



PROJECT MUSE®

---

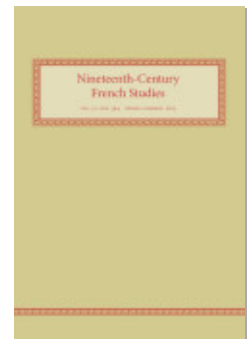
## Introduction: Théâtre social, drame humanitaire

Olivier Bara

Nineteenth-Century French Studies, Volume 51, Numbers 3 & 4,  
Spring-Summer 2023, pp. 185-195 (Article)

Published by University of Nebraska Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/ncf.2023.0009>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/887251>

## Introduction

Théâtre social, drame humanitaire

OLIVIER BARA

En 1923, la thèse de David Owen Evans soutenue à l’Université de Paris, *Les Problèmes d’actualité au théâtre de l’époque romantique. 1827–1850*, établissait un lien de filiation entre la comédie sérieuse ou le drame des Lumières et le théâtre romantique français, considéré sous son angle social. Ses travaux contribuaient à arracher le drame romantique à une définition strictement formelle ou rhétorique pour envisager sa capacité à traiter les grandes questions morales et sociales contemporaines. Cessant de voir dans la production scénique du romantisme un hapax ou une aberration historique, Evans en faisait le chaînon reliant le théâtre du dix-huitième siècle à la grande comédie du Second Empire (Augier, Dumas fils). Il proposait aussi, dans son ouvrage *Le Théâtre pendant la période romantique*, de situer les pièces de Hugo, Vigny ou Dumas dans le mouvement plus général du “drame moderne romantique”: ce dernier

s’attaque à tous les problèmes de la vie individuelle ou de la vie sociale: questions du mariage, du divorce, de l’amour libre, question féministe [. . .]. Il discute ceux qui relèvent de la lutte des classes sociales: rôle du travail intellectuel, condition du prolétariat. Il s’attelle ensuite à la réforme des institutions préventives publiques; enfin il relève tous les problèmes qui constituent le domaine éternel du théâtre social et politique. (“L’évolution” 73)

Dans ce vaste champ formé par le drame moderne de l’époque romantique, Evans distinguait le drame “anti-social,” attaché à la représentation des marges de la société (sur le modèle des pièces déclinant le type de Robert Macaire), la “pièce sur la lutte des classes,” le drame “humanitaire,” menant “une croisade contre la pauvreté, contre la peine de mort, contre l’esclavage, contre certaines autres institutions publiques” (“L’évolution” 80), ou le drame “émancipatoire,” désignant spécifiquement le drame humanitaire attaché à la dénonciation de l’esclavage. Relevant les conflits idéologiques que recèle une si vaste production, entre socialismes naissants et “sentiments respectablement bourgeois,” Evans

invitait à explorer cette littérature dramatique intéressante “au point de vue de la sociologie d’une part, d’autre part de la lumière dont il inonde l’étude des tendances littéraires à cette époque et de la pensée intime des écrivains romantiques” (“L’évolution” 81). Lui-même a d’ailleurs élargi ses recherches à l’ensemble du romantisme social, particulièrement au socialisme français qui l’innerve, dans *Social Romanticism in France, 1830–1848*, ouvrage enrichi d’une bibliographie où se trouvent distingués les “humanitarians” Pierre Leroux et Jean Reynaud. Y figure aussi un des prédécesseurs d’Evans dans l’étude de la littérature sociale: Jean Charles-Brun, auteur non seulement de la fameuse étude sur *Le Roman social en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, en 1910, mais aussi d’un ensemble de conférences inédites sur le théâtre social que met au jour dans le présent dossier Sarah Al-Matary.

