



HAL
open science

”Dérive, déliaison, délire : Odry dans la parade des Saltimbanques, ou le rire en 1838”

Olivier Bara

► To cite this version:

Olivier Bara. ”Dérive, déliaison, délire : Odry dans la parade des Saltimbanques, ou le rire en 1838”. Le rire moderne , Presses universitaires de Paris Ouest, pp.377-392, 2013. <hal-00910205>

HAL Id: hal-00910205

<https://hal.science/hal-00910205v1>

Submitted on 29 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Dérive, déliaison, délire : du scénario vaudevillesque au calembour "à l'Odry"

De quoi rit-on dans les théâtres ? et comment rit-on au théâtre ? Ces questions simples sont vertigineuses, surtout lorsqu'elles concernent le théâtre passé, éloigné, les scènes du XIX^e siècle dont seuls demeurent ces résidus : des textes dramatiques relevant du répertoire *dit* comique. Ces textes programment certes le rire, dans tel quiproquo, tel rebondissement, telle réplique, ou tel jeu de scène inscrit dans la didascalie, et le lecteur contemporain peut ou non répondre à ces sollicitations, en apprécier la charge par le rire silencieux ou éclatant. Mais le *stimulus* comique ne déclenche pas nécessairement la réponse - l'éclat de rire -, et c'est un truisme de rappeler que les meilleures intentions comiques ne font pas le rire – par nature capricieux, vagabond, imprévisible, souvent suscité au théâtre par le « hors-texte » : un clin d'œil, une grimace, un costume trop grand, un chapeau trop petit. Stendhal, hanté par le désir « *to make comedies* », s'amuse et s'étonne de tels caprices du public de théâtre lorsqu'il s'ingénie à pointer et à compter les rires de la salle – deux éclats de rire seulement lors d'une représentation de *Tartuffe* au Théâtre-Français le 4 décembre 1822, un seul moment d'hilarité quinze jours plus tard pendant toute une soirée constituée de *Valérie* de Scribe et des *Deux Gendres* d'Étienne. Fou rire continu pendant deux heures, en revanche, durant la représentation du *Siège de Paris* du Vicomte d'Arincourt en 1826 – mais il s'agissait d'une tragédie¹. Cet enregistrement *sismographique* des secousses d'hilarité agitant un théâtre sert chez Stendhal à étayer son jugement, noté dans les marges du *Rouge et le Noir* en 1834² : la comédie est devenue impossible au XIX^e siècle, du moins au théâtre, le gros du public ignorant la finesse et la haute société affectant la morale, affichant un « *cant* » propre à paralyser toute *vis comica*. Si l'on ajoute le contrôle exercé par la censure, prompt à émasculer toute comédie trop saillante, à limer toute pointe satirique trop aiguisée, l'on comprend qu'aux yeux de l'auteur de *La Chartreuse de Parme* la comédie n'ait d'avenir, au XIX^e siècle, qu'à l'intérieur du roman.

¹ Stendhal, *Paris-Londres. Chroniques*, édition de Renée Dénier, Paris, Stock, 1997, p. 74 (« Le rire », *Paris Monthly Review*, janvier 1823) et p. 690 (« Esquisse de la société parisienne, de la politique et de la littérature. Esquisse V »). Je me permets de renvoyer à mon article : « Rire sous la Restauration : théorie et pratique de la comédie de Stendhal à Scribe », dans *Repenser la Restauration*, sous la direction de Jean-Yves Mollier, Martine Reid et Jean-Claude Yon, Paris, Nouveau monde éditions, 2005, p. 239-251.

² Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, édition d'Anne-Marie Meininger, « Notes et *marginalia* », Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2000, p. 745 et p. 757.

L'histoire du théâtre offre pourtant quelques démentis aux thèses de Stendhal, d'un Stendhal nostalgique de l'esprit du XVIII^e siècle perdu à l'ère démocratique, en deuil de cette « gaieté française » réinventée au théâtre par Beaumarchais et pauvrement remplacée selon lui par l'esprit d'observation morale et sociale d'un Scribe, au théâtre du Gymnase. Mais la société post-révolutionnaire voit se développer de nouvelles pratiques culturelles du rire qu'il est sans doute vain de rechercher, à la manière de Stendhal, dans la grande comédie jouée au Théâtre-Français, ou dans la comédie-vaudeville bien charpentée donnée au Gymnase, placé pendant la Restauration sous le haut patronage de Madame, duchesse de Berry. Les nouveaux lieux du rire se trouvent ailleurs, et ce rire franc et massif, partagé en direct par la foule mêlée des théâtres, éclate dans des formes génériques nouvelles ou renouvelées, fondées sur le jeu parodique, sur la grimace et sur la libération du calembour. Sous la monarchie de Juillet, deux types comiques et deux comédiens portent à seuls, tels deux Atlandes de la comédie hilarante, les deux plus grands succès de fou rire au théâtre, entretenus par la presse qui s'en fait la chambre d'écho : le Robert Macaire de Frédérick-Lemaître et le Bilboquet de Jacques Odry, héros respectifs des pièces *L'Auberge des Adrets* et *Robert Macaire* pour le premier³, et des *Saltimbanques* de Dumersan et Varin pour le second⁴. Les deux types comiques, nés sur les planches du théâtre, s'unissent dans la mémoire historique alimentée par telle ligne de Théophile Gautier voyant en Bilboquet « un sublime pendant de Robert Macaire », deux des « types du siècle⁵ ».

