

**Le rire subversif de Frédérick Lemaître / Robert Macaire,
ou la force comique d'un théâtre d'acteur**

« Songez que notre babil improvisé échappe à toute censure, et que nul ne peut prévoir et empêcher nos traits de critique. »

George Sand, *Marielle*, Prologue.

En 1849, dans son *Enquête sur les théâtres* auprès du Conseil d'Etat, Victor Hugo, fort de son expérience d'auteur censuré sous la monarchie de Juillet, énumère les multiples délits qu'il est possible de commettre dans une salle de spectacle. La censure préalable, rétablie en 1835, veille certes sur les délits volontaires de l'auteur lorsque celui-ci écrit dans une pièce « des choses contraires aux lois et aux mœurs ». Mais le pouvoir du même censeur paraît amoindri face aux « délits de l'acteur » qui détourne les textes par ses gestes, ses inflexions de voix ou ses improvisations. Et Hugo d'énumérer encore « les délits du décorateur qui expose certains emblèmes dangereux ou séditieux mêlés à une décoration ; puis ceux du costumier, puis ceux du coiffeur, oui, du coiffeur ; un toupet peut être factieux ; une paire de favoris a fait interdire *Vautrin*¹. » L'allusion est claire : elle vise (hommage indirect) l'acteur Frédérick Lemaître. Ce dernier, dans la pièce de Balzac (1840), s'était « fait la tête » du roi Louis-Philippe – une tête en forme de poire, flanquée de larges favoris et surmontée d'un toupet. La bouffonnerie de l'acteur détournait l'attention du drame, passait par-dessus le texte balzacien (qui prévoyait un costume de général mexicain²...) et entretenait, par la connivence amusée avec le public, la fronde contre le pouvoir³. Dans une reprise du *Chiffonnier de Paris* de Félix Pyat en mars 1848, le même acteur sortait de sa hotte, parmi les multiples détritibus ramassés

¹ Cité par Odile Krakovitch, *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985, p. 84.

² Avec chapeau « fourni de plumes blanches », « écharpe aurore », « les cheveux traînants et frisés comme ceux de Murat » (acte IV, scène II). Ce n'est là qu'un des nombreux costumes arborés au fil du drame de Balzac par Jacques Collin, dit Vautrin (édition du *Magasin théâtral*, sans date).

³ Il convient toutefois de faire la part de la construction rétrospective dans cette affaire de toupet. Sur les causes réelles de la censure de la pièce, voir les mises au point de René Guise dans son édition critique de *Vautrin* (Balzac, *Oeuvres complètes*, Bibliophiles de l'Originale, t. XXII, 1969, p. 622-626).

dans le ruisseau, une couronne dorée : autre jeu de scène imprévu, symbole visuel éclatant voué à prendre soudainement sens aux premiers jours de la deuxième République⁴.

Alors que les censeurs rêvent à un théâtre où il ne se passerait rien, où l'acteur serait « réduit à la fonction d'exécutant et le public à la fonction de consommateur » - selon une formule de Jacques Rancière⁵ -, Frédéric Lemaître fait participer ce public, rompt la barrière symbolique séparant scène et salle, implique les spectateurs dans le déchiffrement ludique des signes non écrits, anime une contestation narquoise et frondeuse des symboles de l'ordre. Par cela, il rend possible le déchaînement du rire en des temps de contrôle des répertoires théâtraux : la menace d'interdiction nourrit chez lui la folle imagination de tous les moyens de la transgresser. Par sa formation dans les petits théâtres du boulevard du Temple, Frédéric Lemaître était rompu à l'art du spectacle improvisé et de la pantomime suggestive, de la « charge », de la « pitrerie » et de la « farce » jouées dans son jeune temps aux Funambules et aux Variétés-Amusantes⁶. Dès son apparition au théâtre de l'Ambigu-Comique, Robert Macaire, héros malgré lui de *L'Auberge des Adrets* de Saint-Amant, Polyanthe et Antier⁷, était né du viol du code mélodramatique perpétré par le comédien, transformant ce qui devait être un succès de larmes en un succès de rire. L'entrée en scène de Rémond et Bertrand, à l'acte I, scène VII⁸, ne brouillait-elle pas d'emblée la codification des personnages et des gestes ? Les deux bandits, au lieu de pénétrer furtivement sur scène, à demi masqués, sur les accords mystérieux de l'orchestre, affectaient la prestance d'un Amoureux ou l'assurance d'un Père noble⁹.

Ce jeu comique fondé sur le parasitage constant du texte, sur l'improvisation verbale et les *lazzi* renouvelés de l'ancien répertoire de la Foire, est inséparable de l'incarnation du personnage du « floueur », « blagueur », « puffiste » Robert Macaire. Grâce à l'invention de ce personnage mobile, plastique, imprévisible, et pourtant unifié par quelques traits

⁴ D'après O. Krakovitch, *op. cit.*, p. 94.

⁵ Jacques Rancière, « Le Bon Temps ou la Barrière des plaisirs », dans *Révoltes logiques*, n° 7, 2^e trimestre 1978, p. 25.

⁶ Maurice Descotes note, à propos de cette formation « sur le tas », dans ces petites scènes du boulevard du Temple : « Frédéric y découvrit le prix et la valeur du geste. Et le geste de Frédéric allait devenir célèbre » (M. Descotes, *Le Drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839)*, Paris, PUF, 1955).

⁷ Se cachent derrière ces pseudonymes Jean-Armand Lacoste, Alexandre Chapponier et Benjamin Chevrillon dit Antier.

⁸ D'après le découpage du texte en 1823, repris par Catherine Cœuré dans son édition de *L'Auberge des Adrets* et de *Robert Macaire*, Grenoble, Roissard, 1966.

