

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

*Bocage, comédien et directeur de l'Odéon,
face à la censure politique (1830-1850)*

Olivier Bara

ANNO III - 2018

BOCAGE, COMÉDIEN ET DIRECTEUR DE L'ODÉON, FACE À LA CENSURE POLITIQUE (1830-1850)

Olivier BARA (*Université Lyon 2/ UMR 5317 IHRIM*)
olivier.bara@univ-lyon2.fr

RÉSUMÉ : Bocage, figure majeure de la scène romantique, lutta contre la censure sous toutes ses formes, en tant que comédien et directeur de l'Odéon. Créateur des pièces jugées les plus socialement subversives du répertoire romantique, d'*Antony* de Dumas à *Ango* de Pyat, il se forgea une réputation d'improvisateur, apte à compléter par des mots, des inflexions ou des gestes un texte dramatique expurgé par le pouvoir politique. Directeur, il tenta à deux reprises d'imposer une conception nouvelle du théâtre subventionné, libre et littéraire, mais se heurta à des formes plus subtiles de pression gouvernementale, par presse interposée. Son échec est celui d'un idéal romantique du théâtre, socialement actif et « populaire » avant l'heure.

ABSTRACT : Bocage, a key figure of the romantic theatre, fought against censorship in all its forms, as an actor as well as the Director of Théâtre de l'Odéon. He was an interpreter in roles of the most socially subversive plays of the romantic repertoire, from *Antony* by Dumas to *Ango* by Pyat, and he acquired a reputation for his ability to improvise, since he was able to complete by words, inflections or gestures a dramatic text which had been expurgated by the political power. As a theatre director, he tried twice to impose a new conception of subsidized theatre, a free and literary one, but he had to clash with more subtle forms of governmental pressure, which kept the press under control. His failure was the collapse of a romantic ideal of theatre, socially active and «popular» ahead of time.

MOTS CLÉS : Bocage, théâtre romantique, Théâtre de l'Odéon, conceptions nouvelles, censure

KEY WORDS : Bocage, romantic theatre, Théâtre de l'Odéon, new conceptions, censorship

— |

| —

— |

| —

BOCAGE, COMÉDIEN ET DIRECTEUR DE L'ODÉON, FACE À LA CENSURE POLITIQUE (1830-1850)

Olivier BARA (*Université Lyon 2/ UMR 5317 IHRIM*)
olivier.bara@univ-lyon2.fr

Créateur à la scène de Didier dans *Marion Delorme* de Victor Hugo, des personnages éponymes d'*Antony* de Dumas et de *Diogène* de Félix Pyat, d'Antoine Larry dans *Le Riche et le Pauvre* d'Émile Souvestre, ou encore du Père Rémy dans *Claudie* de George Sand, Bocage est l'une des figures majeures du théâtre romantique français. Il partagea la vedette avec Marie Dorval et rivalisa avec Frédérick Lemaître par sa figuration originale du héros en lutte contre toutes les fatalités sociales et politiques. Surtout, Bocage¹ illustre le jeu dit romantique, fondé sur de troublantes identifications entre rôle, corps et vie personnelle : à la violence des luttes menées sur scène répond l'acharnement républicain du comédien, ancien tisserand, issu du milieu ouvrier rouennais, porteur d'une conception romantique de l'artiste et de sa vocation morale ou sociale régénératrice.²

Aborder la question de la censure par l'angle non de l'auteur mais de l'acteur se justifie dans le cas de Bocage, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les pièces qu'il créa ou parfois reprit sont toutes profondément marquées par la figure qu'il y incarna, personnage déclassé, révolté, en guerre contre la société jusqu'à l'assassinat (*Antony*, *Le Riche et le Pauvre*) ou l'écrasement sous le poids des lois et du pouvoir (*Marion Delorme*). Aussi le traitement par la censure de telles pièces où se discute âprement la question sociale est-il – à l'instar des pièces jouées par Frédérick Lemaître et déclinant le « macairisme », railleur et libertaire³ – particulièrement

- 1 Bocage est le pseudonyme de Pierre François Touzé, né à Rouen en 1799 et mort à Paris en 1862 (d'après les données de l'État civil).
- 2 Je me permets de renvoyer à mon article : *Bocage, acteur de la République : fulgurance d'un nouvel héroïsme théâtral en 1830*, dans Olivier BARA, Mireille LOSCO-LENA, Anne PELLOIS (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Lyon, PUL (« Théâtre et société »), 2014, p. 117-129. Cet article comme la présente étude constituent les travaux préparatoires de la biographie de Bocage que je prévois de publier.
- 3 Voir la thèse de Marion LEMAIRE, *Robert Macaire : la construction d'un mythe. Du personnage théâtral au type social, 1823-1848*, université Paris 8, 2015. Voir aussi Olivier BARA, *Le rire subversif de Frédérick-Lemaître/Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur*, Revue en ligne «Insignis», 1, *Trans(e)* (revue-insignis).

sévère. De plus, porté par sa conception profondément politique de la fonction du comédien dans la société, Bocage pratique couramment le contournement de la censure préalable des manuscrits de théâtre par son interprétation scénique où gestes, inflexions de voix, parfois apostrophes au public, expriment ce que le texte a dû refouler. Enfin, l'importance de la figure de Bocage dans l'histoire du théâtre du XIX^e siècle tient aux fonctions de directeur de l'Odéon qu'il exerça, certes brièvement, à deux reprises : du 1^{er} juin 1845 à fin février 1847, puis du 1^{er} avril 1849 au 27 juillet 1850.⁴ Sa direction fut guidée par la volonté de faire de ce théâtre de la rive gauche, fréquenté par les étudiants du quartier latin, un espace de partage républicain des arts : exposition de peinture, redécouverte d'œuvres anciennes ou étrangères, création d'œuvres dites « littéraires », par opposition aux productions commerciales des autres scènes, défense d'œuvres satiriques voire « socialistes », comme *François le Champi* adapté au théâtre par George Sand et mis en scène par Bocage – assurément le plus grand succès de ses deux directions de l'Odéon. Bocage fut donc un directeur en sursis, non seulement par la fragilité économique de son théâtre, mais aussi par la menace qu'il a pu représenter pour le pouvoir de Louis-Philippe ou de Louis-Napoléon Bonaparte. La question de la censure se pose, pour un directeur de théâtre, non seulement en termes de surveillance du répertoire et d'interdictions d'œuvres, mais aussi de rappel, souvent par voie de presse gouvernementale, des prérogatives de l'État dans un théâtre subventionné comme l'Odéon, second Théâtre-Français. Censure préalable des pièces, surveillance des comédiens et mise sous contrôle des directeurs de théâtre se complètent ainsi, comme le révèle le « cas » Bocage. Son éviction hors de l'Odéon par le pouvoir, le 27 juillet 1850, correspond d'ailleurs au moment précis du rétablissement de la censure préalable par le régime républicain autoritaire de Louis-Napoléon Bonaparte.