La succession chronologique de ces deux monuments du rire dans le premier XIX^e siècle me semble – hypothèse liminaire - liée à la censure qui pèse sur *Robert Macaire*, créé le 14 juin 1834 au théâtre des Folies-Dramatiques, repris à la Porte Saint-Martin, et finalement interdit à Paris et en province, au bout de plus de deux-cents représentations⁶. Les *Saltimbanques* sont créés le 25 janvier 1838 au théâtre des Variétés, alors que depuis

³ Cet article est conçu comme le pendant de mon étude consacrée aux improvisations de Frédérick Lemaître en Robert Macaire : « Le rire subversif de Frédérick Lemaître / Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur », à paraître dans la revue en ligne *Insignis*, n° 1, « Trans(e) » (www.revue-insignis.com).

⁴ Jacques-Charles Odry, fils de maître cordonnier, né en 1779, joue d'abord les utilités aux théâtres de la Gaîté, de la Porte-Saint-Martin et des Variétés sous l'Empire. C'est dans ce dernier théâtre qu'il impose son jeu comique et son corps grotesque, en créant plus de 250 rôles entre 1808 et 1841 (avec une éclipse en 1835-36 lorsque les Variétés tentent de sortir de la « farce niaise »). Odry meurt en 1853. D'après le *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier)*. *Biographie, bibliographie, iconographie* d'Henry Lyonnet, article « Odry », Genève, Slatkine reprints, 1969 [1902-1908], t. II, p. 496. Sous la Restauration, Odry n'imprime pas encore à ses rôles la folie qui caractérisera sa dernière période. La *Petite Biographie dramatique*, « éternelles aux oisifs », par « Guillaume le Flaneur » (Paris, Paul Domère, 1821), souligne ainsi son naturel dans les rôles de composition : « En voyant Odry, le propriétaire reconnaît son fermier, le cultivateur croit entendre raisonner tantôt son garçon de labour, tantôt le maire de son village » (p. 182).

⁵ Théophile Gautier, feuilleton de *La Presse*, 30 décembre 1839, dans *Critique théâtrale*, édition de Patrick Berthier, Paris, Honoré Champion, 2008, t. II, p. 472-473.

⁶ Voir les *Souvenirs de Frédérick-Lemaître publiés par son fils*, Paris, Ollendorff, 1880, p. 214.

septembre 1835 la censure rétablie officiellement après l’attentat de Fieschi contre Louis-Philippe écarte des scènes toute réincarnation de Macaire – le Vautrin de Balzac en fera les frais en 1840. Un rapport de censure s’en prend ainsi, en mai 1838, à une pièce prévue pour les Variétés, *La Bourse*, vaudeville joué sous le titre *M. Gogo à la Bourse* : si la satire dirigée contre « la cupidité crédule des actionnaires et les scandales de l’agiotage » est louée par les censeurs pour son « bon esprit » et son « but moral », la présence parmi les personnages de Robert Macaire et de son acolyte Bertrand est dénoncée : « D’abord elle reproduit ces types renommés d’immoralité ironique, de brigandage facétieux, qui, depuis trois ans, ont été éloignés du théâtre » ; ensuite, ces « personnifications du cynisme de l’escroquerie » porteraient atteinte « au crédit de certaines industries [...] plutôt que de flétrir l’agiotage en général ». La comédie deviendrait alors « diffamation⁷ ». Aussi, après la censure, Odry joue-t-il non plus Macaire mais Bilboquet dans *M. Gogo à la Bourse*, un type, jugé moins subversif, remplaçant l’autre⁸. Le manuscrit des *Saltimbanques* passe à moindres frais l’obstacle de la censure, qui ne demande que la suppression d’une référence au gouvernement de « Juillet », de deux autres aux « bals de la Cour » et aux « sergents de Ville de Meaux », ou l’effacement du mot « ministère⁹ ». Pour le reste, la pièce des *Saltimbanques* paraît inoffensive au censeur dès lors que le comique, dans cette « comédie-parade », n’est dirigée vers aucune cible explicite, et semble d’une gratuité inoffensive, même si on y détecte ponctuellement un peu de l’esprit frondeur de Macaire, par exemple lorsque le bateleur Bilboquet déclare : « j’étais à la mairie à faire viser mon passeport, comme c’est l’usage chez tous les peuples libres¹⁰ ».

Les deux spectacles et les deux types (Macaire, Bilboquet) s’articulent ainsi étroitement, dans leur succession nécessaire et symptomatique, aux yeux d’un Théodore de Banville, dans son étude récapitulative des « types comiques créés par la comédie moderne » – Mayeux, Robert Macaire, Bilboquet, M. Prudhomme, Jean Hiroux :

Enfin Bilboquet vint ! et ce fut bien autre chose que Malherbe, je crois ! Et ne vous y trompez pas, quoique Bilboquet comparé à Robert Macaire, ce soit l’hysope après le cèdre, il y a eu comme *démolition*, un grand progrès dans les *Saltimbanques*. En effet, Bilboquet n’a pas eu

⁷ Archives nationales, F²¹ 988, rapport du 14 mai 1838. D’après le compte rendu de la pièce jouée le 16 mai, et attribuée par la presse à Bayard, les personnages de Macaire et Bertrand ont disparu de *M. Gogo à la Bourse* (*Courrier des théâtres*, 17 mai 1838 ; la veille, la pièce *La Bourse* était annoncée comme un « tableau en actions »).

⁸ Odry avait joué Macaire dans *La Fille de Robert Macaire*, suite de la célèbre comédie, en 1835 : nouveau signe de la possible permutation des deux types en lesquels se concentre l’esprit de l’époque.

⁹ Archives nationales, F²¹ 988, rapport signé Florent daté du 22 janvier 1838.