⁹ D'après Robert Baldick, *La Vie de Frédéric Lemaître. Le lion du boulevard*, traduit de l'anglais par Roger Lhombreaud, Paris, Denoël, 1961, p. 41.

identifiables, le comédien restait un dans l'excentricité même de sa création : « Si étoilé que soit son jeu de détails lumineux, il reste toujours synthétique et sculptural », note Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*¹⁰. Surtout, cet être doué d'ubiquité qui renverse les codes comme les barrières sociales et morales, renvoie le texte dramatique à l'état de pur *pré-texte* : un simple canevas qu'enrichiraient comme autant de broderies éphémères les gestes, pantomimes, bons mots et autres improvisations du comédien-auteur. Aussi les éditions des deux pièces où prit naissance le personnage de Robert Macaire, *L'Auberge des Adrets* en 1823 et sa suite, *Robert Macaire*¹¹, en 1834, offrent-elles inéluctablement une lecture déceptive : dans la fixité des répliques, dans la pauvreté « visuelle » des didascalies s'évanouit un *théâtre d'acteur*, figé et mutilé dans le tombeau du texte. Chaque publication prétend fixer le vagabondage et contrôler le dévergondage du sens, ramener ce dernier dans les limites d'un *théâtre d'auteur*. L'histoire éditoriale de *L'Auberge des Adrets* et de *Robert Macaire* est faite de réajustements, d'ajouts ou de transformations, peinant à suivre les mille et une variantes inventées chaque soir par le comédien et son complice¹².

Sous la Restauration, la pièce se trouve d'abord fixée sur le manuscrit soumis au contrôle de la censure préalable. Sous les titres de *Jeannette*, ou *L'Auberge des Adrets ou la pauvre Marie*¹³, le texte ne diffère guère de la première version imprimée en 1823¹⁴, un décalage dans la numérotation des scènes et l'hésitation sur le prénom de l'héroïne mis à part. La lecture de cette version initiale ne laisse guère imaginer les facéties de Frédérick Lemaître et de l'acteur Firmin dans le rôle de Bertrand : seul est offert l'état premier d'un mélodrame

¹⁰ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 699.

¹¹ *Robert Macaire* est écrit par Frédérick Lemaître, assisté de deux des auteurs de *L'Auberge des Adrets*, Antier et Saint-Amant. L'idée de cette suite est tirée du roman paru chez Baudouin en 1833, *L'Auberge des Adrets, manuscrit de Robert Macaire trouvé dans la poche de son ami Bertrand*, écrit sous le sceau de l'anonymat par Maurice Alhoy. La métamorphose de l'ex-forçat en escroc grandiose est donc due à la collaboration de Lemaître, Alhoy, Saint-Amant et Antier.

¹² Sous le second Empire, plaidant auprès du Ministre d'Etat de la Maison de l'Empereur, le 30 mars 1855, pour obtenir l'autorisation de jouer *L'Auberge des Adrets*, le directeur de l'Ambigu-Comique, Charles Desnoyers, témoigne après-coup de ces adaptations successives du texte imprimé au texte joué : « Une longue scène mêlée de pantomime et de dialogue, avait été ajoutée par les acteurs, et avait fini par faire partie de la pièce imprimée ; cette scène avait même pris sur l'affiche un titre spécial, *les gendarmes assassinés* [...]. Tout cela a complètement disparu. » (Bibliothèque nationale de France, Départements des Arts du spectacle, Fonds Rondel, Ms 435). On trouvera les manuscrits de cette version de 1855 et de celle de 1869, également à l'Ambigu-Comique, aux Archives nationales de France, sous la cote F¹⁸ 958. Le manuscrit de *Robert Macaire*, précédé de *L'Auberge des Adrets*, dans la version de 1880 se trouve sous la cote F¹⁸ 963.

¹³ Manuscrit sous forme de trois cahiers cousus (un par acte) conservé aux Archives nationales de France sous la cote F¹⁸ 937.

¹⁴ *L'Auberge des Adrets*, mélodrame en trois actes à spectacle de MM. Benjamin, Saint-Amant et Paulyanthe, Musique de M. Adrien, Ballets de M. Maximien, Décorations de MM. Joannis et Défontaines, représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Ambigu-Comique, le 2 juillet 1823, Paris, Pollet, 1823.

conventionnel, larmoyant et moralisateur. Six mois plus tard, une deuxième édition chez Pollet intègre quelques modifications, signe que la version scénique a désormais dépassé le manuscrit originel et la version originale : par exemple, la scène VIII de l'acte I, première rencontre entre les deux bandits et le garçon d'auberge Pierre, passe de neuf à vingt-cinq répliques, et accueille les réparties fantaisistes et culinaires de Rémond¹⁵. Au début de la monarchie de Juillet, *L'Auberge des Adrets* est reprise à la Porte Saint-Martin le 28 janvier 1832 avec, dans le rôle de Bertrand, le comédien Serres qui remplaçait déjà Firmin lors d'une reprise en avril 1830. Cette nouvelle version scénique de la pièce, resserrée en deux actes, s'enrichit d'un nouveau dénouement et des « répliques singulières » de Frédérick Lemaître, « surexcité par les bravos¹⁶ » qui l'accueillent en scène. Étrangement, l'édition Barba, Pollet et Bezou donnée dans *La France Dramatique au XIX^e siècle* en 1834 offre le « drame en trois actes, à spectacle » avec le dénouement d'origine - la mort et donc la fin des aventures de Rémond / Robert Macaire – tandis que l'acte II intègre le nouveau dénouement inventé par Frédérick Lemaître pour la reprise de 1832 : la course-poursuite avec les gendarmes dans une loge et dans l'orchestre, jusqu'au couplet final, joyeusement anarchiste, entonné par Rémond : « Tuer les mouchards et les gendarmes, / Ça n'empêche pas les sentiments » (*bis*¹⁷). Le texte publié est donc l'étrange mixage de la nouvelle version en deux actes, insérant quelques-uns des derniers bons mots de Macaire, et de la pièce primitive, où la mort finale du bandit sauvait *in extremis* la morale. Peut-être cet état de la pièce correspond-il à la reprise de *L'Auberge des Adrets* à la Porte Saint-Martin le 19 août 1835, « remise en trois actes » selon l'annonce du *Courrier des théâtres* ce même jour.

