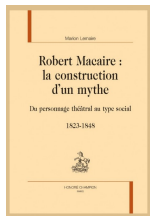

Généalogie d'un mythe du xix^e siècle : Robert Macaire, bandit devenu dandy

Bénédicte Jarrasse



Marion Lemaire, [*Robert Macaire : la construction d'un mythe. Du personnage théâtral au type social \(1823-1848\)*](#), Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », n° 182, 2018, 596 p., EAN 9782745348081.

Pour citer cet article

Bénédicte Jarrasse, « Généalogie d'un mythe du xix^e siècle : Robert Macaire, bandit devenu dandy », Acta fabula, vol. 20, n° 2, Notes de lecture, Février 2019, URL : <https://www.fabula.org/revue/document11973.php>, article mis en ligne le 02 Février 2019, consulté le 19 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.11973

Généalogie d'un mythe du xix^e siècle : Robert Macaire, bandit devenu dandy

Bénédicte Jarrasse

Dans son *Histoire de la caricature moderne*¹, Champfleury fait de Robert Macaire – le Robert Macaire de Daumier – l'un des trois types emblématiques, avec Mayeux et Prudhomme, de la société de la monarchie de Juillet : « Quoi qu'il arrive, et bien que d'autres figures satiriques soient appelées à succéder un jour à Mayeux, à Macaire et à Monsieur Prudhomme, ces trois types subsisteront comme la représentation la plus fidèle de la bourgeoisie pendant vingt ans, de 1830 à 1850². » Curieux destin toutefois que cette consécration comme « type d'une époque » (Jules Barbey d'Aurevilly, p. 12) et « saint-patron » (p. 283) de la bourgeoisie louis-philipparde pour celui qui avait débuté sa carrière sur la scène d'un théâtre populaire, dans l'emploi mélodramatique d'un bandit de grand chemin.

Dans un ouvrage très documenté tiré de sa thèse de doctorat, soutenue en 2015 à l'université Paris VIII – Vincennes, Marion Lemaire retrace l'histoire mouvementée de cette figure, qui, de manière surprenante, n'avait été que peu explorée jusque-là par la recherche, en montrant combien elle imprègne l'imaginaire du premier xix^e siècle, avant de s'estomper, peu ou prou, à la chute de la monarchie de Juillet. Dans cette perspective, elle remonte aux origines du personnage, apparu en 1823 sur les scènes du Boulevard³, dans un contexte marqué par la censure théâtrale, et décrit ses métamorphoses scéniques, associées à l'interprétation et à la personnalité, plus grandes que nature, de Frédérick Lemaître. Elle en analyse d'autre part la diffusion comme type social, notamment par le biais de la caricature de presse et des physiologies. Le personnage – bandit devenu dandy, si l'on peut résumer les choses ainsi – se fait dès lors, au fil de ses transformations dramaturgiques et médiatiques, le véhicule d'une critique et d'une contestation virulentes des pouvoirs en place et des travers de la société.

La période privilégiée par l'étude – 1823-1848 – permet d'en cerner de manière significative l'évolution, tout à la fois à la fois esthétique et politique. L'analyse de ce

¹ Jules Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, Dentu, 1871.

² *Ibid.*, p. XII.

³ *L'Auberge des Adrets*, mélodrame en trois actes à spectacle écrit par Benjamin Antier, Armand Lacoste et Paulyanthe Chapponnier, représenté pour la première fois au Théâtre de l'Ambigu-Comique le 2 juillet 1823.

personnage polymorphe apparaît en outre indissociable d'une réflexion sur le vedettariat artistique – phénomène inhérent à la « dramaturgie » (Jean-Claude Yon, p. 9) –, emblématisé par la carrière théâtrale du « monstre sacré », l'acteur Frédérick Lemaître, constamment identifié au personnage qu'il a fait naître.

