

Olivier BARA éd., Théophile Gautier, *Théâtre de poche*, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2011, 438 p. (Réédition 2013 en format poche, 438 p).

Nombreuses sont aujourd'hui les études qui donnent du romantisme théâtral une vision beaucoup plus vaste et variée que celle longtemps propagée par une histoire littéraire qui limitait sa production pour la scène au seul drame. La féerie, le mélodrame, la comédie, le fantastique, sont des genres et des veines qui l'ont aussi alimenté. Un récent numéro de la *Revue d'Histoire du Théâtre* fait précisément le point sur cet « Autre Théâtre Romantique » : il est dirigé par Barbara Cooper et Olivier Bara. Ce dernier procure ici une édition critique du *Théâtre de poche* de Gautier, recueil publié par son auteur en 1855 à la Librairie nouvelle. Il ne s'agit délibérément pas du théâtre complet, puisque n'y figurent pas, par exemple, le vaudeville *Un voyage en Espagne*, le mélodrame *La Juive de Constantine*, les couplets d'opéra-comique du Maître Wolfram, la comédie de cape et d'épée *Regardez mais ne touchez pas*, ni l'ensemble des prologues composés par Gautier, et qu'on retrouvera dans le recueil posthume *Théâtre. Mystère, comédies et ballets*, plus complet, et sur lequel se fondait jusqu'alors l'édition moderne.

Fidèle au geste éditorial de Gautier lui-même, Olivier Bara procure ici l'édition du volume de 1855 que l'auteur choisit de réunir sous le titre « *Théâtre de Poche* », entendons par-là pour une scène miniature, ou à lire, ou de société. Il se compose de quatre pièces (*Une larme du diable*, *La Fausse conversion ou Bon sang ne peut mentir*, *Pierrot posthume* et *Le Tricorne enchanté*), de deux prologues pour l'Odéon, et d'un poème de circonstance en l'honneur de Pierre Corneille. L'édition, soigneusement annotée, donne en variantes les leçons de tous les manuscrits retrouvés — autographes ou non —, des éditions du vivant de l'auteur, et de l'édition posthume parue peu après la mort de Gautier en 1872. De riches annexes complètent le dossier.

Dans son introduction générale et dans les notices, Olivier Bara souligne à quel point ces pièces se caractérisent par leur refus du réalisme, par leur goût de l'artifice, de la convention théâtrale exhibée, de la fantaisie naïve. Loin de se présenter, comme le drame, comme un creuset des genres, elles affichent au contraire une appartenance générique marquée — ce qui n'empêche pas, dans chacune d'entre elles, le mélange du comique et de la mélancolie. Les genres en question sont anciens, pour la plupart, et les personnages, typés, relèvent de traditions diverses — marque de la grande défiance de Gautier à l'égard de la comédie bourgeoise contemporaine.

Le mystère allégorique *Une larme du diable*, paru en 1839, fut joué à titre posthume sur le théâtre de marionnettes de sa fille Judith en 1897, et diffusé sur les ondes par l'O.R.T.F. en 1965, avec la voix de Gérard Philipe dans les rôles antagonistes de Satan et des Anges gardiens : « ironique perception de l'infinie réversibilité des pôles et des choses, en toute fidélité à l'esprit du texte » (p. 34). Les deux héroïnes, Alix et Blancheflor, y sont séduites par Satan, déguisé en fringant jeune homme. On y voit dialoguer, comme le fera plus tardivement Hugo dans *La Forêt mouillée*, divers animaux de la forêt, pris par l'ardeur amoureuse, mais aussi bien des meubles ou des parties du corps féminin, tous animés par l'universel désir. Comme le veut la loi du mystère, Satan est vaincu par le ciel, mais aussi par son propre attendrissement (une larme d'amour lui échappe, recueillie par l'ange gardien). *La Fausse conversion ou Bon sang ne peut mentir* est une comédie-proverbe ou proverbe dramatique paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1846, comme maints proverbes publiés à l'époque sur le support de la revue pour alimenter les théâtres de société. Son intrigue oppose deux visages du XVIII^e siècle, « l'esthétique rococo et la morale hédoniste des petites maisons et des petits soupers » en ville (p. 113), et l'idylle rousseauiste et campagnarde, au détriment de cette dernière, dénoncée, au dénouement, comme un alibi, ou comme une illusion. La pièce, qui relève du spectacle dans un fauteuil, fut créée en 1899 à l'Odéon, à l'instigation de Judith Gautier, mais ne rencontra pas le succès.

