

La folie du vaudeville face à la raison de la censure

sous la Monarchie de Juillet

Olivier Bara

Univ. Lyon 2, UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

Existe-t-il, dans la France du XIX^e siècle dont la vie théâtrale est étroitement contrôlée par le pouvoir politique, un traitement spécifique du vaudeville par la censure dramatique ? Ce genre florissant, quantitativement dominant, constitue-t-il un îlot de relative liberté, ou est-il soumis au même régime que le drame, le mélodrame ou la tragédie tardive, genres *a priori* davantage enclins à traiter de la « question sociale » et de sujets politiquement audacieux ? Le vaudeville, par ses thèmes comme par sa forme singulière fondée sur l’alternance de la parole et du chant, pose-t-il aux censeurs de l’époque un problème spécifique ? N’est-il pas riche en effet, par son langage même, de multiples possibilités de parade face à la surveillance du répertoire ou de contournement des interdits ? Ou, au contraire, a-t-il dû limiter l’expansion de son génie comique et de son inventivité dramaturgique pour déjouer les coups de ciseau d’Anastasie ? Répondre à ces questions suppose, dans un premier temps, de confronter le vaudeville dans son caractère mouvant, dans sa forme instable, dans la multiplicité de ses sous-genres (folie-vaudeville, vaudeville-anecdotique, drame-vaudeville, revue de fin d’année, etc.), aux normes rigides de la censure – à sa volonté d’imposer un ordre à une vie dramatique mobile et à une poétique des genres en constant débord. Il sera alors possible de cerner les sujets et les thèmes du vaudeville placés plus étroitement sous le contrôle du pouvoir, et cela sur un corpus restreint, pour les besoins de l’enquête, à l’époque de la Monarchie de Juillet, marquée par le rétablissement de la censure préalable en 1835. La présente analyse

refuse de n'envisager *a priori* que les cas singuliers d'œuvres demeurées dans les mémoires jusqu'à aujourd'hui et de ne traiter la question qu'à partir du rapport à la censure des maîtres du genre vaudevillesque (Scribe, pour la période ici concernée, avant Labiche) : il s'agit de se confronter à la masse des ouvrages soumis à l'inspection des censeurs et d'y prélever quelques échantillons représentatifs de leurs hantises ou de leurs obsessions¹.

Le vaudeville, un genre protéiforme soumis aux normes de la censure

Le vaudeville est un objet insaisissable, difficilement identifiable et cernable, genre placé hors de toute poétique régulatrice et soumis à de constantes reconfigurations. Il est, à l'origine, l'enfant joyeux des théâtres non officiels de la foire, descendant des pratiques satiriques des chansonniers, notamment ceux du Pont-Neuf à Paris². La forme élémentaire du vaudeville est la chanson, intégrée à une intrigue dramatique jouée sur scène. À partir de la Révolution, particulièrement lorsque la liberté est accordée aux théâtres en 1791³, le vaudeville s'impose quantitativement pour constituer davantage une forme qu'un genre : est « vaudeville » ou « en vaudeville » toute pièce,

¹ La construction de cette étude et de cette réflexion aurait été impossible sans l'aide apportée généreusement par la grande spécialiste de la question de la censure en France au XIX^e siècle, Odile Krakovitch : alors que le déménagement des Archives nationales interdisait momentanément l'accès aux cartons contenant les bulletins de censure, Odile Krakovitch m'a aimablement transmis ses propres transcriptions sans lesquelles le présent article n'aurait pu être réalisé. Qu'elle en soit ici chaleureusement remerciée et qu'elle reçoive l'expression de ma reconnaissance intellectuelle pour ses travaux pionniers sur le sujet. Odile Krakovitch a notamment publié le précieux inventaire : *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens, 1835-1906 : inventaire des manuscrits de pièces et des procès-verbaux des censeurs*. Paris : Centre historique des Archives Nationales, 2003.

² Sur l'histoire du vaudeville, voir les travaux d'Henri Gidel, notamment *Le Vaudeville*. Paris : PUF, coll. « que sais-je ? », 1986 ; voir aussi les chapitres consacrés à ce théâtre dans l'Anthologie de L'Avant-Scène Théâtre, *Le Théâtre français au XIX^e siècle*. Sous la dir. d'Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette. Paris : L'Avant-Scène Théâtre, 2008 : « Mélodrames et vaudevilles », par Roxane Martin (p. 68-93) et « Renouveau du vaudeville et de la comédie », par Olivier Bara (p. 310-379).

³ Loi Le Chapelier du 13-19 janvier 1791, article 1^{er} : « Tout citoyen pourra élever un théâtre public, et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux. » Cité d'après Nicole Wild – *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle. Les théâtres et la musique*. Paris : Aux Amateurs de livres, 1989 (réédition Lyon, Symétrie, 2012), p. 11.

comédie ou drame, où alternent le *parler* et le *chanter*, le théâtre et la chanson, avec couplets et refrains sur des airs connus appelés « timbres » – l'opéra-comique, quant à lui, fait alterner paroles et chant sur une musique originale⁴. Le vaudeville se définit donc d'abord par défaut : contrairement au mélodrame, il pratique l'alternance du dialogue parlé et du couplet chanté ; contrairement à l'opéra-comique, ses couplets se chantent sur des mélodies déjà connues.

La définition de la forme ouverte du vaudeville se trouve institutionnellement consacrée par les décrets napoléoniens qui, à l'aube du siècle nouveau, limitent le nombre de théâtres dans la capitale et fixent le répertoire dévolu à chacun – la réduction drastique de l'offre théâtrale est censée éviter les phénomènes de concurrence, mais elle permet surtout d'assurer un contrôle plus efficace des spectacles. Napoléon I^{er} prévoit de n'autoriser, en 1807, que deux salles pour le vaudeville, le théâtre des Variétés et le théâtre du Vaudeville dont le répertoire est ainsi légalement circonscrit :

Répertoire du théâtre du Vaudeville (Décret de 1807) : « Petites pièces mêlées de couplets sur des airs connus, et des parodies. »

Répertoire du théâtre des Variétés (Décret de 1807) : « petites pièces dans le genre griquois, poissard ou villageois, quelquefois mêlées de couplets également sur des airs connus⁵. »

Si les Variétés exercent une sorte de monopole sur les vaudevilles en langage populaire, les deux théâtres sont tous deux tenus de farcir leurs pièces de chansons, quels que soient le sujet et le thème illustrés.

Lorsque la politique impériale se trouve assouplie sous la Restauration et la monarchie de Juillet par de nouvelles autorisations, le mélange des langages demeure un élément définitoire du genre, par exemple au Gymnase-Dramatique (ou théâtre de Madame, qui devient vite la « maison » de Scribe)

⁴ Je me permets de renvoyer à mon ouvrage : Olivier Bara – *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*. Hildesheim-Zürich-New-York : Georg Olms Verlag, 2001.