Par l'intérêt qu'il manifeste pour les formes populaires du spectacle théâtral, et notamment pour ce genre méconnu et souvent méprisé qu'est le mélodrame, l'ouvrage de Marion Lemaire fait écho à des travaux comme ceux de Jean-Marie Thomasseau⁴, ou, plus récemment, de Roxane Martin⁵-1864), Paris, Honoré Champion, 2007 ; *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.⁶ Marie-Ève Thérénty, « Un comique "trans" : Robert Macaire, transmédialité et transgénéricité d'une figure nationale », *Insignis*, n° 1, *Trans(e)*, mai 2010. , qui ont grandement contribué à renouveler l'historiographie du théâtre au xix^e siècle. Articulé autour de deux parties très denses, qui suivent en quelque sorte le cheminement culturel du personnage – du personnage de théâtre au type social –, il s'inscrit néanmoins dans une perspective large qui va bien au-delà du seul champ des études théâtrales. Il s'appuie à cet égard sur un vaste corpus d'œuvres, relevant de genres et de supports variés, touchant, outre au domaine théâtral, à ceux de la presse, de la caricature, des physiologies, et même du roman. Il vient à ce titre enrichir les recherches développées ces dernières années, dans le sillage notamment des travaux de Marie-Ève Thérénty (qui, du reste, a elle aussi écrit sur la figure de Robert Macaire⁶), autour de la culture médiatique. Notons enfin que cette publication est complétée par d'importantes annexes – près de la moitié du livre –, qui font état tout à la fois de la richesse et du caractère résolument inédit du corpus documentaire qui en a réglé la démonstration.

Reconsidérer l'historiographie de la pièce & du genre mélodramatique

Le premier volet de l'étude s'inscrit, de manière rigoureuse, dans le champ des études théâtrales, et convoque des sources d'une ampleur considérable. Les manuscrits des pièces, les articles de presse, l'iconographie théâtrale sont ainsi complétés par des documents plus incongrus ou inactuels, tels que les rapports de

⁴ Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de Coëlina (1800) à L'Auberge des Adrets (1823)*, Lille, Service de reproduction des thèses, 1974 ; *Le Mélodrame*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1984 ; *Mélodramatiques*, Presses universitaires de Vincennes, 2009.

⁵ Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791*

⁶

censure ou les brochures du souffleur. Beaucoup d'entre elles apparaissent inédites, comme celles issues du fonds Frédéric Lemaître, conservé au Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, soigneusement répertoriées dans les annexes, qui comprennent notamment la correspondance de l'acteur-vedette, ses notes personnelles et ses contrats d'engagement. L'une des grandes difficultés de l'entreprise fut à cet égard, précise Marion Lemaire dans l'introduction, de « répertorier de manière exhaustive et fiable le corpus macairien » (p. 14), qui, comme elle l'illustre par la suite, touche à des champs très divers – signe de la prégnance culturelle de la figure.

Les chapitres d'ouverture se concentrent donc sur l'émergence scénique, sous la Restauration, du personnage de Robert Macaire, ainsi que sur son évolution dramaturgique, sous la monarchie de Juillet, au fil des réécritures et des reprises d'une pièce, qui, en marge de ses éventuels changements de titre, s'inscrit dans un cycle, voire dans une forme de sérialité, que vient garantir la présence à l'affiche de Frédérick Lemaître, interprète emblématique du rôle. À l'origine bandit de grand chemin menant une vie de criminel, dans la tradition bien établie des traîtres de mélodrame, Rémond *alias* Robert Macaire apparaît pour la première fois en 1823, affublé de son acolyte Bertrand⁷, sur la scène du Théâtre de l'Ambigu-Comique dans un mélodrame intitulé *L'Auberge des Adrets*. Disparue quelque temps du répertoire en raison de la censure, la pièce est à nouveau autorisée en 1828 et reprise – avec Frédérick Lemaître – sur cette même scène de l'Ambigu-Comique, en 1830, puis, en 1832, au Théâtre de la Porte Saint-Martin, et, en 1834, au Théâtre des Folies-Dramatiques, cette fois sous le titre de *Robert Macaire*. De ces reprises, qui bénéficient de l'abolition – temporaire – de la censure, on retient surtout qu'elles opèrent la mutation d'un personnage né dans le contexte esthétique du mélodrame : le Macaire 1830 – le Macaire nouveau régime, pourrait-on dire – n'est plus une figure secondaire et malfaisante (non dépourvue d'ambiguïté cependant), mais une figure héroïque, dotée d'une grande force comique. Il se présente d'autre part beaucoup moins comme un brigand, issu des marges de la société donc, que comme un filou, un escroc embourgeoisé, oscillant, selon les versions, entre dandysme et affairisme mondain. Par la manière dont il s'affranchit des lois et traite les représentants de l'autorité, il apparaît comme une figure subversive, qui retourne le crime qui lui est associé contre la société qui le permet, susceptible dès lors d'incarner la contestation au régime de Louis-Philippe. L'analyse du corpus scénique macairien fait ainsi ressortir la polysémie et la politisation accrue du personnage, sous l'impulsion, notamment, de son interprète principal.

