

De la grande cérémonie du feuilleton au verre d'eau du conférencier.

De quelques formes de la critique dramatique sous le Second Empire

Le feuilleton du lundi

La « Grande Cérémonie du Feuilleton » dont Barbey souligne ainsi ironiquement l'importance est le genre majeur de la critique dramatique. Les premiers feuilletons sont créés par Geoffroy, qui inaugure le genre dans un quotidien : le *Journal des Débats* ; l'innovation réussit et le feuilleton dramatique devient une institution : le rez-de-chaussée du lundi devient une chaire dont les critiques se montrent fiers d'être titulaires. Jules Janin rappelle que pour prendre la succession de Geoffroy, Bertin offrit à Nodier « l'insigne honneur d'écrire à son tour ce feuilleton redoutable alors, parce que le Journal des Débats était alors le seul journal qui se fit lire. »¹

Tous les journaux quotidiens qui se poursuivent ou se créent sous le Second Empire consacrent en bas de première page, tous les lundis, douze demi-colonnes à la critique théâtrale : « la parure et l'ornement exquis des meilleurs journaux »

La poétique du feuilleton peut paraître codifiée² ; le feuilletoniste rend compte d'un ou de plusieurs spectacles selon l'importance de l'auteur, de la pièce : une grande première d'un auteur académisable occupera la totalité du rez-de-chaussée, une reprise d'un chef d'œuvre du répertoire la moitié du feuilleton, en revanche plusieurs pièces moins marquantes de la semaine se succéderont au fil des 12 demi colonnes. Le titre du feuilleton précise le titre de la pièce, le nom de l'auteur (ou des auteurs) et le théâtre. La disposition suit un ordre canonique : une introduction – une accroche – indique le thème général, le problème traité ou la pertinence de la reprise ; puis on trouve un résumé de la pièce – parfois appelé analyse- et enfin un jugement d'ensemble qui porte sur le style de l'auteur et la qualité du spectacle : décor et jeu des comédiens.

Les critiques du Second Empire qui ont pour bon nombre d'entre eux, commencé leur carrière sous la Monarchie de Juillet, héritent d'une tradition « codifiée » ; ils introduisent des variations sans cependant détruire le genre. Janin que sa longévité rend apte à porter un jugement éclairé écrit :

¹ Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, t.V, p. 338.

² Voir l'article d'Olivier Bara « Eléments pour une poétique du feuilleton théâtral » in *Le Miel et le Fiel, La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie, PUPS, 2008.

« Geoffroy lui-même, s'il revenait au monde, aurait grand peine à défendre son poste, et bien souvent il s'avouerait vaincu par la grâce de celui-ci, la science de celui-là, par l'ironie et les élégances du troisième ; il n'y a plus de feuilletons, il y a les feuilletons. »³

Les assouplissements voire les subversions du feuilleton affectent diversement les quotidiens du Second Empire. L'institutionnalisation du lundi, jointe à l'augmentation considérable du nombre de spectacles, va contraindre les critiques à faire des choix : un « chef d'œuvre » justifie que la totalité du feuilleton lui soit consacré, d'autres pièces ne valent que quelques lignes et d'autres encore sont volontairement oubliées comme trop médiocres. C'est un topos récurrent que la lamentation du critique galvaudant sa plume, et parfois, il est même admis que la disette dramatique l'autorise à parler d'autre chose ; les plus consciencieux choisissent un sujet en rapport avec le théâtre (publication, etc.) Une étude fine de tous les feuilletons permettrait d'établir une carte de la hiérarchie des genres, des salles, des sujets.

Selon leurs personnalités et selon le journal où ils écrivent, certains lundistes prennent des libertés avec les contraintes d'un genre qui passe pour sérieux. Janin – pastiché par Balzac – écrit à front renversé des chroniques fantaisistes dans un journal ennuyeux. De son propre aveu, il s'agit d'une recette « retenir l'attention des lecteurs, les surprendre, les amuser, les choquer au besoin »⁴ On doit d'ailleurs être circonspect car la critique de Janin peut être « sérieuse » et suivre les règles de l'art quand il rend compte de pièces qui – pour lui – ont une valeur ce qui est par exemple le cas des chroniques consacrées aux pièces d'Alexandre Dumas fils. Gautier – qui exprime son accablement devant une tâche répétitive et imposée par la nécessité - pratique volontiers ce que Patrick Berthier appelle *l'évitement*. Francisque Sarcey est très critique vis-à-vis de Janin « corrupteur du goût »⁵ : il estime que sa raillerie décalée détruit la raison d'être du feuilleton : informer et hiérarchiser. Il fait l'apologie d'un feuilleton de professionnel dont il cherche à fixer des règles en tenant compte de paramètres précis : les conditions d'écriture et de réception du feuilleton⁶, le souci d'élaborer « une échelle de proportion » :

« Il faut que la critique ait, lui aussi son échelle de proportion dont il convienne avec le public. Mais quelle sera-t-elle ? Grave question et plus difficile à résoudre qu'on imagine. Abîmer M. d'Ennery sous le nom de Corneille, mesurer M.M. Marc-Michel et Labiche à Beaumarchais, c'est absurde folie, c'est injustice même. Mais devons-

³ Jules Janin, *HLD*, t.V, p. 338

⁴ Jules Janin, cité par M. Descotes in *Histoire de la Critique dramatique*, p. 291

⁵ Francisque Sarcey, *Le Temps*, 6 juillet 1874, *Quarante Ans de Théâtre*, t. 1, p. 83

nous d'autre part, jeter dans un coin tous les souvenirs, toutes les conditions de l'art antique, comme on a fait de l'aune et des vieilles mesures ? »⁷

Si sérieux que soit le feuilleton, Sarcey est conscient que le lieu de sa publication conditionne sa poétique : « Le journal a pour mission d'enregistrer le succès d'un jour »⁸

Le feuilleton du lundi a cependant une aura qui le différencie des autres écrits de la grande presse :

« Si abandonnée que soit la forme de ces feuilletons, j'y suis toujours et de parti pris très sérieux. J'y reste ce que j'ai toujours été bon universitaire.

