

GENS QUI RIENT ET GENS QUI PLEURENT

AU THEATRE DES BASTIONS (1783-1879)

**Impressions premières à propos d'une collection de vaudevilles,
dramas et mélodrames, conservée à la Bibliothèque de Genève**

par Serge Arnauld

Amicalement à
Monsieur Louis Binz,
qui me tend la main
en souriant lorsque je lui
rends visite dans son studio
du Bourg-de-Four.

Le vaudeville, en son appellation moderne, est un genre mixte dans lequel le langage parlé est entrecoupé par des passages chantés. Il doit son attrait à l'équilibre entre dialogues et couplets, à l'élan du parlé, à l'entrain du chanté. La musique peut avoir été composée pour la circonstance, reprise ou être empruntée à un air d'un opéra-comique encore en vogue. Le texte doit être divertissant et frappant par sa peinture caricaturale. Sainte-Beuve a dit de cette comédie parisienne « qu'elle est l'idéal, pas trop invraisemblable, d'une époque sans idéal. » Cette appréciation peut être à la fois dépréciative et laudative.

Dans l'inventaire genevois, la musique se présente sous la forme de manuscrits. Pour la plupart, ce sont des copies réalisées sur place, au Théâtre de Genève. Certaines partitions comportent deux tampons dont celui de la ville de Genève. C'est le cas de villes de province comme Marseille, ainsi qu'on l'observe en reconnaissant le tampon apposé sur la partition de *Thérèse ou l'Orpheline de Genève* ; c'est aussi le cas de la ville du Havre, son tampon figurant sur le drame *La Grâce de Dieu*. L'examen complet de la provenance ou du prêt des manuscrits reste à entreprendre. Les livrets sont des imprimés. Les ouvrages totalement genevois se comptent sur les doigts de la main.

Quel sort faut-il réserver à ces musiques et à ces pièces de théâtre qui firent rire et pleurer les anciens et qui sont désormais les aimants de la poussière sur les rayonnages ? Nullement les décrire et les classer dans le cadre limité de cette étude ; nullement les exhumer pour en faire apprécier les beautés ridées, du moins pour l'instant. Le but de ces quelques lignes est d'approcher succinctement la manière de vivre dans un théâtre local qui est assez comparable, au XIX^e, à une usine, tandis que l'infusion des paroles de J.-J. Rousseau dans sa *Lettre à D'Alembert* (1758) dure. C'est une tisane qui se boit lentement, très lentement ici, tant l'eau du pot reste brûlante. On se souviendra toujours que le Citoyen de Genève a écrit ces mots : « J'ai fait voir qu'il est absolument impossible qu'un théâtre de comédie se soutienne à Genève par le seul concours des spectateurs. Il faudra donc de deux choses l'une : ou que les riches se cotisent pour le soutenir, charge onéreuse qu'assurément ils ne seront pas d'humeur à supporter

longtemps ; ou que l'Etat s'en mêle et le soutienne à ses propres frais. »

L'inventaire des vaudevilles, drames et mélodrames appartenant au fonds conservé à Genève, a permis aux musicologues de tirer deux conclusions. Monsieur Laurent Schmitt, qui a réalisé et analysé cet inventaire, observe premièrement *l'importance* du fonds (723 pièces), en admirant son ensemble remarquable ; il compare les catalogues des diverses villes françaises pour souligner en second lieu *la qualité* de ce fonds eu égard au nombre d'ouvrages et à leur présentation non fragmentaire.

Ces premières considérations, *la profusion des œuvres et leur provenance française* dans un genre théâtral s'imposant grosso modo sur quatre-vingts années, témoignent du goût et de la mentalité en France, ainsi que du répertoire des théâtres de province.

De telles observations peuvent de prime abord surprendre lorsque l'on se soucie quelque peu de l'histoire locale. En effet, le XVIII^e siècle fut une époque de « révolutions genevoises », lors desquelles les patriciens, les bourgeois et les natifs entrèrent en lutte pour défendre leurs intérêts ou pour conquérir des droits. Si certains comédiens vinrent occasionnellement dans les environs de Genève, notamment à Châtelaine et à Carouge, les interdictions du Spectacle furent fréquemment prononcées. La classe moyenne des artisans et commerçants restait aussi rigoureuse que l'avait été Bossuet au XVII^e siècle. Ces bonnes gens étaient les adversaires du théâtre. C'était à la fin du XVII^e et au XVIII^e que les aristocrates furent les premiers à faire du théâtre dans les lieux privés. Le « sol culturel » genevois est donc peu fertile en nombre de représentations théâtrales, tandis que la population vivant dans cette ville de petite dimension (29'000 habitants en 1790) est assez instruite. Ses fruits effraient et Voltaire ne se privera pas lors de son séjour aux Délices, puis à Ferney de choquer et de séduire les calvinistes. La pomme est à portée de main, le ver est presque dans la bouche. Cinquante-six ans après la mort de Voltaire (et de Rousseau), le 14 juin 1834, un grand artiste dramatique, Aristippe, élève de Talma, fera un séjour à Genève. Plusieurs pasteurs prendront alors avec lui des leçons de déclamation. Il avait déjà été

annoncé le 17 juillet 1823, accompagnant la célèbre tragédienne Mademoiselle Duchesnois, qui arrivait à Genève pour se produire ici dans des chef-d'œuvres du théâtre classique (neuf représentations de *Tanocrède*, l'œuvre de Voltaire créée le 9 août 1760. La dernière eut lieu le 6 août 1823).

Rien ne prépare le terrain, sinon en certaines occasions, en l'an 1766 par exemple, lorsqu'un théâtre en bois est édifié à l'entrée de l'actuel parc des Bastions pour distraire – a-t-on prétendu – les soldats étrangers appelés en vue de mettre fin aux conflits régnants. Ce modeste théâtre prend feu une année plus tard. Il n'existe aucune expérience théâtrale publique d'une part et, d'autre part, une relation complexe d'attrait et de répulsion se noue avec le voisin français. La France joue le rôle de médiateur, la France joue le rôle de protecteur, la France finira par annexer Genève entre 1798 et 1813. Genève deviendra le chef-lieu du Département du Léman. Or, Genève est une ville où *l'on parle* le français, Genève *n'est pas* une ville française. Cette cité est très particularisée, ambitieuse et frileuse à la fois.

Peu d'années après que le héros d'une tragédie d'Antoine-Marin Lemierre, *Guillaume Tell*, eut étonné le public parisien de 1766 (parce qu'il s'agissait d'une audace étrange pour l'époque : la gloire d'un paysan tyrannicide), la France va faciliter le retour à Genève des patriciens qui reviendront au pouvoir en 1782, après un épisode démocratique. Et c'est sous l'égide d'un gouvernement réactionnaire que le Théâtre de Genève fut inauguré le 18 octobre 1783. (Iconographie E : plan de l'ancien théâtre). Il pouvait accueillir mille cent spectateurs et sera dirigé entre 1784 et 1787 par Jean-Marie Collot D'Herbois, futur Président de la Convention nationale (en 1793). Comme on le voit, l'histoire fait coïncider dans le présent les temps passés et futurs. Parfois même l'histoire paraît prédire le destin d'un personnage. C'est le cas de Jean-Marie Collot D'Herbois, comédien et auteur dramatique qui s'était fait applaudir à La Haye dans le rôle du bailli Gessler appartenant à la distribution de la tragédie précitée.

Ce théâtre en dur, abritant un café apprécié, (iconographie A : publicité pour le café aux quatre buffets/référence M.H.) fut construit

à l'endroit même où le bâtiment en bois avait été placé. Il demeura pendant 97 ans à la vue des Genevois et, pour certains, à leur disposition. Puis il fut détruit. C'est là que furent donnés, entre autres ouvrages, d'innombrables vaudevilles, drames et mélodrames. Les raisons exactes de la dimension importante de la salle de théâtre édiflée aux Bastions et la désignation précise du public se rendant au Spectacle restent énigmatiques. Toutefois, un indice peut nous aider, car il y a lieu de penser que la distraction offerte aux troupes stationnées ici à cette époque ne saurait être une explication suffisante. L'architecte Pierre Matthey, auquel on devait le Théâtre de Genève, était également le créateur des somptueux immeubles de la rue Beauregard, donnant sur des terrasses. Ce sont les premiers immeubles de rapport qui ont été construits à Genève pour l'habitat de personnes fortunées, des gens qui devaient sans doute, avec d'autres publics, fréquenter le Spectacle.

Il ne faut pas s'imaginer cependant que ce théâtre eût une activité continue. À la fin de l'année 1791, la représentation du *Guillaume Tell* de Lemierre occasionna un tel chahut que la salle fut évacuée et le théâtre fermé, ainsi que le rapporte le *Journal* manuscrit du pasteur Ami Dunant. Le 13 décembre 1794, le théâtre fut transformé en filature de coton. Pendant l'occupation française, un acteur lâche une apostrophe contre les employés des douanes en 1800, certains choristes répugnent à chanter les hymnes patriotiques, le théâtre fut fermé le 29 octobre 1803 selon l'ordre du gouvernement et, la ville s'étant appauvrie, il fut vendu à un particulier, le 2 juillet 1805. En 1808, le Consistoire témoigne au Commissaire Noblet son désir de vouloir rayer du répertoire la pièce intitulée *Les Visitandines*...

