Au croisement du vaudeville anecdotique et de la féerie : naissance du genre de la revue de fin d'année sous la monarchie de Juillet

Amélie Calderone

▶ **To cite this version:**

Amélie Calderone. Au croisement du vaudeville anecdotique et de la féerie : naissance du genre de la revue de fin d'année sous la monarchie de Juillet. Revue d'Histoire du Théâtre, 2015. halshs-01545188

HAL Id: halshs-01545188
https://shs.hal.science/halshs-01545188

Submitted on 22 Jun 2017

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

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

Au croisement du vaudeville anecdotique et de la féerie : naissance du genre de la revue de fin d'année sous la monarchie de Juillet

Amélie Calderone

Le 25 décembre 1848, Théophile Gautier rend compte, dans *La Presse*, de la représentation d'une revue de fin d'année « en cinq tableaux, mêlée de couplets », de Clairville et Dumanoir, *Les Lampions de la veille et Les Lanternes du lendemain*, qui vient d'être jouée au théâtre de Montansier. Sa critique dramatique est alors l'occasion de dresser un bilan sur le genre dramatique qu'est devenu la revue. À ses yeux, ladite pièce n'est

> […] ni pire ni meilleure que les autres. Elle est d'ailleurs jetée exactement dans le même moule ; on peut briser un sceptre, mais le gaufrier où ces messieurs coulent leur pâte reste intact : les révolutions n'y font rien, et le lendemain des barricades, on le retrouve sans fêlure parmi les pavés[1].

Le perspicace critique prend acte de la consolidation d'une forme théâtrale, née quelque vingt années plus tôt, en une structure fixe :

> La marche ordinaire de ces sortes de choses est fidèlement suivie dans cette revue : une personnification grotesque d'un objet quelconque fait un voyage fantastique à travers les événements, les inventions et les ridicules de l'année, symbolisés avec plus ou moins de bonheur[2].

À la fin de la monarchie de Juillet, la revue de fin d'année est ainsi perçue comme un genre institué ayant, aux dires de l'auteur, pour principales caractéristiques[3] : 1) la trame générale d'un « voyage fantastique » – terme éminemment problématique sur lequel nous aurons à revenir ; 2) la structure d'un défilé[4] ; 3) l'usage massif du procédé d'allégorisation ; 4) un lien étroit à l'actualité, celle notamment diffusée dans la presse de l'époque. Ces

---

[1] *La Presse*, 25 décembre 1848, p. 2. La première de la pièce a eu lieu le 19 décembre. Gautier fait évidemment ici allusion aux journées révolutionnaires de Février grâce auxquelles la Deuxième République a été instaurée.
[2] *La Presse*, 25 décembre 1848, p. 2.
[3] La liste est loin d'être exhaustive. Certains thèmes et motifs deviennent peu à peu spécifiques à la revue. Le récapitulatif des pièces à succès jouées durant l'année dans les théâtres parisiens, par exemple, s'impose comme un passage incontournable.
[4] « Cette année c'est Lampion 1er, roi des Lampions, qui est chargé de cette tâche, et **voit défiler devant lui** les charges de Daumier et de Cham et les imaginations grotesques du *Tintamarre*, de *La Silhouette* et du *Charivari*, qui défraient d'esprit MM. les rewiewers […]. », *La Presse*, 25 décembre 1848, p. 2. Nous accentuons.

œuvres en outre, sont produites par des auteurs habitués aux scènes des théâtres dits secondaires – tels le Vaudeville, le Palais-Royal, la Gaîté, l'Ambigu-Comique, ou encore les Folies Dramatiques – accessibles aux classes sociales les plus modestes. Pour Gautier, ces dramaturges font partie de ces « vaudevillistes[5] » qu'il n'a de cesse de mépriser[6]. Pourtant, depuis au moins le début du siècle, les salles des boulevards accueillent des divertissements innovants, libérés des contraintes des scènes officielles devant perpétuer des genres consacrés, ou déployant des trésors d'habileté pour déjouer les réglementations théâtrales que l'on tente successivement de leur imposer[7]. En ces lieux de spectacle s'épanouissent des œuvres dramatiques divertissantes sans prétention littéraire – vaudevilles, « folies » ou encore féeries, pour ne citer qu'eux –, que les auteurs entremêlent avec d'autant plus de facilité qu'ils travaillent souvent en collaboration – à quatre, six, voire même huit mains. En témoignent les appellations génériques composées, aux adjonctions volontiers multiples et aux allures parfois incongrues, à l'instar de l'« opéra-féerie », de la « folie-vaudeville », ou du « ballet-pantomime burlesque »[8].

À l'intérieur de cet espace marginal s'imposant comme un véritable atelier de formes dramatiques, spectaculaires et divertissantes nouvelles, s'élabore progressivement la revue de fin d'année, peu ou prou entre la fin de la seconde Restauration et celle du règne de Louis-Philippe. Dans sa thèse sur la réception d'Aristophane en France, Romain Piana conjecture en effet que, durant les années 1830, la revue connaissant ses premiers grands succès, le genre s'ouvre peu à peu aux procédés de la féerie. En résulterait l'émergence d'une « autonomie du genre[9] », *via* les « revues fantastiques ». Notre étude vise ainsi à confirmer et expliciter cette hypothèse que la revue est le fruit de la contamination du vaudeville par la féerie. Nous tenterons d'en mettre au jour les étapes successives en circulant au sein d'œuvres choisies de quelques auteurs (ou couple d'auteurs) nous paraissant emblématiques – Nicolas Brazier, les frères Cogniard et Clairville – mais également en mettant en lumière le rôle des discours véhiculés par la presse dans la reconnaissance progressive du genre.

---

[5] *La Presse*, 25 décembre 1848, p. 2.
[6] Voir à ce sujet Anne UBERSFELD, « Gautier, ou l'anti-vaudeville », *Europe*, octobre 1994, p. 59-68.
[7] S'en référer à Olivier BARA, « Rire sous la Restauration : théorie et pratique de la comédie, de Stendhal à Scribe », dans *Repenser la Restauration*, Jean-Yves Mollier, Martine Reid et Jean-Claude Yon (dir.), Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005, p. 239-251.
[8] Sauf mention contraire, toutes les dénominations génériques que nous citerons proviendront des éditions fasciculess des pièces en question.
[9] Romain PIANA, *La Réception d'Aristophane en France de Palissot à Vitez, 1760-1962*, thèse de Doctorat dirigée par Patrice Pavis, Université Paris VIII, 2005 (version de soutenance), p. 306. J'en profite pour remercier vivement Romain Piana de m'avoir communiqué ses travaux.

Posons cependant d'emblée que la clarté de l'exposé engage une vision *a posteriori* partielle et en partie factice : non seulement ces auteurs sont loin d'être les seuls à concourir à l'évolution de la forme dramatique que devient la revue, mais les phénomènes d'hybridation induisent qu'il n'est pas de rupture nette décelable et définitive. L'évolution est graduelle et, en outre, les appellations génériques des pièces demeurent instables, fluctuantes, parfois trompeuses – ne serait-ce que parce qu'elles obéissent à des modes, ou sont choisies pour leur caractère accrocheur. En dépit de ces constats qui doivent servir de garde-fou à toute tentative de systématisation, il est néanmoins possible de retracer la constitution progressive de la revue comme genre spécifique. Pour ce faire, nous rendrons compte de cette conception graduelle en trois temps. Le cas de Nicolas Brazier montre combien la revue est, en ses débuts, redevable de la structure du vaudeville épisodique. Mais cette structure se voit rapidement accueillir favorablement des éléments de ces féeries que composent parallèlement les auteurs de revues, engendrant ainsi la « revue fantastique » au milieu de la monarchie de Juillet, particulièrement bien représentée par les productions des frères Cogniard et de Clairville. Ces auteurs, qui sont au nombre des plus prolifiques pourvoyeurs de revues de fin d'année dès le premier tiers du siècle, illustrent la fixation progressive d'une structure en tableaux importée de la féerie. La revue devient l'une de ces formes dramatiques, nombreuses à l'époque[10], où l'hégémonie du spectacle s'exerce dans une matrice offrant un maximum de liberté. Mais la légitimation du genre est également solidaire du discours des périodiques : la presse, parce qu'elle nomme, analyse et diffuse le rituel de la revue en devenir sous les yeux scrutateurs des critiques, devient la pierre de touche qui contribue à faire exister pleinement la revue comme genre théâtral à part entière.

