

Histoire Littéraire : le théâtre au XIXème siècle. Cours n°1.

Introduction :

Le genre du théâtre est intrinsèquement problématique, et cela est en partie dû à sa dualité. La pièce de théâtre se réfère autant à un texte (une œuvre littéraire) qu'à sa représentation (un spectacle). Concevoir le texte sans ses conditions de représentation, c'est occulter une partie de la réalité et des intérêts du genre. Il faut penser le théâtre dans sa globalité : une pièce n'existerait pas sans ses comédien.ne.s, sans son public, sans un lieu de représentation, sans financement... Proust, en parlant de Sarah Bernhard (grande comédienne du XIXème) par le biais d'un de ses personnages, la Berma, accorde à la représentation le statut d'œuvre. La représentation devient une nouvelle œuvre d'art : « Telle l'interprétation de la Berma était, autour de l'œuvre, une seconde œuvre vivifiée aussi par le génie » (*Le Côté de Guermantes*).

Le genre théâtral est soumis au contexte historique dans lequel il évolue. Éluder les nombreux changements politiques et sociaux du XIXème siècle ne permet pas de comprendre pourquoi Musset finit par faire « du théâtre dans un fauteuil ». Par ailleurs, on reconnaît au théâtre une fonction sociale. Il devient la chaire des artistes engagés. Il est une manière de refléter les luttes, mais aussi de divertir la population. Ce caractère composite contraste fortement avec l'humble posture que nous demande la structure de ce cours. Un cours d'histoire littéraire du théâtre requiert de rapprocher les textes de leurs conditions de création et de représentation. J'ai quant à moi privilégié une approche « par les textes », d'où la longueur du corpus. Visant l'efficacité, j'ai volontairement mis de côté les genres reliés au théâtre (opéras, opérettes, ballets...).

La première partie du cours présente rapidement le théâtre en tant qu'institution. Dépendant des régimes, il est contraint par les régimes et par leurs lois. Puis je suivrai la chronologie (autant que faire se peut).

I) Le théâtre comme institution

1) Ancien régime jusqu'à la Restauration (1814).

Avant 89 : la corporation (plus tard la troupe) du Français (la Comédie française) est toute puissante : elle programme elle-même son théâtre et le gère administrativement (budget, distribution, propriété intellectuelle etc..). Deux théâtres ont des privilèges : le Français et l'Opéra. Les autres doivent verser une redevance pour jouer leurs pièces. Sorte de monopole intellectuel.

4 août 89 : suppression de la protection des éditeurs et auteurs. Tout le monde a le droit de jouer les pièces classiques. Les dramaturges sont propriétaires de leurs pièces.

Loi du 13 janvier 1791 : abolition du monopole du Français et de l'Opéra : chaque citoyen ne aura le droit de créer son propre théâtre (avec autorisation de la municipalité) ; les ouvrages des auteurs morts depuis plus de 5 ans deviennent domaine public ; le dramaturge doit donner son accord pour jouer sa pièce. Petit bémol : cette liberté est tronquée par le dernier article de cette loi : les théâtres se soumettront à l'autorité municipale.

10 salles à Paris en 1789, 35 salles en 1792. Cette liberté récemment obtenue a deux conséquences majeures : 1. concurrence nécessaire : les théâtres ne sont plus sûrs de remplir leur salle. Il faut donc que la programmation intéresse le public et suive les attentes des citoyens et citoyennes. 2. instrumentalisation de la profession : un grand nombre de décrets tend à faire du théâtre un lieu de représentation au service des valeurs politiques et morales contemporaines. On représente beaucoup la révolution, on subventionne les spectacles « politiquement corrects ». Censure de la création et de la représentation. 1794 : un comité est chargé de surveiller l'idéologie du répertoire (ex : François de Neufchâteau arrêté pour avoir donné un rôle positif à un gentilhomme (noble) dans sa pièce *Paméla*, qui ne pourra être rejouée qu'en 1803).