L'Université, au reste, ne s'y est pas trompée. Elle m'a depuis longtemps fait l'honneur de marquer quelque estime pour ces critiques, improvisées de style mais où les idées sont le fruit d'une longue méditation.

Je compte parmi les joies de ma vie que tel de mes feuilletons sur l'ancien répertoire ait été lu en pleine classe par un professeur de rhétorique et livré à la discussion des élèves comme une page de La Harpe et de Villemain. »⁹

Les critiques, confrontés à l'émergence de nouvelles formes de théâtre, sont aussi conscients de la nécessité d'approprier le genre du feuilleton au compte-rendu d'un spectacle et non plus à l'analyse d'un texte. Les évaluations de ce qu'on va appeler la mise en scène et du jeu des acteurs prennent progressivement plus de place. Certains critiques ont du reste une proximité biographique avec les comédiens (Gautier, Paul de Saint-Victor). Proposant un panorama historique de la critique dramatique, Daudet insistera sur cette évolution du feuilleton dont l'une des missions est de rendre compte d'un « art où les yeux sont aussi bons juges que les oreilles. » Certains feuilletonistes se sont ainsi discrédités par leur inadéquation croissante au théâtre de leur époque.

L'article de revue

Du critique Fiorentino, Sarcey écrit :

« Il possédait l'art si difficile, si peu connu, de ne prendre d'une idée générale que juste ce qui devait remplir les douze colonnes de son article. Un peu plus il eut débordé dans le style de revue ; un peu moins il se fut évanoui dans le petit journal. »¹⁰

L'article de revue se différencie du feuilleton par le lieu de sa publication et par le statut des signataires qui n'ont pas l'exclusivité de la chronique dramatique. Mais il faut également distinguer les revues académiques ou académisables comme la *Revue des deux*

⁷ Francisque Sarcey, *L'Opinion Nationale*, 16 et 23 juillet 1860, recueilli in *Quarante Ans de Théâtre*, t.1, « Les Droits et les Devoirs du critique », p. 48.

⁸ Ibid, p. 55

⁹ Francisque Sarcey, *Le Temps*, 5 juillet 1886, *Ibid*, p. 55

¹⁰ Francisque Sarcey, 6 juin 1864, in *Quarante Ans de Théâtre*, t.1 p. 60

Mondes et les revues plus artistes qui laisseront place à la fin du siècle aux revues d'avant-garde.

La grande revue a une visée encyclopédique ; elle ne s'interdit pas d'évoquer des spectacles récents mais la part des chroniques de circonstance y est relativement faible. On pourrait parler d'une symétrie inverse de celle du feuilleton dans les quotidiens : cela tient à la périodicité des numéros mais aussi à une approche différente du théâtre. La revue propose des études d'ensemble axées sur des problèmes de fond, ou suscitées par des nécrologies, ou par la réception d'un académicien homme de théâtre. (Je donne en annexe les titres des articles consacrés au théâtre dans la *RDM* de 1858 à 1870 et la liste des contributions de Gustave Planche de 1851 à 1857). Les comptes-rendus brefs offrent, pour leur part, le grand intérêt de nous renseigner sur le goût *académique* du Second Empire, qui ne recoupe pas nécessairement la réalité des succès du temps. Les articles de fond étudient des sujets à caractère sociologique « Le Théâtre et l'esprit public en France »¹¹ ou esthétique « Le Théâtre réaliste »¹², « Le Théâtre littéraire »¹³. A partir de 1864, la tendance s'inverse et on trouve davantage de comptes-rendus de spectacles ; l'article de revue se différencie du feuilleton par le choix des pièces, le recul temporel et une poétique qui fait moins de place au résumé et lui substitue de véritables analyses. La revue n'exclut pas la polémique, ce dont les frères Goncourt font l'expérience en février 1866, soit cinq semaines après les tumultueuses représentations d'*Henriette Maréchal*.¹⁴

La polyvalence des critiques rattache l'article de revue aux pratiques en cours sous la Monarchie de Juillet ; alors que dans la presse quotidienne du Second Empire, la tendance est à la spécialisation de la critique : on trouve des feuilletons lyriques, musicaux, artistiques qui ont chacun leur titulaire attitré.