L'année 1850 sera le terme de la présente étude comme elle marqua le début d'un lent déclin pour la carrière de Bocage. Ce dernier trouva refuge au petit théâtre Saint-Marcel qu'il dirigea, avant de connaître une renaissance tardive et éphémère grâce à George Sand dans l'adaptation scénique des *Beaux Messieurs de Bois-Doré*, réalisée avec Paul Meurice en 1862 au théâtre de l'Ambigu. La perte d'aurole de Bocage sous le Second Empire est liée

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

4 D'après Nicole WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, p. 293.

à l'exclusion des répertoires de la plupart des grands succès romantiques des années 1830 ; elle est due aussi à sa conception même du rôle social de l'artiste, désormais déplacé dans le grand tapage de la fête impériale.

De la censure : rappels

Afin de cerner les conditions dans lesquelles Bocage, comédien et directeur, tenta d'accomplir son idéal de l'artiste « engagé », il convient de rappeler le fonctionnement de la censure et de la surveillance des théâtres en son temps. La censure préalable exige qu'un manuscrit de la pièce soit examiné avant toute représentation par une commission du ministère de l'Intérieur : selon l'article 14 du décret impérial concernant les théâtres, le 8 juin 1806, « aucune pièce ne pourra être jouée sans l'autorisation du ministre de la police générale ». ⁵ 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'examineurs ⁶ 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 : « La censure devient un organe officiel du pouvoir. Toute l'histoire du théâtre français au XIX^e siècle dépend désormais de ce facteur essentiel ». ⁷

Un tel système de surveillance et de répression, combattu par quelques grands écrivains tels Victor Hugo, Alexandre Dumas, ou Bocage, on le verra, perdure globalement jusqu'en 1906, date à laquelle la censure s'éteint

5 Voir les travaux fondamentaux d'Odile KRAKOVITCH : *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985 ; *La Censure théâtrale (1835-1849). Édition des procès-verbaux*, Paris, Classiques Garnier (« Littérature et censure »), 2016. Voir aussi du même auteur, *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>.

6 Selon T. 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 examinateurs » (Théodore MURET, *L'Histoire par le théâtre, 1789-1851*, Paris, Amyot, 1865, t. III, p. 251).

7 Gérard GENGEMBRE, *Le Théâtre français au 19^e siècle*, Paris, Armand Colin (« Lettres U »), 1999, p. 17.

faute de crédits alloués. Quelques périodes de relâchement de la censure suivent les révolutions du siècle. Après juillet 1830 (selon l'article VII de la Charte révisée), 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 dit 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.

Recevez, etc.

*Le ministre secrétaire d'État de l'intérieur, A. Thiers.*⁸

Tel est le régime imposé à tous les théâtres. Si la censure préalable disparaît encore après la révolution de 1848 (le 6 mars 1848),⁹ elle est rétablie le 30 juillet 1850 par le président Louis-Napoléon Bonaparte¹⁰, futur Napoléon III (loi du 30 juillet 1850). «L'Argus, revue théâtrale et journal des comédiens» du 5 août 1850, annonce :

8 «Journal des débats», 13 septembre 1835.

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

10 « 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, 1789-1851*, cit., t. III, p. 400.

L'Assemblée législative, dans sa séance du 30 juillet, a adopté le projet de loi portant sur le rétablissement de la censure théâtrale. Aucune pièce nouvelle ne pourra être jouée sans l'autorisation du ministre de l'Intérieur. Quatre examinateurs seront chargés de lire les manuscrits, et deux inspecteurs de surveiller la mise en scène. Une loi générale sur l'organisation des théâtres devra être présentée dans le courant de l'année.¹¹

Et la revue d'indiquer le nom et la fonction des censeurs : « MM. Florent, Caritan, Pélissier, de Meynard, Nepveu, examinateurs ; MM. Louis Boyer, Planté, inspecteurs ; M. Victor Hallays, secrétaire de la commission ».¹² Pendant le Second Empire, une série de circulaires ministérielles préciseront 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, souvent créés par Bocage ou Frédérick Lemaître, ont été rendus responsables de la révolution de février 1848), tantôt d'interdire la peinture des « mœurs dépravées ».

La surveillance est tout aussi étroite en province. On donnera l'exemple de la petite ville de Saint-Omer, dans le Pas-de-Calais, et de son théâtre dépourvu de troupe permanente – Bocage, alors au sommet de sa gloire, y a joué en septembre 1841. Le règlement du théâtre de Saint-Omer, daté du 28 octobre 1840, éclaire indirectement les pratiques du public qu'il cherche à encadrer et trahit la grand'peur des préfets face à l'agitation dans ces lieux de rassemblement que sont les théâtres :¹³

Article 10 : « Il ne pourra être débité, déclamé ou chanté sur la scène autre chose que ce qui aura été annoncé par l'affiche ; à moins que l'autorité municipale ne l'ait formellement permis. Cette défense est également faite au chef d'orchestre pour les airs qui [*sic*] lui serait demandé de faire exécuter ; sauf pareille permission. Il est aussi défendu aux acteurs et actrices de rien changer, supprimer ni ajouter dans leurs rôles ; de se permettre aucun geste ironique ou de menace envers les spectateurs ; de leur adresser la parole, de répondre aux interpellations ; de se retirer, lorsqu'ils doivent être

11 « L'Argus, revue théâtrale et journal des comédiens », 5 août 1850.

12 *Ibid.* « M. Hallays » est Victor HALLAYS-DABOT, auteur de *l'Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, E. Dentu, 1862.

13 Voir Alain CORBIN, *L'agitation dans les théâtres de province sous la Restauration*, « Stanford French and Italian Studies », 35, 1985, repris dans *Le Temps, le désir et l'horreur. Essais sur le XIX^e siècle*, Paris, Aubier (« Champs Flammarion »), 1991. Pour le XVIII^e siècle, voir Jeffrey S. RAVEL, *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture (1680-1791)*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1999.

en scène ; comme aussi de ramasser et lire aucun billet, à moins que cette lecture ait été autorisée par le Maire ».¹⁴

L'obsession des censeurs est de voir la salle de théâtre devenir lieu de libération et d'exaltation des passions de la foule. Il s'agit de mettre à distance le politique et de canaliser d'avance tout emportement collectif pour faire du théâtre un lieu de divertissement ou de contemplation esthétique désintéressée. La censure souhaite « écarter complètement des théâtres toutes les scènes empreintes d'un *esprit révolutionnaire* ainsi que toute espèce de lutte entre les partis, se fondant sur ce que *le théâtre doit être un lieu de repos et de distraction et non pas une arène ouverte aux passions politiques* ». Terrifié par les émotions publiques déclenchées au théâtre, le pouvoir caresse un rêve d'unanimisme, dans l'émotion ou le plaisir partagés, hors des débats de la Cité.