La destinée éditoriale de *Robert Macaire* sous la monarchie de Juillet est différente du fait de l'interdiction de la pièce au bout de quelques mois, et du contrôle exercé par l'acteur-

¹⁵ Voir L.-Henry Lecomte, *Un comédien au XIX^e siècle. Frédérick-Lemaître, étude biographique et critique d'après des documents inédits*, Paris, Chez l'auteur, 1888, t. I, p. 55. La pièce a été interdite le 3 avril 1824, après 85 représentations. Une lettre manuscrite des trois auteurs au Ministre de l'Intérieur éclaire les raisons de cette suspension des représentations : « Ne pouvant attribuer cette mesure qu'au rapport qu'on aura fait à Votre Excellence, que quelques mots et quelques jeux de scène non approuvés avaient été ajoutés par les acteurs, lesquels se sont permis ces changements sans notre aveu, et même à notre insu ; nous venons supplier Votre Excellence de vouloir bien permettre de nouveau les représentations de *L'Auberge des Adrets* ; nous engageant pour l'avenir à nous conformer exactement au manuscrit soumis à la censure et approuvé par Votre Excellence. » (Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, Fonds Rondel, Ms 435). Autorisée de nouveau en 1828, elle est reprise avec l'acteur Vautrin. Le 3 avril 1830, Frédérick Lemaître retrouve Rémond / Macaire pour de nouvelles inventions verbales et scéniques, dont l'insertion de la fameuse « valse de *Faust* » (tirée du drame de Béraud, Merle et Nodier) dans la scène du mariage.

¹⁶ L.-Henry Lecomte, *op. cit.*, t. I, p. 180.

¹⁷ Acte II, scène XV, p. 57 de l'édition citée.

auteur sur son œuvre. La pièce est créée le 14 juin 1834¹⁸ au théâtre des Folies-Dramatiques, une petite salle du boulevard du Temple, de piètre réputation, sans commune mesure avec la distinction artistique affichée par la Porte Saint-Martin ou même par l'Ambigu-Comique, royaume du mélodrame régulier et sainement moral¹⁹. La pièce est reprise aux mêmes Folies-Dramatiques le 25 avril 1835, puis passe à la Porte Saint-Martin le 5 septembre 1835 (avec représentations à l'Odéon durant les travaux dans la salle). Un seul texte publié accompagne la création et les reprises de *Robert Macaire* en 1834-1835 : l'édition Barba dans *La France dramatique* (n° 134-135) en octobre 1835, établie par sténographie du texte durant une représentation. L'acteur-auteur avait en effet interdit à son collaborateur Saint-Amant de vendre le manuscrit à l'éditeur Barba. Ce dernier sera d'ailleurs condamné à l'issue du procès pour contrefaçon intenté par Frédérick Lemaître, aux derniers jours de 1835. Dans les souvenirs du comédien rédigés et publiés par son fils, la raison de cette interdiction apparaît clairement : « Certain de pouvoir compter sur une reprise fructueuse à mon retour, et, de plus, ayant pris la résolution de faire une tournée dans toute la France avec *Robert-Macaire*, j'avais décidé de ne point faire imprimer la pièce, afin de m'en réserver tout naturellement la primeur²⁰ ». S'assurer l'exclusivité de l'œuvre en province en empêchant d'autres comédiens de s'en emparer : telle était l'ambition de Frédérick Lemaître. Mais ce dernier désirait aussi protéger le texte et son devenir des regards de la censure. L'attention des préfets avait été attirée par le ministère sur la pièce dès le 10 septembre 1835, cinq jours après la reprise de la Porte Saint-Martin²¹. Selon Frédérick Lemaître, l'édition Barba, fournissant aux censeurs l'objet textuel du litige, aurait précipité l'interdiction de l'œuvre qui avait jusque là bénéficié de l'abolition de la censure préalable ; celle-ci, abolie par la Charte de 1830, avait été rétablie par les lois de septembre 1835, à la suite de l'attentat de Fieschi contre Louis-Philippe²² :

[...] livrée ainsi à la publicité, elle fut lue et commentée avec malveillance. Des allusions perfides éveillèrent l'attention de la censure qui la trouva immorale, incendiaire, révolutionnaire, que sais-je ? et Robert-Macaire, après plus de deux-cents

¹⁸ Selon les annonces du *Courrier des Théâtres*, la pièce aurait été jouée jusqu'au 30 septembre 1834.

¹⁹ Le théâtre des Folies-Dramatiques était situé au n° 62 du boulevard du Temple, à l'emplacement de l'ancienne salle de l'Ambigu-Comique où avait été créée *L'Auberge des Adrets*. C'est le directeur de ce théâtre de 1200 places, Jean-Joseph Mourier, qui proposa à Frédérick Lemaître, en froid avec la direction de la Porte Saint-Martin, de transporter son personnage et ses guenilles sur cette petite scène du boulevard.

²⁰ Frédérick Lemaître fils, *Souvenirs de Frédérick Lemaître publiés par son fils*, Paris, Paul Ollendorff, 1880, p. 199-200. Frédérick Lemaître réaffirme indirectement ce qu'écrivait Corneille en 1633, lors de la publication de *Mélie*, pièce jouée en 1629 « Je sais bien que l'impression d'une pièce en affaiblit la réputation, l'imprimer, c'est l'avilir ».

²¹ D'après O. Krakovitch, *op. cit.*, p. 145.

²² *Ibid.*, p. 62-65.

représentations cependant bien inoffensives, tant aux Folies-Dramatiques qu'à la Porte Saint-Martin, et même à l'Odéon, fut interdit non seulement dans toute la province, mais encore à Paris²³.