Pendant ces premiers vingt ans, toutefois, il est rappelé par Jean-François Chaponnière (1769-1856) « qu'une chose inusitée se vit à Genève. On donna deux représentations dans la même journée, et cela à plusieurs reprises. Il est vrai que Mme D'Arboville, cantatrice de Lyon, jouait simultanément avec Dugazon, et que cette réunion de talents était bien faite pour justifier l'empressement de nos concitoyens. J'ajouterai que ces doubles représentations n'ont point eu lieu depuis. »

Un tel engouement avait son écho social : dès 1785, la saison durait onze mois et les pauvres avaient jusqu'à quatre représentations à leur bénéfice. En 1786, trois représentations produisirent 9'015 florins et 10 sols, une somme considérable pour l'époque. À Genève, le plaisir tiré du Spectacle doit être *utile et rentable*, comme on le verra plus loin. Il suffit de remarquer pour l'immédiat que la Commission de l'Hôpital général qui avait la gestion de l'assistance aux pauvres choisissait le jour et définissait le programme. On constate, aux seuls plans de l'utilité et de la rentabilité dans la perspective de la solidarité sociale, qu'un concert donné en août 1826 au théâtre a produit une recette entièrement versée au bénéfice des Grecs, engagés dans la guerre d'indépendance qui les opposait aux Turcs, afin de racheter des captifs (*). À Genève, une aide semblable fut accordée à la suite d'un grand incendie entre la rue du Temple et le bas de l'Allée du Sel (du côté du quai du Sujet). Sept maisons avaient été détruites et vingt-cinq ménages étaient sans asile. Le 11 avril 1833, un comité de secours obtint 1'773,56 florins qu'il donna aux infortunés en tirant ce gain du profit confortable réalisé lors d'une représentation donnée au théâtre par un prestidigitateur. D'un certain point de vue, c'est ainsi que peut être validée toute l'importance de la diffusion à Genève du répertoire de vaudevilles, de drames et de mélodrames par un biais charitable à défaut d'un intérêt musical ou intellectuel primordial. (Iconographie B : l'ancien théâtre de Genève/référence S.E).

Trois aspects méritent d'être mis en évidence dans ces préambules.

Premièrement, jusqu'à la Restauration, le Théâtre de Genève a *une activité discontinuée*, marquée par la venue d'artistes célèbres, principalement parisiens, souvent les créateurs des rôles d'ouvrages donnés sur les plateaux de la capitale française. C'est le cas de Talma, l'artiste adulé par Madame de Staël, qui vient à Genève en 1812 et en 1814 (jouant alors le rôle d'Oreste dans *Andromaque* de Racine entre le 15 et le 26 juillet : lors de la dernière, il y eut une bousculade et des billets jetés pour demander qu'il prolonge ses représentations). Ce sera le cas d'artistes illustres en tournée ici : Mesdemoiselles et Mesdames Georges (le 10 septembre 1822), Albert (qui se produira six fois entre le 1^e et le 18 mars 1842, apparaissant le 13 dans *La Grâce de Dieu*), Duchesnois, déjà nommée, Jenny-Vertpré (1),

(Iconographie C, page de gauche : 0056.tif. Jenny-Vertpré, le 21 avril 1839, dans *Mademoiselle Nichon*) aussi admirées que le furent Mademoiselle Mars qui eut la malchance de se faire voler ses diamants ici, en 1827, ou de Rachel, de son vrai nom Elisabeth-Rachel Félix, fille d'Esther Haya, née à Mumpf, dans le canton d'Argovie. Mentionnons aussi le nom de Léontine Fay, qui débuta à Genève, le 24 février 1825, sous la direction de Claparède.

Genève se flatte d'être une ville « à la page » dont la grandeur ou la petitesse est d'attirer les célébrités tout en manifestant un détachement, voire un dédain à l'égard de ses hôtes illustres. Numa, premier comique du Gymnase, le théâtre parisien, traita Genève de « mauvais village », parce qu'il n'avait jamais été si mal accueilli qu'ici. (Iconographie D/deux fois une page de gauche : clôture des représentations de Mlle Jenny-Vertpré. Ouverture de saison, le 10 août 1839 par M. Chollet et Mlle Prévost).

Secondement, le théâtre connaît *des destinations diverses*. Ces dernières traduisent une volonté sociale : politique et religieuse à la fois. C'est l'orgueil et le secret de la cité : penser aux bénéfices secondaires du plaisir des spectacles qui deviennent un attrait principal. Jadis le Genevois se méfiait du théâtre, désormais il va le chérir par calcul. Autrefois triomphait la méfiance des idées colportées par le *Guillaume Tell* de Lemierre, une œuvre publiée à Genève en 1767. Plus tard va dominer l'idée du profit indirect que tirera la Ville, devenue indépendante de l'Etat en 1842. Elle prendra possession du théâtre, devenant avantageusement le propriétaire du bâtiment pour le contrôle, la diffusion et parfois même l'administration des plaisirs. Il est probable, à ce propos, que les tampons « Ville de Genève » qui figurent sur beaucoup d'œuvres appartenant au fonds examiné ici ont été apposés après cette date. Dès lors, ces ouvrages ont été classés dans la bibliothèque du théâtre, tantôt pour en faire un usage, tantôt pour les tenir à disposition dans le répertoire du genre. Non seulement tout n'a pas été joué sur notre scène : ce qui est montré est la face visible de la culture officielle d'une époque. De nombreux vaudevilles et d'autres pièces de caractère existent : ce répertoire a une valeur certaine dans ce contexte des « aventures des petits et grands plaisirs de Genève et de ses environs » ; ce répertoire profite sans doute à des

publics variés, toutes classes sociales confondues. Il est néanmoins très délicat d'avoir l'avis des ouvriers ou de personnes modestes sur le Spectacle donné au Théâtre de Genève, parce que ce sont des gens établis dans leur confort mental et matériel qui écrivent sur le peuple ou au nom du peuple.

Troisièmement, il importe de souligner *la relation ambiguë*, oppressante et salvatrice, de Genève avec la France : pour une partie très minoritaire de la population catholique, notamment des servantes d'origine savoyarde, le rétablissement de la messe, interdite à Genève jusque-là, le montre. Par l'annexion, la grande république va transformer la petite : tous les Genevois étant devenus citoyens en 1792 déjà. Par l'annexion, la grande république a la haute main sur le théâtre qui gagne en rayonnement à certains moments, mais elle ne se prive pas d'exercer sa censure, d'exiger des chants nationaux avant le lever du rideau, sanctifiant par ces hymnes sa position d'occupant. Le recours à des directeurs du théâtre de Genève dont la nationalité est toujours *française* n'est pas une simple affaire de mode, de pratiques professionnelles, de liens avec la métropole et de relations mondaines ; c'est sans nul doute parce que l'indigène s'épargne de lourdes charges liées à la responsabilité financière et aux engagements avec les artistes, ainsi qu'on le constatera plus loin. Il n'existera aucun empressement des Genevois, déjà amateurs d'art mais restant bons commerçants, pour convoiter un tel poste.

Il faut enfin relever une symétrie pour clore cette partie préliminaire, utile à l'explication du contexte théâtral décrivant la configuration sociale du temps. Le 30 décembre 1813, à dix heures du matin, les troupes françaises évacuent la ville de Genève : elles sortent par la Porte de Neuve. (Iconographie F : La Porte de Neuve et le Théâtre, par Geissler, en 1810). Le même jour, à quatorze heures, les soldats autrichiens pénètrent dans la cité qui recouvre son indépendance. Ce sera un gouvernement très conservateur qui s'installera. Le retour des aristocrates genevois – dont certains avaient déjà été aux commandes avant la révolution de 1792 – se produira. Ce gouvernement ne mettra aucune hâte à la réouverture du théâtre, puisque ce n'est que le 11 octobre 1817 que le directeur du spectacle Constant, français bien entendu, fera des demandes auprès du Conseil d'Etat en vue

« d'obtenir l'autorisation d'amener une troupe de comédiens cet hiver à Genève ». Ces demandes visent une permanence du Spectacle, après les visites sporadiques de comédiens illustres. Le 14 mars 1820, Marc-Jules Suès signale dans son *Journal* que « ... pour quatre-vingt-une représentations (et malgré cent dix mille cinq cent nonante-huit florins, quatre sous, de frais), le bénéfice a dû s'élever à quarante-huit mille sept cent septante-trois florins. » Cette récapitulation des dépenses et recettes de la direction du théâtre annonce et encourage la grande vogue des vaudevilles qui précèdent très souvent dans la même soirée (dès 17 heures parfois) le grand opéra ou des morceaux de celui-ci. Eugène Scribe, né en 1791, mort en 1861, est le maître du jour, pour les livrets, dans les deux genres.

Suès a indiqué que le début d'une troupe lyrique et dramatique sous Constant a eu lieu le 2 octobre 1818 ; il signalera, le 24 septembre 1820, que « Constant est arrivé aujourd'hui. »

Indépendamment de l'influence des ouvrages sur le public et du choix des œuvres par les directeurs, le mode de fonctionnement propre au théâtre et l'évolution de son usage révèlent bien des aspects susceptibles de nous éclairer quelque peu sur les Genevois et sur leur temps. Les prospectus par lesquels la direction se présente en début de saison sont d'un grand intérêt ici.

