

III. LE THEATRE AVANT 1914

En France, toutes les révolutions du théâtre se font, jusqu'au XX^e siècle, au nom de la vérité ou de la vraisemblance. Il en était ainsi depuis le théâtre de Corneille, Racine, Molière et même de Diderot. Celui de Victor Hugo s'en souciait au même point. Autour de 1880, Emile Zola mène la bataille naturaliste contre le théâtre officiel. Il n'a cependant guère de succès et les naturalistes ne sont pas admis à la Comédie-Française. Les autres tentatives des auteurs réalistes sur d'autres scènes se sont terminées également sur des échecs. Le théâtre en honneur est celui du Boulevard.

III.1. Le théâtre du boulevard

Sa définition est impossible. Concurrençant la Comédie-Française, les théâtres se sont développés à la fin du XVIII^e siècle, mais avant tout à l'époque romantique sur

- 1) le **boulevard du Temple** (ou « boulevard du crime » en raison des mélodrames qui y sont joués)
- 2) les **Grands boulevards** (comme *Le Gymnase* ou *Les Variétés*) où sont jouées les pièces des grands auteurs du IInd Empire.

Ce théâtre s'oppose au conservatisme de la Comédie-Française appelée à l'époque « le conservatoire du classicisme ». Mais le terme « le théâtre du boulevard » perd de plus en plus de sa propriété. Les auteurs du Gymnase ainsi que des Variétés prennent pied à la Comédie-Française où ils poursuivent une brillante carrière.

Au début du XX^e siècle, des théâtres se créent en province, vers l'Ouest notamment.

Le théâtre du boulevard est resté un théâtre de distraktion et de digestion.

Il est assurant (même quand il se nuance et s'enrichit). Il est loin de remettre sérieusement en question le monde environnant. Il lui faut plaire à un monde satisfait de lui-même, à un monde qui est content de son ordre social.

Ses thèmes se répètent et ont pour dénominateur commun l'amour (avec ses dérivés rupture et conquête) et l'adultère qui représentent une sorte la tarte à la crème de ce théâtre. Chez les femmes, le débat amoureux se complique des interdictions de la morale religieuse, des devoirs de mère et d'épouse et même de la nécessité de préserver une honorabilité toute mondaine. Il va sans dire que la sempiternelle question de l'argent et celle de la promotion sociale déterminent l'affrontement dramatique dans de nombreuses pièces de théâtre. Ce théâtre est en même temps fier de sa psychologie. Vu le degré de leur rassasiement, les thèmes s'usent assez vite, mais ont cet avantage d'être lisibles.

Les personnages incarnent toujours la même faune aristocratique (la noblesse mue par ses passions et plaisirs) et les bourgeois qui sont flattés d'imiter les dernièrement nommés. Il s'agit dont d'une éternelle course du « demi-monde » après le « monde » (la société mondaine). Une complicité s'établit entre la scène et la salle, car on a « de l'esprit », on est « entre soi ».

Du point de vue de l'auteur, l'accent est mis sur le métier, ne serait-ce qu'en raison du fait qu'on le juge sont tour de main, sur son habileté à « mener l'intrigue », à trouver « les scènes à faire ».

De ce fait, on en est arrivé au point où l'expression « théâtre du boulevard » est devenue péjorative et méprisante. Mais avant d'en arriver là, le boulevard aura brillé de son plus bel éclat

dans la première décennie du XX^e siècle. D'ailleurs, beaucoup d'auteurs qui ont fait leurs premières armes chez Antoine sont, pour la postérité, les symboles du théâtre du boulevard.

Citons quelques auteurs de ce théâtre du boulevard : Georges COURTELINE, Henri LAVEDAN, Eugène SCRIBE, Alexandre DUMAS fils, Eugène LABICHE.

III.2. Le théâtre libre ou le naturalisme

A côté du théâtre du boulevard de nouveaux animateurs (toujours en dehors de la Comédie-Française) s'imposent dont l'ambition consiste à frayer des chemins nouveaux à la littérature théâtrale.

Aux antipodes d'une convention complaisante qui fait du théâtre une routine sclérosante et paresseuse, ils y opposent une esthétique nouvelle qui chercherait de nouveaux thèmes d'inspiration. Ainsi le *Théâtre libre* d'Antoine représente une nouvelle percée sur la scène de l'inspiration naturaliste.

André ANTOINE inaugure une révolution des metteurs en scène qui va se prolonger au XX^e siècle en menaçant la suprématie de l'auteur. Etant obligé de travailler à partir de 13 ans (Limoges, famille modeste), Antoine témoigne d'un vif intérêt pour le théâtre dès son enfance. Malheureusement, les circonstances fâcheuses ne lui permirent pas de s'inscrire au conservatoire. Néanmoins, il participe à un groupe d'amateurs - le *Cercle gaulois* - où il rencontre plusieurs naturalistes.

