

Quarante ans de critique dramatique : thèmes et variations

Jean HARTWEG
Lycée Fénelon, Paris

L'intitulé du colloque : « Sarcey : un critique à contre-courant ? » a quelque chose de stimulant. Où nous pousse le courant ? L'évolution dramatique au XIX^e siècle a-t-elle un sens ? Connaît-elle des phénomènes de mascaret, comme le retour de la tragédie après 1870 ? Est-elle fluctuante, comme le détroit de l'Euripe, dont le courant s'inverse sept fois dans la même journée ? Une légende veut qu'Aristote se soit noyé dans ce détroit en cherchant à expliquer ces phénomènes de flux et de reflux. Or la notion de courant théâtral est plus complexe encore que les remous de l'Euripe : elle tient à la diversité des publics, à l'évolution politique et sociale (notamment l'accession à la culture de nouvelles classes formées par l'instruction obligatoire), à la succession des courants littéraires, école du bon sens, romantisme, réalisme, naturalisme, symbolisme. Un regard rétrospectif, porté à partir du XXI^e siècle, vient encore compliquer le débat : le courant dramatique nous entraîne-t-il vers de grands spectacles comme ceux de Robert Hossein ? vers un théâtre pauvre comme celui de Beckett ? vers un théâtre du consensus comme les représentations de l'émission « Au théâtre ce soir » ? vers un théâtre de la cruauté affranchi de l'autorité du texte écrit ? Selon les présupposés du critique, Sarcey se verra classé parmi les précurseurs ou dans le clan des conservateurs, voire des réactionnaires. Il faut en tout cas se garder de calquer l'analyse de ses choix dramatiques sur celle de ses options politiques. La meilleure méthode consiste à fonder l'étude de ses variations (au sens musical du terme) sur celle des modèles constants qui ont inspiré une critique visant à dégager des lois du théâtre.

Quarante ans de théâtre : un instrument pour l'étude des variations

Les huit volumes de *Quarante ans de théâtre* ont été publiés de 1900 à 1902 dans la Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, dirigée par Adolphe Brisson, le gendre de Sarcey. À l'origine, Adolphe Brisson annonce sept volumes, classés par genres : les comiques, les tragiques ; et par époques : les modernes, la jeune école. Il envisage un prolongement pour rendre compte des polémiques de Sarcey, adversaire de Louis Veuillot et digne successeur de Paul-Louis Courier. Le regroupement des feuillets par auteurs permet de confronter des jugements souvent éloignés dans le temps. Sarcey accepte et même revendique ces variations. Elles tiennent à l'évolution des goûts du public, liée aux changements sociaux, et à la modification du regard que le critique porte sur les œuvres. Ce n'est pas asservissement au public « moyen » mais mise en perspective de l'œuvre dramatique. Un exemple le prouve avec éclat : après la fête impériale, illustrée par le succès des vaudevilles et le triomphe de l'opérette et de la féerie, notamment lors des expositions universelles de 1855 et 1867, la défaite de 1870 remet en valeur la tragédie, qu'elle soit classique ou contemporaine, comme *La Fille de Roland*.

Francisque Sarcey : un critique dramatique à contre-courant de l'histoire du théâtre ?, actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Rouen en janvier 2014, publiés par Marianne Bouchardon (CÉRÉDI).

(c) Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 12, 2015.

L'intitulé « Thèmes et variations » répond à une préoccupation musicale de Sarcey. *Les Souvenirs de jeunesse* relatent ses déconvenues sur le mode burlesque : violon discordant, bugle épouvantable, triangle à contretemps. En 1859, au moment où il abandonne sa robe de professeur pour le métier de journaliste, Sarcey découvre avec émerveillement la « méthode Chevé » (en fait, Galin Paris Chevé) qui permet aux profanes d'interpréter des musiques difficiles après un bref apprentissage. Ces souvenirs seraient anecdotiques si Sarcey n'accordait une telle importance à la mélodie du texte, au phrasé des acteurs. C'est évidemment le cas pour Sarah Bernhardt et sa « voix d'or » et pour les textes de Victor Hugo, auteur de la formule « voix d'or ». Sarcey est loin d'approuver les intrigues invraisemblables, selon lui, de Victor Hugo ; mais il est charmé par la musique du texte. Le 8 avril 1879, à l'occasion d'une reprise de *Ruy Blas* à la Comédie-Française, il évoque Sarah Bernhardt dans le rôle de la reine : « elle a chanté, oui, chanté, de sa voix mélodieuse, ces vers qui s'exhalent comme une plainte que le vent tire d'une harpe suspendue ». Suivent les neuf vers bénissant la tendresse du « jeune homme inconnu » qui risque sa vie pour donner une fleur à la reine d'Espagne. Et Sarcey de conclure : « elle n'a fait qu'ajouter la musique de sa voix à la musique du vers. » Ce palimpseste sonore annonce l'esthétique de Proust, qui salue dans la *Berma* jouant Phèdre la superposition de « plusieurs épaisseurs d'art ». Pour que ce fondu enchaîné se fasse dans l'esprit du public, il faut du temps. Sarcey se souvient qu'en 1867, il a trouvé *Hernani* ridicule, qu'il a énuméré des défauts d'invraisemblance et de construction dans son feuilleton de 1877 pour la reprise du drame et, qu'en 1887, il ne voit plus ces défauts, emportés par la splendeur du vers et l'élan de jeunesse analogue à celui qui animait le *Cid*. Le ton est donné : il faut être bon public et aimer le théâtre, qui est d'abord un texte. Mais cet élan lyrique n'empêche pas le critique d'être un homme de métier, qui doit savoir élaborer des théories sous peine de tomber dans l'impressionnisme le plus subjectif. Comme tout théoricien, le critique dramatique construit des modèles intellectuels. Il faut donc sortir du prélude pour aborder la constitution d'un corps de doctrine.