¹⁰ *Les Saltimbanques*, comédie-parade en trois actes, mêlée de couplets, par Théophile Dumersan et Varin [Charles Voirin], édition du Magasin théâtral, sans lieu ni date, acte III, scène 3, p. 16.

besoin d'ensanglanter sa scène pour y saper toutes les choses adorées autrefois, la musique, l'art dramatique et l'art du dentiste¹¹ !

C'est cette triple démolition exhilarante qu'il s'agit désormais de cerner et de comprendre grâce à un travail archéologique à la recherche d'éclats de rire enfouis.

Archéologie d'un succès comique

Du rire déclenché par Odry en Bilboquet, seuls demeurent pour nous un texte, *Les Saltimbanques* publié au Magasin théâtral, et sa vignette illustrée représentant un des clous du spectacle : Odry dansant avec Mlle Esther en Zéphirine, « sauteuse », non la cachucha mise à la mode à l'Opéra par la danseuse Fanny Elssler, mais la « caoutchoutcha » à la scène 10 de l'acte III. Se dévoile dès l'illustration de couverture un des principaux ressorts comiques des *Saltimbanques*, à vrai dire le plus commun au genre du vaudeville donné aux Variétés : le jeu parodique avec les spectacles et les modes du moment, détournés et soumis au joyeux recyclage. Le boniment de Bilboquet ouvrant la danse présente Zéphirine sous le nom de Paquita y Zampa y Dolorida y Florida, jeu sur la mode espagnole à laquelle sacrifiera encore quelques mois plus tard le *Ruy Blas* hugolien, jeu aussi sur quelques titres de spectacles courus, tel le *Zampa* d'Hérold à l'Opéra-Comique. Comme dans tout vaudeville, *Les Saltimbanques* ne cessent au fil des couplets chantés qui truffent l'intrigue de détourner les airs connus, notamment des opéras-comiques *Le Philtre*, *La Dame blanche*, *Joseph*, *La Fiancée*, ou de l'opéra bellinien *Les Puritains*. Le rire du spectateur de vaudeville se fonde ici sur l'heureuse reconnaissance, fondant un esprit de connivence (culturelle et sociale). Il résulte d'un jeu de mémoire qui consiste à apprécier l'écart entre l'esthétique musicale, les paroles originelles de l'air connu et les nouveaux vers chantés dans la situation neuve. On ne peut que supposer à la lecture de la pièce le rire *entendu* déclenché dans la salle par le réemploi de l'air de *Joseph* de Méhul, opéra biblique, adapté sur des paroles aux sous-entendus grivois interprétées par la sauteuse de la troupe :

À peine au sortir de l'enfance,
Six ans tout au plus je comptais
Je suivis avec confiance
Un saltimbanque ! et sans regrets.

¹¹ Théodore de Banville, « Les types comiques créés par la comédie moderne », dans *La Vie d'une comédienne*, Paris, Calmann-Lévy, 1877 [1855], p. 242.

Avec lui j'ai donc, à la ronde
Sauté toujours honnêtement !
Combien de femmes dans le monde
Ne pourraient pas en dire autant¹².

On est loin des « champs paternels » nostalgiquement célébrés par le Joseph originel. Ces airs de contrebande, parfois entonnés avec la voix éraillée et fausse d'Odry, donnent sens à la remarque sibylline de Banville qui constatait le travail de sape mené contre la musique. Quant à la destruction de l'art du dentiste également rappelée par Banville, on en saisit la référence à la lecture de la tirade-récit de Bilboquet à la scène 3 de l'acte I : ce dernier rappelle que son boniment de bateleur à la parade consiste à proclamer qu'il arrache « sans douleur » toutes les dents, sans préciser toutefois que l'opération est indolore pour son agent et non pour son patient...

On glisse ainsi, à la lecture de la pièce, de l'appropriation ludique et de l'exploitation parodique des genres et des formes à la mode, au jeu sur la langue puis sur le signifiant en liberté, et bientôt au calembour. Laissons exploser quelques-uns de ces « pétards » organisant en feu d'artifice le dialogue et les tirades de la comédie. Lorsque Bilboquet se trompe de patient et arrache les dents du jeune soupirant de sa pupille Zéphirine, le Brigadier l'arrête puis le relâche non sans le menacer, selon le récit du héros : « Père Bilboquet, la politique étant étrangère à l'événement, je vous rends votre libre-arbitre... Néanmoins à l'avenir ne vous trompez plus de dents, ou je vous y mets *dedans* – farceur de Brigadier !... c'était un calembour !... je lui tape sur le ventre. / Au calembour ?... / Non, au brigadier [...]»¹³. Lorsque le soupirant de Zéphirine, le jeune Sosthène¹⁴ devenu saltimbanque par amour, se fait sermonner par son père Ducantal (« Voilà donc la société que tu hantes ! tu abandonnes ton père qui est enrhumé pour courir après une sauteuse ! »), Bilboquet réplique : « Sauteuse ! le mot est un peu leste¹⁵ ! ». Le jeu de mots peut se loger aussi dans les morceaux chantés, comme dans l'ensemble qui ouvre l'acte II, dans lequel la banquiste Atala¹⁶, occupée à raccommoder un pantalon d'Arlequin, fredonne : « Les pièces à succès / N'durent pas plus que les chemises / Aussi comme aux Français / Nous faisons des reprises¹⁷ ».

¹² *Les Saltimbanques*, éd. citée, acte II, scène 3, p. 10.

¹³ *Ibid.*, acte I, scène 3, p. 3.

¹⁴ Allusion irrévérencieuse aux fameux Sosthènes de La Rochefoucauld, directeur des Beaux-Arts sous Charles X ?