Bornons-nous à observer les pratiques en vigueur lors des trois saisons 1846-1847 (direction de F. Hiller) ; 1847-1848 et 1848-1849 (direction d'Alexandre-Bernard qui avait commencé comme premier ténor).

A) Nous pouvons remarquer que, dans les trois cas, la saison débute en septembre et se clôt la veille des Rameaux, l'année qui suit. Le respect dû à la dévotion publique en plein milieu du XIX^e siècle rappelle l'importance donnée autrefois par la religion chrétienne au temps pascal. Le dimanche peut être cependant un jour habituel de représentation. C'est, par exemple, le dimanche 22 mars 1835 à cinq heures et demie qu'est jouée la comédie de Scribe *La Passion secrète*.

La recherche sous la forme d'un pointage sur vingt-cinq années, réalisée par M. Cédric Léger (en 1836, 1837, 1838, 1856, 1857, 1858, 1859, 1860, 1861, 1862, 1863, 1865, 1866, 1867, 1868, 1869, 1870, 1871, 1872, 1873, 1874, 1875, 1878, 1879, 1884) montre que plusieurs représentations ont eu lieu au printemps et en été. Selon certaines années dans cet intervalle, il y en a eu 38 en mai, 10 en juin, 8 en juillet et 31 en août. C'est notamment entre le 16 et le 21 juillet 1848 que la tragédienne Rachel s'est produite sur le Théâtre de Genève, dans des œuvres de Racine et de Corneille, jouant les rôles de Hermione dans *Andromaque*, Phèdre, dans *Phèdre* et Camille dans *Horace*.

B) Les genres d'ouvrages présentés sont variés : le grand opéra, l'opéra-comique, le vaudeville, le drame, le ballet divertissement. En 1846, la provenance des artistes du chœur est indiquée. Trois choristes viennent de Metz, trois de Lille, un de Marseille, un d'Anvers, un de Genève (une basse nommée Gaucher). Nous retrouvons ici cette *dimension française* dont il a été question, car ces artistes possèdent un répertoire d'une grande diversité qui leur est familier.

C) Le nombre de représentations dans la saison s'élève à 80 en 1846 comme en 1848 ; il passera à 90 en 1856-1857, sous la direction de Combettes, saison où l'on compte quatorze choristes. Il est annoncé que « si le nombre de représentations dépasse 90, la Direction fait cadeau à l'abonné des représentations jusqu'à concurrence de 100. »

En 1860/1861 le directeur Auguste Matifas, soutenu par James Fazy, engage seize choristes et trente musiciens pour l'orchestre. En 1861/1862, sous la direction d'Octavien Jeanselme, il existe des abonnements *mensuels* pour douze représentations valant 15 francs pour les hommes et 12 francs pour les femmes. À cette époque, on compte vingt-deux choristes et trente-deux musiciens d'orchestre.

Lorsque le chef d'orchestre Charles Pépin fut nommé directeur en 1850-1851 (après l'avoir été une première fois entre 1836 et 1840), l'abonnement *annuel* pouvait être additionné de six bals masqués (80.- fr. plus 20.- fr. pour les hommes ; 60.- fr. plus 10 fr. pour les femmes).

Pour comparaison, si l'on se reporte à l'année 1786, alors que Collot D'Herbois conduisait le théâtre, il y avait déjà une troupe de dix-huit artistes pour la comédie et la tragédie, vingt pour l'opéra, l'orchestre comptant dix-neuf musiciens.

Ces artistes sont très souvent les mêmes pour les emplois du théâtre parlé et du théâtre chanté. La typologie des rôles est précise. Sous la direction de Combettes, en 1856-1857, pour la comédie, le drame et le vaudeville : premier rôle, jeune premier rôle, jeune premier, deuxième amoureux, premier comique, financier, deuxième comique, troisième rôle, père noble, deuxième père, troisième comique, rôles de convenance, utilités (pour les hommes). Premier rôle, jeune première, forte ingénuité, coquettes, première soubrette, ingénuité et amoureuse, caractère, mère noble, troisième amoureuse, deuxième soubrette, deuxième caractère, utilité (pour les femmes). Il se dégage de ce point que l'accroissement modéré des artistes de la troupe, comédiens-chanteurs déjà en nombre réduit et à l'activité chargée, s'accompagne d'une stabilité des prix des abonnements et d'un nombre quasi inchangé de représentations.

C'est surtout cette offre immense qui permet de deviner cet attrait puissant pour le théâtre, suscité *en si peu de temps* à Genève. L'invitation à des bals masqués l'atteste également, surtout lorsque l'indigène se souvient des mœurs de jadis qui interdisaient le déguisement. Il importe de relever, tandis que le répertoire théâtral est en panne, que l'exemple avait été donné par ce biais de la danse, puisque le 21 août 1816, Suès écrit « ... il y a toujours une grande quantité d'étrangers à Genève, presque tous anglais. Ces derniers ont donné aujourd'hui, entre eux, un grand bal au foyer de la Comédie. La ville est tellement couverte d'équipages et de chevaux qu'on se croirait dans une capitale. »

L'artiste est appelé à se produire dans des genres divers ; il doit passer l'épreuve des « débuts », une confrontation qui ne sera supprimée qu'en 1900-1901 sous la direction de Poncet. Le « début » est cette occasion de jouer pour la première fois une œuvre pour un public. Il peut y avoir trois débuts, ainsi que nous le lisons sur l'affiche où M.

Saint-Victor prend le rôle de Perlet pour la troisième fois dans *Le Landaw ou l'Hospitalité* (Madame Dorsan reprenant celui de Jenny-Vertpré dans *Les vieux Péchés*). (Iconographie G : 0006 tif /1840 direction Clément)

La charge de l'artiste ne le distingue pas de celle d'un personnel plus discret, œuvrant au sein du théâtre. Monsieur Ernest, en 1847-1848, est à la fois bibliothécaire chargé du magasin de musique et des brochures, souffleur et copiste. C'est un homme à tout faire. Chez les artistes, un virtuose tel que Jules Eichberg, *second chef* sous la direction d'Alexandre-Bernard, *premier chef au besoin, premier de vaudeville, répétiteur des chœurs* (sic, selon ses attributions dans le prospectus) donne un « grand concert » à la Salle du Casino de Saint-Pierre, le 4 février 1856. Le 28 septembre de la même année, il insère une annonce dans *L'Entr'acte* No 14, afin de donner des cours de théorie musicale. (Iconographie H : Annonce destinée aux personnes qui se livrent à l'enseignement de la musique/référence M.H.). C'est un homme qui peut tout faire.

Devoir tout faire et pouvoir tout faire, c'est consentir. En raison de leur fonction professionnelle, les acteurs, les premiers, sont tenus à des obligations diverses et multiples. Certains d'entre eux se rebellent. En témoigne cet extrait, tiré du Journal de critique théâtrale *Le Foyer*, paru le 31 octobre 1841, dont le titre est *Les infortunes d'une prima donna* et dont les commentaires narquois du journaliste sont instructifs parce qu'ils usent de l'ironie pour faire valoir discrètement le plein pouvoir du directeur.

Ce sont surtout trois articles de la charte dramatique qui révoltent la *prima donna*, son orgueil s'indigne contre de pareilles exigences.

Article 1. – « L'artiste, quel que soit son emploi, s'oblige à figurer, chanter dans les chœurs, et danser dans les ballets, à la volonté du directeur. » Eh quoi ! la reine de Navarre, de Golconde, de Palmyre et autres lieux célèbres dans le répertoire, dérogerait à ce point ! Sur un caprice de régisseur, elle irait ternir sa couronne dans la poussière que les *rats* soulèvent de leurs pieds légers ! Impossible, M. le

directeur ! disposez de ma voix, de mes roulades et de mes fioritures, mais de mes jambes ? jamais !

Article 2. – « L'artiste s'oblige à jouer, dans l'année, *huit rôles de complaisance*, au choix du directeur. » Mais c'est intolérable ! abuser ainsi de la complaisance d'une *prima donna* ? Je ne signerai jamais cet article indécent, despotique, abusif, attentatoire à toutes mes prérogatives de chanteuse à roulades !

Article 3. – « La troupe est obligée de suivre le directeur partout où il lui plaît de la conduire. Tous les frais de voyage, y compris les repas sont à sa charge, et l'artiste est tenu d'accepter les repas *quels qu'ils soient*, si mieux il n'aime recevoir un jeton de *un franc* pour chaque repas. Le directeur n'en doit que deux par jour. » Voilà l'article le plus incongru ! qui, moi, première chanteuse, j'irais m'exposer à ne vivre, en voyage, que de pain bis, de piquette et d'omelette au lard ? Moi, appointée à cinq cents francs par mois, ni plus ni moins qu'un sous-préfet ou un procureur du roi, je me mettrais ainsi à la portion congrue, et je me substanterais d'un dîner à un franc par bouche ? Allez proposer vos repas à quelque phénomène vivant, mais pas à moi, je vous en... fricote ! »

Notons qu'un dîner pour trois personnes se rendant à Monnetier en 1832 valait 9,6 florins. Dans la comédie-vaudeville de M. Jules de Prémaray *Bertrand l'horloger ou le Père Job*, créée le 2 mars 1843, un personnage nommé Mathias donne le coût postal *exorbitant* selon lui d'une lettre envoyée de Morez, dans le Jura proche de Genève, à Naples : « un franc soixante !... trente-deux sous... vieux style... »

Suès donne la date du 18 septembre 1824 pour « le début de la nouvelle troupe du directeur Claparède ». Il précise que « le 24 février 1825, Claparède était de retour avec sa troupe. Le 26 juillet (de la même année) a lieu le début de la nouvelle troupe sous Claparède... Le dimanche 5 février 1826, la troupe de Claparède recommence ses représentations. »

Soyons juste ! Le poste de directeur est accablant. L'équilibre financier est un de ses grands soucis. En particulier, le directeur est

responsable du droit des pauvres. On sait par J.-M. Besançon, dans son *Histoire du Théâtre de Genève* (1876), que le droit des pauvres était très élevé depuis la Restauration. Le directeur Cossard a dû payer 13'000 florins après que son prédécesseur Claparède eut payé 15'000 florins. Cet impôt, jugé exorbitant pour sa poche, explique l'interruption passagère de l'activité de la troupe de Claparède.