Acte I. La revue, un vaudeville épisodique : l'exemple de Brazier

Nicolas Brazier naît en 1783, et meurt en 1838 : il appartient à une génération d'auteurs qui ont émergé au tout début du XIX^e^ siècle. L'essentiel de sa production est constitué de vaudevilles, mais il a également composé des « folies-féeries »[11], « féeries-vaudevilles »[12], « mélodrames-féeries »[13], ainsi que des « comédies-vaudevilles » et

[10] C'est notamment le cas de la féerie, comme l'a montré Roxane Martin. Voir Roxane MARTIN, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Paris, H. Champion, « Romantisme et Modernité », 2007.
[11] *La Marquis de Carabas*, avec Simonnin, joué le 9 mai 1811 à la Gaîté, ou *Barbe-Bleue* avec Dupetit-Méré, représenté dans le même théâtre le 24 mai 1823.
[12] Par exemple *Fortunatus* avec Du Mersan, joué aux Variétés, le 1^er^ avril 1816.
[13] *Le Petit Chaperon rouge* avec Frédéric Dupetit-Méré, dont la première a eu lieu au Théâtre de la Porte Saint-Martin le 28 février 1818.

« vaudevilles grivois » à partir de la fin des années 1810[14]. Il illustre parfaitement le cas de ces auteurs circulant dans les salles secondaires en les approvisionnant d'œuvres divertissantes, et parfois hybrides[15]. Il a en outre composé son premier « vaudeville épisodique » en 1808, *Arlequin au café du bosquet*, et se trouve être l'auteur, en 1828, de l'une des premières revues de fin d'année connue : *Les Bêtises de l'année, ou Le Confiseur dramatique*, « revue-vaudeville en un acte »[16].

Le vaudeville épisodique semble fournir une trame dramatique à la revue, dans les premières années de son existence : cette trame est tissée par le défilé de personnages devant un protagoniste central. *Les Actualités*, « vaudeville épisodique » auquel l'auteur collabore en 1833[17], témoigne en effet de cette parenté entre les deux formes. La désignation « épisodique » correspond structurellement à ce que le terme « anecdotique » annonce thématiquement, le vaudeville anecdotique étant l'une des deux voies poursuivie par le genre entre 1800 et 1870[18]. En ces pièces, l'anecdote est prétexte à une présentation de petits tableaux. L'intrigue est ténue. Cet ensemble regroupe les œuvres traitant de faits divers, les vaudevilles de circonstance, et également les revues de fin d'année. Le vaudeville néanmoins, connaît parallèlement un conséquent renouveau dans les années 1820, grâce notamment aux apports d'Eugène Scribe[19]. Le prolifique auteur a, entre autres, réduit le nombre de couplets, et imposé la structure de ce que Sarcey nommera la « pièce bien faite » : celle d'une ossature fermement constituée autour d'une intrigue dont l'intérêt dramatique est sans cesse relancé[20]. Aussi Jean-Claude Yon compte-t-il au nombre des réformes que Scribe appose au vaudeville une amélioration de sa construction, et le déroulement de l'action dans un cadre véridique[21].

---

[14] C'est le cas de *La Fille mal gardée, ou La Coupe des foins*, comédie-vaudeville écrite en collaboration avec Francis et Dumersan, jouée aux Variétés, le 19 juin 1822 ; ou encore des *Dieux à la Courtille*, vaudeville grivois, composé avec Mélesville et Duveyrier, et joué à la Porte-Saint-Martin, le 10 février 1820.

[15] Brazier sera en outre l'auteur d'une *Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur origine* (2 vol., Paris, [s. e.], 1832, rééditée en 1838 chez Allardin suite vraisemblablement à la mort de l'auteur).

[16] La pièce a été composée avec Carmouche et de Courcy, et représentée au Théâtre du Vaudeville le 29 décembre 1828.

[17] L'œuvre est écrite avec Dumersan, elle est jouée le 5 septembre au Théâtre des Variétés.

[18] Toutes ces informations proviennent de Henri GIDEL, *Le Vaudeville*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1986, p. 45-46. L'autre voie poursuivie par le vaudeville est le « vaudeville-farce » (p. 46-49).

[19] *Ibid.,* p. 50-51.

[20] Voir Jean-Claude YON (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 142 : « La "pièce bien faite" est une notion avancée par Francisque Sarcey dès 1861, dans son compte rendu de *La Vie indépendante* de Fournier et Alphonse. Sarcey y juge que le talent dramatique se mesure à l'art de susciter "l'intérêt" de bout en bout, de l'augmenter progressivement, de distribuer habilement ses effets, de préparer de nombreuses préparations dramatiques. » Pour ce faire, la question de la « vraisemblance » s'avère capitale.

[21] Jean-Claude YON, *Eugène Scribe. La Fortune et la Liberté*, Saint-Genouph, Nizet, 2000, p. 194. Son troisième apport est celui du « bon ton », notamment dans sa production destinée au Gymnase, élégant « Théâtre de Madame » parrainé par la Duchesse de Berry après 1824. Gardons-nous cependant de toute systématicité :

À cet égard, la mention « épisodique », après les révolutions scribiennes, sonne comme une libération face à la contrainte de la pièce construite au cordeau, régie par la nécessité du développement régulier et vraisemblable d'une intrigue. *Les Actualités* de Brazier incarnent ce mélange entre intrigue et défilé sans nécessité, entre rhématique et thématique. Si une intrigue subsiste, elle est en effet mince : M. Gobetout, qui s'est mis en tête de fonder une colonie à Alger, refuse de marier sa fille avec Auguste Ducrayon, jeune artiste peintre dont cette dernière est éprise. La trame vaudevillesque, ancrée dans la question sociale du mariage et l'actualité du temps, ne sert que de cadre : convoquée au début et à la fin de la pièce, elle devient prétexte à un défilé d'« épisodes » liés aux protagonistes que Monsieur Gobetout – en quête de volontaires pour partir avec lui – voit défiler sous ses yeux. La présentation des personnages dans l'édition volume marque avec netteté la rupture entre pièce-cadre et épisodes insérés[22] :

PERSONNAGES.	*ACTEURS.*
M. GOBETOUT.	M. PROSPER.
Mme GOBETOUT.	Mme VAUTRIN.
DELPHINE, leur fille.	Mlle DUPONT.
AUGUSTE DUCRAYON.	M. LHÉRIE.
ARMANTINE, sa sœur.	Mlle FLORE.
ROUGET, domestique de Gobetout.	M. HIACYNTE.
Rôles épisodiques.	
M. CIGARRE.	M. LHÉRIE.
M. OMASIS.	
M. DESCONCERTS.	
M. TÉLÉGRAPHE.	
COLIN TAMPON.	M, ODRY.
Mlle GIGOT.	Mlle FLORE.
Mme DE BRINVILLIERS.	
UN PROCUREUR DU ROI.	
QUATRE MODISTES.	
QUATRE CAPUCINS.	
DEUX SOLDATS.	
DEUX NÈGRES.	
BOURGEOIS ET BOURGEOISES.	

La scène est à Paris dans le jardin de M. Gobetout.

Les « rôles épisodiques »[23] sont distingués des protagonistes du vaudeville traditionnel, mettant en exergue la structuration de la pièce en épisodes indépendants et interchangeables,

---

Scribe explore bien des voies dramatiques parfois antagoniques, comme l'atteste *L'Ours et le Pacha*, « folie vaudeville » farcesque composée avec Xavier, et jouée aux Variétés le 10 février 1820.

[22] BRAZIER et DUMERSAN, *Les Actualités, vaudeville épisodique en un acte*, Paris, Barba, 1833, p. 2.

