

Les premiers souvenirs de théâtre des Romantiques

Florence Naugrette

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. (Stendhal, *Vie de Henry Brulard*)

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 ne traiterons-nous pas ceux dont nous parlerons 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 jouant, par ces fantômes manipulés, sa propre enfance de l'art dramatique.

Gardons-nous 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'Âge d'Homme*, les nombreuses productions vues dès sa dixième année depuis la loge d'avant-scène louée par ses parents à l'Opéra, chez Perec, 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 révolutionnaire¹.

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 ; et le petit parisien Hugo 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 souvienne² ; George Sand garde un souvenir attendri d'une

1. Pour leurs indications fructueuses, je remercie Olivier Bara, Danielle Girard, Arnaud Laster, Jacques Lecarme, Sophie-Anne Leterrier et Sylviane Robardey-Eppstein.

2. *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

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 opérètes de ce temps-là³...

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-Comique⁴), 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 vocation⁵. Quant à Banville, son premier souvenir est bien parisien, mais il ne prend pas place dans un prestigieux théâtre subventionné, ni dans une grande salle secondaire : il s'agit des troupes enfantines du Théâtre Comte et du Théâtre Joly.

1843, 1^e édition 1890), puis dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (1863); nous nous référons à la version originale plus authentique, et plus complète, publiée sous le titre *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, sous la dir. de Guy Rosa et Anne Ubersfeld, Paris, Plon, 1985. Sur l'authenticité de ce souvenir, le doute est permis : voir le point sur cette question et l'interprétation séduisante qu'en propose Jean-Marc Hovasse dans *Victor Hugo*, tome I, « Avant l'exil », Paris, Fayard, 2001, p. 91.

3. George Sand, *Histoire de ma vie* (1855), Saint-Cyr-sur-Loire, 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.

4. *Paul et Virginie* (1791), opéra-comique de Kreutzer.

5. Ducis, fort décrié par là suite, parce qu'il édulcore le texte shakespearien pour le couler le plus possible dans le moule des règles et des bienséances classiques (dans son *Hamlet* en 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 défrayèrent 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), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, tome I, pp. 392-393).

On aurait tort d'imputer à la seule naïveté de l'enfance ce complet nivellement des valeurs esthétiques. À 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 Agricol Perdiguier témoigne ainsi de son goût prononcé pour le répertoire classique, découvert pendant son tour de France au théâtre de Bordeaux. Après avoir évoqué l'amuseur Bobèche flanqué de son compère Galimafré, 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'histoire⁶. Je vis représenter *Othello*, *Hamlet*, *Mérope*, *Œdipe*, *Jeanne d'Arc*, *Marie Stuart*, *Léonidas*, *Rienzi*, *Tancrede*, *Zaire*⁷.

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 abord⁸ ». 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 des formes les plus populaires de théâtre comprend assurément une part de reconstitution *ad hoc*. La suspension systématique du jugement de valeur rétrospectif laisse entendre au lecteur à la fois le chemin parcouru, la prise de distance 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 ». L'autobiographe adulte

6. À 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.

7. Agricol Perdiguier, *Mémoires d'un compagnon* (posth., 1914), Paris, François Maspero, 1977, p. 203 et p. 210.

8. *Ibid.*, p. 211.

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 publics⁹. 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 monde¹⁰.

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 M^{lle} 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 différence¹¹ ». Quant à Frédérick 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 parole¹² ».

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

9. 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.

10. G. Sand, *op. cit.*, pp. 117-118.

11. *Mémoires inédits de Mademoiselle George*, publiés d'après le manuscrit original par P.-A. Cheraemy, Paris, Plon, 7^e 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, M^{lle} Raucourt emmène la petite « Mimi » à Paris pour la former à sa succession dans l'emploi des reines.

12. *Souvenirs de Frédérick Lemaître, publiés par son fils*, Paris, P. Ollendorff, 1880, p. 74.

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 rubans on ne voyait plus la nudité et la malpropreté de la salle¹³.

... 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 Kubly¹⁴.

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* :

13. G. Sand, *op. cit.*, pp. 115-116.

14. Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, dans *Œuvres intimes*, édition de V. Del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 572.

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'entrerait pas dans ma tête de cinq ans que mon oncle ne fût pas aussi heureux que moi en voyant défiler les chameaux de la caravane¹⁵.

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 grenier¹⁶ ». S'appêtant à se rendre au spectacle tous les soirs pendant un mois dans la loge louée par leurs parents au théâtre de Bayonne, « les petits Hugo et les petits Foucher en perdaient le sommeil huit jours à l'avance, et ne dînaient pas, le jour venu, d'agitation¹⁷ ». 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 pérenne 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 goût¹⁸ ». 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 :

15. *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).

16. Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe* (1848-1850), édition de Pierre Clarac, Paris, Le Livre de Poche, 1973, p. 93.

17. Victor Hugo raconté par Adèle Hugo, *op. cit.*, p. 178.

18. Olivier Bara, « Représentations sandiennes du public de théâtre : la communauté impossible ? », *George Sand, écritures et représentations*, sous la dir. d'Éric Bordas, Cazaubon, Eurédit, 2004, p. 186.

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 vêpres¹⁹.

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 rivalité²⁰.

Et George Sand de se souvenir avec nostalgie des moments de grâce 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 laisse 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 décoraient²¹ ». 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

19. G. Sand, *op. cit.*, p. 118.

20. *Ibid.*, tome VII, p. 127.

21. Victor Hugo raconté par Adèle Hugo, *op. cit.*, p. 178.



Frénoy dans *La Famille Menzikoff*, au Théâtre de l'Ambigu-Comique
lithographie par A. Colin (*collection particulière*)

Engagé en 1808 à l'Ambigu, Frénoy y remplaça Tautin.
Surnommé le « Talma du Boulevard », avant l'arrivée de Frédérick Lemaître,
Frénoy fut aussi directeur du Petit-Lazari.