L'enjeu d'un théâtre d'acteur, opposé à un théâtre d'auteur, touche à la liberté de création. Assurément, Robert Macaire n'a pu s'élever à la hauteur du mythe, représentation d'une époque de désenchantement post-révolutionnaire, de violences économiques, d'épidémie, d'injustice et de misère, que grâce au léger relâchement de la surveillance des répertoires de 1830 à 1835, à l'abolition de la censure préalable centrée sur le texte écrit. En témoignent, juste après l'interdiction de *Robert Macaire*, la multiplication des rappels à l'ordre contre les comédiens qui outrepassent les bornes du texte, notamment les complices de Frédérick Lemaître à la Porte Saint-Martin, les acteurs Serres (Bertrand) et Moessard (Dumont). Le 21 novembre 1834, le Préfet de Police signale au Ministre de l'Intérieur Adophe Thiers que dans la pièce *Vous n'aurez pas ma fille* à la Porte Saint-Martin, Serres a accompagné d'une réplique non prévue (« J'en rougis »), et d'un « signe démonstratif de mépris » adressé au public enthousiaste, les vers du couplet final : « On fait des révolutions / Mais à quoi donc profitent-elles ? / Prenez des informations / Et vous m'en direz des nouvelles ». La réponse du Ministre au directeur de la Porte Saint-Martin, Harel, est immédiate : « Je vous engage à donner des ordres pour que désormais les acteurs se bornent à dire leurs rôles tels qu'ils sont écrits²⁴. » L'acteur Moessard, également formé à « l'école » de son confrère Frédérick Lemaître, est accusé quant à lui d'avoir importé dans la pièce *Les Bédouins* le jeu comique de *Robert Macaire* : « l'acteur Moessard revêtu d'un costume de gendarme est venu réclamer l'indulgence du public pour son camarade Serres qui se trouvait indisposé ; et faisant ensuite allusion à l'habit qu'il portait, il s'est excusé de paraître sur la scène dans un *pareil accoutrement*²⁵. » Le temps n'est plus, après septembre 1835, à l'errance vagabonde du dialogue et du jeu dramatiques, émanant qui plus est d'un héros provocateur et flamboyant.

Avant l'interdiction de 1835, malgré la succession des éditions, le texte imprimé peine à incorporer et pérenniser les métamorphoses des gestes et des mots imposées par Frédérick Lemaître entre la reprise de *L'Auberge des Adrets* en 1832 et la création de *Robert Macaire*.

²³ *Souvenirs de Frédérick Lemaître publiés par son fils, op. cit.*, p. 214.

²⁴ Lettres conservées aux Archives nationales de France, sous la cote AJ¹³ 1129.

²⁵ Lettre du 17 septembre 1835 adressée au Préfet de Police (*ibidem*). L'acteur Bocage, fervent républicain, sera souvent condamné pour ses improvisations engagées et séditeuses. On l'accuse par exemple le 2 février 1837 d'avoir rétabli à la scène une phrase supprimée dans le texte par la censure dans le drame social *Riche et pauvre* d'Emile Souvestre : « Puisqu'il est des crimes que la loi humaine ne peut atteindre, mon bras fera l'office de Dieu. » (*ibidem*). Mais chez Bocage, la provocation politique l'emporte sur la dérision cynique de Frédérick Lemaître.

Nous ne pouvons aujourd'hui que rêver aux réparties fulgurantes et aux *lazzi* provocateurs du comédien dispensés chaque soir. Le *Courrier des théâtres* du 29 janvier 1832 laisse imaginer les libres variations du virtuose du rire lorsque le journal note, au lendemain de la reprise de *L'Auberge des Adrets* : cette pièce « a fait, hier, une sensation inimaginable à la Porte Saint-Martin. Frédéric [*sic*] était en verve. On ne peut rendre ce sublime de la bouffonnerie, ce génie de l'extraordinaire et de l'inattendu qui caractérisent les inspirations de ce comédien. » Le *Robert Macaire* des Folies-Dramatiques, à peine créé, se voit lui aussi soumis à une série vertigineuse de variations et d'inventions favorisées par sa structure en tableaux : « Tous les jours Frédéric [*sic*] devient de plus en plus amusant dans Robert Macaire. Ce sont à chaque représentation, nouvelles plaisanteries, nouveaux quolibets, nouvelles charges ; à tel point qu'on pourra voir la pièce dix jours de suite et croire toujours l'entendre pour la première fois²⁶. » Aussi le texte édité, souvent vendu dans l'enceinte même du théâtre, perd-il rapidement sa fonction d'accompagnement de la représentation théâtrale, notamment dans les pays étrangers où se produit Frédérick Lemaître. Un article du *Courrier de l'Europe* témoigne, en 1845, de cette échappée du dialogue *dit* hors du texte *écrit*, et de la surprise du public londonien désarçonné :

A la première représentation chacun des spectateurs (nous parlons des indigènes) était armé de son manuscrit s'appêtant suivant l'usage immémorial à suivre l'acteur de l'ouïe seulement. Mais la pièce, vous le savez, a subi tant de changements, adjonctions, retranchements, interpolations, que le manuscrit est tantôt un squelette décharné, tantôt un cadavre d'hydropique où le trop et le pas assez s'accusent à chaque instant. [...] Force fut bien alors de concentrer toutes leurs facultés sur la pantomime, si incisive, si sculpturale de l'habile comédien²⁷.

Le geste et ses mille métamorphoses l'emportent sur le verbe fixé dans l'écriture ; le théâtre se fait spectacle éphémère, toujours renaissant, selon un principe de création continue. Dans sa biographie de Frédérick Lemaître, Lecomte évoque, sans toutefois les recueillir, les inventions renouvelées de l'acteur dans *Robert Macaire* : « Frédérick trouvait quotidiennement quelque saillie piquante, quelque incident comique qui faisaient de chaque réplique de sa pièce une représentation presque nouvelle²⁸ ». Mais une telle formule nous

²⁶ *L'Entr'acte*, 18 juin 1834.

²⁷ Article signé de la Vicomtesse P. de Malleville, *Courrier de l'Europe*, 15 mars 1845.