Le 30 mai 1887, le premier spectacle à ses frais eut lieu dans la salle du passage de l'Elysée des Beaux-arts à Montmartre. Ainsi commence la carrière du *Théâtre libre* (1887-1896) qui le mènera au théâtre Montparnasse puis sur le boulevard de Strasbourg.

La plus importante caractéristique de *Théâtre libre* serait l'éclectisme dans le choix des spectacles. Ainsi, on y joue les pièces de Tourgueniev, Maupassant, Ibsen, Hennique, Hauptmann, et bien d'autres qui ont été lancés par ce théâtre sur la scène française (Tolstoï, Banville).

Le *Théâtre libre* a en effet accepté tout ce qui avait été refusé par la Boulevard et la Comédie-Française. Pourtant, on peut y dépister déjà un goût vers des pièces un peu pessimistes, plutôt rudes et des scènes crues. Ainsi, André Antoine réussit à imposer au théâtre ce qu'Emile Zola tentait de faire jusqu'alors sur le plan romanesque. Or le *Théâtre libre* ne joua curieusement pas BECQUE¹ qui personnifie le naturalisme au théâtre aux yeux de la postérité.

La mise en scène d'Antoine est tinte du naturalisme (et même du vérisme) : l'exactitude doit créer l'illusion du spectateur, le décor doit reproduire minutieusement la réalité, des accessoires autant que possible réels sont apportés sur la scène, même s'il s'agit des quartiers de bœuf ou d'une eau chaude fumante.

Le succès de ce théâtre est considérable grâce à un système d'abonnements et d'invitations. Son influence se fait rapidement sentir sur le théâtre Du Boulevard. La Comédie-Française joue elle-même du Becque (sa *Parisienne*),

André ANTOINE suscite de nombreux émules, dont il faut citer en premier lieu Paul FORT et son *Théâtre-d'Art*, bien qu'il ne connût qu'une existence éphémère et ses réalisations ne fussent pas à la hauteur de ses ambitions. Il revient à Lugné-Poe et son *Théâtre de l'Œuvre* (fondé 1893) d'avoir accueilli les symbolistes et notamment Maurice Maeterlinck, en les

¹ BECQUE (Henry François) (Paris, 1837 - id., 1899), auteur dramatique français. Il fut l'un des fondateurs du théâtre naturaliste et s'illustra également dans la comédie de boulevard (*les Corbeaux*, 1882; *la Parisienne*, 1885).

interprétant de façon assez dépouillée, fantomatique même. Tout en montant des pièces réalistes, son esthétique symboliste s'oppose à celle du *Théâtre libre* d'Antoine. L'un de ses plus grands mérites consiste également dans la découverte du théâtre scandinave, dont en particulier l'oeuvre d'Henrik IBSEN. Son interprétation particulière et idéaliste coïncide avec les exigences du symbolisme. En 1886, Paul CLAUDEL paraît se convertir du côté du théâtre symboliste avec sa pièce *Tête d'or*. Ainsi, tout le théâtre claudelien naîtra de la germination d'une dramaturgie symboliste.

La crise générale du naturalisme provoque une sorte de libération de l'imagination dramatique ; comme au temps du romantisme, la question du drame conçu comme théâtre total est de nouveau posée, mais dans un climat spirituel nouveau et, avec lui, la question du drame poétique. (MALLARMÉ plaçait au premier plan de ses préoccupations la recherche d'une poésie dramatique – cf. *Hérodiade*.) MAETERLINCK tente à son tour de fonder et d'expérimenter une dramaturgie symboliste (1889 *La Princesse Maleine*, 1892, *Pelléas et Mélisande*, 1908 *L'Oiseau bleu*).

Le *Théâtre libre* meurt en 1896 pour diverses raisons, dont la plus fatale fut celle du financement. Antoine continue toutefois à animer des scènes de théâtre, en outre sa propre scène qui porte son nom, sur des bases commerciales. Entre 1906-1914, il dirige de théâtre de l'*Odéon*.

Le renouveau qu'apporte ce théâtre est indéniable. Sans lui, le début du XX^e s. ne serait qu'un prolongement du siècle précédent.