Il arrive au directeur de ne pas pouvoir payer ses acteurs. Le 18 mars 1833, Madame Saint-Léon, directrice du Théâtre, ne parvenant à faire face à ses engagements vis-à-vis des acteurs, ceux-ci viennent alors de se réunir en société pour finir l'année. (Elle était l'épouse du directeur, mort d'une crise d'apoplexie le 11 novembre de l'année précédente). Mentionnons, concernant la direction du théâtre par des femmes, que le 7 avril 1828, la nouvelle troupe de Madame Lintant venait d'arriver.

En se regroupant, les artistes emboîtent le pas à Messieurs Albert Hentsch, agissant comme trésorier et John Petit-Senn, agissant comme secrétaire. Le 17 février 1833, le banquier, fils de banquier, et le poète avaient voulu créer une « Compagnie genevoise pour l'exploitation du théâtre, la mise de fonds initiale s'élevant à quatre-vingt mille francs. Un an plus tard, les citoyens étaient incités à adhérer à une nouvelle « Association nationale pour l'exploitation du Théâtre » et à devenir actionnaires. On veut sans doute croire, à cette époque comme à la nôtre, aux effets concomitants de la fréquentation du théâtre. Mais on ne veut pas entendre de mauvaises paroles. On redoute l'esclandre, un bruit qui, par la suite, promettra de combler les directeurs en remplissant jusqu'au dernier strapontin les salles de spectacle. Il n'est pas inopportun de rappeler ici ce que Suès rapporte, le 26 mars 1829 : « On a fait, ce soir, beaucoup de bruit au théâtre et sifflé, surtout *une pièce écrite par un citoyen de Genève*, (on ne dit pas son nom, ni celui de l'auteur) dans laquelle un acteur s'est permis de nommer M. Hentsch ; il s'y trouvait, dit-on, plusieurs allusions et presque des personnalités se rapportant à divers membres du Conseil représentatif, maires, adjoints, électeurs, etc. Cette pièce est, dit-on, avouée par M. l'avocat D. et elle avait passé à la censure. »

Les bals seront fréquentés par les autorités. Celui du 31 décembre 1824 dure de 17 heures à 5 heures du matin ; il est ouvert par le syndic Rigaud et son épouse. La danse est officiellement admise puisque deux danseuses professionnelles provenant de l'Académie royale de musique de Paris, nommées Amanda, ainsi que deux autres nommées Dabbas, feront respectivement partie des troupes en 1847/48 et en 1851/52. Sous la direction de Collot D'Herbois, en 1784, le bal, à son initiative, était à peine toléré par les autorités et la danse était tout à fait suspecte. Un placard du 17 janvier 1784 annonce : « Par permission de Nos Magnifiques et Très-Honorés Seigneurs Syndics et Conseillers, le Sr. Duport, Académicien du Spectacle de l'Opéra de Paris, dansera l'Allemande à deux, à trois, avec les Dllles Clairmonde et D'Orville. »

Soyons juste d'un côté comme de l'autre de la rampe. Le public lui-même connaît la douleur... de ne pas fréquenter le théâtre alors même que Charles Pépin le dirige : ce directeur dont on fera si souvent l'éloge mérité. « Oh ! quelle assurance agréable !/Nous conservons le directeur ;/C'est Pépin l'indispensable,/De nos plaisirs l'entrepreneur./Ce chef d'orchestre incomparable/Qu'on ne trouverait pas ailleurs/Est un artiste inimitable !/Qu'il vive ! » Voici ce que note le chroniqueur de *L'Entr'acte*, journal du théâtre, le 20 août 1839. Il s'agit d'une observation fort intéressante parce qu'elle dément les affirmations usuelles, selon lesquelles l'aristocratie vivant dans la Haute-Ville, ainsi que les grands bourgeois, ne se rendent pas au théâtre, afin de ne pas se commettre avec les modestes. « Les représentations de M. Chollet et de de Mlle Prévost continueront d'attirer beaucoup de monde au théâtre. (Ils jouaient *Fra-Diavolo*, paroles de Scribe, musique de Auber et *Le Maître de Chapelle*, paroles de Duval, musique de Paër). La bonne société surtout s'y rend en foule. Les *petites places*, pour nous servir de l'expression consacrée, se montrent seules avec des vides. Nous sommes surpris que la portion du public qui les occupe ordinairement mette si peu d'empressement à venir jouir du plaisir d'entendre deux des artistes les plus distingués de France. De longtemps nous ne verrons pas à Genève, ensemble, des talents de cet ordre, ce sont des occasions qui ne se présentent que fort rarement ; toutes les classes devraient en profiter, car toutes ici ont assez de goût pour apprécier ce qui est réellement supérieur. Une fois

nos deux visitants partis, on regrettera vivement de ne les avoir ou point du tout ou pas assez vus. »

Considérons maintenant ce que nous venons de lire : des artistes qui parlent d'argent... un homme de pouvoir accompagné d'un poète... les vicissitudes des directeurs de théâtre... un public populaire qui boude la salle de spectacle... Voici là sans contredit tous les ingrédients du meilleur vaudeville. *Le Landow ou l'Hospitalité* de Picard et Mazères, traite d'un artiste qui se déguise en homme de pouvoir pour ridiculiser celui qui attend beaucoup des faveurs et des promesses. Perlet triompha dans cette comédie-vaudeville dont il créa le rôle du choriste Ducreux, le 31 août 1825, sur le théâtre de S.A. Madame la Duchesse de Berry; auparavant, Scribe et Perlet avaient écrit ensemble un vaudeville nommé *L'Artiste*. Il s'agit d'une œuvre à rebondissements qui prend la défense d'un peintre et comédien habitué aux huissiers, un bougre bougon qui ne saurait céder sa fille à un homme fortuné, lequel finira cependant par l'épouser en usant de stratagèmes conformes à la façon de vivre des artistes. Perlet créa le rôle d'Edouard, jeune amateur des arts, le 23 novembre 1821, sur le Théâtre du Gymnase Dramatique.

On vit sa vie, on joue sa vie, on la fait représenter pour que d'autres vies jouent la nôtre.

En 1832, on trouva des placards affichés dans plusieurs endroits de la ville ; on y disait que le gouvernement affamait le peuple, et on invitait les chefs de famille et d'atelier à se trouver sur la place de Coutance, le soir du 4 juin, pour y opérer une révolution, en destituant le gouvernement. A la Tour-de-Boël, un jeune homme de quinze ans criait : « Le pain à cinq sous ! » Il y eut aussi ce jour quelques cris et du brouhaha, avec de la foule, autour de l'Hôtel de Ville dont la grande porte avait été fermée de bonne heure. A Genève, le drame est dans la rue : il peut faire peur, il effraie moins au théâtre. Sur scène, le mélodrame est propre à émouvoir, guère plus, et fréquemment sur les mêmes sujets de pauvreté ou d'injustice (*Thérèse ou l'Orpheline de Genève*, 1820 et *La Grâce de Dieu ou la Nouvelle Fanchon*, 1841 sont l'illustration de ces misères sublimées). La frontière entre le vrai et le vraisemblable du miroir théâtral est tracée par la censure dont il

existe plusieurs instances désireuses de faire des recommandations. Ces choix d'œuvres en témoignent : *La Mort de Lévrier* est un ouvrage en vers de James Fazy relatant l'héroïsme patriote. La pièce fut interdite par l'ancien syndic Isaac Vernet, le 1^e mars 1825. Le 10 janvier 1831, il y a eu du bruit au théâtre, à l'occasion d'une pièce retirée par la censure. On a crié : à bas l'aristocratie ! Le lendemain, on a pu assister à la représentation de la pièce *Les Victimes du cloître*, interdite par la censure sous la présidence de Rilliet-Pictet, et que le nouveau censeur, Puerari, venait d'autoriser. Il y eut également, le 5 mars 1833, une cabale au théâtre à cause de *La* (fameuse) *Tour de Nesle* d'Alexandre Dumas qui avait été annoncée depuis longtemps et que la censure n'avait pas permis de jouer. Il sera possible, plus tard, de voir dans l'anonymat d'un auteur une autocensure dont les causes sont diverses et l'origine complexe. Ce n'est pas une particularité genevoise. Néanmoins, la précaution de se dissimuler ici passe pour une politesse.

