

Fabrique et réception du “ théâtre populaire ” dans la première moitié du XIXe siècle

Roxane Martin

► **To cite this version:**

Roxane Martin. Fabrique et réception du “ théâtre populaire ” dans la première moitié du XIXe siècle. Les Cahiers de l’AIEF (Association Internationale des Études Françaises), Association internationale des études françaises, 2018. hal-02482720

HAL Id: hal-02482720

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02482720>

Submitted on 18 Feb 2020

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.

Fabrique et réception du « théâtre populaire » dans la première moitié du XIX^e siècle

Il est difficile d'engager une réflexion sur le « théâtre populaire » dans la première moitié du XIX^e siècle sans tenir compte des enjeux politiques et sociaux que la notion revêt. Régulièrement convoqués dans les assemblées révolutionnaires, les mots « peuple » et « populaire » avaient été sujets à toutes les manipulations idéologiques ; la loi Le Chapelier de 1791 avait en outre bouleversé la pratique théâtrale d'une manière irréversible¹. L'abolition des privilèges dramatiques avait en effet favorisé la mise en place d'une écriture hybride, qui empruntait indifféremment ses composantes et ses techniques à tous les genres et à toutes les pratiques artistiques. Combats, danses, musique, pantomimes, changements à vue, airs chantés, effets pyrotechniques, numéros d'acrobates s'intègrent désormais dans une écriture dramatique qui redéfinit ses codes en marge des exigences de la doxa académique. La production théâtrale française se caractérise dès lors, et pour tout le siècle à venir, par sa mixité esthétique. C'est pourquoi l'on ne peut, finalement, définir la notion de « théâtre populaire » en dehors des politiques culturelles qui ont déterminé son contenu et son périmètre entre le premier Empire et le second. Les décrets napoléoniens de 1806-07, en rétablissant les privilèges dramatiques et en limitant le nombre des théâtres, ont redessiné, sur le modèle de l'Ancien Régime, un paysage théâtral socialement clivé. Dès lors, le théâtre populaire avait un lieu pour s'exprimer : celui des théâtres dits « secondaires », limités à quatre, à Paris, dans un premier temps mais dont le nombre n'a cessé de croître dans les décennies suivantes ; ses moyens d'expression furent aussi circonscrits aux genres de la comédie en vaudevilles et du mélodrame, voulus par Napoléon comme les seuls survivants de ce théâtre inventif et foisonnant de la décennie révolutionnaire².

¹ Cette loi autorise tout citoyen à « élever un théâtre public, et y faire représenter des pièces de tous les genres » (*Loi n° 426, relative aux spectacles, donnée à Paris, le 19 janvier 1791*, décret de l'Assemblée nationale, du 13 janvier 1791, art. 1).

² La mixité des publics et des répertoires, rendue possible sous la Révolution, fut abolie par Napoléon par les décrets du 8 juin 1806 et du 29 juillet 1807. Le premier fixait et protégeait les répertoires des « Grands Théâtres » (Opéra, Théâtre-Français, Opéra-Comique, Théâtre de l'Impératrice [actuel Odéon]) ; le deuxième exigeait la fermeture de tous les théâtres privés de Paris, hormis les Variétés, le Vaudeville, l'Ambigu-Comique et la Gaîté, dont les répertoires étaient de nouveau soumis au système des privilèges dramatiques.

Le cadre administratif est donc un élément déterminant pour analyser la fabrique et la réception du « théâtre populaire » dans le premier XIX^e siècle. Le système des privilèges a été pensé pour favoriser les théâtres officiels. Il n'est toutefois pas parvenu à brider le dynamisme des théâtres secondaires³ qui ont fini par imposer, par la voie du romantisme notamment, leurs codes scéniques et dramaturgiques sur la scène des grands théâtres de l'État. Théâtre « populaire » et théâtre « académique » sont donc les deux faces d'une même médaille qu'il convient d'analyser conjointement. Les enjeux de l'un se définissent, et se redéfinissent tout au long de la période, en fonction des caractéristiques de l'autre, que l'État souhaite protéger et édifier comme le garant de l'identité culturelle et nationale française. La notion de « théâtre populaire » a donc subi des variations sémantiques que je vais tenter de mettre en évidence, en m'appuyant sur les deux critères qui reviennent inlassablement au cœur des discussions : le premier concerne son langage (quel est-il ? et comment se caractérise la langue d'un théâtre « populaire » ?) ; le deuxième concerne sa fonction pédagogique et civilisatrice, qui justifie sa présence et sa reconnaissance dans le champ culturel.