[23] Notons qu'au sein du vaudeville, ces rôles ne sont pas des allégories comme dans la revue de fin d'année, mais des personnages permettant de développer un épisode thématique auquel leur nom pourrait donner un titre (Mlle Gigot est ainsi l'inventrice des manches de ce nom, alors très en vogue dans les costumes féminins).

dont le seul lien est ledit Gobetout – nom qui, de surcroît, connaîtra une fortune particulière dans les revues de fin d'année[24]. L'organisation de la pièce selon la logique du défilé est ainsi similaire à celle des *Bêtises de l'année*, où l'on voit se succéder chez le confiseur Azucarillos des personnages permettant le développement de petites scènes ayant pour thème les événements clefs de l'année 1828. Et de même que Gobetout reçoit des visites suite aux avis distribués par son domestique pour fonder sa colonie, Azucarillos accueille le cortège des « bêtises de l'année » à la faveur d'une annonce publicitaire passée dans les journaux.

L'exemple de Brazier montre ainsi combien la revue de fin d'année est redevable à la trame du vaudeville épisodique tel qu'il se pratiquait à la fin de la Restauration, préférant aux exigences de la conduite d'une intrigue serrée, susceptible de toujours relancer l'intérêt du spectateur par des péripéties et retournements de situation, l'exposition linéaire d'une succession de scènes plaisantes, fragilement et facticement reliées entre elles par un protagoniste, et cumulables *ad libitum*. Dès ses débuts cependant, la revue de fin d'année devait subir une autre influence : celle de la féerie alors en vogue à l'époque, et également pratiquée par les auteurs qui ont permis à la revue d'émerger.

Acte II. La « revue fantastique », héritière de la féerie : le cas des frères Cogniard et de Clairville

Dès le début des années 1830, Théodore (1806-1872) et Hyppolite Cogniard (1807-1882) entament une collaboration fraternelle qui s'avèrera riche, et les conduira à compter parmi les auteurs de revues de fin d'année les plus prospères du siècle. Parallèlement, ils composent une production dramatique variée, alternant vaudevilles ou comédies-vaudevilles[25], « folies-vaudevilles »[26], « vaudevilles-parades »[27], « pièces fantastiques »[28], « silhouettes dramatiques »[29] ou encore féeries[30]. À partir de la fin des années 1840, ils connaîtront de grands succès dans ce dernier genre, avec notamment *La Biche au bois*[31], ou

[24] Les frères Cogniard le réexploiteront dans *1841 et 1941*, pièce sur laquelle nous reviendrons, ou encore avec Clairville, dans *As-tu vu la comète, mon gars ?*, revue jouée aux Variétés, le 30 décembre 1858.
[25] Par exemple *Les Deux Divorces*, représenté aux Nouveautés le 2 novembre 1831.
[26] C'est l'appellation générique reportée sur l'édition fascicule, chez Barba, de leur première pièce, *Le Modèle, croquis d'atelier*, jouée aux Nouveautés le 3 juillet 1831.
[27] C'est le cas de *Bobêche et Galimafré*, représenté au Palais-Royal le 3 juillet 1837.
[28] À titre d'exemple, *Le Royaume des femmes, ou Le Monde à l'envers*, composé avec Charles Desnoyer, et produit sur la scène de l'Ambigu le 5 décembre 1833.
[29] Voir par exemple *Le Café des comédiens*, joué au Théâtre du Palais-Royal le 4 novembre 1837.
[30] *La Fille de l'air*, écrite en collaboration avec Raymond, est donnée aux Folies-Dramatiques le 3 août 1837.
[31] *La Biche au bois* est créée à la Porte-Saint-Martin le 29 mars 1845, en collaboration avec Blum et Toché. Notons malgré tout que la pièce est classée sur le texte imprimé « vaudeville-féerie ».

La Belle aux cheveux d'or[32]. Et durant cette même période, ils s'illustrent dans le genre de la « revue fantastique » comme en attestent *1841 et 1941*[33]*, La Fin du monde*[34] ou encore *Les Marrons d'Inde*[35].

La seconde moitié de la monarchie de Juillet voit ainsi prospérer la « revue fantastique », également illustrée par Clairville : huit pièces portant cette classification ont été produites sur les scènes parisiennes au cours du siècle, dont quatre de Clairville (entre 1837 et 1840), et trois des frères Cogniard (entre 1841 et 1848). Toutes ont été composées entre 1837 et 1848[36]. Clairville est l'auteur de la première pièce explicitement dénommée comme telle, *1837 aux Enfers*[37] – quoique l'année précédente Brazier ait contribué à une revue classée « folie-fantastique », *Le Diable à Paris*. Clairville enfin, à l'instar de ses confrères Cogniard, est également le père de nombreuses féeries à partir des années 1840[38]. Ces quelques jalons éclairent le contexte dans lequel a pu émerger, grâce aux échanges autorisés par le vaste brassage transgénérique que constitue l'écriture pour les théâtres secondaires, la « revue fantastique » dans la seconde moitié de la monarchie de Juillet, autour des figures des frères Cogniard et de Clairville.

Reste à définir plus précisément ce que recouvre le terme « fantastique » dans ces productions, et à cerner son rapport avec la matière féerique familière aux auteurs. Une enquête sur l'usage du terme dans l'ensemble de ces œuvres permet, en dépit de la quasi impossibilité d'en donner un sens stable et définitif, de dégager quelques caractéristiques

---

[32] La première de *La Belle aux cheveux d'or* a eu lieu à le Porte-Saint-Martin, le 18 août 1847.

[33] *1841 et 1941* est composé pour la Porte-Saint-Martin, avec Théodore Muret, et représenté le 20 décembre 1841.

[34] *La Fin du monde* est représentée à la Porte-Saint-Martin, le 20 janvier 1848.

[35] *Les Marrons d'Inde*, en collaboration avec Théodore Muret, est une revue créée à la Porte-Saint-Martin le 27 décembre 1848.

[36] Le sondage, effectué à partir du catalogue « Opale plus » de la BnF, est évidemment à prendre avec précaution si l'on s'attache à l'exhaustivité ; il permet néanmoins de mettre au jour des phénomènes massifs. La huitième « revue-fantastique » est *L'Olympe en goguette* de Pierre Tournemine, jouée au Théâtre du Luxembourg le 1er janvier 1842. Il existe par ailleurs une autre revue fantastique, mais désignée sur la plaquette « folie fantastique » : *Le Diable à Paris* de Brazier et Gabriel (donnée à la Gaîté, le 29 décembre 1836). Voir en annexes le détail des revues fantastiques répertoriées. Notons que la première mention de « fantastique » pour qualifier une pièce date de 1833 : il s'agit du *Royaume des femmes* des frères Cogniard et de Desnoyer.

[37] La pièce est écrite en collaboration avec Delatour. Elle est représentée au Luxembourg le 30 décembre 1837. Clairville sera également l'auteur des *Mines de blagues* (représentée à l'Ambigu-Comique, le 31 décembre 1838), des *Iroquois* (donnée à l'Ambigu encore, le 28 décembre 1839), et des *Français peints par eux-mêmes* (jouée à la Porte-Saint-Martin, le 1er janvier 1841).

[38] Sa première est *La Fille du ciel* (composée avec Guénée, et jouée le 7 octobre 1843 aux Délassements Comiques), puis viendront *Les Sept châteaux du diable* (en collaboration avec Dennery, la pièce est représentée le 9 août 1844 à la Gaîté), et des « vaudevilles-féeries » tels que *Le Petit Poucet* (écrit avec Dumanoir, la première eut lieu au Vaudeville le 5 mai 1845) ou *Les Secrets du diable* (composés avec Jules Cordier, joués au Vaudeville encore, le 23 février 1850, l'appellation exacte étant « féerie-vaudeville »).

justifiant l'usage de cet appellatif. Nous en avons repéré trois. L'adjectif semble tour à tour ou à la fois appelé par les protagonistes des pièces, le régime mimétique auxquelles les œuvres sont soumises, et surtout, par les procédés scéniques qu'elles déploient. Mais en tous les cas, le terme est l'occasion de situer par rapport à l'autre genre qu'est la féerie.

