

# LE THÉÂTRE DE BOULEVARD À LA BELLE ÉPOQUE EN FRANCE ET EN ITALIE

**Denis Saillard**

**Presses de Sciences Po | *Vingtième Siècle. Revue d'histoire***

**2007/1 - no 93  
pages 15 à 26**

**ISSN 0294-1759**

Article disponible en ligne à l'adresse:

-----  
<http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2007-1-page-15.htm>  
-----

Pour citer cet article :

-----  
Saillard Denis, « Le théâtre de boulevard à la Belle Époque en France et en Italie »,  
*Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2007/1 no 93, p. 15-26. DOI : 10.3917/ving.093.0015  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Presses de Sciences Po.

© Presses de Sciences Po. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# Le théâtre de boulevard à la Belle Époque en France et en Italie

Denis Saillard

**Le théâtre de boulevard est souvent jugé conformiste sur le fond (reflet de la morale bourgeoise) comme sur la forme (reproduction de formules éculées). On aurait pourtant tort de le réduire à ces seules dimensions conventionnelles. Certes, les auteurs refusent de s'inscrire dans une logique d'opposition, particulièrement sur le plan politique. Mais les comédies de mœurs de la Belle Époque, par l'usage du comique grinçant comme par les thématiques abordées, relèvent à plus d'un titre de la provocation, notamment en matière de morale bourgeoise. En témoignent les réactions critiques à Paris et à l'étranger, particulièrement en Italie, ainsi que leurs influences sur les dramaturges et les cinéastes du 20<sup>e</sup> siècle.**

Il paraît incongru, en ce début du 21<sup>e</sup> siècle, de tenter d'associer « théâtre de boulevard<sup>1</sup> » et provocation tant ce genre passe pour conformiste depuis de longues décennies. Même lorsqu'on évoque la Belle Époque, ce sont plutôt les différentes avant-gardes, dans un premier temps tout au moins, qui viennent à l'esprit : *Ubu roi*, par exemple, qu'Alfred Jarry

fait représenter sur scène en 1896, ou les productions des *Incohérents*<sup>2</sup>, ou encore le « théâtre anarchiste<sup>3</sup> », habituelle victime de la censure jusqu'en 1906<sup>4</sup>. Vers 1900, le théâtre de boulevard, bien qu'il continue à évoluer, est codifié depuis trop longtemps pour sembler pouvoir constituer un foyer favorable à la provocation.

Pourtant, il n'est pas rare de lire dans la presse de l'époque des comptes rendus de représentations où un public outré se déchaîne ; parfois, ce sont des critiques qui paraissent personnellement offensés par certaines pièces. Quand des Artaud, Gramsci, Gobetti, Pirandello et autres portent un intérêt non dissimulé au théâtre de boulevard, quand un Philippe Soupault, qui fut à la pointe de la « provocation » surréaliste en son début, voit dans l'œuvre de Labiche la peinture de la cruauté de la société bourgeoise masquée sous le rire<sup>5</sup>, ou quand tant de metteurs en scène du 20<sup>e</sup> siècle finissant soulignent l'aspect funèbre qu'ils perçoivent dans les pièces de Feydeau, la question de l'association entre théâtre de boulevard et provocation semble davantage fondée.

(1) Ce terme désigne en général toutes les pièces représentées sur les scènes du « boulevard » parisien, de la Madeleine à l'ancien boulevard du Crime (actuels place de la République et boulevard du Temple). Cf. Michel Corvin, *Le Théâtre de boulevard*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1989 ; et *id.*, « Entre vaudeville et Boulevard... », *Europe*, 786, septembre-octobre 1994, p. 91-100 ; Brigitte Brunet, *Le Théâtre de boulevard*, Paris, Nathan, 2004. Nous traiterons principalement ici des vaudevilles et des comédies.

(2) Daniel Grojnowski, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle : anthologie*, Paris, José Corti, 1990.

(3) Une publication récente vient de l'exhumer : Johnny Ebstein et alii, *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, Paris, Séguier, 2001.

(4) Philippe Ivernel, « Censure théâtrale sous la République (1880-1914) : le cas du théâtre anarchiste ou anarchisant », *Revue d'histoire du théâtre*, 221-222, 2004, p. 9-21.

(5) Philippe Soupault, *Eugène Labiche : sa vie, son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1964.

DENIS SAILLARD

Encore convient-il de ne pas confondre plusieurs notions. La satire existe abondamment dans le théâtre de boulevard, mais est-elle assimilable à la provocation ? Afin de répondre à une telle question, un examen de textes et de mises en scène sera conduit non seulement en France mais aussi dans l'Italie de la Belle Époque. Porter l'étude en province ainsi que dans un pays voisin permet d'échapper au prisme déformant que constitue Paris où, même si des scandales surviennent, le public se flatte souvent d'en avoir vu d'autres.

### **Théâtre et morale, un vieux couple**

« Je ne sais pas si, chez les hommes des cavernes, on trouvait des auteurs gais ; s'ils existaient, ils se moquaient déjà des maris bernés ou des femmes trompées<sup>1</sup>. » Nous aurions garde d'oublier ou de sous-estimer le fait que nombre de pièces du théâtre de boulevard sont perçues par de larges fractions de la société de la Belle Époque comme une provocation contre la morale. Tout peut d'ailleurs survenir avant même la représentation. Les affiches de théâtre peuvent ainsi, à elles seules, donner le sentiment aux passants d'être provoqués :

« Avez-vous remarqué combien l'aspect d'une affiche de théâtre a changé depuis quelques années et, surtout, depuis le commencement de la saison ? Leurs barbouillages multicolores, sans cesse haussés de ton, offrent, non plus des portraits, mais des caricatures d'interprètes dans des colorations à faire hurler les Peaux-Rouges. [...] Le temps où les collectionneurs se disputaient les épreuves de Chéret, de Toulouse-Lautrec, de Mucha est loin déjà, et pour un Cappiello qui nous reste et opère dans la violence avec des délicatesses infinies, que de lutteurs grandeur nature, poi-

trail au vent, que de faces de pitres, de grossières pochades étalées<sup>2</sup> ! »

Par ailleurs, certaines pièces doivent faire face, lors de tournées en province, à des critiques outrés par les audaces de vaudevilles particulièrement lestes ou par des spectacles de café-concert : « Le bon rire qui naquit en France avec les fabliaux du Moyen Âge, qui fut perpétué par les célèbres farces du cuvier et de maître Pathelin, et que Molière auréola de son génie et de sa gloire, le bon rire honnête et sonore de nos aïeux disparaît de plus en plus du théâtre moderne, et va agoniser et se salir au milieu des antiseptiques et des fonds de cuvettes des pièces à succès ou parmi les stupidités grossières et sales du café-concert<sup>3</sup>. » Le ton se fait parfois même apocalyptique sous la plume des « pères la Pudeur » de la presse spécialisée. En témoignent ces deux extraits :