⁵ D'après Nicole Wild – *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle, op. cit.*, notices « Variétés » (p. 407-412) et « Vaudeville » (p. 420-426).

ou au Palais-Royal (où triompheront dans la seconde partie du siècle les comédies de Labiche) :

Répertoire du Gymnase-Dramatique (privilege de 1820) : « outre les fragments de l'ancien répertoire, le Gymnase-Dramatique pourra représenter des petites comédies dans le genre léger ou mêlées de vaudevilles, qui ne pourront excéder un acte, et sous la condition qu'elles n'auront été précédemment jouées sur aucun théâtre. »

Répertoire du théâtre du Palais-Royal (privilege de 1831) : « Il se composera exclusivement de vaudevilles en un, deux ou trois actes et de revues en plusieurs tableaux mêlées de danses et de divertissements⁶. »

Sur la base de l'alternance fonctionnelle des paroles et du chant, les sujets, les thèmes, les tons du vaudeville sont toujours diversifiés, et le vaudeville, quand il se fait « drame-vaudeville » n'est pas nécessairement comique : c'est dire une fois encore la disponibilité du genre, du moins dans la période ici envisagée.

Le système dit « des privilèges » hérité de Napoléon 1^{er}, brièvement rappelé, encadre la vie théâtrale française jusqu'en 1864, année de la libéralisation des théâtres décidée par Napoléon III – liberté d'entreprendre laissée aux directeurs de salles de spectacle, qui ne suspend aucunement le contrôle de la censure⁷. Après 1864, les théâtres de vaudeville ne sont plus contraints de faire alterner paroles et chansons ; les couplets disparaissent alors (notamment chez Feydeau, au tournant des XIX^e et XX^e siècles⁸) et le genre dramatique trouve enfin une stabilité dans la virtuosité de ses intrigues comme dans la récurrence de ses sujets et de son langage dramatique (l'adultère et ses mille et une possibilités théâtrales, les portes ouvertes et fermées, les amants dans l'armoire...).

⁶ *Ibid.*, notices « Gymnase-Dramatique », p. 178-183, et « Palais-Royal », p. 351-353.

⁷ Voir Odile Krakovitch – « Une seule et même répression pour le théâtre et la presse au XIX^e siècle ? », *Médias 19* [En ligne], Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.) – *Presse et scène au XIX^e siècle*, mis à jour le : 19/10/2012, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=2948>.

⁸ Sur Feydeau, voir le livre de Violaine Heyraud – *Feydeau, la machine à vertiges*. Paris : Classiques Garnier, 2012.

Dernier élément de définition générale : le vaudeville se caractérise d'abord par sa rapidité d'écriture, sa capacité à traiter de l'actualité immédiate, sa proximité avec l'esprit de la presse. Aussi est-il perçu comme la forme industrielle du théâtre, soumise aux lois du marché et de la production collective, convertie à la logique d'une culture de masse en cours d'installation. Le vaudeville est dès lors l'objet honni de la critique lettrée comme des écrivains attachés à la distinction par le style et à l'idiosyncrasie de la forme : « Il en est du vaudeville comme des travaux publics depuis 1830 : il a pris un développement effrayant. On ne peut plus sortir de chez soi sans courir le risque de tomber dans un égout ou un théâtre de vaudevilles ; avec cette différence qu'une fois l'égout achevé, on le ferme, et qu'une fois le théâtre bâti, il reste ouvert⁹. » Le bon mot de Frédéric Soulié pourrait être complété par bien d'autres sarcasmes émanant de Théophile Gautier et des autres feuilletonistes¹⁰. Le vaudeville est un spectacle éphémère, écrit très vite pour assurer un succès passager que quelques bons mots, des couplets spirituels, une situation dramatique surprenante, un clin d'œil à l'actualité suffisent parfois à assurer. Une œuvre si légère, de si peu d'ambition, essentiellement transitoire doit-elle inquiéter les censeurs ?

Comme l'ensemble de la production théâtrale de l'époque, le vaudeville, dont la liberté de forme et de ton semble constituer l'identité même, se trouve bel et bien soumis à un double système de contrôle étatique¹¹. D'un côté, il faut le rappeler, le système des privilèges, en place durant les deux

⁹ Frédéric Soulié, feuilleton de *La Presse*, 12 juillet 1836.

¹⁰ Autre exemple, prélevé dans *Le Constitutionnel* du 7 juillet 1834, au sujet du vaudeville de *La Robe déchirée* d'Ancelet (joué sous le nom de Goderville), dont il sera question dans le présent développement : « Le vaudeville aujourd'hui est, avant tout, une marchandise, une industrie, une branche de commerce ; les vaudevillistes sont de véritables industriels comme les tailleurs, comme les bottiers, comme tous les fabricants en général, et comme il y a les vaudevillistes en détail, il y a aussi les vaudevillistes en gros, qui tiennent fabrique et magasin de pointes, de calembours, d'épigrammes et de couplets, qui font la commission, enfin qui occupent un grand nombre d'ouvriers, auxquels ils distribuent gloire et profit, après s'être réservé toutefois la meilleure part. »

¹¹ Pour une étude d'ensemble de la question, voir Jean-Claude Yon – *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris : Aubier, « Collection historique », 2012, en particulier la première partie, « L'État face aux théâtres parisiens », p. 23-141.

premiers tiers du siècle, interdit d'ouvrir un théâtre ou de modifier la nature d'un spectacle autorisé selon les termes des décrets napoléoniens :

Décret du 8 juin 1806, article 1 : « aucun théâtre ne pourra s'établir dans la capitale sans notre autorisation spéciale, sur le rapport qui nous en sera fait par notre ministre de l'Intérieur ».

Article 2 : « tout entrepreneur qui voudra obtenir cette autorisation, sera tenu de faire la déclaration prescrite par la loi ».

Décret du 29 juillet 1807, article 3 : « aucune nouvelle salle de spectacle ne pourra être construite ; aucun déplacement d'une troupe d'une salle dans une autre ne pourra avoir lieu dans notre bonne ville de Paris, sans une autorisation donnée par nous, sur le rapport de notre ministre de l'Intérieur¹² ».

D'un autre côté, la censure préalable exige qu'un manuscrit de la pièce soit examiné avant toute représentation par une commission de censure du ministère de l'Intérieur :

Décret impérial concernant les théâtres, 8 juin 1806, article 14 : « aucune pièce ne pourra être jouée sans l'autorisation du ministre de la police générale ».

La pièce examinée est soit autorisée sans condition, soit refusée ; elle peut être encore acceptée à condition que certains passages soient biffés ou réécrits. La petite armée d'examineurs¹³ chargés de la censure sur manuscrit est complétée par une troupe d'inspecteurs circulant dans les théâtres afin de s'assurer de la conformité des pièces jouées avec le texte déposé, lequel doit seul faire autorité aux yeux et aux oreilles des censeurs. Comme l'écrit Gérard Gengembre : « La censure devient un organe officiel du pouvoir. Toute

¹² Voir Gérard Gengembre – *Le Théâtre français au 19^e siècle (1789-1900)*. Paris : Armand Colin, 1999, p. 16-18.

