

## Histoire Littéraire : le théâtre au XIXème siècle. Cours n°3.

### À partir de la seconde République : un théâtre qui dit la société

#### V) La société bourgeoise en scène : le vaudeville

##### 1) Un amusement qui met en scène la société bourgeoise.

Sous la Restauration, le théâtre classique comique (la comédie) remplit peu les salles. En revanche, le vaudeville se développe et trouve une audience considérable. Il tisse un rapport de plus en plus éloquent entre la comédie et la société (on se dirige vers les pièces à thèse). Il est le plus apte à dresser un portrait de la société du XIXème.

Ce genre théâtral aurait existé depuis le Moyen-Âge. Il serait le descendant de la farce. Le public y est donc populaire et on y traite des sujets légers de mœurs, des sujets contemporains. Au XVIIIème siècle, le vaudeville devient un genre à part-entière. Il ne peut être entièrement parlé ou chanté (privilèges des répertoires des grands théâtres). Les passages chantés le sont sur des airs connus du public. On crée donc une connivence forte entre le spectacle et les spectateur.ice.s. Jusqu'en 1860, il y a encore quelques airs chantés. À partir des années 60, les airs chantés disparaissent et laissent la partie chantée à l'opérette dont Offenbach sera l'un des représentants (*Orphée aux enfers*, 1858). Le public y est très hétérogène : le vaudeville évacue donc toute référence politique ou sociale pour ne heurter aucune sensibilité. Néanmoins, à partir des années 1830, le genre devient un peu plus sérieux, étoffé : les pièces sont plus longues et traitent parfois de sujets un peu plus profonds que des anecdotes intimes. Mais il demeure comique et n'a aucune velléité de transformation majeure de la société (ce qui le distingue de la comédie ou de la farce). Les deux dramaturges français qui sont passés à la postérité pour le vaudeville sont Eugène Labiche (et son célèbre *Voyage de Monsieur Perrichon*) et Georges Feydeau (*Le Dindon*, *Un fil à la patte*, *La Puce à l'oreille*).

*Le Voyage de Monsieur Perrichon* (1860) inspirera Bergson pour son ouvrage *Le Rire*. La citation concernant le rire « du mécanique plaqué sur du vivant » proviendrait d'une réflexion sur une réplique de Perrichon qui compte ses bagages en gare : « Un, deux, trois, quatre, cinq, six, ma femme sept, ma fille huit, et moi neuf. Nous sommes neuf » => l'indistinction entre objets et individus automatisent l'homme et la femme qui ne peuvent plus agir que de manière mécanique.

Labiche, <i>Un Chapeau de paille d'Italie</i> .      VOIR CORPUS p. 13 à 15
-----------------------------------------------------------------------------

Labiche, *Un Chapeau de paille d'Italie*, 1851. Vaudeville en 5 actes, ce qui est rare car la tendance était à des pièces courtes. Cette pièce est un cortège gigantesque où tous les personnages sont en quête d'un chapeau. Intrigue qui semble ne pas pouvoir dépasser un acte ou deux. Or, Labiche a

réussi à créer une pièce dont la vitesse scénique ne cesse de croître. Ce défilé de personnages ne laisse pas de répit à la fable et emporte le spectateur dans un chassé-croisé de types et de quiproquos. L'in vraisemblance et la coïncidence ne sont plus des freins à l'intrigue dramatique dans le vaudeville. Seule compte la performance scénique où les personnages, qui ne sont plus que des caractères, créent une chorégraphie frénétique. Le futur mari (Fadinard) parle au mari cocufié (Beauperthuis). En voulant résoudre la situation, le personnage principal ne cesse de la complexifier. Les quiproquos s'enchaînent, les situations sont de plus en plus cocasses (Beauperthuis avec ses pistolets, c'est l'arroseur arrosé : il se moque du mari cocufié avant de réaliser qu'il se moquait de lui-même). La tension dramatique augmente jusqu'au dernier moment, véritable apothéose sur scène. Ce théâtre a peut-être encore plus que les autres besoin d'une mise en scène pour être apprécié. La quantité impressionnante de didascalies est la preuve d'une nécessité de mise en espace : les mouvements sont incessants, le rythme frénétique, la communication avec le public constant.