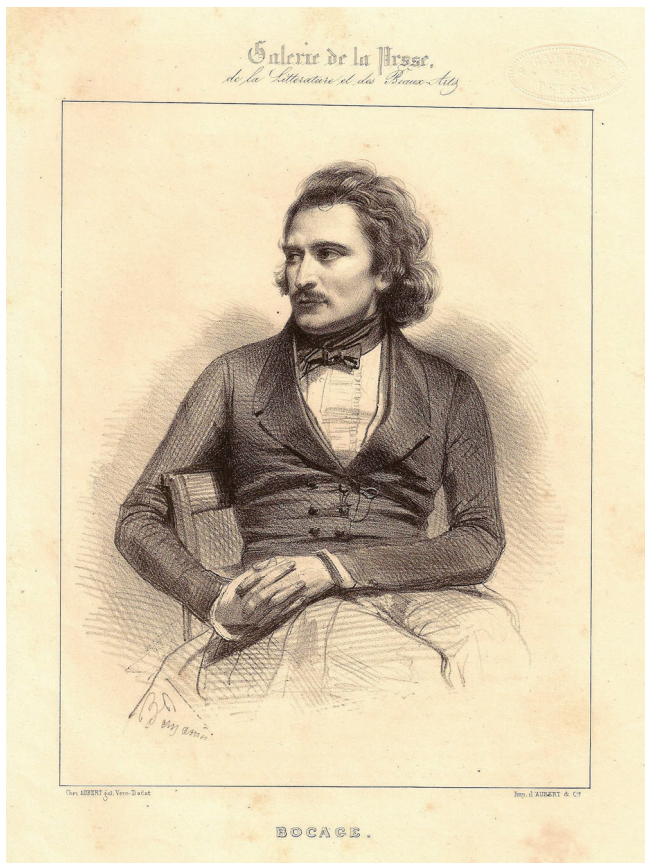
Un comédien en liberté (surveillée)

Les premiers combats menés face à la censure sont ceux des auteurs de pièces jouées par Bocage – à commencer par Victor Hugo pour *Marion Delorme*, interdite en 1829, jouée en 1831 à la faveur de la liberté octroyée par le nouveau régime. Ces luttes contre la censure préalable ont été largement étudiées. On rappellera seulement que les pièces créées en régime de liberté, entre 1830 et 1835, souvent à cause de la puissance que leur a conférée Bocage, sont menacées ou interdites. Ainsi d'une reprise d'*Antony* à la Comédie-Française, avec Marie Dorval, en 1834 : «Le Constitutionnel», journal pro-gouvernemental, fait pression pour faire interdire, dans un théâtre subventionné, une pièce jugée obscène, représentant le « viol, l'adultère, l'inceste, le crime enfin, sous les formes les plus dégoûtantes [...]. Ce n'est pas pour encourager un système si pernicieux que le trésor public est mis à contribution ».¹⁵ Même dans les reprises de pièces plus anciennes dont il n'était pas l'interprète d'origine, Bocage inquiète le pouvoir par l'accent qu'il confère aux paroles ou aux gestes de colère et de défi. Lors de la reprise de *Pinto ou la Journée d'une conspiration* de Lemerrier à la Porte Saint-Martin (1841), les représentations sont suspendues « à

14 Règlement du théâtre de Saint-Omer, 28 octobre 1840 (sans cote), Archives municipales de Saint-Omer, Mairie de Saint-Omer (62).

15 «Le Constitutionnel», 28 avril 1834, *Subvention du Théâtre-Français – M. Thiers*.

cause des applaudissements qui saluaient chaque soir le cri de ralliement «À bas Philippe !»¹⁶ Selon Paul Ginisty, dans sa biographie désormais très ancienne de Bocage, l'acteur était motivé, pour lancer ce cri et en faire un mot d'ordre politique actuel, par un règlement personnel avec Louis-Philippe après un bref emprisonnement survenu à la suite d'une participation active à une manifestation au début de la monarchie de Juillet.¹⁷



Bocage par Benjamin, Galerie de la Presse, de la Littérature et des Beaux-Arts, chez Aubert, sans date, collection personnelle

¹⁶ Odile KRAKOVITCH, *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX^e siècle*, cit., p. 55. O. Krakovitch cite la réaction d'Harel, directeur de la Porte Saint-Martin : « Même si, à la rigueur, on peut admettre l'idée que le gouvernement, sans réclamer l'intervention des tribunaux, puisse interdire les représentations d'un ouvrage pour la seule raison qu'il ne lui convient pas, il est, par contre, intolérable de voir interdire une œuvre connue, soumise à l'examen préalable, conformément à la récente circulaire ministérielle » (*Ibid.*, p. 55-56).

¹⁷ Paul Ginisty, *Bocage*, Paris, Librairie Félix Alcan (« Acteurs et actrices d'autrefois »), s. d. [1925], p. 93.

Entre 1835 et 1845, année de sa première direction de l'Odéon, deux pièces écrites pour Bocage suscitent particulièrement l'inquiétude et l'intervention active de la censure. Bocage crée *Ango* de Félix Pyat le 29 juin 1835, un mois avant l'attentat de Fieschi contre Louis-Philippe, prétexte du rétablissement de la censure préalable – la pièce n'aurait vraisemblablement pu être créée quelques semaines plus tard. En dépit de l'abolition officielle de la censure, de nombreuses corrections sont exigées. Un rapport du 3 février 1835 déclare : « Cette pièce est remplie de sentences et d'allusions révolutionnaires. Les auteurs ont voulu prouver que les peuples ou les citoyens pouvaient faire, par eux-mêmes, ce que les rois refusaient de faire ». ¹⁸ Joué par Bocage, le personnage d'Ango, qui à la manière du Triboulet hugolien lance de violentes imprécations face au roi François 1^{er}, pouvait certes inquiéter le ministère de l'Intérieur. Ce dernier exige des coupures au lendemain de la création et obtient l'obéissance du directeur de l'Ambigu, trop inquiet face au risque d'interdiction. Félix Pyat, ami de Bocage et proche de lui par ses idées, publie une préface virulente pour dénoncer le tournant autoritaire du régime de Juillet. La *Préface d'Ango*, moins connue que les préfaces hugoliennes, est aussi un plaidoyer implacable contre la censure théâtrale :

Le pouvoir abuse toujours des mêmes moyens, et commet toujours les mêmes énormités contre l'opposition, qu'elle s'appelle protestante ou républicaine. C'est là tout le secret de cette ressemblance, que la censure, et après elle le feuilleton ministériel, a trouvée scandaleusement affectée entre l'inquisition du seizième siècle et la moderne cour des pairs. La censure, cette vaincue de juillet, qui se relève, comme tout ce que 1830 n'a fait qu'abattre sans tuer, la censure, représentée maintenant par un seul homme, s'est mise, malgré la volonté des auteurs, ce qui n'est rien contre elle, malgré l'article 7 de la Charte, ce qui n'est pas beaucoup plus, à mutiler de son mieux en une heure ou deux, le jour même de la représentation, au moment de lever le rideau, une œuvre péniblement faite en plusieurs mois, par deux hommes de conscience et de labeur. La censure perfectionnée a fait la guerre aux mots, puis aux gestes, même au silence. Non contente d'enlever ce qui était, elle a voulu ajouter ce qui n'était pas. ¹⁹

¹⁸ Cité par Odile KRAKOVITCH, *Hugo censuré*, cit., p. 56.