1799 : Napoléon revenu de ses conquêtes en Italie prend le pouvoir, devient Premier Consul et décrète ainsi la fin du Directoire (1795-99 : suffrage censitaire qui élit les deux chambres législatives, le conseil des 500 et le conseil des Anciens.). La censure des pièces est officialisée. Napoléon crée un répertoire autorisé. La censure devient un organe du pouvoir en place. Demeure jusqu'en 1906 ! On spécialise de nouveau l'usage des salles de théâtre. On contraint les représentations des petits théâtres. On recrée un monopole « légitime » autour des grands théâtres (1807, plus que 8 théâtres parisiens autorisés).

2) De la restauration à la IIème République (1815-1848).

La censure passe de ministère en ministère mais demeure. Elle change en cela qu'elle prend une tournure autant politique et morale que littéraire. Les censeurs sont souvent des hommes de lettres qui défendent la royauté. On y censure la grivoiserie, l'obscénité, les propos trop libertaires, les romantiques, les propos anti-religieux, et tout ce qui concerne L'ACTUALITÉ POLITIQUE. Premier principe : toute pièce doit pouvoir être vue par tous les membres d'une honorable famille. Cette censure de la bien-pensance expliquera en partie le succès qu'auront le boulevard ou le vaudeville.

Briffault, censeur, écrit à propos d'*Hernani* : « Cette pièce abonde en inconvenances de toute nature. Le roi s'exprime comme un bandit, le bandit traite le roi comme un brigand. La fille d'un grand d'Espagne n'est qu'une dévergondée ».

Trouvé, censeur au ministère de l'Intérieur à propos d'*Hernani* propose ceci : retranchement du mot « Jésus » ; modifications des expressions jugées insolentes vis-à-vis du roi « vous êtes un lâche, un insensé » ; modification du vers prononcé par Hernani : « Crois-tu donc que les rois à moi, me sont sacrés ? » (acte III, scène 3) ETC...

Victor Hugo : <i>Hernani</i> , I, 2 : « Je vous suivrai (...) à l'échafaud ». VOIR CORPUS P.1

Hernani est un bandit qui est en train de séduire la fille d'un grand d'Espagne. Scène d'expo qui présente leur amour en dehors de toute convenance sociale : la jeune femme est accompagnée, et cela dans sa chambre, par un homme dont elle n'est pas le mari. De plus, le futur Charles-Quint, Don Carlos, est ridiculisé dès la première scène. Dans la scène 2, il est caché dans ce qui semble être un placard à balai.

3) De la II^{ème} République à la nouvelle liberté de 1864.

La censure s'applique toujours mais s'assouplit. On privilégie une censure des mœurs. Ce n'est qu'en 1864 qu'on autorise de nouveau n'importe quel citoyen à ouvrir son propre théâtre. L'abolition des privilèges en 1864 permet à Paris de passer d'une trentaine de salles à 43 au début du XX^{ème} siècle. Pendant la III^{ème} République, la censure s'amoindrit encore et ce n'est qu'en 1906 que, faute de crédit, elle cesse complètement (en 1909 se crée la première commission pour juger de la bienséance des films au cinéma...).

4) Les lieux du théâtre

Tendance 18^{ème} persiste : scène à l'italienne (en fer à cheval avec corbeille, balcons et loges). Les scènes se remplissent petit à petit avec l'influence des romantiques. Avant cela, les scènes étaient principalement décorées avec des toiles peintes. Le drame bourgeois, qui demande plus de ressemblance avec la réalité quotidienne, remplit la scène. Ex *Chatterton* de Vigny, un grand escalier remplit la scène. La technique (éclairage, machineries) connaissent des progrès importants. Lors de l'instrumentalisation du théâtre (puisque censure), le théâtre est aussi vu comme une chaire laïque où l'on prône les valeurs du régime en place.