Un siècle après la thèse de David Owen Evans, nous proposons de rendre ici hommage à ses travaux et d’ouvrir de nouvelles pistes de réflexion autour des enjeux poétiques et politiques, dramaturgiques et idéologiques du “théâtre social” et du “drame humanitaire” français au dix-neuvième siècle. Il s’agira moins d’établir des ascendances, comme l’a réalisé Evans en son temps, avec le drame ou la comédie larmoyante du dix-huitième siècle, ou de s’interroger sur l’appartenance ou non de ces œuvres à ce que l’histoire littéraire a défini comme “théâtre romantique.” Plus modestement, dans les limites du dossier offert par les *Nineteenth-Century French Studies*, l’ambition consiste, d’une part, à redécouvrir et analyser certaines œuvres théâtrales à portée sociale du premier dix-neuvième siècle, à y cerner spécifiquement le traitement dramatique d’enjeux qu’Evans n’avait fait qu’effleurer dans ses travaux (la représentation de l’étranger, la situation des ouvrières filles-mères en ville ou à la campagne, la condition animale, l’alcoolisme en milieu ouvrier), d’autre part à interroger la continuité éventuelle entre le théâtre humanitaire d’avant 1850 et le théâtre social qui se développe dans les trois dernières décennies du siècle, à la faveur du naturalisme.

#### “HUMANITAIRE” OU “SOCIAL”?

Le dédoublement du titre du présent dossier, “Théâtre social, drame humanitaire,” invite autant à interroger les catégories définitionnelles qu’à croiser les approches, philosophique, morale, sociale, politique et esthétique. Elle incite aussi à embrasser largement le siècle, du romantisme au naturalisme: si “humanitaire” appartient au vocabulaire d’avant 1850, “social” constitue un adjectif plus large, moins marqué historiquement et philosophiquement, susceptible de valoir au-delà du tournant *post-48* du siècle. Le “drame humanitaire” s’inscrit en effet dans le romantisme des années 1830 et 1840 et porte en lui l’idéal d’un accomplissement supérieur du genre humain sur les plans matériel et spirituel: Paul Bénichou l’a bien étudié dans *Le Temps des prophètes*. Un tel théâtre se conçoit comme la traduction

scénique (chez Émile Souvestre, Charles Duveyrier, Félix Pyat ou Eugène Sue) des grandes doctrines socialistes pré-marxistes, leroussiennes, saint-simoniennes ou fouriéristes, opposées à l'individualisme libéral.<sup>1</sup> David Owen Evans affirme ainsi que ce théâtre "se fait, dans une très large mesure, l'instrument de vulgarisation des doctrines nouvelles, tout à fait comme le théâtre du dix-huitième siècle avait servi à vulgariser les idées des philosophes" (*Problèmes* 30). Dans le contexte des années 1830 et 1840, au contact de l'humanitarisme philosophique, le "drame social" prend un sens précis et adopte une visée particulière: "il préconise [. . .] une refonte de la société contemporaine et la substitution d'institutions plus égalitaires à celles qui existent" (*Problèmes* 226). Là peut-être s'esquisseraient les nuances qui séparent les qualificatifs "humanitaire" et "social," le second embrassant profondément les structures économiques et sociales quand le premier aborde plus franchement les questions morales.

Quand dater l'apparition d'un tel théâtre où les enjeux économique-sociaux ou moraux sont posés de façon plus explicite et crue que dans les drames romantiques de Hugo ou Dumas passés à la postérité—précisément sans doute parce que leur approche du social se fait sur un mode indirect, moins en prise avec les préoccupations immédiates? Le discours social de telles œuvres est en effet souvent explicite et militant; il relève volontiers de la thèse sans passer par des modes complexes de symbolisation du social qui appelleraient aujourd'hui une herméneutique de type sociocritique<sup>2</sup>. Ce théâtre d'action sociale et morale est lié aux lendemains de 1830, à cette période d'affirmation du peuple comme force politique, à ce moment d'intensification de ce que l'on appelle la "question sociale," avant que ne domine dans le vocabulaire et les esprits le mot "paupérisme":

Il faut, cependant, attendre les années 1837–1838, et surtout la grande crise à la fois économique, politique et internationale de 1839–1840 pour que s'impose décidément à l'attention d'un large secteur de l'opinion publique ce qu'on appelle, alors, *le problème du paupérisme*—c'est-à-dire, en fait, le problème posé par les difficiles conditions d'existence des classes laborieuses, ainsi que par les protestations que font entendre celles-ci, et leurs défenseurs.<sup>3</sup>

Odile Krakovitch invite quant à elle à prendre en considération, pour dater les débuts du "drame social" et en comprendre le développement, certaines révolutions de la mise en scène et surtout de la scénographie, héritées de la dramaturgie spectaculaire, émotionnellement efficace, du mélodrame:

Ce fut sur la scène de l'Ambigu-Comique, un des théâtres les plus populaires du Boulevard, que débuta la vogue de ces mélodrames sociaux parisiens. *Paris la nuit*, par exemple, drame de Dupeuty et Cormon qui y

fut représenté en 1842, remporta un énorme succès, inexplicable si l'on s'en tenait au seul thème, banal à souhait, du bon jeune homme entraîné par le méchant. Mais ce qui marqua l'époque fut que le mélange individualisme/conflict de classes, mélodrame larmoyant/drame social, fut renforcé par de prodigieux décors destinés à faire de Paris non seulement le cadre, mais le lieu responsable de ces problèmes et de cette crise. Pour la première fois, grâce à l'importance de ces décors, Paris figurait comme une entité à part entière, un rouage essentiel de l'action. ("Paris sur scène" 201)

Faire de la ville moderne un personnage agissant, voire un lieu ou un *milieu* déterminant, voilà qui anticipe sur le théâtre social naturaliste de la fin du siècle.

En attendant, le mélodrame social, volontiers "extrémiste" comme l'appelle Patrick Besnier, représenté notamment par l'œuvre de Félix Pyat, semble préparer la révolution de 1848: du moins cela s'impose-t-il dans bien des visions rétrospectives. Dans la préface de la réédition du *Chiffonnier de Paris* (1847) publiée en 1884, le dramaturge souligne l'évolution conjointe de sa pensée politique et de son œuvre dramatique, déclinant les nuances idéologiques de son théâtre:

[. . .] j'ai écrit ce drame plein des misères et des mérites du peuple, à l'image de ce peuple pauvre et probe; oui, avec ces deux caractéristiques du peuple, probité et pauvreté, j'ai fait Jean, le chiffonnier de Paris [. . .]. Ce drame pénible, mais salubre [. . .] n'a été d'ailleurs que l'évolution logique de ma pensée, précédant et préparant l'évolution même du peuple . . . , pensée républicaine dans ma première pièce, *Une révolution d'autrefois* [. . .], républicaine démocratique dans *Ango le marin*; démocratique et sociale dans *les Deux Serruriers*, *Diogène et le Chiffonnier*: pensée toujours progressive vers l'idéal, tendant de plus en plus à réaliser le droit, à relever le peuple au niveau de ses maîtres et à compléter l'œuvre de 89, l'unité par l'égalité. (iii-iv)

Pyat ajoute, à propos de son *Chiffonnier*, emblématique du drame social de l'époque romantique: "Le succès (en) fut révolutionnaire même. On attribua à la pièce une influence sur la révolution de Février, qu'elle précéda à peine de dix mois [. . .]" (viii). Dans une tout autre perspective idéologique, Jules Janin voit lui aussi dans cette production dramatique particulière une forme agissante par la puissance de la monstration théâtrale, responsable selon le critique de la révolution de 1848:

non, ce ne sont pas les philosophes—faiseurs de livres, et les déclamateurs in-32, qui ont porté la corruption et la colère dans ces âmes faciles à toutes les empreintes, ce sont les drames et les mélodrames mauvais, c'est la chose jouée en chair et en os; la chose en action, revêtue à peine de quelques

haillons, et râlant la faim, le froid, l'hiver, l'injustice, l'horreur, le cachot, le bourreau! (1: 204)

L'association entre théâtre humanitaire ou drame social et esprit (pré)quarante-huitard se trouve sous bien d'autres plumes, par exemple celle de Jean Cassou dans les années 1930: pour l'auteur de *Quarante-huit*, le roman populaire (*Les Mystères de Paris*) comme le mélodrame social (*Le Chiffonnier de Paris*) ont en commun, d'une part, d'intégrer des pans obscurs de la société dans le grand mouvement, rendu visible, des forces sociales en présence, et d'autre part de déplacer la représentation des vices, fixés dans des caractères particuliers ou dans un ordre universel, vers la représentation des relations sociales: "À présent, ce qu'éclaire la lanterne du romancier ou de l'auteur de mélodrames, c'est la réciprocité des actions" (14). Une étude pré-sociologique s'esquisse dans ces œuvres; celle-ci consiste à ne plus rapporter des effets visibles à des origines individuelles ou à quelque mal ontologique ou encore métaphysique, mais à des causes sociales, économiques, politiques, comme telles représentables, analysables et transformables: "Obscurément, l'imagination se persuade que toutes ces inégalités de la réalité sociale, ces chutes, ces ascensions, constituent *une seule et même action*, c'est-à-dire qu'elles procèdent d'une cause et qu'elles ont un lien entre elles" (15, souligné dans le texte).

