HAL
open science

Théophile Gautier, historien du théâtre ?

Olivier Bara

To cite this version:

Olivier Bara. Théophile Gautier, historien du théâtre ?. Bulletin de la Société de Théophile Gautier, 2012, 34, pp.46-60. hal-00914265

HAL Id: hal-00914265

https://hal.science/hal-00914265

Submitted on 5 Dec 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.

Théophile Gautier, historien du théâtre ?

Olivier BARA

En 1929, a paru chez Payot une édition choisie des feuilletons de Théophile Gautier intitulée *Les Maîtres du théâtre français de Rotrou à Dumas fils*. L'auteur de cette édition, Amédée Britsch, bibliothécaire en chef de l'université de Paris, donne sens à ses choix de textes et précise en préface ses ambitions, notamment celle-ci : « Ainsi rassemblés dans l'ordre historique, [les feuilletons de Gautier] nous laissent regretter la belle et vivante histoire du théâtre français que le critique eût pu écrire, lui qui l'apercevait par-delà les frontières de l'espace et du temps, en conjonction avec les théâtres grec et latin, anglais et allemand, avec Euripide, Plaute, Shakespeare et Goethe qu'il goûtait également[1] ». Le projet et la tentation de l'éditeur de ce recueil sont clairs : il s'agit d'une part de corriger la myopie supposée du feuilletoniste en révélant la hauteur et la longueur de perception de son regard, sa capacité à embrasser l'histoire du théâtre en deçà et au-delà de l'*hic et nunc* des affiches parisiennes de son temps ; d'autre part, face au fatras des feuilletons accumulés pendant près de quarante ans au gré des circonstances, l'ambition d'Amédée Britsch consiste à construire artificiellement une « histoire du théâtre français » selon Gautier, à suggérer à travers le choix des feuilletons et leur montage chronologique une vision gautiériste de l'histoire du théâtre. Cette vision est construite de façon conjecturale par l'édition de 1929 selon un double processus de sélection d'une majorité de feuilletons portant sur des reprises de pièces anciennes, des XVIIe et XVIIIe siècles, et de mise en série des dramaturges analysés par Gautier, « de Rotrou à Dumas fils », selon le titre du recueil. Le choix est évidemment arbitraire : sont éliminés du volume les multiples vaudevillistes contemporains dont les œuvres sont commentées à longueur de colonnes par Gautier qui, il est vrai, ne les considérait pas comme des « maîtres » ; sont passés sous silence les comptes rendus de spectacles para ou infra-littéraires, équestres, pantomimiques ou féeriques, que le feuilletoniste se plaît à intégrer dans ses comptes rendus[2] comme dans sa pensée du théâtre, saisi dans ses développements anciens et modernes ; sont imposés, enfin, sous l'appellation de « maîtres du théâtre français », deux noms constituant des bornes artificielles de l'empan historique embrassé par Gautier. Certes, le choix de Rotrou fait sens chez Gautier, tourné vers le théâtre dit préclassique de l'époque Louis XIII, passionné par la redécouverte, due à l'acteur et directeur de l'Odéon Bocage, du *Véritable Saint Genest*, « drame shakespearien avec changement de scène » et « double théâtre[3] », en 1845. Toutefois, Dumas fils n'est pas l'auteur le plus avancé dans le XIXe siècle que considéra et commenta Gautier, lequel consacra par exemple des lignes enthousiastes à Victorien Sardou et à son drame *Patrie !* dans le *Journal officiel* du 22 mars 1869[4]. Cela dit, le titre *Les Maîtres du théâtre français de Rotrou « à Sardou »* nous paraîtrait aujourd'hui aussi incongru que le raccourci historique proposé par Amédée Britsch, « de Rotrou à Dumas fils ».

La tentation de transformer le chroniqueur des théâtres de son temps en historien du théâtre n'est pas nouvelle en 1929 – même si elle se comprend dans le contexte d'une IIIe République fondatrice d'une histoire littéraire nationale[5] au service de laquelle Gautier, avec sa saisie décalée d'une histoire ouverte sous Louis XIII, se trouve embrigadé *post mortem*. Déjà en 1858, avec l'aval de Gautier et la contribution de son

fils, étaient publiés aux éditions Hetzel les fameux volumes intitulés *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Ce titre est d'une certaine manière oxymorique puisque la perspective historique annoncée se réduit de façon drastique aux vingt-cinq années, vingt-quatre plus exactement, qui séparent l'entrée en critique de Gautier en 1835[6] de la publication de ce recueil en 1858. L'« avertissement des éditeurs », en tête de volume, tente de justifier un tel titre, qui voit le feuilletoniste élevé au rang d'historien, ou l'historien du théâtre ramené au statut de chroniqueur de la vie théâtrale de son temps :

> L'histoire du théâtre chez un peuple mobile et passionné comme le nôtre, qui veut de la variété, ou, tout au moins, le semblant de la variété dans ses plaisirs intellectuels, […] c'est, à proprement parler, l'histoire des goûts et des engouements littéraires de la foule. Aussi nous semble-t-il que, pour être réelle et vivante, pour ne pas se guinder dans les abstractions de la philosophie et de l'esthétique, une pareille histoire ne doit pas être écrite après coup et loin de l'événement. C'est là surtout qu'à notre avis, le narrateur a besoin d'être un témoin. […] où faut-il donc […] chercher l'histoire [du théâtre] sinon dans ces chroniques hebdomadaires qui sont une spécialité du journalisme français et dont le public ne cesse de se montrer avide[7] ?

