

Montrer et dire le merveilleux sur les scènes françaises du xixe siècle

Hélène Laplace-Claverie

► **To cite this version:**

Hélène Laplace-Claverie. Montrer et dire le merveilleux sur les scènes françaises du xixe siècle. Romantisme: la revue du dix-neuvième siècle, Armand Colin, 2015, 170 (4), pp.76. hal-01995331

HAL Id: hal-01995331

<https://hal-univ-pau.archives-ouvertes.fr/hal-01995331>

Submitted on 11 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Montrer et dire le merveilleux sur les scènes françaises du XIX^e siècle

Si le merveilleux n'a jamais été absent des scènes européennes, de l'Antiquité grecque aux *fiabe* de Gozzi en passant par le répertoire shakespearien ou les théâtres de la Foire, il a souvent été cantonné en France dans certains genres ou certaines enclaves en forme d'intermède à l'intérieur de genres considérés comme nobles ou sérieux. La chose est bien connue : dans l'histoire du théâtre français une spécialisation rigoureuse s'opère à partir du XVII^e siècle. Comme l'a montré Catherine Kintzler, dans cette « division du travail qui devait scander la répartition des arts dramatiques¹ », c'est l'opéra qui s'est vu confier le traitement du merveilleux. Louis de Cahusac, dans l'article « Enchantement » de l'*Encyclopédie*, formule avec force cette loi :

Le merveilleux est le fonds de l'opéra français. Cette première idée que Quinault a eue en créant ce genre, est le germe des plus grandes beautés de ce spectacle. (V. Opéra) C'est le théâtre des *enchantelements* ; toute sorte de merveilleux est de son ressort et on ne peut le produire que par l'intervention des dieux de la fable et par le secours de la féerie ou de la magie.

Plus globalement, on peut dire que les grands genres – c'est-à-dire le théâtre parlé – étant soumis (de façon plus ou moins stricte) à la règle de vraisemblance, tout ce qui déroge à cette règle devient, à l'époque classique, le domaine privilégié du théâtre chanté, mais aussi dansé ou mimé. Ce qui ne devait pas empêcher la querelle du « merveilleux vraisemblable » de faire rage pendant plusieurs décennies au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles.

Mais qu'en est-il au XIX^e siècle ? S'il ne saurait être question de broser un panorama complet des nombreuses formes scéniques ayant peu ou prou recours au merveilleux, on tentera de cerner les contours d'une évolution, parfois radicale. Alors que l'opéra cultive de plus en plus le réalisme, un genre nouveau apparaît, la féerie, dont le nom même révèle les liens avec la matière des contes bleus. Et tandis que le ballet reste l'un des principaux refuges du merveilleux spectaculaire, ce dernier investit de manière inattendue le théâtre littéraire et poétique, pourtant traditionnellement méfiant vis-à-vis des sortilèges de l'*opsis*. Tout ceci à l'heure où le cinématographe naissant menace de surpasser ses rivaux dans le domaine de la représentation visuelle du surnaturel.

Des spectacles pré-cinématographiques ?

Il faut se méfier des illusions téléologiques. On ne peut toutefois s'empêcher de penser, à constater la dissémination du merveilleux dans l'ensemble des formes spectaculaires du XIX^e siècle, que quelque chose se joue là qui annonce et prépare l'avènement du septième art. Hassan el Nouty a consacré un livre passionnant à cette question, qu'il résume en ces termes :

On peut [...] se demander, à la lumière de ce transfert à un autre art des ambitions préalablement nourries par une certaine pratique du théâtre au XIX^e siècle, si l'esthétique du « spectacle oculaire » n'attendait point l'invention des Frères Lumière pour se réaliser pleinement et s'épanouir sans entrave, comme le rêve d'Icare a attendu pour s'accomplir que soit franchi un certain seuil dans le progrès des sciences et des techniques. Ce qui revient à poser d'une façon très légitime la question du pré-cinéma².

¹ Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, coll. « Voies de l'histoire », 1991, p. 270.

² Hassan el Nouty, *Théâtre et pré-cinéma : essai sur la problématique du spectacle au XIX^e siècle*, Paris, Nizet, 1978, p. 87.

Il y a maintes façons de poser ladite question. On se contentera d'un second exemple, emprunté au livre de Guy Ducrey intitulé de manière éloquente *Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900* :

Le XIX^e siècle ne cesse de vouloir faire reculer les limites du visible au théâtre [...] Tout à la joie des possibilités offertes à la scène par les techniques nouvelles [...], l'art de la mise en scène semble obéir à un désir effréné de faire voir le jamais vu, par une sorte de surenchère du spectaculaire qui trouvera sa version accomplie dans les débuts du cinéma. Au point que ce dernier, autant qu'il fut une révolution, paraisse aussi un point d'aboutissement naturel à ce besoin irrépessible de *voir* qui caractérise la période qui l'a précédé³.