Pierrot posthume, arlequinade en vers créée au Théâtre du Vaudeville en 1847, exploite le *topos* du « tuer les morts » : Pierrot, qu'on croyait mort, et dont le retour contrarie les visées d'Arlequin sur Colombine, s'y laisse persuader par les autres personnages que son intérêt est d'être mort, et entreprend donc de figurer par son suicide « un mort qui se tue ». Une annexe publie la caricature de Gautier que cette pièce inspira à Nadar. Les variantes, fondées sur l'étude du manuscrit, font apparaître la méthode de composition suivie par Gautier : il commence par écrire en vers libres qu'il transforme ensuite minutieusement en alexandrins. Cette étude génétique achève de convaincre le lecteur de la mauvaise foi de Paul Siraudin, carcassier qui servit d'intermédiaire entre le directeur du Vaudeville (Lefebvre), et Gautier, et qui revendiqua en vain l'inscription de son nom sur l'affiche. Le dossier de la polémique, publié en annexe, fait clairement comprendre que l'action de Siraudin s'est limitée à la suggestion du sujet, emprunté à une pièce de la Foire, mais que l'exécution complète de la pièce revient à Gautier. Avec cette création, Gautier défend la pureté originelle du genre de l'arlequinade, menacée à l'époque par le tour vulgaire que lui donne le successeur de Deburau (mort en 1846), Paul Legrand, qui oriente fâcheusement le personnage de Pierrot, selon Gautier, « moitié en Colin d'opéra-comique, moitié en chasseur tyrolien » (p.158). En annexe,

Oliver Bara fournit les critiques de Gautier sur *Pierrot, valet de la mort* (1846) et *Pierrot pendu* (1847) de Champfleury, et son célèbre éloge de Debureau « Shakespeare aux Funambules ». Dans cette critique, qui date de 1842, Gautier raconte comment, las des comédies réalistes conventionnelles que l'on trouve sur la scène bourgeoise de son temps, il est retourné aux Funambules. Il raconte alors la pièce qu'il y a vue (sans en donner le titre), où Pierrot, amoureux d'une duchesse, se procure pour la séduire de beaux vêtements auprès d'un marchand d'habits qu'il tue étourdiment, et dont le spectre ne cesse ensuite de le hanter. Comparant l'esthétique simple et la thématique spectrale de cette pièce au théâtre de Shakespeare, Gautier fait l'éloge de ce théâtre populaire naïf dont il révèle point par point toute la profondeur philosophique.

Le Tricorne enchanté, « bastonnade » en vers créée en 1845 au Théâtre des Variétés, accompagnée d'une musique de François Bazin, est le seul grand succès dramatique de Gautier : il connut à sa création 57 représentations, entra à l'Odéon en 1872 puis à la Comédie-Française en 1898. La pièce renoue avec les types de la *commedia dell'arte* : on y retrouve le vieillard Géronte, berné par sa pupille et son neveu, secondés par une servante et un valet rusé, qui martyrisent un autre serviteur niais, et usent d'un chapeau prétendument magique (il est censé rendre invisible) pour soutirer son bien au vieillard et conclure le mariage sans son consentement.

Le *Théâtre de poche* comprend également des prologues. Ils font partie de la série des « bagatelles de la porte » que pratiqua Gautier. Ceux qu'il composera pour *Henriette Maréchal* des frères Goncourt et le *Struensée* de Michel Beer seront repris dans le recueil *Théâtre. Mystère, comédies et ballets* à partir de 1872. Le premier des prologues publiés dans le *Théâtre de poche* est celui que Gautier composa pour le *Falstaff* de Meurice et Vacquerie, comédie en trois actes et en vers créée à l'Odéon en 1842. Déclamée par l'acteur Monrose fils, qui incarnait le personnage éponyme, cette traditionnelle *captatio benevolentiae* prend la forme d'un hymne bachique. Une annexe fournit la parodie qu'en donna *Le Charivari*. Le Prologue pour la réouverture de l'Odéon composé par Gautier en 1845 est une commande de Bocage, qui venait de prendre la direction de ce théâtre. Il fut donné en ouverture du *Véritable Saint Genet* de Rotrou (une découverte pour le public, à une époque où, comme l'explique Olivier Bara, Gautier plaidait pour une spécialisation de l'Odéon dans le répertoire ancien et étranger) et d'une petite comédie d'Octave Feuillet (*Un bourgeois de Rome*). Inspiré dans sa forme du Prologue sur le théâtre du premier *Faust* de Goethe, il fait dialoguer Le Directeur du théâtre (interprété par Bocage lui-même) qui défend sa programmation et présente sa troupe et L'Esprit chagrin qui toujours doute de la viabilité de l'Odéon (dont la direction, très instable,

n'était pas une sinécure), et Un Garçon de théâtre qui vient leur rappeler *in extremis* le début du spectacle ; dans une dernière tirade, le directeur s'adresse au Public, en rendant hommage à sa créativité : « Chers inconnus, public ! grande âme collective, / Cerveau toujours fumant où bout l'idée active, / Maître puissant par qui tout génie est formé ; / Public, sublime auteur qu'on n'a jamais nommé, / Verse une part de toi dans les chefs-d'œuvre à naître. » (p. 345). On y trouve, dans un passage humoristique sur les tribulations de l'Odéon (toujours entre deux menaces de fermeture) un beau tableau du théâtre désert : « Les ours du pôle arctique et les ours des cartons / Dans cet autre Spitzberg avaient pris leurs cantons, / Et par eux fut mangé le claqueur solitaire / Hivernant sous la neige au milieu des parterres. / Trouvant l'endroit propice à des repas de corps, / Près des acteurs, les rats grignotaient les décors. » (p. 338). L'ensemble du prologue constitue une défense du théâtre romantique, où Gautier rend hommage aussi bien à Hugo, Dumas, Gozlan, qu'à Ponsard et Émile Augier, et célèbre dans le même temps les grands auteurs anciens, français et étrangers.