III.3. Le théâtre d'idées

Le théâtre naturaliste tient son rang dans la production dramatique d'avant 1914. Le réalisme social, nuancé à la fois de cynisme et de moralisme, caractérise l'oeuvre d'Octave MIRBEAU (1850-1917). Celui-ci décrit, dans *Les Mauvais Bergers*, l'antagonisme des classes, et, dans *Les Affaires sont les affaires* (1903), il développe une description impitoyable des formes modernes du pouvoir de l'argent ; il reste ainsi fidèle à une tradition qui remonte, par-delà *Le Faiseur* de Balzac, jusqu'au *Turcaret* de Lesage.

C'est d'autre part un naturalisme psychologique plutôt que social qui inspire l'oeuvre dramatique de Jules RENARD, plus célèbre par ses autres oeuvres. Il se spécialise dans des pièces courtes et vives, où il transpose, sous la forme dramatique, son habituelle manière incisive: le pessimisme et l'amertume se résolvent en humour et en cruauté, dans *Le Plaisir de rompre* (1897), *Le Pain de Ménage* (1898), *Monsieur Vernet* (1903) et plus encore dans l'adaptation dramatique du célèbre *Poil de Carotte* (1900).

Plus proche enfin de Mirbeau, Émile FABRE schématise les thèmes naturalistes, et en fait la matière d'un théâtre à l'emporte-pièce, qui connut à l'époque un assez large succès. Efficace sur la scène, sa manière manque de force proprement littéraire, mais le succès d'Émile Fabre auprès du public témoigne de l'intérêt que l'on portait avant 1914 au théâtre naturaliste (*L'Argent*, 1895; *Les Ventres dorés*, 1905).

La question sociale qui, au début du XX^e siècle, inspire tant d'oeuvres littéraires, fournissait quelques-uns des principaux thèmes du théâtre naturaliste; mais celui-ci ne prétendait pas transformer la scène en tribune. Néanmoins le glissement du naturalisme aux « idées » caractérise l'oeuvre de certains dramaturges, qui font alors figure de maîtres à penser et dont l'influence, inégale en valeur, fut loin d'être négligeable.

Eugène BRIEUX (1858-1922) est sans doute celui qui se rattache le plus directement à la tradition de Dumas fils et d'Émile Augier ; il fonde son entreprise de moralisation dramatique sur

une véritable propagande en faveur de la réforme des mœurs : *La Robe rouge* (1900) pose, en termes assez énergiques, le problème de l'administration de la justice et montre comment l'égoïsme et l'intérêt corrompent la fonction judiciaire ; dans *Les Remplaçantes* (1901), l'auteur traite les thèmes de la propagande familiale, en montrant que le devoir de la mère est d'élever personnellement ses enfants. Le théâtre devient alors une simple et parfois sommaire illustration des thèses de l'auteur.

Plus profond et plus authentiquement dramaturge est Paul HERVIEU (1857-1915), qui a le sens du tragique, mais que son moralisme pousse à pratiquer une rhétorique parfois abusive. Il s'attache courageusement à diffuser quelques grandes idées qu'il dramatise en les rapportant au conflit fondamental de la nature et de la civilisation : problèmes du mariage (*Les Tenailles*, 1895) et du divorce (*Le Dédale*, 1903) ; question du féminisme (*La Loi de l'Homme*, 1897) et de l'amour maternel (*La Course du Flambeau*, 1901).

Mais le représentant sans doute le plus notable de cette tendance est François de CUREL (1854-1929), industriel lorrain et gentilhomme campagnard : il possède en effet l'art de concevoir des situations exceptionnelles et d'en tirer un drame psychologique qui sert de support solide au développement des idées. Le style, austère, résiste à la tentation rhétorique et compense l'abstraction des idées par la puissance suggestive des images ; c'est par son art que CUREL fait vivre sur la scène des personnages qui, cependant, incarnent des abstractions. Nourrie d'expérience personnelle et animée par ses propres drames de conscience, l'une de ses premières pièces, *Le Repas du Lion* (1897), porte sur le problème des rapports entre patrons et ouvriers ; *La Nouvelle Idole* (1899), qui est sans doute son chef-d'œuvre, soulève celui des limites morales du pouvoir scientifique ; *Terre inhumaine* enfin aborde pour la première fois, en 1922, un sujet que traiteront abondamment, après la seconde guerre mondiale, le roman et le cinéma : le thème de l'amour entre un homme et une femme appartenant à des nations ennemies.

III.4. Le néo-romantisme.

Depuis l'échec de *Burgraves* de Victor Hugo en 1843, le romantisme au théâtre semble condamné. Il connaît pourtant, au début du XX^e siècle, une étonnante résurrection avec la représentation de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand en 1897 que le public salua avec enthousiasme. En 1900 suit *L'Aiglon* et en 1910 *Chantecler*.