Le théâtre comme le journal, dans l'ère moderne, se trouvent placés sous le signe de la mutabilité, de la variation rapide des goûts comme de l'accélération du temps ; un feuilletoniste solidement installé durant plus de deux décennies dans son rez-de-chaussée, chroniqueur régulier du passage des époques et des modes, aurait de fait voix d'historien, d'historien du théâtre en l'occurrence – du moins si l'on considère qu'au XIXe siècle il n'est d'historien des temps que le chroniqueur de l'éphémère. Paradoxalement, c'est au régime du passage, du passager et de l'évanescent, qu'il s'agit d'arracher le feuilletoniste, transfiguré en historien par la grâce d'une mise en recueil de ses feuilletons – feuilletons eux-mêmes arrachés à leur temporalité propre comme à leur support médiatique et à leur mode de consommation, pour accéder à un nouveau régime temporel dans le monument du Livre. Gautier n'est bien sûr pas le seul feuilletoniste à voir son œuvre hebdomadaire, circonstancielle, transformée en témoignage pour l'histoire autant qu'en livre d'histoire : Jules Janin, Francisque Sarcey ou Jules Lemaître, pour ne citer que les plus illustres critiques de théâtre, virent aussi leurs feuilletons séparés du journal pour se fixer dans le recueil, et accéder ainsi après-coup à la fonction historiographique[8].

Demeure toutefois, face à ces éditions en recueil, le soupçon d'un artifice et d'un abus : artifice d'un montage après-coup et d'un « effet-recueil » censé construire une vision historicisée du théâtre à partir des comptes rendus d'un simple « lundiste » ; abus qui consiste à transformer des témoignages, certes dotés comme tels d'une *historicité* et d'une valeur *pour l'histoire*, en *discours historique*, supposant une distance, une mise en série causale, un *sens*, signification et orientation construites et assumées. À ce jeu du recueil factice, Théophile Gautier, comme bien d'autres feuilletonistes, serait un historien du théâtre *malgré lui*. Pour autant, est-il entièrement illégitime de tenter de cerner chez l'auteur des *Grotesques* une vision historique du théâtre dans ses développements séculaires, tant son discours critique se caractérise en son temps non seulement par la durée de son magistère, mais par la permanence de ses principes et par la congruence de ses points de vue ? N'est-il pas, à la fin de sa vie, l'auteur d'une *Histoire du Romantisme*,

galerie de portraits à fonction mythographique, résumé de ses goûts et combats littéraires[9] ? Loin d'adapter son discours au mouvement de l'affiche contemporaine des théâtres principaux et secondaires, Gautier analyse les nouveautés à l'aune de quelques exigences, elles-mêmes fondées sur la profondeur culturelle et temporelle d'une compréhension englobante du théâtre. Celle-ci, du reste, ne s'élabore pas seulement dans la critique : elle se construit et s'affirme autant, avec une semblable constance, dans l'œuvre fictionnelle, romanesque ou dramatique de Gautier. Aussi est-il nécessaire d'ouvrir l'éventail des textes au-delà des seuls feuilletons pour replacer et relire ceux-ci à l'intérieur d'une œuvre continue.

Les articles fondus dans le recueil des *Grotesques*[10], qui abordent le théâtre de l'époque Louis XIII à travers les figures de Théophile de Viau, de Colletet ou de Georges de Scudéry, entrent en écho avec le déploiement romanesque et la fiction historique du *Capitaine Fracasse*, en longue gestation avant sa parution en 1863 : le répertoire des comédiens ambulants est celui de quelques dramaturges « grotesques », Viau et Scudéry, à côté de Corneille, Mairet ou Hardy. Autre exemple, la rêverie sur le théâtre antique, dans *Arria Marcella* en 1852, nourrie du *Voyage à Pompéi* de l'abbé Romanelli (1829) ou du *Palais de Scaurus* et des *Ruines de Pompéi* de l'architecte-archéologue François Mazois (entre 1819 et 1829), se prolonge par la grâce de plusieurs digressions du feuilleton, par exemple dans celui du 14 janvier 1856, au *Moniteur universel*, consacré à *L'Orestie* revue par Dumas. Enfin, l'imagination d'un théâtre impossible, libre et extravagant, dans *Mademoiselle de Maupin*, si elle s'inscrit dans le moment « Jeune-France » et dessine les arabesques de la fantaisie romantique au souvenir des comédies shakespeariennes, s'épand aussi dans les feuilletons pour y rappeler les exigences du rêve et de la poésie face aux mécaniques vaudevillesques laissées sans chair ni esprit par les carcassiers de théâtre[11]. Aussi faut-il l'énoncer d'emblée, pour résister à la tentation de reconstituer chez Gautier une histoire du théâtre : les scènes du passé et les dramaturgies anciennes, dont le rappel circule entre articles critiques et œuvres romanesques, ne fondent pas véritablement le discours d'un historien de la scène ; elles nourrissent régulièrement la rêverie sur d'autres théâtres, pratiquent une trouée dans le présent des spectacles trop communs et connus ; elles font office de contrepoint critique. Le passé idéalisé est cette *démesure* à l'aune de laquelle est jugée l'étroite mesure du théâtre d'aujourd'hui.