« Cette dépravation de la scène française est une honte, et les hommes intelligents que ne satisfont pas les spectacles d'accouplement public ou de pelotages anormaux, doivent réclamer aux maîtres de la conscience populaire un peu de sévérité et la dignité sans laquelle une société n'a pas le droit d'exister<sup>4</sup>. »

« Et, par ces temps où la haine s'amasse dans le cœur des malheureux, des forts et des libertaires, où les gens de vrai devoir sont outragés par les lois même qui sauvegardaient un peu leur conscience, on se demande avec angoisse si le réveil n'est pas là, tout près, dans l'aube nouvelle qui resplendira. On pense [...] au jour prochain où, comme dans la légende, un feu, qui ne viendra pas du ciel, mais qui s'allumera aux centres même des cités, brûlera

(2) Albert Flament, « La décadence de l'affiche », *Comoedia*, 2 avril 1908. Cet éditorial donne comme exemples les affiches de *L'Amour en banque*, un vaudeville de Louis Artus.

(3) Albert Pailhé, « Le rire au théâtre », *Le Théâtre*, 1<sup>er</sup> décembre 1901 [Bordeaux].

(4) Jean-François-Louis Merlet, « La censure », *Le Théâtre*, 28 janvier 1900 [Bordeaux].

(1) Adolphe Aderer, compte rendu du *Mari de Loulou* de Maurice Soulié et Henry de Gorsse, *Le Théâtre*, 183, août 1906, vol. 1.

pour assainir le monde et les pourritures que tolère et dont s'empuantit une société qui agonise<sup>1</sup>... »

La réputation de certaines œuvres est tellement sulfureuse que des manifestations éclatent en province ou à l'étranger avant leur première. En 1904, les droits d'auteur des *Dragées d'Hercule*, immense succès parisien de Paul Bilhaud et Maurice Hennequin, sont aussitôt achetés par un impresario italien<sup>2</sup>. Cependant, à Milan notamment, l'avalanche de comédies françaises importées, englobées désormais sous l'appellation peu flatteuse de « pochades », est de moins en moins du goût de la critique : *Il Secolo*, journal pourtant francophile et progressiste, se déclare choqué par la programmation des *Dragées* dans la capitale théâtrale italienne et qualifie la pièce de « pornographique ». Quatre ans plus tard, quand cette comédie franchit la frontière du Tessin, elle trouble sérieusement l'ordre public du canton helvétique. À Bellinzona, des femmes catholiques obtiennent, après avoir manifesté, que la représentation du soir au Teatro sociale soit suspendue. Mais, le lendemain, une foule qui tambourine sur des bidons de pétrole scande : « Vivent *Les Dragées d'Hercule* ! À bas la morale cléricale<sup>3</sup> ! »

La censure théâtrale s'éteint subrepticement en 1906 en France<sup>4</sup> et peu après en Italie. De nombreuses comédies légères comprenant souvent un seul acte, censurées dans les années pré-

cedentes, réapparaissent<sup>5</sup>, et des auteurs en rédigeant de nouvelles. Certains critiques parisiens réagissent alors comme leurs confrères milanais : « Glissons rapidement sur *Amour et Cie*, vaudeville pornographique à équivoques, où le libertinage tient ses assises. L'auteur, M. Louis Forest, est, m'a-t-on dit, un homme très bien élevé, un lettré et presque un savant ; il a voulu, sans doute, se payer une "bombe" dramatique. Il y a réussi, et cela prouve que Rivarol avait raison quand il écrivait : "Il n'est tel qu'un prude en goguette pour débiter de telles polissonneries"<sup>6</sup>. » En Italie, où beaucoup se disent préoccupés par « l'influence dissolvante de la sœur latine<sup>7</sup> », on ne se contente pas de simples éreintements dans la presse, même si les autorités se montrent beaucoup plus clémentes qu'en Angleterre ou en Autriche<sup>8</sup>. *Le Coup de Jarnac*, créé triomphalement à Paris par la toute jeune Mistinguett, est interdit en septembre 1907, tandis qu'*Amour et Cie* voit sa carrière italienne rapidement écourtée. *La Puce à l'oreille* de Feydeau subit un sort identique : la première milanaise est interrompue par les protestations d'une partie du public<sup>9</sup>. En outre, une même pièce ne provoque pas toujours les mêmes réactions : *La Passerelle* de Francis de Croisset suscite un chahut à Turin, mais est plutôt bien accueillie à Milan. Par ailleurs, le vaudeville n'est pas le seul genre, auquel des autorités réagissent au motif de la vertu : en 1910, la représentation de *La Femme nue* de Henry Bataille est interdite à Palerme par un préfet qui l'inclut

(1) *Id.*, compte rendu du *Vieux marcheur* de Henri Lavedan, *Le Théâtre*, 11 mars 1900 [Bordeaux].

(2) L'Italie est alors le pays européen qui importe le plus de pièces françaises, tandis que l'exportation des comédies vers le Royaume-Uni et les pays germaniques est notablement freinée par des considérations morales. Cf. Denis Saillard, « Le théâtre français à Milan à la Belle Époque », in Jean-Claude Yon (dir.), *Le Théâtre français à l'étranger au XIX<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque de l'université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines, 2002, Bruxelles, Complexe, à paraître.

(3) *Corriere della Sera*, 29 février 1908.

(4) Odile Krakovitch, *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985, p. 245-266.

(5) *Ibid.*, p. 262. La liste (assez longue !) de ces pièces censurées figure dans l'inventaire réalisé par Odile Krakovitch, *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens 1835-1906*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2003.

(6) Félix Duquesnel, « La Quinzaine théâtrale », *Le Théâtre*, 189, novembre 1906, vol. 1.

(7) Pierre Milza, « La culture française en Italie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *Français et Italiens à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Aux origines du rapprochement franco-italien de 1900-1902*, Rome, École française de Rome, 1981, p. 435-456.

(8) *Corriere della Sera*, 8 décembre 1907.