À partir de l'Empire, on commence à avoir une bipartition des théâtres parisiens : les « Grands genres » (classiques : tragédies et comédies) sont joués au Français, au théâtre de la Nation (Odéon), à l'Opéra (Garnier) et au Comique (Opéra Comique) tandis que le Vaudeville et les Variétés sont au cœur des Grands Boulevards et sont bien plus populaires (La Gaîté, L'ambigu-Comique, St-Martin). Le genre du Boulevard viendra du fait que ces pièces populaires étaient jouées dans des théâtres situés sur des boulevards (du Temple, des Italiens, Saint-Martin, Montmartre...). Le boulevard du Temple était appelé « Le boulevard du crime » car on y représentait des faits divers (vols, meurtres etc...) surtout pendant la première moitié du siècle.

Quant au spectacle lui-même, il a ses codes et ses usages. Il est impensable au XIX^{ème} siècle de concevoir une représentation sans penser à rétribuer largement le chef de claque. La claque, c'était un ensemble de personnes du public censé applaudir aux bons moments de la pièce (quand une actrice célèbre rentrait sur scène par exemple). La claque est là pour provoquer l'enthousiasme du public (donc manipuler son opinion). Hugo avec *Hernani* en usera sans mesure.

II) 1792-1820 : l'ère du mélodrame.

1) Un théâtre post-révolutionnaire

Après la Révolution, les genres les plus courus sont la comédie et le mélodrame, notamment par un public populaire. Napoléon, de son côté, privilégie la tragédie (Racine, Corneille, Shakespeare) : la mise en valeur du héros permet une glorification de l'homme Napoléon. Musset écrit un essai sur la tragédie en 1838 où il fait remarquer le caractère moribond de la tragédie classique. Il propose donc de la rendre plus naturelle et de diversifier ses sujets (histoire nationale comme Jeanne d'Arc). Mais la tragédie n'aura plus ses lettres de noblesse. Dans le théâtre dit populaire, le mélodrame est privilégié : typologie fixe de persos dotés de fonctions précises : père noble, jeune fille pure, mère vertueuse, redresseur de torts, le traître. Le traître a une fonction allégorique (la persécution). Avant lui, le monde est harmonieux, après lui le monde retrouve son ordre et son organisation. La vertu triomphe, le traître est puni. Véritable allégorie de la lutte manichéenne du Bien contre le Mal. Le mélodrame célèbre le devoir, la famille, la patrie, la providence... Mais pas UN homme. Le schéma des mélodrames est rigoureusement le même. Le héros désintéressé permet de rétablir l'ordre et de punir le traître, le fourbe. On y voit souvent une retranscription de la Révolution française, d'où son succès certain. Le théâtre s'inspire dès lors de l'Histoire nationale et moins d'Histoire antique.

Il existait déjà au XVIIIème siècle : il présentait principalement des aventures où le danger était permanent. Il se chantait en partie. René-Charles de Pixérécourt, grand dramaturge du mélodrame, y introduit des sujets historiques. Le mélodrame est la suite logique de la Révolution : la société se métamorphose et l'on considère à présent le peuple comme un ensemble d'individus. Ce public populaire souhaite un théâtre en phase avec son époque. Le langage aussi y est bien particulier. S'adressant au peuple, on délaisse le style de la tragédie, établi pour des élites, et on lui préfère un langage moins maniéré, plus oral, plus authentique. C'est un théâtre qui a deux principales fonctions : divertir et moraliser. Il faut donc pour toucher son public utiliser son langage, qui lui semble plus naturel. Exemple d'intrigue : un honorable père de famille est abusé par un traître redoutable et dépossédé de ses biens. Un héros valeureux parviendra à déjouer les vils projets du traître et à redorer le blason du père de famille. L'honneur est retrouvé, on finit par des mariages. Le mélodrame conserve les unités et ne propose en aucun cas une réflexion sur la société. Le tout est d'apporter une leçon de morale. Deux sortes de mélodrames existent sous l'Empire et la Restauration : mélodrame bourgeois (mariages forcés...) et le mélodrame politique (complots...).