## **2) Synthèse esthétique**

- se construit autour d'une anecdote (donc histoire privée, intime).
- on se moque de problèmes intimes (satire sociale : ex : l'infidélité) : comédie de mœurs.
- pièces souvent moralisantes, en tout cas normatives.
- fonctionne aussi sur l'idée d'un dénouement brutal (le « pot aux roses » : au Moyen-âge, c'était une boîte dans laquelle les jeunes femmes cachaient des mots doux ainsi que leurs parfums (à la rose par exemple)).
- personnages issus de la petite bourgeoisie (thèmes abordés = la dot, le mariage, l'éducation...).
- Personnages automatisés, réduits à leur condition sociale, familiale... Pas ou peu d'analyse psychologique MAIS personnages pris dans le vif de leur réalité quotidienne.
- comique farcesque (beaucoup de quiproquos, de jeu parodique, de phrases qui reviennent comme des slogans, d'aller-retours sur scène / hors scène, de fausses sorties...).
- tempo rigoureux (millimétré) jusqu'à une apothéose.
- grande liberté dans le langage (syntaxe volontairement dégradée pour « faire vrai »). Phrases idiomatiques, soit dans une pièce, soit dans plusieurs (ex : « Ciel mon mari »).

## VI) Le théâtre naturaliste et son pendant, le théâtre symboliste

### 1) Le théâtre naturaliste : au théâtre comme dans la vie.

Dans les années 60 et 70, le naturalisme s'essaie au théâtre. Zola, Flaubert, les Goncourt. Les représentations furent des échecs. Néanmoins, les auteurs se tournent vers des textes plus théoriques pour légitimer leur présence sur les planches. Zola reprochait au théâtre de récupérer des anciennes recettes et de ne pas innover. Leur théorie se rapproche de celle du drame bourgeois : la « convention » théâtrale serait conformiste et artificielle. Les révolutions naturalistes semblent aller à l'encontre de l'idée du « coup de théâtre ». L'intrigue y devrait être plus linéaire et naturelle que dans les autres pièces car le « vrai » suffirait à la création d'une pièce naturaliste. Le choix d'un sujet contemporain est nécessaire puisque le naturalisme se veut « enquête » sociale. L'intrigue se doit donc d'être pauvre puisqu'elle doit représenter le quotidien de l'existence. Les décors et costumes sont des révélateurs de réalité. Révolution aussi au niveau du langage : les longues tirades et les monologues ne reflètent aucune réalité : pratiques au théâtre (des « utilités »), elles déforment l'esthétique naturaliste.

En 1887, André Antoine ouvre Le Théâtre-Libre et se spécialise dans une quête de pièces originales, les laissées-pour-compte du théâtre. Il laissera certains auteurs adapter des oeuvres naturalistes dans son théâtre. C'est un théâtre social que propose André Antoine, mais aussi symboliste. Entre les deux : le théâtre scandinave avec Strindberg ou Ibsen.

### 2) Un voyage hors du quotidien : le théâtre symboliste

Résultant des méthodes positivistes, ce théâtre propose une intrigue réaliste. Les personnages ne s'inscrivent cependant pas dans l'Histoire. Ils vivent dans un monde qui ressemble à celui des spectateur.rice.s mais où le mensonge et l'illusion prennent une place prédominante.

Ibsen, <i>Le Canard sauvage</i> . VOIR CORPUS p. 15-16
--------------------------------------------------------

L'intérieur plutôt indigent dans lequel se déroulent quatre actes semble en accord avec une vision réaliste et sociale du théâtre. Pourtant, le grenier, pièce inaccessible au regard des spectateur.trice.s, est un ersatz de forêt dans laquelle le grand-père tue des lapins et des pigeons au fusil. Ce grenier, c'est le moyen du grand-père pour fuir un monde inique et dur. Le grand-père préfère vivre dans l'illusion et n'a aucune exigence de vérité : c'est son « mensonge vital ».