S'il y a un genre dramatique, dans les premières années de l'Empire, qui incarne pleinement ce que l'on pourra bientôt nommer le « théâtre populaire », c'est incontestablement le mélodrame. Héritier des innovations dramatiques du théâtre de la Révolution, il met en jeu une écriture composite, qui fait se superposer les langages pantomimique, verbal, musical et scénographique. Ces langages, codifiés à l'extrême, se lient les uns aux autres de façon à former la matière d'une intrigue qui se déploie selon une alternance entre scènes violentes et relâchements soudains. Sévèrement contrôlé par la censure, le mélodrame devient vite le « cri de proscription » (pour reprendre la formule du critique Geoffroy⁴) ; dans la mesure où il n'attire pas seulement à lui le petit peuple mais aussi la bonne société, son succès inquiète et menace de remettre en cause la hiérarchie des salles, des genres et des publics, imposée par la politique napoléonienne.

À tel point que la Restauration, qui reprend à son compte le système administratif hérité de l'Empire, mandate une commission, spécialement formée des membres de l'Académie française et de celle des Beaux-Arts, afin d'étudier la diffusion du mélodrame sur le territoire et d'évaluer son influence morale sur les publics. C'est dans ce contexte que René-Charles Guilbert de Pixérécourt, considéré aujourd'hui comme le père du mélodrame, entreprend la rédaction d'un texte théorique, qu'il publie de

³ Voir sur ce point l'article de Jean-Claude Yon : « Les théâtres parisiens à l'ère du privilège (1807-1864) : l'impossible contrôle », [in] Jean-Yves Mollier, Philippe Régnier et Alain Vaillant (dir.), *La Production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 61-73.

⁴ Voir son article paru dans le *Journal de l'Empire* du 3 juillet 1813.

façon anonyme en 1818 sous le titre *Guerre au mélodrame !* Ce texte est intéressant, car il permet à Pixierécourt de poser le mélodrame comme l'expression la plus parfaite d'un théâtre national, fédérateur et, de ce point de vue, populaire.

Ce texte doit se lire comme une réponse aux critiques inlassablement formulées dans la presse à l'encontre du genre, comme celle-ci, publiée dans les *Annales politiques, morales et littéraires* du 26 septembre 1816 :

Ce ne sont point les mauvais mélodrames qui me déplaisent ; ils suffisent pour amuser le peuple, et ils sont sans conséquence ; mais ceux qui, s'élevant au-dessus de ces monstres de l'art dramatique, offrent des situations et un intérêt que l'on ne rencontre pas toujours dans les pièces modernes destinées au Théâtre Français ; mais les auteurs qui remplacent les niais et les niaiseries d'usage par un plan raisonné, par une conduite suivie, ne méritent aucune indulgence. Le devoir des critiques est de s'opposer, de tout leur pouvoir, à cet envahissement du genre romantique, qui, ayant mis un pied dans notre littérature, s'emparera peu à peu du théâtre ainsi que des romans.