(9) *Corriere della Sera*, 19 septembre 1907.

dans une série de mesures contre les publications pornographiques<sup>1</sup>. En France, des voix s'élèvent rapidement pour réclamer le rétablissement de la commission de censure : « Il est certain que de tous côtés sévit la pièce pornographique, et l'on se demande, avec terreur, jusqu'où cela pourra bien aller ? Ne désespérons pas, quand on aura épuisé les paroles, les équivoques, les propos débridés à outrance, on passera ensuite au geste. Nous n'aurons bientôt plus rien à envier au théâtre chinois, où une pantomime bien réglée accompagne le dialogue, avec une mise en scène qui s'exerce en toute franchise<sup>2</sup>. »

Ces polémiques des années 1906-1907 permettent de cerner les éléments qui étaient alors reçus comme provocateurs sur une scène. La dénonciation du nu au théâtre, au ca'conc' et au music-hall tient une grande place dans les rubriques de presse consacrées aux spectacles. L'hebdomadaire *Le Rire*, qui publiait régulièrement depuis des années des caricatures où figuraient des jeunes femmes fort peu vêtues, s'en amuse copieusement<sup>3</sup>. En réalité, la provocation est véritablement ressentie – et sans nul doute souhaitée par ses auteurs – quand il s'agit de nudité masculine. Lors de la première milanaise d'*Amour et C<sup>ie</sup>*, la sulfureuse pièce de Forest, le critique du *Corriere della Sera* ne semble pas particulièrement choqué par la vue du corps à peine voilé de Lida Borelli. En revanche, il exprime son « profond dégoût » pour l'exposition de la nudité de Giovannini et Rossi, ses deux partenaires<sup>4</sup>.

Le vocabulaire employé sur scène est parfois également ressenti comme provocateur. *Lidoire*

de Courteline, créé au Théâtre des Menus Plaisirs en 1891, déplaît, à quelques rares exceptions, à la critique. « Ajoutez que les personnages parlent l'argot du troupier, dont beaucoup de termes nous échappent », écrit Francisque Sarcey<sup>5</sup>. Tout est dit : le réalisme de Courteline, qui coïncide avec celui, tout aussi novateur, de la mise en scène d'Antoine, passe pour une provocation.

La Môme Crevette, qui répète allègrement le mot de Cambronne dans *La Dame de chez Maxim*, n'est pas du tout appréciée par le directeur du Théâtre des Nouveautés, Micheau<sup>6</sup>, même s'il finit par céder à l'auteur. D'ailleurs, dans cette pièce, Feydeau joue à plein sur le contraste social ; et l'un de ses biographes a justement souligné que la Môme Crevette était, dans son théâtre, le premier personnage de cocotte à tenir un rôle aussi central, plus important sans doute encore que celui de Lucette Gautier en 1894 dans *Un fil à la patte* : « Ce qu'il tient absolument à garder, c'est l'idée d'une cocotte délurée, aux manières de gavroche [...]. Il faudrait opposer cette jeune femme si libre d'allure à un personnage masculin terriblement digne et compassé. Et même, pourquoi ne pas la mettre en présence de tout un milieu bourgeois, extrêmement soucieux du qu'en dira-t-on, qu'elle scandaliserait<sup>7</sup> ? »

D'autres auteurs, aujourd'hui oubliés mais à l'époque presque autant réputés que Courteline ou Feydeau, ont beaucoup joué sur les registres de vocabulaire, à la grande satisfaction du critique du *Petit Journal*, Léon Kerst :

« Raimond [...] ouvrier plombier que pourchasse un municipal jusque dans le cabinet d'un président de chambre du Palais de justice ! Raimond obligé de s'affubler de la robe du magistrat et de donner gravement audience à de ridicules plai-

(1) Vilfredo Pareto, « Le Mythe vertuiste et la Littérature immorale » [1911], *Œuvres complètes*, Genève, Droz, 1971, t. XV, p. 99-104.

(2) Félix Duquesnel, « La Quinzaine théâtrale », *Le Théâtre*, 191, décembre 1906, vol. 1.

(3) « La Censure et le Nu », *Le Rire*, 14 décembre 1901.

(4) *Corriere della Sera*, 11 septembre 1907.

(5) Emmanuel Haymann, *Courteline*, Paris, Flammarion, 1990, p. 104-106.

(6) Henry Gidel, *Georges Feydeau*, Paris, Flammarion, 1991, p. 167.

(7) *Ibid.*, p. 166.

gnants et à de belles plaignantes – le tout en une langue argotique du plus savoureux ragoût ! Raimond tutoyant les clients, ahuris mais très aisés de trouver la magistrature aussi particulièrement aimable ! C'est irrésistible<sup>1</sup> ! »

« C'est le vaudeville villageois dans toute sa saveur champêtre, qui se passe entre villageois point far-  
dés, entre gens nature qui ne mâchent pas leurs mots et appellent les choses par leur nom. Mais, sous ce patois hardi et carrément significatif, il y a plus d'observation réelle, plus de vérité vécue que dans maints ouvrages prétentieux qui se piquent de documentation exacte<sup>2</sup>. »

Même un peu lestes, de nombreuses comédies bien agencées sont également appréciées par la critique et le public. Le phénomène de l'accoutumance à ce qui était naguère une nouveauté intervient sans nul doute ici. Si certains critiques demandent encore le rétablissement de la censure, cette question s'estompe quelque peu dans les dernières années de la Belle Époque, y compris en province<sup>3</sup> et en Italie, où beaucoup de comédies françaises rencontrent le succès. C'est, à Milan, le cas de *La Première Nuit* qui avait pourtant été jugée comme l'une des plus osées<sup>4</sup>. Les pièces un temps interdites dans la péninsule sont quasi toutes remises au programme. Ceci s'explique entre autres par l'aplanissement des difficultés d'ordre économique dans les échanges théâtraux franco-italiens, Marco Praga à la tête de la Société des auteurs italiens ayant auparavant tenté de protéger les œuvres nationales.

Le fait de provoquer la morale dominante constitue un grand classique de l'histoire du théâtre. La Belle Époque a beaucoup donné dans cette pratique. Des intentions commerciales sont indéniablement présentes chez nombre d'« auteurs-provocateurs », au point qu'il est possible de parler, dans certains cas, de surenchère<sup>5</sup>. Mais la poursuite du succès était-elle leur seule motivation ?

### Le boulevard, « une satire aimable »...

La critique parisienne et provinciale, même moralisante, n'a rien contre le vaudeville en lui-même ; loin de paraître systématiquement provocateur, ce genre est souvent considéré comme répétitif : « Suivant l'ordinaire protocole des vaudevilles, chacun se cache où il peut, derrière les portes, dans des placards. On se déshabille, se déguise, se travestit et l'imbroglie se complique de l'arrivée d'un quatrième personnage<sup>6</sup>. » Si la pièce est bien construite<sup>7</sup> et les excès amoraux évités, la critique se montre favorable, voire dithyrambique. Francisque Sarcey, souvent présenté comme le gardien du temple bourgeois, n'a ainsi, à l'instar de la quasi-totalité de ses confrères, que des éloges à faire à Georges Feydeau pour *La Dame de chez Maxim*. Il a beaucoup ri ; le public l'imitait pendant de longs mois. Sarcey émet juste cette réserve : « Le bon curé, qui est parmi les invités... entre nous, j'aurais préféré qu'il n'y fût pas<sup>8</sup>. »

La presse parisienne dans son ensemble s'en prend rarement au théâtre de boulevard ; même des pièces comme *La Toison d'or* et *Florette et Patapon*, génératrices de scandales en dehors de

(1) Compte rendu de *La Toison d'or* de Kéroul et Barré, *Le Petit Journal*, 12 octobre 1905.