L'intrigue est un prétexte pour présenter une fable qui n'a d'importance que par le message qu'elle transmet. *Le Canard sauvage* présente les méfaits de l'exigence morale radicale dans un esprit qui n'a pas mis à l'épreuve de l'expérience cette philosophie. Hjalmar est dit « ordinaire » et l'exigence de vérité absolue ne peut que lui apporter du malheur. Gregers arrive dans cette famille en

apparence fonctionnelle et, au profit de la vérité, de l'exigence de probité que la philosophie lui a inculquée, détruit complètement cette famille (la fille, Hedvig, finira par mourir suicidée).

En réponse au réalisme et au naturalisme, un théâtre se libère complètement de l'expérience quotidienne pour se diriger vers le mythe, le rêve, le langage procédant par association : c'est le théâtre symboliste. Il ne cherche ni à enseigner, ni à faire vrai. Les pièces ne se situent pas dans un cadre historique ou géographique. On y privilégie l'usage des images. Le spectateur ne doit donc pas trouver de sens à la fable mais un sens derrière la fable. Les personnages n'ont pas forcément de passé. La légende inspire beaucoup ce théâtre.

*Pelléas et Mélisande*, Maeterlinck.

VOIR CORPUS p. 16-17

L'univers dans lequel se déroule cette pièce est tout à fait mystérieux. Les seuls éléments de décor sont inspirés du monde médiéval (fontaine, tour, château...). L'action de la pièce est presque inexistante. Les deux amants se rencontrent alors que Mélisande est mariée à Golaud, et Golaud est peut-être le personnage le moins mystérieux : sa jalousie le guide, il tue Pelléas. Les autres sentiments restent peu accessibles à une conscience rationnelle et même peu accessibles aux protagonistes : cette scène ressemble à une scène d'aveux amoureux. Même Mélisande, présentée comme pure et innocente, n'éprouve pas de culpabilité vis-à-vis de son mari et ne voit aucun problème moral dans son action.

L'absence de vraisemblance d'une chevelure si longue qu'elle « inonde » Pelléas en bas de la tour guide les spectateur.rice.s vers l'univers du conte. Le langage n'est ni linéaire ni fluide. Perpétuellement en suspens, il n'a pas pour vocation de faire avancer l'intrigue mais illustre la difficulté d'exprimer ses sentiments. Le décor invoqué par les personnages (la lune, la forêt, la mer, les lumières...) intrigue : la rose, les colombes, tout devient symboles. Les personnages en viennent à se fondre dans le décor : Mélisande devient un rayon de lumière mais aussi un élément aquatique puisqu'elle « inonde » Pelléas de ses cheveux.

## VII) Les nouvelles formes de la comédie : de la scène quotidienne aux sources du théâtre surréaliste et absurde.

**1) Georges Courteline.** Courteline désire écrire un « vaudeville littéraire » (in *L'Événement*, journal du 28 avril 1893). L'oxymore, à l'époque, suppose une écriture comique se ralliant au vaudeville (son père était dramaturge, librettiste et humoriste : Georges Courteline ne voulait donc pas paraître irrespectueux vis-à-vis de son père qui écrivait pour des opéras-bouffes) mais avec des « prétentions » littéraires. Verve bouffonne certes, mais agrémentée d'une veine satirique et critique. Le comique revient dans le théâtre avec une prétention sociale. Il rappelle le but antique de la comédie : corriger les mœurs par le rire. La comédie retrouve donc ses lettres de noblesse avec des pièces dont la finalité sérieuse s'accommode de la société contemporaine. Courteline s'éloigne particulièrement du vaudeville en évinçant de ses pièces toutes les complexités d'intrigue : « Je n'ai pas d'imagination (...) Mes intrigues s'arrêtent court après un acte ». L'imbroglie est donc proscrit de ses pièces qui savent rester simples, courtes, pour ne capter que l'essentiel : la vraisemblance. Antoine, créateur du Théâtre Libre, demande à Courteline d'inaugurer son nouveau théâtre en 1897 avec une reprise de la pièce la plus connue du dramaturge : *Boubouroche* (1893).