¹⁹ Félix PYAT et Auguste LUCHET, *Préface d'Ango*, Paris, Ambroise Dupont, 1835, p. V-VI. Sur Pyat, voir les travaux fondamentaux de Guy SABATIER, notamment *Le Mélodrame de la république sociale et le théâtre de Félix Pyat*, Paris, L'Harmattan, 2 vol., 1999.

Les angles d'attaque privilégiés par Pyat sont d'une part l'obsession des applications possibles, chez les censeurs, rendant suspect d'allusion à l'actualité même un drame historique, d'autre part l'intervention autoritaire dans la composition artistique que constitue toute censure, arbitraire et mutilatrice par nature.

On le constate face à un autre cas de création retardée et largement modifiée : *Il était une fois un roi et une reine* de Léon Gozlan, dont le titre pouvait être perçu comme une provocation sous la monarchie de Juillet. Odile Krakovitch a étudié l'hésitation de la censure face à la pièce en 1841-1842 : « On y voyait le mariage secret d'une princesse Dorothée, très proche par le caractère et la situation, de la reine Victoria, avec un certain Hermann, sosie du prince Albert. Malgré la différence d'époque, les conditions fantastiques et même burlesques dans lesquelles se déroulait l'action, les censeurs pensèrent "néanmoins que dans l'état actuel des esprits, et dans la situation compliquée de la politique extérieure" la pièce devait être interdite ». ²⁰ C'est ainsi qu'au théâtre de la Renaissance, un bandeau « relâche par ordre » est collé sur l'affiche juste avant l'ouverture du théâtre, ajournant de fait la création. La pièce est transformée : le titre devient *La Main droite et la Main gauche*, l'action est transportée en Suède, et la pièce est finalement jouée à l'Odéon sous la direction de Lireux, avec Bocage et Dorval.

Le dramaturge mutilé et censuré trouve parfois dans ses interprètes d'habiles vengeurs, même à son corps défendant : dans le contexte de surveillance et de répression, le contournement de la censure par l'acteur devient une part de son art, cultivée particulièrement par Bocage. Victor Hugo évoquera en 1849 devant le Conseil d'État ce qu'il appellera les « délits de l'acteur », renvoyant toute censure à son absurdité foncière : ces « délits » sont « ceux qu'il peut commettre en ajoutant aux paroles, par des gestes ou des inflexions de voix, un sens répréhensible qui n'est pas de l'auteur ». ²¹ Devant le même Conseil d'État où se discute en 1849 le devenir des théâtres, Bocage fait le récit de ses contournements :

en 1841, je désirais faire de l'opposition au gouvernement. Je pensai à une pièce de Lemercier intitulée *Pinto*. Ce n'était pas, à coup sûr, une pièce faite exprès contre le Gouvernement de Juillet. Je trouvai que néanmoins je pourrais faire naître de son texte, à la représentation, des allusions pi-

²⁰ Odile KRAKOVITCH, *Hugo censuré*, cit., p. 151-152.

²¹ Victor Hugo dans les « Séances tenues par la commission chargée de préparer la loi sur les théâtres » (30 septembre 1849), cité par Odile KRAKOVITCH, *La Censure théâtrale*, cit., p. 712.

quantas, et, plus que cela, des attaques très directes. Il y avait dans la pièce une conspiration. Pinto conspirait contre le roi d'Espagne ; à un certain moment de la pièce, on lui remettait un papier ; il le lisait, et en lisant, il s'écriait : « À bas Philippe ! » [...]

Le soir où on le joua pour la première fois, il y avait peu de monde dans la salle. J'arrive au passage que je viens de citer, je prononce les mots : « À bas Philippe ! », de telle façon que j'enflamme tous les spectateurs. – La censure eût-elle fonctionné à cette époque, en parcourant le manuscrit, elle n'eût certainement pas pensé à ce passage. – Le lendemain, on défendit la pièce. M. Thiers exigea des coupures. La première fois que *Pinto*, ainsi mutilé, fut joué de nouveau, la curiosité publique avait été excitée ; il n'y avait pas une seule place dans les loges, la salle était comble et l'on n'y voyait que des habits noirs. À la place des mots retranchés et à côté, je mis des gestes, je glissai des allusions qui firent plus d'effet encore que les mots n'en avaient produit.²²

L'autre haut fait rapporté non sans fierté et provocation par Bocage concerne *Don Juan de Maraña* de Dumas joué à la Porte Saint-Martin en 1836 :

une femme demande à Don Juan s'il est généreux. Don Juan répond : « Comme le roi d'Espagne ». Quand on représenta cette pièce, je jouai le rôle de Don Juan. Je disais : « Comme le roi... d'Espagne », et il y avait, dans la simple inflexion de ma voix, quelque chose qui créait une allusion au roi des Français. Toute la salle partait d'un éclat de rire homérique. Certes, la censure n'eût pu prévoir une telle allusion.²³

Tout se joue ici hors du texte écrit contrôlé par la censure préalable, dans le ton suggestif et la connivence avec un public prêt à *entendre* l'intention satirique et à relayer la fronde du comédien. De tels hauts faits fondent en partie la réputation de Bocage que l'on vient entendre aussi comme un tribun toujours prêt à s'enflammer depuis la scène : « il ne déplaisait pas à Bocage de donner sa note dans ces imprécations contre le train du monde (ce sera, pour ainsi dire, une de ses spécialités d'acteur) ».²⁴ Ses collègues ou les autorités locales, lors des tournées de Bocage en province, notent parfois les discours improvisés, les invectives contre le pouvoir ou les allusions insérées dans le texte dramatique, arrachant ainsi

²² Bocage dans les « Séances tenues par la commission chargée de préparer la loi sur les théâtres » (1^{er} octobre 1849), *ibid.*, p. 722.