Le qualificatif, d'abord, est employé à propos de pièces mettant en scène le diable, comme en témoignent *Le Diable à Paris* ou *1837 aux enfers*, aux titres évocateurs. Le terme se conçoit alors en faux contre le surnaturel maléfique de la féerie qui se veut inquiétant et terrifiant[39]. À l'univers merveilleux et légendaire de la féerie, la revue oppose un goût prononcé pour les personnages diaboliques dont on a ôté les attributs menaçants[40]. Le Génie de la mine dans *Les Mines de blagues*[41] apparaît à cet égard comme un avatar comique de Satan. Le « fantastique » vaut alors comme déconstruction de la polarité qui organise les personnages surnaturels des féeries manichéennes selon un système biparti Bien/Mal. Le terme annonce que la revue traitera *tous* ses éléments sous le régime du plaisant : nul être censément maléfique n'y mauvais. En d'autre termes, le « merveilleux » de la féerie prend le Mal au sérieux, alors que le « fantastique » de la revue l'appréhende avec désinvolture. Et alors que les divinités maléfiques que sont les Willis sont prêtes, au cours d'une scène de sorcellerie prenant place dans un cimetière, à tuer le héros de la féerie *La Fille de l'air*, Rutland, les revues de fin d'année au contraire refusent d'accorder tout sérieux et tout pouvoir terrifiant aux entités infernales. Cela se manifeste par des répliques telles que celle prononcée par Filocelle dans *Le Diable à Paris*, désamorçant immédiatement tout danger potentiel suite à l'entrée en scène de Diavolo : « Comment, c'est là le diable, mais il n'est pas effrayant du tout…[42] »

---

[39] Voir Roxane MARTIN, *op. cit*., p. 197-198.

[40] Les personnages de diables sont souvent incarnés par des actrices et, érotisés – suivant en cela l'évolution de la revue vers une exhibition croissante du corps féminin. Diavolo dans *Le Diable à Paris* est ainsi incarné par M^lle^ Rougemont. Voir dans ce volume l'article de Romain Piana. Notons par ailleurs, pour être plus exact, que cette affirmation au sujet de la féerie concerne essentiellement les pièces « manichéennes » (par opposition aux « burlesques », fonctionnant comme des parodies de féeries), c'est-à-dire exploitant un conflit entre les puissances surnaturelles au profit d'une moralité : les entités négatives n'y sont pas traitées sur le mode comique. Voir Roxane MARTIN, *op. cit*., p. 210-230.

[41] CLAIRVILLE et DELATOUR, *Les Mines de Blagues*, Ambigu-Comique, 31 décembre 1838.

[42] BRAZIER et GABRIEL, *Le Diable à Paris*, Paris, Nobis, 1836, p. 5. Dans les féeries burlesques, les personnages infernaux font également l'objet d'un traitement comique. À titre d'exemple, l'on citera la sorcière ridicule des *Pilules du diable* d'Anicet Bourgeois, Ferdinand Laloue et Laurent (féerie représentée au Cirque-Olympique le 16 février 1839). À ce sujet, voir Henri ROSSI, *Le Diable dans le vaudeville au XIX^e^ siècle*, Paris & Caen, Lettres Modernes Minard, 2003.

Le terme permet également d'annoncer, à rebours de la féerie qui « représent[e] le surnaturel comme un univers qui existerait en parallèle au monde réel[43] », le traitement désordonné du monde référentiel du spectateur, qui est peu ou prou le même que celui accueillant l'action. Il n'est pas anodin, à cet égard, que la première occurrence du terme pour servir de classification à une pièce, en 1833, doive qualifier une œuvre sous-titrée « le monde à l'envers »[44]. De fait, deux types d'intrigues reviennent avec récurrence dans les « revues fantastiques » : le personnage devant lequel s'opère le défilé d'abord – endormi, ou trompé par ses proches jouant la comédie sous ses yeux –, assiste au spectacle de l'inversion ou à tout le moins du chamboulement des valeurs de son propre monde – qui est aussi celui du public. C'est par exemple le cas de *1841 et 1941* des frères Cogniard : Gobetout croit être transporté dans Paris en 1941 au second acte, et pense être témoin du renversement de la société : les femmes travaillent tandis que les hommes sont voués au foyer, les loyers sont devenus trop onéreux pour qu'il espère se loger, et les nourrissons fument la pipe. Le schéma est d'autant plus marqué que le premier acte, Paris en 1841, permet de mesurer le retournement. Mais heureusement pour le crédule Gobetout, tout n'était que le fruit des décors de la Porte-Saint-Martin[45]… L'autre type d'intrigue favorisé dans les « revues fantastiques » se fonde sur la déformation grotesque du monde réel : l'univers du spectateur sert ainsi d'étalon au royaume végétal des *Marrons d'Inde*, qui en donne une lecture comiquement déformée. L'appellation « fantastique » de ces pièces permet ainsi, à rebours du merveilleux, d'afficher une dimension extra-ordinaire plaisante, saisie dans un rapport nécessaire et étroit avec la réalité et l'actualité – des personnages et du spectateur. Et à la différence du « merveilleux » de nombre de féeries qui surgit d'un cadre naturel et idyllique, le « fantastique » de la revue est spécifiquement urbain. Le terme est en ce sens intrinsèquement lié à l'état de la société moderne et industrielle, et à la culture journalistique. À la « campagne riante[46] », son « torrent » et sa « grotte sauvage » des féeries, la revue préfère Paris et son univers culturel, fût-ce pour la transporter à Constantinople, sur la Lune,

[43] Roxane MARTIN, *op. cit.*, 2007, p. 197.
[44] *Le Royaumes de femmes, ou Le Monde à l'envers*, des frères Cogniard et de Desnoyer (Ambigu-Comique, 5 décembre 1833).
[45] Ce même schéma est celui de *La Fin du monde* des frères Cogniard, où Bonivard, personnage central de la pièce, croit assister au spectacle de la place de la Concorde dévastée après la fin des temps, alors qu'il s'est seulement assoupi.
[46] COGNIARD frères et RAYMOND, *La Fille de l'air*, Paris, Marchant, 1837, p. 24. *Idem* pour les citations qui suivent.

ou pour la déformer. Le « fantastique » annonce ici un merveilleux distinct des féeries par son caractère drolatique et son accointance avec le quotidien parisien[47].

La dénomination « fantastique » enfin, signale, au niveau de la mise en scène, l'importation d'éléments spectaculaires propres aux féeries. En atteste l'étroite proximité de la féerie des frères Cogniard, *La Fille de l'air* (1837), avec *1841 et 1941* des mêmes auteurs, ou encore avec *1837 aux enfers* de Clairville. L'utilisation de l'espace « machiné », comme le dit l'époque, au profit de la représentation du surnaturel en fournit un exemple éclairant :

Féerie	**Revues**	
***La Fille de l'air,* des frères Cogniard**	***1837 aux enfers,* de Clairville**	***1841 et 1941,* des frères Cogniard**
En cet instant, la foudre gronde… Le ciel s'obscurcit, un bruit de chaînes se fait entendre, et des diables sortent de dessous terre, et viennent s'incliner devant Rutland[48].	Après le chœur, les éclats de tonnerre se font entendre avec plus de force. – Le théâtre est en feu. – On voit Astarok descendre sur un dragon volant[49].	Les ouvriers mettent la sonde en mouvement. Tout à coup un bruit sous-terrain se fait entendre. Éclairs, tonnerre. L'échafaudage s'écroule, des flammes s'échappent du puits ; tous les ouvriers s'enfuient effrayés. Gobetout tombe la face contre terre. La Vérité paraît. La musique continue jusqu'à l'air suivant[50].