¹⁵ *Les Saltimbanques*, éd. citée, acte I, scène 9, p. 7.

¹⁶ La comédie-parade comme le vaudeville recycle et détourne aussi la littérature...

¹⁷ Ces couplets ne figurent que sur le manuscrit déposé à la censure, conservé aux Archives nationales (F¹⁸ 783). La pièce imprimée donne une autre version, dénuée de toute pointe contre « les Français » : la Comédie-Française.

En dehors du texte manuscrit ou imprimé, que reste-t-il du comique d'Odry, nous permettant de remonter des effets, le rire énorme constaté, enregistré, relayé par les journaux, aux causes ? L'autre filon à exploiter pour le chercheur est l'ensemble des représentations auxquelles donne lieu le corps d'Odry. La médiation du portrait-charge construit ce corps en objet à la fois étrange et familier. Le feuilletoniste Théophile Gautier est bien sûr (avec son œil de peintre) attentif à la plastique difforme du comédien, de cet « Antinoüs des cuisinières » comme il le surnomme¹⁸. Dans son compte rendu de la première des *Saltimbanques*, la laideur d'Odry inspire une des très belles pages du feuilletoniste, par ailleurs spécialiste en *Grotesques* et futur auteur du *Capitaine Fracasse* :

[...] un nez en bouchon de carafe, martelé de méplats et de facettes, allumé d'un rouge véhément, épaté au milieu de la figure et écrasé par le poing de la trivialité et de la sottise, des yeux de poisson cuit au regard hébété, une bouche fendue comme un grelot et faisant deux ou trois fois le tour de la tête ; des épaules voûtées, des jambes si comiquement cagneuses et dénuées de mollets ; des mains rugueuses, courtes, violettes, carrées ; puis, sur tout cela, cette admirable fatuité de bêtise et cette insolence d'âneries que vous savez¹⁹.

La dernière incise instaure un partage de la laideur comique dans l'imaginaire public. De son côté, le critique Jules Janin ne peut se retenir d'être méchant dans un portrait plus fortement déshumanisant : « En le voyant, on oubliait le genre *homo*. Il avait quelque chose en deçà de l'homme, et c'était plaisir de le voir grognant, pataugeant, s'embourbant à plaisir dans le vaudeville, et se vautrant avec délices sur son fumier, comme un jeune animal de basse-cour dont le grognement n'est pas sans charme, dont les brusques mouvements ne sont pas sans grâces²⁰ ! » Ce portrait d'Odry en jeune pourceau gracile, ou en Job misérable et heureux, confère au rire déclenché par la vue d'un tel monstre une forme de violence, retournement de l'horreur éprouvée en un rire de mauvaise conscience : « [...] on riait, à le voir, mais on riait, malgré soi, et on se trouvait honteux de tant s'amuser, à quoi, je vous prie ? » interroge le même Janin²¹.

Cette gêne qu'exprime et refoule le rire collectif est liée à l'incongruité d'un corps, d'un costume, d'une gestuelle, de répliques en constant excès, effets qu'aucune cause n'explique, excroissances irréductibles à quelque nécessité logique au sein de la création – de la Création ou de l'œuvre théâtrale conçues comme un tout organiquement signifiant.

¹⁸ Gautier, feuilleton de *La Charte de 1830*, 18 avril 1837, dans *Critique théâtrale*, *op. cit.*, t. I, p. 61.

¹⁹ Gautier, feuilleton de *La Presse*, 29 janvier 1838, *ibid.*, t. I, p. 343.

²⁰ Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, Paris, Michel Lévy frères, 6 vol., 1853-1858, t. II, p. 273.

²¹ *Ibid.*, p. 272.

Dé-liaison et sérialité : le calembour comme à la parade

Une fois rassemblées les traces de ce rire ancien et de ses causes identifiables dans les textes ou dans les images générées par l'acteur, une fois écartée la cause la moins neuve de ce rire, le jeu parodique avec les modèles détournés propres à l'esprit vaudevillesque, il reste à tenter une interprétation de cette charge comique contenue dans un type, né de la rencontre en un moment social donné d'un comédien, d'un public et d'une pièce due à deux fournisseurs attitrés des théâtres secondaires (Dumersan et Varin). En quoi le rire déclenché par Odry est-il neuf, et peut-être « moderne », en 1838 ? Une réponse se trouve dans la structure de l'œuvre « comédie-parade », une autre dans son composant élémentaire : le calembour.

Créée dans un des temples parisiens du vaudeville, le théâtre des Variétés, la pièce des *Saltimbanques* réjouit d'abord tous les dénonciateurs de la comédie sérieuse et utilitaire, du vaudeville humanitaire et moral qui prolifère alors sous la plume des frères Coignard, de Charles Duveyrier ou d'Émile Souvestre, autant de « capsules à sermons » à la manière de *Résignée*, pièce de Bayard donnée au Variétés en septembre 1837. Le jugement de Gautier est ironique et acéré : « C'est une pièce très habilement faite, très convenable, très morale, et qui, sans nul doute, mérite quelque prix Montyon ; mais nous aimerions rencontrer quelque chose de plus gai, sur la scène d'Odry et de Vernet²² ». Aux yeux de l'auteur de *Mademoiselle de Maupin*, les pièces créées pour Odry valent, à l'inverse des vaudevilles bien faits et utiles, par leur structure lâche, leur intrigue flasque, leur action trouée. Les folies-vaudevilles, comme l'inénarrable *Ours et le Pacha* de Scribe (pièce reprise par Odry), et les comédies-parades plaisent à Gautier car elles sont sans « queue ni tête²³ ». L'unique motivation artistique des « carcassiers » et dialoguistes consiste à se mettre au service de l'excroissance nasale du comédien, à percer le scénario comique d'autant de trous nécessaires à l'exhibition de cet appendice grotesque digne de Quasimodo : « Odry a le nez taillé en bouchon de carafe : c'est là une grande partie de son talent ; l'auteur est obligé de ne jamais perdre de vue ce nez magistral et triomphant, et de pratiquer dans son action toutes sortes de trèfles et de lucarnes, pour le laisser voir sous toutes ses facettes²⁴ ». Aussi les œuvres où Odry connaît les plus