²⁸ L.-Henry Lecomte, *op. cit.*, t. I, p. 236.

laisse une nouvelle fois sur notre faim. L'agenda personnel de Frédérick Lemaître, recueilli et cité partiellement par Lecomte, nous laisse mieux saisir le geste créateur du comédien. On y voit la pièce de *Robert Macaire* se constituer jour après jour grâce aux notes rapides consignnant les détails visuels, parodiques ou burlesques qui viendraient émailler le texte et le jeu. Ainsi, le 22 mai 1834, le comédien note à propos de l'héroïne : « Eloa devra s'habiller comme Dorval dans *Antony* », engageant son œuvre dans une parodie satirique du drame romantique, de ses acteurs et d'Alexandre Dumas. Ou encore, le 25 mai : « Le commissaire devra parler du nez, afin que Macaire le contrefasse²⁹ » : le joyeux jeu de massacre avec les figures de l'ordre demeure l'exercice favori du bandit-escroc.

Une autre source est constituée par les correspondances du temps recueillant, à la différence des mémoires rédigés après-coup, les premières impressions ou les surprises des spectateurs, telles celles de Pierre Foucher à sa fille, Madame Hugo, lors de la dernière reprise de *Robert Macaire* avant son interdiction : « Frédéric a commencé par une espèce de prologue où sous des dehors de chienlit, il se montre si irrévérencieux pour son public, si ordure que je l'ai laissé là, lui, son théâtre et ses admirateurs [...] ». Et ce spectateur récalcitrant d'attribuer le succès de la pièce à « ce qu'elle a d'ironique et de plaisamment moqueur pour des sentiments et des choses qui jusqu'alors, avaient été respectés sur la scène³⁰ ». Le jugement est toutefois trop lapidaire pour éclairer la nature exacte de telles irrévérences.

On puisera donc en priorité dans les variantes d'une édition à l'autre pour ressaisir quelques-unes des plus fameuses inventions de Frédérick Lemaître, suffisamment fêtées par le public pour être dignes de figurer dans un nouveau texte imprimé. Il n'est pas question de procéder ici à un relevé exhaustif³¹ : quelques exemples significatifs se trouvent dans l'écart, parfois vertigineux, entre la première édition de *L'Auberge des Adrets* en 1823 et celle de 1834. L'entrée de Rémond et Bertrand à l'acte I, scène VII, ne révèle aucun changement, si ce n'est l'ajout de deux répliques à caractère informatif. En revanche, la scène suivante, déjà augmentée sur la seconde édition de 1823, apparaît d'une nouveauté radicale : le dialogue avec le garçon d'auberge déclinant le menu s'enrichit de la densité sonore des tournures familières (le célèbre « Quéqu't'as ? » de Bertrand), des nobles parlures affectées par les bandits (« je suis blasé sur le poulet, nous en mangeâmes encore hier chez la marquise »), des

²⁹ *Ibid.*, t. I, p. 225.

³⁰ Victor Hugo, *Correspondance familiale et écrits intimes*, édition de Jean Gaudon, Sheila Gaudon, Bernard Leuilliot, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991, p. 241-242 (lettre datée du 2 octobre [1835]).

³¹ Seule une édition critique électronique serait sans doute apte à reproduire le texte dans sa mobilité constitutive.

répliques au mieux absurdes, au pire scatologiques (« Des pruneaux en voyage... j'n'ai pas de confiance »), des gaffes de l'ex-bagnard Bertrand, prêt à se trahir et aussitôt puni par Rémond d'un coup de bâton (Pierre : « [...] vous serez à l'air » / Bertrand : « Ça ne nous fera pas de mal... il y a longtemps que nous ne l'avons pas pris³² »). Autre scène attendue du public, l'un des clous du spectacle : l'interrogatoire des deux compères par le brigadier de gendarmerie Roger, après la découverte du corps inanimé de Germeuil, à l'acte II, scène XIV (scène XV dans l'édition de 1823). La première version, purement fonctionnelle, est d'une grande platitude : elle ne comprend que vingt-cinq répliques dépourvues de sel. L'édition de 1834 en présente le double, et le dialogue est copieusement assaisonné par les jeux de mots de Rémond et Bertrand, acharnés à court-circuiter le sens de l'interrogatoire : « A Bagnères prendre les eaux de ce pas » / « Comment vous allez à Bagnères prendre les eaux de Spa ? » ; « Et vous allez ? / Pas mal, et vous ? » ; « Monsieur me suit » / « Je le suis, je suis de sa suite ; de sa suite, j'en suis ; je le suis³³ ». Le moment le plus attendu par le public était la question du brigadier portant sur la profession des deux voleurs, occasion de nouveaux jeux de mots qui achevaient de tourner en dérision le représentant de l'ordre. La version imprimée retient, pour Rémond, « Ambassadeur du roi de Maroc », réponse immédiatement suivie de cette question : « Vous êtes peut-être étonné de ne pas me voir en maroquin ? » ; à la question de Roger, « Votre profession ? », Bertrand répond quant à lui « Orphelin » puis « fabricant de lunettes » - après que Rémond l'a qualifié, il est vrai, de « lunatique³⁴ ». Par ces réparties à l'infini, l'intrigue policière s'immobilise ; la logique verbale du dialogue comme sa nécessité dramatique sont déjouées ; la parole se libère du signifié, perd l'étalon du sens et se fait aussi réversible que l'identité flottante des deux hors-la-loi. Le joyeux spectacle de l'impertinence jetée à la face des gardiens de la loi se double d'une violation narquoise des lois de l'action théâtrale. Bien plus : le spectacle offert est, sur le triple plan dramatique, verbal et référentiel, celui de l'affranchissement de toute signification et de toute valeur, et du renversement de toute hiérarchie. Frédérick Lemaître se révèle ici maître d'un rire subversif, fondé sur l'errance du sens, détourné de ses voies préétablies dans le texte garanti par l'auteur : digression intempestive, fragmentation du dialogue informatif, jeu de mots libérant le signifiant, contre-discours, autant d'atteintes dans la sphère verbale au principe d'Ordre.

³² *L'Auberge des Adrets*, édition de 1834 citée, p. 37-38.