Le Spectacle rapporte des faits qui font dire à Suès, le 16 juin 1828 : « ... nous allons au théâtre voir jouer *Les deux Frères* ou *le Médecin conciliateur* et Souky (son épouse) y pleure. » Rire aux larmes ou les verser par compassion, payer pour les pauvres enregistrés, c'est mêler l'utile et l'agréable. En 1832, précisément, le choléra frappe Paris où plus de mille personnes sont décédées en vingt-quatre heures, on craint que cette épidémie ne se soit déclarée à Lyon ou à Saint-Etienne. On dit déjà qu'une dame est morte à Genève, à la Grand-Rue ! L'écart entre la réalité et sa représentation dans les esprits ou sur la scène est quelque chose de très édifiant. Suès, qui a la charge de responsable du Bureau de Bienfaisance, organisme d'assistance pour les non genevois, écrit le 12 avril 1832 : « On a donné ce soir au théâtre une pièce intitulée *Le choléra ou l'intérieur d'un salon de Genève*. J'imagine que les auteurs de cette pièce ne considèrent pas ce fléau comme un instrument dans les mains de Dieu pour réveiller les hommes ou les châtier pour les rendre meilleur, car s'ils l'eussent considéré ainsi, je pense qu'ils n'auraient pas eu l'idée d'en faire le sujet d'une pièce de comédie. Il me semble qu'un Jeûne national, sérieusement fait, eût été plus à sa place. »

Qu'attend donc le public lorsqu'il se rend au théâtre pour apprécier les acteurs du vaudeville ? Le docteur Charles Peschier, qui signe Philodrame dans *L'Echo du Théâtre*, s'exprime de cette façon le 13 avril 1857 à propos du *Savant* de Scribe : « Parlez-moi du *Savant* ! Voilà un vaudeville comme on n'en fait guère, et comme on devrait les faire tous ; ici il y a un caractère bien dessiné, des mœurs bien observées, une toute petite intrigue bien filée, et un dénouement espéré, mais inattendu, des couplets fins, spirituels, significatifs, inhérents au sujet ; point de personnages inutiles, peu de bavardage et de fatigue pour le spectateur ; vive *Le Savant* !!! ». Henri-Frédéric Amiel, dans son *Journal intime*, commente en ces termes l'impression que lui fait Monsieur Prud'homme, un personnage d'une autre pièce de Scribe : « ... ce dernier type, de la nullité auguste, de la vulgarité incurable, de la sottise écoeurante et du poncif dindonnier, a considérablement d'échantillons à Genève. » Cette gentillesse rappelle ce que le comte de Barruel-Bauvert, auteur de la comédie publiée à Genève, le 5 septembre 1805, *Les Bracelets ou le mari, l'amant et la femme dupés les uns des autres* écrivait, sous l'administration française de la cité, à propos des goûts de la bourgeoisie aisée. Il reprenait l'étonnement navré de Voltaire pour les succès d'un genre : « quatre-vingts représentations pour un opéra-comique !!!... » et disait du drame théâtral ce qui fournira la substance ordinaire de nombreux ouvrages appartenant au fonds genevois recensé par M. Laurent Schmitt: « Tout est dramatique dans ce monde et la vie elle-même n'est qu'un long drame, quand les médecins ne l'abrègent pas. Lorsqu'il descend chez son voisin ou qu'il rentre dans son ménage, que voit le bourgeois fort considéré ? Dans l'espace d'une heure, il y voit le bouffon et le larmoyant se succéder sans relâche et il goûte avec délices ces sensations mêlées. La femme rit et pleure avec son mari. Le riche fait, dans le même jour, des traits d'avarice et des actes de libéralités. Mais qu'importe ! Ce sont des scènes qu'on veut. Un artisan qui bat sa femme, un jeune homme qui séduit la fiancée de son ami font tous deux des drames sans le savoir. »

Nous avons déjà signalé qu'au bout du lac Léman, le plaisir du Spectacle devait être bénéfique : le plaisir doit faire réfléchir, doit entraîner l'esprit. Quel programme ! quelle illusion sur les effets bienfaisants de la perception ! En février 1841, Amiel revient du

spectacle et note : « *Théâtre* : J'y suis allé une fois. Jeudi passé. On jouait *Ruy Blas*, de Victor Hugo, et deux actes de *La Muette*. Pour la première fois depuis longtemps, vrai plaisir ; sentiment du beau, de l'art, émotion. Que l'art est une grande mission, que le poète dramatique a de puissance ! Scènes d'une grande beauté dans ce *Ruy Blas*. Ponnet jouait avec talent et intelligence ; Mademoiselle Dorsan (la Reine) était intéressante. – J'ai frémi de plaisir en sentant à certains endroits que c'était la vraie pâture à donner au peuple, que ces belles et nobles émotions, ces sentiments élevés ; et qu'il y avait à ces moments-là une sympathie populaire, une corde du cœur ébranlée à l'unisson. – L'acteur, s'il est grand, a aussi une incomparable puissance ; il tient le public dans sa main, et le fait ondoyer sous chaque intonation de sa voix, il le manie, le fait vibrer, l'embrace à son gré. – Que tout cela, vu de l'idéal, peut être grand. Malheureusement c'est de l'idéal le plus souvent. » (Iconographie J : 052 tif *Ruy Blas*, 2 février 1841 et 0004 tif *La Muette de Portici*, Dorsan, 1^e octobre 1840).

Ce commentaire est terriblement « genevois » ... Prendre son imaginaire et ses critères pour en tirer sur-le-champ un manuel d'éducation et, surtout... juger ses semblables... voir en leur propos ou en leur maintien une allure de dindons ! On peut considérer cependant ces idées d'une manière touchante, on peut avoir à l'esprit cette observation de Marc Monnier à propos du Caveau genevois : « Vinrent les événements de 1841, de 1846. Genève s'assombrit tout à fait et se divisa. Les banquets, les fêtes, les abbayes militaires persistèrent à se réunir : mais la gaieté d'autrefois avait disparu. Nous doutons un peu qu'elle soit revenue. » Il s'agit là du sentiment irrépressible de la gravité qui s'empare de notre esprit avec l'écoulement du temps. Il est possible d'évoquer ces rires, sans doute lorsque, considérant notre raideur, parfois forcée, l'on ne croit nullement en eux mais l'on veut feindre de croire en une Arcadie locale. Il en est ainsi lorsque Marcel Suès-Ducommun, fils de Marc-Jules, cite en note du *Journal* de son père, le 14 mars 1831, le cas de Corthésy qui faisait tous les métiers et qui fut, raconte-t-il, avec Papa Saucisse, Vioget, Jean-Baptiste, Monte-au-ciel, l'un des derniers types d'origine populaire qui illustrèrent la vie de Genève. Ainsi de J.-F. Chaponnière qui, lui aussi, médite : « Que voulez-vous, ce théâtre de

Châtelaine (qui fut soutenu par Voltaire au temps où le gouvernement genevois ne voulait pas avoir de comédiens campant dans le voisinage de la ville) ne peut s'effacer de ma mémoire. Je me rappelle avec délices la promenade qu'on faisait pour s'y rendre, l'agrément du séjour, la course à laquelle on devait souvent se livrer pour rentrer à Genève avant la fermeture des portes ; les jolies parties qui s'arrangeaient si facilement, quand on trouvait le pont levé... Mon ami, c'était le bon temps alors ! j'étais jeune. Aujourd'hui que le présent ne m'offre rien de semblable, qu'il me soit permis de chercher des consolations dans les souvenirs du passé. » (Iconographie K : le pont-levis avec la légende Passez-Poussez/référence Jolliet)

Dans l'actuel Grand Théâtre de Genève, avant l'incendie du 1^e mai 1951, on pouvait distinguer quinze médaillons peints par Pierre Nicolas Brisset, à la base de la voussure (le pourtour du plafond). (Iconographie L : les médaillons du Grand Théâtre/référence : S.E.). C'étaient les plus grands artistes lyriques et comédiens des XVIII^e et XIX^e siècles, notamment Talma, Rachel et Mars, dont il a été question précédemment, ainsi que Sophie Arnould (1740-1802), le rossignol de ce temps. Collé dit dans ses *Mémoires* qu'« il n'a point encore vu dans la même actrice, rassemblés à la fois plus de grâces, de sentiments, d'intelligence et de chaleur. » Sophie Arnould inspira l'auteur d'une pièce éponyme, appartenant à la collection genevoise et se présentant sous la forme d'un répertoire de neuf pages. Adrien Perlet (1795-1850) était le petit-fils de David Perlet, reçu habitant à Genève en 1717, il avait également sa place parmi ces grandes figures de la scène. Son portrait, dans la reproduction photographique, est peint sur le troisième médaillon en partant de la gauche. Comme Lekain (Le Kain), l'acteur préféré de Voltaire (*Lekain à Draguignan*, donné à Paris le 23 janvier 1839, est une comédie en deux actes, conservée dans le fonds de la Bibliothèque de Genève) et comme Larive qui eut un succès immense dans le *Guillaume Tell* précité, Perlet était considéré comme un comédien d'exception : le meilleur acteur, ressenti comme un compatriote, de la première moitié du XIX^e siècle, bien qu'il ne fût pas né à Genève. On était fier de ses origines genevoises comme on était flatté d'avoir eu dans la génération précédente Aufresne – de son vrai nom Jean Rival (1728-1804), né à Genève, gloire de son temps – . Adrien Perlet triompha dans le