²³ *Ibid.*

²⁴ Paul GINISTY, *Bocage*, cit., p. 96.

ces petites performances du comédien à l'oubli. Une trace se trouve ainsi dans la correspondance de sa partenaire Marie Dorval avec Alfred de Vigny : à Chalon, Bocage serait à la tête de « la plus ignoble racaille de républicains d'estaminets [...] ameutés » contre son directeur de troupe à elle, royaliste²⁵ – l'époux de Marie Dorval, Jean-Toussaint Merle est un Ultra, journaliste à « La Quotidienne ». D'autres indices des pratiques de Bocage hors-scène ou en scène se trouvent dans des rapports préfectoraux qui restent à dépouiller. Ainsi, au cours de la première représentation de la reprise de *Don Juan de Marañna* de Dumas à la Porte Saint-Martin, « l'acteur Bocage » se serait « permis d'abandonner son personnage, pour répondre d'une manière inconvenante au public qui l'invitait à parler plus haut ». Et le préfet d'ajouter : « Ce n'est pas, à ce qu'il paraît, la première fois que cet auteur tient une pareille conduite »²⁶ – et qu'il franchit la frontière séparant, pour assurer l'ordre public, la scène de la salle. Inversement, Bocage est souvent invectivé depuis la salle par des spectateurs politiquement, et pas seulement artistiquement, opposés à lui. Ici encore les traces sont à rechercher dans les archives ou dans la presse. Ainsi « La Gironde », revue bordelaise, note-t-elle en 1835, après avoir rappelé que l'on entend souvent Bocage « professer sur le rôle social du poète et de l'artiste dramatique » et affirmer que le théâtre est « un puissant moyen d'agir sur les masses, de développer leur moralité, de les pousser dans les voies du progrès », blâme « publiquement les interruptions inconvenantes, qui, à chaque représentation, ont essayé de troubler M. Bocage ».²⁷

En dehors de tels contournements de la censure des textes dramatiques et des libertés prises avec les lois de surveillance des théâtres, Bocage portait avec lui la mémoire de ses rôles antérieurs créés dans la période de liberté relative du début des années 1830 : il figurait dans tout son être scénique, dans sa voix comme dans sa prestance, la révolte contre l'ordre social. Il était pour ainsi dire une allégorie de la sédition :

25 Marie DORVAL, lettre à Alfred de Vigny, 18 juin [1836], dans Alfred de VIGNY *Correspondance*, éd. Madeleine Ambrière, Paris, PUF, 1989-1997, t. 3, p. 110. Voir notre article « Le texte épistolaire comme source historique : les lettres de Marie Dorval à Alfred de Vigny (1833-1837), tableau de la vie théâtrale en province, dans Jean-Marc HOVASSE (dir.), *Correspondance et théâtre*, Rennes, PUR (« Interférences »), 2012, p. 163-174. En ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?le-texte-epistolaire-comme-source.html>.

26 Cité par Odile KRAKOVITCH, *La Censure théâtrale*, cit., p. 226.

27 « La Gironde, revue de Bordeaux », 3^e année, 2^e série, Dulac et Valois éditeurs, 1835, p. 510-511. Je remercie Barbara T. Cooper de m'avoir signalé cet article.

Chaque rôle qu'il a créé a pris son nom ou lui a donné le sien : Bocage, c'est Buridan, mais c'est aussi Dalvimar, c'est Antony, surtout Antony, qui a si vivement touché, parce que Bocage souffre quand il le joue, et qu'il a une voix, un ton qui grave dans l'âme les paroles que laisse échapper sa bouche. Plus que tous les acteurs de Paris, il fixe les regards du public au théâtre où se lit son nom ; il joue Ango, et la foule va à Ango, parce qu'il lui a donné un cachet de peuple haineux de la royauté et que c'est Ango lui-même.²⁸

Ces rôles étaient la tunique de Nessus de Bocage dont les fonctions de directeur de théâtre pouvaient lui permettre de se défaire partiellement. Le pouvoir étatique l'y aida-t-il, non sans arrières pensées, en lui confiant la direction d'une institution, l'Odéon, réputée ingouvernable, condamnée à la survie par sa position excentrique par rapport aux autres grands théâtres parisiens ?

La première direction de l'Odéon (1845-1847)

«Le Constitutionnel» annonce le 9 juin 1845 que Bocage vient d'être désigné directeur de l'Odéon à l'unanimité par la Commission des auteurs dramatiques, proposition acceptée par le ministre de l'Intérieur. Le quotidien salue en même temps la « preuve d'intelligence et de bon sens »²⁹ donnée par le nouveau directeur qui a choisi d'ajourner jusqu'au mois d'octobre la réouverture du théâtre. Le prologue composé par Théophile Gautier pour l'inauguration du nouvel Odéon le 15 novembre multiplie les traits d'humour sur la situation du Second Théâtre-Français, comme pour conjurer le sort qui s'abat sur lui. Dit par Bocage, le « prologue d'ouverture » comprend quelques vers évocateurs, assimilant par métaphore le nouveau théâtre et l'oiseau s'élançant hors du nid, dans la conquête périlleuse de sa liberté :

Mais, quand il s'est lancé dans le vent qui l'appelle,
Prenez garde qu'un plomb n'ensanglante son aile,
Car il est des chasseurs qui font la lâcheté
De tirer sur un aigle ivre d'immensité !...³⁰

28 «Le Follet», 13 mars 1836, dans *Recueil factice d'articles sur Bocage*, Bibliothèque nationale de France, Arts du spectacle, Fonds Rondel, Rel 2334.

29 «Le Constitutionnel», 9 juin 1845. Le même quotidien annonçait dans un entrefilet, le 30 mai : « La nomination de M. Bocage, comme directeur de l'Odéon, a été signée aujourd'hui ».

30 Théophile GAUTIER, « Prologue d'ouverture de l'Odéon. Récité le 15 novembre 1845

Une grande reprise et une création de première importance ponctuent la première direction de Bocage : *Saint Genest* de Rotrou et *Diogène* de Félix Pyat, deux pièces où joue le nouveau directeur – cela vaut à ce dernier quelques sarcasmes dans la presse : « Acteur et directeur, au premier rang dans la coulisse, au premier feu dans l'administration, l'Odéon tout entier repose sur M. Bocage ; M. Bocage est l'Atlas de ce monde qui demande de si robustes épaules ».³¹ Un projet qui paraît rétrospectivement visionnaire a failli aboutir : la représentation d'*Un caprice* de Musset,³² qui devait marquer en octobre 1845 le retour à la scène de celui qui avait dit adieu au théâtre depuis l'échec de sa *Nuit vénitienne* au même Odéon en 1830. L'auteur d'*Un spectacle dans un fauteuil* trouverait bientôt à la Comédie-Française un succès scénique aussi soudain que durable. Se dessine ici de la part de Bocage une politique audacieuse, qui mêle la résurrection d'un théâtre oublié aux créations de l'école moderne la plus socialement avancée (Pyat) et aux éclats d'un théâtre littéraire, porté par la fantaisie (Musset, Méry, Nerval).

La censure a laissé le nouveau directeur relativement tranquille, appréciant sans doute la sagesse, du moins apparente, de ses choix (guidés aussi par une grande prudence financière). Pour *Saint Genest*, joué par Bocage *converti* à un rôle de martyr chrétien, la censure hésite à intervenir sur une pièce ancienne, pour ainsi dire consacrée par l'histoire :

Si cet ouvrage paraissait aujourd'hui pour la première fois, il y aurait peut-être à se demander s'il est très convenable de voir la religion chrétienne, avec ses mystères, discutée sur la scène et mêlée, aux vulgaires détails d'une représentation théâtrale, mais comme cette pièce est consacrée par le temps et par le nom de son auteur, et qu'elle est écrite par ailleurs dans le meilleur esprit, nous pensons qu'il y a lieu d'en proposer l'autorisation pour le théâtre de l'Odéon [...].³³

On supprime tout de même une tirade à l'acte V : « Ô ridicule erreur de vanter la puissance / D'un Dieu, qui donne aux siens la mort pour

au théâtre de l'Odéon », dans *Théâtre de poche*, éd. Olivier Bara, Paris, Classiques Garnier poche, 2013, p. 345-346.