Reconstituer la genèse de la pièce, ainsi que l'histoire – fort complexes à vrai dire –, de ses représentations n'a évidemment rien d'anecdotique. Les enjeux de

⁷ Le rôle de Bertrand est alors interprété par l'acteur Firmin.

l'inventaire sont, dans un premier temps, d'ordre historiographique et esthétique. M. Lemaire entend, selon ses propres termes, « reconsidérer l'historiographie de la pièce et celle du genre mélodramatique » (p. 23), ce qui implique de « revenir sur deux idées communément admises : d'une part *L'Auberge des Adrets* est un mélodrame sombre et traditionnel dont seule l'initiative de Frédérick Lemaître bouleverse l'esthétique, et d'autre part une rupture franche et définitive s'opère en 1823 dans la dramaturgie mélodramatique » (p. 30). Cette « mythification » (p. 56), voire cette « mystification » (p. 57), entourant les premières représentations relève selon elle d'une construction a posteriori, émanant des commentateurs des reprises des années 1830, soucieux avant tout de célébrer le génie pionnier – romantique avant l'heure – de Frédérick Lemaître, à la fois comme interprète et comme réformateur du mélodrame. À rebours de cette *doxa* imposée par les critiques, tel Félix Pyat⁸, abondamment commenté, et les auteurs de notices biographiques, relayés ensuite par les historiens du théâtre, la thèse de M. Lemaire fait de la décennie 1830 le vrai moment de rupture – une rupture non pas seulement esthétique et dramaturgique, mais aussi politique et idéologique –, qui consacre, face au roi bourgeois et au régime qu'il instaure, la dimension contestataire et frondeuse de Robert Macaire et, partant, d'une pièce, qui, en se piquant de dénoncer les différentes formes d'autorité opère une transgression de l'esthétique du mélodrame.

D'un point de vue méthodologique, la déconstruction de cette fiction historiographique passe par une analyse approfondie des différentes versions corrigées de la pièce *princeps*, des variantes du manuscrit soumis à la censure au texte publié des premières représentations, lequel tend à réorienter l'intrigue et les caractères de la pièce dans le sens d'un mélodrame traditionnel, avec son manichéisme caractéristique. Si cet examen rigoureux, appuyé sur des exemples de corrections, ne rend pas toujours très fluide et aisée la lecture des premiers chapitres, il permet *in fine* de mettre à distance l'idée, associée à la création de *L'Auberge des Adrets*, d'une « rupture franche et définitive » entre le mélodrame de l'Empire et le mélodrame romantique. Dans des pages très nuancées, M. Lemaire montre bien du reste comment *L'Auberge des Adrets* participe parallèlement de l'évolution, amorcée depuis la Révolution et amplifiée sous l'Empire et la Restauration, du genre mélodramatique, qui se traduit notamment, dans la pièce en question, par un plus grand réalisme et par une dramaturgie de la connivence avec le public – garants d'un succès qui ne peut dès lors être réduit au seul génie de Lemaître. Au-delà des querelles historiographiques, ces premiers chapitres mettent bien en lumière – jusqu'à le mettre en scène visuellement sur la page – le caractère foncièrement mouvant du texte théâtral et, parallèlement, la très grande plasticité

⁸ Félix Pyat, *L'Artiste*, 25 août 1833.

ou « flexibilité » (p. 56) du genre mélodramatique, soumis structurellement au pouvoir de la censure théâtrale et ouvert dans le même temps au jeu de l'acteur et à ses improvisations scéniques – creuset d'une liberté paradoxale. Précisons à ce sujet que la censure aura raison à plusieurs reprises – et dès 1824 – des libertés prises par les interprètes, à commencer par le principal, Frédérick Lemaître, vis-à-vis du texte autorisé.