Enfin, il n'est pas jusqu'à l'œuvre dramatique de Gautier qui ne soit visité par l'histoire des planches, nourri par le fantasme des scènes passées : *Une larme du diable*, en 1839, redécouvre, fût-ce avec la désinvolture de la parodie, le mystère médiéval dont Gautier regrettera encore l'impossibilité moderne dans un feuilleton du *Moniteur universel*, le 31 mars 1856 : « […] nous nous demandions si notre âge sceptique, ou, si vous l'aimez mieux, critique, possédait la simplicité d'âme nécessaire pour voir avec édification ces chapitres de la Bible transformés en actes de drame, et formant, pour ainsi dire, une sorte de féerie sacrée[12] ». Le proverbe *La Fausse Conversion* convoque en 1846, côté coulisses, les artistes de l'Opéra et du ballet du XVIIIe siècle. *Regardez, mais ne touchez pas* ressuscite en 1847, sur la scène de l'Odéon, la comédie de cape et d'épée à l'espagnole, tandis que l'arlequinade *Pierrot posthume* (1847), après la bastonnade *Le Tricorne enchanté* (1845), grave dans le vers les scénarios pantomimiques et les types comiques hérités de la Foire[13]. L'histoire passée du théâtre offre d'abord à Gautier un réservoir de sujets, d'images et de formes qu'il revient au poète, romancier, dramaturge, critique de ranimer imaginairement :

dans cet art qui consiste à se laisser hanter par d'autres temps, l'*historique* se confond avec le *fantomatique*. Ainsi s'explique l'attachement de Gautier, manifeste dans nombre d'articles consacrés à l'ancien répertoire, à la reconstitution intégrale, exact et fidèle des chefs-d'œuvre du passé. La prise de position est forte en ce XIXe siècle où l'on ne joue d'abord *Dom Juan* que dans la version de Thomas Corneille et *Le Cid* amputé du rôle de l'Infante – sans parler des œuvres de Shakespeare adaptées à la raison et au goût français modernes. Il s'agit moins d'un souci historien de vérité du texte-document, que d'une exigence propre à la rétrospection, celle de la reconquête intégrale et vivifiante d'une œuvre inactuelle. Ainsi, Gautier écrit à propos d'une reprise du *Cid* :

> En attendant les pièces nouvelles, la direction du Théâtre-Français reprend les chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire. Cette revue rétrospective est intéressante, et pourrait l'être davantage si l'on cherchait à rajeunir par une mise en scène plus exacte, des détails curieusement étudiés, des expressions heureusement restituées, les œuvres que l'on veut remettre en lumière. […] Nous regrettons que M. Empis n'ait pas eu le courage de risquer les changements à vue que la tragédie de Corneille réclame aussi impérieusement qu'une pièce de Shakespeare pour être intelligible à l'œil et à la raison[14].

L'intérêt pour les œuvres oubliées nourrit aussi chez Gautier une rêverie sur les possibles de l'histoire des arts : découvrant *La Mère confidente* de Marivaux, le feuilletoniste s'attache à traquer dans cette pièce sortie du répertoire « le germe de théories dont l'insuccès a empêché le développement[15] ». De même, dans l'article consacré à la disparition de Rachel, Gautier imagine que le retour à la tragédie suscité par la comédienne a bloqué des évolutions potentielles du drame, à jamais enfouies dans les possibles d'une histoire inaboutie : « […] en ressuscitant la vieille tragédie morte, elle [Rachel] enraya le grand mouvement romantique qui eût peut-être doté la France d'une forme nouvelle de drame[16] ». Le virtuel redécouvert dans le passé méconnu des répertoires dramatiques vient ainsi combattre l'actuel – ce théâtre trop asservi aux besoins des foules contemporaines, que la reconquête authentique de répertoires oubliés vient renouveler.