Qu'il s'agisse d'assouvir un « besoin irrépessible de *voir* » (on n'est pas loin du concept de « pulsion scopique » élaboré par Freud) ou de donner un prolongement au « spectacle oculaire » vanté par Théophile Gautier, ces deux citations analysent la filiation qui existe entre le cinématographe et une certaine forme de théâtre. On connaît le rôle joué dès longtemps dans le développement des arts de la scène par les lanternes magiques. Mais à partir de l'époque romantique, les divertissements se multiplient qui relèvent de ce que Marian Hannah Winter appelle le « spectacle du Merveilleux optique⁴ » : dioramas, panoramas, néoramas, fantasmagories et théâtres d'ombres exercent une fascination croissante sur un public féru d'enchantements oculaires. L'influence de ces techniques est décisive sur l'essor des arts de la scène, du drame au ballet et de l'opéra à la pièce historique à grand spectacle. Les avancées en matière de décoration, d'éclairage et de machinerie permettent à ce qu'on appelle alors la « mise en scène », tous genres confondus, d'atteindre un degré de sophistication inédit.

Certes, ces moyens nouveaux ne sont pas nécessairement mis au service de la représentation du merveilleux. Ils ont aussi pour fin d'améliorer la qualité de l'illusion réaliste et de la « couleur locale » : éruptions volcaniques, naufrages et tempêtes se succèdent sur les scènes parisiennes et provinciales, où l'on raffole des reconstitutions de lieux pittoresques ou exotiques. Reste que les progrès techniques sont particulièrement précieux dès lors qu'il s'agit de donner une existence scénique à des événements surnaturels ou oniriques. Comme l'a montré l'historienne de la danse Sylvie Jacq-Mioche⁵, si les « vols » étaient déjà très utilisés dans les pièces à machines des XVII^e et XVIII^e siècles, leur perfectionnement a rendu possible les prouesses visibles dans des ballets comme *La Sylphide* (1832), emblématiques d'une esthétique caractérisée par la légèreté, voire l'illusion de corps échappant à toute pesanteur. Il en va de même des progrès en matière de fabrication de costumes : pas de chorégraphie romantique sans tarlatane, crêpe ni mousseline. Quant à la féerie, ce genre apparu à la fin du XVIII^e siècle, elle n'aurait pas rencontré pareil succès si les truquistes – en charge de ce qu'on n'appelait pas encore les « effets spéciaux » – n'avaient bénéficié de moyens adaptés pour montrer un rocher se transformer en arbre ou une tête coupée continuer à marcher seule sur la scène. On connaît, dans ce domaine, l'influence du

³ Guy Ducrey, *Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2010, p. 275.

⁴ Marian Hannah Winter, *Le Théâtre du merveilleux*, Paris, Olivier Perrin, 1962, p. 55.

⁵ Sylvie Jacq-Mioche, « L'esthétique de l'immatériel dans le ballet parisien du XIX^e siècle », dans *Le spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, Isabelle Moindrot (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 118-125.

célèbre Théâtre Robert-Houdin, fondé en 1845, qui fut l'un des berceaux du cinématographe par l'entremise de son dernier directeur, Georges Méliès⁶.

Mais la technique n'est pas tout. Une raison plus philosophique explique le développement du merveilleux scénique au XIX^e siècle. Comme l'a bien vu Jean Starobinski, le cirque, les automates, les spectacles de marionnettes et autres types de théâtre féerique incarnent, « dans l'atmosphère charbonneuse d'une société en voie d'industrialisation, un îlot chatoyant de merveilleux, un morceau demeuré intact du pays d'enfance [...] »⁷. Pour le dire autrement, la société postrévolutionnaire, marquée par l'essor du positivisme, a besoin d'espaces où la raison n'est plus la seule maîtresse et où le miraculeux, le prodigieux, l'insolite s'expriment librement. Sur un plan plus esthétique, le retour en grâce du merveilleux peut être perçu comme le nécessaire pendant du triomphe du réalisme. Tandis que la plupart des formes artistiques de premier plan font allégeance à ce dernier, une résistance se manifeste à travers des genres subalternes, volontiers populaires, qui privilégient le sensuel au détriment du rationnel, le visuel au détriment du verbal. Comme le notait Théophile Gautier en 1842, « le théâtre pourrait assouvir ce besoin de merveilleux qui est un des plus invincibles instincts de l'homme », à la condition expresse qu'il cultive la fantaisie et renonce enfin au textocentrisme : « Lorsqu'on fait tant pour les oreilles, souligne Gautier, pourquoi ne fait-on rien pour les yeux⁸ ? ». Marie-Françoise Christout va dans le même sens quand elle établit que des « liens étroits unissent le merveilleux et les spectacles où le mouvement supplée la parole [...] »⁹, dressant une liste de ces « arts du spectacle à prédominance visuelle¹⁰ » parmi lesquels figurent les divertissements forains (ou hérités des théâtres de la Foire), les ballets, les pantomimes, les mimodrames, mais aussi une partie des mélodrames de Pixierécourt et de ses épigones. Liste à laquelle il faudrait ajouter des formes spectaculaires propres à d'autres pays européens, voire occidentaux, comme les opérettes féeriques viennoises de Raimund ou Nestroy, les *pantomimes* et autres pièces fantaisistes de James Robinson Planché en Angleterre, les *extravaganzas*, *spectacles* et *burlesques* en vogue outre-Atlantique. La *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre* a consacré en 1963 l'un de ses numéros au merveilleux dans les arts du spectacle, en insistant sur la dimension internationale du phénomène au XIX^e siècle. Le cas français n'en reste pas moins singulier, notamment en raison d'une évolution notable de l'art qui avait jusque-là exercé une sorte de magistère quant à la représentation du merveilleux.