La censure dramatique, après la révolution de 1848 et sous le Second Empire, a observé avec circonspection ce sous-genre dramatique hérité des décennies 1830 et 1840.<sup>4</sup> L'ordre social supposait que fût désormais traquée et bannie toute pièce publiquement représentée qui sentait son "macairisme" ou rappelait le parcours social du *Chiffonnier* de Pyat. Dans ce nouveau contexte politique, se fait désormais "social" (dans un reflux brutal de l'"humanitaire") un répertoire dramatique qui privilégie la représentation de milieux bourgeois ou aristocratiques, le plus souvent coupés des classes populaires, et soulève sur scène des questions de société comme le statut de l'enfant bâtard ou de la femme adultère, ou expose le scandale de la malversation financière ou des turpitudes journalistiques, chez Dumas fils, Ponsard ou Augier, dans ce que l'histoire littéraire a étiqueté comme l'"école du bon sens." Si le théâtre humanitaire réapparaît, c'est parodié, comme dans "*Les Influences de la fatalité sur une famille divisée par le malheur*, drame moderne et humanitaire de M. Citrouillard, dramaturge peu littéraire, de l'École des carcassiers, décors de Filasse et Jambon": ainsi est intitulé un acte des *Folies Dramatiques* de Dumanoir et Clairville, pièce créée au Palais-Royal le 2 mars 1853<sup>5</sup> où la rhétorique d'un Félix Pyat est tournée en dérision. Cela ne signifie pas que toute représentation du peuple disparaît des scènes du Second Empire, mais, comme l'a analysé Barbara Cooper, le traitement des questions économiques et sociales selon l'angle du conflit de classes ou des inégalités de conditions a disparu: "Écarter les revendications sociales et canaliser

l'action politique du peuple, mettre en scène la population laborieuse comme une curiosité distrayante et estomper sa dangerosité" (316), voilà ce que visent les œuvres dites "populaires" entre 1850 et 1870.

On comprend mieux le rôle joué par le naturalisme dans la *remise* en scène des ouvriers et des ouvrières, désormais saisis dans leur milieu agissant, représentés à travers des corps visiblement marqués par l'épreuve du travail, parfois engagés dans des grèves. Là réapparaît un drame social, désormais naturaliste, qui a toutefois perdu ses accents "humanitaires" et romantiques, au profit peut-être d'une plus grande âpreté (et efficacité?) dramatique. On comprend aussi qu'à l'orée du vingtième siècle, ce que l'on désigne par "théâtre social" (dans les conférences de Jean Charles-Brun, par exemple), englobe très largement des pièces tendant un vaste miroir à la société de leur temps, représentant des catégories professionnelles, des enjeux "sociétaux," moraux ou religieux, se confondant parfois avec le théâtre à thèse, sans se concentrer spécifiquement sur l'inégalité et la misère sociales. Sans doute la prise de distance avec le romantisme, sous la Troisième République, contribua-t-elle à l'effacement d'une œuvre dramatique désormais enfouie sous les barricades de 48 et en grande partie disparue des affiches des théâtres. C'est à la redécouverte de cette œuvre, dans la richesse sociale de ses représentations comme dans l'inventivité dramaturgique dont elle a su parfois faire preuve, qu'invitaient il y a cent ans les travaux pionniers de David Owen Evans. Nous espérons ici les prolonger et les renouveler.

#### PRÉSENTATION DU DOSSIER

Le présent dossier offre une alternance entre des articles monographiques, centrés sur une ou deux pièces (Barbara Cooper, Cary Hollinshead-Strick, Janice Best), et des articles thématiques consacrés à un enjeu social saisis dans un corpus large (Ignacio Ramos-Gay sur le traitement des animaux, Marjolaine Forest sur l'alcoolisme ouvrier). On appréciera aussi la diversité des approches, esthétique et dramaturgique avec Marie-Astrid Charlier (sur le drame *social* naturaliste), archivistique, politique et historique chez Sarah Al-Matary, restituant les conférences sur le théâtre social données par Charles-Brun au Collège libre des sciences sociales au début du vingtième siècle.

