

La critique du régime parlementaire par le théâtre républicain de 1870 à 1914

Jérôme Henning

In *Théâtre et droit public*, actes du colloque tenu à Lyon le 15 octobre 2020, Paris, Mare & Martin, 2020, p. 57-70

Le 4 septembre 1870, lorsque la République est proclamée, une lente révolution politique et constitutionnelle débute. Elle s'achèvera grâce aux dissensions internes aux camps monarchistes.

Les arts et la littérature s'emparent immédiatement de ce renouveau politique perçu comme une mutation sociale de grande ampleur. Sur les planches des théâtres, la République est devenue une source d'inspiration pour tous ceux qui veulent peindre les mœurs de leur temps avec des mots d'humour ou de tragédie. Ainsi, de 1870 à 1914, le nouveau régime républicain est mis en scène par de nombreux dramaturges. Des dizaines de pièces au succès plus ou moins important sont jouées dans les théâtres parisiens. Les institutions nouvelles et les normes réglementant la vie politique sont discutées, commentées et très souvent brocardées¹. On les moque dans des comédies de boulevard au succès populaire retentissant ou on les accable dans des tragédies épiques dans lesquelles on accuse l'absurdité d'un régime représentatif ignorant les véritables maux de la France : la misère ouvrière imposée par le patron et l'humiliation patriotique infligée par l'Allemagne.

Dès lors, étudier le théâtre de 1870 à 1914 c'est éclairer un discours tenu sur les institutions par des acteurs qui ne sont ni juristes ni politiciens. Pour autant, on ne peut pas parler d'un discours populaire car il est limité au théâtre et surtout à Paris. Toutefois, l'étude de ce discours théâtral nous fait porter un regard sur la perception et la compréhension qu'une grande partie du corps civique a des institutions nouvelles, du suffrage universel et du régime parlementaire.

Il faut dire que la période est propice aux débats politiques. Durant les décennies 1870 et 1880, les débats de l'Assemblée nationale puis les tâtonnements quant à l'interprétation des lois constitutionnelles passionnent les Français. La dissolution prononcée par Mac Mahon en 1877 et la crise qui s'en suit placent l'opinion publique comme un acteur du jeu constitutionnel. Les décennies 1890 et 1900 s'illustrent elles aussi par les excès, parfois comiques, parfois tragiques, d'une société politique qui tente de dompter la République en pleine construction. C'est le temps des « affaires », celle de Dreyfus évidemment, mais aussi celles de Panama, des fiches, etc. Autant de moments qui inspirent aux dramaturges une critique des institutions nouvelles rencontrant dans les salles de spectacle les francs applaudissements du public. Ainsi, pendant presque cinquante ans, l'art dramatique se fait autant l'écho que le relais d'une critique du parlementarisme. Mais ce mouvement semble s'arrêter en 1914. L'union sacrée à la Chambre se déporte dans les théâtres et on assiste à une interruption des représentations critiquant trop ouvertement le régime parlementaire. Et lorsque certains théâtres continuent à faire jouer des pièces dérangeantes la censure tombe, comme pour *Le coup d'aile* de François de Curel. Après la Guerre, le ton est davantage patriotique car aux yeux de l'opinion le régime parlementaire a fait ses preuves : il a remporté la guerre et vengé l'honneur de la France. Dès

¹ Sur l'aspect politique du théâtre de boulevard sous la Troisième République : M. Corvin, *Le théâtre de boulevard*, PUF, 1989.

lors, même si la critique du régime républicain ne disparaît pas des planches, elle se rétracte, ou plutôt se déplace vers des lieux moins amusants : les ligues et les partis politiques.

Le théâtre apparaît ainsi comme une source privilégiée pour connaître non pas la réalité du jeu institutionnel, mais celle des passions politiques. Il ne fait pas de doute que le théâtre, autant que les autres arts, est une source de connaissance de cette réalité vécue. Pour autant, il n'est pas commun de s'appuyer sur le théâtre pour étudier le droit. Le théâtre révèle un imaginaire quand le droit, même constitutionnel, entend traduire une réalité présente. Traditionnellement, le juriste feint un détachement de toutes considérations extra-juridiques, alors que dramaturges et acteurs construisent leur travail autour du sentiment. Mais, s'en tenir à cette vue comporte le risque de restreindre l'étude du droit à un processus axial de « formation-application » sans prendre la mesure des réalités perçues par la société. Or, ces perceptions sont autant de facteurs périphériques qui influent sur ce processus primaire, bien connu des juristes, de la formation et de l'application de la règle de droit. Pour pallier une analyse trop restreinte du droit, plusieurs courants doctrinaux ont proposé ces dernières décennies de faire entrer dans le champ de la recherche juridique ces facteurs périphériques. À cet égard, le théâtre comme lieu de perception, de réception et de réfraction des normes juridiques peut ainsi faire l'objet d'un regard juridique. Il ne faut pas attendre de cet élargissement un renouvellement complet de la recherche en droit, mais on y trouvera sûrement des nuances qui viendront modérer la compréhension de certains phénomènes par un intérêt porté sur l'interprétation des normes juridiques proposée par des acteurs non professionnels du droit.