Une redistribution des cartes

Si la scène lyrique a longtemps été le lieu privilégié des jeux de machinerie et autres prodiges oculaires, l'opéra semble de plus en plus délaisser ce qui était son domaine de prédilection. Il faudra certes attendre la fin du siècle pour voir s'imposer l'esthétique vériste. Mais comme le note Hervé Lacombe, « le souci de réalisme [...] caractérise l'évolution de l'opéra du XIX^e siècle¹¹ », du moins sur les scènes françaises :

⁶ Voir notamment l'article de Guy Spielmann, « La féerie théâtrale (re)mise en scène dans l'œuvre cinématographique de "l'enchanteur" Méliès », dans *Les scènes de l'enchantement*, Martial Poirson et Jean-François Perrin (dir.), Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des lettres », 2011, p. 390-407.

⁷ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (nouvelle édition revue et corrigée), Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2004, p. 8.

⁸ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, vol. II, Paris, Hetzel, 1858 ; Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 311.

⁹ Marie-Françoise Christout, « Techniques et effets du merveilleux dans le ballet et les arts voisins », *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre* (« Le merveilleux et les arts du spectacle »), 1963-I, p. 84.

¹⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹¹ Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1997, p. 307. À propos de la mode des sujets exotiques, Hervé Lacombe précise : « [...] en

le « grand opéra » par exemple, qui devient le modèle prégnant dès la fin des années 1820, abandonne les motifs mythologiques au profit de sujets historiques. Le pittoresque est préféré à l'onirique, la « couleur locale » l'emporte sur les chimères atemporelles.

Bien sûr, la veine du merveilleux, ou sans doute plus exactement du fantastique, demeure présente dans les œuvres lyriques, de *Robert le Diable* (Meyerbeer, 1831) au *Roi d'Ys* (Lalo, 1888) et du *Freischütz* (Weber, 1821) au *Château de Barbe-Bleue* (Bartok, 1918) en passant par *La Dame blanche* (Boïeldieu, 1825) et le *Faust* de Gounod (1859). Mais, comme l'a bien vu un critique anonyme lors de la création de *La Juive* de Jacques Fromental Halévy en 1835, un merveilleux chrétien, ou du moins christianisé, tend à succéder au merveilleux mythologique et païen qui était de règle sous l'Ancien Régime. Or, ce changement modifie en profondeur la perception que le public peut avoir de personnages et de situations qui ne sont plus radicalement étrangers à son univers :

Ce nouveau sujet de *La Juive* est tout à fait catholique, apostolique et romain. Le progrès ici est plus visible que jamais. Depuis longtemps la mythologie était morte à l'Opéra ; le Moyen Âge avait remplacé la mythologie, le diable avait pris la place de Jupiter, les puissances infernales avaient chassé les nuées de divinités subalternes [...] ; c'était là une féerie remplacée par une autre féerie, des puissances invisibles qui venaient en lieu et place de puissances invisibles. Le christianisme était enfin à l'Opéra, chassant rudement le paganisme fleuri et passionné [...]¹²

Si la querelle du merveilleux chrétien n'est pas nouvelle, on voit que ses enjeux sont désormais d'ordre strictement esthétique, voire décoratif, et non plus idéologique. La question a perdu de sa virulence. Il en va de même du côté de l'art chorégraphique, le ballet romantique renonçant aux sujets mythologiques au bénéfice d'un surnaturel à la fois plus septentrional et plus féminin. Théophile Gautier fut l'un des premiers à saluer cette évolution, lui qui était non seulement un amateur éclairé et un critique de danse averti, mais aussi le librettiste d'un « ballet fantastique en deux actes », *Giselle*, créé sur la scène de l'Opéra en 1841 :

Mlle Taglioni a dansé la Sylphide. C'est tout dire. Ce ballet commença pour la chorégraphie une ère toute nouvelle, et ce fut par lui que le romantisme s'introduisit dans le domaine de Terpsichore. À dater de *La Sylphide*, *Les Filets de Vulcain*, *Flore et Zéphyr* ne furent plus possibles ; l'Opéra fut livré aux gnomes, aux ondins, aux salamandres, aux Elfes, aux Nixes, aux Wilis, aux Péris et à tout ce peuple étrange et mystérieux qui se prête si merveilleusement aux fantaisies du maître de ballet. Les douze maisons de marbre et d'or des Olympies furent reléguées dans la poussière des magasins, et l'on ne commanda plus aux décorateurs que des forêts romantiques, que des vallées éclairées par ce joli clair de lune allemand des ballades de Heinrich Heine. [...] on changea le cothurne grec contre la chausson de satin¹³.