(2) Compte rendu de *Volcan d'amour* de Michel Carré, *Le Petit Journal*, 10 novembre 1905.

(3) À Nantes par exemple, on joue peu à peu la plupart des comédies parisiennes à succès, y compris *Le Coup de Jarnac* au Théâtre Graslin, le 17 novembre 1912. Cf. Florence Leray, *Le Théâtre s'affiche : catalogue des affiches de théâtre*, Nantes, Archives municipales de Nantes, 1998.

(4) *Il Secolo*, 23 octobre 1904.

(5) Compte rendu des *Trois Anabaptistes* d'Alexandre Bisson et Julien Berr de Turique, *Il Secolo*, 8 février 1905.

(6) Maurice Dumoulin, compte rendu de *Mes oncles s'amuse* de Hugues Delorme et Francis Gally, *Le Théâtre*, 187, octobre 1906, vol. 1.

(7) « Un bon vaudeville est une suite de folies sagement ordonnées. » (Nozière, compte rendu de *Vous n'avez rien à déclarer ?*, *Le Théâtre*, 189, novembre 1906, vol. 1)

(8) *Le Théâtre*, 14 février 1899.

DENIS SAILLARD

la capitale, ne suscitent que des commentaires dépassionnés. La luxueuse revue bimensuelle *Le Théâtre* rend volontiers compte de ces « satires aimables », sous-entendu qui n'ont pas de grandes conséquences. Les exemples se comptent par dizaines : *Les Amis de Léontine*, pièce d'Alfred Capus est ainsi décrite comme l'œuvre d'un « ironiste indulgent et de bonne humeur »<sup>1</sup> ; *Champignol malgré lui* de Feydeau, satire des treize jours de service militaire démontrant que le bourgeois est aussi godiche que le prolétaire pour ce genre d'activité, paraît très sympathique<sup>2</sup> ; *Le Tour de main* de Francis de Croisset et d'Abel Tarride suscite la remarque suivante : « Les types en sont dessinés avec une sûreté, un relief de premier ordre. Au deuxième et au troisième acte le public a fort goûté jusqu'à quatre scènes, dont on peut dire sans exagération qu'elles font honneur au théâtre contemporain. Pas un moment l'intérêt ne languit, ce qui n'est pas un mince mérite avec cette donnée de l'adultère qui finira par n'être plus "théâtre" à force de l'avoir été pendant un demi-siècle »<sup>3</sup>.

La presse légère, elle, pousse à la roue : lors de la réouverture du Théâtre du Palais-Royal, *Le Frou-Frou* commente ainsi la programmation de *Bichette*, un vaudeville débridé d'Alexandre Fontanes et Adrien Vély : « C'est salé en diable, pimenté même, mais je ne pense pas que le public du Palais-Royal se plaigne que la mariée soit trop belle »<sup>4</sup>. Le journal se réjouit que les Bouffes-Parisiens tiennent enfin un succès avec *Le Nez qui remue* de Maurice Soulié et de Henry de Gorsse – « Voilà les Bouffes désenguignonnés à leur tour ! J'ai plaisir à le constater »<sup>5</sup>. Il exulte quand est monté le scandaleux *Billet de logement* d'Antony Mars et Henri Kéroul :

« Encore un sujet scabreux – ô combien ! – [...] C'est autrement intéressant qu'un drame norvégien joué en charabia par des acteurs cosmopolites ! » Il prend néanmoins soin d'ajouter : « [Les acteurs ont du talent, leur] gaieté ne dépasse jamais le ton de la bienséance »<sup>6</sup>.

Dans la presse spécialisée, l'audace des comédies les plus enlevées est mise sur le compte de la modernisation : il est nécessaire d'aller plus avant dans la liberté de ton. C'est cet argument qui est utilisé par les critiques, quand ils expliquent à leurs lecteurs les mérites de *Vous n'avez rien à déclarer ?* de Maurice Hennequin et Pierre Veber : « Ce vaudeville en toute liberté, qui ne vise pas, comme clientèle, les pensionnats de jeunes demoiselles, est vraiment cocasse, on y rit à ventre débridé, à condition toutefois de n'être pas scrupuleux sur la qualité du rire, car le postulat de la pièce est d'une raideur peu commune, c'est un peu celui de *La Sensitive* du bon Labiche, mais feu le bon Labiche peignait avec des couleurs plus tendres »<sup>7</sup>. Pourtant le traitement du personnage de la cocotte fait de ce vaudeville une satire peu équivoque de la société de la Belle Époque : « Cette Zézé se donne comme artiste peintre, et vend à prix d'or, aux imbéciles qui fréquentent chez elle, des croûtes infâmes que lui confectionne un ancien prix de Rome. Elle a en outre une manie des plus plaisantes, qui consiste à donner à ses adorateurs des noms de peintres célèbres »<sup>8</sup>.

Par ailleurs, la bourgeoisie semble adorer se voir en scène, même si elle rit de ses propres travers. Le théâtre de boulevard diffuse ses valeurs et renforce son identité<sup>9</sup>. À Milan, le public huppé du Théâtre Manzoni réserve de plus en plus de succès aux vaudevilles, même si dans la

(1) *Le Théâtre*, mai 1900, vol. 1.

(2) *Le Théâtre*, 35, juin 1900.

(3) Gaston Jollivet, *Le Théâtre*, 181, juillet 1906, vol. 1.

(4) *Le Frou-Frou*, 28 septembre 1901.

(5) *Le Frou-Frou*, 16 novembre 1901.

(6) *Le Frou-Frou*, 26 octobre 1901.

(7) Félix Duquesnel, « La Quinzaine théâtrale », *Le Théâtre*, 188, octobre 1906, vol. 2.