Modèle politique : la conspiration

La conspiration est à la fois un sujet traditionnel et une donnée éminemment moderne dans le siècle des révolutions. Voltairien, Sarcey connaît la formule de Voltaire dans le *Siècle de Louis XIV* consacrant l'*Athalie* de Racine comme un « chef d'œuvre de l'esprit humain ». Racine et Shakespeare s'accordent sur ce point : que ce soit dans *Macbeth* ou dans *Richard III*, le dramaturge élisabéthain aime à évoquer le renversement d'un monarque par la force ou par la ruse. Le mot anglais « plot » désigne à la fois l'intrigue et le complot.

L'élément déclenchant est une expérience douloureuse du jeune professeur nommé dans l'obscur lycée de Chaumont. Professeur de seconde enseignant le latin à de « jeunes cruchons », Sarcey doit prêter serment à l'Empire né d'un coup d'État. On connaît le schéma : le neveu du grand Napoléon en protagoniste et en traître, puisqu'il a prêté serment de servir la République ; le duc de Morny en négociateur habile ; le général Saint-Arnaud en exécuteur des basses œuvres. Sarcey, comme la plupart de ses camarades, se rebelle : en témoigne sa lettre fameuse sur le port de la barbe, proscrite chez les enseignants par le jésuitique Falloux. Mais son père est « allié objectif » de Napoléon III car il craint pour l'avenir professionnel de son fils, et même pour sa retraite.

L'exemple de *Polyeucte*

Chez cet habitué du théâtre français, Corneille est une référence essentielle, d'autant que Sarcey jeune dénie à Racine, excellent poète, le sens dramatique. Ainsi le 13 juin 1887, il assiste aux fêtes de Corneille à Rouen¹, ce qui lui donne l'occasion de voir des pièces peu jouées, comme *Don Sanche d'Aragon* et *L'Illusion comique* ainsi qu'un à-propos d'Albert Lambert père, *Les Griefs du Cardinal*.

Dans l'œuvre critique, ce thème de la conspiration reste en attente. Mais il explique la violente animosité de Sarcey contre le Sévère de *Polyeucte*, « parfait amant » dans Corneille, gandin qui « pense trop à son nœud de cravate » selon le feuilleton du 7 octobre 1867 qui le compare à M. de Morny. Quant à Félix, le gouverneur d'Arménie, c'est « un préfet, un préfet de l'Empire, et qui, comme beaucoup de préfets, ne voit dans les événements qui surviennent que les chances qu'ils lui apportent de garder ou de perdre sa préfecture². » Le véritable héros n'est pas cet aimable Philinte mais *Polyeucte*, sorte de paysan du Danube. Quand on sait que Morny est l'amant de la mère de Sarah Bernhardt et son protecteur, on peut deviner que Sarcey se projette dans le personnage de *Polyeucte*, qui finit par être passionnément aimé de Pauline, à cause de son intransigeance même.

L'analyse d'*Athalie*

Du fantasme, on passe à la théorie maîtrisée avec l'analyse d'*Athalie*, toujours pendant les mois d'été, en août 1873. La théorie dramatique s'accorde à l'évolution politique. Sarcey n'est ici nullement à contre-courant. 1873 est l'année d'une tentative de restauration monarchique, qui achoppe en 1875 faute d'accord entre la branche aînée (Henri V) et la branche cadette (le comte de Paris). C'est alors que Sarcey applique à *Athalie* la théorie de la conspiration :

Dans toute conspiration, quelle qu'elle soit, et en quelque temps qu'elle se passe, il y a nécessairement quatre personnages : le premier, c'est celui qui occupe le pouvoir et qu'on veut renverser ; le second, c'est celui qu'on veut y mettre, le prétendant ; le troisième, c'est le meneur de l'affaire, l'homme qui conspire [...] comme il n'y a pas de conspiration possible sans le concours de l'armée [...] ; le quatrième personnage d'une conspiration est un officier³.

On aura reconnu *Athalie* au pouvoir, Joas jeune prétendant, Joad meneur (en coproduction avec Dieu) et Abner le brave général. Saint-Arnaud, Mac Mahon et plus tard Boulanger s'inscrivent dans ce schéma bonapartiste. Sarcey lui-même fait allusion à la crise du 16 mai 1877 pour expliquer son interprétation du rôle d'Abner⁴. La généralisation « en quelque temps qu'elle se passe » ne doit pas tromper : on est en pleine actualité politique, et la dénonciation du césarisme va dans le sens de l'époque.

L'évolution de Sarcey est très sensible : dans le commentaire de *Polyeucte*, il pratique une critique d'humeur inspirée par une évolution politique qui est celle du Second Empire lui-même. On sait que *L'Opinion nationale* a été fondée avec l'accord

¹ *Le Temps*, 13 juin 1887. Corneille est, comme on sait, né le 6 juin 1606.

