

Jean Richepin ou l'invention du proverbe chimérique

Hélène LAPLACE-CLAVERIE
Université de Pau et des Pays de l'Adour
CRPHL

Sans doute est-il temps de remettre en lumière un auteur dont l'histoire littéraire ne sait trop que faire, sinon ressasser un certain nombre de clichés, et dont l'histoire du théâtre a oublié la très grande importance à la fin du XIX^e siècle. Il y a là une injustice qui sera bientôt réparée grâce au travail qu'est en train de mener le « groupe Richepin », animé par Sylvie Thorel-Cailleteau, groupe qui prépare, entre autres projets, une édition critique des œuvres complètes de l'écrivain. La présente contribution souhaiterait apporter une modeste pierre à cet édifice en attirant l'attention sur une œuvre peu connue de l'auteur de *La Chanson des gueux*.

S'agissant des idées reçues dont ce dernier fut victime, elles sont en quelque sorte résumées dans ces propos de l'éminent critique dramatique Jules Lemaître, qui montrent clairement quels problèmes Richepin a pu poser à ses contemporains en termes de catégorisation :

[...] il y a deux hommes en M. Richepin [...] M. Richepin est d'abord un très grand rhétoricien, un surprenant écrivain en vers, tout nourri de la moelle des classiques [...] Mais en même temps, M. Richepin est un révolté, un insurgé, un contempteur des bourgeois¹ [...].

On notera le « mais » qui articule les deux phrases et qui dit tout de l'incongruité d'un auteur qui eut l'outrecuidance d'être à la fois un impeccable versificateur et un mauvais garçon. Né en Algérie en 1849, Jean Richepin est d'une part un brillant normalien, un grand érudit et un héritier tardif du romantisme ; d'autre part un amateur de café-concert, un proche de Jules Vallès et le sulfureux auteur d'un texte qui fut condamné, en 1876, pour outrage aux bonnes mœurs. La célèbre *Chanson des gueux* valut en effet au poète un mois de prison et 500 francs d'amende. Le livre fut saisi et détruit, en particulier à cause d'un poème qui décrivait de manière trop explicite l'étreinte de deux vagabonds. Cet épisode n'est pas tout à fait sans rapport avec la pièce qui va nous intéresser par la suite. Ajoutons simplement, pour en terminer avec ces rapides rappels, que la longue carrière littéraire de Richepin coïncida avec l'assagissement progressif d'un auteur dont l'érotisme et l'athéisme cessèrent peu à peu d'être les étendards. L'écrivain libertaire s'illustra dans tous les genres, du théâtre au roman et de la poésie au livret d'opéra ou de ballet, avant de devenir conférencier mondain et d'entrer à l'Académie française, ultime revirement (ou reniement) qui suscita bien des sarcasmes.

Concernant la production théâtrale de ce polygraphe, Michel Autrand a raison de souligner, dans son livre sur le théâtre en France de 1870 à 1914, que Richepin fut l'un

¹ Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, 3^e série, Paris, Lecène et Oudin, 1889, p. 255-256.

des plus importants dramaturges de la période, et que son *Chemineau* connu en 1897 à l'Odéon un succès presque comparable à celui de *Cyrano de Bergerac* la même année². Comme Rostand, Richepin fut l'un des principaux représentants, à la fin du XIX^e siècle, du théâtre en vers, un genre dont on a un peu trop oublié à quel point il était encore vivace à la Belle Époque³. Mallarmé, dans l'une de ses chroniques dramatiques, ne rend-il pas hommage au talent d'un poète dont le vers « séduit comme strictement théâtral⁴ » ? Le compliment n'est pas à prendre à la légère quand on sait avec quel acharnement le maître de la rue de Rome tenta – en vain – pendant des années de transformer son *Hérodiade* et son *Après-midi d'un faune* en objets scéniques.