Courteline, <i>Boubouroche</i> . VOIR CORPUS p. 18-19
-------------------------------------------------------

Le retour de la comédie est moins hilarant qu'on pourrait le penser. Le comique chez Courteline rappelle la farce. Courte scène simple qui critique ouvertement l'hypocrisie d'Adèle mais aussi amèrement la stupidité et la simplicité de Boubouroche. Le comique vient du retournement : Boubouroche, dont l'onomastique présente un caractère humble, sympathique et populaire, est effectivement une « bonne poire ». Alors qu'il faisait une scène de ménage après avoir été trompé et moqué pendant huit ans, Boubouroche est incapable de se confronter à la vérité, accablante, blessante et honteuse. Les spectateur.rice.s voient le vent tourner dans cette ultime scène. La répartition des répliques est assez parlante (quasi monopole d'Adèle). L'ignominie d'Adèle va jusqu'à faire culpabiliser cet homme simple. Il devient effectivement, comme le dit Adèle, le type du « nigaud ». Le comique atteint son acmé lorsqu'Adèle parle de « fatalité imbécile » pour désigner la situation dans laquelle elle se trouve. Le destin de Boubouroche sera toujours d'accepter l'injustice. L'expression « fatalité imbécile » rappelle le *fatum* du théâtre classique : le personnage d'Adèle le galvaude pour ne pas avoir à justifier son acte ou à expliquer la cause de cet intrus dans « un bahut ».

Courteline fait de la scène un lieu d'inspection des maux de la société. C'est par le rire qu'il tente de dresser un humble portrait de son époque. La concision de ses pièces permet de faire voir des scènes récurrentes de la vie quotidienne. Les types que Courteline a construits, il les a taillés dans le vif de la réalité.

**2) Alfred Jarry.** La fin du XIX<sup>ème</sup> siècle montre un retour du subjectivisme contre le positivisme d'Auguste Comte. De nombreuses critiques sont dirigées contre les « ouvriers naturalistes qui travaillent en chambre, comme les ouvriers tisseurs de Roubaix » (Jarry). On leur reproche de ne rien récuser de la société contemporaine et d'en faire un seul état des lieux. Le symbolisme veut réintégrer le rêve dans la création, évoquer et non décrire, suggérer et non épuiser. C'est l'ère du théâtre symboliste. Dans *Ubu roi*, il n'y aucune référence à l'Histoire ou à l'actualité. La pièce tire ses sources d'une satire que des lycéens avaient écrite contre un de leurs professeurs.

Jarry prétend redonner au théâtre son universalité en redonnant au spectateur un rôle important, celui de reconstituer l'illusion dramatique. Aussi les décors sont-ils presque proscrits de la scène là où le naturalisme les rendait ostensibles. Les décors deviennent suggérés par des pancartes, des écriteaux. Les comédien.ne.s doivent être capables d'incarner des types universels et plus d'incarner des individus. Pour résumer, Jarry refuse les conventions liés au réalisme de son époque : la bienséance, la logique de l'action ou la construction psychologique des personnages ne sont pas de mise chez Jarry, comme peut l'illustrer le personnage d'Ubu.

*Ubu roi*, pièce maîtresse d'Alfred Jarry, présente un certain « père Ubu », fourbe, vulgaire, lâche et répugnant, proche du roi de Pologne et désireux de prendre sa place, ce qu'il fait très vite. La première représentation de la pièce a lieu en 1896 au théâtre de l'Oeuvre (9<sup>ème</sup> arrondissement) et a pu être comparée à la première d'*Hernani*.