³³ On aura reconnu, sous la parodie, le premier vers du monologue d'Hernani à l'acte I, scène IV du drame de Victor Hugo: "Oui, de ta suite, ô roi ! de ta suite ! - J'en suis."

³⁴ *Ibidem*, p. 53.

Fixées par l'édition, les libres improvisations de Frédérick Lemaître et de Serres sont toutefois vouées à se fossiliser, réduites à quelques répliques trop connues pour porter encore atteinte à l'ordre des mots, du drame et de la société. Les variantes entre les éditions ne retiennent que les réparties les plus célèbres, et ne laissent qu'entrevoir les cascades verbales et les saillies drolatiques dispensées sur scène – seul lieu efficace pour déclencher un rire fondé sur la connivence avec un personnage-type et la surprise face à la surenchère audacieuse de l'acteur. Aussi convient-il, pour ressaisir l'invention verbale et gestuelle dans son jaillissement, de revenir aux périodiques, témoins de l'éphémère : les journaux renseignent souvent, au jour le jour, sur les dernières trouvailles de Frédérick et gardent trace des écarts successifs d'un texte en décomposition/recomposition permanente. Le tableau final de la nouvelle version en deux actes de *L'Auberge des Adrets*, est ainsi décrit par *L'Europe littéraire* du 3 mai 1833 :

On y voit Frédérick et Serres, l'un couronné de roses, l'autre d'un bonnet de coton, se préparer à la mort [...] Macaire l'accueille en héros. Bertrand, lui, voit venir le (dernier) quart d'heure avec anxiété. Dans ces beaux sentiments, ils s'endorment l'un et l'autre et le Paradis des Voleurs se déroule à leurs yeux³⁵.

L'ordre religieux et les systèmes métaphysiques ne sauraient être préservées par la charge, dans un tableau qui parodie ici les apothéoses de grand opéra ou de féerie. Ce sont surtout les professions déclinées par Rémond et Bertrand face à Roger qui recueillent un écho régulier dans la presse, prompt à divulguer la dernière trouvaille des comédiens. Félix Pyat rappelle dans *L'Artiste* du 21 août 1833 quelques-unes de ces « réponses si heureuses de Serres et Frédérick sur leur état dans le monde » et énumère les plus plaisantes (« conservateur des médailles »), les plus satiriques dans les domaines du théâtre (« caissier de l'Odéon ») et de la philosophie politique (« apôtre saint-simonien »), ou encore les plus audacieuses sous la monarchie constitutionnelle de Louis-Philippe (« roi légitime »). Frédérick Lemaître et Serres retrouvent les sources vives du comique dans cette exploitation immédiate de tout fait d'actualité : vie théâtrale, littéraire ou politique, mouvements de pensée ou champ économique, tout devient matière à dérision, impitoyablement broyé dans le creuset d'un dialogue impromptu. Le champ est bien plus large encore, incluant la scatologie lorsque Rémond se déclare « directeur en chef des Vespasiennes » et Bertrand « papetier de

³⁵ Cité par L.-Henry Lecomte, *op. cit.*, t. I, p. 180.

l'établissement³⁶ » - les plaisanteries ordurières et autres *lazzi* de mauvais goût sont du reste dénoncés avec autant de régularité par une partie de la presse³⁷. Le dialogue en liberté s'adapte enfin au lieu et au public : pour une représentation à Londres, Rémond / Macaire, visionnaire, se présente aux forces de l'ordre en tant que « Directeur d'une Compagnie en commandite par actions pour l'exécution d'un tunnel entre Calais et Douvres³⁸ ». La réaction du public est enregistrée tout aussi scrupuleusement par la presse, sismographe du rire des spectateurs, seul étalon apte à mesurer la valeur du spectacle, une fois abolie toute catégorie esthétique : « [...] des trépignements ont accueilli cette réponse remplie d'à-propos de Robert Macaire au gendarme qui lui demande sa profession : *Ex-tragédien !* », relève *Le Vert-vert* en 1835³⁹. Autre perle et autre fou rire relevés par *Le Voleur* du 20 septembre 1832 :

Gendarme, vous avez un chapeau neuf, moi j'en ai un vieux, le vôtre va mieux à ma tête que le mien, et le mien convient mieux à votre tête que le vôtre, je les change par ce simple motif. Voici le saint-simonisme expliqué par un des brigands de *L'Auberge des Adrets*. Cette définition a beaucoup fait rire le public de dimanche.

Le fou rire peut aussi bien éclater d'un simple jeu de scène incongru : « [...] mercredi la disparition de Robert Macaire dans le trou du souffleur a soulevé dans toute la salle une explosion d'hilarité qui se prolongeait encore, après la sortie du spectacle, dans les rues voisines du théâtre⁴⁰. » Ce rire inextinguible naît de la simple apparition en scène de la silhouette des deux acolytes. La presse tient l'inventaire de leurs costumes, dont Félix Pyat

³⁶ Article malheureusement non identifié et non daté, inséré dans le recueil d'articles sur *L'Auberge des Adrets* conservé à la Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, Fonds Rondel, Rt 8802 (microfilm R 93727).

³⁷ Exemple de ces nombreuses critiques négatives, parmi celles bien connues de Jules Janin, cet article de *La Jeune France*, le 5 juillet 1834 : « Sommes-nous donc des hommes civilisés ! Sommes-nous bien les mêmes qui avons admiré les Romains du grand Corneille, qui avons pleuré aux vers de Racine ? Est-ce là aussi la même langue française, notre orgueil et notre amour ? ou bien n'est-ce pas là une nation en décadence, qui, à défaut de gladiateurs, n'aime plus à voir que des guenilles, et les tréteaux des folies-Dramatiques, voilà toute la littérature dramatique du mois passé. »

³⁸ *Revue et Gazette des théâtres*, 16 mars 1845.

³⁹ Article du *Vert-Vert* non précisément daté, inséré dans le recueil d'articles sur *L'Auberge des Adrets* conservé à la Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, Fonds Rondel, Rt 8802 (microfilm R 93727).