Richepin, pour sa part, connu sur les planches un immense et durable succès. Ses pièces, qui furent très régulièrement à l'affiche de la Comédie-Française, entre autres théâtres, parcourent du point de vue générique un vaste spectre qui va de la fantaisie bouffonne au drame pathétique en passant par la comédie shakespearienne. Mais lorsque Michel Autrand le décrit comme l'« un des dramaturges [...] les plus inventifs et les plus vivants de l'époque⁵ », il ne pense pas seulement à cette partie émergée de l'œuvre dramatique de Richepin. Il songe aussi, et peut-être d'abord, à un recueil au statut étrange qui fut publié en 1896, année importante s'il en est dans l'histoire du théâtre, puisqu'elle vit à la fois la première représentation de *Lorenzaccio*, la création d'*Ubu roi* et l'inauguration du Théâtre du Grand-Guignol impasse Chaptal. Ce recueil, c'est le *Théâtre chimérique* de Richepin, sous-titré « 27 actes de pantomime, à-propos, sotie, proverbe, pastorale, comédie, farce⁶ [...] en prose et en vers ».

Le seul titre de cet ouvrage dit assez ses affinités avec les théâtres en liberté de tout poil. Liberté de ton, on s'y attend bien sûr de la part de l'auteur de *La Chanson des gueux* ; mais surtout liberté formelle, qui se traduit par une intense soif d'expérimentation. Le *Théâtre chimérique* est un laboratoire bouillonnant, dans lequel un savant fou semble manipuler et décortiquer, revisiter et dynamiter quelque 21 genres dramatiques représentatifs de l'histoire du théâtre occidental. Tout ceci relève certes d'un humour potache bien dans l'esprit normalien, mais l'entreprise est davantage qu'une simple plaisanterie. Que signifie en effet l'expression « théâtre chimérique », si l'on choisit de la prendre au sérieux ? S'agit-il d'un clin d'œil ironique aux différents théâtres mentaux chers à l'esthétique symboliste, mais très éloignés de la manière ordinaire de Richepin ? Ou ce dernier va-t-il chercher ses modèles en amont du côté d'E. T. A. Hoffmann, de la fantaisie romantique et du *Spectacle dans un fauteuil* inventé par Musset ? Sans doute ces différentes influences coexistent-elles, et ont-elles en commun de poser le problème de la représentabilité d'un théâtre dit « chimérique ». D'autant qu'à la différence du reste de l'œuvre dramatique de Richepin, ce recueil n'a jamais été porté à la scène.

Mais pourquoi ? Pourquoi une telle absence de vocation scénique ? La question se pose d'autant plus qu'aucune des explications traditionnelles de ce genre de situation n'est ici recevable. Il n'y a pas d'obstacle matériel à la représentation si l'on prend chacune des très courtes pièces du recueil isolément (ce qui ne va pas forcément de soi, comme on le verra plus tard) : le nombre de personnages est chaque fois limité et les

² Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, coll. « Histoire du théâtre français », 2006, p. 125.

³ Voir le numéro de la *Revue de la Société d'Histoire du théâtre* consacré aux « derniers feux du théâtre en vers, de Hugo à Cocteau. 1800-1950 » (n^{os} 2-3, 1993).

⁴ Stéphane Mallarmé, *Notes sur le théâtre* (article paru dans *La Revue indépendante* le 1^{er} janvier 1887), *Œuvres complètes*, vol. II, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 287.

⁵ Michel Autrand, *op. cit.*, p. 126.

⁶ La totalité des 21 genres représentés dans le recueil sont ici énumérés.

changements de décor sont peu nombreux. Par ailleurs, on n'est pas dans le cas de figure des « scènes historiques » ou de ce type de faux théâtre destiné à la seule lecture. Enfin, le recueil ne semble pas non plus chercher à « insérer le théâtre au livre⁷ », pour reprendre la belle formule de Mallarmé, dans une perspective symboliste. Dès lors, seul le caractère osé, voire licencieux, de certaines pièces pourrait expliquer l'abandon de toute ambition scénique, par crainte de la censure, mais cette explication n'est pas non plus totalement convaincante.

Notre hypothèse sera donc la suivante : en plein âge d'or du théâtre symboliste, Richepin s'amuserait à tourner en dérision le problème qui hante la plupart des dramaturges de ce courant, de Maeterlinck à Saint-Pol-Roux en passant par Dujardin, Rachilde ou le jeune Claudel. Et ce faisant, il s'approcherait presque malgré lui de ce théâtre libéré des contraintes scéniques et des règles de la « pièce bien faite » dont ont rêvé les avant-gardes du XIX^e siècle.