L'imprégnation de l'œuvre de Gautier, critique, romanesque ou théâtrale, par le passé de la scène, laisse une nouvelle fois imaginer la présence sous-jacente, souterrainement organisatrice, d'un discours historique sur le théâtre. Si celui-ci existe, il est essentiellement caractérisé par la place accordée aux artistes oubliés et aux *minores*. L'histoire gautiériste du théâtre adopte volontiers le cours de la contre-histoire, qui inverse la logique de consécration propre aux histoires officielles constituées en *doxa*, en particulier par le discours des classiques. À la manière des historiens romantiques de la littérature, Gautier décale son regard du siècle de Louis XIV pour s'arrêter à l'époque Louis XIII, qu'un Sainte-Beuve considère comme « une période de décadence dont les ombres s'effacent seulement », « chaos littéraire » bientôt vivifié par les « feux » et les « clartés » du siècle de Louis XIV[17]. Gautier se fait historiographe romantique, attentif à reconstituer la totalité des traits et des productions d'une époque, à intégrer dans celle-ci la bigarrure des productions communes que l'on qualifie de « populaires » – le geste reproduit celui, hugolien, de promotion du grotesque dans la préface de *Cromwell*. Une telle attention portée aux *à côtés* de l'histoire

dominante nourrit une pratique historienne chez Gautier, dès lors que le propre des « oubliés », ces auteurs de simple talent effacés des mémoires, est d'éclairer sous un jour plus franc les reliefs non seulement esthétiques mais aussi linguistiques, culturels, moraux et sociaux d'une époque. Gautier justifie en ces termes son intérêt pour les « Grotesques », dans la postface de son recueil :

> En s'habituant au commerce de ces auteurs de troisième ordre, dédaignés ou tombés en désuétude, on finit par se remettre au point de vue de l'époque, non sans quelque difficulté, et l'on arrive à comprendre jusqu'à un certain point les succès qu'ils ont obtenus, et qui paraissent tout d'abord inexplicables[18].

L'interrogation sur l'effacement des œuvres de simple talent, l'enquête fébrile sur les raisons d'un oubli, forcent Gautier à se faire historien des formes littéraires, de leurs conditions, notamment sociales et institutionnelles, d'émergence et de disparition : histoire morale et histoire culturelle s'articulent alors sous sa plume.

La contre-histoire du théâtre, attentive à réintégrer dans la connaissance des temps passés les simples « talents » oubliés, à les arracher à la poussière du temps, tend surtout à résister (nouvel héritage romantique) à la prégnance du modèle classique néo-aristotélicien dans l'histoire du théâtre en voie de fixation[19]. La désinvolture et l'ironie sont les instruments chargés de saper la promotion des règles dites classiques, considérée comme tournant de l'histoire du théâtre français, arrachement au chaos et élévation vers la lumière. À propos du *Véritable Saint-Genest* redécouvert à l'Odéon en 1845, le feuilletoniste Gautier remarque : « La fougue cavalière de Rotrou accepte difficilement ces règles terribles des trois unités, contre lesquelles Corneille se débat dans ses préfaces avec cette humilité que le génie seul est capable d'avoir vis-à-vis de la sottise et de la pédanterie[20] ». Dans *Les Grotesques*, l'invention des fameuses unités est moins due à un processus historique de réinterprétation de la *Poétique* d'Aristote entamée depuis la Renaissance par un Jean de La Taille, ou d'accompagnement culturel de la politique centralisatrice de Richelieu et Louis XIII, qu'aux contingences de la petite histoire de la courtisanerie des poètes et des faiblesses de Richelieu :

> […] un jour, [Chapelain] ayant parlé de la fameuse règle des trois unités, parfaitement ignorée alors, non seulement du cardinal-duc, mais même des gens du métier, il dit tant de belles choses sur ce propos, et donna des raisons si justes et si pertinentes, que le cardinal, émerveillé et ravi , lui accorda une pension de mille écus[21] […].

La sacro-sainte unification organique de l'action, assurant l'illusion par la mise en perspective des actes représentés en scène, est régulièrement sapée par l'ironie de Gautier. Les drames originaux de Shakespeare valent toujours mieux que leurs adaptations modernes au goût et à la raison des contemporains ; ainsi de l'*Hamlet* revu par Dumas et Meurice pour le Cirque en 1855 :

> MM. Alexandre Dumas et Paul Meurice ont cru devoir donner plus d'ordre et de logique au dénouement, où ils ont ramené l'ombre prononçant l'arrêt de chacun – scène imitée de *Richard III*. Nous préférons cette

> tuerie vague, ce hasard ivre, cette fatalité folle, qui précipite les morts les unes sur les autres, rend les assassins victimes, et fait arriver par aventure la vengeance longtemps méditée. La pièce sort de la nuit et y rentre[22].