31 «Le Constitutionnel», 17 novembre 1845. Le même quotidien reprochera pourtant à Bocage, après sa démission, son inaction à la tête de l'Odéon et sa politique des « bras croisés » (*ibid.*, 8 mars 1845).

32 Voir Alfred de MUSSET, *Théâtre complet*, éd. Simon Jeune, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1990, p. 1170.

33 Cité par Odile KRAKOVITCH, *La Censure théâtrale*, cit., p. 514.

récompense ! / D'un imposteur, d'un fourbe, et d'un crucifié ! / Qui l'a mis dans le ciel ? qui l'a déifié ? / Un nombre d'ignorants et de gens inutiles, / De malheureux, la lie et l'opprobre des villes / [...] ». ³⁴ La profession d'athéisme ou d'anti-christianisme, fût-elle païenne, ne saurait avoir cours sur la scène française de la monarchie de Juillet. Pour *Diogène*, dans un autre registre antique explorant cette fois l'école cynique, le rapport de censure est laconique : « Nous proposons l'autorisation à la charge de nombreux changements, faits par l'auteur sur le manuscrit ». ³⁵ Odile Krakovitch note que les censeurs n'ont pas saisi la portée de la pièce et ont privilégié la brièveté dans leur procès-verbal afin de ne pas susciter, après la « bataille d'Ango », un nouveau conflit avec Pyat. ³⁶

Une autre création en revanche, de moindre succès, fait réagir la censure : *Agnès de Méranie*, tragédie en cinq actes de François Ponsard, jouée avec Bocage et Dorval (22 décembre 1846). Face au sujet dramatique – Innocent III demande à Philippe-Auguste de répudier Agnès de Méranie – les censeurs s'inquiètent :

La commission a été frappée de la hardiesse de l'auteur qui, en faussant un peu l'histoire pour en arriver à son dénouement [le suicide d'Agnès], n'a pas craint de reproduire sur la scène les querelles de Philippe-Auguste et du pape Innocent III, représenté ici par son légat. La présence de ce moine, revêtu d'un caractère officiel et sacré, était déjà un inconvénient que le dialogue rend plus fâcheux encore [...]. ³⁷

En résulte la suppression de passages comme « Eh bien ! Dieu confonde le pape ! » ou « Puisse venir un jour où tout le genre humain / Se sera révolté contre le joug romain ! » ³⁸

Les autres créations sous l'ère Bocage ne déclenchent aucun combat avec la censure, que ce soit *Échec et mat* de Paul Bocage, neveu du comédien-directeur, et Octave Feuillet (que Bocage contribue à faire découvrir) en juin 1846, ou *L'Univers et la Maison*, comédie en vers de Joseph Méry, vieil ami de Bocage, créée en novembre 1846 et jouée encore par Bocage (rôle de Do-

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 331.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 453.

³⁸ *Ibid.* Selon O. Krakovitch, la parodie en vaudeville d'*Agnès de Méranie*, *Ah ! Niaise de Mélanie*, aurait été interdite au théâtre du Palais-Royal tant les questions religieuses demeuraient présentes (*ibid.*, p. 481).

ria). Après quelques mois d'une direction davantage menacée par les questions économiques que par la censure politique, Bocage, épuisé par l'énergie dépensée à diriger et jouer, démissionne en février 1847 pour raisons de santé.³⁹ «Le Constitutionnel» du 2 février 1847 annonce : « M. Vizentini, régisseur-général de l'Odéon, vient d'obtenir le privilège de l'Odéon, à partir du 1^{er} mars, en remplacement de M. Bocage, qui se retire».

Bocage à la Commission des théâtres (1849)

La révolution de février 1848 ramène Bocage sur le devant de la scène publique. Il est candidat à l'Assemblée nationale pour le département de la Seine : sur une affiche datée du 12 avril 1848, on lit sa lettre au « citoyen Lamartine », membre du gouvernement provisoire, demandant au poète s'il approuve sa candidature ; la réponse favorable de Lamartine et la déclaration de Bocage aux citoyens électeurs du département de la Seine se concluent par un « Salut et fraternité »⁴⁰ tout républicain. En dépit d'un si éclatant parrainage, la candidature de Bocage est un échec, comme le sera celle de Lamartine à la présidence de la République.

Sous la Deuxième République, fort de son statut de directeur et de sa célébrité de comédien, Bocage est invité à siéger à la Commission des théâtres chargée, au Conseil d'État, de préparer une nouvelle loi sur les théâtres. La question de la censure est posée directement. Victor Hallays-Dabot note, dans son *Histoire de la censure théâtrale en France* : « MM. Hugo, Alex. Dumas et Bocage se montrèrent les plus violents adversaires de la moindre entrave à la liberté de tout dire et de tout faire sur la scène ».⁴¹ La position de Bocage, dans ces déclarations publiques, est en effet marquée par la force de qui ne transige pas avec les libertés, bien loin des positions conciliantes ou partisans, vis-à-vis du principe comme des pratiques de censure, de ses confrères dramaturges ou compositeurs, comme Scribe ou Auber. « Quant à la censure, je pense qu'elle ne peut produire rien de bon. J'ai toujours cru que de la plus grande liberté, qui engendre la plus grande licence, naît aussi le plus grand bien », déclare Bocage qui poursuit, fort de son expérience de plus de vingt années de pratique scénique :

39 D'après Patrick BESNIER, *Le Théâtre en France, 1829-1870*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 29.

40 *Recueil factice d'articles sur Bocage*, cit.

41 VICTOR HALLAYS-DABOT, *Histoire de la censure théâtrale en France*, cit., p. 330.

La censure préventive et ses rigueurs ne font que grandir les pièces persécutées et augmenter les effets que craint le gouvernement. Prohibe-t-on entièrement la pièce ? L'esprit public s'émeut, plus peut-être que si la représentation avait eu lieu. Si c'est une pièce de quelque valeur, tôt ou tard elle est jouée, et alors elle produit un effet prodigieux. S'agit-il seulement de passages ? Le résultat de la censure est analogue. [...] Arrête-t-elle au moins les détails dangereux et de la suppression desquels le public ne s'inquiète pas ? Elle est complètement impuissante pour saisir les détails ; elle arrête un détail innocent, à côté d'un autre véritablement dangereux qu'elle laisse. Les détails doivent produire le plus d'effet, elle ne peut les voir ; ils appartiennent bien plus à la représentation qu'au manuscrit.⁴²

La position tranchée de Bocage suscite la colère d'une partie de la presse et de la critique dramatique conservatrices ou modérées. Le «Journal des débats» rend compte des discussions de la Commission des théâtres au Conseil d'État dans son feuilleton du 12 février 1850 et dénonce la position tenue par celui qui est alors redevenu directeur de l'Odéon, scène subventionnée. Ce sont surtout les propos provocateurs du comédien, revendiquant le contournement de la censure par ses intonations, interpolations et *lazzi*, qui déclenchent la tempête médiatique :

Que M. Bocage appartienne à l'opinion démocratique la plus avancée, qu'il ait voulu trouver au sein du Conseil d'État la tribune politique qui lui manque ailleurs, nous n'avons pas à nous en occuper ici. Ce qui nous importe, ce qui importe à la loi qu'on va faire, ce sont les révélations rétrospectives de l'acteur. M. Bocage raconte, avec un juste orgueil, l'ingénieux artifice dont il usa en 1831 pour insulter directement sur la scène le Roi Louis-Philippe. [La République doit] défendre à coup sûr contre de telles attaques les pouvoirs qu'elle constitue et les chefs qu'elle se donne. [...] Il faut que la censure soit à la fois préventive et répressive. Rien ne le prouve mieux que de telles anecdotes [...].