²² Gautier, feuilleton de *La Presse*, 29 septembre 1837, dans *Critique théâtrale*, édition citée, t. I, p. 155. Les Variétés, où sera créé le *Kean* de Dumas, cherche régulièrement à s'élever vers la respectabilité de la grande comédie. La salle elle-même paraît trop élégante pour accueillir la parade des *Saltimbanques* : selon Gautier, elle « avait le défaut de ressembler à la chambre des députés, colonnes blanches, tentures rouges, ce qui ôtait le sérieux à la chambre des députés, et donnait par contrecoup un effet parlementaire aux calembours d'Odry ». Feuilleton de *La Presse*, 7 octobre 1839, *ibid.*, t. II, p. 347.

²³ Gautier, feuilleton du 29 janvier 1838, *ibid.*, t. I, p. 349.

²⁴ Gautier, feuilleton de *La Presse*, 16 octobre 1837, *ibid.*, t. I, p. 183.

éclatants triomphes comiques sont-elles de simples « rhapsodies²⁵ », un modèle de la « parade, vive, alerte, prodigieusement réjouissante en son gros sel, entremêlée d'heureux lazzi et de soufflets retentissants comme des tonnerres [...] » selon la formule de Banville dans sa nouvelle *Les Pauvres Saltimbanques*²⁶. Le genre de la parade issu des foires du XVIII^e siècle mais perdu au temps de la « pièce bien faite » caractérisait déjà le *Robert Macaire* de Frédérick Lemaître aux Folies-Dramatiques : l'œuvre mettait en pièces quelques préceptes de l'aristotélisme, en premier lieu l'unité organique de l'action et le primat de l'histoire²⁷. Gautier peine ainsi, pour son plus grand plaisir, à saisir l'intrigue et l'action des *Saltimbanque* « à travers le feu croisé de lazzi, de calembours, de jeux de mots, de pointes, d'arlequinades et de charges [...] »²⁸. Qu'on en juge par cette tentative de résumé, qui ne saurait donner qu'une pâle image de la parade étincelante. Le bateleur Bilboquet a recueilli Zéphirine, orpheline, courtisée par le jeune Sosthène, fils du riche Ducantal. Sosthène s'engage dans la troupe des saltimbanques, poursuivi par son père, qui s'avère être l'oncle de Zéphirine, laquelle n'est autre que la fille que Bilboquet a eue avec une figurante du théâtre de la Porte Saint-Martin, Françoise Cliquot, dite la Cliquotini. Tout s'arrange donc en famille, dans une parodie débridée des scènes de reconnaissance mélodramatiques. Cette intrigue constitue un prétexte pour mettre en scène la parade des paillasses au troisième acte (scènes 9-12), sur la grande place de Meaux avec Bilboquet en Hercule de la Sierra-Morena, Atala la femme géante qui chante le grand opéra « sans subvention », la naine laponne venue d'Afrique qu'on « appelle Nini, parce que c'est ainsi qu'on la nomme ». La pièce est ponctuée de récits rapportés par Bilboquet, tirades donnant lieu à d'autres numéros autonomes, saynètes (monologues comiques avant l'heure ?) destinées à farcir une action pleine de vides dramatiques²⁹.

En accord avec cette comédie mal ficelée, rapiécée comme un manteau d'Arlequin, le corps du comédien Odry est en pièces, fait de parties mal ajustées, de membres disproportionnés, de sutures et de coutures. Dans l'article nécrologique consacré au comédien

²⁵ Gautier emploie ce terme à propos d'*À bas les femmes* (vaudeville inspiré de *Lysistrata* et *L'Assemblée des femmes*) aux Variétés, avec Odry : feuilleton du 14 mai 1838, *ibid.*, t. I, p. 498.

²⁶ Banville, *Les Pauvres Saltimbanques* [1853], dans *La Vie d'une comédienne*, *op. cit.*, p. 133.

²⁷ « Quant à Aristote, jugez ce qu'il devient dans une comédie qui se dénoue par un ballon illuminé en verres de couleur ! » écrit le même Banville dans « Les types comiques créés par la comédie moderne », *op. cit.*, p. 237-238.

²⁸ Gautier, feuilleton de *La Presse*, 29 janvier 1838, dans *Critique théâtrale*, *op. cit.*, t. I, p. 343.