Les procédés spectaculaires de la féerie, exacerbant le déchaînement des forces du monde naturel, sont transposés dans l'univers des revues, qui usent tant des effets sonores et visuels[51], que des trappes de la scène[52], des suspensions d'acteurs au grill pour l'entrée d'êtres surnaturels ou d'allégories, ou encore des changements à vue[53]. Aussi en 1845, Jules Janin est-il amené, lors du compte rendu du « drame fantastique » de Frédéric Soulié, *Les Talismans,* à faire le lien entre fantastique, féerie, et usages techniques permettant l'expression du spectaculaire :

> Que diriez-vous cependant si dans une œuvre dramatique, ce même homme, pour qui le roman n'a plus de secrets, s'était amusé à réaliser dans toute sa puissance une de ses

[47] Le terme dans la revue acquiert ainsi un sens spécifique, distinct de « l'esthétique du songe et de la fantasmagorie » dont le drame fera son miel, notamment en exploitant « l'étrange ». Voir Roxane MARTIN, *op. cit*., p. 199.
[48] COGNIARD frères, *La Fille de l'air*, *op. cit.,* p. 30.
[49] CLAIRVILLE Aîné et DE LA TOUR, *1837 aux enfers*, Paris, Morain, 1838, p. 7.
[50] COGNIARD frères & Théodore MURET, *1841 et 1941*, Paris, Beck, 1842, p. 3.
[51] Voir notamment les « coups de tonnerre » qui abondent dans les revues pour annoncer un nouveau protagoniste. À titre d'exemple, l'on pourrait citer le « coup de tonnerre plus violent [qui] se fait entendre » avant l'arrivée d'un personnage déguisé en persan dans COGNIARD frères, *La Fin du monde*, dans *La France dramatique au XIX^e siècle*, vol. XVII, Paris, Tresse, p. 3.
[52] Par exemple, l'on voit une « échelle [qui] s'enfonce sous le théâtre » entraînant avec elle une foule de personnages dans *La Fin du monde* des frères Cogniard. *Ibid.,* p. 17.
[53] Les notations didascaliques du type « Le décor change » (COGNIARD frères, *ibid.,* p. 34) sont en effet monnaie courante.

> imaginations les plus étranges ; s'il avait tenté, **à l'aide des machines et des transformations de la féerie, des changements à vue, de l'impossible** enfin, d'écrire une véritable comédie, une de ces comédies dont les anciens nous ont donné l'exemple dans l'*Amphitryon* et *Les Ménechmes* […] ? Vous raconter cette fantastique comédie (et **ici le mot *fantastique* est à sa place**), celui-là serait bien habile qui en viendrait à bout[54].

Reste que ces trois caractéristiques du « fantastique » sont également le fait de revues non explicitement qualifiées comme telles. Le diable d'une part, est un personnage récurrent des revues[55]. D'autre part, un grand nombre de celles-ci se fonde sur la déformation grotesque de la société française de l'époque, comme en témoignent *Les Lampions de la Veille* (mettant en scène le royaume de Lampion 1er sur le modèle de la monarchie louis-philliparde), ou encore *Un Banc d'huîtres* et *Les Pommes de terre malades* (présentant respectivement les royaumes marin et végétal de Pied-de-Cheval IX et Pomme de terre 1er). Remarquons que ces derniers exemples, cependant, sont non seulement dus à Clairville, mais concernent des pièces tardives (dans l'ordre ci-dessus, 1848, 1847 et 1845). Tout se passe ainsi comme si la revue, après avoir institué ses propres codes[56], grâce au passage éphémère par la « revue-fantastique » lui ayant permis de se situer *par rapport à* la féerie manichéenne, avait acquis une autonomie suffisante pour ne plus avoir à utiliser le qualificatif en question. Au reste, un passage d'*Un banc d'huîtres* confirme cette intuition, l'auteur y assumant pleinement son héritage. La Belle aux Cheveux d'or, personnage de la féerie éponyme des frères Cogniard jouée à l'époque[57], s'adresse alors à des mollusques :

> LA BELLE. On m'a dit que je trouverai ici des trucs…
> MOLLUSQUE. Des trucs ?
> PIED-DE-CHEVAL. Est-ce que vous n'auriez pas de trucs ?
> LA BELLE. C'est le reproche qu'on fait à ma féerie.
> MOLLUSQUE. Qu'appelez-vous des trucs ?
> LA BELLE. Des changements opérés par la fée et le machiniste… Les soudaines métamorphoses… Un banc qui devient un arbre… Une huître qui devient un homme…
> PIED-DE-CHEVAL, *riant*. Oh ! Ça ne s'est jamais vu[58] !

Le clin d'œil aux confrères et l'auto-ironie – le procédé de transformation dénoncé comme propre à la féerie est évidemment utilisé dans la pièce – trahissent la conscience des auteurs de leur héritage, qu'ils peuvent se permettre d'assumer avec humour, la revue ayant conçu à l'égard de ses influences une complète autonomie. Au demeurant, cette consécration de la

---

[54] *Journal des débats*, 3 février 1845, p. 2. *Les Talismans* a été représenté à l'Ambigu-comique, 30 janvier. Nous mettons en valeur.
[55] Il pénètre ainsi jusqu'à la production provinciale, ce dont témoigne *Le Cauchemar, revue lyonnaise de 1836* de Labie et Johanny Augier, représentée au Gymnase de Lyon le 6 janvier 1837, et comptant Satan pour personnage. Au reste, plus généralement, Satan est un des protagonistes favoris des productions dramatiques comiques de l'époque. Voir Henri ROSSI, *op. cit.*
[56] Ses codes s'élaborent et deviennent des codes en parti grâce à la presse, voir *infra*.
[57] *La Belle aux cheveux d'or*, féerie en 4 actes et 18 tableaux, des frères Cogniard, représentée à la Porte-Saint-Martin le 18 août 1847.
[58] CLAIRVILLE et DUMANOIR, *Un banc d'huîtres*, Paris, Dondey-Dupré, 1848, p. 62.

revue comme genre à part entière se manifeste au sein des œuvres par des passages réflexifs, récurrents à partir de la fin des années 1840. Ainsi voit-on un personnage des *Lampions de la veille,* qui en a manqué la représentation, lire le compte rendu dans un journal :

> M. RAVEL. […]
> Hier, on vit Paris entier,
> Pour rire de mainte bévue,
> Se rendre en foule à la revue
> Du gai théâtre Montansier.
> D'un ouvrage de cette espèce
> Faites donc le compte rendu !
> Après avoir vu cette pièce,
> On ne sait pas ce qu'on a vu,
> Dix calembours dans un couplet
> Dix couplets dans la même scène,
> Dix scènes s'enchaînant à peine,
> Et pas une ombre d'intérêt.
> Dans cet éternel persiflage
> Rien pour le goût, rien pour les mœurs,
> Pas le plus petit mariage
> Qui puisse consoler les cœurs[59]. […]

Les auteurs de la revue revendiquent plaisamment la spécificité de la forme dramatique qu'ils pratiquent : refusant l'« intérêt », la moralité et le caractère social des intrigues au centre des vaudevilles mais également des « grands genres » des scènes officielles, la revue se distingue par sa force comique, son foisonnement anarchique. Cela revient à prôner une esthétique tenant à la fois de l'accumulation et de la juxtaposition ; autant de caractéristiques renforcées par l'architectonique qu'adopte la revue de fin d'année à l'époque : la division en « tableaux ». Or, cette scansion provient en droite ligne de la féerie dont elle cherche pourtant à se démarquer : l'indépendance de la revue vis-à-vis de cette dernière se voit ainsi paradoxalement scellée par l'adoption de la structure spectaculaire spécifique au genre concurrent.

Acte III. La loi du spectaculaire. La scansion par tableaux

Au cours de la monarchie de Juillet, le tableau devient l'unité structurante de la féerie[60], appelée à remplacer la division traditionnelle en actes et scènes. La scansion en « tableaux » des revues existe dès 1833. Mais jusque dans les années 1840, elle demeure sporadique. Après 1844 en revanche, elle devient récurrente[61]. Et il n'est sans doute pas

---

[59] CLAIRVILLE et DUMANOIR, *Les Lampions de la veille et les lanternes du lendemain*, Paris, Dondey-Dupré, 1849, p. 68-69.
[60] Roxane MARTIN*, op. cit*., p. 235-261.
[61] Le sondage effectué à partir d'une requête sur le catalogue « Opale plus » de la BnF montre que la première à adopter cette division serait *Les Visites à ma tante, revue épisodique en 2 tableaux* de Laboullaye et Eugène

anodin de voir Clairville l'utiliser régulièrement, à partir du *Monument de Molière,* revue de l'année 1843[62], ni moins encore de constater que cette division intervient après qu'il a arrêté de composer des « revues fantastiques » – autrement dit, lorsque la revue n'a plus besoin de se démarquer de la féerie. Tout se passe comme si le genre était assez autonome pour intégrer l'ossature d'une forme dont il avait à ses début subi l'influence. Cette division nouvelle est ainsi sans surprise adoptée par les frères Cogniard, comme l'attestent *La Fin du monde* (jouée à la Porte-Saint-Martin le 20 janvier 1848) ou encore *Les Marrons d'Inde*, (représentés à la Porte Saint-Martin, le 27 décembre 1848).