(8) *Ibid.*

(9) Brigitte Brunet, *op. cit.*, p. 19-20.

presse on ne cesse de répéter que ce genre devrait être joué sur une autre scène ! Les auteurs ont-ils alors réellement eu l'intention de provoquer la bourgeoisie ? Rappelons en premier lieu qu'ils écrivaient pour le public de Paris, où tout se décidait pour eux, et qu'ils n'ont donc jamais visé à susciter des réactions en province ou à l'étranger. De surcroît, aucun auteur de comédies frivoles n'a proclamé vouloir saper les fondations de la société bourgeoise. Ils ne se revendiquent que comme des professionnels de la comédie et du rire. Ils appartiennent généralement à la société mondaine parisienne ou aspirent à en faire partie. Après sa courte carrière d'auteur de pochades sulfureuses, Louis Forest fonde en 1912 le célèbre club des Cent, association gastronomique qui sélectionne soigneusement ses membres dans la bonne société<sup>1</sup>. En 1907, Robert de Flers et Gaston de Caillavet, qui enchaînent alors triomphe sur triomphe (*Miquette et sa mère*, *L'Amour veille*, etc.), essaient « comme de bons élèves » (selon leur biographe Pierre Barillet<sup>2</sup>) d'obtenir la croix d'officier de la Légion d'honneur<sup>3</sup>. Leur stratégie d'auteurs consistait à « plaire sans jamais s'abaisser<sup>4</sup> », « à fustiger *pour rire* les pantins de la politique,

des Beaux-Arts et de l'Académie française<sup>5</sup> ». Courteline se montre sans pitié pour les « ronds-de-cuir », mais cet employé au 3<sup>e</sup> bureau de l'administration générale des Cultes esquivait toute provocation directe en décrivant un univers assez flou où ne figure aucune référence aux nombreux conflits agitant la fonction publique vers 1890<sup>6</sup>. Sa *Philosophie*, suite de pensées regroupées et publiées à la fin de sa vie, est à mille lieues d'une théorie révolutionnaire<sup>7</sup>. Quant à Feydeau, il s'est consciencieusement appliqué à éviter tout conflit. La fameuse scène de *La Dame de chez Maxim*, où l'abbé accompagne innocemment au piano la Môme Crevette qui chante la licenciée *Marmite à Saint-Lazare*<sup>8</sup>, comprend aussi une allusion limpide aux aventures amoureuses du fils de la duchesse d'Uzès avec Émilienne d'Alençon, célèbre demi-mondaine de la Belle Époque. Dans la salle, des siffleurs dûment rémunérés troublent ce passage, obligeant Feydeau à faire amende honorable auprès de l'influente duchesse, à qui il annonce rapidement la modification de la scène : « Il suffit que la scène incriminée blesse quelques personnes dans leurs convictions religieuses pour que je tienne compte de leur susceptibilité. Je n'ai point fait une pièce de tendance, une

(1) Julia Csérgo, « Du discours gastronomique comme "propagande nationale" : le club des Cent 1912-1930 », in Françoise Hache-Bissette et Denis Saillard (dir.), *Gastronomie et identité culturelle française XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2006.

(2) Auteur, avec Jean-Pierre Grédy, de nombreuses comédies à succès (*Le Don d'Adèle*, *Folle Amanda*, *Lily et Lily*...) dans les années 1950, 1960 et 1970.

(3) Pierre Barillet, *Les Seigneurs du rire : Robert de Flers, Gaston de Caillavet, Francis de Croisset*, Paris, Fayard, 1999, p. 172.

(4) *Ibid.*, p. 96. Robert de Flers n'a de cesse de se démarquer du « spectacle immoral », source d'aliénation pour le public : « Il y a pour toute une catégorie de petites gens la morphine du bas café-concert, de l'ordure pornologique, de l'égrillardise imbécile et fangeuse de toute cette production honteuse dont certains s'honorent et s'enrichissent, grâce à la complicité toujours prête des excuses louangeuses accordées à ce fameux "esprit gaulois" qui n'a jamais été que la manifestation de notre penchant national pour la polissonnerie grivoise. » (« Les Censeurs », *Revue d'art dramatique*, 1900, t. I, p. 194)

(5) Olivier Barrot et Raymond Chirat, *Le Théâtre de boulevard. Ciel mon mari !*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1998, p. 48. Nous soulignons.

(6) Emmanuel Haymann, *op. cit.*, p. 107.

(7) Georges Courteline, *La Philosophie de Georges Courteline*, Paris, Flammarion, 1929. Cet ouvrage ne peut que laisser perplexes ceux qui voient en Courteline un anarchiste.

(8) « LA MÔME, annonçant – Deuxième strophe ! (*chantant*) On s'inquiète peu d'mon existence, / Comment j'm'en tir'rai ? / À Saint-Lazare faut sa pitance, / Moi je turbin'rai ! / Et, sans cœur, ils me l'ont bouclée ! / Ell' qui f'sait l'orgueil des fortifs ! / Ell' n'était pas matriculée / V'là c'qu'ils ont donné comm' motif ! / À Saint-Lazar', v'là qu'on l'abrite ! / T'en as donc pas assez comm'ça, / Grand Saint, qu'i't faut aussi cell'-là, / Ma pauv' marmite ? [...] TOUT LE MONDE – Ah ! bravo ! bravo ! ah ! quelle délicieuse disease !... ah ! comme c'est chanté !... LE GÉNÉRAL – Bravo, ma nièce ! PETYPON – Mon Dieu ! heureusement qu'ils n'y ont rien compris ! » (Georges Feydeau, *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1988, t. II, p. 853)



DENIS SAILLARD

œuvre de combat ; je n'ai cherché à écrire que trois actes d'amusement<sup>1</sup>. »

Impossible d'ailleurs de trouver la moindre déclaration où Feydeau annoncerait des intentions belliqueuses ! Cependant, est-il besoin d'être un révolutionnaire ou un farouche contempteur de l'ordre établi pour provoquer le public des théâtres et, éventuellement, faire évoluer son goût, son imaginaire et ses idées ?

### Rire, transgression et provocation

Le caractère corrosif des pièces de Feydeau et de Courteline, voire de certains titres de Flers et de Caillavet, ne serait-il dû qu'à un effet déformant des interprétations modernes de ces auteurs ? Il est certain que la mise en scène et le jeu des acteurs ont considérablement évolué depuis la Belle Époque. En 1948, Jean-Jacques Gautier pouvait à bon droit remarquer la nouveauté du travail et de la vision de Jean-Louis Barrault :

« Pourquoi le Feydeau d'*Occupe-toi d'Amélie* a-t-il, à notre surprise, séduit davantage les jeunes gens que les personnes d'âge ? C'est que les uns, en le découvrant, ont sûrement établi un rapport entre un certain style vaudeville et ce qu'ils croyaient être une nouveauté : le comique du "nonsense" des Marx Brothers, d'Hellzapopin, et, pour tout dire, du surréalisme, tandis que les autres n'ont pas reconnu [...] le bon garçonisme et la rapidité esbroufeuse avec laquelle de leur temps [...], l'on montait Feydeau<sup>2</sup>. »

Mais cette explication ne comporte qu'une part de vérité. Robert Abirached, dans sa préface à une édition récente du *Dindon*<sup>3</sup>, insiste sur le fait essentiel que la cruauté du théâtre de Feydeau a