²⁹ Le *Courrier des théâtres* évoque à propos des *Saltimbanques* une « grosse parade » et un « succès de carnaval » (compte rendu de la pièce publié le 26 janvier 1838). La *Revue du théâtre* pour l'année 1838 se fait plus critique : « Le feuilleton vertueux et moraliste trouve ignoble la farce des *Saltimbanques*, et prétend que c'est ravaler les Variétés au-dessous des tréteaux de la foire. Le feuilleton a raison. – Le théâtre dit que sa pièce attire du monde, qu'elle fait de l'argent, et qu'il veut la donner. Le théâtre n'a pas tort. – Le public est le seul qu'on puisse blâmer. – Espérons pourtant que les Variétés sortiront bientôt de l'ornière où elles barbotent. » (p. 185).

en 1853, Gautier adopte le ton héroï-comique et la forme de l'éloge paradoxal pour chanter en un improbable blason les détails de ce corps en morceaux : « Ô sublime nez décaèdre ! ô petit œil voiron ! ô sourcil circonflexe ! ô pommettes vermillonnées ! ô front sillonné de rides malicieuses ! ô bouche fendue en gueule ! ô physionomie stupide, ahurie et narquoise ! ô voix fausse, enrouée et bredouillante [...] »³⁰. Aussi le grotesque Odry ne pouvait-il triompher que dans le canevas lâche de la parade, dont la trame épaisse laisse passer sans les filtrer les lazzi et les calembours les plus épais³¹. Lorsqu'Odry, pour sa représentation à bénéfice et ses adieux, s'essaie à la comédie moliéresque et prend le costume de M. de Pourceaugnac, Janin déclenche l'hallali et met à mort la pitre orgueilleux : « [...] trébuchant, beuglant, pleurnichant, il fallait le voir hurlant et suant sous le harnais de Pourceaugnac ! » s'exclame le critique féroce³².

Libérés par la lâcheté de la trame dramatique et l'ouverture d'un dialogue sans nécessité interne, les mots d'Odry circulent, traversent les genres et les arts pour mieux tisser un espace public où se partage une même irrévérence face à l'ordre du langage et aux protocoles de la signification. Quelques-unes de ces phrases résonnent encore dans l'article nécrologique consacré à Odry par Gautier dans *La Presse*. Ces paroles sont toutefois pour nous, qui n'avons ni l'image ni le son d'Odry, lettres-mortes, tel ce « il le faillait modulé avec l'intonation la plus juste par la voix du souvenir » relayé par Gautier. Cette voix pour nous s'est tue ; « Sauvons la caisse ! » - Je repasserai dans huit jours ! - Elle doit être à nous ! - C'est de la haute comédie : Monsieur le maire est-il content³³ ? », ces répliques énumérées par Gautier, constituent de pauvres et insignifiants vestiges, signes gelés que n'animent plus la voix, le geste, la grimace. De même l'affirmation « Voilà mon caractère » attribuée à Odry et citée par George Sand dans ses lettres privées³⁴ ne livre, hors contexte et hors culture comiques, que la trace de ce qui fut un bon mot ou une réplique au gros sel. Les feuilletons

³⁰ Gautier, feuilleton de *La Presse*, 2 mai 1853, repris dans *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874, p. 422.

³¹ Un tel flottement caractérise aussi le genre de la revue de fin d'année, pratiquée par Odry, tel *Le Puff* donné aux Variétés fin décembre 1838, série de scènes mal jointes où Odry en Charlatan cherche à marier ses filles allégoriques, la Réclame et la Blague, aux industriels du moment. Il faudrait aussi citer le sous-genre de la parodie dans lequel s'illustre également Odry, comme *Les Brioche à la mode, ou le Pâtissier anglais* le 8 juin 1830 aux Variétés, détournement par Dumersan et Brazier de l'*Hernani* hugolien comme des succès scottiens. Voir Sylvie Vielledent, *1830 aux théâtres*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 35.

³² Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, op. cit., t. II, p. 274.

³³ Gautier, *La Presse*, 2 mai 1853, repris dans *Portraits contemporains*, op. cit., p. 422.

³⁴ Voir par exemple les lettres du 2 mai 1835, de mai 1837, du 10 janvier 1838, dans *Correspondance*, édition de Georges Lubin, Paris, Garnier, 1966, t. II, p. 876 et 1968, t. IV, p. 58 et p. 322. Aurore Dudevant avait consacré avec Jules Sandeau en 1831 un chapitre de son ouvrage en forme de supercherie littéraire, *Le Commissionnaire*, chapitre intitulé « Cours public de calembourg [sic] » et mettant en dialogue Odry, Jean Bonhomme, son appariteur et les élèves. *Œuvres complètes* de George Sand, *George Sand avant « Indiana »*, vol. 2, édition d'Yves Chastagneret, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 797-1198.

dramatiques de Nerval dans *Le Messager* ou *La Presse* sont aussi émaillés de formules attribuées à Odry, citées de mémoire à mémoire par le critique, qui n'a jamais besoin de contextualiser pour réveiller un souvenir joyeux chez son lecteur. Ainsi, à propos des danseuses tamoul à Paris accompagnées de musique indienne : « Il ne faut pas se faire d'illusion touchant la mélodie de cet orchestre sauvage : le chalumeau de Saravanint ne donne exactement qu'une note comme la trompette de Bilboquet dans *Les Saltimbanques*, et ce serait le cas d'ajouter avec Odry : "Mais par exemple, ceux qui aiment cette note-là sont transportés de joie"³⁵ ». On suivrait aussi le sillage de ces phrases, calembours et blagues filantes d'Odry dans les romans de Balzac (*Les Comédiens sans le savoir*, entre autres), dans ses *Lettres à Madame Hanska*, ou, plus tard, dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert³⁶.