¹³ Selon Théodore Muret, ce terme apparaît lors du rétablissement de la censure préalable par la loi du 9 septembre 1835 : « la censure ne s'appela plus censure ; elle s'appela commission d'examen : il n'y eut plus de censeurs, il y eut des examineurs ». T. Muret – *L'Histoire par le théâtre, 1789-1851*. Paris : Amyot, 1865, t. III, p. 251.

l'histoire du théâtre français au XIX^e siècle dépend désormais de ce facteur essentiel¹⁴. »

Un tel système de surveillance et de répression, combattu par quelques grands écrivains tels que Victor Hugo ou Alexandre Dumas, perdure globalement jusqu'en 1906, date à laquelle la censure s'éteint faute de crédits alloués. Quelques périodes de relâchement de la censure suivent les révolutions du siècle : après juillet 1830¹⁵, et jusqu'à l'attentat de Fieschi contre le roi Louis-Philippe (le 28 juillet 1835, lors des festivités d'anniversaire de la révolution de Juillet), la censure préalable est officiellement abolie – le moment est le plus florissant pour le théâtre romantique de « l'école moderne ». La tentative de régicide, menée qui plus est sur le boulevard du Temple où s'alignent les théâtres populaires, entraîne un net durcissement du contrôle de l'expression publique. Un nouveau régime de censure s'impose dès septembre 1835, ainsi annoncé dans la presse :

Les théâtres viennent d'être officiellement avertis de l'existence du nouveau régime sous lequel ils seront placés désormais par la circulaire suivante :

Ministère de l'intérieur.

Division des beaux-arts. – Bureau des théâtres.

Paris, 11 septembre 1835.

Monsieur le directeur,

D'après la loi du 9 septembre courant, il vous est interdit de faire représenter aucune pièce sans avoir obtenu une autorisation préalable. Je vous invite donc à vouloir bien déposer au bureau des théâtres, dix jours au moins avant la première représentation, deux exemplaires exactement conformes et paginés sur le recto et le verso, des pièces nouvelles que vous aurez l'intention de faire jouer sur votre théâtre.

Veillez également m'adresser, dans le plus bref délai possible, une liste complète et par vous certifiée véritable de tous les ouvrages tant anciens que nouveaux qui composent votre répertoire.

¹⁴ Gérard Gengembre – *Le Théâtre français au 19^e siècle, op. cit.*, p. 17.

¹⁵ La censure est abolie, officiellement, par l'article VII de la Charte née de la révolution de Juillet 1830 ; l'on sait que cela n'empêche pas le pouvoir de faire interdire une pièce comme *Le roi s'amuse* de Victor Hugo en 1832.

Recevez, etc.

Le ministre secrétaire d'État de l'intérieur, A. Thiers¹⁶.

Tel est le régime imposé à tous les théâtres, dont ceux où se joue le vaudeville, durant la période ici examinée. Si la censure préalable disparaît encore après la révolution de 1848¹⁷, elle est rétablie le 30 juillet 1850 par le président Louis-Napoléon Bonaparte¹⁸, futur Napoléon III. Pendant le Second Empire, une série de circulaires ministérielles précisent l'application de la loi, demandant tantôt au bureau des théâtres et aux préfets de départements de bannir toute représentation de la lutte sociale (certains drames des années 1830 et 1840 ont été rendus responsables de la révolution de février 1848), tantôt d'interdire la peinture des « mœurs dépravées¹⁹ ». La hantise du pouvoir politique, dans ce siècle issu d'une révolution et ponctué par des émeutes, des révoltes et d'autres révolutions, est de voir le théâtre, lieu prin-

¹⁶ *Journal des débats*, 13 septembre 1835. Le 11 septembre 1835, le même périodique publie la « Loi sur les crimes, délits et contraventions de la presse et des autres moyens de publication » ; le titre IV concerne les théâtres : l'autorisation préalable du ministre de l'intérieur à Paris et des préfets dans les départements pour tout établissement de théâtre est réaffirmée (article 21) ; « L'autorité pourra toujours, pour des motifs d'ordre public, suspendre la représentation d'une pièce, et même ordonner la clôture provisoire du théâtre » (article 22). *Le Moniteur* ou *Le Constitutionnel* reproduisent aussi ces textes de lois.

¹⁷ La Deuxième République abolit la censure le 6 mars 1848 et engage une réflexion au Conseil d'État autour de la liberté théâtrale.

¹⁸ « Trois révolutions avaient supprimé la censure et elle renaissait pour la troisième fois. Elle fut rétablie par la loi du 30 juillet 1850, que votèrent 352 voix contre 194. » Théodore Muret – *L'Histoire par le théâtre*, *op. cit.*, t. III, p. 400.

¹⁹ Voir Odile Krakovitch – *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX^e siècle*. Paris : Calmann-Lévy, 1985. Pour un traitement spécifique de la question de la censure dramatique sous le Second Empire, voir, du même auteur, le chapitre « La censure dramatique : de l'ordre impérial à l'indifférence », dans *Les Spectacles sous le Second Empire*, sous la dir. de Jean-Claude Yon. Paris : Armand Colin, 2010, p. 41-50. Voir aussi, pour le cas d'Eugène Labiche, deux articles d'Odile Krakovitch : « Labiche et la censure ou un vaudeville de plus ! », *Revue historique*, n° CCLXXXIV/2, 1991, p. 311-328 ; « Labiche et la contestation de l'ordre établi », *Belphegor*, vol. VIII, n° 1, « Labiche et le théâtre au second degré », sous la dir. de Dominique Laporte, décembre 2008, URL <http://www.dal.etc/ca/belphegor> (article non paginé). Je me permets de renvoyer aussi à mon édition de *L'Affaire de la rue de Lourcine* de Labiche et à mon étude du manuscrit de censure de la pièce, Paris : Gallimard, Folio plus classiques, 2007, p. 103-114.

cial de rassemblement public, se transformer en espace d'expression voire de déchaînement des passions politiques et, partant, en lieu d'agitation populaire. Le vaudeville forme un genre *a priori* souriant, allégé par ses joyeux couplets chantés, consommé par une bourgeoisie en quête de divertissement facile, loin des dramaturgies audacieuses, des mélanges esthétiques et des brouillages symboliques osés par les drames de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas : comment la censure aurait-elle donc à suspecter un spectacle si innocent ?

La censure préventive, ou le vaudeville sous surveillance

Le vaudeville n'est pas uniformément surveillé avec une égale sévérité. Selon qu'une comédie-vaudeville est mise à l'affiche d'un théâtre des grands boulevards ou d'une petite salle de quartier, la censure se montre plus ou moins attentive ou tatillonne. Ainsi, en 1836, à propos du *Fils de l'homme, Souvenirs de 1824*, vaudeville en un acte par Pittaud de Forges et Eugène Sue²⁰, destiné au petit théâtre du Panthéon, le rapporteur note : « Cette pièce a déjà été représentée sur le théâtre des Nouveautés en 1830. La reprise sur un autre théâtre nous paraît devoir être ajournée. » En 1841, l'avis de la censure est encore plus lapidaire : « La commission n'est pas d'avis de laisser représenter cet ouvrage sur le théâtre du Panthéon²¹. » Il est vrai que la pièce aborde un sujet susceptible de réveiller les ardeurs bonapartistes : « le roi de Rome, figure poétique, isolée et prisonnière à Schönbrunn, comme Napoléon avait été isolé et prisonnier à Sainte-Hélène²² ». En 1836, *L'Audience du commissaire*, vaudeville « populaire » en un acte, d'auteurs inconnus, présenté au théâtre des Funambules, sur le « boulevard du crime²³ » (boulevard du

²⁰ La pièce imprimée indique pour auteur Paul de Lussan (Paris : R. Riga, 1831) ; selon l'édition, la pièce a été créée au théâtre des Nouveautés le 28 décembre 1830.