vaudeville. A Genève, il donna seize représentations entre le 29 mars et le 8 mai 1837. On lui doit en sus des écrits importants pour la compréhension du jeu à son époque: deux études sur les rôles du *Misanthrope* et de *Tartuffe*, insérées dans son livre *De l'influence des mœurs sur la comédie*, publié en 1848. (Iconographie M : 0012.tif et 0014.tif et page de titre du livre : De l'influence..., ainsi que la première page de la lettre imprimée commençant par : De tous les caractères... etc.). Il a créé le rôle principal du vaudeville *Le Comédien d'Etampes* (1821). Jouée à Genève le 4 avril 1837, cette œuvre a fait bondir le chroniqueur de *L'Echo du Théâtre* qui écrit, le 13 avril 1837 : « Il est de mon devoir de blâmer hautement le zèle inconsidéré avec lequel je ne sais quel prétendu *amateur* fait entendre un aigu sifflet aussitôt que fléchit la mémoire d'un de ces acteurs écrasés sous le faix d'une besogne aussi soudaine qu'immense. N'est-il pas injuste d'établir le moindre parallèle entre la sûreté qu'a acquise Monsieur Perlet en étudiant et jouant les mêmes pièces depuis quinze ans (son *Comédien d'Etampes* est à la 658^{ème} représentation), et de pauvres acteurs auxquels on demande d'apprendre et réciter quatorze ou quinze rôles en trois semaines ? Spectateurs de Genève ! soyez justes, mais indulgents, et réservez vos sifflets pour saluer l'automne prochain les acteurs médiocres, s'il s'en présente. » Ce chroniqueur savait-il ce qui fut rapporté lors de la première de ce vaudeville, des lignes qui méritent d'être reprises ici car elles témoignent de « l'esprit du vaudeville ». Le 21 juin 1821, dans *L'Annuaire historique universel*, Charles-Louis Lesur note : « Hier soir, on donnait au Gymnase la première représentation du *Comédien d'Etampes*. La pièce, fort gaie, avait fourni les deux tiers de sa course lorsqu'il a plu à Perlet de ne point chanter un air écossais dont l'orchestre avait commencé la ritournelle. Cette fantaisie bizarre a excité les murmures du parterre, lesquels ont redoublé lorsque Perlet a quitté la scène après s'être permis des gestes et des mouvements de tête d'une insolence très significative. Le rideau s'est baissé ; Perlet a reparu, mais a persisté dans son refus. Alors les cris et les murmures l'ont obligé de quitter une seconde fois la scène, et le calme ne s'est rétabli que lorsque le commissaire de police est venu annoncer que Perlet était envoyé à la Préfecture, et qu'il ne réapparaîtrait sur le théâtre qu'après avoir fait au public une réparation convenable. »

Défaut de mémoire, chahut de riposte, lancer de pommes cuites (ou jet de pommes vertes dans les cas de forte contrariété), tout accompagne le vaudeville comme une garniture de menu, le vaudeville qui aime traiter de la vie et montrer le travail des artistes de la manière la plus charmeuse. Il convient d'apprécier deux éléments particuliers susceptibles de nous montrer les liens que Perlet a noués avec la cité de son grand-père. Dans un document manuscrit appartenant à la Bibliothèque de Genève – une lettre adressée à Jean-Gabriel Eynard, datant de 1837 – le comédien invite ce financier, ardent défenseur de la cause des Grecs, à « obtenir grâce de Madame Einard (sic), de Monsieur et Madame de Budet (sic) – soit de Budé – et Monsieur et Madame L'Hullin (sic) – soit Lullin – », dès lors que Perlet ne s'est pas déplacé pour rendre visite à une famille genevoise qui l'avait accueilli lors d'un précédent séjour à Genève, plusieurs années auparavant. Par là est certifié le lien des gens de théâtre de renom avec des aristocrates genevois de la première moitié du XIX^e siècle ; ainsi est démentie la rumeur persistante de la conduite réservée des aristocrates, enfermés dans la Haute-Ville et sourds aux spectacles où se distrait la population. Suès, qui écrit, le 3 mai 1826 : « Huitième représentation de Perlet, toute à son bénéfice. Il l'a vendue au directeur pour mille francs » confirmera ce point, le 8 mars 1831. Il déclare dans son *Journal* que « Monsieur de Pourtalès et deux aides-de-camp sont venus au spectacle avec Monsieur le conseiller Turretini. » Le 31 décembre 1830, il avait écrit : « Le bal a bien marché et il y a eu passablement de monde. On a remarqué qu'il s'y trouvait plus qu'à l'ordinaire ce qu'on appelle *des gens du haut*. »

Adrien Perlet s'était produit sur le théâtre de Genève entre le 6 octobre et le 28 octobre 1824. Il avait donné treize représentations, procurant au directeur Claparède un bénéfice net de 12'053 francs. Le comédien fit publier dans *L'Almanach genevois* de 1825 une chanson dont le titre est *Les Comédiens ambulans*. (Iconographie O : 076 tif-077 tif-078 tif-079 tif et portrait de Perlet par Amélie Munier-Romilly, lithographie de Charton). Cette contribution le relia symboliquement aux chansonniers du Caveau genevois dont certains étaient ses amis. Ceux-ci se réunissaient au *Lion d'or* à Coligny pour boire en lisant leurs pamphlets ou en partageant toute production littéraire du jour.

Citons d'abord Thomeguex qui a composé les airs et écrit les paroles de la plupart de ses chansons. « Ces airs, devenus populaires à Genève, n'ont pas échappé à l'investigation des vaudevillistes français : ils les ont déclarés de bonne prise et s'en sont servis pour embellir leurs productions sans indiquer la source où ils ont puisé », a observé Marc Monnier. Citons ensuite Petit-Senn et Chaponnière, déjà mentionnés, ainsi que des musiciens habiles mélodistes, tels Krippendorf et Mégevand. (Iconographie P : 087bis.tif-087.tif-157bis.tif-157.tif-165.tif).

Il faut se souvenir que la chanson de rue, vive et mordante, est à l'origine du vaudeville primitif, le vaux-de-Vire, et plus tard de l'opérette. Dans son ouvrage *La satire en France ou la littérature militante au XVI e siècle*, Charles Lenient a écrit, au sujet de *La Chanson de la messe* : « : /L'on sonne la cloche/Dix ou douze coups,/Le peuple s'approche,/Se met à genoux:/Le prêtre se vêt./Hari, hari l'âne !/Le prêtre se vêt,/Hari bourriquet./Du pain sur la nappe,/Un calice d'or/Il met, prend sa chappe (sic),/Dit confiteor,/Le peuple se tait,/ Hari... qu' « un seul de ces couplets fit peut-être à la messe plus d'ennemis que nombre de sermons et de traités théologiques. »

Cet esprit de la chanson militante est sans doute l'un des ingrédients choisis du vaudeville, lorsqu'un ouvrage de ce genre est destiné à être monté sur scène. Dans sa pièce mêlée d'interventions musicales selon une note suivant la distribution introductive, dans l'édition de 1848, *Les Libertins de Genève*, le Genevois Marc Fournier (1815-1878) s'est plu à faire d'Idelette de Bure l'épouse de Servet avant sa rencontre avec Calvin. De ces précédentes noces (à la façon des Anabaptistes, sans prêtre et devant Dieu) est né un fruit, Donatien, qui passera pour un enfant trouvé et entrera clandestinement dans le mariage d'Idelette de Bure avec Jean Calvin (ce choix du prénom Donatien est-il un clin d'œil au marquis de Sade ?) Par la suite, Donatien deviendra dans le ménage le secrétaire de Calvin. Les protagonistes sont placés ainsi dans une situation de passions troublantes et terrifiantes pour le spectateur genevois qui n'ignore pas le sort que Calvin va réserver à Servet.

Il est curieux que le poète genevois Jean Violette (1876-1844), de son vrai nom Frédéric-Jean Von Gunten, employé de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève, se soit intéressé en 1934 à cette pièce et à son auteur en nous livrant son commentaire : « On représenta même assez souvent *Les Libertins de Genève* dans notre vieux théâtre, au grand plaisir de Saint-Gervais, à l'ire silencieuse de la Haute-Ville. » Dans la présentation de son ouvrage, Marc Fournier répond au reproche qu'on lui fit d'avoir calomnié le caractère et la doctrine de Calvin. Il écrit : « Ce reproche m'est précisément venu du côté d'où je l'attendais le moins. Ce sont des écrivains démocrates qui me l'ont adressé. Ils ont dit : Calvin lutta vingt ans contre les Libertins, mais ces Libertins étaient les oppresseurs de la démocratie genevoise. A force d'intrigues, ils firent bannir le réformateur pendant trois années, et Calvin ne revint en Suisse que sur le vœu des réformés démocrates. » La construction rétrospective d'un calvinisme caricatural se propage au XIX e siècle au point de faire de la « Cité de Calvin » ou de la « Rome protestante » un lieu commun de toute pensée et le cliché de toute nomination d'une ville. Revenons à Jean Violette qui poursuit sur ce ton : « Dans sa jeunesse, Marc Fournier avait eu à se plaindre de la rigidité calviniste, accrue par le Réveil (iconographie Q : chanson Les momiers/référence M.H.). Il avait vu que les lettres se développaient difficilement à la barbe éternelle de Calvin ; les poètes romantiques en avaient souffert avant de s'exiler. Il connaissait notre histoire, par James Fazy (Marc Fournier le reconnaît lui-même dans la présentation de sa pièce, puisqu'il emprunte cette affirmation au *Précis de l'Histoire de la République* de James Fazy, après avoir déclaré que le bannissement de Calvin en Conseil général, au printemps 1538, fut prononcé d'une voix presque unanime : *c'était la démocratie qui se défendait contre le fanatisme*). Puis le XVI e siècle était à la mode au théâtre. Devenu libre-penseur, il voulait stigmatiser le dogmatisme intolérant, prendre la défense de Michel Servet, qui avait apporté des idées nouvelles et libératrices, et qui fut victime d'un odieux guet-apens tramé par Calvin, le Torquemada protestant. » Dans ce souci de souligner l'opposition au XIX e siècle entre raison et religion, il convient de citer le drame en trois actes et en vers de l'académicien François Ponsard, *Galilée* (1867), mettant en conflit la science et le clergé. Il importe de signaler les applaudissements du public genevois, rapportés dans *La Scène No*