Barbara Cooper ouvre le parcours en se concentrant sur *Mathilde*, une pièce de Félix Pyat et Eugène Sue créée en 1842 et jouée jusqu'en 1870. Par le nom même de ses auteurs, l'œuvre est emblématique des drames sociaux qui, à côté des romans, font florès sous la monarchie de Juillet. En choisissant de se concentrer sur une œuvre demeurée à l'ombre des drames beaucoup plus connus que sont *Les Deux Serruriers* ou *Le Chiffonnier de Paris*, Barbara Cooper étudie dans *Mathilde* les "tensions raciales et sociales ainsi que des problématiques liées à l'argent et à la moralité." Si la pièce de Pyat et Sue ne met pas directement en scène

la “confrontation violente entre les classes,” elle est bien révélatrice “de l’inégalité, du dysfonctionnement socioéconomique.” Sa réception critique semble pourtant ignorer la question sociale soulevée: banalisation, déjà à l’orée de la décennie 1840, des thèmes et des types représentés? ou prudence des journalistes face aux drames sociaux et à leur puissance de dénonciation? Il semble qu’un brouillage du sens ait été créé dans la pièce par l’insertion d’un personnage de métis brésilien: ce dernier concentre en lui les causes du désordre socio-économique ou moral mis en scène. Voilà qui soulève la question de la pertinence de l’analyse sociale portée par un tel théâtre et interroge sa lisibilité symbolique, hier comme aujourd’hui. L’approche très novatrice d’Ignacio Ramos-Gay consiste à étudier un corpus dramatique de la première moitié du dix-neuvième siècle mettant en scène des actes de maltraitance envers les animaux “susceptible[s] d’éveiller des sentiments de commisération chez les humains.” Aussi est-ce d’une autre forme d’*humanitarisme* que ces drames sont porteurs: celui qui incite les humains à se sentir solidaires, du moins par la sensibilité, avec le vivant—avec le vivant proche, néanmoins, selon la restriction opérée par un théâtre qui demeure anthropocentré. Les œuvres mélodramatiques ici considérées, en misant sur les émotions du public, préparent un tournant culturel et législatif marqué par la promulgation de la première loi de défense des animaux en 1850. En étudiant la “contestation sociale et spatiale dans *Jenny l’ouvrière* et *Claudie*,” Janice Best cherche quant à elle à saisir dans la mise en scène des espaces, grâce à leur efficacité dramatique comme à leur valeur symbolique, le *discours social* recélé par deux drames de 1850 et 1851, créés au Théâtre de la Porte Saint-Martin. Tous deux représentent des personnages de femmes issues de classes populaires, le premier sous la plume de Jules Barbier et Adrien Decourcelles, le second sous celle de George Sand. À travers ces figures féminines, situées en ville ou à la campagne, les deux pièces expriment des préoccupations qui perdurent au lendemain de la révolution de 1848 et à l’orée du Second Empire: “le chômage et la disette, la durée et la dureté du travail journalier, l’espoir d’une société plus égalitaire.”

Après cette traversée des classes sociales, des faits moraux comme de la situation des femmes, l’étude de Cary Hollinshead-Strick propose de se concentrer sur une catégorie professionnelle particulière, celle des ouvriers typographes. Elle est représentée dans *Thomas l’imprimeur*, un drame de Victor Roger créé dans le populaire Théâtre du Panthéon, repris dans de petits théâtres à bon marché comme le Théâtre du Luxembourg ou le Théâtre Beaumarchais à la fin de la monarchie de Juillet. Après avoir manifesté leur présence active lors de la révolution de 1830, prenant conscience de leur pouvoir à la faveur des révolutions de la presse pendant la période, les imprimeurs sont emblématiques d’une certaine classe ouvrière éclairée dans la décennie 1830 et 1840. Ils accèdent d’ailleurs à une visibilité sociale dans la littérature panoramique (*Physiologie de l’imprimeur*) comme dans le roman (*Illusions perdues* de Balzac), avant que le

théâtre ne leur tendent un miroir et ne les incarne en scène au moment précis où sont négociées les nouvelles conditions tarifaires de leur activité.