² *Le Temps*, 28 octobre 1867, repris dans *Quarante ans de théâtre*, Paris, Bibliothèque des annales politiques et littéraires, 1900-1902, désormais noté *QAT*, t. III, p. 63.

³ *Le Temps*, 11 août 1873, repris dans *QAT* III, p. 241.

⁴ *Le Temps*, 13 mars 1882 : « j'ai écrit sur *Athalie* trois ou quatre articles qui ont eu, je puis bien le dire sans vanité, un assez grand succès. Entre autres points de vue nouveaux, j'y montrais Abner comme un soldat loyal, mais sot, aux mains de politiques plus malins que lui. Il y a sans doute quelque chose de juste dans cette manière de concevoir le rôle, mais évidemment ce n'était pas tout le rôle et moi, j'en avais fait tout le rôle. Pourquoi ? Ai-je besoin de rappeler que nous étions en plein Seize-Mai ? »

de Napoléon III pour soutenir l'appui aux patriotes italiens. Dans l'étude d'*Athalie*, l'origine est bien dans une conviction politique, la lutte contre l'ordre moral. Mais Sarcey entend se soustraire à l'influence de la conjoncture politique en élaborant un modèle d'analyse scientifique : le 11 août 1873, Sarcey dit profiter du mois d'août pour étudier les chefs-d'œuvre du vieux répertoire. Mais cette fois-ci, son ambition théorique est grande : « Je demande pardon à mes lecteurs de ces formes un peu didactiques et sèches de discussion. Mais je tiens moins, en ces sortes d'analyses, à faire œuvre de lettré que de démonstrateur scientifique. » Le modèle ainsi élaboré se soustrait aux courants de l'Histoire, dont il est pourtant issu.

Sarcey et la « dramaturgie »

Le théâtre est une tribune sociale et politique. Partisan d'un théâtre de « divertissement », Sarcey ne peut négliger les scandales dramatiques entraînés par des pièces portant atteinte, selon le pouvoir ou une partie des spectateurs, à l'ordre public. On retiendra deux épisodes distants : en décembre 1862, Napoléon III en personne autorise Émile Augier à faire jouer à la Comédie-Française *Le Fils de Giboyer*. Près de trente ans plus tard, Clémenceau fait interdire *Thermidor* de Victorien Sardou, en 1891. Dans le premier cas, Sarcey se situe dans ce qu'il estime être le courant de l'évolution historique, qui coïncide avec l'orientation de *L'Opinion nationale*, le journal libéral dans lequel il écrit : « Vous l'avez bien souvent lu dans ce journal : il y a, en ce moment, deux principes et deux partis, qui se disputent le monde : le droit divin et le droit du peuple, le parti des prêtres et celui des libres penseurs⁵. » « L'idée mère » de la pièce d'Augier est « l'antagonisme du parti clérical et du libéralisme ». À la suite d'Edmond About, Sarcey se situe ainsi dans un courant qui triomphera avec le programme de Belleville et, peu après sa mort, avec la séparation de l'Église et de l'État⁶. Dans un article récent⁶, Jean-Claude Yon montre que la pièce s'en prenait précisément à certaines personnalités du parti clérical, comme Louis Veillot, reconnaissable sous le nom de Déodat, et qu'elle avait donné lieu à des troubles à Paris et en province, notamment à Toulouse, ainsi qu'à une pluie de libelles, dont le plus connu est *Le Fond de Giboyer*, de Louis Veillot⁷. Trente ans plus tard, Sarcey dénonce l'interdiction par le gouvernement Léon Bourgeois, pour trouble à l'ordre public, du *Thermidor* de Victorien Sardou. Le critique du *Temps* résume ainsi l'argument de la pièce : « Vive la République ! À bas la Terreur ! ». Un article de Marion Pouffary⁸ montre que peu après la fin du boulangisme, deux courants s'opposent : opportunisme et radicalisme, monarchistes et républicains, droite traditionnelle et droite révolutionnaire. C'est dans le débat parlementaire autour de *Thermidor* que Clémenceau prononce, le 29 janvier 1891, la célèbre formule : « La révolution est un bloc. » Sarcey ne veut pas s'engager dans le débat : il s'en tient à l'opinion, c'est-à-dire au préjugé du public, selon lequel Robespierre est associé à la Terreur, la guillotine cessant pratiquement de fonctionner après le 9 Thermidor. Sarcey mentionne la polémique historique à propos de Robespierre entre Ernest Hamel, champion du révolutionnaire, et Victorien Sardou, historien érudit à ses heures, mais sans vouloir conclure : « L'auteur dramatique n'est pas un professeur d'histoire [...]. L'auteur dramatique est obligé de

⁵ *L'Opinion nationale*, 8 décembre 1862, repris dans *QAT V*, p. 36.

⁶ Jean-Claude Yon, « *Le Fils de Giboyer* (1862) : un scandale politique au théâtre sous Napoléon III », *Parlement(s), Revue d'Histoire politique*, 3/2012, HS n° 8, p. 109-122.

⁷ *Le Fond de Giboyer*, mars 1863, 363 pages.