Gautier décrit ici, avec sa verve coutumière, une sorte de passage de relais et l'apparition d'un nouveau personnel chorégraphique, dominé par des figures féminines issues de légendes germaniques. Le merveilleux méditerranéen cède la place à l'« étrange » et au « mystérieux » nordique, autrement dit au fantastique. Il faudrait à cet égard se demander si une partie du théâtre du XIX^e siècle, du *Faust* de Goethe traduit par

représentant un monde distinct de la réalité parisienne, française et européenne, les auteurs retrouvent un peu du merveilleux perdu, propre à l'opéra des siècles précédents [...] » (p. 182).

¹² « La Juive », *L'Artiste*, 1835, IX/1. Cité par Hervé Lacombe, *ibid.*, p. 102.

¹³ *La Presse*, 1^{er} juillet 1844. Repris dans Théophile Gautier, *Écrits sur la danse*, chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest, Arles, Actes Sud, coll. « Librairie de la danse », 1995, p. 163.

Nerval au drame symboliste, ne renonce pas au merveilleux traditionnel pour inventer un équivalent scénique du fantastique narratif. Mais ce serait là un sujet à part entière, qui mériterait un traitement spécifique tant les travaux portant sur la littérature fantastique se sont à ce jour peu intéressés au domaine théâtral¹⁴.

Mais revenons à Gautier qui, dans une autre de ses chroniques, explique avec humour pourquoi l'art du ballet reste, au XIX^e siècle, le refuge idéal de ce qu'il nomme « le monde de la féerie ». Les raisons qu'il invoque sont avant tout d'ordre structurel, et en quelque sorte sémiologique :

[...] le monde de la féerie est le milieu où se développe le plus facilement une action de ballet. Les sylphides, les salamandres, les ondines, les bayadères, les nymphes de toutes les mythologies en sont les personnages obligés. Pour qu'un ballet ait quelque probabilité, il est nécessaire que tout y soit impossible. Plus l'action sera fabuleuse, plus les personnages seront chimériques, moins la vraisemblance sera choquée ; car l'on se prête avec assez de facilité à croire qu'une sylphide exprime sa douleur par une pirouette, déclare son amour au moyen d'un rond de jambe ; et cela paraît peu probable, malgré l'optique et la convention du théâtre, dans une personne habillée d'une robe de pou-de-soie bleue, ayant pour père un colonel légèrement ventru, porteur d'une culotte de peau blanche et de bottes à l'écuyère¹⁵.

Outre la féminisation déjà observée, on retrouve dans ces lignes, sous la plume de Gautier, des arguments qui avaient cours au XVII^e siècle pour définir la poétique de l'opéra : « tout ce qui fait de l'opéra, écrit Catherine Kintzler, l'envers du théâtre – danse, chant, musique, métamorphoses spectaculaires – acquiert par le merveilleux une forme de naturalité¹⁶ ». Gautier, quant à lui, insiste sur la nécessité d'une adéquation entre le médium utilisé et le type de personnages mis en scène. À personnage « réaliste », langage ordinaire (c'est-à-dire verbal) ; à personnage relevant du merveilleux, langage extra-ordinaire (c'est-à-dire chorégraphique). On comprend dans ces conditions pourquoi les deux livres de Marian Hannah Winter et Marie-Françoise Christout qui furent pionniers, en 1962 et 1965¹⁷, dans le domaine des recherches sur le merveilleux théâtral, accordent tous les deux une place centrale au ballet. Les affinités électives entre cet art et cette thématique ont toujours été et restent, au XIX^e siècle, particulièrement frappantes.

Toutefois, un nouveau genre théâtral dispute désormais au spectacle chorégraphique ses prérogatives. Apparu à la fin du siècle précédent, il accorde une place de choix à la danse, à la musique et au chant, multiplie les clous, apothéoses et autres tableaux spectaculaires, repose sur une intrigue manichéenne entièrement subordonnée aux nécessités du faste scénique et met en scène des personnages surnaturels empruntés à l'univers des contes bleus. Il s'agit de la féerie, genre dont l'importance fut longtemps sous-estimée par les historiens du théâtre, jusqu'à ce que les travaux de Roxane Martin¹⁸ ne viennent réparer cette injustice et mettre en lumière les passionnantes caractéristiques d'une forme mineure qui sut profiter de ce statut pour multiplier les audaces dans le domaine de la dramaturgie, de la scénographie et de la

¹⁴ À l'exception du colloque récemment organisé à l'Université Toulouse-Jean Jaurès par Patrick Marot, « Frontières et limites de la littérature fantastique » (20-22 mai 2015), dont les actes sont à paraître chez Garnier.