Dès les premières années de la Restauration se pose donc le même problème qui avait déjà agité la critique sous le Directoire⁵, et qui avait été enrayé par Napoléon grâce au rétablissement des privilèges dramatiques. En définitive, le mélodrame soulève une question de mixité esthétique en associant le dramatique et le théâtral, c'est-à-dire en proposant une composition fondée sur les méthodes dramaturgiques traditionnelles, agrémentée des ingrédients du spectaculaire. Or, le clivage esthétique entre théâtre pour l'intellect et spectacle pour les yeux recoupe nécessairement, après la chute de l'Empire, un clivage d'ordre sociologique (le théâtre pour l'élite, le spectacle pour le peuple). Dans ce contexte, la théorisation du mélodrame par Pixierécourt prend tout son sens. Lorsqu'il écrit : « les finesses du langage, les beautés du détail, la pureté du style ne peuvent être appréciés que par le très petit nombre⁶ », il pose le « mélange du gai, du triste, de la musique, de la déclamation et des ballets » comme le fondement d'un langage théâtral fédérateur dans la mesure où il est susceptible de satisfaire à la fois ceux « que leur éducation ou leur état n'ont pas mis à même d'acquérir des connaissances » et la « portion éclairée de la nation⁷ ». Pixierécourt ne défend donc nullement la thèse d'un mélodrame uniquement destiné aux classes inférieures. Il l'exprime plus clairement encore dans un autre texte daté de 1832, « Le Mélodrame », dans lequel il fait dire, pour les besoins de sa démonstration, à une femme du monde :

⁵ Sur ce point, nous renvoyons à notre notice du *Château des Apennins*, [in] René-Charles Guilbert de Pixierécourt, *Mélodrames*, t.I : 1792-1800, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2013, p. 692 *sq.* On y trouvera de nombreux exemples prouvant que les « pièces à sujet romantique » furent étroitement surveillées par le gouvernement, puis finalement proscrites des scènes subventionnées.

⁶ Le Bonhomme du Marais [René-Charles Guilbert de Pixierécourt], *Guerre au mélodrame !*, Paris, Delaunay, Barba & Mongie, 1818, p. 12.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

Monsieur, [...] j'ai bien écouté tout ce qui a été dit pour et contre le mélodrame, et je n'hésite point à vous donner gain de cause. Seulement il me semble que vous avez été trop modeste en faisant au peuple les honneurs exclusifs de ce genre. La bonne société l'aime aussi et le recherche avec empressement. Bien plus, (mais ceci, je le dirai tout bas) je préfère le mélodrame à la tragédie ; j'y trouve plus de vérité, plus d'intérêt, plus d'entente de la scène, et surtout plus de naturel. [...] J'adore les beaux vers, et ne me lasse pas de lire les ouvrages de Racine et les sublimes rêveries de Lamartine ou de Victor Hugo. Mais de beaux vers ne suffisent pas pour faire une bonne pièce ; vous ne me prouverez jamais qu'une exposition en deux ou trois scènes bien longues, composées de tirades éternelles presque toujours ennuyeuses, vaille, sous le rapport dramatique, le premier acte de tel mélodrame, où je vois s'engager, dès les premiers mots, une action vive, intéressante ; où chaque personnage se présente avec son caractère et le langage qui lui est propre ; où l'intérêt s'accroît de scène en scène, d'acte en acte, et me tient palpitante pendant deux ou trois heures jusqu'à ce que la catastrophe vienne m'arracher les larmes. Je l'avoue à ma honte, jamais je n'ai pleuré à la tragédie⁸.

Ce passage résume parfaitement la poétique du mélodrame selon Pixérécourt. Sa définition rejoint celle que Charles Nodier avait défendue en décrivant le mélodrame comme « la seule tragédie populaire qui convînt à notre époque⁹ » ; Pixérécourt veut un théâtre qui rassemble, qui concourt de manière efficace à la construction d'un peuple (au sens de *populus*, c'est-à-dire régi par des valeurs communes) ; le rassemblement ne peut se faire que par le biais d'une formule théâtrale pensée de manière à fédérer les spectateurs autour du seul ciment « national » possible selon lui : l'émotion¹⁰.