⁸ Marion Pouffary, « 1891, l'Affaire Thermidor », *Histoire, économie et société*, 2/2009, 28^e année, p. 87-108.

mettre sur la scène, non la vérité vraie, mais la vérité qui est crue telle par le public auquel il a affaire⁹. »

Modèle ludique : le jeu de billard

Voltaire, Sarcey sait qu'il y a « énormément de mal en ce monde ». La tragédie met en valeur le caractère inéluctable du mal, non pas contingent, mais nécessaire. Mais le public petit-bourgeois (boutiquiers, étudiants, professeurs, jeunes filles) qui « paye » sa place demande avant tout au théâtre un divertissement. En ce sens, Sarcey est à l'opposé du courant qui mène au théâtre didactique de Brecht et de ses épigones. Mais il ne l'est pas sans nuances ; il distingue deux modes d'adhésion au spectacle théâtral : l'identification au héros (comme on l'a vu avec Polyeucte) et la mise à distance – qui n'a rien à voir avec la distanciation brechtienne. Le modèle théorique est le jeu de l'enfant qui sait que ce n'est pas « pour de vrai ».

Esthétique de la convention

Sarcey a toujours voulu, à l'instar de ses camarades devenus universitaires, donner une œuvre théorique qu'il aurait intitulée « Esthétique de la convention ». Il prend pour garant Victor Hugo, qui certes s'insurge contre les bienséances et les convenances classiques, mais plaide en faveur d'un décor réduit au minimum. Sarcey se réfère au « poulet en carton », même si les metteurs en scène de Victor Hugo ne sont pas toujours si sobres. Sarcey est à contre-courant de son époque, mais dans le droit fil de l'évolution récente, en choisissant un théâtre pauvre, comme le « *wooden O* » du *Henry V* de Shakespeare, à l'époque des mises en scène somptueuses.

Il dénonce des absurdités : ainsi dans *Une famille au temps de Luther*, de Casimir Delavigne¹⁰, le tragédien Mounet exige une bible du XVI^e siècle ; Perrin, directeur de la Comédie-Française, se la procure à grands frais mais cette bible doit être neuve comme elle l'était à l'époque. Le souci de réalisme matériel (que Sarcey appelle « naturalisme ») brouille les conditions mêmes de la représentation. Ainsi, en 1885, Alfred Delacour et Jules de Gastyne font jouer au théâtre Déjazet une comédie en trois actes intitulée *Le Rêve de Malitou*. Un marchand de soieries rêve d'être exproprié. Le photographe du 5^e étage bouche la cheminée chaque fois que vient le propriétaire. Pour imiter la nature, on envoie de la vraie fumée sur scène. Dans la mise en scène traditionnelle, tous les acteurs se seraient mis à tousser et à se frotter les yeux pour faire comprendre qu'il y avait de la fumée. La vraie fumée passe de la scène dans la salle : « Nous nous sommes mis à tousser tous à l'orchestre pour notre propre compte¹¹. » Et Sarcey de conclure : « Ô naturalisme ! Voilà de tes coups ! ».

La convention s'applique aussi aux sentiments : dans une comédie, il ne faut pas tout prendre au tragique. Sarcey reproche à la grande tragédienne Julia Bartet le pathétique de son jeu dans un vaudeville de Scribe, *Bertrand et Raton*¹² : Christine veut sauver l'homme qu'elle aime, Éric, en se jetant aux pieds de son père ministre, Falkensfield. Julia Bartet est une « grande jeune première » à la voix passionnée. Sarcey la critique : « Elle [...] joue comme si c'était arrivé, et chez Scribe, ça n'est pas

⁹ *Le Temps*, 2 février 1891, repris dans *QAT* VI, p. 150-151.

¹⁰ Casimir Delavigne, *Une famille au temps de Luther*, tragédie en un acte et en vers, représentée le 12 avril 1836.

¹¹ *Le Temps*, 19 janvier 1885.

¹² *Le Temps*, 3 décembre 1883, repris dans *QAT* IV, p. 123.

arrivé ! » Et Sarcey multiplie les exemples : chagrin de Martine dans le *Médecin malgré lui*, douleur d'Angélique quand elle croit mort son père Argan, le malade imaginaire.

« Des combinaisons magnifiques »