Le théâtre de Rostand représente une des dernières réussites du théâtre **en vers**, et c'est en lui que la manière romantique retrouve une nouvelle jeunesse, avec tous **les défauts et qualités** : une certaine tendance à la virtuosité précieuse, de la facilité et même de la banalité. Or le lyrisme verbal qui est un aspect très dynamique chez Rostand, l'originalité et l'intensité des métaphores ainsi qu'un sens de la théâtralité contribuent sans doute assez efficacement au succès de *Cyrano* (la critique de l'époque y trouva un chef-d'œuvre inattendu).

Inspiré par la légende napoléonienne et introduisant sur le théâtre une sorte d'*épopée sentimentale*, la seconde œuvre de Rostand *L'Aiglon* a confirmé la popularité de l'auteur (élection à l'Académie française en 1901).

En dépit du succès de *Cyrano* et de *L'Aiglon*, le néo-romantisme ne connaît aucun prolongement durable et disparaît au bout de quelques tentatives de la part d'un Jean Richepin, d'un François Coppée ou d'un Henri Bornier.

III.4. Vaudeville

Feydeau et le vaudeville

Fils d'un romancier de talent, GEORGES FEYDEAU (1862-1921) fut, après Labiche, le maître du VAUDEVILLE. Il porta ce genre mineur à son point de perfection, avec une maîtrise technique qui n'eut d'égale que sa fécondité: son *Théâtre complet* compte 39 pièces, comédies en trois actes dont les plus célèbres sont *Monsieur chasse!* (1892), *L'Hôtel du Libre Échange* (1894), *Le Dindon* (1896), *La Dame de chez Maxim* (1899) et *Occupe-toi d'Amélie* (1908) - ou pochades en un acte comme *On purge Bébé* (1910) et *Mais ne te promène donc pas toute nue* (1912). Après avoir longtemps fait rire les Français de la « belle époque », Feydeau a connu un regain de succès - posthume - depuis que les scènes parisiennes (la Comédie-Française en tête) ont repris ses principaux vaudevilles.

Si ce théâtre supporte assez mal la lecture, il tentera toujours acteurs et metteurs en scène: tout y est rythme endiablé, jeux de scène, coïncidences saugrenues, effets fort gros et souvent éculés, mais qui passent la rampe. C'est le triomphe d'un mécanisme comique minutieusement réglé, qui se répète avec de menues variantes d'une pièce à l'autre. Tout tourne autour de l'adultère, ou d'une simple « coucherie ». Tout le monde se rencontre, par une convergence de hasards complaisants, - se rencontre et se fuit, en un ballet vertigineux - autour d'un lit, dans une chambre d'hôtel. Un bègue, un prince slave, une Anglaise ou un Belge apportent le grain de sel de leur jargon ... et tout se termine le mieux du monde, parmi les éclats de rire.

Avocat, journaliste, industriel, poète, romancier, auteur dramatique, Tristan BERNARD (1866-1947) fut surtout un humoriste. On cite de lui une foule de bons mots, et c'est l'humour qui fait le charme de ses romans (*Mémoires d'un Jeune Homme rangé*, *Amants et Voleurs*, *Le Mari pacifique*) comme de ses pièces en un, trois ou cinq actes, depuis *Les Pieds nickelés* (1895) jusqu'à *Jules, Juliette et Julien* (1929).

Aucune monotonie d'ailleurs dans ce théâtre qui compte parmi ses réussites un court vaudeville resté au répertoire, *L'Anglais tel qu'on le parle* (1899); une parodie « tragicomique », *L'Étrangleuse* (1908); une amusante reprise du thème éternel des Ménechmes, *Les Jumeaux de Brighton* (1908); ou une comédie de caractère comme *Monsieur Codomat* (1907). Ce dernier aspect apparaissait déjà, en 1905, dans *Triplepatte* (en collaboration avec André Godfernaux); cette comédie de l'indécision unit sans dispartate l'esprit, la fantaisie et la satire légère à une sympathie compréhensive, presque attendrie (cf. p. 65).

Deux hommes du monde, Robert DE FLERS (1872-1927) et Gaston Arman DE CAILLAVET (1869-1915) inaugurent avec le siècle une collaboration féconde. Les salons, les coulisses des Lettres et de la Politique n'ont pas de secrets pour eux, et ils goûtent vivement les potins « bien parisiens ». Aussi, parmi quelques incursions sur le domaine de la parodie ou de la comédie sentimentale, trouvent-ils leur voie dans la satire des mœurs. Mais cette satire n'est jamais virulente: même lorsqu'ils raillent (dans *L'Habit vert*) l'étrange coutume d'apporter des condoléances presque officielles à une femme mariée que son amant vient de quitter, les auteurs gardent un ton de bonne compagnie. Lucides, amusés, ils demeurent indulgents et l'amabilité mondaine émousse les traits de « roserie ».