Pour essayer d'étayer cette thèse (ou tout au moins montrer le caractère novateur de l'entreprise de Richepin), intéressons-nous au sous-titre du recueil : « 27 actes de pantomime, à-propos, sotie, proverbe, pastorale, comédie, farce, [...] ». Cette façon cavalière de réunir en un seul nombre, de totaliser les 27 actes des 21 pièces présentes dans le recueil, produit deux effets : cela tend d'une part à affirmer l'unité du projet de Richepin, d'autre part à ôter toute autonomie à chacune des pièces constitutives de l'ensemble. Le recueil, dans son hétérogénéité, constituerait un objet hybride issu d'une sorte de collage-montage. Il s'agirait d'une sorte d'anthologie (parodique) dans laquelle figureraient des échantillons des différents genres dramatiques (genres avérés ou inventés pour l'occasion). Et dans cette perspective, le sous-titre du *Théâtre chimérique* contiendrait l'une des explications de l'irreprésentabilité de l'œuvre : autant chaque pièce prise séparément ne présente aucun obstacle à la mise en scène, autant l'ensemble des 27 actes constitue un monstre dramatique aux proportions exagérées.

Mais continuons notre exploration du paratexte : point de préface qui nous éclairerait sur les intentions de l'auteur, mais une dédicace qui recèle une indication précieuse. Voici en effet en quels termes Richepin désigne les 21 pièces du recueil : « ces soliloques que masque le loup du dialogue⁸ ». Sachant que presque toutes les pièces sont effectivement des dialogues à deux ou plusieurs voix, il faut peut-être voir dans cette confiance de Richepin une indication de jeu : l'ensemble des personnages imaginés par le dramaturge seraient destinés à être joués par un seul et même acteur⁹. Hypothèse d'autant plus séduisante que Richepin aimait à composer des monologues sur mesure pour des comédiens tels Coquelin cadet. Dans cette perspective, la totalité des 27 actes serait une sorte de brillant exercice de style, chaque pièce se voulant une variation sur un genre dramatique spécifique.

La première pièce du volume, par exemple, est une pantomime sans gestes, qui trouvera plus loin son pendant avec un ballet immobile, sorte de pas de deux purement verbal, intitulé *L'Horreur du banal*. Mais le recueil contient aussi un mimodrame interprété par des chiens, un intermède philosophique dont les protagonistes sont des bouteilles de vin, une moralité en vers et en argot, deux donjuaneries, deux fausteries, et un proverbe qui est l'une des pièces les plus intéressantes. Il ne s'agit d'ailleurs pas à proprement parler d'un proverbe, mais d'un « proverbe-pastorale » intitulé *Faire sans dire*. D'emblée, la pièce se présente comme l'une des plus importantes de l'ensemble,

⁷ « Autre, l'art de M. Maeterlinck qui, aussi, inséra le théâtre au livre ! » (Stéphane Mallarmé, « Planches et feuillets », *Crayonné au théâtre*, dans *Divagations, Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. 196).

⁸ Jean Richepin, *Théâtre chimérique*, Paris, Fasquelle, 1896, p. 5.

⁹ Cette hypothèse serait compatible avec celle que nous évoquions précédemment, d'un clin d'œil parodique au théâtre symboliste ; ce dernier assimilant souvent les personnages à des voix émanant d'une seule et même intériorité.

tant par sa longueur (5 scènes) que par les ambitions formelles que son sous-titre semble afficher : l'auteur se propose ici de revisiter non pas un genre dramatique, mais deux. Cela étant, comme tout est à prendre *cum grano salis* dans cette œuvre, on découvre assez rapidement que la notion de pastorale renvoie moins au genre dramatique qui fut à la mode aux XVI^e et XVII^e siècles, qu'au fait que les personnages de la pièce sont des moutons... L'appellation « proverbe », en revanche, ne semble pas poser problème, dans la mesure où le titre – emprunté à Alfred de Musset¹⁰ – fait explicitement signe vers ce genre. Richepin donne d'ailleurs des gages de son respect vis-à-vis de la tradition mussétienne, puisqu'il fait prononcer le proverbe éponyme par l'un des protagonistes, certes non pas à la toute fin de la pièce, comme c'est le cas dans *Il ne faut jurer de rien* ou *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, mais dès la scène 2.