Cette position est contraire à ce que l'on peut lire à la même époque dans d'autres textes théoriques. Un *Essai sur le mélodrame* par exemple, publié en 1825, étaye une tout autre thèse qui consiste à revendiquer l'utilité morale du mélodrame par son impact sur « la classe ouvrière et manufacturière ». Le mélodrame ne peut, précise son auteur, « qu'être utile, politique même, et contribuer de plus à maintenir cette même classe dans le bon chemin des qualités morales, si nécessaires au repos de chaque famille et de la société entière¹¹ ». Le public du mélodrame ne se confond plus avec le peuple « national » tel que l'avaient défini Pixérécourt et Nodier. Il est explicitement celui du peuple ouvrier, qui vient trouver dans le mélodrame une sorte de catéchisme indispensable au bon maintien de la paix sociale et des hiérarchies qui la garantissent. La réflexion sur le

⁸ René-Charles Guilbert de Pixérécourt, « Le mélodrame », [in] *Paris ou le livre des cent-et-un*, Paris, Ladvocat, 1832, p. 345-346.

⁹ Charles Nodier, « Introduction », [in] *Théâtre choisi de G. de Pixérécourt*, Nancy, Chez l'auteur, t. 1, 1841, p. II.

¹⁰ On trouvera un examen plus approfondi de la poétique de Pixérécourt dans notre article [auquel nous n'empruntons ici que les grandes lignes] : « Du peuple et du populaire dans le mélodrame de Pixérécourt : fondements d'une poétique », [in] Olivier Bara (dir.), *Théâtre et Peuple, de Condorcet à Gémier*, à paraître chez Classiques Garnier.

¹¹ *Essai sur le mélodrame*, [in] *Chefs d'œuvre du répertoire des mélodrames*, Paris, Veuve Dabo, 1825, t. 1, p. I-III.

théâtre « populaire » se fonde, dans ce cas précis, sur le constat d'une société divisée, pour laquelle le spectacle pour le peuple et le théâtre de la bonne société ne sauraient se confondre.

Cette vision est en corrélation avec la nouvelle voie dramatique qui s'ouvre dès la fin de la Restauration et prend davantage de vigueur sous la monarchie de Juillet : celle du drame social et de l'art utile, encouragé par les mouvements républicains et saint-simoniens. Dans un opuscule intitulé *Des arts comme puissance gouvernementale, et de la nouvelle constitution à donner au théâtre*, publié en 1832, Émile Souvestre faisait ce constat : « La société est composée de deux classes : le riche et le prolétaire. [...] Deux formes bien distinctes restent donc au théâtre comme puissances moralisantes, l'*Opéra* et le *Drame*. » Le prolétaire, « rude, grossier, à l'âme et aux mains calleuses, a besoin pour se sentir remué, d'émotions fortes, de scènes vraies, prises dans cette vie ardente et brutale qu'il connaît. Il lui faut le drame avec sa moralité triviale, mais facile à saisir, ses leçons hurlées dans l'agonie ou proclamées aux pieds de l'échafaud¹². » Cette peinture crue des milieux populaires a donné corps à de nouvelles dramaturgies, celles dites « en tableaux » auxquelles Pixérécourt s'était vigoureusement opposé :

[...] la manie des pièces à tableaux qui force à doubler le nombre des décorations et à tripler celui des ouvriers machinistes, détruit toute vraisemblance, oblige l'auteur à faire plusieurs expositions, rompt l'intérêt, et empêche les spectateurs de s'identifier avec des personnages qui ne font que passer comme des ombres chinoises. C'est le cachet de la paresse et de la médiocrité, c'est la ruine de l'art dramatique¹³.