126, deuxième année, lorsque l'acteur principal déclama: « N'est-ce pas une chose étrange, en vérité ;/Qu'il faille que toujours on insulte, on diffame,/On poursuit à grands cris, par le fer, par la flamme,/On traque étroitement, comme un loup enragé,/Comme un affreux brigand d'homicides chargé,/L'homme qui, travaillant à la grandeur humaine,/Veut de l'intelligence élargir le domaine ;... »

Revenons au Caveau genevois pour évoquer le nom de l'avocat Salomon Cougnard, également chansonnier. Il est plaisant sur ce sentier du sourire de découvrir cette chanson, écrite par J. Petit-Senn pour le « Festin des avocats » ; il est instructif d'apprendre que l'auteur tient à être tenu pour tel... par l'avocat lettré. (Iconographie R : enveloppe et carte de Petit-Senn, texte de la chanson selon le manuscrit). En raison de retenues de diverses provenances ou d'un anonymat requis par les circonstances, des ouvrages comme *Thérèse ou l'orpheline de Genève* portent pour signature de l'auteur « par M. Victor ». On saura qu'il s'agit de Victor Ducange, comme on apprendra que Salomon Cougnard est l'auteur de l'ouvrage anonyme *Le Bateau à vapeur et le remède Leroi*, comédie vaudeville en un acte, par **** « représentée à Genève, par la troupe dramatique et lyrique sous la direction de M. Claparède, le 4 décembre 1823 », ainsi qu'il est écrit sur la publication faite l'année suivante (Claparède tenait le rôle d'un Anglais). Cette œuvre satisfait notre curiosité par plusieurs aspects : par un air nouveau de Mégevand dont l'incipit est « Il n'existe rien de tel que le vin... », par le choix des airs de vaudevilles du « pauvre Jacques », de « Chaulieu », de « l'avare et son ami », de « Bancelin », de « la robe et les bottes ». Mais c'est surtout par son lien avec l'actualité qu'il nous intéresse : le premier bateau à vapeur, le Guillaume Tell, est lancé depuis le quai des Eaux-Vives, le 28 mai 1823. La pièce traite en outre du remède Leroy, la potion miracle de toute affection du moment, venant d'être mis en vente à Genève. Deux compères, l'aubergiste Plumart et le pharmacien Sénemann ont des avis opposés sur l'intérêt du bateau et du remède, alors que leurs enfants Louise, fille du premier et Julien, fils du second sont épris l'un de l'autre. Le contexte de la différence de sensibilité entre Vaud et Genève donne du piment à l'ouvrage qui s'achève par ces mots : « ... nous vous demandons votre amitié en échange de la nôtre. Les habitants du Canton de Vaud et du Canton de Genève sont faits pour

s'estimer et s'aimer mutuellement, et la nouvelle communication qui s'établit entr'eux, ne peut que resserrer encore les liens fédéraux et particuliers qui les unissent. » (Iconographie S : Prenez le remède LeRoy). Après avoir dit que la recette s'élevait à mille trois cents francs, Suès commente la pièce brièvement au soir de la première : « ... peu de chose, mais les couplets sont presque tous bons et ont fait plaisir. »

Il est nécessaire de dire deux mots maintenant sur l'accueil généralement mauvais de la critique à l'égard des tentatives genevoises de prendre la plume pour la hausser à la scène. Deux auteurs, cités par J.-F. Chaponnière, présentent leurs œuvres dans les premières années du théâtre des Bastions : « L'un, M. Papillon, donna *L'Événement du point et virgule*, pièce écrite dans le style poissard (le langage haut en couleur de vendeurs et de marchandes de la halle à Paris, mis à la mode dans les vaudevilles de Vadé et surtout dans ses pochades en prose) ; ce langage ne fut pas compris du parterre, qui en prit de l'humeur et siffla. L'autre, Monsieur Broé, nous régala de *Mayolet*, comédie en trois actes et en prose. Quelques mots genevois, quelques saillies heureuses, firent de l'ouvrage jusqu'à trois représentations, mais l'absence totale d'intérêt et d'intrigue ne permit pas de l'exposer plus longtemps. »

L'anonymat est toujours en odeur de sainteté locale lorsque, le 26 février 1841, est annoncé en ces mots l'ouvrage : *Plainpalais*, « promenade en une allée semée de couplets par un Auteur (amateur) de cette ville... ». Il en va de même, en 1857, pour *La Reine de Provence*, proposée par « deux citoyens de Genève ». Le précautionneux retrait de l'auteur figurera encore le 5 mars 1867, lorsque est montée *L'Orpheline de Charmignon* (épisode de la Guerre du Sonderbund), pièce en deux actes par un Amateur de Genève (le premier acte se passe à Charmignon en Valais, le 4 décembre 1847 (aujourd'hui Chermignon) ; le second acte se passe à Genève, rue Rousseau, en août 1848). Le chroniqueur de *La Scène* écrira à la suite de la représentation : « Ne voulant rien dire de désagréable à un compatriote, nous ne nous arrêterons pas à *L'Orpheline de Charmignon* ; l'auteur a commis deux bêtises : la première, c'est d'avoir écrit une pièce pareille ; la seconde, c'est de s'être laissé

nommer. » (En coulisse, sans doute !) (Iconographie T : programme du 8 mars 1867)

Ces amabilités s'échangent dans les années où se jouent avec succès des pièces dont le titre à lui seul annonce les qualités singulières : *J'veux ma femme* (1863) ; *Une femme qui mord* (1855) ; *La femme qui trompe son mari* (1851) ou la comédie-vaudeville de Scribe et Lemoine, très appréciée par le public genevois : *Une femme qui se jette par la fenêtre* (1847). Cet ouvrage a la seconde place au palmarès des reprises, tandis que la tête de liste des pièces à succès reste ici *Le Gamin de Paris* (1836), livret de Bayard, Vanderburch.

En évoquant ici les misères ou malheurs du théâtre, on se doit de signaler que le fonds de la Bibliothèque de Genève contient le premier vaudeville en deux actes de Jacques Offenbach, livret d'Anicet Bourgeois et d'Edouard Brisebard. David Rissin, à la page 20 de son livre paru en 1980 et consacré au compositeur, écrit : « On lui commande des couplets pour une pièce de vaudeville, *Pascal et Chambord*, jouée au Palais-Royal, le 2 mars 1839. C'est un échec. Le célèbre Grassot chante si mal que la moitié de la musique doit être supprimée. Le reste laisse le public indifférent. »

Le pire est à venir, l'indignation d'un auteur se perçoit dans la préface que rédige Charles Rossy lorsque paraît sa Revue genevoise *Par ci par là*, pièce en deux actes et trois tableaux en vers et en prose, mêlée de chants, représentée sur le grand théâtre de Genève, le 5 avril 1869. Cet ouvrage donnait suite à une Revue de Louis Dubois, publiée ici en 1862 et mise en scène par le directeur du théâtre, Octavien Jeanselme : *Les Merveilles de 1861*. L'esprit de la revue, orienté principalement sur l'actualité, prolonge la manière de voir de certains vaudevilles qui usent de la critique avec facétie.

Rossy écrit : « Chez nos voisins, le principal élément de succès des revues de fin d'année consiste surtout dans les splendeurs de la mise en scène et dans les critiques générales qui, dans un grand pays, n'atteignent personne, précisément parce qu'elles visent tout le monde. A Genève, il est impossible de faire de la critique sans blesser personne et sans se faire un grand nombre d'ennemis. Aussi combien

de mes concitoyens vont éplucher cette revue quand elle paraîtra imprimée ? Combien chercheront la petite bête ? Combien y verront des méchancetés qui n'existeront que dans leur imagination ? Combien s'attacheront aussi aux irrégularités du langage et aux fautes de grammaire ? A ceux-là surtout, je dirai : ayez une fois, à votre tour, le courage de dire votre pensée. Faites-en autant et après nous nous mesurerons. La revue *Par ci par là* a été représentée au théâtre de Genève, dans les plus déplorables conditions. Je ne crois pas m'avancer trop en disant que le directeur n'a pas été convenable, en me faisant supporter tous les frais, même de quelques costumes, sans vouloir déboursier un centime pour quoique ce soit, et ensuite en ne tenant pas la main à ce que les répétitions fussent faites dans les conditions voulues par une troupe dont une partie a fait tous ses efforts pour laisser tomber la pièce. L'un refusait carrément son rôle parce que ses idées politiques et religieuses lui interdisaient de jouer le rôle de Garibaldi ... »

On peut interpréter cette position de l'acteur si l'on se reporte au livre du Centenaire de l'Institut National Genevois : *Un siècle de vie genevoise 1853-1953*. A la page 56, on peut lire : Un événement va montrer combien les Genevois sont sensibles aux problèmes de l'Italie. Du 9 au 12 septembre 1867, se tint à Genève un « Congrès de la paix », dont le caractère politique libéral-révolutionnaire était évident. C'est pourquoi le général Dufour refusa d'y participer. La personnalité la plus marquante de cette réunion fut Garibaldi. En chemise rouge, il prononça du haut du balcon de l'ancienne maison Fazy (hôtel de Russie, la première maison à droite en prenant la rue du Mont-Blanc en direction de la gare), un discours très violent contre la papauté. La foule qui emplissait la rue fit à l'orateur une ovation grandiose. Certains catholiques se sentirent alors blessés dans leurs convictions par cette manifestation. Ils protestèrent auprès du Conseil d'Etat, mais d'autres Genevois entreprirent d'organiser une souscription en faveur de Garibaldi et de l'insurrection républicaine. »

Dans *La Scène* No 136, il est parlé plus agréablement d'une comédie genevoise, mais il faut bien soupeser les mots et peser les sous-entendus (*notre* collaborateur, ainsi que le *bon* goût sont des indications révélatrices).