Le feuilleton rejoint bien la fiction romanesque, celle de *Mademoiselle de Maupin,* et l'imagination d'un théâtre impossible dont la vertu consiste surtout à offrir, dans la liberté d'une action en apesanteur, une image de la vie humaine dégagée des nécessités fatales de l'enchaînement causal censé *faire* l'histoire – du moins dans la représentation scénique d'une action organiquement liée au nom de la vraisemblance.

Pour autant, l'attachement aux talents oubliés comme la défense d'un théâtre de la fantaisie arraché aux lois du néo-aristotélisme classique ne suffisent pas à fonder durablement une pensée *historienne* du théâtre : la construction intellectuelle et discursive d'un devenir orienté, d'une évolution dont on postule après-coup, dans l'énoncé de quelques lois, la nécessité historique. À suivre, dans la pluralité de leurs supports et de leurs modes d'énonciation, les discours de Gautier sur le théâtre dans l'histoire, il semble qu'une vision profondément anhistorique voire anti-historique l'emporte régulièrement chez lui. Ici éclaterait le triple paradoxe de Gautier, écrivain de l'histoire.

Tel serait le premier paradoxe de Gautier historien du théâtre malgré lui : il est l'historien d'un théâtre finalement sans histoire. S'affirme régulièrement sous sa plume le principe de rémanence dans le temps, qui fait de l'actuel un simple avatar de l'éternel. Ainsi, un genre nouveau au XIXe siècle, le mélodrame, identifié au nouveau régime industriel du théâtre comme à la massification de son public, apparaît bientôt aux yeux du feuilletoniste revenu de tous les étonnements premiers comme une simple perpétuation de l'antique par la résistance dans l'histoire d'un théâtre de types fixes :

> Le vieux mélodrame se rapprochait de la tragédie ou de la comédie antiques par ses personnages passés à l'état de types, et qui auraient pu se jouer avec des masques. Chaque rôle avait sa physionomie traditionnelle, et dont on ne s'écartait jamais, pas plus qu'à Naples on ne change le nez noir de Pulcinella et aux Funambules le visage blafard de Pierrot[23].

Cette vision proprement conservatrice d'un théâtre dont le devenir masque une profonde permanence se constitue grâce à la distance temporelle : ce feuilleton du *Moniteur universel* date du 14 mai 1855 et revisite le « bon gros mélodrame » des origines, le mélo de Pixerécourt et de Ducange, à la lumière moderne du drame de Dupeuty et Bourget, *Les Carrières de Montmartre*, drame où se révèle toute l'efficacité des « ingrédients du genre ». L'intérêt de Gautier pour les *minores* du théâtre présent ou ancien serait en partie lié à cette quête, angoissée peut-être, d'une perpétuation essentielle, perceptible en deçà des trop apparentes évolutions de la scène. Le mélodrame classique, dans le même article, ramène à une « ère naïve de l'art », à la « simplicité magnifique et patriarcale[24] » à laquelle il est donné au feuilletoniste de rêver – songe régressif et protecteur : l'*originel* retrouvé au théâtre est une petite victoire sur le régime historique de la perte. Dans d'autres domaines dramatiques, la *Phèdre* de Racine apparaît « complètement païenne » : « c'est de l'Euripide presque pur, mélangé çà et là d'un peu de Sénèque[25] ». Plus surprenant encore, le

Marivaux du *Jeu de l'amour et du hasard* communique avec Shakespeare : « Cette veine romanesque de Shakespeare, si Marivaux n'y a pas puisé, il l'aura sans doute rencontrée dans la littérature italienne, comme le grand Williams [*sic*]. Ces concetti si brillants, ces ingéniosités si fines, que le goût n'a pas le courage de les blâmer, ont une source pareille[26] ». Même chez un auteur comme Beaumarchais conçu, nous le verrons plus loin, comme fondateur d'une nouvelle ère du théâtre, se constatent l'éternité et l'ubiquité de la comédie. À propos du *Barbier de Séville*, Gautier note : « Il y a un fonds éternel dans cette pièce si neuve d'allures, le fonds que cent-mille pantomimes n'ont pas épuisé en remplaçant Rosine par Colombine, Bartholo par Cassandre, Almaviva par le beau Léandre, Figaro par Arlequin, Basile débarbouillé dans sa noirceur jésuitique par Pierrot[27] […] ». Et Gautier de rêver, dans le célèbre article « Shakespeare aux Funambules » de la *Revue de Paris* en 1842, à « ce grand poète », « cet être collectif », auteur sans attache temporelle ni spatiale des « parades » et autres canevas de la pantomime[28]. Le goût de Gautier pour la comédie, son attachement à la permanence des types, révèlent combien le plaisir du théâtre peut être lié chez lui à la sortie hors de l'histoire, au *dégagement* temporel offert par l'articulation ludique des mêmes types et des mêmes situations comiques. Le temps comique, fondamentalement anhistorique, est celui du retour permanent du *même*, au *même*.