De Robert Macaire à Frédérick Lemaître : le sacre de l'acteur

L'un des grands intérêts de l'ouvrage de M. Lemaire est à cet égard de proposer, à travers l'étude du personnage de Robert Macaire et de son interprète emblématique, une réflexion autour du vedettariat artistique – aspect majeur de l'économie du spectacle au xix^e siècle – et du pouvoir de l'acteur (qui renvoie plus largement à celui de l'artiste) sous la Restauration et la monarchie de Juillet. L'étude du cas Frédérick Lemaître soulève là une question centrale, celle de la célébrité et de la gloire en régime post-révolutionnaire, qui alimente du reste un champ passionnant de la recherche actuelle, au croisement de plusieurs disciplines⁹. Impossible en effet d'évoquer *L'Auberge des Adrets* et ses divers avatars scéniques ou médiatiques sans faire référence dans le même temps à la figure du comédien Frédérick Lemaître, créateur, interprète fidèle et passionné, mais aussi coauteur à plusieurs titres, du personnage de Robert Macaire. Si M. Lemaire remet en question, comme nous l'avons précédemment souligné, le lieu commun selon lequel le comédien ne serait pas l'unique initiateur d'un bouleversement dans l'esthétique du mélodrame, elle montre bien *in fine* que Robert Macaire n'aurait, a contrario, pas eu l'immense fortune qu'il a connue, jusqu'à s'apparenter à un mythe, sans, d'une part, un puissant phénomène d'identification de l'acteur et de son personnage – qui lie en quelque sorte leurs destinées – et, d'autre part, la capacité et l'investissement personnels de l'acteur – son génie dramatique – à le faire évoluer, en relation avec l'actualité politique et sociale du jour. Du reste, l'ouvrage souligne bien le relatif insuccès – et l'indifférence critique – des représentations données avec d'autres interprètes que Frédérick Lemaître.

Le pouvoir de l'acteur s'apprécie bien évidemment à travers l'étude de la réception de *L'Auberge des Adrets* et notamment les nombreux récits médiatiques, publiés tout au long du xix^e siècle, que l'ouvrage cite généreusement, lesquels contribuent tout à

⁹ On signalera notamment : Antoine Lilti, *L'invention de la célébrité(1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014 ; Florence Filippi, Sara M. Harvey et Sophie Marchand (dir.), *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris Armand Colin, 2017 ; *Le Magasin du xix^e siècle*, n° 7 [« La Machine à Gloire »], 2017.

la fois à façonner l'historiographie, fallacieuse, de *L'Auberge des Adrets* et le mythe social de Robert Macaire. Mêlant fiction et réalité, ces réécritures visent à singulariser et à héroïser le comédien et à en faire, au prix de déformations et d'anachronismes, l'incarnation même du théâtre romantique. On retrouve là quelque chose du phénomène des galeries théâtrales, ces « panthéons » de papier, apparus à la fin du xviii^e siècle, destinés à célébrer, par le texte et par l'image, les acteurs – mais aussi les artistes du chant et de la danse – des grands théâtres parisiens¹⁰.

Ce pouvoir nouveau n'est cependant pas dû qu'à la fascination des commentateurs. Dans le processus de vedettarisation, la pratique de l'acteur lui-même est aussi très fortement en jeu. Dès 1823, Frédérick Lemaître « modifie le costume et la pantomime du traître » (p. 122), s'écartant ainsi des conventions du genre mélodramatique. Firmin, son acolyte, interprète du rôle de Bertrand, n'est pas en reste et se retrouve « lui aussi souvent rappelé à l'ordre par les autorités pour non-respect du texte ou de la pantomime en vigueur » (p. 115). Néanmoins – on aura compris que c'est l'un des leitmotifs de cette première partie –, c'est surtout à l'occasion des reprises de 1830 et 1832 que s'affirme, sur fond de liberté retrouvée, la mainmise de l'acteur sur la pièce : « La portée contestataire de Macaire est bien plus importante en 1832 qu'en 1823 parce qu'en plus de mettre à mal les autorités, le personnage cynique et provocateur suscite le rire. » (p. 147) L'évolution conjointe du personnage et de la dramaturgie, permise par l'abolition – provisoire – de la censure théâtrale, vient ainsi interroger la notion d'autorité auctoriale, partant, celle, juridique, de droit d'auteur. Par son interprétation très personnelle, qui modifie le texte, infléchit la dramaturgie et réactive *in fine* la fonction politique et transgressive du théâtre, le comédien se fait, peu ou prou, auteur de la pièce. Lemaître, du reste, le revendique haut et fort et saura habilement le monnayer grâce à ses qualités d'homme d'affaires : « 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'efface. » (p. 170) Jules Janin, dans un article cité par M. Lemaire¹¹, confirme de son côté, tout en regrettant les conséquences du phénomène, ce pouvoir acquis, qui repose sur la fusion de l'interprète et de son personnage : « Robert Macaire est [...] pour Frédérick ce que Figaro est pour Beaumarchais » (p. 171). Ce statut d'auteur – de coauteur –, qui consacre la prise de pouvoir de l'acteur-vedette sur le dramaturge (dont les noms sont d'ailleurs bien oubliés), lui est du reste reconnu