²¹ Archives nationales de France, F²¹ 991. Nous abrégeons désormais : AN, suivi de la cote du document.

²² Alexandre Dumas – *Mes Mémoires*. Paris : Lévy frères, 1863-84, t. X, p. 285. Dumas rapporte que lors de la création de la pièce en 1830, le directeur des Nouveautés, Bossange, « qui craignait quelque empêchement du ministère » avait joué la pièce à l'improvisiste, sans l'annoncer au public (*ibid.*, p. 287).

²³ Voir *Orages*, 2005, n° 4, « Boulevard du crime. Le temps des spectacles oculaires », URL : www.orages.eu.

Temple), est interdit pour des raisons explicitées par les censeurs : « Le sujet de cette pièce, écrite en langage populaire, n'offre par lui-même rien de répréhensible. Mais le dialogue contient un si grand nombre d'attaques injurieuses contre les agents de l'autorité publique que les examinateurs ne sont pas d'avis d'en donner l'autorisation²⁴. » Assurément, ces deux œuvres seraient autorisées sur un théâtre secondaire situé sur les boulevards que ne fréquentent pas les classes pauvres et donc « dangereuses » de la capitale. Une surveillance particulière s'observe aussi pour les théâtre d'enfants comme celui de M. Comte : en 1840, *Les Restes d'un gigot, ou Berquin à 12 ans*, vaudeville en deux actes d'auteur inconnu, voit une partie de son dialogue biffé : est supprimé un passage sur Dieu, car « Cela passe les bornes de la naïveté et tombe dans un grotesque inconvenant. » ; est effacée l'exclamation « Au nom du Roi » (« Modifier toute cette partie de l'ouvrage et mettre au nom de la loi ou de par la loi. ») ; le censeur conclut, pour se justifier : « Pas de politique dans les théâtres d'enfants²⁵. » Une telle différence d'appréciation du « danger » potentiel d'un spectacle en fonction de la sociologie de son public ne concerne pas spécifiquement le vaudeville et se retrouve dans le cas du drame et du mélodrame, avec plus d'acuité encore.

Le vaudeville n'a pas non plus le monopole de la censure politique, dirigée comme la représentation des figures royales – est célèbre l'interdiction de *Marion de Lorme* de Victor Hugo, en 1829, à cause de la représentation de Louis XIII en monarque faible, manipulé par son ministre cardinal. Le vaudeville, notamment le sous-genre du « vaudeville-historique » (ou de l'« anecdote historique »), est soumis à semblable contrôle, dès lors que le monarque figuré sur scène est ridiculisé ou caricaturé²⁶ : en 1840 (le 20 janvier), *Le Roi d'Yvetot*, prévu pour le théâtre Saint-Marcel, un vaudeville en

²⁴ AN, F²¹ 984. La pièce n'a vraisemblablement pas été représentée.

²⁵ AN, F²¹ 993.

²⁶ Les lois de septembre 1835 « sur les crimes, délits et contraventions de la presse et des autres moyens de publication » punissent « l'offense au Roi » comme « attentat à la sûreté de l'État » (titre premier, article 2) ; « Quiconque fera remonter au Roi le blâme ou la responsabilité des actes de son gouvernement, sera puni d'un emprisonnement d'un mois à un an, et d'une amende de cinq cents à cinq mille francs. » (article 4) Il est interdit de faire « publiquement acte d'adhésion à toute autre forme de gouvernement » que celui établi par la Charte de 1830 (article 7), en particulier de prendre « la qualification de républicain ». D'après le *Journal des débats*, 11 septembre 1835.

un acte d'Eugène Vanel²⁷, est rigoureusement interdit : « La royauté (de Louis XI) est présentée dans cette pièce sous un aspect toujours ridicule et quelquefois ignoble. » L'auteur change le titre, la pièce devient *Le Seigneur de Lanvetot* et est autorisée²⁸. Certains rapports révèlent le degré de paranoïa atteint par les censeurs, particulièrement dans des périodes de forte agitation publique, lorsqu'ils sont obsédés non seulement par les références directes à la monarchie, mais aussi par toutes les représentations métaphoriques ou simplement allusives du pouvoir en place. En septembre 1835, *Le Roi en vacances*, vaudeville en trois actes et sept tableaux par Menissier et Pierre-Joseph Charrin préparé pour le théâtre de l'Ambigu-Comique, est méticuleusement décortiqué et analysé :

Cette pièce, sous le rapport moral et religieux, est entièrement nulle et inoffensive.

Sous le rapport politique, les examinateurs pensent qu'il y a lieu d'en empêcher la représentation. Pour appuyer cette opinion sur des citations, il faudrait presque citer toute la pièce. Une courte analyse du plan de cet ouvrage suffira pour faire comprendre la nature de son hostilité... Le sujet est l'histoire du Roi Stanislas, régnant sur un pays, dont on précise dès la première scène :

« qu'il y avait comme en France, une charte, 2 chambres de Pairs et de députés, des préfets, des maires, des avocats, ministres, des ex-ministres, avocats de la liberté de la presse, le régime décimal, enfin on croirait être en France. »

Suit la description d'un voyage picaresque du couple royal tenant à rester incognito. Le roi et sa femme Clémentine sont maltraités à la douane, assistent à la misère des paysans accablés par l'impôt, et à l'enrôlement des conscrits au profit d'un frère d'un préfet, voyagent sur des routes délabrées parce que « non royales ». Le Roi est arrêté par les gendarmes après avoir été menacé par les voleurs. L'acte le plus violent est celui de la prison où le roi est mis

²⁷ *Le Roi d'Yvetot*, « légende historique et burlesque » d'Eugène Vanel, Paris : chez l'auteur, 1841.

²⁸ AN, F²¹ 993.

au secret pendant 6 semaines ; il retrouve sa cour et ses ministres occupés par des conspirations imaginaires et... des jeux de bourse.

En résumé : il est évident malgré les déguisements employés, qu'on a voulu mettre en scène les personnes royales de France ou de Belgique, et le gouvernement de notre pays. Les analogies sont assez tranchées, les allusions assez transparentes pour que le doute ne soit pas permis à cet égard. La Royauté n'est pas directement, ni intentionnellement attaquée ; mais de fait, elle est placée dans des conditions vulgaires, dans des situations malencontreuses, dans des mésaventures grotesques qui tendent à jeter sur elle la déconsidération et le ridicule²⁹.

La pièce est la première à être interdite lors du rétablissement de la censure en 1835³⁰. La lecture des censeurs, on le voit, ne saurait être menée au premier degré : il leur faut anticiper sur les interprétations possibles ouvertes par la pièce, sur la base d'analogies potentielles entre la fiction jouée et l'actualité politique ou la situation économique-sociale. L'angoisse du censeur est alimentée par le régime de l'allusion et par la pratique de l'équivoque, ces tentatives de contournement du contrôle politique qui parient sur l'intelligence et sur la sagacité du spectateur.