Relayée par la presse et dénoncée en de tels termes par une partie de celle-ci, la déclaration de Bocage au Conseil d'État fragilise sa nouvelle fonction de directeur, dans un moment où la république a entamé son tournant conservateur et s'effraie des libertés octroyées par la révolution de février.

42 Cité par Odile KRAKOVITCH, *La Censure théâtrale*, cit., p. 721-722.

La seconde direction de l'Odéon (1849-1850)

J'ai repris l'Odéon avec l'intention d'y combattre ces pièces antirépublicaines, qu'on fait et qu'on joue ailleurs, pour gagner de l'argent quand même.⁴³ Je veux créer là, par le théâtre, un enseignement philosophique et sans danger. Je veux, avec le secours d'hommes de lettres distingués et amis de leur pays, apprendre aux jeunes gens à comprendre, à aimer nos grandes institutions démocratiques. Je veux essayer de contre-balancer l'influence pernicieuse que peuvent avoir, sur eux, certains théâtres.⁴⁴

Tel est le programme énoncé par Bocage devant le Conseil d'État. Dans «La Presse», le feuilletoniste Gautier, soutien de Bocage, insiste quant à lui sur la nécessité de maintenir à Paris, parmi les théâtres d'État, un «gymnase, où les jeunes poètes puisent s'exercer aux luttes dramatiques», doté d'une subvention suffisante qui «mette le directeur en état de ne pas dépendre tout à fait des succès d'argent obtenus en dehors des moyens littéraires»⁴⁵ – cela avait été la politique poursuivie pendant la première direction de Bocage, jusqu'à l'épuisement de ce dernier. Peut-être est-ce la raison pour laquelle Bocage ne peut plus paraître en scène selon le nouveau privilège obtenu pour la direction de l'Odéon.⁴⁶

Trois pièces sont données coup sur coup pour la soirée de réouverture de l'Odéon, le 20 avril 1849 : *Sans le vouloir*, de Marc-Michel et Delacour, *Les Guérillas*, de Charles Laurençot dit Léonce et Eugène Nus, *Une Orientale*, de Jules Barbier et Édouard Foussier.⁴⁷ Ces trois pièces sans grand relief sont suivies, pendant la courte direction de Bocage, des *Bourgeois des métiers* de Royer et Vaëz (15 mai), de *La Jeunesse du Cid* d'Hippolyte Lucas d'après *Las Mocedades del Cid* de Guilhen de Castro (8 septembre) – la pièce pourrait ouvrir la voie, selon Gautier, à la «galerie de classiques

43 Bocage s'en prend ici aux pièces antirépublicaines et antisocialistes comme celles de Labiche. Voir Sylvain NICOLLE, *Labiche, candidat et vaudevilliste sous la II^e République : de l'engagement politique au désenchantement ?*, dans Olivier BARA, Violaine HEYRAUD, Jean-Claude YON (dir.), *Les Mondes de Labiche*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2017.

44 Cité par Odile KRAKOVITCH, *La Censure théâtrale*, cit., p. 723.

45 Théophile GAUTIER, *Feuilleton* de «La Presse», 30 avril 1849, dans ID., *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, éd. Patrick Berthier, Paris, Honoré Champion, 2016, t. VIII, «1849 – Juin 1850», p. 222.

46 D'après Paul GINISTY, *Bocage*, cit., p. 141.

47 Voir «Le Constitutionnel» du 23 avril 1849 et le *Feuilleton* de Gautier dans «La Presse», repris dans *Critique théâtrale*, cit., t. VIII, p. 222.

étrangers»⁴⁸ qu'il réclame pour le second Théâtre-Français –, de *L'Héritier du czar* de Paul Fouché (26 octobre). Conforté par le contexte républicain de sa direction, Bocage refuse de faire opérer les modifications demandées par le préfet de police pour *Les Bourgeois des métiers*.⁴⁹ D'autres créations suivent, comme le « mystère » du *Martyre de Vivia* de Jean Reboul (6 avril 1850), proche du *Saint Genest* de Rotrou, donné avant une reprise du *Diogène* de Félix Pyat – nouveau geste politiquement provocateur dans la mesure où Pyat est en exil depuis juin 1849.

Le grand succès du directeur Bocage, également metteur en scène à cette occasion, est *François le Champi* de George Sand, adaptation par la romancière de son roman, créé le 25 novembre 1849 avec un très grand succès (134 représentations jusqu'en mai 1850).⁵⁰ Le drame centré sur la figure d'un enfant trouvé, « Antony de village »,⁵¹ aurait sans doute inspiré à la censure préventive, si elle n'avait été abolie, coupes et réécritures à cause de son audace morale – le Champi épouse sa mère adoptive. D'autres se chargeront de dénoncer le « socialisme » de la pièce, tel le felleux biographe Mirecourt qui perçoit la filiation entre les bâtards et autres déclassés du théâtre des années 1830 et le Champi sandien :

l'illustre citoyen qui a pris le Romantisme et la République sous son patronage, et qui ne désespère pas encore, à l'heure où nous écrivons, d'être élevé quelque jour au rang de premier consul. [...] notre directeur [de l'Odéon] mit à l'étude *François le Champi*, pièce de la citoyenne Sand, où le socialisme, parlant tour à tour le langage de Théocrite et de saint Vincent de Paul, amenait cette conclusion triomphante : Se dissout et tombe en ruines dans la société tout ce qui n'est pas meunier, menuisier, domestique, adultérin ou bâtard.⁵²

La création du *Chariot d'enfant* de Nerval et Méry, adaptation du drame indien attribué au légendaire Soudraka, donnée le 13 mai 1850, ne suscite pas de semblables commentaires, alors même que la figure de la courtisane au grand cœur rappelle encore quelques figures de glorieux déclassés

48 *Ibid.*, p. 225.