Tel est le jugement que Sarcey porte, à la fin de sa vie, en 1896, sur une œuvre de Scribe vieille de plus de cinquante ans, *Le Verre d'eau*. Ce vaudeville en prose (intitulé « comédie de cour ») en cinq actes propose un schéma en réduction des mécanismes de l'Histoire. Réduction analogue à celle qu'opèrent tous les vaudevilles, en commençant par l'ancêtre du genre, *Le Mariage de Figaro*, où Figaro ramène la politique à l'intrigue. Dans sa conférence à l'Odéon du 27 février 1896, Sarcey oppose nettement deux « échelles » : le nez de Cléopâtre et le sort de l'Empire romain ; le mécanisme d'une montre (on sait que Beaumarchais a d'abord été horloger) et celui de l'horloge astronomique de Strasbourg. Le théâtre ainsi conçu est un microcosme où évoluent des marionnettes. Le quadrille se danse à quatre personnages : la reine d'Angleterre Anne, la dernière des Stuarts, l'ambassadeur de France M. de Torcy, la duchesse de Malborough (épouse du fameux Malbrouck) et le ministre Bolingbroke, ancêtre de l'ami de Voltaire. Le but du jeu est d'obtenir une audience de la reine Anne pour signer une paix séparée avec l'Angleterre. L'enjeu est considérable : Louis XIV veut mettre un Bourbon sur le trône et la « guerre de la reine Anne » selon les historiens anglais est aussi une guerre coloniale donc une guerre mondiale. Scribe la réduit aux proportions d'une révolution de palais. La reine Anne est séduite par un sot joli garçon, Masham, fiancé de sa dame de compagnie, Abigail. Bolingbroke fait courir le bruit que Masham a une intrigue avec la duchesse de Malborough, ce qui discrédite celle-ci. La reine donne un rendez-vous au beau Masham par un signal convenu : boire un verre d'eau. Ce signal prouve que la négociation de Torcy a réussi. De fait, dès le 11 avril 1713, dans le premier traité d'Utrecht, la France fait la paix avec l'Angleterre. Le vaudeville est une danse, mais aussi un jeu de ricochets : Masham suscite une jalousie qui amène la reine à écarter la duchesse patriote qui veut la guerre à outrance contre Louis XIV. *Le Verre d'eau*, c'est l'histoire vue par le petit bout de la lorgnette ; mais c'est aussi la théorie des catastrophes : un battement d'ailes de papillon peut provoquer un tremblement de terre à l'autre bout du monde. La France du XIX^e siècle s'accorde avec cette vue des choses : le parlement est un microcosme où s'affrontent, par la parole et les duels, des députés qui représentent de grands intérêts. Le théâtre de l'époque présente un monde en raccourci.

L'accélération, de Hennequin à Feydeau

Le principe du jeu sur les événements, sans prise en compte des caractères, des passions et des mœurs, dont les effets se font sentir à plus long terme, amène à accélérer le mouvement du vaudeville, parce que le public est plus impatient qu'au temps de Scribe. Sarcey décrit ainsi le système du vaudeville tel que l'envisage le troisième quart du siècle, à propos de *Tête de linotte*, une pièce de Barrière et Gondinet :

La donnée n'est pas nouvelle. La facture ne l'est pas davantage. Elle consiste à prendre trois ou quatre aventures, à les mêler de façon à ce que les incidents nés de chacune d'elles se rencontrent, forment des quiproquos où les personnages effarés ne se reconnaissent plus, tandis que le public qui est au courant de tout s'amuse de leurs étonnements. C'est ce que l'on appelle au billard la *partie russe*. Il y a sur le tapis six balles de différentes couleurs. Le joueur pousse la blanche qui va frapper le rouge et rejaillit sur la bleue. La rouge et la bleue, mises elles-mêmes en mouvement, se choquent contre la jaune, qui rebondit sur la blanche : c'est un mélomélodrame de carambolages, qui ont pu être prévus par le joueur et qui l'ont été en effet. Le public

les suit et s'en amuse. C'est M. Alfred Hennequin qui a mis ce genre à la mode dans les *Dominos roses*¹³.

Sarcey n'est donc pas ici à contre-courant : il applaudira des deux mains, à la fin de sa vie, *L'Hôtel du Libre-Échange* et *La Dame de chez Maxim's* qui sont construits sur ce schéma. On peut noter qu'il perdure, non seulement dans le théâtre de boulevard, mais aussi au cinéma, comme dans le récent « Casse-tête chinois ». L'évolution, notamment pour le drame et le vaudeville, est résumée dans un article du 8 mars 1884, qui pose des jalons dans l'histoire du vaudeville et du drame : *Le Chapeau de paille d'Italie*, *La Dame aux Camélias* et *Orphée aux enfers*. Sarcey professe que cette évolution n'est jamais le fait des théoriciens, Lessing, Diderot, Beaumarchais ou Zola. Elle vient des artistes.

Modèle défensif : c'est du théâtre / ce n'est pas du théâtre

La formule de Sarcey, qui suppose que le théâtre est un genre ayant ses règles générales, est moquée à partir des années 1880. Sarcey revient là-dessus à l'occasion de l'ouverture de la saison 1887 au Théâtre-Libre d'Antoine. Il rend compte de *L'Évasion* de Villiers de l'Isle-Adam et de *Sœur Philomène*, de Jules Vidal et Arthur Byl, tiré du roman des Frères Goncourt :

On se moque de moi quand je dis : ça, c'est du théâtre ; ça, ce n'est pas du théâtre. On ricane sur mon goût de routine. Et pourtant, qu'y a-t-il de plus simple que ce mot ? Tous les arts ont leurs nécessités, auxquelles on est bien obligé de se soumettre¹⁴ !

Contre l'art industrie

Le courant de l'époque porte à l'industrialisation et à la consommation. Avec ses expositions universelles de 1855, 1867, 1878, 1889, la société bourgeoise du XIX^e siècle est déjà une société du spectacle. Mais les Brésiliens qui abordent la vie parisienne veulent autre chose que des tragédies ou d'émouvantes comédies de mœurs. Sarcey se plaint d'emblée des « exhibitions de jambes de femmes » et de la débauche de costumes et de décors coûteux. Cela a deux conséquences : les robes coûtant trop cher pour les actrices, qui doivent les payer, celles-ci ont besoin d'être entretenues. D'autre part, l'attention du public passe de l'action aux décors ou au bruitage. Ainsi, faire entendre le tonnerre dans la scène finale du *Roi s'amuse*, (l'enlèvement de Blanche) c'est se condamner à ne pas entendre les acteurs. Sarcey est donc ici à contre-courant, mais les publics de théâtre ne se réduisent pas aux riches étrangers des expositions universelles.