Depuis plusieurs décennies, le mouvement *droit et littérature* a sans nul doute contribué à cette évolution du champ de recherche juridique². Toutefois, l'application des méthodes du mouvement *droit et littérature* au théâtre peut être discutée. À de nombreux égards, le théâtre rejoint la littérature autant qu'il s'en éloigne. Mais, nous pouvons considérer que les rapports entre le droit et le théâtre peuvent bénéficier des avancées méthodologiques de ce mouvement. Ce point est renforcé par le fait que pour des époques anciennes la compréhension du théâtre ne repose plus que sur les textes puisque la mise en scène et le jeu, par nature éphémères, n'ont pas laissé de traces. Cette restriction malencontreuse de l'étude du théâtre au *texte à jouer* et non au *texte joué* rencontre tout de même les méthodes de l'histoire du droit. Plusieurs travaux récents ont insisté sur l'étroitesse des rapports que les systèmes juridiques entretiennent avec les planches, quelles que soient les époques³. D'un point de vue historique et juridique, le théâtre apporte un champ d'étude à la littérature entendue « comme représentation du droit » et « comme spéculation sur le droit »⁴. Ce mouvement propre aux disciplines juridiques rejoint les avancées importantes des historiens non seulement sur le rôle politique du théâtre⁵ mais également sur les autres formes de représentation des normes politiques à l'époque

² Pour une vision d'ensemble du mouvement « Droit et Littérature » voir notamment R. Posner, *Droit et littérature*, PUF, 1996, F. Michaut, « Le mouvement droit et littérature aux États-Unis », in *Mélanges Amselek*, Bruylant, 2005, p. 565-592 ainsi que la récente revue *Droit et littérature*.

³ On retient les importants travaux consacrés par F. Ost aux rapports entre le droit et le théâtre (*Raconter la loi : aux sources de l'imaginaire juridique*, Odile Jacob, 2004 et *Shakespeare : la comédie de la loi*, Paris, éd. Michalon, 2012) ainsi que plusieurs études récentes : R. Carvais et C. Glineur (dir.), *L'État en scène. Théâtre, opéras, salles de spectacle du XVIe au XIXe siècle : aspects historiques, politiques et juridiques*, CEPRISCA, 2018.

⁴ P. Ségur, « Droit et littérature. Éléments pour la recherche », *Droit et littérature*, n° 1, 2017, p. 114-119.

⁵ Parmi les nombreux travaux relatifs à cette question, on retient ceux de P. Bourdin (*Aux origines du théâtre patriotique*, CNRS éd., 2017) et le numéro 367 des *Annales historiques de la Révolution française* (2012).

contemporaine. Pour la Troisième République, des études sur les pamphlets⁶ ou les caricatures⁷ ont démontré la nécessité d'analyser les représentations sociales de la vie politique. Ainsi, on peut voir dans les représentations du droit et des institutions des modalités d'expression des perceptions qu'une société ou certains de ses membres se font du système juridique et de ses subtilités.

Afin d'appréhender au mieux ce phénomène de perception du droit, le théâtre apparaît comme un biais intéressant. En effet, il catalyse autant les réflexions politiques qu'il répond aux passions populaires qui remplissent les salles. Mais, il convient de ne surtout pas limiter l'étude aux grandes œuvres que l'histoire de l'art et de la littérature a retenues. L'intérêt réside dans la multitude des pièces jouées. Ainsi, pour la période allant de 1870 à 1914, nous avons retenu 89 pièces de théâtre. La plupart de ces pièces sont critiques à l'égard des institutions républicaines même si certaines tentent une défense du régime⁸. Certains textes sont centrés sur la question institutionnelle⁹, alors que d'autres traitent la critique du régime parlementaire à travers certains personnages¹⁰ ou certaines scènes¹¹. Enfin, comme l'analyse des textes ne suffit pas, il convient de porter un intérêt aux dramaturges eux-mêmes, à leurs opinions politiques et à leurs parcours dans les institutions artistiques. De grands noms s'illustrent dans cette critique du régime parlementaire au théâtre. Il y a des attendus, comme Paul Déroulède¹², Maurice Barrès¹³ ou Octave Mirbeau¹⁴, et des inattendus, comme Georges Feydeau¹⁵ ou Anatole France¹⁶. Mais ces auteurs connus ne doivent pas occulter les autres dramaturges moins célèbres qui s'exercent à ce style critique. Certains auteurs sont mêmes des habitués du genre, comme Alfred Capus ou Paul Ferrier. Il ne faut toutefois pas perdre de vue que les critiques formulées ne rendent pas toujours compte de la pensée politique de leurs auteurs. Certaines pièces sont de véritables manifestes, alors que d'autres succombent davantage à la mode de leur temps en répétant les mêmes intrigues.