Avec le drame social des années 1830, il s'agit moins de fédérer par l'émotion que d'émouvoir par le tableau de la misère, d'en dénoncer les causes par la peinture de l'oppression du riche sur l'indigent. Le drame multiplie les « tableaux » offrant des scènes de rue où se donne à voir le petit peuple dans sa réalité quotidienne, ce que Pixérécourt fustige également en condamnant « la faiblesse ou le dévergondage des pièces et leur éternelle tendance vers les allusions politiques. Les scènes des rues ont tué le théâtre¹⁴ ». On comprend, dans cette perspective, que deux définitions du théâtre populaire s'opposent, et partant deux esthétiques et deux types d'écritures : Pixérécourt défend l'usage d'un langage naturel et le respect des unités dramatiques (au moins celles de temps et d'action), se référant sur ce point à l'école de Sedaine¹⁵. Car il s'agit pour lui de réunir

¹² Émile Souvestre, *Des arts comme puissance gouvernementale, et de la nouvelle constitution à donner aux théâtres*, Nantes, Imprimerie de Mellinet, 1832, p. 20-21. Sur la théorie théâtrale de Souvestre, voir l'article d'Olivier Bara : « Émile Souvestre, praticien et réformateur du théâtre, ou la morale en action », [in] B. Plötner-Le Lay (dir.), *Émile Souvestre, écrivain breton porté par l'utopie sociale*, Brest, CRBC, 2007, p. 97-115.

¹³ René-Charles Guilbert de Pixérécourt, « Le mélodrame », *op. cit.*, p. 348.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Sur ce point, voir notre article : « Sedaine, figure tutélaire du mélodrame selon Pixérécourt », [in] Judith Le Blanc, Raphaëlle Legrand, Marie-Cécile Schang (dir.), *Le Théâtre de Michel-Jean Sedaine : une œuvre en dialogue*, à paraître aux PUPS, coll. « e-Theatrum Mundi ».

toutes les couches sociales autour du spectacle de la vertu malheureuse. De là s'explique la défense d'une écriture composite, qui entremêle les éléments du littéraire et du spectaculaire. C'est le seul moyen de permettre au mélodrame de remplir sa fonction cathartique, et donc de transformer le public en peuple national par le partage d'une même émotion. Le drame en tableaux, quant à lui, privilégie la dramaturgie fragmentée, à l'image des fractures sociales qui se sont fait jour lors des journées révolutionnaires de juillet 1830.

Pixerécourt fait certes figure isolée dans les années 1830 ; il faut dire qu'un bon nombre de ses arguments avait été repris dans d'autres poétiques, au prix certes d'une redéfinition des notions de « peuple » et de « populaire »¹⁶. Face aux drames romantiques et social, la critique trouva toutefois un autre exemple à faire valoir, celui du mimodrame du Cirque Olympique. C'est sans doute l'occurrence la plus fréquente que l'on retrouve à côté de celle de « théâtre populaire » dans la presse des années 1830-40. « Le Cirque de MM. Franconi [*sic*] mérite toute la faveur dont le public l'entoure depuis sa création » s'enthousiasmait déjà un critique de *La Lorgnette* en 1825 ; « On assure que l'autorité, de plus en plus satisfaite de l'excellente gestion des frères Franconi, va étendre le privilège d'un théâtre populaire dont l'heureuse influence sur les classes inférieures de la société, se fait heureusement sentir¹⁷. » Le Cirque Olympique est « un spectacle unique dans son espèce, et tout à fait populaire¹⁸ » lit-on encore dans le *Dictionnaire des coulisses* en 1832 ; le Cirque est « le théâtre populaire par excellence¹⁹ » s'exclame le critique de *L'indépendant* en 1843.

Un édifiant article, publié dans *Le Journal des théâtres* en décembre 1847 sous le titre « Qu'est-ce qu'un théâtre national ? », donne les raisons de ce choix. Cet article est d'autant plus intéressant qu'il assimile les notions de « populaire » et de « national », suggérant l'idée d'un financement par l'État :

[...] à Paris, nous n'avons eu jusqu'ici qu'un théâtre qui, sous plusieurs rapports, justifiait, selon nous, son titre de *Théâtre National* : le CIRQUE ; et c'est précisément celui-là qu'on a supprimé, quoiqu'il jouît d'une vogue incontestée, et qu'il fût le théâtre populaire par excellence. [...]