¹⁵ *La Presse*, 11 juillet 1837. *Ibid.*, p. 35-36.

¹⁶ Catherine Kintzler, *ouvr. cité*, p. 274.

¹⁷ Les références de ces ouvrages sont données aux notes 4 et 19 du présent article.

¹⁸ Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2007. Voir aussi, du même auteur, « Quand le merveilleux saisit nos sens : spectaculaire et féeries en France (XVII^e-XIX^e siècle) », *Sociétés et représentations*, 2011/1, n° 31, p. 17-33.

technique théâtrale. S'agissant de la représentation du merveilleux, les choses sont claires : la féerie est au genre théâtral ce que le conte de fées est au genre narratif ; elle est le merveilleux fait théâtre. Mais un aspect singulier retient l'attention : c'est la façon dont le genre féerique parvient à faire coïncider merveilleux théâtral et registre comique, voire burlesque. Cette association, traditionnellement, a toujours posé problème. Selon Marie-Françoise Christout, « le merveilleux admet éventuellement l'intervention du comique mais doit veiller à ne pas se laisser absorber par cet univers fermé et unique, perdant ainsi son caractère propre et son originalité¹⁹ ». Dans la féerie en revanche, l'union des deux composantes fait partie du cahier des charges. Comme le souligne Roxane Martin, il s'agit pour les auteurs de proposer « une exploitation du surnaturel sur le mode du cocasse et de l'absurde²⁰ ». L'auteur de *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes* isole même une sous-catégorie qu'elle nomme « féerie burlesque²¹ » et qui se caractérise par ses tendances parodiques. En vogue sous la Restauration, ce type de spectacle recourt à des procédés éprouvés, tels le pastiche, l'autodérision, la caricature, les jeux de mots et autres calembours, tous éléments qui contribuent à assurer « le passage d'une inspiration pathétique à une inspiration burlesque²² » et ainsi à réduire, sinon effacer, la portée morale propre aux féeries du début du siècle. À partir de ce tournant décisif, le comique – visuel et verbal – devient un ingrédient majeur du genre féerique, ce qui permet bien des hybridations dans la deuxième moitié du siècle avec l'opéra-bouffe et l'opérette. On pourrait faire un parallèle avec ces « comédies à machines » qui furent si populaires à Vienne au XIX^e siècle, et qui elles aussi accordaient une place importante au burlesque aux côtés du féerique²³.

Mais la plasticité du théâtre du merveilleux est décidément extrême. Loin de l'outrance spectaculaire et du rire à gorge déployée, loin des mises en scène onéreuses destinées à un très vaste public, se développe tout au long du siècle une autre sorte de féerie, élitiste et littéraire, en laquelle nombre de poètes vont voir une promesse de régénération de l'art dramatique.

Pour un « théâtre bleu »

De Théophile Gautier à Théodore de Banville, les partisans d'un théâtre poétique, vierge des corruptions de la scène réaliste et bourgeoise, sont aussi de fervents adeptes des spectacles populaires fondés sur le primat du merveilleux. Loin de s'opposer, comme cela avait longtemps été le cas, le goût du spectaculaire naïf et l'exigence littéraire la plus haute convergent. Et cette alliance aboutit à une situation paradoxale : le merveilleux théâtral, par désir de pureté et refus de tout compromis, finit par se réfugier entre les pages des livres. Le théâtre du merveilleux devient contre toute attente un théâtre livresque.

Si ce déplacement n'est effectif qu'à la fin du siècle, on peut en percevoir les prémices dans l'œuvre de Théophile Gautier. L'homme au gilet rouge de la bataille d'*Hernani* n'eut de cesse, tout au long de son impressionnante carrière de chroniqueur théâtral, de dénoncer la médiocrité d'une scène contemporaine dominée par les vaudevillistes et autres « carcassiers » émules d'Eugène Scribe. Le vrai théâtre, pour lui comme pour de nombreux auteurs romantiques, a trouvé refuge aux Funambules dans les pantomimes de Jean Gaspard Deburau, au Théâtre de la Porte Saint-Martin dans les

¹⁹ Marie-Françoise Christout, *Le Merveilleux et le « théâtre du silence » en France à partir du XVII^e siècle*, Paris, Mouton-CNRS, 1965, p. 20.

²⁰ Roxane Martin, ouvr. cité, p. 193.

²¹ *Ibid.*, p. 219.

²² *Ibid.*, p. 226.