⁴⁰ *L'Observateur français*, 30 janvier 1847 (représentations au théâtre Saint-James de Londres). Frédéric Lemaître a introduit, pour ces représentations londoniennes de *L'Auberge des Adrets*, un « trio des Ethiopiens » dans la cérémonie de la noce : « M. Félix, le gendarme, tenait le *piano*, ce dont il ne s'est pas mal acquitté ; Robert-Macaire se servant d'une bassinoire pour remplacer la guitare des Ethiopiens ; Bertrand usant d'un tamis pour tambour de basque. Cette charge, digne de l'ingénieur Frédéric, a excité des éclats de rire continus. » (*Revue et Gazette des théâtres*, 31 janvier 1847).

rappelle l'origine dans cet étrange personnage, cet « élégant en guenilles » aperçu un beau jour par Frédérick Lemaître depuis le Café Turc, sur le boulevard du Temple :

Même tabatière qui grince, même cravate rouge désourlée, même habit sans cérémonie, même pantalon jaune collant ; tout cela d'un usé merveilleux, d'une coupe élégante ; tout cela admirable, rapiécé, râpé jusqu'à la corde, nouveau jusqu'à l'extravagance. Le dandy avait les coudes percés, un gourdin, et un chapeau de castor⁴¹.

Comme le texte dramatique, le costume des deux compères est soumis à variations au gré de l'inspiration des comédiens : « Frédérick et Serres n'ont plus de chapeaux, ils sont coiffés d'une dentelle de feutre, et Arlequin n'a jamais compté autant qu'eux de pièces de couleurs à son burlesque habit » note un chroniqueur du *Vert-Vert* lors de la reprise de *L'Auberge des Adrets* à la Porte Saint-Martin en 1835.

Au-delà de ces documents fragmentaires, la source principale où retrouver le spectacle dans sa densité visuelle et sonore est un manuscrit de *L'Auberge des Adrets* conservé à la Bibliothèque nationale de France. La distribution indiquée en tête de ce beau manuscrit non signé, rédigé sans ratures, permet de le dater : les comédiens sont ceux de la reprise de 1832 à la Porte Saint-Martin, avec Frédérick Lemaître et Serres en têtes d'affiche⁴². L'importance de ce document ne réside pas seulement dans l'état provisoire du texte dramatique ainsi révélé ; il offre un nombre de didascalies qu'aucune version imprimée de la pièce ne donne, révélant des jeux de scène, des gestes et des pantomimes, des accessoires et autres objets scéniques dérobés par les éditions successives. Dès l'entrée des deux compères (acte I, scène VII), l'occupation des espaces visuel et sonore est frappante. Il suffit, sans prétendre une nouvelle fois à l'exhaustivité, de citer quelques didascalies, soulignées sur le manuscrit⁴³. Les attributs distinctifs des deux compères, le bâton et le parapluie, donnent lieu à toutes sortes de *lazzi* : Rémond « fait tournoyer son bâton, prend une pose le dos au public », frappe « sur la table à gauche avec son bâton », « jette son bâton en l'air et le reçoit », tandis que Bertrand

⁴¹ *L'Artiste*, 21 août 1833.

⁴² Les autres acteurs indiqués sur le manuscrit sont : Moessard (Dumont, aubergiste), Héret (Germeuil, cultivateur), Alfred (Charles, fils adoptif de Dumont), Tournau (Pierre, garçon d'auberge), Vissot (Roger, brigadier de gendarmerie), M^{lle} Georges cadette (Marie, pauvre femme), Adèle (Clémentine, fille de Germeuil), Riffaut (un garçon d'auberge). Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, Fonds Rondel, Ms 434, Bobine microfilm R 109139.

⁴³ Nous rétablissons la ponctuation.

« cherchant à l'imiter laisse tomber le sien ». Ce dernier est plus apte à manier le parapluie, sauf lorsque Rémond s'empare de l'instrument pour essuyer la table avant de le jeter « sur l'avant-scène ». Autant de gags éveillant pour nous, à la lecture, les souvenirs cinématographiques de Laurel et Hardy... La scène du mariage (acte I, scène X) révèle les talents d'imitateur, parodiste, acrobate de Frédérick Lemaître : la scène accueille une série de numéros musicaux et chorégraphiques à haute teneur burlesque, d'une parfaite et euphorisante gratuité dramatique. Rémond commence par s'emparer du « violon du ménétrier » pour imiter Paganini ; puis il se livre à la Valse de *Faust* « pendant laquelle Rémond offre du tabac à la danseuse, lui vole un bijou, et enlève d'un coup de pied l'assiette à Pierre qui reçoit du fromage plein la figure. » Tout s'achève par un « galop général » : « Tout le monde galope. Bertrand avec Pierre. Ils bousculent tout le monde et finissent par tomber en un tas avec plusieurs paysans. Rémond casse son violon sur le derrière de l'un d'eux. Tous s'éparpillent [...] ». La musique de mélodrame, traditionnellement vouée à amplifier le *pathos* et à doubler la signification morale du drame, se trouve ici dévoyée vers une logique vaudevillesque : parasitage et blocage de l'action, instauration d'une connivence avec le public par le détournement d'airs connus. Un semblable numéro parodique vient encore farcir l'acte II, avec cette fois une résonance politique plus marquée. A la scène VI, Rémond et Pierre entonnent un duo à l'italienne face aux deux gendarmes et au brigadier Roger lancés à leur recherche. Il s'agit d'un duo « des punaises » ou des « pouneteria » (selon le sabir pseudo italien des personnages), occasion pour les deux ex-forçats d'en appeler au renfort de la gendarmerie afin de pourchasser les parasites (le jeu métaphorique est assez clair) : « ô caro amico gendarma, venitè arrestationé pouneteria ! / Coupe li gueulo ! / Lachio mio bifstecco ! / Tire...li patto ! [...] ». L'inversion des rôles atteint son plus haut degré lorsque le criminel Rémond, tombé par terre, s'offre le luxe d'être relevé par les deux gendarmes, qui lui ramassent obligeamment son chapeau troué⁴⁴.