Avant ces échos littéraires affaiblis, les calembours d'Odry ont donné lieu en leur temps, sans attendre le succès des *Saltimbanques*, à une production en série, attribuée au comédien pour fins publicitaires, production de plaquettes et de recueils dont la paternité a été rejetée par l'intéressé. Ce dernier ne se reconnaît auteur que de la brochure publiée en 1820 chez Huet et Barba sous le titre *Les Gendarmes*, réédité en 1825 puis en 1826 dans une édition enrichie comprenant *Les Gendarmes*, « poème en deux chants, par M. Odry, suivi de notes, remarques et commentaires, par M. Léonard Tousez, du Canon des cuisinières, et du Conscrit de Corbeil, Romance ; le tout précédé d'une Épître à M. Odry, par M. E. Arnal. À Paris, au Palais-Royal, chez les libraires qui tiennent la haute littérature, et aux foyers de tous les théâtres ». Le « poème en deux chants », qui se serait vendu selon le biographe d'Odry, Lecomte³⁷, à 60 000 exemplaires, est celui-ci :

³⁵ Gérard de Nerval, dans *Le Messager* du 12 août 1838, repris dans *Œuvres complètes*, édition de Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, t. I, p. 449. La formule vient des *Saltimbanques*, acte III, scène 4.

³⁶ Sans parler des œuvres de Nerval ou Gautier : les mots d'Odry courent à travers la littérature pendant plus d'une génération. La force comique d'Odry se mesure à sa capacité à marquer ainsi les oreilles et les mémoires, à entraîner par ricochets reprises et variations sur ses bons et mauvais jeux de mots ou sur ses répliques absurdes. Un exemple de cette puissance de contamination est donné dans les articles de presse rédigés lors des adieux d'Odry à la scène, en 1841. Ainsi dans *La Caricature* du 18 avril : « C'en est fait, Odry se retire du théâtre, Odry échange le paletot noisette de Bilboquet contre la redingote à la propriétaire, et l'illustre saltimbanque, qui arrachait si bien les dents sans douleur, va maintenant planter des choux dans son jardin de Courbevoie. – Ah ! c'est dans des moments pareils qu'on maudit surtout l'invention des choux ! » (je remercie Patrick Berthier de m'avoir communiqué cet article).

³⁷ L-Henry Lecomte, *Odry et ses œuvres, 1780-1853, Notes biographiques et critiques*, Paris, H. Daragon éditeur, 1900. Le portrait de l'acteur offert par Lecomte cerne bien son type comique particulier : « C'était un comique à part, un bouffon *sui generis* comme le furent, à la même époque, Brunet, Tiercelin et cet Arnal qu'on applaudissait encore aux derniers jours du Second Empire. Il ne suivait que son instinct et jouait d'inspiration, en dehors de tout système. Naïf jusqu'à la brutalité, burlesque jusqu'au délire, mais observateur quand même, il arrivait, à force de verve et d'originalité, à frapper fort et juste. Il avait une diction et des gestes à lui. Sa voix saccadée par la répétition fréquente des mêmes mots, l'étrangeté grotesque de son rire, son tremblement de jambe et d'épaules, sa laideur accentuée par un nez triangulaire, étaient des choses d'un comique indéfinissable. » (*ibid.*, p. 41)

Chant premier

Air de *Jadis et Aujourd'hui*

Y avait une fois cinq, six bons gendarmes,
Qu'avaient des bons rhûme's de cerveau,
Ils s'en va chez des épiciers,
Pour avoir de la bonn'régliasse ;
L'épicier donn'des morceaux d'bois
Qu'étaient pas sucrèses du tout,
Puis il leur dit : Sucez-moi ça,
Vous m'en direz des bonn's nouvelles.

Chant second

Les bons gendarmes suce et resucent
Les morceaux d'bois qu'est pas sucré ;
Ils s'en va chez les épiciers :
Epicier tu nous a trompés.
L'épicier prend les morceaux d'bois,
Il les fourr'dans la castonnade ;
Les bons gendarm' n'a plus eu d'rhûmes,
Il ont vécu en bonne intelligence.

Sur ce modèle, degré zéro de la blague, prolifèrent des recueils intitulés « *Trois Messéniennes*, par M. Odry, enrichies de notes brillantes rédigées par M.P.F.S.G.K.Z., Paris : Au foyer des Variétés et chez tous les marchands de nouveaux thés, 1824, in-8, 43 p. », « *Complainte de Clara Wendel*, fameuse femme brigand arrêtée en Suisse, par M. Odry, Paris, Hubert, 1826, in-8, 8 p. », « *Les Cornichons*, couplets chantés sur le théâtre des Variétés, par M. Odry, Paris, l'Editeur, 1830, in-8 de 4 p. », *Odryana ou la Boîte à gros sel*, « recueil complet des bons mots, saillies, rébus, charges, coq-à-l'âne, etc., etc., de M. Odry, d'équivoques, attribuée à l'auteur des *cinq, six bons gendarmes* », Paris, Librairie française et étrangère, 1825, 212 p.

Ajoutons que les calembours ne sont pas seuls à circuler, reproduits, déformés, réinventés ; la comédie-parade des *Saltimbanques* donne lieu à toute une série de dérivations et d'imitations intitulées *Le Sosie d'Odry*, *La Foire Saint-Laurent*, *Le Chanteur des rues*, *La Canaille*, *Le Chenapan*, *Les Maquignons*, autant de pièces élaborées sur le modèle du canevas dialogué mais desserré, de la pièce « mal faite » offerte aux débordements du geste et de la parole comiques en excès³⁸. S'inscrit dans ce processus de mise en série, à la toute fin du

³⁸ Le *Courrier des théâtres*, dans ses « Nouvelles de Paris » du 17 mars 1838, lie ce retour en vogue de la parade foraine à celle des arlequinades héritées du dernier siècle : « Les *Saltimbanques* ont remis la *parade* en honneur ;

siècle (en 1899), l'opérette de Louis Ganne sur un livret de Maurice Ordonneau, intitulée *Les Saltimbanques*. Cette prolifération sérielle place le comique d'Odry dans une pure horizontalité sans relief, dans une absence de profondeur et de sens que seule compense la multiplication infinie des signifiants déliés et des paroles en délire.