¹⁰ Voir, pour les artistes chorégraphiques, l'étude de Vannina Olivesi, « L'iconographie comme source dans l'historiographie du ballet français : l'exemple des Galeries théâtrales du premier dix-neuvième siècle », in Roxane Martin, Marina Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 193v210.

¹¹ Jules Janin, « Frédérick Lemaître aux Folies Dramatiques », *Journal des débats*, 1835.

officiellement en 1834, lorsque la pièce *Robert Macaire* est représentée au Théâtre des Folies-Dramatiques¹².

Dans les derniers chapitres de l'ouvrage, M. Lemaire revient toutefois sur les ambiguïtés du pouvoir de l'acteur, en évoquant les relations conflictuelles que Frédérick Lemaître entretient avec le personnage qu'il a créé et contribué à transformer. Deux raisons au moins peuvent être invoquées pour expliquer ce sentiment d'amour et de haine, d'attachement et de rejet, qui le conduit à vouloir s'en émanciper. Le phénomène des suites théâtrales, motivées par le succès des représentations de *L'Auberge des Adrets* et de *Robert Macaire*, contribue notamment à faire de Robert Macaire – le personnage – « un produit commercial qu'il convient d'exploiter pour assurer la pérennité d'une entreprise théâtrale » (p. 285) et qui échappe dès lors à Frédérick, pourtant toujours soucieux de conserver le monopole, moral et financier, sur sa création. En outre, l'acteur, conscient de la hiérarchie des genres dramatiques, souffre d'être réduit au seul rôle du bouffon, du marginal, même embourgeoisé, ainsi qu'à une forme de spectacle qui fait certes de lui le « héros du peuple » (p. 304), mais lui interdit l'accès au Théâtre-Français. Comme le met bien en valeur M. Lemaire dans ses derniers développements, cet emploi idiosyncratique, par le mélange de sublime et de grotesque qu'il emblématise, est aussi ce qui séduit et inspire Victor Hugo dans l'écriture de *Ruy Blas*, dont le dramaturge, fasciné par l'acteur et ce qu'il représente symboliquement, lui confie l'interprétation du rôle éponyme¹³.

L'émergence d'un type social inspiré de Robert Macaire : la consécration du personnage de théâtre

La popularité de la figure de Robert Macaire, éprouvée à travers celle de son interprète principal, nous conduit, dans la seconde partie de l'ouvrage, hors des limites du Boulevard du Crime et du cadre strict de la sphère théâtrale – dans le champ d'une culture médiatique elle aussi étroitement dépendante du contexte politique et social, notamment des lois sur la presse. Le succès des reprises aidant, le personnage se diffuse – circule –, durant toute la période de la monarchie de Juillet, sous la forme d'avatars, relevant de genres divers. S'opère alors ce que

¹² *Robert Macaire*, pièce en quatre actes et six tableaux, par MM. Saint-Amand, Antier et Frédérick Lemaître ; représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre des Folies-Dramatiques, en 1834 et 1835 ; et reprise sur le théâtre de la Porte Saint-Martin, au commencement de septembre 1835.

¹³ *Ruy Blas* est représenté pour la première fois en 1838 au Théâtre de la Renaissance, avec Frédérick Lemaître dans le rôle de Ruy Blas et Firmin dans le rôle de Don César de Bazan.

M. Lemaire appelle un « processus de transfert, de renouvellement thématique et d'hybridation formelle » (p. 184), qui autorise l'émergence et le développement d'un type social, le type macairien, inspiré du personnage de théâtre, personnifiant tout à la fois le pouvoir politique et l'affairisme inhérent au régime de Louis-Philippe. L'auteur se propose d'en retracer la généalogie, à travers ses diverses déclinaisons médiatiques. Elle rappelle d'ailleurs à juste titre l'importance, au xix^e siècle, des nomenclatures et des classifications, creuset de la notion de type social, qui innerve, directement ou indirectement, une bonne partie de la production éditoriale de la monarchie de Juillet, de la littérature dite panoramique au roman.