Une continuité peut-elle s'observer, de part et d'autre du Second Empire, entre le théâtre humanitaire des années 1830 et 1840 et le drame naturaliste? Marjolaine Forest saisit grâce à "quelques représentations théâtrales de l'alcoolisme ouvrier," le fil dramatique, thématique et social qui relie l'adaptation par Busnach et Gastineau de *L'Assommoir* de Zola à des drames de la première moitié du siècle comme *Marie-Jeanne ou la Femme du peuple* de Dennery et Mallian, *Le Chiffonnier de Paris* de Pyat ou encore un vaudeville de Ducange et Bourgeois, *Plus de jeudi*. Ces pièces ont en commun de faire "résonner chants, cris, propos confus" et de placer "sous les feux de la rampe gestes, postures, mouvements désordonnés, toute une dramaturgie de la démesure." Cette dramaturgie saisissante capte la chair de la réalité et interroge les effets et les causes de l'alcoolisme parmi les ouvriers au dix-neuvième siècle. Ce sont bientôt des "tranches de vies ouvrières" que donnent à voir les drames naturalistes dans le dernier tiers du dix-neuvième siècle, selon une attention renouvelée portée au peuple des "miséreux" saisis dans leur milieu déterminant. Marie-Astrid Charlier propose de (re)lire le drame social naturaliste à travers neuf pièces, de *Michel Pauper* d'Henry Becque (1870) à *La Clairière* de Maurice Donnay et Lucien Descaves (1900), en passant par *Les Tisserands* de Gerhart Hauptmann ou *Les Mauvais Bergers* de Mirbeau. Les vies ouvrières apparaissent alors comme un "formidable support de renouvellement dramatique car l'invention d'un théâtre vrai est nettement plus visible à travers un milieu jamais représenté sur scène et dont le caractère inédit produit sur le spectateur de l'émotion, de l'étonnement, voire de l'émerveillement."

Un tout autre corpus est restitué et analysé par Sarah Al-Matary: les conférences sur le théâtre social données au Collège libre des sciences sociales dans les premières années du vingtième siècle par Jean Charles-Brun, catholique républicain et militant du régionalisme. La découverte au Centre de Conservation et de Ressources du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée d'un "cahier bleu" contenant les notes préparatoires de Charles-Brun permet de se faire une idée des réflexions proposées par l'auteur de l'étude intitulée *Le Roman social en France au XIX<sup>e</sup> siècle*. La restitution partielle de ces conférences par Sarah Al-Matary illustre la difficulté de défendre l'action sociale du théâtre devant un public bourgeois et mondain. Elle révèle surtout, pour l'époque qui voit s'intensifier les engagements en faveur d'un "théâtre populaire," le flottement sémantique qui affecte l'expression "théâtre social": un théâtre qui représente la société? qui donne une visibilité à certains groupes sociaux particuliers? qui souhaite réformer les mœurs à défaut de l'ordre économique ou politique? qui défend une thèse? Une telle hésitation, par laquelle se reconfigurent incessamment les corpus théâtraux, se retrouve à la même époque, que ce soit

dans la thèse d'Armand Kahn, *Le Théâtre social en France de 1870 à nos jours* ou dans *L'Idée sociale au Théâtre* d'Émile de Saint-Auban.

Aussi le plan de cours restitué par Sarah Al-Matary à partir des éléments du “cahier bleu” de Charles-Brun révèle-t-il la continuité dans laquelle s'est inscrit David Owen Evans en 1923 mais aussi les ruptures qu'il a opérées: ses travaux sur le “théâtre social” couvrent les mêmes champs sociaux et moraux que ceux du conférencier, ils superposent également questions sociales et questions “sociétales.” Mais Evans chercha aussi à identifier précisément non pas un “théâtre social,” forcément diffus, esthétiquement hétérogène, socialement et politiquement divers, mais des drames sociaux, inscrits en des moments historiques spécifiques, cristallisant des enjeux sociaux, juridiques, culturels propres à un temps et un lieu donnés, à un courant de pensée, à un public particulier. En effet, comme y invite chacune des contributions ici rassemblées, il s'agit à la suite d'Evans d'ancrer chaque “action” sociale du théâtre dans les circonstances qui lui confèrent sa nécessité, voire son urgence: de définir ainsi le théâtre social par la crise qui l'a suscité et à laquelle il a tenté de donner une réponse dramatique. Le but ne serait pas de tendre vers quelque relativisme par lequel se diluerait la compréhension d'un phénomène global; il s'agirait plutôt de cerner des spécificités (poétiques et politiques) pour mieux redessiner la cartographie des drames sociaux, ressaisir ainsi des continuités comme des distinctions.