Le second aspect du capitalisme, c'est un double mouvement de revendication libérale et de marche vers le monopole. Le cas est intéressant, car Sarcey se trouve successivement dans le mouvement et à contre-courant. Jusqu'en 1863, il appelle à la libération des théâtres. Chacun en effet – survivance de l'âge classique – avait sa fonction : on ne pouvait chanter des couplets de vaudeville à la Comédie-Française ni jouer la tragédie dans les théâtres de genre. La liberté octroyée par le décret impérial du 6 janvier 1864 multiplie d'abord les théâtres, qui poussent « comme des champignons ». Le collaborateur de *L'Opinion nationale*, journal fondé par Adolphe Guérault pour promouvoir l'évolution libérale liée aux expéditions d'Italie, rend directement hommage à l'empereur le 4 janvier 1864 :

¹³ *Le Temps*, 18 septembre 1882. Ce feuilleton est aussi celui qui est consacré aux *Corbeaux* de Henry Becque.

¹⁴ *Le Temps*, 17 octobre 1887, repris dans *QAT VIII*, p. 246-247.

Le plus signalé service que le gouvernement puisse rendre aux arts, c'est de leur rendre toute la liberté qui est compatible avec les bonnes mœurs et avec les nécessités de la politique. L'empereur l'a publiquement reconnu le jour où, de sa propre initiative, il a affranchi les théâtres de ce régime du privilège où ils étaient enfermés¹⁵.

Mais Sarcey déchanté assez vite. Dès le 11 janvier, il note, sans amertume, la constitution de la « Société nantaise » entreprise de spectacles dirigée par M. Tricot-Jouvellier, « un homme d'argent doublé d'un homme d'esprit ». D'emblée, il contrôle la Gaîté (sur les grands boulevards) le Châtelet et la Porte-Saint-Martin. Le système du privilège est de fait remplacé par une spécialisation visant diverses clientèles : féerie au Châtelet, mélodrame à la Gaîté, drame historique et, si tout va bien, pièces du vieux répertoire à la Porte-Saint-Martin. La moralité est ambiguë : « Il n'y a que deux puissances au monde : l'argent et le talent. »

Un an plus tard, le 6 mars 1865, Sarcey appelle de ses vœux la création d'une multitude de petits théâtres, de « bouis-bouis », regroupés si possible en un quartier des théâtres. Mais il exprime déjà sa déception : « Qu'arrive-t-il ? C'est que cette fameuse liberté des théâtres ne porte de fruits que ceux qui sont funestes à l'art dramatique. » Et il ira jusqu'à se traiter de « triple sot » et d'« âne bête¹⁶ » pour avoir cru naïvement aux bienfaits de la liberté des théâtres. En tout cas, Sarcey est très conscient du lien entre art et industrie, entre appréciation esthétique et commerce culturel. Il s'en explique à propos d'une brochure publiée en 1867 par Hostein, directeur du théâtre du Châtelet, et intitulée *La Liberté des théâtres* : « si je dis du mal d'une pièce, j'ai beau ne traiter que le côté d'art, je n'en fais pas moins tort à votre commerce » et inversement, si « j'attaque votre façon d'administrer, il est certain que tout en ne m'en prenant qu'à la partie industrielle de l'exploitation, je reste encore sur le terrain artistique, puisqu'un directeur inintelligent ou paresseux ne choisit que de méchants drames et les monte en dépit du bon sens¹⁷. » Sarcey est menacé un temps d'un procès par les responsables de la Société nantaise.

Une note de mars 1881 pourra servir de conclusion : contre ceux qui affirment que Sarcey fait une critique de tiroir-caisse estimant qu'une pièce qui réussit financièrement est bonne, on peut citer la réponse à une enquête du *Gaulois* sur la « question d'argent ». Bien renseigné, Sarcey connaît les chiffres des recettes globales de la Comédie-Française par décennie : de 1860 à 1870, sous l'administration d'Édouard Thierry, selon le porte-parole de M. Perrin, elle a réalisé 9 788 297 francs de recettes (soit presque 10 millions) ; de 1871 à 1881, sous celle d'Émile Perrin, 15 326 526 francs soit 50 % de plus, avec un excédent de plus de 5 millions de francs. Sarcey conclut sévèrement : « La question d'argent n'est pas tout dans un théâtre, et surtout dans un théâtre subventionné¹⁸. » Sarcey est ici clairement à contre-courant, et pas dans le sens qu'on pourrait croire.

Sarcey ne fait ici que confirmer une attitude adoptée dès 1860 à propos du succès du *Duc Job*, de Léon Laya, qui a atteint les 120 représentations :

Un dernier mot : les directeurs de théâtre qui sont, avant tout, des industriels, sacrifient quelquefois les intérêts de l'art aux nécessités de leur industrie. Ils aiment les grandes machines qui ne sont que des exhibitions de décors et de jambes de femmes. On s'est plaint souvent de

¹⁵ Feuilleton de *L'Opinion nationale*, 4 janvier 1864.