Salieri, 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 fait du style de Gluck, 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 ²².

Le petit Hugo est frappé par l'exotisme des *Ruines de Babylone*, notamment par le costume couleur abricot du personnage de Giafar ²³, 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,

22. Hector Berlioz, *Mémoires* (posth., 1870), Paris, Flammarion, 1991, pp. 57-58.

23. Ce costume abricot réapparaît chez Hugo dans les *Fragments dramatiques*, et dans la didascalie liminaire de l'acte II de *Mille francs de récompense*.

24. V. Hugo, *Alpes et Pyrénées*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987, vol. « Voyages », p. 763.

25. A. Dumas, *op. cit.*, p. 150.



Détail du portrait en pied de Frénoy

(collection particulière)

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 délire²⁶ ». 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 ineffaçable²⁷ ». 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 assisté²⁸ ».

Contre ces jouissances se fait toujours sentir le poids de la tradition chrétienne, qui condamne les séductions immorales et trompeuses de la *mimésis*. 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

26. Stendhal, *op. cit.*, p. 572. *L'Infante de Zamora* (1780), paroles de Framery, sur une musique empruntée à *La Frascatana* de Paisiello.

27. Daniel Stern (Marie d'Agoult), *Mes Souvenirs*, Paris, Calmann-Lévy, 2^e édition, 1877, p. 136.

28. Frédéric Lemaître, *op. cit.*, p. 39.

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 M^{me} Deviolaine [...], je m'étais accusé de ces trois péchés²⁹.

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

Le mélange du sublime et du grotesque est ainsi mis en œuvre, à un niveau méta-narratif, dans le récit même du premier souvenir de théâtre. Du côté du sublime, 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 ». Du côté du grotesque, 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-specta-

29. A. Dumas, *op. cit.*, pp. 338-339.

30. Philippe Lejeune, « L'Ère du soupçon », *Le Récit d'enfance en question, Cahiers de sémiotique textuelle*, actes du colloque de Nanterre, 1988, n° 12, p. 42.

teur, 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 Molière³¹.

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, 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 manuscrit 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 bravoure³².

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 :

31. *Mémoires d'Outre-Tombe*, op. cit., p. 94.

32. Le comique n'exclut pas la nostalgie et la profonde émotion, comme en témoigne cet extrait du *Journal de ce que j'apprends chaque jour* (25 décembre 1846), que me signale Arnaud Laster : « Tautin qui jouait en 1811, au grand applaudissement de Nodier, le visir (sic) Barmécide dans les *Ruines de Babylone* est mort aux Incurables de la rue des Récollets n'ayant plus qu'une pension de 200 f que lui faisait l'association des comédiens. Lafargue, qui faisait le calife Aaroun-al-Raschid est mort de la poitrine, après avoir joué à l'Odéon de 1819 dans les *Vêpres siciliennes* et les *Comédiens*. M^{lle} Lévesque qui faisait la jeune princesse, est grosse laitière à Charonne » (Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique sous la dir. de Jean Massin, Paris, Le Club français du livre, 1968, t. VII, p. 892).

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 de 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 ans³³.

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 claque* 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.

À 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*³⁴.

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 :

33. Stendhal, *op. cit.*, pp. 571-572.

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

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 le 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 prètent pas au ridicule comme ces gros mélodrames de l'Ancien Régime³⁵.

Le ridicule dont il est ici question n'est que rétrospectif. Quand paraissent ces *Mémoires d'un chef de clique*, 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 puristes³⁶. 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. Écrits 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

35. *Ibid.*, p. 8.

36. Dans *Hernani*, acte II, scène 1, v. 463.

et les « grosses ficelles » du mélodrame, c'est alors, bien avant Zola, manifester la nostalgie d'une *mimésis* 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 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, Pixérécourt, 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 Jocrisses³⁷.

Dans cette même veine « primitive », la féerie, fabrique à illusion non-réaliste, avec ses myriades frénétiques d'invéraisemblances 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*³⁸ 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 maintenant³⁹. Potier était merveilleux dans le rôle du père Sournois, et sa lutte aux enfers contre le dindon du remords

37. Victor Hugo raconté par Adèle Hugo, *op. cit.*, pp. 179-180.

38. 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)*, sous la dir. de Jean-Marie Thomasseau, université Paris 8, 2003, pp. 249 et suiv. Voir aussi l'article de Roxane Martin dans le présent numéro.

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

est un des plus lointains souvenirs de théâtre qui se dessine à travers le brouillard de notre enfance. Cette particularité de cinquante femmes, choisies aussi jolies que possible, et flanquées chacune d'un prétendu à tournure de Jocrisse, la solennité burlesque des chœurs, la variété des décors, l'imitation parfaite d'un chanteur alors à la mode, la bizarrerie drolatique de l'enfer final, et surtout le jeu fin et spirituel de Potier, expliquent suffisamment la vogue des *Petites Danaïdes*, à laquelle contribuaient, d'ailleurs, pour beaucoup les jeux de mots et les quolibets semés à pleines mains par Désaugiers et Gentil, les rois du genre en ce temps-là⁴⁰.

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 thèse⁴¹: 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), le vaudeville (Sand). Des ruptures, des oppositions et des révoltes contre le moralisme des uns, le conservatisme ou la vulgarité des autres, qui nourrirent jadis le combat romantique, il est certes question dans la suite des autobiogra-

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

41. Théodore de Banville, *Mes Souvenirs*, Paris, Charpentier, 1883, ch. II et III, pp. 22-37.

phies, 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.