Département des Lettres  
Université Lyon 2  
UMR IHRIM

#### NOTES

1. Voir Régnier, “L'utopie”; et Sylvos.
2. Voir Bara, éd., “Lectures sociocritiques du théâtre.”
3. Vigier 73. Sur la représentation de la pauvreté au théâtre, voir Bara, “Le Pauvre dans le drame humanitaire de la monarchie de Juillet.”
4. Voir Krakovitch, *Hugo censuré*; et Bara, “Lire le social par le théâtre sous la monarchie de Juillet.”
5. Je remercie Pierre Causse de m'avoir fait découvrir cette parodie.

#### BIBLIOGRAPHIE

*Nota bene*: en plus des références aux articles et ouvrages cités, nous proposons ici une bibliographie sélective susceptible d'orienter de futures recherches sur le sujet.

- Bara, Olivier. "Émile Souvestre, praticien et réformateur du théâtre, ou la morale en action." *Émile Souvestre, écrivain breton porté par l'utopie sociale*, édité par Bärbel Plötner-Le Lay, CRBC, 2007, pp. 97-115.
- . éditeur. "Lectures sociocritiques du théâtre." *Études littéraires*, vol. 43, no. 3, automne 2012.
- . "Lire le social par le théâtre sous la monarchie de Juillet." *Romantisme*, n° 175, "Le Sens du social," 2017, pp. 49-58.
- . "Le Pauvre dans le drame humanitaire de la monarchie de Juillet." *L'Altérité en spectacle 1789-1918*, édité par Nathalie Coutelet et Isabelle Moindrot, PU de Rennes, coll. "Le Spectaculaire," 2015, pp. 175-89.
- , éditeur. *Théâtre et Peuple: de Louis-Sébastien Mercier à Firmin Gémier*. Classiques Garnier, coll. "Rencontres. Études théâtrales," 2017.
- Bénichou, Paul. *Le Temps des prophètes: doctrines de l'âge romantique*. Gallimard, 1977.
- Besnier, Patrick. *Le Théâtre en France de 1829 à 1870*. Honoré Champion, coll. "Dictionnaires et références," 2017.
- Bowman, Frank Paul. *Le Christ des barricades 1789-1848*. Éditions du Cerf, 2016 [1987].
- Cassou, Jean. *Quarante-huit*. Gallimard, coll. "Anatomie des révolutions," 1939.
- Cohen, Déborah. *La Nature du peuple: les formes de l'imaginaire social (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*. Champ Vallon, coll. "La chose publique," 2010.
- Cooper, Barbara T. "Essai sur des pièces dites 'populaires': l'exemple des *Carrières de Montmartre* de Dupeuty et Bourget (1855)." Bara, éd., *Théâtre et Peuple*, pp. 303-21.
- Denizot, Marion, éditrice. *Théâtre populaire et représentation du peuple*. PU de Rennes, coll. "Le spectaculaire," 2010.
- Dumanoir, Philippe-François et Clairville (Louis-François Nicolaïe, dit). *Les Folies dramatiques* (Palais-Royal, 2 mars 1853). Michel Lévy, 1853.
- Evans, David Owen. "L'évolution du théâtre social en France de 1750 à 1850." *Revue des sciences humaines*, n° 39, 1925, pp. 51-63.
- . *Les Problèmes d'actualité au théâtre à l'époque romantique (1827-1850)*, précédé de *Le Drame moderne à l'époque romantique (1827-1850)* et suivi de *Le Théâtre pendant la période romantique (1827-1848)*. Slatkine Reprints, 1974 [1923-1925].
- . *Le Roman social sous la Monarchie de Juillet*. PUF, 1930.
- . *Social Romanticism in France 1830-1848*. Clarendon Press, 1951.
- . *Le Théâtre pendant la période romantique (1827-1848)*. PUF, 1925.
- Forest, Marjolaine. "Marie-Jeanne ou la Femme du peuple: le mélodrame social en ses contradictions." Bara, éd., *Théâtre et Peuple*, pp. 187-202.
- Gaudemer, Marjolaine. *Le Théâtre de propagande socialiste en France, 1880-1914: mise au jour d'une fraction de l'histoire du théâtre militant*. Thèse de doctorat, Université Paris Ouest-Nanterre La Défense, 2009.
- Hemmings, Frederic William John. *Theatre and State in France 1760-1905*. Cambridge UP, 1994.
- . *The Theatre Industry in Nineteenth-Century France*. Cambridge UP, 1993.