Les revues artistiques et littéraires existent sous le Second Empire mais elles sont fragiles économiquement – et parfois politiquement - ce qui explique leur peu de longévité. Elles abordent évidemment les questions dramatiques et le font sous des angles variés. Dans la *Revue de Paris*, Edmond About est un temps titulaire d'une chronique titrée « Le Monde et le Théâtre » : il y décrit en février 1853 un entracte au foyer de la Comédie-Française un soir de première. Une revue comme *l'Artiste* conjugue des approches différentes : le numéro du 23 septembre 1855, contient une étude de Théophile Gautier sur Molière et un article d'Albéric Second qui lance des piques contre Sarah Félix «l'actrice la plus forte des temps

¹¹ Gustave Planche, 1^o septembre 1856, *Revue des Deux Mondes*

¹² Emile Montégut, 1^o janvier 1858, *RDM*

¹³ Emile Montégut, 15 février 1858, *RDM*

¹⁴ Voir article de G. de Lagenevais, 1^o février 1866, *RDM*

modernes[...] emprisonnée dans une robe de satin cerise et sur le point de faire craquer son corset mécanique», persifle «les enthousiasmes de Madame Sand pour la gent croque notes » et éreinte une pièce de Michel Masson «Fuyez, fuyez en ce moment la place de la Bourse et le théâtre de Vaudeville, où l'on joue une pièce mortifère intitulée *Aimer et mourir ... d'ennui* devrait ajouter l'affiche si elle était consciencieuse.»¹⁵ On trouverait des marques de cet esprit qui cultive sa différence par rapport au feuilleton sérieux et aux articles de *La Revue de Deux Mondes* chez Banville, chez Monselet, chez les Goncourt¹⁶ l'un et l'autre étudiés au colloque de la Sorbonne organisé par Marianne Bury et Hélène Laplace-Claverie¹⁷. Une bibliographie des revues littéraires propose le sommaire de la revue hebdomadaire *Le Réveil* fondée par Granier de Cassagnac et où écrivit Barbey d'Aurevilly

Critique en liberté

La presse quotidienne du Second Empire offre aussi des espaces nouveaux, en marge du rez-de-chaussée sacralisé des lundistes, à une critique affranchie des règles, celle des reporters, à cet universel reportage méprisé de Mallarmé. *Le Figaro* est à la pointe de cette tendance et Amédée Rolland, écrivain bohème, y prévient son lecteur:

«Amis lecteurs comme disaient nos pères, je me croirais véritablement fort mal élevé si je frappais pas les trois coups d'usage et si je ne vous faisais en critique bien appris la révérence de mon feuilleton. Donc, voilà qui est bien entendu, nous allons causer ensemble chaque semaine non plus de ceci et de cela selon notre vieille habitude dans les Courriers de Paris mais uniquement des événements du théâtre. [...] Maintenant en prenant possession de ce rez-de-chaussée, il paraît lecteur très précieux que je deviens un critique grave.»¹⁸

Amédée Rolland pastiche Janin mais lorsque Bertrand Jouvin le remplace en 1858 l'impertinence quitte la première page. Sous des pseudonymes de fantaisie, les journalistes rendent compte d'une soirée théâtrale ou en préparent le succès en habiles lanceurs : ce sont les échetiers, les soiristes, les courriéristes, les lendemainistes¹⁹. Aurélien Scholl, Auguste Vitu, Nestor Roqueplan affectionnent ces articles où s'épanouit un ton nouveau fait souvent d'hyperboles et d'éreintements, où le journaliste s'attache essentiellement à ce qu'oublie le

¹⁵ Albéric Second, *L'Artiste*, « Théâtre » p. 53-54, 23 septembre 1855

¹⁶ Voir Pierre-Jean Dufief, « Le Sceptre de la chronique dramatique », *Cahiers Goncourt* n° 13

¹⁷ Voir Philippe Andrès, « Théodore de Banville ou le refus du dogme » et « Patrick Besnier « Un Paresseux qui se plait à sa chaîne : Charles Monselet au monde illustré » in *Le Miel et le Fiel, Le critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Marianne Bury et Hélène Laplace-Claverie, PUPS, 2008.

¹⁸ *Le Figaro*, Semaine dramatique, Amédée Rolland, 17 janvier 1857

¹⁹ Romain Piana « La Diversification du discours critique après le Second Empire », in *Le Miel et le Fiel, Le critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Marianne Bury et Hélène Laplace-Claverie, PUPS, 2008.

lundiste : la salle, les coulisses, les potins... Ces espaces proposés dans les quotidiens préfigurent notre « presse people » et rencontrent un public attiré par les plaisirs de la *Vie parisienne*. La critique théâtrale peut s’y épanouir « en images » ce que Jean Claude Yon²⁰ a étudiée pour *La Vie Parisienne* (1865-1867).

Vivement prise à partie, dénoncée par les écrivains, cette critique n’en connaît pas moins un fort développement. Daudet lui trouve même un précurseur autorisé, Sainte-Beuve, à qui il reconnaît la vivacité d’«un courriériste de théâtre, entrant dans les détails les plus techniques, recueillant les mots, les racontars, tout ce petit “papotage” qui se fait autour de la pièce nouvelle. Mais sous ce ton de causerie superficielle, quelle justesse d’aperçus, quels jugements profonds, quelle langue précise concise et ferme. »²¹