La dérision culmine toutefois au dénouement de cette version en deux actes. Le modèle mélodramatique originel se trouve définitivement renversé pendant la sacro-sainte scène de reconnaissance (scène XV) : tandis que Marie « jette un cri et se précipite dans les bras de son fils », Rémond ne s'émeut guère de renouer avec sa progéniture et profite de l'émotion générale pour voler « son foulard et sa montre » à son fils retrouvé. On ne pouvait

⁴⁴ L'édition de 1834 offre une autre version de ce numéro vocal et musical, où retentit notamment une parodie de l'air célèbre de *La Dame blanche* de Boieldieu « Ah ! quel plaisir d'être soldat ! », devenu « Ah ! quel plaisir d'être gendarme ! » (édition citée, p. 48).

guère, apparemment, aller plus loin dans le renversement cynique de toute valeur. Pourtant, la finale réserve encore quelques surprises, une fois effacé le dénouement d'origine clos sur la mort du bandit. Une course-poursuite à travers le théâtre, violation de la coupure entre scène et salle, donne désormais l'occasion à Rémond / Macaire de réclamer depuis une loge contre cette pièce « détestable » et « ignoble », de jeter sur le théâtre un gendarme (remplacé par un mannequin !) venu l'arrêter (« je suis ici chez moi, vous violez mon domicile. C'est un attentat à la liberté individuelle » proteste Rémond), tandis que Bertrand traverse l'orchestre, dérobe un violon, passe la tête par le trou du souffleur d'où l'extraient les gendarmes⁴⁵. Le mélodrame, dans cette version de 1832, est bel et bien mis à mort par Frédérick Lemaître, qui renoue avec les origines foraines de la « parade » - tel est d'ailleurs le nom donné par Rémond à ce « mauvais » drame lorsqu'il vocifère depuis sa loge d'avant-scène.

La violence du rire déclenché par Frédérick Lemaître réside dans son insolente liberté que n'encadre aucun texte préalable où le spectacle trouverait sa cause première et dont il serait l'accomplissement nécessaire. Tel est, pour d'aucuns, le scandale esthétique, social et politique, lequel ne réside pas tant dans le contenu du texte et de l'intrigue que dans la violation des hiérarchies du goût, dans les ruptures de sens ou dans l'insignifiance même du dialogue, dans la liberté prise avec le primat de la fable, avec la vraisemblance et l'unification de l'action, gages d'une illusion théâtrale *sans reste*. Comme le remarque Florence Dupont, « [...] la raison du jeu de Frédérick Lemaître n'est pas textuelle, mais spectaculaire ; il crée un rôle, il ne joue pas un personnage⁴⁶ ». Sans doute cette insoumission au texte fondateur et castrateur, cette improvisation toujours féconde ont-ils fait de *L'Auberge des Adrets* et de *Robert Macaire* les seules vraies comédies de leur époque, capables de tendre un miroir aux contemporains, et de faire éclater par le rire les scandales d'une société monstrueuse. Telle est l'analyse de Léon Gozlan, pourtant très hostile aux « turpides images » de « l'argot » du comédien, dans la *Revue de Paris* : « Comme la société, belle ou corrompue, religieuse ou athée, monarchique ou républicaine, a besoin, ainsi qu'une femme, de se voir quand elle se lève et quand elle se couche, elle a couru au premier endroit où on lui a indiqué une glace⁴⁷ [...] ». Mais le génie comique de Frédérick Lemaître n'est pas tant celui de l'observation que celui de la dérision universelle, de l'irrespect de tout code. Il réside dans ce retour aux sources

⁴⁵ Cette version du manuscrit de 1832 apparaît partiellement dans l'édition de 1834 pour le dénouement de l'acte II, suivi alors de l'acte III d'origine.

⁴⁶ Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, coll. « Libelles », 2007, p. 135.

⁴⁷ Article contenu dans le recueil factice d'articles de presse sur *Robert Macaire* conservé au Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France (Fonds Rondel, Rf 21081).

vives de la théâtralité, à un théâtre d'acteur affranchi du texte d'auteur conçu comme instance de contrôle et de répression, garantie extérieure et transcendante du Sens. Le comédien était bien conscient de ce tour de force et revendiquait ce triomphe de l'acteur, revanche historique sur la soumission imposée aux comédiens⁴⁸. Lors de son procès contre l'éditeur Barba, Frédérick Lemaître s'exclama : « Vous le savez, Messieurs, Robert Macaire, c'est moi, c'est ma création, c'est mon type ; ici l'acteur est tout, l'auteur s'efface⁴⁹ ».

Olivier Bara

⁴⁸ On peut dater cette soumission des acteurs à l'auteur et au texte du geste de Carlo Goldoni : ce dernier promeut à partir de 1750 un théâtre écrit, en rupture avec la *commedia dell'arte* dont il expulse les types hors de son théâtre. Florence Dupont note à ce sujet : « Un peu partout en Europe, c'est le moment où, en référence explicite à la philosophie des Lumières, se consomme une double rupture avec le théâtre populaire, au nom de la dignité de l'auteur d'un côté, et de l'autre avec un théâtre musical et codifié, au nom du naturel. Double rupture qui accroît les pouvoirs de l'auteur sur la représentation, et l'importance du texte par rapport au jeu. » (F. Dupont, *op. cit.*, p. 87).

⁴⁹ Compte rendu de la *Revue de Paris*, 1836, t. XXV, p. 77. Cité par M. Descotes, *op. cit.*, p. 249. La presse de l'époque était sensible à ce comique « hors-texte » ; dans le journal *Le Garde National*, de Marseille, Joseph Méry écrivait ainsi : « [...] ce n'est pas avec les mots écrits par l'auteur qu'il fait ce comique, c'est avec des gestes, des intentions, un maintien à lui ; on peut dire qu'il est tout habillé de comique, et que la gaieté l'enveloppe sur les planches comme un costume obligé » (cité par L.-Henry Lecomte, *op. cit.*, t. I, p. 211).