Cette compression des temps par quoi s'annule toute idée de possible progrès dans l'art dramatique trouve aussi une explication dans la conception romantique du génie nourrie par Gautier. Le génie dramatique concentre par avance tous les développements possibles de son art, entraînant après lui une constante involution du temps – les successeurs de talent ne font que revenir aux formes engendrées par l'artiste génial. Tel est le deuxième paradoxe, lié à l'imaginaire gautiériste d'une aurore contenant, plus qu'à l'état de simple promesse, tous les rayonnements d'un nouveau devenir. Corneille est cette aurore par où commence et déjà s'achève, faute de développements possibles, tout un pan de l'histoire du théâtre. Tout est déjà *là* :

> Le style de *Nicomède* n'est autre chose que le style du drame trouvé avant le drame, comme le style du *Menteur* est le style de la comédie trouvé avant la comédie, comme le style du *Cid* est le style de la tragédie trouvé avant la tragédie. Corneille, dès l'aurore du théâtre, a créé la triple lyre et l'a livrée avec toutes ses cordes aux poètes de l'avenir. – On en a retranché, mais on n'en a pas ajouté[29].

Éternel retour du même dans l'éternité du scénario comique comme des types ; simples avatars de formes dramatiques faisant l'histoire du théâtre ; éclats de génie concentrant d'un coup tous les développements possibles de la scène : cette triple négation de l'histoire conçue comme processus coexiste pourtant chez Gautier avec la perception d'une évolution fondée sur une rupture – troisième paradoxe : celui de la réintroduction de la coupure historique dans une vision étale du passé théâtral. La rupture est notamment celle de Beaumarchais ; elle met un terme, selon Gautier, à « l'influence latine », à la « comédie à masques » recouvrant les visages humains ; elle inaugure « la modernité de la comédie » ou la « comédie romantique », ou encore « la comédie sociale à intentions révolutionnaires dans le fond comme dans la forme ». Pourtant, dans ce rare moment où le feuilletoniste pense l'histoire du théâtre en termes de

basculement, lié aux bouleversements sociaux et politiques de la Révolution, une hésitation se perçoit, comme un léger tremblement de la plume ; le feuilletoniste confie : « nous aimons assez ces masques derrière lesquels le poète est à son aise pour faire défiler l'humanité avec une sorte d'abstraction philosophique des temps et des lieux. Ce n'est ni un blâme ni une préférence que nous prétendons exprimer ici, mais une simple constatation[30]. » La préférence de Gautier s'exprime plus franchement dans son œuvre romanesque et théâtrale, occupée à ressusciter les types de la comédie dans *Le Capitaine Fracasse* comme dans *Pierrot posthume* ou *Le Tricorne enchanté*. De même, tout en prenant acte des réformes de Goldoni, qui mettent fin à la comédie improvisée et aux masques italiens, Gautier avoue avoir une préférence pour le théâtre merveilleux et fou de Carlo Gozzi[31].

Ne s'agit-il pas de réaffirmer ici comme ailleurs, dans cette nostalgie du masque et du type rattachés à une anthropologie classique, à une conception fixiste de l'humanité, l'impérieuse nécessité de préserver au théâtre un processus allégorique, seul moyen de sauver l'idée de sa disparition totale dans la pure présence matérielle des corps et des objets en scène ? On touche ici à l'une des affirmations les plus puissantes de Gautier, qui tend à assimiler le théâtre au dernier stade de l'évolution artistique d'une civilisation condamnée à la chute. Telle est l'affirmation posée très tôt, dans l'article consacré à Théophile de Viau et intégré en 1844 dans l'édition des *Grotesques* :

> Le théâtre exclut absolument la fantaisie. – Les idées bizarres y sont trop en relief, et les quinquets jettent un tour trop vif sur les frêles créatures de l'imagination. Les pages d'un livre sont plus complaisantes, le fantôme impalpable de l'idée se dresse silencieusement devant le lecteur, qui ne le voit que des yeux de l'âme. Au théâtre, l'idée est matérielle, on la touche du doigt dans la personne de l'acteur ; l'idée met du plâtre et du rouge, elle porte une perruque, elle se passe un bouchon brûlé sur les sourcils pour se les rendre plus noirs, elle est là sur ses talons, près du trou du souffleur, tendant l'oreille et faisant la grosse voix. […] L'ode est le commencement de tout, c'est l'idée ; le théâtre est la fin de tout, c'est l'action ; l'un est l'esprit, l'autre est la matière. […] Ce n'est que dans leur vieillesse que les sociétés ont un théâtre ; dans leur décrépitude, quand elles ne peuvent plus supporter le peu d'idéalité que le théâtre contient, elles ont la ressource du cirque[32].