La dernière pièce du *Théâtre de poche* est le poème en hommage à Pierre Corneille que Gautier composa en 1851 pour le 245^e anniversaire de l'auteur du *Cid*, à la demande d'Arsène Houssaye, alors directeur du Théâtre Français, où il devait être lu en prologue. Cet éloge en vers, Dumas raconte, dans l'extrait de ses *Mémoires* donné en annexe, que le sujet en aurait été fourni à Gautier par Hugo (mais est-ce bien vrai ? Olivier Bara laisse à juste titre la question ouverte...) : il s'agit de raconter l'épisode bien connu de Corneille, appauvri par la disgrâce, contraint de porter son soulier chez le savetier. Cet épisode avait inspiré en 1848 à Émile Perrin un tableau dont Gautier avait avantageusement rendu compte. Le propos, qui fait l'éloge du génie littéraire immortel contre le pouvoir politique contingent, a paru subversif à la censure. Le poème fut donc interdit par le ministre Faucher, qui manifesta ainsi son zèle à l'égard du Président de la République Louis-Napoléon Bonaparte, quelques mois avant le coup d'État (peu avant le débat pour la révision de la constitution) et ne fut pas prononcé publiquement avant 1888, à la Comédie-Française.

L'introduction d'Olivier Bara, lumineuse, situe précisément l'originalité de cette production. Cette dernière peut sembler légère, mineure ou marginale, comparée, d'une part, à celle de dramaturges contemporains consacrés par la postérité pour leur œuvre théâtrale nettement plus abondante, d'autre part à l'énorme masse des feuilletons théâtraux de Gautier, et enfin à sa célébrité comme auteur de ballet — et principalement du céléberrime *Giselle* —, qui a contribué à occulter le reste de sa production dramatique (laquelle, Olivier Bara le rappelle, a été étudiée en 1972 dans le toujours précieux ouvrage de C. Book-Senninger). Mais l'apparente modestie de ce théâtre est un leurre : l'introduction montre combien Gautier,

lui-même critique sur la médiocrité de la production contemporaine, fait tenir ses pièces par la force du style, « de la prose sculptée » du mystère et du proverbe « aux vers des dialogues, monologues, prologues, [style] qui fonde et garantit la valeur de ce théâtre faussement modeste » (p. 10). Ce qui n'empêche pas ce théâtre de texte de revendiquer sa théâtralité, qui prend de multiples formes : la monstration des conventions, règles du genre, types empruntés aux formes anciennes du théâtre ; les techniques de distanciation que sont les adresses au public ou la citation plus ou moins parodique ; le défi lancé à la figurabilité (notamment dans le mystère allégorique, dont le metteur en scène audacieux devrait trouver le moyen de représenter non seulement le Bon Dieu, Satan, les Anges et tout le personnel céleste, mais aussi les amours du fauteuil et de la bergère) ; les jeux de scène prévus par la régie interne (notamment lors des lazzi qui accompagnent, dans la bastonnade, l'épisode du chapeau magique), spectaculaire « débordement du textuel par le visuel » (p. 17). L'introduction montre aussi en quoi ce théâtre « de poche », par sa forme et son geste éditorial, critique implicitement la scène de son temps (comme le théâtre de Nohant pour Sand, comme le *Théâtre en liberté* pour Hugo), et ce que son propos souvent ironique ou désabusé comporte de « sourde contestation du monde comme il va, au moment précis (1855) où Gautier entre dans une carrière "officielle" sous le Second Empire, marquée par son départ de *La Presse* et son entrée au *Moniteur universel* » (p. 21). Olivier Bara repère aussi, dans ce théâtre, les obsessions propres de Gautier, notamment celle de la mort et du vide, cette « dialectique de l'animé et de l'inanimé, du charnel et du désincarné » que la cérémonie théâtrale exorcise, elle « qui convie les morts aux côtés des vivants » (p. 18).

Puisse cette riche édition, informée par les travaux récents en histoire culturelle, et particulièrement ceux de son auteur sur l'idéal dramatique de George Sand, sur les rapports entre presse et théâtre — notamment sur le support de la revue pour l'importante édition du théâtre à lire à l'époque romantique —, sur les proverbes de Musset, sur la variété des genres et des inspirations au sein du théâtre romantique, donner à des metteurs en scène audacieux l'envie de donner corps à cette production dont le charme délicieux n'exclut pas la profondeur métaphysique, bien au contraire.

Florence Naugrette