été pointée par certains dès l'origine. Le théâtre de boulevard des années 1900 a suscité très tôt des interrogations sur sa signification réelle, notamment en Italie. Piero Gobetti et Antonio Gramsci ont tous deux tenu la chronique théâtrale d'un journal et assistaient souvent à des comédies. Si le premier conclut paradoxalement que les pochades françaises constituent au fond une forme brillante<sup>4</sup> du moralisme de l'élite sociale<sup>5</sup>, le jeune Gramsci y voit bien autre chose : il apprécie la sincérité brutale d'un genre qui n'hésite pas à exposer « l'abjection qui n'a pas honte d'elle-même et triomphe à la lumière du soleil<sup>6</sup> », puisque tout y est montré dans un mécanisme théâtral très efficace. Aussi, Antonio Gramsci s'en prend au théâtre dit « sérieux » et, de manière volontairement polémique, fait une véritable apologie de la comédie frivole, beaucoup plus directe et par conséquent seule à même de révéler certaines réalités au spectateur :

« Je sais déjà ce que j'ai à faire avec les gens qui débitent des boniments, qui polissent et réduisent les angles pour les rendre moins dangereux, qui confisent les noyaux les plus durs et les moins digestes pour les faire avaler sans qu'ils donnent le hoquet, et cela me rend malade quand je pense qu'il est encore possible, en chatouillant la bedaine de la cigale bourgeoise, de la faire crier dans un sens plutôt que dans un autre. Et c'est la raison pour laquelle je préfère la pochade. Je la juge plus hygiénique pour mes nerfs, surtout si le jeu de

(4) Il apprécie beaucoup les comédies données au Théâtre du Palais-Royal.

(5) « Moralismo della pochade », *Il Lavoro di Genova*, 12 juin 1924, rééd. dans Piero Gobetti, *Opere complete*, t. III : *Scritti di critica teatrale*, Turin, Einaudi, 1974, p. 652-656.

(6) *Avanti !*, 22 janvier 1916, rééd. dans Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Turin, Einaudi, 1952, et dans *Sotto la mole (1916-1920)*, Turin, Einaudi, 1<sup>re</sup> éd. 1960, 4<sup>e</sup> éd. 1975, p. 13-14.

(1) Henry Gidel, *op. cit.*, p. 173.

(2) *Hommes et Mondes*, 22, mai 1948, p. 157-158, cité dans Arlette Shenkan, *Feydeau*, Paris, Seghers, 1972, p. 147.

(3) Georges Feydeau, *Le Dindon*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 5.

Dina Galli<sup>1</sup> lui enlève le vernis le plus apparent de sa vulgarité et lui prête sa respiration artistique. Entre *La Phalène* de Bataille, *Les Femmes fortes* de Sardou et *La Dame de chez Maxim*, je préfère cette dernière<sup>2</sup>. »

Pourtant l'œuvre d'Henry Bataille, théâtre de l'exaspération des sentiments, nous semble posséder aussi une dimension provocatrice et, sous ce rapport uniquement, nous la classerions volontiers avec celle de Feydeau. Elle met en scène des situations qui dérangent alors plus d'un spectateur<sup>3</sup> – une partie du public parisien ne digéra jamais ce style et, en Italie, les pièces de Bataille ne durent leur salut que parce qu'elles étaient servies par une grande comédienne populaire, Emma Gramatica.

Le vieillissement des œuvres nous empêche parfois de voir jusqu'à quel point certaines d'entre elles pouvaient provoquer le public, et pas seulement sur le plan moral. Pourtant il n'est pas rare, à l'occasion d'une reprise, que la presse rappelle le contexte de la création d'une pièce : « Car *Un chapeau de paille d'Italie* fut, en son temps, une pièce neuve jusqu'au scandale et le prototype d'un genre nouveau. Cette idée de promener à travers des incidents burlesques, incessamment renouvelés, un monsieur toujours et partout suivi de sa noce, cette idée qui nous paraît si simple aujourd'hui était à cette époque quelque chose de nouveau et même de monstrueux<sup>4</sup>. » Quand Courteline, en 1899, écrit avec Oscar Méténier, directeur du Grand-

Guignol<sup>5</sup>, *Le Gendarme est sans pitié* pour le Théâtre du Vaudeville, il a parfaitement conscience de ce que sa pièce peut avoir de provocateur. Il en fait ainsi part à Firmin Gémier : « Je vous avouerai sans fausse modestie que je crois la machine pas mal, dangereuse un peu, vu le cynisme scabreux, bien qu'apparent seulement, du premier acte<sup>6</sup>. » La même année, c'est aussi en toute connaissance de cause que Courteline, habitué jusque-là des petites scènes montmartroises, vient affronter au Théâtre du Gymnase le public des boulevards avec *Le Commissaire est bon enfant*, pièce écrite en compagnie de l'Incohérent Jules Lévy. Il s'agit en effet d'une satire appuyée des commissariats, et plus généralement de la fonction publique. En 1900, avec *L'Article 330* créé au Théâtre Antoine, Courteline part en guerre contre l'inertie des tribunaux et l'indifférence des foules. Son personnage porte-parole, La Brige, est injustement accusé d'avoir volontairement montré son postérieur à pas moins de 13 687 badauds transitant par le tapis roulant mécanique installé pour l'Exposition universelle. *Le Figaro* saisit bien l'intention de Courteline : « Cet acte nous fait l'effet [...] d'une de ces soties du Moyen Âge, où, sous le couvert de quelque farce outrée, le poète faisait entendre la plainte du peuple<sup>7</sup>. » La provocation va assez loin puisque La Brige réussit à convaincre de sa bonne foi le président du tribunal, mais celui-ci le condamne malgré tout, afin... de ne pas menacer l'ordre social. Courteline lui fait dire : « Si les juges se mettent à donner gain de cause à tous les gens qui ont raison, on ne sait plus où l'on va, si ce n'est à la dislocation de la société qui tient debout parce qu'elle en a pris l'habitude. »

(1) Comédienne milanaise très populaire, Dina Galli (1875-1951) est révélée au Manzoni dans *Loute* de Pierre Veber (voir *Il Palcoscenico*, 3 décembre 1902). À Turin, au théâtre Carignano dont parle Gramsci, elle triompha notamment en 1909 dans *Occupe-toi d'Amélie* de Feydeau.

(2) *Avanti !*, 22 janvier 1916, rééd. dans Antonio Gramsci, *op. cit.*

(3) Il est possible de juger, comme Antonio Gramsci, que Bataille le fait de manière artificielle, mais cela relève d'une autre question.

(4) *Marianne*, 30 mars 1938.

(5) Sur les rapports du théâtre de Courteline avec le Grand-Guignol, voir Jean-Marie Thomasseau, « Le rire assassin. Courteline au Grand-Guignol (1896-1899) », *Europe*, 835-836, novembre-décembre 1998, p. 172-183.

(6) Emmanuel Haymann, *op. cit.*, p. 158.

(7) Cité dans *ibid.*, p. 161.