Car pour être national, il ne suffit pas qu'un théâtre soit populaire par sa vogue, qui est souvent chose de mode et d'accident ; sa nationalité doit résider dans son origine, dans sa destination, et dans ses moyens d'exécution.

Sera véritablement *national* le théâtre qui renfermera dans son enceinte tout un peuple, quinze à vingt mille spectateurs [...], qui empruntera à tous les arts

¹⁶ Sur ce point, voir Olivier Bara, « National, populaire, universel : tensions et contradictions d'un théâtre peuple chez Victor Hugo », [in] Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, PUR, 2010, p. 17-27.

¹⁷ *La Lorgnette*, 7 novembre 1825.

¹⁸ *Dictionnaire des coulisses*, Paris, chez tous les libraires, 1832, p. 107.

¹⁹ *L'Indépendant*, 21 décembre 1843.

les éléments de ses spectacles, à la musique, à la peinture, à la danse, à la statuaire, à la poésie, à la pantomime, aux exercices du corps, etc., qui alimenté par les deniers publics, pourra donner à ses représentations une magnificence qui en fasse de véritables solennités [...]. Ce théâtre aura pour mission de révéler au peuple assemblé les fastes glorieux de son passé, afin de lui mettre au cœur les sentiments d'un noble et juste orgueil²⁰ [...].

Se trouve ici convoquée l'idée (déjà largement promue sous la Révolution) du spectacle édifiant, sachant vivifier le sentiment national par le déploiement des grandes fresques de l'histoire de la France post-révolutionnaire. Le théâtre populaire et national aurait donc un langage bien à lui, celui que le Cirque Olympique avait si bien su faire valoir en peignant tour à tour, sous un faste de décors inédit, les grandes campagnes napoléoniennes, les journées de Juillet et les conquêtes françaises en Afrique, entre autres. Il se faisait donc modèle du théâtre populaire que la Deuxième République allait bientôt avoir en projet d'édifier. Ainsi, lorsque l'influent critique du *Journal des Débats*, Jules Janin, est interrogé sur ce point par le Conseil d'État en 1849, il rétorque :

[...] je ne vois le théâtre populaire possible que sous une forme, sous celle du *Cirque olympique*. On a fait une faute quand on a supprimé le Cirque, le Cirque, le seul théâtre où il n'y eût point de choses immorales, et où l'on parlât toujours de gloire et d'honneur national, le Cirque, cette école de patriotisme pour le peuple, cette école qui préparait ses enfants à devenir de vaillants soldats, d'intrépides défenseurs de la patrie²¹.

Partant de ce principe, le théâtre populaire avait sa langue, celle du tout spectaculaire. L'auteur du *Journal des théâtres* l'avait d'ailleurs clairement précisé :

Je crois donc qu'il y aurait beaucoup à faire au point de vue du théâtre dans des tentatives de résurrection de l'art de la pantomime, qui était porté jusqu'à la perfection chez les anciens, et que les modernes ont malheureusement laissé en oubli, mais que nous ne voulons pas confondre avec les niaiseries coups de pied philosophiques de Pierrot et les naïvetés grossières d'Arlequin ; dans ce récit imitatif des grandes actions des hommes marquants de notre pays, des grandes époques de notre histoire, l'intelligence des spectateurs serait toujours à la hauteur de l'artiste, le peintre et le musicien aidant. L'enfant qui a soif de voir, le vieillard si complaisant pour les souvenirs, la femme si amoureuse de toute gloire de la patrie, ou de la famille, comprendraient ce langage si éloquent dans son mutisme [...]²².

On perçoit donc combien la tension entre le littéraire et le spectaculaire conditionne les réflexions sur le théâtre populaire tout au long du premier XIX^e siècle. En l'espace d'une trentaine d'année, ce que l'on nomme « théâtre populaire » a adopté des visages forts divers, motivés par des ambitions esthétiques et politiques radicalement opposées. Car c'est bien

²⁰ *Le Journal des théâtres*, 22 décembre 1847.