Conférences

Les premières « conférences » ont été fondées par d’anciens proscrits du 2 décembre – intellectuels ou professeurs destitués - qui ont gagné leur vie en donnant des conférences en Belgique, à l’image des *lecturers* anglais. Emile Deschanel – ancien maître de conférences de grec à l’Ecole Normale Supérieure – en lance la vogue en 1857 en créant les Conférences de la rue de la Paix. Cette première initiative fut assez rapidement imitée. Encore qu’il soit impossible de dresser une liste exhaustive, on peut citer par ordre chronologique de fondation : « Conférences de l’association polytechnique » fondées par Évariste Thévenin en 1860, les « Soirées de la Sorbonne » 1862, les « Conférences du Cercle des Sociétés Savantes » – dites du quai Malaquais- 1862-1863, les « Conférences de l’Athénée » 1866, le « Cercle agricole » 1860-1868. La plupart de ces cycles de conférences sont accompagnés de publications prises en charge par les organisateurs (chez Hachette, Lévy ou dans la *Revue des cours littéraires de la France et de l’Etranger*) ; elles sont parfois diffusées dans la grande presse : les conférences organisées par Emile Deschanel – qui a été le professeur de Prévost-Paradol rue d’Ulm - sont recueillies dans le *Journal des Débats* sous la rubrique « Causeries de Quinzaine ».

Les conférences portent sur tous les sujets et ont une visée encyclopédique : elles répondent à un souci d’enseignement populaire qu’encourageait Napoléon III, ce qui explique qu’elles n’eurent pratiquement pas de difficultés vis-à-vis de la censure. Les conférences

²⁰ Jean-Claude Yon, « La critique au crayon : l’exemple de *La Vie Parisienne* 1865-1867 », in *Le Miel et le Fiel, La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie, PUPS, 2008.

²¹ Alphonse Daudet, *Journal Officiel*, 24 juillet 1876, in *Chroniques dramatiques*, édition A.-S. Dufief, p. 571.

avaient un but social²²: donner une éducation à ceux qui n'en avaient pas eu : les ouvriers mais aussi les femmes. Les fondateurs des conférences insistent sur l'importance du brassage des publics et leur dimension militante - en rivalité avec l'église – apparaît assez souvent. Sarcey évoque les « Vêpres laïques » et explique que la conférence est une heure de liberté.

Les conférences littéraires constituent un sous-ensemble où le théâtre occupe une place privilégiée car c'est un sujet apprécié de tous. L'initiative la plus originale est celle d'Hilarion Ballande qui propose en 1869 des *Matinées du dimanche* où il couple une conférence et la représentation d'une œuvre du répertoire. La formule eut un grand succès que retrace Jules Moret-Leriche dans une plaquette intitulée *Les Matinées littéraires de M. H. Ballande*²³. La matinée classique combine les avantages de la conférence et les vertus pédagogiques du théâtre : les programmes montrent la prééminence du répertoire mais également une grande variété et les orateurs sont nombreux. Les matinées classiques seront constamment reprises sous diverses formes et dans de nombreux théâtres subventionnés ou privés (Dès 1874 s'ouvrent les Matinées classiques de l'Odéon où se succèdent les meilleurs conférenciers).

La conférence se propose d'enseigner et de divertir ; Henri de La Pommeraye²⁴ l'appelle le « feuilleton parlé » ; cette définition met l'accent sur la dimension sérieuse de la conférence:

« [...] le conférencier, pas plus que le critique, n'impose son opinion [?] Il ne force pas l'auditeur à penser comme lui ; avec son consentement, il l'aide à penser voilà tout ; il lui ouvre certains horizons que peut-être ce spectateur n'aurait pas vus et il augmente ainsi la somme de jouissances intellectuelles que procure l'audition d'une comédie ou d'une tragédie. »²⁵

Les conférenciers cherchent à inventer un genre, à élaborer une rhétorique. Ils insistent sur la forme orale qui – à en croire Sarcey – redonne vie à la causerie des salons, l'acclimatant aux audiences plus larges des démocraties. « Il y a là – insiste La Pommeraye – une collaboration fertile entre l'orateur et l'auditeur. »²⁶. Même si le conférencier n'a pas à rougir d'être « instituteur », il ne doit pas oublier que « la conférence est surtout une conversation publique, sous forme de monologue varié où l'on cède souvent la parole aux plus grands écrivains de tous les temps. »²⁷ ; on lui conseille donc de parler sans notes et surtout de ne pas

²² Emile Deschanel, *Les Conférences à Paris et en France*, 1870

²³ Jules Moret-Leriche, *Les Matinées littéraires de M. H. Ballande*, 1874

²⁴ *Conférences aux Matinées classiques de l'Odéon*, préface d'Henry de La Pommeraye (cote Rondel AP, Rj 4258.

²⁵ *Conférences aux Matinées classiques de l'Odéon*, préface d'Henry de La Pommeraye (cote Rondel AP, Rj 4258.

²⁶ Henry de La Pommeraye, *op. cit.* p. XI

²⁷ Emile Deschanel, *op.cit.* p.62-63

lire un texte²⁸. La rhétorique de la conférence comporte même son *elocutio* puisqu'on discute pour savoir si le conférencier doit être assis à une table devant l'inévitable verre d'eau ou si il doit se présenter debout comme un acteur disant un monologue. Sarcey est resté célèbre pour la mise en scène de ses conférences, allant jusqu'à interpeller les spectateurs avec une familiarité jouée qui n'est pas sans rappeler le style de ses feuilletons.