L'on peut mesurer l'évolution structurelle subie à l'aune d'une comparaison, chez Clairville, entre *1837 aux Enfers* et *Les Lampions de la veille*. La première revue est encore soumise au patron formel fourni par le vaudeville épisodique : au sein d'un lieu unique – en l'occurrence, les Enfers – le spectateur assiste au défilé de personnages remémorant les événements de l'année (dont Messieurs Houblon, Paracrotte, et Durail, tous bien nommés) devant Lucifer. Le découpage en scènes se justifie par les entrées et sorties des divers personnages, et les possibles changements de décors à vue n'induisent pas une modification du lieu[63].

Dans *Les Lampions de la veille*, cette disposition se voit subsumée par une scansion en tableaux, surimposée à la division en actes et scènes. Chaque tableau est un lieu nouveau : au pays des Lampions font ainsi suite une « chambre tapissée de journaux[64] », puis « une place publique[65] », « un poulailler tout doré[66] » et « un jardin illuminé par des lanternes[67] ». Chaque tableau apparaît comme une pièce au sein de la pièce, et fonctionne en unité autonome, presque close sur elle-même. Le liant devient alors un personnage – ici Lampion 1[er] –, circulant au sein des espaces pour assister au spectacle récapitulatif des faits marquants de l'année, organisés thématiquement au sein de chaque unité. Le premier tableau des

---

Cormon, représentée à l'Ambigu-comique, le 31 décembre 1833. Avant 1843, nous n'en avons repéré qu'une seule autre : *Le Puff, revue en trois tableaux, ornée de Ruy-Blag, parodie en prose rimée de* Ruy-Blas, de Carmouche, Varin et Huard, jouée au Théâtre des Variétés le 31 décembre 1838.

[62] *Le Monument de Molière*, revue en deux actes et quatre tableaux, composée avec Hyppolite Hostein, représenté au Théâtre des Déclassements-Comiques, le 17 janvier 1844.

[63] Avant l'ultime scène, la didascalie mentionne en effet un « changement » (CLAIRVILLE, *1837 aux Enfers*, *op. cit.*, p. 20).

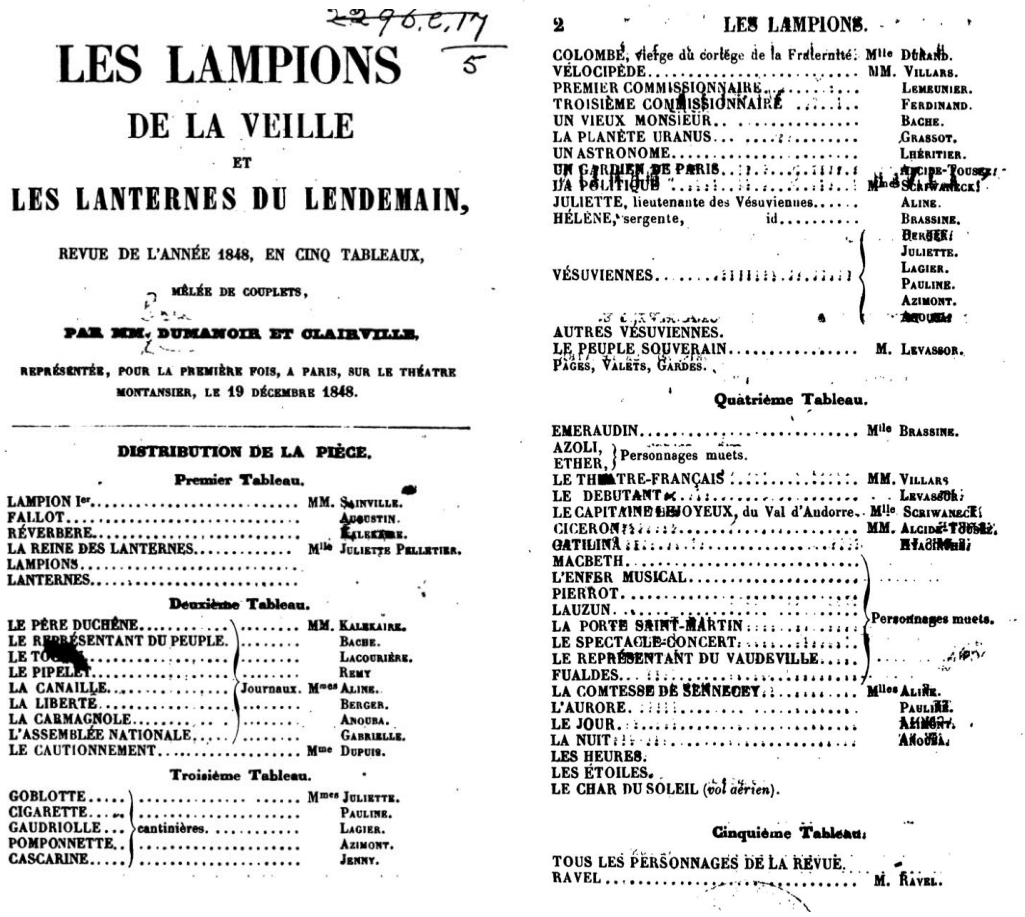
[64] CLAIRVILLE et DUMANOIR, *Les Lampions de la veille et les lanternes du lendemain*, Paris, Dondey-Dupré, 1849, p. 10.

[65] *Ibid.,* p. 20.

[66] *Ibid.,* p. 44.

[67] CLAIRVILLE et DUMANOIR, *Les Lampions de la veille et les lanternes du lendemain*, Paris, Dondey-Dupré, 1849, p. 63.

Lampions de la veille fait ainsi référence aux événements politiques de 1848, le deuxième est consacré à la presse, le troisième aux menus faits de l'actualité (les voitures collectives ou les découvertes astronomiques), le quatrième est celui consacré aux événements théâtraux de l'année, et le dernier est un vaste divertissement regroupant l'ensemble des personnages. Il n'est d'ailleurs pas rare que des titres soient donnés à chaque tableau[68]. La présentation matérielle des textes en fasciculess témoigne de l'autonomie de chaque tableau, en annonçant les personnages selon cette même division :



LES LAMPIONS

DE LA VEILLE

ET

LES LANTERNES DU LENDEMAIN,

REVUE DE L'ANNÉE 1848, EN CINQ TABLEAUX,

MÊLÉE DE COUPLETS,

PAR MM. DUMANOIR ET CLAIRVILLE,

REPRÉSENTÉE, POUR LA PREMIÈRE FOIS, A PARIS, SUR LE THÉATRE MONTANSIER, LE 19 DÉCEMBRE 1848.

DISTRIBUTION DE LA PIÈCE.

Premier Tableau.

LAMPION Ier..... MM. SAINVILLE.
FALLOT..... AUGUSTIN.
RÉVERBERE..... KALKEIRE.
LA REINE DES LANTERNES..... Mlle JULIETTE PELLETIER.
LAMPIONS.....
LANTERNES.....

Deuxième Tableau.

LE PÈRE DUCHÊNE..... MM. KALKEIRE.
LE REPRÉSENTANT DU PEUPLE..... BACHE.
LE TO[illegible]..... LACOURIÈRE.
LE PIPELET..... REMY
LA CANAILLE..... Journaux. Mmes ALINE.
LA LIBERTE..... BERGER.
LA CARMAGNOLE..... ANOUBA.
L'ASSEMBLÉE NATIONALE..... GABRIELLE.
LE CAUTIONNEMENT..... Mme DUPUIS.

Troisième Tableau.

GOBLOTTE..... Mmes JULIETTE.
CIGARETTE..... PAULINE.
GAUDRIOLLE... cantinières. LACIER.
POMPONNETTE..... AZIMONT.
CASCARINE..... JENNY.