²¹ Conseil d'État, *Enquête et documents officiels sur les théâtres*, Paris, Imprimerie Nationale, décembre 1849, p. 76.

²² *Le Journal des théâtres*, « Qu'est-ce qu'un théâtre national ? [2^e partie] », 29 décembre 1849.

la question de sa finalité pédagogique qui est en jeu, et qui justifie les choix dramaturgiques.

La poétique du mélodrame pixerécourtien repose sur sa fonction civilisatrice. Le mélodrame fait pleurer devant le spectacle de l'innocence persécutée ; en cela, et selon une conception tout à fait diderotienne, il exerce « sur [les] mœurs une influence utile²³ » et participe à fonder, après les traumatismes de la Révolution, une société humainement soudée par une même émulation vertueuse. Dans cet objectif s'explique toute sa dramaturgie. Le mélodrame façon Pixérécourt n'interroge pas la place de l'individu dans la société mais fait valoir la vertu comme une qualité requise pour la reconstruction du corps social. Pour Souvestre, le drame du peuple doit éveiller aux inégalités sociales ; il divise plutôt que de réunir et cherche l'instruction par le politique. Sa dramaturgie offre des « tableaux » plus réalistes, qui insistent sur le misérabilisme de la condition ouvrière et utilisent le manichéisme mélodramatique pour mettre en exergue l'oppression du riche sur la classe laborieuse, et par ce biais pour dénoncer le régime de Juillet comme une monarchie bourgeoise gouvernée par le capital. Le mimodrame du Cirque Olympique, modèle du théâtre populaire par excellence selon la presse conservatrice, porte en lui la promesse d'un théâtre national, qui fédère par la mise en spectacle du récit patriotique, centralisateur, et tout à la louange de la construction de l'identité nationale.

Je n'ai insisté ici que sur trois formes théâtrales du premier XIX^e siècle, tout simplement parce que sont celles qui cristallisent les débats sur le théâtre populaire à cette époque. Mais on remarquera la mobilité de la notion, et la difficulté de la circonscrire sur cette période ; les frontières entre les théâtres académiques et secondaires se sont montrées bien plus poreuses que l'auraient souhaité les politiques. Le système des privilèges dramatiques n'a pas empêché la circulation des personnels dramatiques, des procédés d'écriture et de mise en scène. C'est pourquoi la question du théâtre populaire s'est avant tout posée comme un sujet qui associait étroitement le politique et l'esthétique. Cette question est d'ailleurs devenue particulièrement vive après chaque révolution, lorsqu'il s'est agi de réfléchir à une possible liberté des théâtres. En 1830 par exemple, alors que l'État envisage d'abolir le système des privilèges dramatiques, le dramaturge et journaliste libéral Étienne Gosse écrit :

Depuis nos trois grandes journées, j'ai appris à apprécier le peuple de Paris, je me suis aperçu qu'un changement notable s'est opéré dans ses mœurs ; [...] Ce serait rendre un service à ces braves gens que d'établir un Théâtre à des prix très modérés et dans lesquels ils ne seraient pas pressés les uns sur les autres de manière à se rendre malades, comme nous le voyons aux quatrièmes loges de la Gaité et du Théâtre de la Porte-Saint-Martin. *Le Tartuffe, l'Avare*,

²³ René-Charles Guilbert de Pixérécourt, « Le mélodrame », *op. cit.*, p. 342.

tous les chefs-d'œuvre du Théâtre-Français seraient joués devant ce public tout populaire. Et que sait-on ? pendant que les camarades applaudissent aux Français des drames stupides et sans instruction, peut-être le bon sens du peuple rendrait à Molière, à Corneille, un hommage que les camarades leur refusent²⁴ !...