Une des grandes hantises des censeurs après 1835 est de voir reparaitre sur scène des avatars de Robert Macaire, le fameux bandit escroc créé au mélo-

²⁹ AN, F²¹ 991 (1^{er} rapport non daté). Un second rapport, daté du 16 septembre, signale que les modifications apportées à la pièce n'ont pas rassuré les censeurs.

³⁰ La pièce imprimée mentionne, après le titre du *Roi en vacances*, « défendue par la censure le 12 septembre 1835, jour fixé par sa première représentation » (Paris : Marchant, 1835). Une partie de la presse proteste prudemment contre cette interdiction ; *Le Constitutionnel* du 14 septembre 1835 reproduit un article du *Courrier des Théâtres* : « La première représentation du *Roi en vacances*, annoncée hier au théâtre de l'Ambigu-Comique, n'a pas eu lieu. À quatre heures, MM. les examinateurs ont défendu la pièce. Les directeurs de l'Ambigu-Comique se sont rendus auprès de M. Cavé qui leur a donné le conseil d'en appeler à la justice de M. le ministre de l'intérieur. Il paraît que ce vaudeville est fort innocent et que c'est par excès de zèle que le naissant aréopage y a trouvé des allusions et de la politique. Il y aurait lieu de s'étonner que M. de Cès-Caupenne eût eu l'intention de persifler la royauté sur son théâtre, lui qui, tout récemment, lui a offert ses hommages sous la forme de stances poétiques. La loi de censure est assez sévère pour que ceux qui l'exécutent ne le soient pas plus qu'elle. »

drame par l'acteur Frédéric Lemaître³¹. La censure traque dans les pièces toute trace de « macairisme », toute situation ou toute blague contenant un éloge indirect du désordre et de la sédition, ou témoignant d'une dérision cynique face à l'autorité politique ou religieuse, juridique ou économique. Sont visées en priorité les pièces inscrites dans la production en série d'œuvres « macairiennes », exutoires de toutes les frustrations sociales du temps, après les grandes émeutes des premières années du nouveau régime et leur répression³² : en 1836, *Une Émeute en paradis, ou le Voyage de Robert Macaire*, folie-vaudeville en 2 actes, proposée par Dupuis et Guillemé dans l'ancien petit théâtre de Madame Saqui³³, boulevard du Temple, suscite la méfiance des censeurs : « Nous proposons l'interdiction de cette pièce en raison du caractère irrégulier qu'elle présente³⁴. » La pièce est jugée à la fois offensante pour la religion, les bonnes mœurs et l'autorité publique : on y voit Macaire et son acolyte, Bertrand, arriver au paradis, rencontrer saint Pierre (« lutiné par les anges³⁵ ») et l'enivrer, se moquer de Madeleine pénitente et parodier le Pater Noster en « Notre père, qui êtes dans la lune ». L'année suivante, toujours sur le « boulevard du crime », *Un Voleur du grand monde*, drame-vaudeville en 4 actes, par Dumersan, est programmé au théâtre Lazary ; le héros (ou plutôt l'anti-héros) de la pièce, Duterroir, après avoir ruiné une veuve, volé une caisse et triché au jeu, se tue :

La donnée de cette pièce n'offrirait rien de répréhensible, si le personnage principal n'y était posé comme un « fashionable », aux manières du grand

³¹ Voir Olivier Bara – « Le rire subversif de Frédéric-Lemaître/Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur », Revue en ligne *Insignis*, n° 1, « Trans(e) » (revue-insignis.com) :

<http://s2.e-monsite.com/2010/05/15/82924582le-rire-subversif-olivier-bara-pdf>

³² « Robert Macaire et Bertrand inventaient chaque soir quelques lazzi nouveaux [...] sur des gendarmes assassinés », se rappelle, encore effrayé, Victor Hallays-Dabot – *Histoire de la censure théâtrale en France*. Genève : Slatkine, 1970 [Paris : Dentu, 1862], p. 297.

³³ La pièce a été éditée en 1835 chez Bezou, puis en 1840 chez Tresse, signe du succès remporté par la petite « folie-vaudeville ».

³⁴ Cette pièce avait été jouée en juillet 1834, avant le rétablissement de la censure préalable, au même théâtre de Madame Saqui et avait obtenu un succès de scandale. AN F²¹ 990.

³⁵ Théodore Muret – *L'Histoire par le théâtre, op. cit.*, t. III, p. 246.

monde, et s'il ne se mêlait aux actions criminelles, la bouffonnerie et le persiflage. Bien que ce caractère soit plutôt indiqué que développé, les examinateurs sont d'avis de n'autoriser la représentation de la pièce qu'à la charge de modifier le rôle de Duterroir dans le sens de l'observation qui précède³⁶.

Escroc dandy, criminel, bouffon et persifleur : tel est bien le portrait de Macaire, personnage honni des censeurs à partir de 1835, figure fantomatique venant hanter le vaudeville après avoir régné sur le mélodrame (*L'Auberge des adrets*) et le drame (*Robert Macaire*), après avoir imposé sa silhouette à toutes les caricatures satiriques³⁷.

L'exemple précédent, un « drame-vaudeville » selon le bulletin de censure, illustre le brouillage générique caractéristique de la production vaudevillesque, soumise ici au même regard des censeurs que le reste de la création théâtrale. Plus spécifique à la censure du vaudeville apparaît bientôt la défense des valeurs morales : « La censure ne peut pas être trop sévère en tout ce qui touche à la morale publique », lit-on dans un rapport de 1847³⁸. Si le genre vaudevillesque ne connaît pas originellement d'orientations thématiques spécifiques, il évolue au fil du siècle en se fondant de plus en plus résolument sur l'exploitation théâtrale des situations d'adultère et des équivoques d'ordre sexuel, suscitant un regard moins politique que moralisateur de la part du censeur. Ainsi, en 1835, dans *Le Banquet ou l'Amour platonique* (comédie-vaudeville en 1 acte, par Edmé Chauffer, au Panthéon), une veuve vérifie que celui qu'elle doit épouser n'est pas impuissant : « Le sujet de cette pièce est une aventure doublement licencieuse, dont les développements

³⁶ AN F²¹ 982.

³⁷ Le « macairisme » a pu être perçu par le public dans certaines pièces de l'époque jugées inoffensives par la censure : ainsi des *Saltimbanques* de Dumersan et Varin, avec le comique Odry, l'un des plus grands succès « de fou rire » de la première moitié du siècle ; une réplique anodine du personnage principal, « sauvons la caisse ! », a été entendue comme une satire de la corruption des industriels et des banquiers, déjà tournés en dérision dans *Robert Macaire*. D'après Théodore Muret – *L'Histoire par le théâtre, op. cit.*, t. III, p. 258. Voir aussi Olivier Bara, « Dérive, déliaison, délire : du scénario vaudevillesque au calembour à l'*Odry* », dans les Actes du Colloque « Le rire moderne », organisé par Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, octobre 2009 (à paraître).