Les conférences sont victimes de leur succès et déclenchent les moqueries ou les sarcasmes. Ainsi Barbey d'Aurevilly fulmine-t-il contre cette mode où il voit l'importation des *lectures* anglaises et affirme qu'elles ont tué les plaisirs de la conversation en la remplaçant par le pédantisme de « perchoir ». Il fait le lien avec le feuilleton mais pour dénigrer les conférenciers, ces pesants *leçonnières* : « On a beau semer du feuilletoniste dans ce pot à orateur qu'on appelle une chaire ou une tribune, l'orateur n'y pousse pas pour cela. [...] Ce sont des articles de journal qu'on y parle. »²⁹

Rôle de la critique dramatique

Un magister

La démocratisation et l'accroissement du bien être sous le Second Empire contribuent à l'émergence de nouveaux publics vis-à-vis desquels la critique doit redéfinir son rôle. La critique dramatique continue à exercer un magister qui s'exprime dans les revues sérieuses, dans les feuilletons et lors des conférences. Les Français vivent une mutation sociale qui leur fait ressentir le manque d'une instruction première : cela concerne les couches populaires mais aussi les femmes qu'il est très important d'instruire (ce point est consensuel dans la mesure où les républicains ne sont pas fâchés de les soustraire à la pédagogie de l'église). Le théâtre est une voie d'accès privilégiée à la culture : le « grand répertoire », porteur d'enseignements historiques et moraux, se trouve systématiquement valorisé dans la presse comme dans les conférences :

« Le grand répertoire français contient des ouvrages d'un ordre si élevé comme conception, comme forme, comme portée philosophique et morale, que par sa perfection même il atteint le but du théâtre grec, et mérite d'autant plus de faire partie de notre enseignement public plusieurs des œuvres qui le composent figurent même dans le programme des deux baccalauréats. »³⁰

²⁸ Les textes des conférences sont présentés comme des sténographies et sont d'ailleurs souvent signés par le sténographe et non par le conférencier.

²⁹ Jules Barbey d'Aurevilly, « Les Conférences », 10 janvier 1866, recueillis dans *Les Ridicules du temps*, Phénix éditions p. 251.

³⁰ Jules Moret Leriche, plaquette citée, p. 9

La dimension pédagogique est d'autant plus évidente que les critiques sont assez souvent des universitaires : Sarcey, Weiss etc. Cette tendance originelle, puisque Geoffroy était professeur, a perduré sous la Troisième République. Peu à peu pourtant, les journaux plus mondains qui se fondent alors choisissent de doubler cette critique sérieuse par des articles confiés à des écrivains artistes ou à des boulevardiers.

Instituteur des nouveaux publics, le critique dramatique n'est pas seulement un vulgarisateur, il est soucieux de rester littéraire. Sarcey met à profit la morte saison d'été pour donner « des feuilletons d'esthétique théâtrale ». Le critique n'a pas pour seule mission de renseigner ses lecteurs sur le nouveau spectacle ; il s'adresse à des lecteurs de province cultivés et exigeants. Sarcey a théorisé cette dimension en imaginant ce « professeur de rhétorique de Lesneven », lecteur averti qui « attend son lundi » et espère y trouver « quelques idées neuves, quelques façons de voir et de juger personnelles », qu'il s'agisse d'œuvres du répertoire ou de théorie de l'art dramatique. Sarcey se glorifie d'avoir donné une notice du *Menteur* qui lui a valu d'être « cité en bonne compagnie avec les maîtres de la critique, par un des maîtres de la jeune université. »³¹ On a d'ailleurs remarqué que la conférence de matinées classiques a contribué au renouvellement des études littéraires car elle a remplacé le commentaire synthétique par une monographie analytique dont se sont inspirées les éditions savantes qui naissent sous le Second Empire.

Ce magister des critiques semble avoir été bien accepté, à en croire ces remarques d'Edmond About commentant la réception critique de la pièce de Dumas fils *L'Ami des femmes* dans la *Nouvelle Revue de Paris* :

La critique des grands journaux est toujours intéressante à suivre.[...] On veut entendre l'un après l'autre les hommes généralement distingués qui gouvernent chaque lundi l'opinion publique . Ils sont tous ou presque tous, plus éclairés, plus instruits, plus lettrés que les autres spectateurs de la première représentation ; ils peuvent donc redresser les arrêts absurdes ou précipités de la foule sans toutefois les heurter de front. Il faut rendre cette justice aux vrais critiques parisiens, qu'ils ont fait pour le mieux, et que les plus sévères n'ont pas oublié un seul instant qu'ils discutaient l'œuvre d'un maître. Ceux qui admiraient sincèrement la pièce, comme Théophile Gautier ou Nestor Roqueplan, ont donné leur avis avec la modestie du vrai mérite, sans heurter les petites résistances du public. Ceux qui y trouvaient plus à redire Janin, Paul de Saint Victor, Sarcey, Fiorentino, n'ont pas manqué de mettre hors de cause la gloire intacte et l'incontestable génie de l'auteur. Le feuilleton de Saint-Victor, tout sévère qu'il est, restera comme un des plus beaux spécimens, une véritable œuvre d'art de la critique théâtrale.