²³ Voir l'article de Heinz Kindermann, « Le merveilleux dans le théâtre populaire viennois au XIX^e siècle », *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, ouvr. cité, p. 36-47.

féeries de Clairville et Dennery, à l'Opéra dans les ballets interprétés par Marie Taglioni ou Carlotta Grisi. Là seulement, le spectateur peut entr'apercevoir ce théâtre idéal que Gautier avait défini dès 1835 dans le célèbre chapitre XI de son roman *Mademoiselle de Maupin* :

Mais il est un théâtre que j'aime, c'est le théâtre fantasque, extravagant, impossible, où l'honnête public sifflerait impitoyablement dès la première scène, faute d'y comprendre un mot²⁴.

Incompréhensible, illogique et irréaliste, le théâtre rêvé par Gautier s'inspire des pièces féeriques de Shakespeare, mais bascule volontiers du côté de l'irreprésentable. Il est « impossible » en tant que théâtre, c'est-à-dire injouable, condamné à rester prisonnier du livre. Tel fut le destin de la première pièce publiée par Gautier en 1839, *Une larme du diable*²⁵. Ce « mystère » parodique et licencieux, orchestrant la rivalité du « Bon Dieu » et de « Satan » est très proche de l'esthétique de la féerie, avec son chœur de lapins, ses objets animés, ses événements surnaturels (« SAINT BONAVENTURE, se détachant du vitrail et se projetant comme une ombre sur le col d'Alix²⁶. ») et ses métamorphoses (« Satan prend la figure de Lovelace²⁷. »). Comme l'a bien vu Olivier Bara dans son édition critique, ce n'est donc pas techniquement que la pièce était « hors de portée des scènes » de l'époque, mais « moralement, religieusement et politiquement²⁸ ». On se permettra d'ajouter qu'au-delà des problèmes de censure, c'est aussi pour des raisons esthétiques liées à sa conception de l'art théâtral que Gautier a choisi de pratiquer, avant Hugo, un « théâtre en liberté » annonciateur des audaces symbolistes. Chez lui déjà, plus le théâtre cultive le merveilleux, plus il renonce à la scène : le spectaculaire est de nature strictement verbale ; les mots seuls, par leur sorcellerie évocatoire, multiplient les images ahurissantes, les apparitions loufoques, les changements à vue enchanteurs. Voici, par exemple, comment le personnage de Satan, en véritable bateleur, convoque tout un bestiaire fantastique par la seule magie du langage :

Mesdames et messieurs, entrez, entrez, entrez ; c'est ici et non autre part que l'on trouve véritablement les sept merveilles de la nature. Pour un pauvre sol marqué, vous verrez autant de bêtes étranges que n'en vit onc Marc-Paul²⁹ en ses voyages, telles qu'oriflants, caprimulges, coquesgrues, cigales ferrées, oisons bridés, caméléons, basilics, dragons volants, singes verts, licornes, ânes savants et autres [...] Entrez, entrez, entrez³⁰.

Héritier sur bien des points de Théophile Gautier, Théodore de Banville exècre comme lui l'esthétique de la « pièce bien faite », l'hégémonie du réalisme et la trivialité des scènes contemporaines. Comme son aîné, il préconise le recours à la poésie afin de remédier à cette situation : poésie des mots, certes, sous l'égide du Parnasse ; mais aussi poésie des images, des gestes et de l'*opsis*, sous le signe du merveilleux et de l'irréel. Banville nomme « théâtre bleu³¹ » son idéal d'un spectacle en rupture avec « la prose de

²⁴ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, dans *Romans, contes et nouvelles*, t. I, éd. Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 404.

²⁵ Sur cette pièce, voir l'article de Claudine Lacoste, « Gautier et le théâtre en liberté : *Une larme du diable* », dans *Impossibles théâtres (XIX^e-XX^e siècles)*, Bernadette Bost, Jean-François Louette et Bertrand Vibert (dir.), Chambéry, Éditions Comp'act, coll. « L'acte même », 2005, p. 81-88.

²⁶ Théophile Gautier, *Théâtre de poche*, éd. Olivier Bara, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 57.

²⁷ *Ibid.*, p. 69.

²⁸ *Ibid.*, p. 31.

²⁹ Marco Polo.

³⁰ Théophile Gautier, *Théâtre de poche*, ouvr. cité, p. 51.

³¹ Théodore de Banville, « La Voie lactée », *Poésies*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, p. 25.

la vie réelle³² ». Sa propre œuvre dramatique en donne plusieurs illustrations, parmi lesquelles figure en bonne place *Riquet à la houppe*, comédie féerique en vers créée en 1896³³, qui est une méditation sur la toute-puissance de la poésie (verbale), mise en œuvre au moyen d'une relecture très personnelle d'un célèbre conte de Perrault. L'enchantement, ici, naît surtout de la beauté du langage, comme dans le théâtre élisabéthain, et le merveilleux scénique passe au second plan. Il y a là un évident renversement, puisque la féerie traditionnelle privilégiait la musique, la danse et les images scéniques au détriment des mots. Or, chez Banville comme chez nombre de ses successeurs symbolistes, c'est par l'alchimie du verbe que naît la magie spectaculaire.