Les deux grands succès de ce théâtre gai sont *Le Roi* (1908) et surtout *L'Habit vert* (1912). Quelque peu malmenée dans cette pièce, l'Académie Française n'en tint pas rigueur à Robert de Flers, puisqu'elle l'accueillit dans son sein.

III.5. La farce - le jarrysme

Lorsque sa bouffonnerie transgresse à plaisir tous les « contrôles » de la pure vérité humaine et de la vision banale des choses, la farce ne grossit plus seulement les traits et les gestes: elle les grandit démesurément comme le fait, mais dans un autre dessein, l'épopée. Elle trouve, en conséquence, une sorte de merveilleux dans le fantastique de l'invraisemblance: elle devient épique. Selon les goûts, on la déclare alors ou grandiose ou simplement énorme. Ce sont bien là les deux épithètes qu'appelle d'ordinaire Ubu Roi, œuvre peu lue à l'origine et peu représentée mais qui, justement, a trouvé dans la tradition orale une nouvelle occasion de déformation légendaire.

Alfred Jarry (1873-1907)

Né robuste mais mal équilibré, mort tuberculeux à l'hôpital, ALFRED JARRY a vite usé son existence dans une extraordinaire dépense physique, l'abus de l'absinthe, - son « herbe sainte » - et la tension qu'exigeait son attitude de défi universel. Mais s'il a souvent revêtu (à partir de 1896) le personnage d'Ubu, il a été tout autre chose qu'un simple grotesque.

Brillant et turbulent élève du Lycée de Rennes, tenté un instant par l'École Normale qu'il prépara dans la « Khâgne » d'Henri IV où il put confirmer son esprit de canular, il fut, avec une nuance agressive, un authentique poète symboliste (*Les Minutes de Sable Mémorial*, 1894; *César Antéchrist*, 1895), et un romancier d'une rare hardiesse dans les sujets et la technique (*Les Jours et les Nuits*, 1897; *Le Surmâle*, 1902). Il fut aussi le théoricien de la « Pataphysique », trop souvent invoquée à tort et qui est en réalité un système médité de désintégration totale et de reconstruction dans l'insolite.

En fait, Jarry offre, avant l'heure, un exemple « d'engagement » de l'être entier dans tous ses gestes, littéraires ou non. Il entre dans la lignée qui, des Bousingots d'après 1830 (Pétrus Borel le « Lycanthrope », par exemple) jusqu'aux Surréalistes (cf. p. 341), comprend des génies curieux (Lautréamont), des génies véritables (Rimbaud) et même des ratés: leur trait commun est de considérer la littérature comme un acte de négation libératrice, trop facilement qualifié, d'ailleurs, de « prométhéen ». C'est dans cette optique qu'il faut aborder les outrances, les grossièretés, la médiocrité littéraire mais aussi le sens profond de la geste d'Ubu.

La geste d'Ubu

Il y a, en effet, trois Ubu. D'abord celui qui, né de l'imagination collective d'une classe en réaction contre un professeur prétendu odieux, est devenu, grâce à Jarry, Ubu Roi, incarné par Gémier lui-même au *Théâtre de l'Œuvre*, en 1896. Mais aussi, *Ubu Enchaîné* (1900) et un *Ubu sur la Butte* (1906), qui tourne plutôt à la revue satirique. Dans les trois textes, aujourd'hui confondus dans la version globale d'Ubu adoptée en 1960 par le T.N.P., le personnage, qui ne manque pas de bon sens lorsqu'il condamne lui-même certaines contraintes de l'existence, rassemble surtout dans une image vengeresse tous les traits de la vulgarité, de la bassesse et de l'absurdité triomphantes.

Ubu, maître d'absurdité

« Ancien roi d'Aragon, officier de confiance du roi Venceslas », le masque fantastique a d'abord, pour première parole, lancé « LE » mot célèbre (cf. l. 54). Puis, il a lâchement renversé le Roi de Pologne, son bienfaiteur, et fait massacrer presque toute la famille royale. Avant d'étaler sa couardise dans une guerre grotesque contre Bougrellas, héritier du trône, il s'affirme ici dans le déploiement de l'arbitraire qui est une forme de l'absurde. Pour estimer à leur juste valeur le ton et

les procédés de Jarry, toujours un peu gros, on pourra comparer ce passage à la scène où A. Camus fait donner par son Caligula une leçon d'absurdité d'une tout autre portée.