Un auteur dramatique aurait mauvaise grâce à se plaindre lorsqu'il est jugé sévèrement par des littérateurs comme lui, qui à tout prendre et quoique cultivant une autre

³¹ Francisque Sarcey, *QAT*, t.1 p. 56

spécialité sont ses pairs. Ce qui m'exaspérerait au plus haut point, si j'avais fait une œuvre aussi capitale que *L'Ami des femmes*, c'est la ruade des impuissants, des fruits secs de l'art dramatique, des Edouard Fournier, des Louis Ulbach. »³²

La critique du Second Empire s'efforce d'évaluer la qualité littéraire des pièces nouvelles. Elle les classe selon une hiérarchie aristotélicienne où la « question des genres » conserve une grande importance, mais elle s'interroge aussi sur la place de l'innovation. Les grands débats concernent la comédie sérieuse héritière du drame bourgeois et les problèmes du réalisme au théâtre ; mais le problème du style conditionne aussi pour les critiques la place de la pièce nouvelle dans le patrimoine dramatique – que parachève l'entrée au répertoire du Théâtre Français. L'accession à la scène du théâtre de Musset permet de mesurer la souplesse du discours critique.

Créateur d'opinion

Dans un célèbre article sur la littérature industrielle en 1839, Sainte-Beuve, un lundiste lui aussi, a défini en ces termes la mission de Jules Janin :

« On est réduit sur certaines questions courantes et vives à n'avoir plus pour sentinelle hardie que l'esprit et le caprice de M. Janin, qui dit ce matin là avec un bon sens pétulant et sonore ce que chacun pense. »³³

L'influence grandissante de la presse déplace les centres de gravité : le critique devient la « sentinelle hardie », le *créateur d'opinion* ou du moins le porte-voix du public, un nouveau rôle que Sarcey définit avec humour :

« On veut retrouver chez nous l'impression toute brûlante des événements de la veille. Nous sommes la voix de la foule et son premier cri. [...] Nous sommes les moutons de Panurge de la critique : le public saute et nous sautons ; nous n'avons d'avantage sur lui que de savoir pourquoi il saute et le lui dire. »³⁴

On a souvent dit que sous l'Empire autoritaire, la politique – interdite en tant que telle dans les colonnes des journaux – investissait d'autres espaces. Le critique dramatique peut profiter de certaines représentations houleuses pour s'écarter de l'impassibilité du magister. Ce fut le cas pour *Une Florentine* donnée à l'Odéon en 1855, dont l'auteur, Kojecki, était un

³² Edmond About, *La Nouvelle Revue de Paris*, 1^o avril 1864, p. 172-173.

³³ Cité par Camille Doucet, Discours de réception de Jules Janin à l'Académie Française, p. 43, ASP, Fonds Rondel, 4^o RJ 3941

³⁴ Francisque Sarcey, *QAT*, t.1. p.54

ami personnel du prince Napoléon ; la chute mouvementée de *Gaëtana* d'Edmond About, un familier de la cour, fut l'occasion d'une passe d'armes entre critiques ; *Henriette Maréchal*³⁵ des frères Goncourt se heurta à une cabale organisée par la jeunesse du quartier latin qui voyait dans les auteurs les protégés de la princesse Mathilde.

« Les lecteurs intelligents cherchèrent à la troisième page ce qu'on ne pouvait dire à la première. »³⁶ Ce propos d'Ernest Renan explique bien les allusions et les escarmouches qui sont le pain quotidien de critiques dramatiques qui proposent des lectures orientées de chefs d'oeuvre du répertoire. En 1867, Sarcey voit le Sévère de *Polyeucte* comme un personnage de « préfet qui veut rester préfet » ; une reprise du *Misanthrope* (17 février 1868) fait d'Alceste un opposant à la cour, un républicain presque ; *Cinna* pose le problème des « crimes d'état » (1868) La représentation du *Fils de Giboyer*, d'Augier (8 décembre 1862) déclenche une querelle avec le catholique Veillot qui avait vu dans le journaliste corrompu, personnage central du drame, l'incarnation des « attentes des fils de 89 ». L'«hugolâtre» Banville saisit toutes les opportunités de rappeler le proscrit, le père qui est « là-bas dans l'île » ; son opposition à Scribe est autant esthétique que politique.³⁷

Le critique se fait aussi l'écho d'une censure dont Odile Krakovitch a montré qu'elle s'intéresse presque plus aux bonnes mœurs qu'à la politique sous le Second Empire. Dans son essai sur *Le Théâtre et les Mœurs*, Jean-Jacques Weiss montre comment la critique remplit une fonction sociale. Les pièces discutées de l'époque sont celles qui choquent parce qu'elles mettent en scène les filles de mauvaise vie ou de délicats problèmes familiaux : Augier, Barrière mais surtout Dumas fils – qui passe pour provoquer le public – sont ardemment commentés par les critiques dramatiques aussi bien dans les feuilletons que dans les revues ou lors de conférences. Mais le répertoire peut aussi donner lieu à de véritables joutes ; une conférence de Sarcey sur Molière a provoqué de vives controverses : le critique du *Temps* défendait la thèse d'un Molière, flatteur de la cour, faisant d'Alceste un personnage ridicule ; cette lecture a suscité l'indignation des universitaires qui tenaient pour une lecture plus romantique du *Misanthrope*.