D'où le développement d'un merveilleux atypique, fondé sur l'épure, le minimalisme, voire le renoncement complet à tout artifice visuel. Ce phénomène est particulièrement sensible dans le théâtre symboliste, au sein duquel Sophie Lucet a très justement isolé ce qu'elle appelle des « féeries fin-de-siècle³⁴ ». Le manifeste de ce nouvel idéal théâtral est un article de Gustave Kahn publié en 1905, sous le titre « Le théâtre des fées ». Ce texte dénonce avec force « la peur du féérique formulé, agissant, présent, figuré » dans le théâtre contemporain, et les maux dont souffre ce dernier, qui tous découlent « d'un souci d'exactitude et de vraisemblance³⁵ ». Kahn définit ensuite le « théâtre futur » qu'il appelle de ses vœux et qu'il imagine peuplé « par tant de charmants génies, les lutins et les fées, les péris et les nymphes, les Reines Mabs et les Vivianes, les Titanias, les Oberons, les Pucks, les Biodettas et les Trilbys³⁶. » Au-delà de cette évocation nostalgique de l'époque romantique et du Shakespeare du *Songe d'une nuit d'été*, Kahn formule une véritable proposition pour un théâtre à venir, vierge du prosaïsme étriqué des vaudevilles à la mode. Et s'il refuse le mot de « féerie » pour lui préférer l'expression « théâtre des fées », c'est que ce terme est au fil du XIX^e siècle devenu synonyme de divertissement à finalité purement commerciale. La réticence est la même chez Jean Lorrain, autre propagandiste d'un théâtre à la fois poétique et fantaisiste, qui fut le créateur d'un genre nouveau, le « conte théâtral ». Ici, c'est en qualité de chroniqueur dramatique que s'exprime Lorrain, pour vanter les mérites d'une pièce de Catulle Mendès :

Vive l'hiver pour les contes de fées ! C'est au milieu du deuil de la nature que nous ressentons le plus vivement le besoin de lumière et la soif du merveilleux. Comme il s'harmonise bien avec le gris argenté des avenues et la mélancholieux horizon des grands parcs enlinceulés de vapeurs, le joyeux conte d'amour et de soleil que Monsieur Catulle Mendès va nous détailler demain soir à la Renaissance. *Isoline, conte de fées* en trois actes et dix tableaux : l'affiche dit conte de fées et non féerie, notez bien la différence [...]³⁷

Ce « deuil de la nature » dont parle Lorrain renvoie métaphoriquement à la terne grisaille d'une époque désenchantée, pétrifiée par la froideur naturaliste. Or, selon lui, le théâtre est par nature artifice, et c'est du côté du merveilleux qu'il doit chercher à se

³² Théodore de Banville, *Les Petits Théâtres de Paris* [1846], *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, t. II, éd. Peter J. Edwards et Peter S. Hambly, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2003, p. 334.

³³ La pièce fut représentée pour la première fois au Théâtre d'Application (Conservatoire) le 16 juin 1896, avant d'entrer au répertoire de la Comédie-Française le 24 avril 1913.

³⁴ Voir la première partie de la thèse de doctorat de Sophie Lucet, intitulée « Féeries fin-de-siècle : merveilles et moralités » (*Le « Théâtre en liberté » des Symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX^e siècle*, sous la dir. de Jean de Palacio, Université Paris IV-Sorbonne, 1997, p. 30 à 192).

³⁵ Gustave Kahn, « Le théâtre des fées », *La Nouvelle Revue*, février 1905, p. 247.

³⁶ *Ibid.*, p. 250.

³⁷ Arlequine [Jean Lorrain], « Arlequine », *L'Événement*, jeudi 20 décembre 1888. Cité par Sophie Lucet, *ouvr. cité*, p. 62.

régénérer. Un merveilleux lui-même désenchanté, ironique, inquiétant et profondément subversif. En effet, ces « perversions du merveilleux³⁸ » qu'étudia Jean de Palacio dans le domaine narratif existent aussi, à la même époque, dans les arts du spectacle. À moins qu'à la façon de Maeterlinck, les auteurs ne préfèrent élaborer un merveilleux philosophique et pessimiste : *La Princesse Maleine* (1889), *Les Sept Princesses* (1891), *Pelléas et Mélisande* (1892), *Alladine et Palomides* (1894), *La Mort de Tintagiles* (1894), autant de pièces à sujet légendaire qui déjouent les attentes du lecteur-spectateur attiré par une onomastique enchanteresse. Comme l'écrit Sophie Lucet :

Par les moyens déceptifs d'un merveilleux décadent (au sens propre du terme), Maeterlinck porte atteinte à la féerie traditionnelle, en mettant le genre par excellence du divertissement et de l'émerveillement au service d'une prise de conscience métaphysique [...]³⁹