³⁸ AN F²¹ 978.

roulent sur une idée qui ne nous a pas semblé de nature à être présentée sur la scène. Nous pensons que le simple exposé de cette pièce suffit pour expliquer l'étrange inconvenance d'un tel sujet³⁹. » Même Eugène Scribe, le plus fêté des vaudevillistes dès la Restauration, auteur attitré du théâtre de Madame (autre nom du Gymnase-Dramatique placé sous le patronage de la duchesse de Berry avant 1830) où les jeunes filles peuvent se rendre sans craindre de rougir, se trouve parfois inquiété par les censeurs⁴⁰. En 1836, *Chut !*, au Gymnase-Dramatique (création le 26 mars), suscite les réserves des examinateurs : « Cette pièce repose sur une donnée fort libre, présentée il est vrai avec quelques ménagements et voilée jusqu'à un certain point par la grâce du style et la finesse des détails... Les équivoques et les allusions auxquelles cette entrevue nocturne donne lieu, en acquièrent une gravité au moins inconvenante si l'on considère surtout le ton du théâtre auquel l'ouvrage est destiné⁴¹ !... » L'entrevue incriminée est celle du héros Ladislas, emmené nuitamment par deux hommes vers « un pavillon en rotonde... éclairé à peine par une lampe d'albâtre » ; on lui couvre les yeux pour qu'il ne découvre pas l'identité de la mystérieuse femme qui lui dit : « Demain je me ferai connaître... je serai tout à vous⁴². » Tout dans la pièce, située à la cour de Catherine II de Russie, suggère que c'est l'Impératrice en personne qui a fait venir à elle Ladislas ; le couplet final laisse planer le doute, éclairant la prudence de Scribe face à la censure morale ou politique, prudence transformée habilement en principe dramaturgique de complicité avec le public :

Gardons sur ce mystère
Un silence prudent.
Être heureux et se taire

³⁹ AN F²¹ 991.

⁴⁰ Voir Jean-Claude Yon – *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*. Saint-Genouph : Nizet, 2000.

⁴¹ AN F²¹ 972. La presse s'en prend plutôt, pour cette pièce, aux emprunts supposés de Scribe à Molière et lui reproche de « donner son coup de talon rouge » à la figure de Catherine II de Russie à la cour de laquelle l'intrigue est située (*Journal des débats*, 28 mars 1836).

⁴² Eugène Scribe, *Chut !*, dans *Œuvres complètes*. 2^e série, vol. 28. Paris : Dentu, 1876-85, acte II, scène 4.

Est un double talent⁴³.

S'il est vrai que le Gymnase est le temple du vaudeville de bon ton, où la finesse de l'observation morale et sociale remplace la grivoiserie à laquelle s'adonnent d'autres salles, bien des théâtres n'ont pas cette retenue, surtout dans les périodes de relâchement de la surveillance. En 1843, *La Robe déchirée* d'Ancelet est soumise à la censure pour une reprise, la pièce ayant déjà été représentée aux Variétés en juillet 1834⁴⁴, avant le rétablissement du contrôle préalable des répertoires ; le censeur voit là l'occasion de fonder une sorte de jurisprudence – la pièce, moralement inconvenante, doit-elle être encore tolérée dès lors qu'elle a été déjà éditée et jouée ?

On voit dans cette pièce deux maris trompés par leurs femmes, un autre personnage trompé par sa future épouse, et un jeune homme trompé par sa maîtresse qui se décide à épouser celui de ses deux amants qui consent à la prendre pour femme. En résumé, la pièce ne contient que 7 personnages, 3 femmes qui trompent 4 hommes.

S'il s'agissait d'une pièce nouvelle, nous n'hésiterions pas à proposer à M. le ministre de refuser l'autorisation de la jouer, car l'immoralité du sujet n'est rachetée par aucune leçon donnée au dénouement. Mais comme le directeur du Vaudeville s'appuie sur ce que cet ouvrage, imprimé, a déjà été représenté en 1834, il appartient à Son Excellence d'apprécier si, dans l'examen des anciennes pièces, il faut apporter la même sévérité ou s'il convient de montrer plus de tolérance⁴⁵.

La « leçon » du dénouement peut témoigner d'une pureté d'intention que les censeurs, bons casuistes, savent reconnaître à l'occasion...

⁴³ *Ibid.*, vaudeville final du chœur.

⁴⁴ D'après l'édition de la pièce : Paris : Marchant et Barba, 1834.

⁴⁵ AN F²¹ 970. Lors de la création de cette pièce, le public et la presse s'étaient émus de son audace morale ou du moins de sa légèreté : « Vous le voyez, si l'esprit, la gaîté, la finesse, en un mot tout ce qui fait qu'un vaudeville est joli, manque dans *la Robe déchirée*, en revanche l'adultère n'y manque pas. Il paraît que le parterre n'aime pas l'adultère car il a diablement sifflé ! » (*Le Constitutionnel*, 7 juillet 1834).

La censure répressive, ou le vaudeville corrigé en scène

Une autre forme de censure, fondée sur le spectacle mis en scène et non plus sur le manuscrit, émane des inspecteurs présents dans la salle. Nombreux sont en effet les cas de désobéissance aux censeurs, lesquels découvrent après-coup que le texte qu'ils ont autorisé n'est pas exactement le texte joué. L'écart entre le manuscrit de censure et les dialogues proférés face au public peut certes être mis sur le compte d'une défaillance de la mémoire d'un comédien, et susciter alors l'indulgence de l'inspecteur, tel celui chargé de surveiller, en 1836 au théâtre des Variétés, *Sur le pavé*, vaudeville en 1 acte par Edmond Rochefort⁴⁶ :

Les examinateurs avaient retranché de cette pièce les mots « que l'occasion se présente et je prouverai que je vaux trois hommes civilisés... ». L'acteur les a dits.

Je crois qu'il n'y a eu mauvaise intention ni de la part du Directeur, ni de la part de l'auteur, ni même de la part de l'acteur. Cet acteur est un jeune homme qui a eu droit pour la première fois à un rôle un peu saillant. Il était assez préoccupé pour que la mémoire ait pu lui défaillir⁴⁷.

En revanche, certains acteurs, tels les célèbres Bocage et Frédérick Lemaître, se livrent à l'improvisation, au grand dam des censeurs qui voient leur travail de contrôle préalable ruiné par la liberté d'un spectacle arraché par la vedette à la soumission au texte sacro-saint. En 1836, *Kean ou désordre ou génie*, « comédie mêlée de chants » en 5 actes d'Alexandre Dumas père, Théaulon et de Courcy, au théâtre des Variétés, offre un cas d'école et permet de saisir très concrètement l'esprit et la démarche des censeurs :

⁴⁶ La pièce a été créée aux Variétés le 28 avril 1836 selon l'édition : Paris : Marchant, 1836 et 1838.

⁴⁷ AN F²¹ 988. Un autre exemple est donné par Théodore Muret : dans *Les Bamboches de l'année*, une revue donnée fin 1839 au Palais-Royal par les frères Cogniard et Muret lui-même, un personnage de lion avait été appelé « Cobourg », nom du roi des Belges, gendre de Louis-Philippe ; le nom avait été modifié par la censure mais l'acteur chargé du rôle avait oublié la correction ; pour autant, le nom de « Cobourg » n'avait suscité aucune fronde dans la salle, signe que « la censure avait été chercher ce que le public ne cherchait pas plus que les auteurs » (T. Muret – *L'Histoire par le théâtre, op. cit.*, t. III, p. 255).