DENIS SAILLARD

Comme le boulevard vit beaucoup de l'air du temps, il aborde fréquemment des sujets encore très nouveaux pour une bonne partie du public. Dans les années 1900, Flers et Caillavet sont parmi les plus habiles dans l'art d'exposer l'évolution des mœurs :

« Les auteurs de *Miquette* me paraissent appartenir tout à fait au boulevard de leur époque ; c'est qu'ils expriment en mots d'aujourd'hui des façons de sentir nouvelles ; c'est qu'ils sont peut-être plus subtilement gouailleurs, plus littérairement analytiques, plus équivoquement observateurs aussi que leurs devanciers (Meilhac et Halévy) ; c'est qu'ils ont salué de très près pas mal de petites Claudine, qui s'appelaient encore Totoche au lendemain de la guerre... ; c'est que les mœurs varient plus vite que les sentiments, surtout les mœurs joyeuses<sup>1</sup>. »

Certes, ces découvertes se font dans un cadre rassurant pour le spectateur. Flers et Caillavet se donnent beaucoup de mal pour y rester : « Il faut savoir choquer un peu et rassurer tout de suite, corriger la réplique de la Fantaisie la plus délibérée par celle du plus imperturbable bon sens, faire songer au public : comment ! Voilà ce qui va arriver ? Mais c'est impossible ! Nous n'allons pas pouvoir nous le permettre ! Cela bouleverse tout : notre logique, nos principes, nos préjugés, nos goûts, nos hypocrisies, nos coutumes, tout ce que nous avons l'habitude de mettre sur nous pour aller au théâtre<sup>2</sup>. » Cependant, pour être moins mordants que Courteline, ils ont écrit plusieurs pièces nettement provocatrices et assez cyniques, comme *Les Sentiers de la vertu* ou *Le Roi*. Dans la première, ils font plus qu'égratigner les mondains, dans la seconde, les hommes politiques<sup>3</sup>.

(1) Edmond Sée, *Le Théâtre*, 192, décembre 1906, vol. 2.

(2) Robert de Flers cité dans Pierre Barillet, *op. cit.*, p. 572.

(3) Républicains bon teint, ils s'en prennent surtout aux réactionnaires et aux socialistes.

Parmi la masse des comédies de boulevard de la Belle Époque, il n'est pas rare de trouver des œuvres secondaires et totalement oubliées depuis, telles que *La Petite Angèle* de Yves Mirande et Gaston Guilleré, qui traitent de manière virulente des sujets sensibles. La critique et le public perçoivent parfaitement cette dimension provocatrice : « La pièce avec laquelle les Bouffes-Parisiens viennent de faire leur réouverture est une comédie de mœurs, et bien que son sujet puisse paraître des plus scabreux, il faut bien convenir qu'il ne s'écarte pas de la réalité. Le cas [...] doit évidemment se présenter, *mais il aurait gagné, sans doute, malgré l'habileté des auteurs, à être traité dans un roman plutôt que devant la rampe d'un théâtre*<sup>4</sup>. » L'intrigue tourne autour d'un héritage important constitué... d'une maison close dont l'activité doit être poursuivie : « Les bons bourgeois, ahuris, s'indignent d'abord contre le malheureux notaire de s'être chargé de cette mission, pourtant indispensable, mais la perspective de cinquante billets à toucher chaque année les séduit cependant, d'autant qu'ils ont une fille à doter<sup>5</sup>. » Les « bons bourgeois » acceptent, et leur caractère est d'autant mieux mis au jour qu'il contraste avec celui d'Angèle (interprétée par Polaire), la fille ingénue des principaux héritiers, élevée dans un couvent, et à qui on s'efforce de cacher l'affaire.

Le bilan de l'année théâtrale 1900 que dresse Robert de Flers, dans la *Revue d'art dramatique*, insiste même sur la généralisation de cette dimension contestatrice de la comédie contemporaine : « Toutes les pièces de cette dernière année, même *Le Bon Juge* d'Alexandre Bisson représenté hier, ont des intentions révolutionnaires, parfois latentes et inavouées. Elles partent toutes en guerre contre une institution,

(4) Paul Leclercq, *Le Théâtre*, 190, novembre 1906, vol. 2. Nous soulignons.

(5) *Ibid.*

contre une coutume<sup>1</sup>. » Dans et en dehors du registre de la comédie, les scènes du boulevard parisien donnent de nombreuses pièces stigmatisant la rapacité, l'amoralité et le conservatisme de la bourgeoisie. La censure, jusqu'en 1906, s'occupe d'ailleurs de contenir les charges les plus provocatrices, comme celles que lancèrent, à droite, Albert Guinon dans *Décadence*<sup>2</sup> et, à gauche, Eugène Brieux dans *Les Avariés*<sup>3</sup>. Par rapport à ses prédécesseurs, le régime républicain passe pourtant, aux yeux de très nombreux observateurs, pour plutôt favoriser l'exposition des idées les plus diverses : « Les plus grands problèmes flottent dans l'air, et il n'est pas une parcelle du public qu'ils n'intéressent pas ou qu'ils ne touchent pas de près. Le théâtre devient une tribune où s'agitent les questions de l'avenir de la société. [...] Aujourd'hui tout le monde se mêle [de politique], comme il arrive dans les polyarchies. [...] Les mêmes préoccupations emplissent la vie et la scène ; l'une est le miroir de l'autre et notre Théâtre ne sera pas inutile à l'histoire future<sup>4</sup>. » Ce tableau de Léo Claretie, publié dans la *Revue d'art dramatique*, peut paraître quelque peu

idyllique et les récriminations des contemporains contre les insuffisances du théâtre, réelles ou supposées, ne manquent pas. Par exemple, dans cette même revue, Jane Misme déplore son incapacité à représenter, pour l'heure, la « femme nouvelle<sup>5</sup> ». Néanmoins, il apparaît, sans que nous voulions contribuer en quoi que ce soit au renforcement du mythe de la Belle Époque, que le théâtre parisien, et notamment la comédie, vit alors une période faste. Sa vitalité, sa force et son originalité sont reconnues dans la plupart des pays européens<sup>6</sup> et dans les deux Amériques, malgré les multiples réserves d'ordre moral qui freinent son développement<sup>7</sup>. Les œuvres les plus brillantes de ce répertoire sont commentées par de nombreux intellectuels, et influencent des dramaturges tels que Luigi Pirandello ou Eugène Ionesco, et des metteurs en scène comme Ernst Lubitsch ou Frank Capra<sup>8</sup>. C'est le cas du théâtre de Feydeau qui, notamment dans *Le Dindon* ou dans ses dernières pièces en un acte (*Hortense a dit* : « *Je m'en fous* », etc.), construit une minutieuse mécanique théâtrale qui plonge et enferme ses

(1) « Le bilan de la comédie en 1900 », *Revue d'art dramatique*, 1901, p. 24.