Par l'opposition entre le genre primitif, originel, de l'ode et la forme moderne du théâtre, ces phrases font écho aux théories hugoliennes exposées dans la préface de *Cromwell*. Manque toutefois la perspective dialectique qui, chez Hugo, articule l'ode, l'épopée et le drame – lequel drame n'est d'ailleurs pas réductible au théâtre. Cette réécriture binaire de la dialectique historique correspond finalement à la vision anti-progressiste de l'histoire propre à Gautier. Si histoire du théâtre il y a, ou pensée historique du devenir du théâtre, elle est hantée par la perspective d'une chute inéluctable de toute idée dans la matérialité et le prosaïsme. À moins qu'un spectacle mineur comme celui de la pantomime ou celui des marionnettes – évoqué dans un de ses derniers feuilletons, le 18 décembre 1871 dans la *Gazette de Paris* – assure une pérennité transhistorique à l'art de la scène, maintenant intactes dans le processus symbolique les possibilités d'échanges entre idée et matière[33]. Sauver le théâtre de la pure matérialité en prônant un retour

à la convention et à la poésie des gestes, des répliques et des masques, n'est-ce pas, finalement, conjurer la loi historique, le nécessaire devenir théâtral de la civilisation, ou, si l'on préfère, la fatalité de son matérialisme comme de son utilitarisme[34] ? La vision historique s'annulerait une fois encore en rêverie sur la sortie possible d'un régime historique confondu avec le fatal enchaînement des lois de la matière et des sociétés : seule demeure, en guise d'échappatoire ou de ligne de fuite, l'anhistoricité de ce qu'on appellera – faute de mieux ? – le « poétique ».

[1]NOTES

GAUTIER, Théophile, *Les Maîtres du théâtre français de Rotrou à Dumas fils*, Préface d'Amédée BRITSCH, Paris, Payot, 1929, p. 15.

[2] Voir notamment : EDWARDS, Peter, « Les petits théâtres de Paris dans les feuilletons dramatiques de Gautier », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 2004, n° 26, p. 12-23.

[3] GAUTIER, Théophile, feuilleton de *La Presse*, 17 novembre 1845 ; repris dans *Les Maîtres du théâtre français de Rotrou à Dumas fils, op. cit.*, p. 19. Signe du soutien actif apporté à cette redécouverte de la pièce de Rotrou, Gautier a composé un « Prologue d'ouverture de l'Odéon », parfois intitulé *L'Esprit chagrin*, récité le 15 novembre 1845. Ce prologue précéda ce soir-là la représentation du *Véritable Saint-Genest*, et une petite comédie d'Octave Feuillet, *Un bourgeois de Rome*. Le prologue fut donné à quatorze reprises jusqu'à la fin de l'année. Il fut repris dans *Théâtre de poche*, Paris, Librairie nouvelle, 1855, p. 241-250 – je me permets de renvoyer à mon édition critique de ce recueil, *Théâtre de poche*, à paraître (décembre 2012) aux éditions Classiques Garnier.

[4] Ce feuilleton est repris dans *Gautier journaliste. Articles et chroniques* choisis et présentés par Patrick BERTHIER, Paris, GF-Flammarion, 2011, p. 366-375.

[5] Voir NAUGRETTE, Florence, « Le drame romantique, un contre-modèle ? Sa place dans les histoires littéraires et manuels scolaires de la IIIe République ». Je remercie l'auteur d'avoir accepté de me confier cet article encore inédit.

[6] Le premier texte de critique théâtrale de Gautier est publié dans le premier numéro du *Monde dramatique*, périodique lancé par Gérard de Nerval, le 23 mai 1835 : « La comédie à l'hôtel Castellane ».

[7] GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1858, t. 1 (1ère série), « Avertissement des éditeurs », p. I-II.

[8] Voir JANIN, Jules, *Histoire de la littérature dramatique*, Genève, Slatkine, 1970 [Paris, Lévy, 1853-1858], 6 vol., 3 tomes ; SARCEY, Francisque, *Quarante ans de théâtre*, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1900-1902, 8 vol. ; LEMAÎTRE, Jules, *Impressions de théâtre*, Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1888-1920, 11 vol.

[9] Voir la réédition récente d'*Histoire du Romantisme*, préfacée par Adrien GOETZ, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011.

[10] GAUTIER, Théophile, *Les Grotesques*, texte établi, annoté et présenté par Cecilia RIZZA, Fasano, Schena / Paris, Nizet, 1985.

[11] Par exemple, dans ce compte rendu des *Diamants de la couronne*, opéra-comique d'Eugène Scribe et Henri Vernoy de Saint-Georges, musique de Daniel François Esprit Auber, le 19 mars 1840 dans *La Presse* : « Ce qui nous plaît dans le nouveau poème de MM. Scribe et de Saint-Georges, c'est qu'il est aussi invraisemblable qu'un conte fantastique d'Hoffmann, quoique la féerie et la sorcellerie n'y soient pour rien. À la bonne heure, voilà au moins une action impossible […] ». Repris dans *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, *op. cit.*, t. 2, p. 104.