49 D'après Paul GINISTY, *Bocage*, cit., p. 143.

50 D'après Patrick Berthier dans Théophile GAUTIER, *Critique théâtrale*, cit., t. VIII, p. 510, note 2.

51 La formule est de Théophile Gautier dans son feuilleton de «La Presse», le 27 novembre 1849, *ibid.*, p. 511.

52 Eugène de MIRECOURT, *Bocage*, Paris, Gustave Havard, coll. « Les Contemporains », 1856, p. 79.

propres au romantisme flamboyant de 1830. En revanche, *Une nuit blanche* de Nerval, Joseph Méry⁵³ et Paul Bocage réunis sous le nom de Boquillon (pièce créée le 10 février 1850, en période de carnaval), est interdite. On y a vu en haut lieu une satire du président *via* l'empereur d'Haïti mis en scène : « Quelques couplets chantés au dénouement ont failli mettre l'État en danger, si l'on en avait cru les rapports officiels »,⁵⁴ écrit Gautier, qui cite ce couplet entonné par un jésuite blanc (citation précieuse d'une pièce non imprimée dont aucun manuscrit n'a été retrouvé) :

Dans l'art d'étouffer les esprits,
 Nous sommes des apôtres...
 Comme on ne nous a rien appris,
 N'apprenons rien aux autres.⁵⁵

Gautier proteste en vain contre l'interdiction d'*Une nuit blanche*, « fantaisie noire assurément très innocente », pièce « gouvernementale au point de vue républicain »⁵⁶ selon lui, qu'il oppose à un vaudeville « réactionnaire », *Le Coup d'État* de Leuven, Brunswick et de Beauplan, joué sans problème au même moment au Gymnase – le contexte des élections législatives (10 mars) explique sans doute le durcissement du régime. C'est l'occasion pour Gautier d'exprimer publiquement son attachement, partagé avec Hugo, Dumas ou Bocage, à la liberté et son opposition à toute censure :

La liberté quand elle est entière a cela de bon que les excès se neutralisent les uns par les autres : qu'une réaction contraire ramène les choses à leur place, et que la raison publique, éclairée par ces débats où le pour et le contre sont débattus franchement, porte la sentence en dernier ressort et d'une manière infaillible. Que chacun dise ce qu'il pense, tous jugeront. Il est nécessaire que ce qui est dans le cerveau en sorte ; toute chaudière à vapeur a besoin de rondelles fusibles ; laissez ouverte la rondelle rouge comme la rondelle blanche, qu'en sortira-t-il ? Un peu de fumée.⁵⁷

53 Joseph Méry a fait jouer à l'Odéon, sous la seconde direction de Bocage, sa comédie en quatre actes *Une veuve inconsolable ou Planète et Satellites* (5 avril 1850).

54 Théophile GAUTIER, *Feuilleton* de «La Presse», 18 février 1850, dans ID., *Critique théâtrale*, cit., t. VIII, p. 651-652.

55 *Ibid.*, p. 652.

56 Théophile GAUTIER, *Feuilleton* de «La Presse», 4 mars 1850, dans ID., *Critique théâtrale*, cit., t. VIII, p. 668-669.

57 *Ibid.*, p. 669-670.

Le directeur Bocage doit moins faire face à la censure officiellement abolie qu'à l'opposition politique orchestrée par quelques journaux. Le critique Jules Janin décide ainsi de ne plus rendre compte de l'Odéon tant que Bocage en est directeur.⁵⁸ Le quotidien «La Patrie» réagit quant à lui au feuilleton de Gautier dans «La Presse», regrettant la suspension d'*Une nuit blanche*. Le journal répond à Gautier, le 5 mars 1850, et en profite pour attaquer frontalement Bocage :

l'Odéon est un théâtre subventionné dont le gouvernement a la direction supérieure et la responsabilité. Ce qui nous étonne, c'est que le directeur de l'Odéon, ce grand artiste en révolutions qui offrait à Lamartine, le 24 février, de monter à cheval et de se montrer au peuple, n'ait pas compris qu'il ne lui convenait pas plus d'être le directeur de l'Odéon, sous le gouvernement de Louis Bonaparte, qu'il n'eût été convenable à Catilina d'être l'édile chargé de diriger les jeux publics sous le consulat de Cicéron.

Un second article de «La Patrie», le 22 avril, signé J. de Prémaray, va plus loin dans la dénonciation et l'appel direct au limogeage :

Le gouvernement est engagé vis-à-vis de M. Bocage, et cet engagement va jusqu'en 1852. Or qu'est-ce que M. Bocage ? Un directeur qui a transformé en club le théâtre de l'Odéon. Mon Dieu ! M. Bocage ne s'en cache pas, et en cela il a au moins le mérite de la franchise. M. Bocage a toujours été de l'opposition la plus avancée ; tranchons le mot, M. Bocage est rouge. Il ne nous appartient pas de le tourmenter sur la nuance de ses opinions. Homme politique, M. Bocage ne relève que de sa conscience ; mais directeur subventionné, il relève bien un peu du gouvernement.

Dans un tel contexte, il ne manquait plus au pouvoir que de trouver le prétexte à la destitution de Bocage. Ce sera un *gratis* interdit, « dissimulé sous une recette dérisoire »⁵⁹ donné le 4 mai 1850 pour l'anniversaire de la proclamation de la République par l'Assemblée nationale. Le véritable motif est indiqué par l'arrêté de destitution :

Considérant qu'il résulte de l'ensemble des faits et du choix des pièces, de l'impulsion donnée à tous les employés sous ses ordres, la preuve que le sieur Bocage a, durant sa gestion, constamment obéi à un esprit d'hostilité déclarée et employé dans un but politique les moyens d'action qu'il

⁵⁸ Selon Patrick BESNIER, *Le Théâtre en France, 1829-1870*, cit., p. 39.

⁵⁹ Paul GINISTY, *Bocage*, cit., p. 144.

devait à sa position de directeur d'une exploitation théâtrale autorisée par l'administration et subventionnée par l'État...⁶⁰

« M. Bocage, directeur du théâtre de l'Odéon, vient d'être révoqué de ses fonctions » annonce «Le Constitutionnel» dans son numéro du 30 juillet 1850 – l'arrêté ministériel a été signé le 27 juillet.

Bocage démis intente un procès au gérant et au directeur de «La Patrie», Garat et Delamarre, qui lui ont refusé un droit de réponse dans leurs pages. Ses imputations selon lesquelles les articles accusateurs de «La Patrie» auraient été motivés par le refus de laisser vendre le quotidien à l'intérieur de l'Odéon se retournent contre Bocage : il perd en appel. Dans ses « Faits divers », «L'Argus» du 5 août 1850 rapporte l'article de la «Gazette des tribunaux» relatant l'échec de l'appel interjeté par Bocage contre «La Patrie». Le comédien-directeur a définitivement perdu son combat en faveur d'un théâtre subventionné mais libre dans sa programmation : d'un théâtre d'État conçu comme un lieu d'éducation collective, d'éveil des consciences et d'accomplissement de la promesse républicaine. En ce sens, par ses luttes face à toutes les formes de la censure, le comédien et directeur Bocage a nourri l'intuition de ce que l'on nommera plus tard le « théâtre populaire ».

⁶⁰ Cit. *in ibid.*