À ce stade, sans doute est-il temps d'en dire un peu plus sur le contenu d'une intrigue qui ne doit pas grand-chose au proverbe homonyme de 1836. Lorsque le rideau se lève, Robin et Robinot, deux moutons, conversent plaisamment avec Robine et Robinotte, brebis de leur état. N'étaient l'identité des personnages et leurs noms directement inspirés du *Quart livre*, la première phrase de la pièce semblerait tout droit sortie de quelque comédie de salon : « Y a-t-il rien de plus doux au monde que de discuter finement, comme nous le faisons, sur l'essence de l'amour¹¹ ? » De fait, le décalage ménagé par Richepin entre le sujet du dialogue et la nature des protagonistes crée un effet comique. Comique accentué par l'abus du style précieux qui va caractériser l'ensemble de la pièce : « [...] n'est-il pas vrai que vos âmes délicates s'alanguissent délicieusement aux légères caresses de ces discussions et y goûtent un charme infini¹² ? », demande le mouton Robin aux deux brebis qui l'écoutent. Et Robinotte de renchérir, quelques pages plus loin : « Et ce délice obscur ne va pas sans une certaine très exquise alliance¹³. »

Assonances, allitérations, oxymores, métaphores, chiasmes, chants amoebées, ou comme ici, néologismes savants : le texte est un festival de procédés poétiques, de figures de style ostensiblement exhibées et d'éléments rhétoriques voyants. On est quelque part entre *Les Précieuses ridicules* et *Les Déliquescences d'Adoré Floupette*.

Mais l'action n'est pas oubliée pour autant et, comme il se doit, une péripétie va venir perturber l'ordre initial des choses. Alors que les quatre personnages présents en scène sont au comble de la pâmoison intellectuelle et que Robinotte complimente Robin pour les « sinueux méandres de [son] algèbre sentimentale¹⁴ », un bélier fait irruption. Il s'exprime dans un argot quelque peu rugueux qui contraste avec le beau langage employé jusque-là ; mais cela n'empêche nullement les deux brebis de s'intéresser de près au nouveau venu. La décence interdit de décrire la suite des événements, mais il suffit de se laisser guider par le proverbe qui donne son titre à la pièce, *Faire sans dire*, pour imaginer de quelle façon Robine et Robinotte en viennent à quitter les sphères quintessenciées du pur sentiment... Richepin met en scène la surprise de l'amour, mais moins à la façon de Marivaux qu'à la manière de Laclos, les deux brebis étant en quelque sorte des avatars ovins de Cécile de Volanges. Richepin prend visiblement beaucoup de plaisir à jouer avec les codes de la littérature du XVIII^e siècle, comme pour

¹⁰ Le proverbe de Musset *Faire sans dire* fut publié en 1836 dans un recueil collectif intitulé *Dodécaton ou le Livre des Douze*. L'auteur choisit par la suite de ne pas l'intégrer aux éditions de ses œuvres.

¹¹ Jean Richepin, *op. cit.*, p. 49.

¹² *Ibid.*, p. 50.

¹³ *Ibid.*, p. 53. Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRS), l'adjectif « alliant »¹⁴, peu usité, est formé sur le verbe médiéval « alicier » et signifie « séducteur, attirant ». Le substantif, quant à lui, n'est attesté que dans le *Théâtre chimérique* de Richepin (www.cnrtl.fr/definition/alliant).

¹⁴ *Ibid.*, p. 55.

mieux inscrire son proverbe, certes déviant, dans l'esthétique de son siècle de prédilection. L'érudit, chez Richepin, n'est jamais très loin du provocateur.

Mais il y a une troisième facette de son talent sur laquelle on insiste en général moins : son goût pour l'expérimentation et la réflexion métathéâtrale. *Faire sans dire*, comme l'ensemble des pièces du *Théâtre chimérique*, interroge en effet les limites du genre dramatique en posant de manière originale la question de l'irreprésentabilité.