« *Les Cochinchinoises* (1867), de notre collaborateur Louis Dubois (auquel on devra en 1868 le vaudeville en un acte *Le Congrès de la paix*) ont eu un succès énorme, c'est d'autant plus méritoire que nul n'est prophète dans son pays. Cette comédie charmante, très élégamment écrite, dénote de la part de son auteur une entière connaissance de la scène, tout est parfaitement réglé et bien mouvementé. Le dialogue fourmille de mots heureux qui, à plusieurs reprises, ont fait éclater les bravos, mais ce qui a été le plus applaudi, c'est la tirade contre la guerre. A la chute du rideau, on a demandé à grands cris l'auteur, il a eu le bon goût de ne pas paraître, M. Van Ghèle est venu à sa place remercier le public de l'accueil fait aux *Cochinchinoises*. »

L'Indochine était à la mode Elle assurera plus tard le succès d'un autre Genevois, Henri Christiné (1867-1941) qui réécrivit les paroles de *La Petite Tonkinoise*. L'immortel auteur de *Phi-Phi* était carougeois et licencié en lettres classiques de notre Université.

(*) La solidarité des Genevois envers les étrangers menacés ou persécutés au XIX^e siècle s'est manifestée à Genève, cité de refuge pour les Polonais, qui subirent les massacres du printemps 1831, pour les Belges dont l'indépendance fut proclamée le 10 novembre 1830.

(**) C'est à cette date qu'est lancé le premier bateau à vapeur du lac Léman, le *Guillaume Tell*. Ce sont des étrangers qui sont à la barre : le capitaine se nommait M. Errington, le constructeur-mécanicien était un Américain, M. Church.

1) Dans sa volumineuse anthologie *Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur création jusqu'à ce jour* (567 pages), parue en 1837, Nicholas Brazier écrit la notice suivante, consacrée à cette artiste : Et la charmante Jenny-Vertpré ! Avez-vous vu rien de plus gentil, de plus mignard, de plus intelligent ? Elevée au Vaudeville, ayant un nom qui fut célèbre à la rue de Chartres, Jenny-Vertpré a prouvé qu'elle était digne d'en hériter. Elle porte la cornette et le cotillon rouge avec une grâce infinie ; j'ai entendu souvent dire à mes côtés : « C'est comme Madame Dugazon ! c'est comme Madame Saint-Aubin ? » Son organe est sonore, sa diction est pure, son geste simple et vrai ; elle prosodie le couplet à merveille. Dans *La Chercheuse d'esprit*, *La Marraine*, *Les Premières amours*, *Le mariage de raison*, *La Reine de seize ans*, elle a réuni toutes les qualités d'une grande comédienne.
(t. 2, pages 86-87)

A Genève, Mademoiselle Jenny-Vertpré reçut des applaudissements du public et les éloges de la critique dans *La Fiancée du fleuve*, *Jeune et vieille ou le Premier et le dernier chapitre*, *Les vieux Péchés*, un ouvrage souvent repris dont elle créa le rôle de Ninette, danseuse de l'Opéra, sur le Théâtre du Gymnase Dramatique, le 5 janvier 1833.

Genève, 16 septembre 2008 – 16 novembre 2008

SOURCES

Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de Genève

Perlet Adrien

Lettre à Jean-Gabriel Eynard

Ms suppl. 1902 f. 66 bis, 66 ter

Petit-Senn John

Chanson pour Cougnard

DO autogr. 53/5

Ouvrages cités

Album de la Suisse Romande

Genève, Ch. Gruaz (1843)

Amiel Henri-Frédéric

Journal intime

(tome premier : 1839-1851)

Lausanne, L'Age d'Homme (1976)

Andréossi Victor (atelier Maurice Andréossi : photographies)

Les médaillons du Grand Théâtre de Genève

Genève, Imprimerie du « Journal de Genève » (1925)

Besançon Jacob-Marc

Histoire du Théâtre de Genève

Genève, Taponnier et Studer (1876)

On doit à cet auteur une comédie-vaudeville en un acte,

intitulée *Appartement à louer*
Genève, Rosset et Janin (1875)

Brazier Nicholas (Nicolas)
Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur origine
Paris, Allardin (1838)

Centenaire de l'Institut National Genevois
Un siècle de vie genevoise 1853-1953
Genève, Jullien (1953)

Chaponnière Jean-François
Du Théâtre de Genève (deux articles)
dans *L'Almanach genevois* de 1825
Genève, J.-P. Bonnant (1823-1829)

Fantin des Odoards Antoine
*Histoire philosophique de la révolution de France depuis la première
Assemblée des notables en 1787 jusqu'à l'abdication de Napoléon
Bonaparte*
Paris, H. Barba (1817)

Fournel Victor
Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères
Paris, Delahays (1859)

Lenient Charles
La satire en France, ou la littérature militante au XVI e siècle
Paris, L. Hachette (1877)

Lesur Charles-Louis
Annuaire historique universel pour 1819, 1820, 1821, 1822
Paris, A. Thoisnier-Desplaces (1827)

Monnier Marc
Genève et ses poètes
Paris, Sandoz et Fischbacher
Genève, F. Richard (1874)

Perlet Adrien

De l'influence des mœurs sur la comédie

Paris, Dauvin et Fontaine (1848)

Prospectus du Théâtre de Genève (1846-1847) de la Bibliothèque de Genève et diverses brochures : *L'Entr'acte, Les Coulisses, L'Echo du Théâtre, La Scène*, etc.

Rissin David

Offenbach ou le rire en musique

Paris, Fayard (1980)

Suès Marc-Jules (publié par Alexandre Guillot)

Journal pendant la Restauration genevoise

(tome 1 : 1813-1821 ; tome 2 : 1822-1835)

Genève, Jullien (1913-1929)

Violette Jean

Genève au temps des crinolines

Genève, *Almanach du Vieux Genève* (1934)

.....
Théâtre

Cougnard Salomon

Le bateau à vapeur et le remède Leroi,

comédie-vaudeville (1824)

Genève, Lador

D'Ennery (Dennery) Adolphe et Lemoine Gustave

La Grâce de dieu ou la nouvelle Fanchon,

drame (1841)

Paris, La France dramatique au XIX e siècle,

éditeur : Ch. Tresse et H.-L. Delloye

Ducange Victor
Thérèse ou l'orpheline de Genève,
mélodrame (1820)
Paris, J.-N. Barba

Fournier Marc
Les Libertins de Genève,
mélodrame (1848)
Paris, Librairie nationale

Mélesville et Dumanoir
Les vieux Péchés,
comédie-vaudeville (1833)
Paris, La France dramatique au XIX e siècle,
éditeur : J.-N. Barba, Pellet, Bezou

Picard Louis et Mazères Edouard-Joseph-Ennemond
Le Landow – Le Landau ou l'Hospitalité,
comédie-vaudeville (1825)
Paris, J.-N. Barba

Ponsard François
Galilée
Drame (1867)
Paris, Michel Lévy, frères

Prémaray Jules de
Bertrand l'horloger ou le Père Job
Comédie-vaudeville (1843)
Paris, imprimerie de Boulé et Cie

Rossy Charles
Par ci par là,
revue genevoise (1869)
Genève, Vaney

Scribe Eugène et Perlet Adrien
L'Artiste,

comédie-vaudeville (1821)
Bruxelles, L. Dumont (1827)

REMERCIEMENTS

Monsieur Jean-Charles Giroud
Madame Tullia Guibentif
Madame Muriel Hermenjat

Monsieur Cédric Léger

Monsieur Laurent Schmitt

Monsieur Lionel Breitmeyer
Madame Sabine Engel

Monsieur Pierre-Alain Baudat
Monsieur Georges Cocquio
Monsieur Franck Colini
Monsieur Daniel Fitoussi
Monsieur Dominique Jolliet
Monsieur Jacques Nobs
Monsieur Phan Tuong-Van
Monsieur Mathias Thomann

Madame Sylviane Baillif-Beux

Madame Michèle Rindisbacher

Monsieur Louis Binz

Madame Marine et Monsieur Jean Vigny