Dans cette perspective, elle s'attache à repérer la présence de Robert Macaire dans toutes les productions culturelles de l'époque. On le voit ainsi non seulement réapparaître dans des suites théâtrales qui le nomment explicitement et tissent de nouvelles intrigues destinées à tenir le public en haleine, mais aussi mis en scène dans des romans et des pièces de Balzac, à travers les figures de Vautrin ou de Ferragus, ou encore dans les physiologies, petit genre associant le texte et l'image, qui consacrent la transformation du personnage en type social. En réalité, les appropriations de Robert Macaire semblent innombrables et se prolongent bien au-delà de la monarchie de Juillet – au moins jusqu'au film de Marcel Carné, *Les Enfants du paradis*¹⁴, lequel a encore connu récemment une adaptation chorégraphique, reprenant l'épisode de *L'Auberge des Adrets*¹⁵. La conjonction Balzac / Macaire, déjà mise en lumière par Champfleury dans les développements de son *Histoire de la caricature moderne* sur Daumier, est en tout cas évoquée ici de manière passionnante à travers l'analyse de *Vautrin*, pièce méconnue inspirée du personnage de Robert Macaire, interprétée par Frédéric Lemaître et... interdite en raison de l'association qu'elle entretient entre le malfrat et le roi Louis-Philippe.

La caricature de presse offre toutefois le corpus le plus riche en termes de diffusion du macairisme. Dans les deux chapitres très denses qui ouvrent la seconde partie, M. Lemaire montre ainsi comment les caricaturistes – Jean-Jacques Grandville, Charles-Joseph Traviès et surtout Honoré Daumier – s'emparent du personnage de Robert Macaire pour en faire une figure de la contestation politique et sociale, dans le prolongement de l'interprétation imposée par Frédéric Lemaître sur les scènes de la Porte Saint-Martin et des Folies-Dramatiques. La différence n'est que de degré et ne tient sans doute qu'à la force de la charge, naturellement plus directe, plus immédiate, plus virulente, dans la caricature dessinée qu'au théâtre. La diffusion

¹⁴ *Les Enfants du paradis* est un film français réalisé par Marcel Carné d'après un scénario de Jacques Prévert, sorti en 1945. Le rôle de Frédéric Lemaître, que l'on voit jouer celui de Robert Macaire dans *L'Auberge des Adrets*, y est interprété par Pierre Brasseur.

¹⁵ *Les Enfants du paradis* est un ballet en deux actes, sur un scénario de Jacques Prévert et une chorégraphie de José Martinez, dont la première a eu lieu le 21 octobre 2008 à l'Opéra de Paris. L'épisode de *L'Auberge des Adrets* y est mis en abyme sous la forme d'un ballet dans le ballet.

médiatique du personnage, support de la construction du mythe, coïncide en outre avec le développement de la presse illustrée, dont de nombreux travaux de recherche, tels ceux de Ségolène Le Men sur Daumier¹⁶ ou ceux de M.-È. Thérénty sur la presse, synthétisés dans l'importante somme collective publiée en 2011, *La Civilisation du journal*¹⁷