2 LES LAMPIONS.

COLOMBE, vierge du cortége de la Fraternité. Mlle DÉRAND.
VÉLOCIPÈDE..... MM. VILLARS.
PREMIER COMMISSIONNAIRE..... LEMEUNIER.
TROISIÈME COMMISSIONNAIRE..... FERDINAND.
UN VIEUX MONSIEUR..... BACHE.
LA PLANÈTE URANUS..... GRASSOT.
UN ASTRONOME..... LHÉRITIER.
UN GARDIEN DE PARIS..... ALCIDE-TOUSEZ.
LA POLITIQUE..... Mlle SCRIWANECK.
JULIETTE, lieutenante des Vésuviennes..... ALINE.
HÉLÈNE, sergente, id..... BRASSINE.
VÉSUVIENNES..... BERGER. JULIETTE. LACIER. PAULINE. AZIMONT. ANOUBA.
AUTRES VÉSUVIENNES.
LE PEUPLE SOUVERAIN..... M. LEVASSOR.
PAGES, VALETS, GARDES.

Quatrième Tableau.

EMERAUDIN..... Mlle BRASSINE.
AZOLI, ETHER, Personnages muets.
LE THÉATRE-FRANÇAIS..... MM. VILLARS
LE DEBUTANT..... LEVASSOR.
LE CAPITAINE JOYEUX, du Val d'Andorre. Mlle SCRIWANECK.
CICERON..... MM. ALCIDE-TOUSEZ.
CATILINA..... HACHEMI.
MACBETH.....
L'ENFER MUSICAL.....
PIERROT.....
LAUZUN..... Personnages muets.
LA PORTE SAINT-MARTIN.....
LE SPECTACLE-CONCERT.....
LE REPRÉSENTANT DU VAUDEVILLE.....
FUALDES.....
LA COMTESSE DE SENNECEY..... Mlles ALINE.
L'AURORE..... PAULINE.
LE JOUR..... AZIMONT.
LA NUIT..... ANOUBA.
LES HEURES.
LES ÉTOILES.
LE CHAR DU SOLEIL (*vol aérien*).

Cinquième Tableau.

TOUS LES PERSONNAGES DE LA REVUE.
RAVEL..... M. RAVEL.

Cet avènement de la structure en tableaux aura au moins deux conséquences. La revue devient véritablement un genre *spectaculaire* – ce que les sous-titres génériques marquent parfois grâce aux mentions « à spectacle » ou « à grand spectacle[69] ». Œuvre totalisante, la

[68] C'est par exemple le cas dans *La Fin du monde* des frères Cogniard, où dans l'ordre se succèdent, oscillant entre titres de chapitres et désignation du lieu, « Les astronomes », « Le Havre », « La Fontaine Molière », « La Fille de marbre », et « L'Hippodrome », puis deux tableaux sans titre, et « La Place de la Concorde » ainsi que « Le Jardin d'Hiver ».

[69] Voir par exemple *Paris à tous les diables*, *revue en 5 tableaux, à grand spectacle*, de Clairville, jouée au Vaudeville le 24 décembre 1844.

revue, à l'instar des opéras-comiques (et contrairement aux vaudevilles reprenant des airs connus), intègre des airs nouveaux, mais également des ballets, des divertissements, des scènes de pantomimes, le tout, dans une succession de décors somptueux destinés émerveiller le public. Les brochures encore une fois, par le menu détail de l'ensemble des collaborateurs, affichent cette primauté du spectacle :

LA

FIN DU MONDE

REVUE FANTASTIQUE EN TROIS ACTES ET NEUF TABLEAUX,

PAR MM. COGNIARD FRÈRES,

Représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 20 janvier 1848.

MUSIQUE DE M. PILATI, — BALLETS DE M. RAGAINE;

Décors: les 1er, 4e, 6e et 7e Tableaux de M. DEVOIR; — les 3e, 5e, et 8e Tableaux de M. RUBÉ; — le 2e de M. ERNEST CICÉRI.

COSTUMES DESSINÉS PAR ALF. ALBERT.

La revue, comme la féerie et des autres genres spectaculaires[70], obéira ainsi à la loi de la surenchère. La division en tableaux permet la multiplication des personnages, des costumes, des décors. Le nombre de tableaux ira croissant au cours du siècle : généralement au nombre de quatre ou cinq dans les années 1840, il n'est pas rare d'en compter vingt, voire plus, dans les années 1860, comme l'illustre la pléthorique revue née de la collaboration de Clairville et des frères Cogniard, *Oh ! la ! la ! Qu'c'est bête tout ça ! Revue de l'année 1860, en 3 actes et 20 tableaux*[71]. La forme s'étant stabilisée comme genre, à la fois dans sa structure, dans le déroulement de son action, et dans ses thématiques, le matériau spectaculaire est devenu le moyen pour les auteurs, engagés dans une surenchère visuelle et sonore, de se distinguer.

L'autre conséquence de la généralisation de la division tableaux, est de pleinement libérer la revue de toute intrigue, de toute quête de continuité, et de toute logique : les auteurs

[70] Roxane MARTIN, *op. cit*., p. 396-446.

[71] *Oh ! la ! la ! Qu'c'est bête tout ça !* est joué le 23 décembre 1860 aux Variétés. La pièce n'est d'ailleurs pas éditée dans une collection théâtrale bon marché, mais chez Michel Lévy, le volume atteignant 115 pages… L'on est bien loin des 22 feuilles de *1837 aux Enfers*.

assument une esthétique de la *varietas* débridée, semblable à la « cornucopie de joyeusetés et railleries[72] » que prônait Rabelais. Théophile Gautier ne manque pas de le souligner :

> Toutes les fois que nous voyons une de ces revues, à l'allure si libre et si dégagée de toute forme conventionnelle, qui admettent toutes les excentricités et toutes les fantaisies possibles et même impossibles, nous ne pouvons nous empêcher de regretter qu'un vrai poète ne s'empare pas de cette forme si souple, si aristophanesque[73] […].

Du reste, dès 1834, Janin déplorait l'utilisation galvaudée du terme « fantastique » pour justifier toutes les invraisemblances et les incohérences, lorsqu'il affirmait que « [f]antastique est une réponse toute moderne à tout ce qui est incroyable, à toutes les compositions qui n'ont ni queue ni tête[74] ». La forme adoptée par la revue, *via* la « revue fantastique », s'est ainsi fixée et codifiée afin d'être paradoxalement susceptible d'une absolue liberté, unique garantie de pouvoir obéir, sur le mode drolatique, à la seule loi du spectaculaire. Elle s'est complètement affranchie du vaudeville qui, sous le Second Empire, n'utilisera pas les décors à grand spectacle[75]. Au surplus, les feuilletons de Gautier ou Janin en témoignent, le genre s'est élaboré sous le regard attentif de la presse et de ses critiques dramatiques : ils ont eux aussi contribué à instaurer sa légitimité.

Tableau final. Un genre qui se constitue avec la presse pour collaboratrice

Durant ses premières années d'existence, les revues de fin d'année sont perçues, au sein de la presse, comme de simples vaudevilles, ou encore comme des revues telles que l'on pouvait en voir sur les scènes parisiennes tout le long de l'année. Si leur manque d'originalité fait souvent l'objet des critiques des feuilletonistes, elle n'est pas encore celle d'un genre spécifique et codifié. Les revues de fin d'année sont perçues comme de banals vaudevilles. Ainsi, l'une des premières jouée sur les scènes parisiennes, *Les Bêtises de l'année*[76], fait-elle l'objet d'un résumé détaillé dans le *Journal des débats,* affirmant que « le cadre de toutes ces pièces épisodiques est nécessairement usé ; mais [que] les auteurs ont su le rajeunir[77] ». *Le Figaro* note de même : « le cadre de leur satire, c'est celui qui a servi, ou à peu près, à toutes

[72] François RABELAIS, *Tiers livre*, « Prologue », Guy Demerson (éd.), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1995, p. 530.
[73] *La Presse*, 25 décembre 1848, p. 2.
[74] *Journal des débats*, 6 janvier 1834, p. 1. Ce propos survient à l'occasion du compte rendu du *Revenant*, « opéra fantastique en 2 actes et 5 tableaux », de Calvimont, représenté à l'Opéra-Comique le 31 décembre (la musique est de Gomis).
[75] Henri GIDEL, *op. cit*., p. 117.
[76] *Les Bêtises de l'année, ou Le Confiseur dramatique*, revue-vaudeville en 1 acte de Brazier, Carmouche et de Courcy, représentée au Vaudeville le 29 décembre 1828.
[77] *Journal des débats*, 2 janvier 1829, p. 2. L'auteur de l'article parle ainsi des « auteurs de ce vaudeville ».

les revues passées, et qui ornera toutes les revues à venir[78]. » En 1836, le discours s'est infléchi : la plupart des périodiques remarquent non seulement la multiplication de ces œuvres de circonstance de fin d'année – chaque théâtre fait représenter sa revue ce qui provoque, à en croire la presse, un véritable « déluge[79] » –, ainsi que la récurrence de thèmes. C'est ce qu'invite à penser la *Gazette des théâtres* lorsqu'elle commente *Paris à Constantinople*[80] :

> Le Vaudeville a fait comme le Palais-Royal, comme la Gaîté, comme tous les théâtres qui ont donné une revue à leurs habitués ; il nous a rappelé les mêmes choses et les mêmes noms[81] […].