<i>Ubu roi</i> , Alfred Jarry. VOIR CORPUS p. 19
--------------------------------------------------

Dans la scène d'exposition, les personnages présents sont reconnus socialement (le père Ubu récite tous ses titres) mais n'ont pourtant aucune noblesse : la pièce s'ouvre même sur un langage ordurier. Leur vulgarité et leur violence dans le langage les situe plutôt dans les tranches populaires. D'ailleurs, le masque tombe vite : on passe du « vous » au « je » très rapidement. Les expressions utilisés par Ubu et sa femme sont d'ailleurs souvent dévoyées : « de par ma chandelle verte » rappelle les cris guerriers des chevaliers qui sortiraient leur épée : ce n'est ici qu'un tic de langage qui exhibe la surprise d'Ubu. « vous allez passer tout à l'heure par la casserole » est une déformation de l'expression « passer À la casserole ». Les menaces et insultes s'accompagnent de rapprochements douteux et scatologiques : le mot « merdre » ouvre la pièce et sera répété à de multiples reprises. Le rapprochement du « cul » et du « trône » semble se moquer ostensiblement du pouvoir en associant l'orifice et le symbole royal. Le « trône » sur lequel s'assied le roi ressemble de plus en plus au « trône » sur lequel le roi défèque.

La pièce s'ouvre sur une dispute conjugale, ce qui rappelle plus la farce que la tragédie. La mère Ubu qui incite son mari à tuer toute la famille royale afin de prendre la place du roi est sans doute

une parodie de Lady Macbeth. La pièce de Jarry suit la trame de tous les drames historiques : un roi est chassé du trône et l'usurpateur règne grâce à la terreur et à la tyrannie. Finalement, l'opportuniste est à son tour chassé par un prétendant légitime. Le père Ubu est un bien ridicule Macbeth, lâche et ridiculisé par son costume énorme et bouffon. Le propre de ce personnage est d'être ordurier, démesuré et démesurément ridicule. Sa femme lui propose de fomenter un complot et un régicide, et Ubu ne comprend pas. Ubu devient, comme dans Courteline, un type. On retrouve une tendance de la comédie qui dénonce un travers humain. Chez Ubu, c'est la bêtise et surtout la démesure.

Dans le théâtre de Jarry, la représentation et le texte ne se font plus élucidation du monde ou de l'individu. En cela, il semble échapper à l'appellation « comédie » qui aurait une visée plus pragmatique, transformer la société, en dénoncer ses travers. Jarry cherche avant tout à affirmer le théâtre comme un espace indépendant : en cela il inspirera Ionesco et le début du théâtre de l'absurde.

### **VIII) Le retour du romantisme : le cas Rostand.**

Malgré l'hégémonie du théâtre symboliste, le drame romantique connaît un sursaut, et pas des moindres, avec Edmond Rostand. Un an après *Ubu Roi* de Jarry (donc 1897), l'héritage romantique de Rostand surprend un public désarçonné par un théâtre aussi expérimental que celui de Jarry. Rostand renoue avec la noblesse d'inspiration classique et patriote. Le personnage de Cyrano est un soldat émérite et un poète hors-pair : il incarne à lui seul les vertus du héros romantique. Cependant, l'invention linguistique virtuose doit beaucoup à l'outrance langagière d'un *Ubu*. *Cyrano* profite de la révolution romantique pour mélanger parfaitement les tonalités : le comique et le tragique de Cyrano et de Christian se mêlent parfaitement (ex parodie de Shakespeare dans la scène du balcon), on peut donc parler de drame romantique, même aussi tardivement. Mais l'oeuvre de Rostand n'est pas homogène. *L'Aiglon* profite pleinement des apports du théâtre symboliste.

<i>L'Aiglon</i> , Edmond Rostand.      VOIR CORPUS p. 20
----------------------------------------------------------

Dans *L'Aiglon*, Rostand profite de l'héritage romantique et symboliste. Le personnage du Duc sombre dans une sorte de folie où il entend les voix des soldats morts sur le champ de bataille. Cependant, cette folie se transmet petit à petit au public qui entend à son tour ces voix (juste après le passage). Cette scène hallucinatoire ou magique permet au spectateur de voir sur scène une bataille historique. Et cela au moment où le nationalisme français a tendance à être excité.