¹⁶ *Le Temps*, 26 mai 1873. Sarcey constate que la liberté des théâtres a dégradé le théâtre anglais. Si l'on continue ici, tout finira par « des alhambras et des pantomimes ».

¹⁷ *Le Temps*, 6 septembre 1867.

¹⁸ *Le Temps*, 7 mars 1881.

mon peu d'enthousiasme pour ces sortes de pièces. Je n'ai qu'une chose à répondre : l'industrie s'est réservé la quatrième page des journaux, j'écris dans les deux premières¹⁹.

Lois du théâtre et révolutions dramatiques

Sarcey est dans l'esprit de l'époque en présentant les lois d'une critique qui se veut scientifique. Il s'accorde en cela avec Taine, expliquant La Fontaine et ses fables par la trilogie « race, milieu, moment », et avec Alfred Hennequin, qui publie en 1888 un ouvrage intitulé *La Critique scientifique*. Il distingue lois générales, inhérentes à toute représentation théâtrale, et lois particulières, ou conventions, liées aux conditions de la représentation à une époque et dans une société donnée.

Lois générales : il faut que le public voie et entende. L'exigence peut paraître un truisme, mais Sarcey se plaint que le théâtre symboliste se déroule souvent dans une pénombre favorable au mystère ou que les personnages du Théâtre-Libre d'Antoine tournent souvent le dos aux spectateurs. D'autre part, les personnages doivent parler de façon ordonnée, et non tous en même temps, comme il arrive souvent dans la réalité. Sarcey oppose ainsi la monodie du théâtre à la polyphonie du roman et de l'opéra. Le 16 mars 1874, il éreinte *Le Candidat* de Flaubert en le confrontant à *Madame Bovary* :

M. Flaubert avait obtenu l'un de ses plus grands et de ses plus légitimes succès en introduisant dans *Madame Bovary* une scène d'amour au milieu de la distribution de prix au congrès agricole. Tout le comique en disparaîtrait à la rampe. Il a essayé de mettre une scène analogue dans le *Candidat* ; c'est une réunion préparatoire d'électeurs dans un bal public. Elle n'a été d'aucun effet. Le monologue du candidat qui s'exerce au discours qu'il va faire et prend son élan a paru d'une longueur et d'une insignifiance insupportables.

Les lois du théâtre peuvent aussi être des conventions liées à une société et une époque : les mystères médiévaux juxtaposent des « mansions » qui permettent de poursuivre le spectacle de jour en jour. Le 23 septembre 1878, rendant compte d'une exposition théâtrale organisée au Champ de Mars dans le cadre de l'exposition universelle, Sarcey évoque *Le Mystère de Valenciennes*, joué par quatre-vingts quatorze acteurs en vingt-huit jours. En 1631, *Le Mort amoureux* de Rotrou use encore de décors multiples. Mais l'introduction de spectateurs sur scène au XVII^e siècle oblige à respecter l'unité de lieu car il n'y a pas de place pour plusieurs décors. On voit que les conventions sont ici relatives et peuvent être changées.

Controverses autour de la mise en scène

En France, on considère Antoine comme le père de la mise en scène moderne. Sarcey l'estime, le soutient, comme en témoignent les feuilletons d'août 1887, qui saluent le projet qu'a Antoine de faire jouer des pièces de jeunes auteurs. Toutefois, Sarcey distingue nettement deux types de mise en scène : le décor, les accessoires, les costumes d'un côté ; les déplacements, les intonations, les mimiques des comédiens de l'autre. À ses yeux, le décor n'est qu'accessoire, sauf dans la féerie, genre à part.

Dans ce domaine, Sarcey est nettement à contre-courant par rapport à des directeurs de théâtre comme Émile Perrin à la Comédie-Française (1871-1885). Mais il fait remonter la vogue de la mise en scène matérielle au succès de *La Dame aux Camélias* en 1852 ; le voisin de Sarcey, s'extasie, au théâtre du Gymnase, sur la mise en scène de Montigny ; au cinquième acte, la cheminée est vide de bibelots, pour exprimer

¹⁹ *L'Opinion nationale*, 23 juillet 1860, repris dans *QATI*, p. 52-55.

la gêne : « Ce Montigny, quel metteur en scène²⁰ ! ». Dans le même feuilleton, Sarcey calcule que les actrices, qui payaient leurs costumes, devaient déboursier 300 ou 4000 francs pour une création. Or elles ne gagnaient au mieux que 700 ou 800 francs par mois. Conséquence : « Les directeurs cherchent, non les meilleures actrices, mais les plus richement entretenues. » L'inconvénient de la mise en scène matérielle, on l'a vu à propos de Hugo, c'est qu'elle détourne l'attention du public de l'essentiel, c'est-à-dire le dialogue. Avant de diriger la Comédie-Française, Perrin a été peintre, critique d'art, décorateur de théâtre et directeur de l'Opéra. Il aime donc les décors somptueux, que Sarcey n'admet que dans les féeries, qui sont faites pour cela. Dans son feuilleton du 4 octobre 1880, Sarcey célèbre le décor et les costumes de *L'Arbre de Noël*, féerie de Leterrier, Vanloo, Arnold et Martin jouée à la Porte-Saint-Martin : « Les auteurs ont eu l'idée de montrer vivant et marchant sur scène tous les jouets d'enfants connus ». C'est Grévin qui a fait les costumes, et Sarcey les trouve frais, jolis, pimpants. Mais ce ballet pour enfants, est-ce encore du théâtre ? Le désaccord entre Perrin et Sarcey est bien mis en lumière par la réaction de Sarcey à la publication du *Mémoire sur la mise en scène* de Perrin, commenté dans le feuilleton du 23 juillet 1883.