[12] La réflexion du feuilletoniste sur le genre dramatique du mystère se prolonge au-delà : « Malgré les progrès qu'a faits l'art dramatique, on s'intéresse toujours à cette mise en scène de la Bible et de la Légende dorée, dont les merveilleux récits ont bercé l'enfance de tout le monde » note encore Gautier, le 17 juillet 1865 dans *Le Moniteur universel*, à propos du *Paradis perdu*, drame d'Adolphe Dennery et Ferdinand Dugué

[13] Voir EDWARDS, Peter, « Une arlequinade travestie : *Pierrot posthume* et ses sources », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 2002, n° 24, p. 119-126 ; du même auteur : « *Le Tricorne enchanté*, ou le chapeau de fantaisie et ses sources », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 2001, n° 23, p. 121-129.

[14] GAUTIER, Théophile, feuilleton du *Moniteur universel*, le 26 mai 1856. Repris dans *Les Maîtres du théâtre français, op. cit.*, p. 30 et 32.

[15] GAUTIER, Théophile, feuilleton du *Moniteur universel*, « Revue dramatique », 28 septembre 1863 ; repris dans *Gautier journaliste*, éd. cit., p. 308.

[16] GAUTIER, Théophile, feuilleton du *Moniteur universel*, « Revue dramatique », 11 janvier 1858 ; *ibid.*, p. 285.

[17] SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin de, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIe siècle*, Paris, Sautelet et Mesnier, 1828 ; cité par Cecila RIZZA, présentation des *Grotesques*, éd. cit.

[18] GAUTIER, Théophile, *Les Grotesques*, éd. cit., p. 451.

[19] Voir le vigoureux et revigorant ouvrage de Florence DUPONT, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

[20] GAUTIER, Théophile, feuilleton de *La Presse*, 17 novembre 1845 ; repris dans *Les Maîtres du théâtre français de Rotrou à Dumas fils, op. cit.*, p. 18.

[21] GAUTIER, Théophile, *Les Grotesques*, « Chapelain », éd. citée, p. 354.

[22] GAUTIER, Théophile, feuilleton du *Moniteur universel*, « Revue dramatique », 9-10 avril 1855.

[23] GAUTIER, Théophile, feuilleton du *Moniteur universel*, « Revue dramatique », 14 mai 1855.

[24] *Ibid.*

[25] GAUTIER, Théophile, feuilleton de *La Presse*, 23 janvier 1843. Repris dans *Les Maîtres du théâtre français de Rotrou à Dumas fils, op. cit.*, p. 100-101.

[26] GAUTIER, Théophile, feuilleton de *La Presse*, 20 janvier 1851. *Ibid.*, p. 121.

[27] GAUTIER, Théophile, feuilleton du *Moniteur universel*, 22 juin 1857. *Ibid.*, p. 137.

[28] GAUTIER, Théophile, « Shakespeare aux Funambules », *Revue de Paris*, 4 septembre 1842. Repris dans les *Œuvres complètes* de Gautier, *Critique théâtrale*, Tome III, 1841-1842, texte établi, présenté et annoté par Patrick BERTHIER, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 670-681.

[29] GAUTIER, Théophile, feuilleton du *Moniteur universel*, 10 juin 1861. Repris dans *Les Maîtres du théâtre français de Rotrou à Dumas fils, op. cit.*, p. 53. Voir COURT-PÉREZ, Françoise, « "Les beautés choquantes" : Corneille dans la critique dramatique de Gautier », dans *Corneille des Romantiques*, textes réunis et présentés par Myriam DUFOUR-MAÎTRE et Florence NAUGRETTE, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 33-46.

[30] GAUTIER, Théophile, feuilleton de *La Presse*, 1er novembre 1852. *Ibid.*, p. 142-144.

[31] Voir LAVAUD, Martine, « Gautier et le théâtre du XVIIIe siècle », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 2004, n° 26, p. 265-281.

[32] GAUTIER, Théophile, *Les Grotesques*, « Théophile de Viau », éd. cit., p. 121.

[33] Rappelons que chez Goethe et Kleist en Allemagne, Nodier, Magnin ou Sand en France, la marionnette apparaît également comme l'origine de tout théâtre mais aussi comme une possible résolution des défauts humains et techniques de la scène moderne. L'article de la *Gazette de Paris*, « Théâtre-Miniature », est reproduit et annoté dans mon édition du *Théâtre de poche* déjà citée, à paraître.

[34] Il s'agirait tout à la fois de conjurer l'oubli de l'esprit dans la matière et la négation de la forme au nom de l'idée ou de « l'âme » : dans l'article « Plastique de la civilisation – Du beau antique et du beau moderne » (*L'Événement*, 8 août 1848), Gautier note : « La substitution des idées chrétiennes aux idées païennes nous paraît être la raison première de cette dégradation de la forme. » Repris dans GAUTIER, Théophile, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Charpentier, 1883, p. 198.