Le *Revue du théâtre* note pareillement que c'est « le même cadre et le même remplissage avec plus ou moins d'esprit jeté sur le tout[82] » qui se répète. Les œuvres sont alors souvent analysées de manière groupées, surtout si elles sont considérées comme mineures. Au cours de la monarchie de Juillet, la réception des revues au sein de la presse contribue à nommer, désigner ce « genre » en voie de reconnaissance.

Devenant légitime, la revue imposera en retour aux périodiques un rituel : consacrer le feuilleton de fin d'année aux revues. En attestent les intitulés de rubrique. En 1836, *Le Corsaire* livre une analyse d'ensemble, nommée « Revue des revues[83] », au sein de la rubrique « Revue dramatique ». *Le Monde dramatique* procède de même, avec une rubrique « Revue de 1836[84] ». Les périodiques iront parfois même jusqu'à éditer des textes de revues, à l'instar de *La Caricature* qui, le 29 décembre 1839, offre à ses lecteurs *Le Jugement de l'année 1839,* d'Eugène Guinot[85]. C'est ainsi grâce aux représentations élaborées et cristallisées au sein des feuilles de l'époque que le genre de la revue parvient à émerger et s'instaurer comme tel, et à pleinement *exister*.

~

L'étude de quelques pièces de Brazier, des frères Cogniard et de Clairville permet ainsi de mettre au jour les étapes qui ont marqué l'émergence progressive, au cours du règne de Louis-Philippe, de la revue de fin d'année comme genre à part entière, possédant ses

---

[78] *Le Figaro*, 30 décembre 1828, p. 2.
[79] *Revue du théâtre*, 7 janvier 1837.
[80] C'est par ailleurs l'occasion de dénoncer l'absence de satire politique dans le genre de la revue, perçu comme parfaitement inoffensif. *Paris à Constantinople* est une revue-vaudeville de Rougemont, Dupeuty et Étienne Arago, représentée au Théâtre du Vaudeville à la fin de l'année 1836, mais dont le texte n'a pas été édité.
[81] *Gazette des théâtres*, 8 janvier 1837.
[82] *Revue du théâtre*, 4 janvier 1837.
[83] *Le Corsaire*, 4 janvier 1837.
[84] *Le Monde dramatique*, vol. 4, 1836, p. 13-14.
[85] La pièce n'a jamais été jouée ni éditée. Il pourrait s'agir d'une œuvre refusée.

thèmes, structure et rituels propres. Issue du vaudeville épisodique auquel elle emprunte un canevas en forme de défilé pour le déroulement duquel l'intrigue et l'intérêt dramatique sont secondaires, elle s'approprie peu à peu les procédés spectaculaires de la féerie qu'elle mêle aux éléments de culture parisienne qu'elle entend plaisamment célébrer. Sa dette s'étend jusqu'à la scansion sous forme de « tableaux », ce qui conduit les auteurs à chercher à démarquer la forme émergeante de son aînée nourricière. La revue s'impose comme l'un des genres voués au seul plaisir des sens dont le XIX^{e} siècle fait son miel : divertissante, de circonstance, spectaculaire et libérée de toutes contraintes d'intérêt, de vraisemblance voire même de logique, elle en vient à se figer dans l'ossature la plus relâchée possible. À la fin de la monarchie de Juillet, la métamorphose est totalement accomplie est entérinée. Le passage quelques années durant par la « revue fantastique » sonne alors comme un instrument de distinction vis-à-vis de la féerie dont elle est débitrice. La mention « fantastique » s'avèrera inutile dès lors que les revues se seront multipliées, et auront acquis une spécificité au sein de l'espace public. En cela, les discours élaborés par la presse auront joué un rôle majeur, quitte à ce qui est devenu sa spécificité soit dénoncé comme étant répétitif – accusation face à laquelle les auteurs répondront par une surenchère croissante des effets spectaculaires au cours du siècle.

Amélie CALDERONE
Université Lyon II, UMR LIRE

Annexe

Liste des revues de fin d'année fantastiques

entre 1820 et 1880

Le répertoriage a été effectué en deux étapes. À partir d'une requête sur le catalogue « Opale Plus » de la BnF, nous avons obtenu dans un premier temps le relevé de toutes les pièces dites « fantastiques » jouées sur les scènes parisiennes aux mois de décembre et janvier durant la période concernée. Nous n'avons ensuite retenu que les pièces qui se présentaient effectivement des comme des revues de fin d'année : comme des récapitulatifs des événements marquants de l'an écoulé. La liste finalement obtenue met au jour la concentration temporelle des revues de fin d'année « fantastiques » dans la seconde moitié de la monarchie de Juillet, ainsi que le rôle majeur joué par Clairville et les frères Cogniard. Le classement choisi est chronologique.

Auteur(s)	**Titre**	**Appellation générique complémentaire de l'édition volume**	**Date de représentation**	**Lieu de représentation**
BRAZIER et GABRIEL	*Le Diable à Paris*	Folie fantastique en 1 acte, mêlée de couplets	29 décembre 1836	Gaîté
CLAIRVILLE et DE LA TOUR	*1837 aux enfers*	Revue fantastique mêlée de couplets	30 décembre 1837	Luxembourg
CLAIRVILLE et DE LA TOUR	*Les Mines de blagues*	Revue fantastique à spectacle, mêlée de couplets	31 décembre 1838	Ambigu comique
CLAIRVILLE	*Les Iroquois, ou L'Île merveilleuse*	Revue fantastique en 1 acte	28 décembre 1839	Ambigu-Comique
CLAIRVILLE	*Les Français peints par eux-mêmes*	Revue fantastique en 1 acte	1er janvier 1841	Porte-Saint-Antoine
COGNIARD frères et Théodore MURET	*1841 et 1941, ou Aujourd'hui et dans cent ans*	Revue fantastique en 2 actes, à grand spectacle	29 décembre 1841	Porte-Saint-Martin
Pierre TOURNEMINE	*L'Olympe en goguette*	Vaudeville, revue critique, mythologique, comique et fantastique	1er janvier 1842	Théâtre du Luxembourg
COGNIARD frères	*La Fin du monde*	Revue fantastique en trois actes et neuf tableaux	20 janvier 1848	Porte-Saint-Martin
COGNIARD frères et Théodore MURET	*Les Marrons d'Inde, ou Les Grotesques de l'année*	Revue fantastique en 3 actes et 8 tableaux	27 décembre 1848	Porte Saint-Martin

Résumé

Entre la fin de la Restauration et l'avènement de la Deuxième République se met progressivement en place la forme de la revue de fin d'année, à la faveur du brassage de formes marginales composées, souvent en collaboration, pour les scènes des théâtres secondaires. Issue du canevas lâche du vaudeville épisodique dans ses premières années, la revue intègre des éléments propres à la féerie, tout en cherchant à s'en démarquer. Ainsi naît, sous l'égide notamment de Clairville et des frères Cogniard, la « revue fantastique », qui disparaîtra une fois le genre définitivement stabilisé, à la fin de la monarchie de Juillet. Ayant acquis sa pleine spécificité, la revue s'approprie alors le mode de structuration de la féerie – le « tableau » – afin de laisser s'épanouir toutes ses possibilités spectaculaires et de devenir, en dépit de sa codification, l'un des genres propice à la revendication de cette absolue liberté nécessaire déploiement du seul spectacle, le plus total qui soit.