Pour ne pas conclure : dés-interprétation du rire d'Odry

« [...] il n'y a que le hasard, ce grand maître, qui puisse faire un vaudeville comme *Les Saltimbanques*, une comédie comme *Robert Macaire*. Ces choses se fabriquent toutes seules. Elles flottent dans l'air et se fixent un beau soir sous l'apparence d'Odry ou de Frédérick-Lemaître [...] » note Théophile Gautier dans *La Presse* du 6 avril 1840³⁹, à propos d'une des multiples tentatives pour recréer le succès des *Saltimbanques* (*Le Chanteur des rues* au Palais-Royal). Le feuilletoniste renonce à interpréter le double phénomène comique, à l'insérer dans une chaîne de causalité née d'une intention ou d'un calcul d'auteur – et Gautier de s'abandonner à une rêverie sur la génération spontanée du comique efficace, enfant de l'air du temps, création collective, concrétion des humeurs bonnes ou mauvaises et des frustrations de l'époque. Sans doute convient-il de répondre à cette invitation à ne point interpréter le comique d'Odry et le rire qu'il déclenche, à ne pas le rendre nécessairement signifiant, à ne pas rechercher dans la laideur du pitre quelque sublime hugolien qu'il ne possède pas : « Quasimodo lui-même est moins laid, car il arrive au terrible par le fantastique et le monstrueux » note Gautier⁴⁰. La laideur du bouffon Odry n'ouvre à aucune transcendance. Comme le note Nathalie Preiss, qui cite cette phrase de Gautier, « avec la blague, au moment où le grotesque monte vers le sublime, il aspire à descendre. [...] Avec le blagueur, le grotesque terrible n'atteint pas au sublime ; il effectue même le chemin inverse [...] »⁴¹. On ne nourrira, face à la composition en morceaux de la comédie-parade, aucune nostalgie de l'unité cachée, pas plus qu'on ne prêterà à ses auteurs et à ce génial co-auteur qu'est Odry, quelque intention supérieurement satirique, politique ou sociale. Ou plutôt, la charge possiblement explosive de la parade tient précisément à cette absence d'intention, à cette anomie qu'elle installe, à cette insignifiance qu'elle consacre, à cette désymbolisation universelle sur laquelle triomphent le rire et à travers lui le constat heureux de la commune platitude du monde – monde sans loi, sans auteur autre qu'un joyeux bonimenteur. Il ne faut pas même voir dans

l'arlequinade va avoir son tour. *La Foire Saint-Laurent*, qu'on annonce pour aujourd'hui, est la reproduction exacte d'une représentation du *Théâtre de la Foire* à la fin du dernier siècle. »

³⁹ Feuilleton repris dans *Critique théâtrale*, op. cit., t. II, p. 626.

⁴⁰ Gautier, feuilleton de *La Presse*, 29 janvier 1838, repris dans *Critique théâtrale*, op. cit., t. I, p. 343.

⁴¹ Nathalie Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2002, p. 80.

l'art d'Odry un exemple du « grotesque comique absolu » défini par Baudelaire⁴² : certes, ce comique n'a rien de significatif, mais il ignore les abîmes de la férocité et l'absolutisme de la pure violence. Tout au plus le ricanement du public d'Odry pactise-t-il sans arrière-pensée avec la laideur désopilante et le vide libérateur du monde⁴³.

Nerval cerne bien le non-sens de ce comique en apesanteur à propos de la partenaire d'Odry, Mlle Flore, « la seule actrice comique de ce temps-ci », capable de « faire rire par elle-même et en dehors de tout esprit d'auteur ; elle a une façon de prononcer certaines phrases insignifiantes, qui en font des chefs-d'œuvre de bouffonnerie [...]»⁴⁴. C'est en ce sens - en cette absence de sens - que *Les Saltimbanques* constitue selon Nerval « la vraie comédie de notre époque⁴⁵ ». Cette époque est l'année 1838, dominée dans notre histoire littéraire par la création de *Ruy Blas* : quand Gautier aligne dans la même phrase les noms d'Odry-Bilboquet et de « Saint-Firmin comte de Garofa surnommé Zafari, avec sa cape en dents de scie et ses bas en spirales⁴⁶ », nous sommes incités par l'ami Théo à placer Hugo, le Hugo de *Ruy Blas*, sous le signe de « l'hilarité exorbitante⁴⁷ » déclenchée par les œuvres, les *non-œuvres*, d'Odry-Bilboquet.

Olivier Bara

Université Lyon 2 ; UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

⁴² Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 535-536.

⁴³ Selon Alain Vaillant, « le rire inscrit dans la littérature cette dislocation de la représentation du monde qui caractérise les sensibilités modernes. C'est le ricanement cynique qu'inspire la laideur du monde [...] ». *Le Rire. Rabelais, Baudelaire, Gautier*, Paris, Quintette, 1991, p. 93.

⁴⁴ Nerval, *La Presse*, 18 août 1845, repris dans *Œuvres complètes*, édition citée, t. I, p. 994.

⁴⁵ Nerval, *La Presse*, 25 août 1845, *ibid.*, t. I, p. 1005.

⁴⁶ Théophile Gautier, feuilleton de *La Presse*, 31 décembre 1838, repris dans *Critique théâtrale, op. cit.*, t. I, p. 756. Gautier cite à côté de ces deux noms « Vernet-Gibou » et « Bouffé-Candinot », en référence aux grands succès comiques de l'année.

⁴⁷ *Ibid.*