Même chose après 1848, où Émile Souvestre, Victor Hugo et Alexandre Dumas s'unissent pour réclamer, à côté des théâtres libres, c'est-à-dire libérés des privilèges, la création de théâtres subventionnés, dont au moins l'un d'entre eux serait un « Théâtre populaire ». Aussi Souvestre préconise-t-il :

Liberté de l'industrie théâtrale ; création de théâtres d'art, littéraires et lyriques, subventionnés par le Gouvernement et soumis à une constitution nouvelle ; Création d'un théâtre populaire, également subventionné, et destiné à faire cultiver la morale, le patriotisme et l'art parmi les travailleurs²⁵.

Et Victor Hugo de surenchérir :

Je voudrais que l'homme du peuple, pour dix sous, fût aussi bien assis au parterre, dans une stalle de velours, que l'homme du monde, à l'orchestre, pour dix francs. De même que je voudrais le théâtre grand pour l'idée, je voudrais la salle vaste pour la foule. De cette façon vous auriez, dans Paris, quatre magnifiques lieux de rendez-vous, où le riche et le pauvre, l'heureux et le malheureux, le parisien et le provincial, le Français et l'étranger, se rencontreraient tous les soirs, mêleraient fraternellement leur âme, et communieraient, pour ainsi dire, dans la contemplation des grandes œuvres de l'esprit humain. Que sortirait-il de là ? L'amélioration populaire et la moralisation universelle²⁶.

Les réflexions sur la liberté des théâtres ont toujours été jointes à la difficile question de la liberté industrielle. Ceci pose la question des conditions matérielles de représentation du théâtre populaire. Consigné dans les théâtres secondaires, le théâtre populaire a été fortement contrôlé, soumis aux restrictions des privilèges, rappelé à l'ordre lorsqu'il menaçait les théâtres officiels. Ce langage théâtral, façonné sous la Révolution et porté par le mélodrame sous l'Empire, a fini par gagner les scènes officielles. Dès lors, la critique a relégué le théâtre populaire dans le tout spectaculaire. Restait que le mimodrame du Cirque Olympique, s'il remplissait sa fonction d'édification nationale, ne satisfaisait pas pleinement les objectifs de maîtrise des couches populaires. Contrôler le peuple, c'est lui éviter la fréquentation des mauvais lieux et des mauvais modèles (celle des petites salles et des cabarets, lieux de plaisirs dépravés). Dès lors, le théâtre populaire devient l'affaire de l'État. Il s'agit d'éduquer par le biais des chefs-d'œuvre. On sait que la Deuxième République n'apportera pas les réponses. Il restait en effet à limiter l'expansion des

²⁴ Étienne Gosse, *De l'abolition des privilèges et de l'émancipation des théâtres*, Paris, Barba & Delaunay, 1830, p. 16.

²⁵ Conseil d'État, *Enquête et documents officiels*, op. cit., p. 108.

²⁶ *Ibid.*, p. 118.

théâtres secondaires. Car c'est par eux que se sont mis en place de nouveaux circuits de production et de diffusion des spectacles à partir de la Révolution. Ce sont eux qui ont porté la vitalité du populaire, tout simplement par le prix des places, accessible au plus grand nombre. Napoléon III décrètera la liberté industrielle des spectacles en 1864, mais fera détruire dans les mêmes temps les petits théâtres parisiens du Boulevard du Temple, alors relégués à la périphérie de la ville. La III^e république sera en charge de régler le problème. Notons simplement que sur la période du premier XIX^e siècle, le théâtre populaire est d'ores et déjà défini selon trois points de vue, ceux-là même qui reviendront nourrir les débats au tournant des XIX^e et XX^e siècles : celui d'un théâtre fédérateur, visant à l'unité du corps social ; celui d'un théâtre à l'inspiration socialiste qui pose la question sociale à travers la notion de « lutte des classes » ; celui d'un théâtre national, qui cherche à créer l'identité culturelle autour de la représentation des grands chefs-d'œuvre de la littérature dramatique, devenus patrimoine national. Sa prise en compte dans le champ théorique montre combien son esthétique est intrinsèquement liée aux enjeux politiques et gouvernementaux.

Roxane MARTIN