Prince des Critiques

Prince des Critiques : ce titre de fantaisie qui consacre Jules Janin est emblématique de la starisation du critique dramatique qui va crescendo sous le Second Empire. Nous avons

³⁵ Voir l'article de Jean-Claude Yon « *Henriette Maréchal*, histoire d'une chute » in *Cahiers Goncourt, Les Goncourt et le Théâtre*, n° 13

³⁶ Ernest Renan cité par Maurice Descotes, *Histoire de la critique dramatique*, p. xxx

³⁷ Voir article de Philippe Andrès in *Le Miel et le Fiel*, op. cit. p. 259-271.

vu quel prix les journalistes ou les écrivains accordaient à ce rez-de-chaussée des grands quotidiens dont le « locataire » ne tient pas une plume mais une « férule » ou un « sceptre d'ivoire ». Les revues savantes citent les grands critiques ; nous avons vu l'estime dans laquelle Edmond About les tient. Sarcey – dont l'érudition théâtrale, la culture et la finesse d'analyse sont incontestables - cultive une bonhomie de ton qui le fait surnommer « l'Oncle », titre moins brillant, mais qui rend bien compte du désir de cet ancien professeur de faire un *cours familial de littérature dramatique* comme lundiste ou comme conférencier. Les quolibets que Barbey d'Aurevilly assène aux critiques démontrent a contrario leur importance culturelle³⁸.

La Critique dramatique : un genre littéraire ?

Recevant Jules Janin sous la coupole, Camille Doucet convoque la *dixième muse* de la critique – soulignant ainsi l'importance de l'œuvre critique du nouvel académicien. Sans doute la muse académique est-elle plus grave que celle que Théodore de Banville avait déjà esquissée :

« [...] la muse du feuilleton, jeune muse inventée récemment par un homme de beaucoup d'esprit [qui] tient à défaut de lyre le sceptre et la main de justice. Comme jadis Clio, elle enregistre les victoires et conquêtes contemporaines. Grâce à elle on sait sans sortir de chez soi comment pleure Mademoiselle George, comment rit Alcide Tousez, comment se mouchent Ligier et Frédérick Lemaître. »³⁹

La critique est déjà devenue un genre littéraire où le sujet parfois importe moins que la voix du critique. Ce que revendique Janin :

« A ces causes, la critique s'est révoltée ; elle n'a pas voulu obéir aux faiseurs de vaudevilles, chantés ou parlés sans savoir qui lui donnait des lois. Elle a toisé d'un regard ces grandeurs dont elle sera la servante et les trouvant tout au plus à sa taille elle s'est redressée et les a regardées face à face. Il ne faut donc pas chercher pour dans le feuilleton moderne l'allure et l'accent d'autrefois ; sa voix est plus haute et son geste est plus fier. »⁴⁰

Les critiques ont été tentés de rassembler les membra disjecta de leurs chroniques éparpillées pour en faire des livres. Pour certains, exclusivement critiques, l'oeuvre prend la forme d'un cours de littérature dramatique, pour d'autres ce sont des souvenirs, des recueils

³⁸ Barbey d'Aurevilly, *Les Ridicules du Temps*,

³⁹ Théodore de Banville *Les Petits théâtres de Paris, Le Musée des familles*, avril-mai 1846, *Critique littéraire artistique et musicale choisie*, Champion t 2, 2003, p. 317

⁴⁰ Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, t. 1, p. 42

d'anecdotes. Si la lecture des feuilletons peut parfois relever d'une archéologie fastidieuse, les recueils d'esthétique théâtrale posent des problèmes fort intéressants qui montrent que le théâtre du Second Empire ne fut pas cette zone vide à quoi l'histoire littéraire a eu parfois tendance à la réduire.

Le débat s'organise autour de questions de méthode. Doit-on juger une œuvre en tissant un filet théorique qui serve de mesure ou faut-il se livrer aux impressions dans leur immédiateté. La réponse de Sarcey est nuancée, il voit bien que son bagage d'universitaire est inadéquat :

« Je ne savais parfaitement de la littérature dramatique que ce qu'on en peut apprendre dans les livres. J'avais plus étudié Sophocle, Aristophane, Plaute, Shakespeare et les grands écrivains des deux derniers siècles, que MM. Dennery et Bayard. J'ignorais ou peu s'en faut le théâtre contemporain. Je ne connaissais assez bien que le répertoire de la Comédie Française, car le nombre de pièces dont il s'accroît chaque année est fort restreint et je les avais vues presque toutes par échappées, en passant. »⁴¹

Au fil des années Sarcey construit un outil critique original – véritable jurisprudence – puisque les règles émanent des représentations et conviennent à la double dimension littéraire et spectaculaire du théâtre. Les contributions les plus intéressantes traitent de la notion de “pièce bien faite” – dont on s'est moqué – mais qui est un critère empirique fort efficace; de l’“échelle de proportion”; du renouveau d'une critique des beautés liée à la sensibilité moderne; de l'existence des conventions qu'elles soient psychologiques ou scéniques.⁴² L'école de l'impression, qu'illustrera brillamment Jules Lemaître, trouve ses sources chez Gautier ou Janin. Une enquête sur la critique dramatique réalisée en 1870 pose comme question : Trouvez-vous que le critique dramatique travaille trop vite ? La plupart des interviewés demandent un délai d'une semaine au moins pour asseoir leur jugement, mais quelques-uns – minoritaires- estiment que le critique ne peut que traduire l'impression qu'une représentation donne. Cette critique instantanéiste – fragmentée – deviendra la règle à la fin du siècle.