2) L'esthétique du mélodrame

Le mélodrame est encore chanté au début du XIX^{ème} siècle (en partie, ce qui le distingue de l'opéra). Un accompagnement musical crée les ambiances et précise le cadre spatio-temporel (musique narrative pour décrire l'aube, le crépuscule, l'orage...). La musique en cela participe à l'établissement de la fable. Le mélodrame avait pour but de créer des émotions fortes : la musique aidait le texte pour toucher le cœur des spectateur.rice.s. Certains monologues, qui pouvaient paraître artificiels, étaient scandés par de courtes phrases musicales. Les passages chantés, notamment les plus pathétiques, permettent de montrer l'état émotionnel instable du personnage. La musique devient donc signifiante et ajoute du sens au personnage, aide à établir son portrait moral. Les mouvements de scènes sont aussi accompagnés de musique (notamment les entrées et sorties des personnages).

Quant au jeu des comédien.ne.s, il demande beaucoup moins de convention que celui des tragédies. Il faut tout montrer sur scène. Rien ne doit être compris à demi-mot. Toutes les émotions sont surjouées. Il ne faut pas suggérer. Comme dans les films muets, il faut voir sur le visage des comédien.ne.s l'émotion qu'ils ressentent, même sans le texte.

Récapitulatif sur l'esthétique du mélodrame :

- pièce à suspense qui se délie autour d'un seul événement : c'est le « clou du spectacle ».
- beaucoup d'émotions, de péripéties, de spectaculaire, de suspense (combats, fuites, quiproquos...).

Pixerécourt, *Introduction au théâtre choisi*. VOIR CORPUS p. 3

- se distingue de la tragédie en ne se focalisant plus sur la crise mais sur la résolution de la crise.
- personnages manichéens : rôles types (le traître, la victime (souvent une jeune femme)).
- se distingue radicalement du drame par un retour systématique à l'ordre.
- les bonnes mœurs sont respectées. Théâtre moralisateur et pédagogique.

Lettre de Talma à Monsieur le comte de Bruhl. VOIR CORPUS p. 3

- respect de l'unité de temps et d'action.
- la musique accompagne l'action et l'illustre.
- le texte est soutenu par un jeu d'acteur.rice.s très expressif (presque artificiel).

Analyse : Cette pièce est considérée comme le premier mélodrame de Pixérécourt. L'amour est le thème dominant de cette pièce et se trouve être un fort ressort émotionnel. La passion brutale de Théodore s'oppose d'une part à l'amour tendre que se partagent Rosa et Alphonse et d'autre part à l'amour filial de Prosper. Le rapt ainsi que la violence de Théodore (il tente de la violer) échoueront finalement grâce au véritable héros de ce mélodrame : Prosper. Le mélodrame incite le lecteur à percevoir dans son texte un message moral : « Peut-il entrer dans le devoir d'un honnête homme d'enlever la paix à une famille et de persécuter l'innocence ? ». L'utilisation de l'article défini « l' » dans « l'innocence » tend à privilégier une lecture symbolique. Théodore incarne le Mal alors qu'il se dit « gentilhomme » (c'est-à-dire aristocrate), Rosa devient la figure de l'innocence bafouée, comme une prosopopée.

On peut aussi y voir un texte défendant les acquis de la Révolution en exhortant le public à plus de justice sociale. Les paroles de Rosa dans ces scènes proposent une lecture simple, comme une parabole de la Révolution française : « Tremblez que nos parents, nos amis, que vos vassaux, fatigués du joug qui pèse sur leur tête, ne saisissent enfin cette occasion pour le secouer, et ne se vengent en un jour des persécutions que vous exercez sur eux ».

La famille est la structure qui incarne les valeurs justes. Elle devient un modèle à imiter. Le mélodrame, par d'incessants recours à l'émotion forte, parvient à ériger un message moral et politique qui vise à éduquer le public. Le mélodrame aura un succès considérable pendant la première moitié du XIX^{ème} siècle, même s'il a complètement disparu de notre répertoire aujourd'hui.