La commission d'examen avait proposé l'autorisation de cette pièce à la condition que le mot Christ dans le 3^e acte serait remplacé par Dieu, et que le passage suivant du 4^e acte serait supprimé : « À la santé du Prince de Galles... à qui tout est bon depuis la fille de taverne qui sert les matelots du port jusqu'à la fille d'honneur... »

À la première représentation, l'auteur chargé du rôle de Kean avait prononcé le mot Christ. Cette infraction avait été l'objet d'un rapport auquel il n'avait pas été donné suite, le Directeur ayant été au devant des reproches et ayant promis qu'à l'avenir, on se conformerait religieusement à ce qui avait été prescrit.

À la deuxième représentation, non seulement le mot Christ fut prononcé comme la veille, mais encore le même acteur ajouta toute la phrase supprimée dans le 4^e acte.

Hier enfin, je m'étais rendu au Théâtre des Variétés. Là en présence du régisseur j'avais marqué sur le manuscrit le mot et le passage supprimés et j'avais demandé formellement que l'acteur fût réprimandé et qu'une pareille infraction ne se renouvelât pas. Plus tard, j'avais fait la même recommandation au Directeur lui-même. J'ai ensuite assisté à la représentation. Le mot et la phrase supprimés ont été prononcés tout aussi clairement, tout aussi énergiquement qu'à la deuxième représentation. Le mot Christ a produit le plus mauvais effet. Je n'oserais pas affirmer avoir entendu un coup de sifflet, mais j'ai bien entendu les murmures les plus significatifs⁴⁸.

L'oreille des examinateurs ne guette pas seulement les paroles proférées sur scène : elle recueille aussi le moindre bruissement dans la salle, signe d'une possible poussée de fièvre sociale.

Plus encore que la question des mœurs, est vraiment spécifique au genre du vaudeville la méfiance toute particulière de l'autorité de surveillance face aux couplets chantés sur des « timbres ». Les chansons offrent des moments d'échange entre scène et salle, fondés sur la connivence amusée mais aussi parfois frondeuse, dès lors que les spectateurs connaissent l'air sur lequel des paroles nouvelles ont été greffées. Des allusions sociales ou politiques (ou

⁴⁸ AN F²¹ 988.

morales) peuvent se glisser dans le choix du « timbre », dont les paroles originales demeurent inscrites dans les mémoires. Les censeurs n'ignorent rien, en outre, de la force d'entraînement de certaines mélodies et de certains rythmes, capables de galvaniser tout un auditoire. Aussi les chansons sont-elles soumises comme les pièces de théâtre à l'autorisation du ministre de l'intérieur puis à la surveillance des inspecteurs dans les salles. Il s'agit, à partir de septembre 1835, de traquer les couplets porteurs de quelque message républicain, comme celui, en 1839, de *Roger ou Le Curé de Champaubert*, drame-vaudeville en 2 actes, par Mallian et Armand d'Artois, au théâtre de la Gaîté ; sur le manuscrit de cette pièce déjà jouée aux Variétés en 1834⁴⁹, les Conscrits traversent la Seine en chantant l'air du *Chant du départ* :

La Patrie, Amis, nous appelle
Sachons vaincre ou périr
Un Français doit vivre pour elle
Pour elle, un Français doit mourir.

Le directeur du théâtre aurait toutefois fait ajouter, pour la représentation, cet autre couplet :

Rois, ivres de sang et d'orgueil
Le peuple souverain s'avance
Tyrans descendez au cercueil
La république nous appelle
Sachons vaincre...

« C'est là une grave infraction commise par le Directeur du théâtre de la Gaîté et qui mérite une répression. », écrit le ministre : l'ouvrage est interdit⁵⁰. Sont signalés aussi tels couplets particulièrement applaudis, prétextes à agitation dans la salle – tel un couplet, en 1836, de *Gil Blas de Santillane*, comédie-vaudeville en 3 actes, par Thomas Sauvage et de Lurieu, au théâtre de l'Ambigu-Comique⁵¹ : « Car j'ai changé les filous en mouchards comme si

⁴⁹ La pièce a été éditée chez Marchant en 1835 puis en 1844.

⁵⁰ AN F²¹ 1131.

⁵¹ La pièce a été créée le 9 mars 1836 selon l'édition : Paris : Marchant, 1836.

l'on gagnait au change... » ; « Ce couplet est vivement applaudi du public et il obtient chaque soir les honneurs du bis⁵². » – les « mouchards » désignent les examinateurs envoyés par le ministre de l'Intérieur. Il est vrai que certains couplets de vaudeville, avant le rétablissement de la censure en 1835, évoquaient ouvertement la question de la liberté d'expression ; à la fin de *Laquelle des trois ?*, vaudeville de l'Ambigu-Comique joué en 1833, on chantait, selon Théodore Muret⁵³ :

Maint'nant plus d'abus.
 Comme tout est changé de face !
 La censur' n'est plus,
 Et Sainte-Pélagie⁵⁴...
 (*Se reprenant.*)
 Et la liberté la remplace.
 (*Parlé.*)
 Vive la liberté !
 (*Un personnage de la pièce lui faisait signe de se taire.*)
 N'crions pas trop fort.
 Faut avec mystère
 Sur terre
 Faire son affaire.
 N'éveillons pas le chat qui dort...

Est aussi décryptée par la censure la propagande bonapartiste à l'intérieur des couplets tels que celui, en 1839, de *La Folle de Waterloo* au Théâtre Saint-Marcel, un drame-vaudeville en 2 actes par A. Jouhaud ; une lettre datée du 4 octobre 1839, écrite par le préfet, se plaint de cette pièce :

On y parle continuellement de Napoléon et un couplet en son honneur se termine ainsi :

⁵² AN F²¹ 1134. D'après la presse, ce vaudeville devait mettre en valeur la voix de l'acteur Fosse, qui faisait alors sa rentrée et était applaudi dans ses couplets chantés (*Le Constitutionnel*, 14 mars 1836).

⁵³ Théodore Muret – *L'Histoire par le théâtre, op. cit.*, t. III, p. 225-226. Je n'ai pas trouvé trace de la pièce imprimée.

⁵⁴ Célèbre prison parisienne.

« Il est toujours en France
 Nous le portons tous dans nos cœurs »
 [...] Hier il a été redemandé et il peut aux représentations suivantes devenir l'objet de nombreuses manifestations⁵⁵.

De même, tout hymne révolutionnaire, en particulier *La Marseillaise*, est surveillé : en 1840, la comédie-vaudeville *Les Suites d'une liaison*, par les frères Durieux, est autorisée au théâtre du Luxembourg à condition que soient supprimés les vers chantés « Oui, que la Marseillaise / soit notr'cri d'liberté.../ Oui, vive la liberté⁵⁶ ! ».