Les chroniqueurs dramatiques se montrent tous sensibles aux apories de leur critique. L'absence de texte constitue une première difficulté qui explique que bien souvent les publications théâtrales donnent lieu à des feuilletons qui complètent les représentations. (C'est systématique pour les grands auteurs comme Augier ou Dumas fils). Les pièces qui n'appartiennent pas aux genres canoniques provoquent la perplexité : le meilleur Labiche –

⁴¹ Francisque Sarcey, « Les Droits et les devoirs du critique », 16 et 23 juillet 1860, *QAT*, p. 45.

⁴² Une thèse récente a été consacrée à Francisque Sarcey **Je vous remercie d'en indiquer le nom et le titre**

celui du *Chapeau de paille d'Italie* – est moins bien loti que *Le Voyage de M. Perrichon* ou *Moi*, plus faciles à juger avec les critères appliqués à la grande comédie.

La dimension spectaculaire –liés aux innovations techniques – est souvent difficile à appréhender même si certains critiques s’y attachent et consacrent de plus en plus de place à évaluer le jeu des acteurs, la qualité des décors pour que ces aspects de l’art théâtral ne soient pas laissés aux seuls échetiers. Les réticences – fortes – s’expliquent par une question obsédante qui court comme un fil rouge tout au long du XIX^e siècle. Le théâtre n’a-t-il pas cessé d’être un genre littéraire ? On pourrait faire une longue liste des conférences ou des articles de revue consacrés à la décadence du théâtre. Les auteurs sont incessamment comparés aux dramaturges du grand siècle et accusés de mercantilisme à une époque où l’industrie du spectacle devient une réalité économique mesurable. Les critiques s’interrogent sur la légitimité d’un “art industriel” alors même que le coût de la mise en scène et des décors ne cesse de croître. En dernier ressort la critique dramatique met en exergue le divorce entre les arts alors que l’esthétique romantique avait été fondée sur leur unité. La spécialisation des critiques en est un autre signe. Les essais d’esthétique théâtrale des critiques du Second Empire sont le reflet du goût très éclairé de cette époque pour le théâtre.

Mais la critique du Second Empire a aussi été le fait d’écrivains qui sont ses « grandes plumes » : Gérard de Nerval, Barbey d’Aurevilly, Théodore de Banville s’occupèrent accessoirement de critique dramatique, ce qui ne signifie pas que cette part de leur œuvre soit à négliger. Mais, Théophile Gautier, Jules Janin, Paul de Saint Victor ont laissé une œuvre critique dramatique importante qu’ils ont soucieux de réunir en recueils : Théophile Gautier publie en 1858 -1859 *Histoire de l’art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Jules Janin, en 1853-1858 *Histoire de la littérature dramatique* ; Paul de Saint-Victor *Les Deux Masques*. On les a souvent décrits comme des forçats traînant le boulet de la tâche alimentaire hebdomadaire ; ils ont cultivé d’ailleurs cette image allant même jusqu’à déclarer qu’ils n’aimaient pas le théâtre :

« Vous m’avez dit un jour à moi dernièrement que vous n’aviez jamais aimé le théâtre et que jamais vous n’aviez vu deux fois la même pièce. Pardonnez-moi de vous trahir et permettez moi de ne pas vous croire, ou de ne vous croire qu’à demi. »⁴³

Si ces critiques durent parfois subir d’ennuyeux pensums, on tient cependant aujourd’hui que leurs chroniques forment une œuvre « à côté » de l’autre, digne d’être

⁴³ Discours de réception de Jules Janin à l’Académie Française par Camille Doucet, p. 44, ASP, Fonds Rondel, 4^o RJ 3941

éditée⁴⁴ - non pour des raisons archéologiques dans le souci de ressusciter un théâtre oublié mais parce qu'on y entend la voix singulière de l'écrivain. C'était déjà l'idée qu'exprimait Camille Doucet dans son discours de réception à l'Académie Française de Jules Janin :

« Si les feuilletons de Monsieur Sainte-Beuve sont des archives, les vôtres monsieur sont des mémoires ; les mémoires de votre vie et de votre temps, écrits à votre manière et que votre cachet distingue. »⁴⁵

Le critique survit à l'œuvre chroniquée parce qu'il sait faire de la critique un genre littéraire ; c'est du reste cette dimension que Janin expose en revenant sur sa pratique :

« Disons tout ; la jeune critique avait à faire elle aussi ses preuves de mérite et de talent ; elle voulait montrer qu'elle savait écrire et penser pour son propre compte ; elle s'inquiétait de l'œuvre nouvelle, à la bonne heure ! Elle s'inquiétait surtout du succès qui lui appartiendrait en propre et de l'estime qu'elle établirait de son propre talent, dans l'opinion du lecteur. En un mot la critique dans cette chasse ardente aux nouveautés de toutes sortes, songeait beaucoup à la gloire qui devait lui en revenir, et ceci est un des grands caractères du feuilleton. »⁴⁶

L'œuvre des écrivains critiques dramatiques vaut par ses digressions et nous les lisons pour leur modernité fondée sur une poétique rapsodique et un ton personnel, où l'auteur établit constamment le dialogue avec son lecteur. Cette esthétique se met en place dans la diversité des critiques du Second Empire.

⁴⁴ Patrick Berthier a entrepris la tâche d'éditer et d'annoter la critique dramatique de Théophile Gautier. Un volume est paru chez Champion.

⁴⁵ Discours de réception de Jules Janin à l'Académie Française par Camille Doucet, p. 43, ASP, Fonds Rondel, 4° RJ 3941

⁴⁶ Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, t. 1, p. 41-42