- Janin, Jules. *Histoire de la littérature dramatique*. Michel Lévy frères, 1853–58, 6 vols.
- Kahn, Armand. *Le Théâtre social en France de 1870 à nos jours*. Thèse de l'université de Berne, A. Fatio, / Fischbacher, 1907.
- Krakovitch, Odile. *Hugo censuré: la liberté au théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle*. Calmann-Lévy, 1985.
- . "Paris sur scène au XIX<sup>e</sup> siècle: mythe ou décor?" *Sociétés & Représentations*, vol. 17, n<sup>o</sup> 1, 2004, pp. 195–210.
- Loncle, Stéphanie. *Théâtre et libéralisme (Paris, 1830–1848)*. Classiques Garnier, coll. "Études sur le théâtre et les arts de la scène," 2018.
- McCormick, James. *Popular Theatres in Nineteenth-Century France*. Routledge, 1993.
- McWilliam, Neil. *Rêves de bonheur: l'art social et la gauche française (1830–1850)*. Les presses du réel, coll. "Œuvres en sociétés," 1993.
- Malandain, Gilles. "Quel théâtre pour la République? Victor Hugo et ses pairs devant le Conseil d'État en 1849." *Sociétés & Représentations*, n<sup>o</sup> 11, 2001, pp. 205–27.
- Nicolle, Sylvain. *La Tribune et la Scène: les débats parlementaires sur le théâtre en France au XIX<sup>e</sup> siècle (1789–1914)*. Thèse de doctorat, Université Paris-Saclay, 2015.
- Pellois, Anne. *Utopies symbolistes: fictions théâtrales de l'homme et de la cité*. Thèse de doctorat, Université Stendhal–Grenoble III, 2006.
- Pessin, Alain. *Le Mythe du peuple et la société française du XIX<sup>e</sup> siècle*. PUF, coll. "Sociologie d'aujourd'hui," 1992.
- Pyat, Félix. *Le Chiffonnier de Paris*, drame en cinq actes, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée d'une préface. Calmann-Lévy, 1884.
- Rancière, Jacques. *La Nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*. Fayard, coll. "Pluriel histoire," 1981.
- Régnier, Philippe. "Les Saint-Simoniens, le prêtre et l'artiste." *Romantisme*, n<sup>o</sup> 67, 1990, pp. 31–45.
- . "L'utopie saint-simonienne d'une refondation religieuse et populaire du théâtre (1830–1836)." Bara, éd., *Théâtre et Peuple*, pp. 223–44.
- Riot-Sarcey, Michèle. *Le Réel de l'utopie: essai sur le politique au XIX<sup>e</sup> siècle*. Albin Michel, 1998.
- Sabatier, Guy. *Le Mélodrame de la République sociale et le théâtre de Félix Pyat*. L'Harmattan, 1998, 2 vols.
- Saint-Auban, Émile de. *L'Idée sociale au Théâtre*. Stock, 1901.
- Sylvos, Françoise. "Le fouriérisme et le théâtre du peuple en France au XIX<sup>e</sup> siècle." Bara, éd., *Théâtre et Peuple*, pp. 245–60.
- Vigier, Philippe. "Le mélodrame social dans les années 1840." *Europe*, n<sup>o</sup> 703–04, novembre–décembre 1987, pp. 71–81.
- Yon, Jean-Claude. *Une histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande Guerre*. Aubier, 2012.