Il ne faudrait cependant pas s'y tromper : la présence sur scène d'objets ou d'animaux qui parlent n'est en rien un obstacle à la représentation en 1896, alors que tant de féeries triomphent au Châtelet et que Maeterlinck s'apprête à publier *L'Oiseau bleu* (1909) et Rostand *Chantecler* (1910). Ce qui est en revanche problématique chez Richepin, c'est bien sûr la nature des actes qui sont censés se dérouler sur scène et que l'auteur enveloppe de ce genre de didascalies savoureuses : « *On entend des bruits intraduisibles*¹⁵. » Étrange formule, à la vérité : intraduisibles, les bruits mentionnés le sont certes, mais dans quel langage ? celui, visuel, de la scène ? ou celui, littéraire, d'un ouvrage ne ressortissant pas au genre pornographique ? Au-delà de l'emploi du registre grivois, courant chez Richepin, on voit que cette pièce affiche des ambitions qu'on ne lui aurait peut-être pas prêtées *a priori*. Le théâtre en général, et le proverbe en particulier, sont des genres bavards, dans lesquels se multiplient les conversations mondaines entre de beaux esprits. Or, dans la pièce qui nous intéresse, le théâtre devient le lieu d'une critique du langage et d'une démonstration de la supériorité du faire sur le dire. Pour le dire autrement, alors que la forme dramatique illustre d'ordinaire la fameuse phrase d'Austin, *Quand dire c'est faire*¹⁶, c'est ici la faiblesse du dire qui est impitoyablement mise en lumière et raillée ; ce qui peut surprendre de la part d'un auteur dont les contemporains ne cessent de vanter les talents de rhétoricien et de saluer la virtuosité en matière de versification. Un peu comme Rostand le fera quelques mois plus tard dans *Cyrano de Bergerac* (1897), Richepin montre que l'habileté à manier le beau langage ne suffit pas à séduire la gent féminine. La Roxane de *Cyrano*, comme les brebis de Richepin, pêche par excès de préciosité ; ce qui ne l'empêche pas de se laisser séduire par un physique avenant et de rester aveugle à la beauté toute intérieure de son cousin. Il faudrait d'ailleurs se demander pourquoi le théâtre fin-de-siècle traite si souvent ce motif, que l'on retrouve notamment dans le *Riquet à la houppe* (publié en 1884, créé en 1896) de Banville.

Mais revenons pour conclure au *Théâtre chimérique* de Richepin. Dans ce recueil, l'auteur de *La Chanson des gueux* ne se contente pas de tourner en dérision les genres théâtraux existants. Au-delà de son évident savoir-faire parodique, il invente des formes nouvelles, issues d'hybridations plus ou moins monstrueuses. Et il se sert de ces formes pour questionner l'objet théâtre, afin de le doter d'une liberté que la réforme romantique n'avait pas réussi à conquérir pleinement. En composant le premier (et dernier ?) proverbe-pastorale érotico-ovin du répertoire occidental, Richepin s'amuse, mais il conçoit aussi un « spectacle dans un fauteuil » qui paradoxalement met en échec le langage verbal et proclame la supériorité du faire (la scène, le jeu) sur le dire (le texte, le livre). Selon Michel Autrand, le *Théâtre chimérique*, contemporain d'*Ubu roi*, « fait parfois songer à Ionesco ou Tardieu¹⁷ ». On pourrait ajouter que Richepin y démontre avec éclat (et humour) que l'expérimentation, dans cette période cruciale de l'histoire du théâtre, n'est pas l'apanage des théâtres d'avant-garde, qu'ils soient d'obédience symboliste ou naturaliste.

¹⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶ John L. Austin, *Quand dire, c'est faire* [*How to do Things with Words*, 1962], Paris, Le Seuil, 1970.

¹⁷ Michel Autrand, *op. cit.*, p. 126, note 3.

Bibliographie

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire* [*How to do Things with Words*, 1962], Paris, Le Seuil, 1970.

AUTRAND, Michel, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, coll. « Histoire du théâtre français », 2006.

LEMAÎTRE, Jules, *Impressions de théâtre*, 3^e série, Paris, Lecène et Oudin, 1889.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 2003.

Revue de la Société d'Histoire du théâtre, « Les derniers feux du théâtre en vers, de Hugo à Cocteau. 1800-1950 », n^{os} 2-3, 1993.

RICHEPIN, Jean, *Théâtre chimérique*, Paris, Fasquelle, 1896.