En tout cas, Sarcey s'insurge contre l'abus « naturaliste » du pathétique direct. Dans *Les Étrangleurs de Paris*, drame en cinq actes et douze tableaux d'Adolphe Belot, le héros étrangle sa femme sur scène : « On entend les râles et les hoquets de la victime, il lui relève la tête pour voir si elle est bien morte, et rejette brutalement cette tête sur le plancher qui sonne. Le public a laissé échapper un cri d'horreur ». Le jeu de scène est supprimé aux représentations suivantes et Sarcey de commenter : « Ô naturalisme ! Ce sont là de tes coups²¹ ! ».

Conclusion

Sarcey a bien conscience d'avoir évolué. Il le dit dans son feuilleton du 14 mai 1883 à propos d'une pièce de Dumas Père, *Les Demoiselles de Saint-Cyr* :

Il s'est produit en moi – à mon insu ou tout au moins sans que j'y travaille – une évolution du goût dont je puis avec mes habitudes d'analyse mesurer exactement les effets. En 1860 je venais d'entrer dans la critique et j'y portais tous les préjugés d'un universitaire pénétré de la dignité de la Comédie-Française et haut perché sur l'admiration des grands modèles.

Il ne faut pas perdre de vue que le feuilleton est œuvre d'actualité. En ce sens, réunir en volumes des feuilletons est une sorte de trahison :

J'écris pour l'optique du journal. Il faut, quand je prends une idée, que je la pousse à bout, afin de frapper l'esprit, afin de tenir en éveil la curiosité des gens qui me lisent en buvant une demi-tasse, au bruit des conversations. C'est pour cela que jamais – jamais, entendez-vous bien – je n'ai permis qu'on réunît ces feuilletons en volume²².

Sarcey a toujours refusé un volume sur l'année théâtrale ou les études sur le théâtre classique que lui demande l'éditeur Ollendorff.

Si Sarcey apparaît comme à contre-courant, c'est pour trois raisons : admirateur fervent de la diction, illustrée par les études de son ami Legouvé, il est très attaché au théâtre à texte, dont le modèle est le théâtre classique, mais aussi les grands romantiques comme Hugo, dans lequel il voit un maître de la langue. Il refuse donc à la fois le pathétique direct du drame (montrer le sang qui coule d'une blessure) et la brutalité

²⁰ *Le Temps*, 30 août 1880.

²¹ *Le Temps*, 19 janvier 1885.

²² *Le Temps*, 9 juillet 1883.

réaliste (*L'Assommoir* : Coupeau retourne à sa vomissure), mais aussi la primauté accordée à la musique dans les pièces symbolistes : l'éreintement de *Pelléas et Mélisande* en 1893 est lié à la dénonciation des répétitions : « Ouvrez les portes ! Ouvrez les portes ! ». L'opéra de Debussy, en 1902, donc après la mort de Sarcey, pourra charmer l'auditeur par des reprises musicales. Quant à l'illusion réaliste, le cinéma la provoquera bien plus efficacement que la mise en scène théâtrale la plus somptueuse.

Troisième raison de son écart avec l'esprit fin-de-siècle : compatriote de Regnard, bon vivant et bon public, il regrette la vieille gaîté française, qu'il lie à la société hiérarchisée d'Ancien Régime. C'est l'époque où tout finissait par des chansons. Avec l'esprit d'égalité proclamée s'est développée l'envie. Chacun veut « parvenir » ; en voyant l'autre qui réussit, il se dit : « Pourquoi pas moi ? » De telles pensées rendent triste. Sarcey s'en explique dès ses débuts, en 1860 :

La comédie s'est changée en drame ; et où nos pères s'écriaient en éclatant de rire : « La bonne sottise ! Vit-on jamais pareil imbécile ? » nous autres, enfants d'un siècle tourmenté, faisant sur nous-mêmes un retour douloureux, nous ne pouvons retenir une plainte : « Quelle misère ! disons-nous avec tristesse. Il y a sur terre des hommes bien malheureux²³. »

Ainsi, la Révolution nous a chassés à jamais du paradis de la comédie et de la vieille gaîté française.

Une dernière image, drolatique, peut expliquer et justifier le décalage entre Sarcey et son époque, et l'hostilité à laquelle il fut en butte à la fin de sa vie. Jeune agrégatif, Sarcey improvise en juillet une leçon sur Musset homme de théâtre. Il est porté en triomphe. On le cherche sans le trouver : il est nu comme un ver près du bassin aux Ernests. Truculence, finesse : telles sont les deux aspects majeurs du personnage. La truculence s'oppose à l'austérité du groupe de Médan et des chapelles symbolistes ; quant à la finesse, elle n'est guère compatible avec les grosses machines du théâtre industriel. Enfin, l'admiration pour Musset prouve que Sarcey est plus proche qu'on ne croit de la vision poétique du théâtre chère à Théophile Gautier.

²³ *L'Opinion nationale*, 10 octobre 1859, à propos du *Testament de César Girodot* de Villetard et Belot.