Les premières séries lithographiques, signées Grandville, Traviès et Daumier, parues entre 1834 et 1835 dans les journaux de Charles Philippon, *La Caricature* et *Le Charivari*, constituent, selon l'auteur, un « support mésestimé » (p. 187), à la différence des deux séries lithographiques signées Daumier – pour le dessin – et Philippon – pour le texte –, publiées dans *Le Charivari* à partir de 1836. Ces premières caricatures, qui bénéficient du rétablissement de la liberté de la presse, donnent à voir le roi Louis-Philippe macairisé, autrement dit représenté sous les traits d'un bandit. La caricature touche parallèlement ses ministres, macairisés à leur tour, ou assimilés à Bertrand, l'acolyte de Macaire. Ces charges très politiques ne s'élaborent toutefois pas indépendamment des représentations théâtrales, nourries elles-mêmes de références à l'actualité, mais dans un dialogue dynamique et constant avec celles-ci. La caricature peut ainsi s'inspirer de scènes de *L'Auberge des Adrets* et réutiliser, dans une même démarche contestataire, des répliques ou des jeux de scène élaborés par Frédéric Lemaître. On notera au passage l'intéressant parallèle, sans doute à explorer plus avant, établi entre Robert Macaire, interprété par Frédéric Lemaître, et un autre type de l'époque, Bilboquet, interprété par Odry, lui aussi comédien à succès. Après 1835, les représentations de Louis-Philippe macairisé s'effacent. Pour autant, le personnage de Robert Macaire demeure, décliné sous d'autres formes et d'autres supports. Les séries fameuses de Daumier et Philippon, précédemment mentionnées, sont une illustration aussi remarquable que fascinante de cette évolution du personnage sous l'effet du rétablissement de la censure. Dans le *Caricaturama* (1836-1838) – réédité en 1839 sous le titre, particulièrement éloquent, *Les cent et un Robert-Macaire* –, dont le principe est repris un peu plus tard dans la série *Robert Macaire* (1840-1842), le bandit bourgeois apparaît exerçant différents métiers, présentés comme autant d'avatars possibles de l'affairisme et de l'escroquerie des puissants. La démultiplication du personnage, sous des visages à la fois semblables et différents (« les cent-et-un »), dessine en creux une société macairisée, autrement dit une société du vice et de la corruption

¹⁶ Ségolène Le Men, *Daumier et la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2008.

¹⁷ Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Une histoire de la presse française au xix^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011., ont bien montré toute la vitalité créative. M. Lemaire opte là pour une approche globale, répertoriant et analysant sur la durée, de manière détaillée, les différentes lithographies, dont les cibles se modifient sensiblement après le rétablissement de la censure. L'établissement de ce corpus permet de distinguer deux grandes périodes : les caricatures publiées avant 1835, qui visent directement le roi et ses ministres, et celles publiées après le rétablissement de la censure, où la caricature politique se mue en une caricature de mœurs, qui pourfendent l'ensemble d'une classe sociale – la nouvelle bourgeoisie que favorise le régime.

généralisés. Ce Macaire de périodique, sérialisé et « charivarisé », s'impose là comme une étape essentielle dans la transformation du personnage de théâtre en type social, qui s'inscrit, par effet de répétition et de variation, dans la mémoire collective.



Il importe de saluer l'impressionnant travail de recherche, de recensement et d'exploitation des sources qui a abouti à cet ouvrage, dont les annexes sont, par leur richesse et leur diversité, éloquentes en soi. Nul doute qu'il constitue de ce point de vue un apport considérable pour la recherche en histoire du théâtre au xix^e siècle. Il offre par ailleurs un éclairage tout à fait utile et passionnant sur l'écriture et les pratiques théâtrales du premier xix^e siècle, ainsi que sur un univers, celui du mélodrame, longtemps resté dans l'ombre du drame romantique et de ses gloires, canonisées par l'histoire littéraire.

Si la querelle historiographique autour des premières représentations de *L'Auberge des Adrets* nous est apparue, en lecture immédiate, légèrement surjouée – si l'on peut dire –, on comprend toutefois l'importance qu'elle revêt dans le cours de la démonstration : elle a notamment le mérite de redonner toute son importance au jeu de l'acteur et à son pouvoir transgressif, dont il serait intéressant d'envisager les prolongements dans l'histoire du théâtre et de l'interprétation de manière générale, au-delà de la seule vogue du mélodrame. Cette déconstruction / reconstruction soulève au demeurant un enjeu fondamental attaché aux pratiques spectaculaires du xix^e siècle, dans lequel peuvent se retrouver alors tous les arts de la scène : le phénomène de vedettarisation et de médiatisation des artistes, prolongé et soutenu par une mythographie, dans laquelle se mêlent des intentions diverses, du fantasme personnel à l'idéologie collective.

L'aspect le plus fascinant de ce travail reste toutefois la synthèse qu'il offre sur une société et sur un moment de cette société – le « moment Macaire » pourrait-on dire –, ressaisi à travers la prolifération d'une figure issue de la culture des théâtres populaires, qui atteint ainsi au statut de mythe.

PLAN

- Reconsidérer l'historiographie de la pièce & du genre mélodramatique
- De Robert Macaire à Frédérick Lemaître : le sacre de l'acteur
- L'émergence d'un type social inspiré de Robert Macaire : la consécration du personnage de théâtre

AUTEUR

Bénédicte Jarrasse

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : benedictejarrasse@yahoo.fr