Le grand rêve des censeurs serait de n'avoir à contrôler en amont qu'un théâtre « textuel » et « textocentré », où tout ce qui se produit sur scène serait enclos dans le manuscrit. Le genre du vaudeville, plus que d'autres peut-être, détruit une telle chimère : le spectacle vaudevillesque déploie des effets et produit des significations à partir de sa musique, de ses chansons comme de ses pantomimes ou de ses danses. Son langage scénique foisonnant, mobile, en constant excès spectaculaire, effraie les censeurs, à moins qu'ils ne soient intimement fascinés par « les incommensurables fantaisies érotiques et dansantes des petites théâtres⁵⁷ ». Le travestissement allié à la danse offre souvent le spectacle de corps libérés, support de tous les fantasmes difficilement contrôlables. Face aux *Trois bals*, au théâtre des Variétés (vaudeville 3 actes de Jean-François Bayard créé le 6 février 1839), le préfet note, le 19 février : « L'on voit, au milieu de cette saturnale scénique, un individu travesti en apothicaire, qui gesticule d'une manière honteuse... et un autre, habillé en soldat, qui se livre avec sa danseuse, à des mouvements indécents et obscènes⁵⁸... » Autre hantise : la nudité en scène, ou la simple suggestion d'un

⁵⁵ AN F²¹ 1145.

⁵⁶ AN F²¹ 985.

⁵⁷ Victor Hallays-Dabot – *op. cit.*, p. 297.

⁵⁸ AN F²¹ 1133. Le compte rendu de la pièce dans la presse ne laisse pas percevoir un matériau dramatique particulièrement licencieux : « on a imaginé un fils de famille fort épris d'une grisette indigne de lui, qui fait la risée des valets dans la bonne compagnie, et dont les mauvais penchants éclatent enfin au bal Musard. La pièce a réussi grâce à l'entrain d'un galop final qui tient avantageusement la place du couplet ordinaire » (*Le Constitu-*

corps impudiquement dévoilé, par exemple par les costumes jugés indécents de l'acteur Dussert, en 1841, dans *La Descente de la Courtille*, au théâtre des Variétés (« vaudeville-ballet-pantomime⁵⁹ » en 2 tableaux par Dumersan et Charles Dupeuty) : l'acteur est « vêtu d'un simple maillot couleur de chair et d'une jaquette en plumes qui est fort courte et se relève quand il danse, de la manière la plus indécente⁶⁰... » Lorsqu'un vaudeville anecdotique prend pour sujet l'interdiction d'une danse par l'autorité et ridiculise ainsi les censeurs, ces derniers répondent en envisageant d'exercer un contrôle jusque sur la chorégraphie elle-même. Ainsi du *Procès de la Cachucha*, en 1843, au Gymnase-Dramatique :

Le sujet de cette pièce [la censure de la cachucha, danse interdite puis autorisée] est parfaitement admissible ; mais néanmoins l'administration s'est convaincue, par l'expérience de plusieurs années, que lorsqu'on exécute des danses sur un théâtre secondaire, elles deviennent bientôt un prétexte pour se livrer à un servi de gestes plus qu'inconvenants ; que, si les acteurs conservent quelque retenue à la première représentation, ils ne tiennent plus ensuite aucun compte des promesses faites par les auteurs et directeurs à la Commission d'Examen... Nous ne croyons donc devoir proposer l'autorisation que sous la condition de ne laisser danser que deux personnes, Zélia et Conrad, dont le pas devra être réglé et décrit à l'avance⁶¹...

En dépit de l'arsenal répressif complétant les procédures de contrôle, le vaudeville ne parvient-il pas à échapper à la surveillance du sens par sa mobilité même, son art de l'esquive, sa science du second degré, sa force de suggestion ? Surtout, sa capacité d'adaptation à l'actualité (qui culmine dans le sous-genre de la revue scénique de fin d'année⁶²) mobilise la sagacité du specta-

tionnel, 11 février 1839). Censeurs et critiques ne voient pas forcément le même spectacle !

⁵⁹ Cette dénomination générique apparaît sur l'édition de la pièce, jouée le 20 janvier 1841 : Paris, Henriot, 1841.

⁶⁰ AN F²¹ 1133.

⁶¹ AN F²¹ 973. La pièce n'a sans doute pas été imprimée.

⁶² Une anthologie de revues de fin d'année est en préparation, sous la direction de Romain Piana et Olivier Bara, et sera publiée en ligne sur le site www.medias19.org.

teur, habitué à mener une lecture oblique du spectacle. Aussi le censeur doit-il sans cesse anticiper de possibles réactions face à de potentielles analogies de situation ou de probables paroles en écho. En août 1836, *Le Cadet de Gascogne* présenté au théâtre du Vaudeville (comédie-vaudeville en 1 acte par Jacques Arago et Léon Buquet, créée le 17 septembre) est presque sans péril, à un détail près :

Un seul passage a éveillé nos scrupules... c'est la scène où le Roi, échappé à un danger imaginaire, emmène toute sa cour à la chapelle pour remercier Dieu d'avoir sauvé sa vie. Il nous a semblé que cette situation où l'on présente une aventure burlesque comme l'occasion d'une messe d'actions de grâces, pouvait provoquer des allusions fâcheuses et malveillantes à un événement dont l'anniversaire peut coïncider avec les représentations de cette pièce⁶³...

Serait-ce une allusion à l'attentat manqué de Fieschi contre Louis-Philippe ? L'événement avait eu lieu un an auparavant, avait été religieusement effacé par une messe avec *Te Deum*, et avait déclenché un retour offensif du contrôle des théâtres, en négation de la constitution libérale au fondement de la Monarchie de Juillet. Le diable loge dans les détails des pièces les plus innocentes : le censeur en est persuadé.

Assurément, le vaudeville n'a pas marqué l'histoire de la censure sous la Monarchie de Juillet et aucune interdiction ou suspension (à part celle du *Roi en vacances*, cette « satire violente du roi et du gouvernement⁶⁴ ») n'a défrayé la chronique ou déclenché des protestations dans la presse comme ont pu le faire à la même époque *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo, *Vautrin* de Balzac, *Robert Macaire* de Frédérick Lemaître, *L'École des journalistes* de Delphine de Girardin. Le vaudeville aurait-il été plus prudent, moins enclin que le drame à s'engager dans la voie sociale et « humanitaire » à la manière d'Émile Souvestre (*Le Riche et le Pauvre*) ou Félix Pyat (*Ango*) ? Ou la plasticité

⁶³ AN F²¹ 970. La presse évoque au sujet de cette pièce à ses yeux bien innocente une « bouffonnerie » qui « a réussi complètement » grâce notamment à l'acteur Lepeintre jeune (*Le Constitutionnel*, 26 septembre 1836, *La Presse*, 13 octobre 1836).

⁶⁴ Victor Hallays-Dabot – *op. cit.*, p. 312-313.

même de son langage lui a-t-elle permis d'éviter les régimes trop directs de l'accusation politique ? Sans doute le vaudeville assagi et épuré par les réformes de Scribe s'est-il trouvé, depuis la Restauration, en quelques théâtres privilégiés comme le Gymnase ou le Palais-Royal, un public choisi, peu susceptible de fomenter agitations et émeutes. Sans doute aussi les auteurs ont-ils su faire preuve d'une prudence confinant parfois à l'auto-censure – « *Chut !* », selon le titre de Scribe, « N'éveillons pas le chat qui dort... », comme l'on chantait à la fin de *Laquelle des trois ?* Aussi est-ce sur le vaudeville créé dans les théâtres inférieurs, pour un public moins favorisé et plus volontiers frondeur, que s'est concentrée toute l'attention répressive d'Anastasia.