À l'heure où le cinéma d'un Georges Méliès et d'un Segundo de Chomón s'empare des thématiques des contes de fées (souvent sur le mode fantastique), le théâtre féerique cultive sa différence en renonçant à ses caractéristiques traditionnelles : jadis comique et divertissant, il devient tragique et angoissant. Surtout, il remplace un spectaculaire fondé sur des artifices visuels par une magie verbale. Au XX^e siècle, certains dramaturges tenteront de réconcilier les deux aspects et d'inventer un théâtre à la fois pleinement scénique et purement poétique : *La Belle au bois de Supervielle* (1932), *Les Chevaliers de la Table ronde* de Cocteau (1937), *Ondine* de Giraudoux (1939), *Le Roi Pêcheur* de Gracq (1948), *Opéra parlé* d'Audiberti (1954) seront quelques-unes de ces féeries intempestives⁴⁰.

Comme l'a bien montré Marie-Françoise Christout, le merveilleux, au théâtre, n'est pas seulement un réservoir thématique mais une catégorie esthétique⁴¹. Il va de pair avec toute une série de caractéristiques formelles et structurelles, voire techniques si l'on pense par exemple au changement à vue, qui fut longtemps l'indice le plus probant d'une irruption du surnaturel sur la scène. Différentes études ont, ces dernières années, amélioré notre connaissance de ce que Guy Spielmann appelle les « poétiques du merveilleux dans les arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles⁴² » : on mentionnera à titre d'exemple le livre de Noémie Courtès⁴³, l'ouvrage collectif dirigé par Martial Poirson et Jean-François Perrin⁴⁴, ainsi que le numéro de la revue *Féeries* consacré aux rapports entre scène théâtrale et conte de fées⁴⁵.

Concernant le XIX^e siècle, le champ ouvert à la recherche est encore immense. La rivalité naissante du cinématographe, les innovations techniques, la redistribution des thématiques entre genres existants et genres nouveaux, l'hybridation grandissante entre

³⁸ Jean de Palacio, *Les Perversions du merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993.

³⁹ Sophie Lucet, ouvr. cité, p. 143.

⁴⁰ Sur cette postérité du merveilleux scénique, je me permets de renvoyer à mon ouvrage *Modernes féeries. Le théâtre français du XX^e siècle entre réenchantement et désenchantement*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2007.

⁴¹ *Le Merveilleux et le « théâtre du silence » en France à partir du XVII^e siècle*, ouvr. cité, p. 19-26.

⁴² Guy Spielmann, « Poétique(s) du merveilleux dans les arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Le Merveilleux au XVII^e siècle*, David Wetsel, Frédéric Canovas *et al.* (dir.), vol. III, Tübingen, Narr Verlag, 2003, p. 227-240. Voir aussi le site en ligne <www.georgetown.edu/faculty/spielmag/index.htm> [consulté le 5 juillet 2015].

⁴³ *L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2004.

⁴⁴ *Les scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, ouvr. cité.

⁴⁵ *Féeries*, 2007, n° 4 (titre de cette livraison : « Le conte, la scène »).

art savant et formes populaires, tels sont quelques-uns des facteurs qui contribuent à redéfinir la poétique du merveilleux scénique. Au cœur d'une époque assoiffée de réalisme, ce dernier s'oriente vers des sujets moins mythologiques que légendaires ou oniriques ; il tend à cultiver le comique, voire le burlesque, ou au contraire à se parer de tonalités sombres ; il reste le support privilégié du « grand spectacle », mais peut également trouver asile au sein du langage et remplacer la féerie visuelle par l'enchantement poétique. Il n'existe donc pas un théâtre, mais bien des théâtres du merveilleux. Et c'est cette pluralité même qui a assuré leur survie tout au long d'un XX^e siècle plutôt voué aux arts de l'image bidimensionnelle.

Hélène Laplace-Claverie

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Centre de recherche Poétique, histoire littéraire et linguistique (EA3003)

Résumé

Si les arts du spectacle ont toujours cherché à représenter le merveilleux, le XIX^e siècle se caractérise dans ce domaine par différentes mutations : l'opéra cultivant de plus en plus le réalisme, le ballet reste le refuge privilégié du surnaturel, tandis qu'apparaît un genre nouveau, la féerie, véritable équivalent scénique du conte de fées. Mais la principale évolution réside dans un glissement du « montrer » au « dire ». Alors qu'il avait traditionnellement à voir avec ce que Marie-Françoise Christout appelle le « théâtre du silence », le merveilleux délaisse les facilités de l'enchantement visuel – domaine de prédilection de l'art cinématographique – au profit de la magie verbale. Une féerie de nature poétique se développe, de Gautier à Maeterlinck, perçue par nombre d'écrivains et de théoriciens comme le refuge du vrai théâtre, loin des compromissions du vaudeville et de ses avatars.