(2) Les contributeurs de la *Revue d'art dramatique* (Fernand Gregh, Romain Rolland, Eugène Morel...) bataillent à partir de 1900 pour l'avènement d'un théâtre populaire et ne goûtent guère cette comédie stigmatisant l'alliance d'aristocrates avec des banquiers juifs, l'affaire Dreyfus étant loin d'être oublié. Elle défend néanmoins par principe cet auteur qui revendique alors une forme de droit historique à la satire sociale provocatrice : « Je crois avoir entendu dire que *Tartuffe* et *Le Mariage de Figaro* passionnèrent quelque peu les spectateurs du 17<sup>e</sup> et du 18<sup>e</sup> siècles. Une satire sociale vise toujours une catégorie ou même plusieurs catégories de citoyens, – et il est sans exemple que ces gens-là se déclarent satisfaits. » (« Opinion des interdits », *Revue d'art dramatique*, 1901, p. 741-742)

(3) Sur ce théâtre de critique sociale, voir Wolfgang Asholt, *Gesellschaftskritisches Theater im Frankreich der Belle Époque (1887-1914)*, Heidelberg, C. Winter, 1984.

(4) Léo Claretie, « L'année théâtrale », *Revue d'art dramatique*, 1895, t. I, p. 53.

(5) « Le féminisme au théâtre », *Revue d'art dramatique*, 1901, p. 680.

(6) « *Die Dame von Maxim*. [...] Là, au moins, on ne s'ennuie pas. [...] On rit et puis on rit. [...] Je vous assure que le public berlinois donne son approbation entière à cet imbroglio fantasque. » (Theodor Engwer, « Courrier de Berlin », *Revue d'art dramatique*, 1900, t. I, p. 288)

(7) C'est d'autant plus patent que cette modernité de la scène comique parisienne s'évapore après 1918. Les succès ne manquent pas (Jacques Deval, Sacha Guitry, etc.), mais son renouvellement se fait incomplètement, et le cinéma de Hollywood, tout en s'inspirant d'elle pour partie, la provincialise de plus en plus.

(8) Georges Minois émet l'hypothèse qu'« il existe en cette fin de 19<sup>e</sup> siècle un courant d'opinion acquis au comique, courant plus vaste que les phénomènes d'avant-garde. L'humour et le sens du non-sens s'insinuent partout. Pirandello, dans *Essences, caractères et matières de l'humorisme* [1908], définit ce dernier comme la volonté de dire en même temps une chose et son contraire, en défiant l'ordre et les synthèses. » (Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 501)

personnages à la fois dans l'absurde<sup>1</sup> et dans une modernité sociale et spatiale<sup>2</sup>.

La comédie de boulevard a pour objet de faire rire, le public attend que ses acteurs favoris lui procurent une distraction dans et pour l'instant. L'impression qu'elle ait pu constituer une « culture de la provocation » ne provient-elle pas de lectures *a posteriori* qui mettent en exergue leur sens transgressif ? Nous croyons qu'il faut dépasser ce type de problématique qui ne saurait permettre de résoudre toutes les questions sur la signification du théâtre de boulevard de la Belle Époque. Dès 1955, Jean Sennep, dans une caricature publiée dans *Le Figaro*, se moque des metteurs en scène qui transforment Feydeau en philosophe de l'absurdité du monde<sup>3</sup>. Plus récemment, Alain Resnais dans son film *Pas sur la bouche*, réalisé d'après l'opérette d'André Barde et Maurice Yvain (1925), s'est nettement démarqué de ce type d'adaptation : « J'aurais facilement pu faire une relecture comme on dit maintenant. J'ai joué avec cette idée pendant vingt-quatre heures, et ça m'ennuyait. Ça n'était pas difficile : en mettant des images d'actualité, en habillant les personnages de collants noirs, en peignant des squelettes sur les collants noirs et en mettant des tubes d'acier pour faire le décor, je faisais une violente satire de la bourgeoi-

sie dansant sur un volcan<sup>4</sup>. » Cependant, son film ne semble pas mièvre si nous en jugeons par certains commentaires critiques : « Sarabande endiablée pour fantômes mondains » titre *Le Monde*. Par ailleurs, tous les auteurs qui ont essayé de cerner et définir ce qu'était le rire<sup>5</sup>, soulignent qu'il n'a rien d'anodin ni de conformiste, qu'il peut même posséder une dimension « carnavalesque », violente et hyperbolique<sup>6</sup>.

Autour de 1900, dans un mélange de tradition et de réelle innovation, qui suscitait la curiosité voire, pour une partie de la critique et du public, l'admiration hors des frontières, le théâtre de boulevard parisien a présenté à une société le miroir de sa morale. Devant ce miroir, elle a abondamment ri et s'est souvent sentie provoquée car, bien que respectant les règles du genre, de nombreuses comédies interrogeaient la culture bourgeoise qu'il serait erroné de croire immobile.

---

**Denis Saillard** est professeur agrégé de l'enseignement secondaire. Docteur en histoire, il est chercheur rattaché au Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (CHCSC) de l'université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines. Il a dirigé récemment, avec Françoise Hache-Bissette, *Gastronomie et identité culturelle française (xix<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles)* (Nouveau Monde éditions, 2006). (dsailard@katamail.com)

---

(4) Entretien avec Alain Resnais, *Le Monde*, 2 décembre 2003.

(5) « Il faut bien qu'il y ait dans la cause du comique quelque chose de légèrement attentatoire (et de spécifiquement attentatoire) à la vie sociale, puisque la société y répond par un geste qui a tout l'air d'une réaction défensive, par un geste qui fait légèrement peur. » (Henri Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1<sup>re</sup> éd. 1900, 1919, p. 134) Voir aussi Robert Favre, « Voltaire ou le rire d'agression », in *Le Rire dans tous ses éclats*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, p. 43-61.

(6) Robert Abirached place les pièces de Feydeau dans le registre du « comique absolu », « grotesque » que définissait Baudelaire dans « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Le Portefeuille*, juillet 1855, et qu'il trouvait avant tout dans la *commedia dell'arte* et chez E.T.A. Hoffmann. (Robert Abirached, *op. cit.*, p. 22-25)

---

(1) Arlette Shenkan, *op. cit.*, p. 5-6 ; Jean-Marie Thomasseau, « Le singe de Thalie » et « Feydeau et la dramaturgie de la scie », *Europe*, 786, septembre-octobre 1994, p. 3-5 et p. 81-90 ; Robert Abirached démontre que Feydeau va bien au-delà du vaudeville et que son théâtre est d'une grande modernité. (Robert Abirached, *op. cit.*, p. 11-15)

(2) Michel Corvin, « Entre vaudeville et Boulevard... », *op. cit.*, p. 94-95.

(3) « Monsieur chasse ! », *Le Figaro*, 1<sup>er</sup>-2 décembre 1955.