Une telle étude repose, comme nous l'avons vu, sur les modalités de représentation du droit par la société et par des acteurs non professionnels du droit. Pour ce qui concerne le droit constitutionnel, la réalité perçue de la norme peut avoir des effets sociaux plus importants que sa réalité positive. L'étude de la critique du régime parlementaire dans le théâtre permet d'éclairer un ressort des crises institutionnelles et en particulier des crises de la démocratie. Si cette modalité d'analyse de la crise nous semble décisive pour la Troisième République, il ne fait pas de doute qu'elle doit évoluer pour les époques ultérieures par un intérêt porté au cinéma, au dessin ou encore à la chanson.

⁶ Il existe notamment un lien entre les pamphléaires et les dramaturges comme pour Octave Mirbeau ou Alphonse Daudet : C. Passard, *L'âge d'or du pamphlet : 1868-1898*, CNRS éd., 2015.

⁷ P. Régner (dir.), *La caricature entre république et censure. L'image satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, PUL, 1996 ; R. J. Goldstein, *Censorship of political caricature in nineteenth-Century in France*, Kent State University Press, 1989.

⁸ E. Legouvé, *L'agrément d'être laide*, in *Théâtre de campagne*, 6^{ème} série, éd. Ollendorf, 1880, p. 10-11.

⁹ Voir la mise en scène du ridicule d'une discussion de loi sur la recherche de paternité dans M. Landay, *Leur Gourme* (1904).

¹⁰ Voir les personnages de députés mis en scène par Édouard Pailleron dans *Le monde où l'on s'ennuie* (1881) ou *Mieux vaut douceur... et violence* (1897). On retient aussi le personnage politicien du nom de « Desgirouettes » de Gustave Stoskopf (traduit de l'Alsacien) dans *Un voyage à Paris* (1902).

¹¹ Voir la décapitation d'une centaine de députés à la fin de la pièce de C. Quinel et R. Dubreuil, *Des mots ! Des mots !* (1896).

¹² *La mort de Hoche* (1897).

¹³ *Une journée parlementaire* (1894).

¹⁴ *Mauvais bergers* (1896) ; *Les affaires sont les affaires* (1903).

¹⁵ *La main passe !* (1904).

¹⁶ Adaptation du roman *Le lys rouge* au théâtre en 1899.

Concernant plus particulièrement le théâtre du début de la Troisième République, on cherchera à comprendre les modalités de la critique des institutions parlementaires nouvelles et comment celles-ci s'inspirent et influencent leur contexte.

Parmi les 89 pièces étudiées, on peut observer des constantes qui fixent les référents critiques à l'égard des institutions parlementaires. Il faut distinguer les modalités qui relèvent de l'écriture du texte en lui-même – son contenu écrit – des modalités qui relèvent du jeu théâtral. Ainsi, le texte apparaissant comme le vecteur d'une critique de fond, ce sont d'abord des mécanismes qui sont critiqués, tels que le mandat ou la responsabilité (I). En complément de cette critique de fond, le jeu théâtral véhicule lui aussi une critique en mettant en scène des personnages et des effets par lesquels on moque le régime (II).

I°) La critique des mécanismes nouveaux du régime parlementaire : l'opposition aux normes constitutionnelles par le théâtre républicain

Le contexte constituant et post-constituant qui caractérise la fin du XIXe siècle conduit les dramaturges à se positionner sur certaines questions qui concentrant les critiques d'un nouveau régime réputé inefficace. Les deux temps du régime représentatif de la Troisième République sont ainsi brocardés : le temps initial de l'élection (A) et le temps final de la responsabilité (B).

A – Les mécanismes de la représentation, entre élections trompées et indemnités indues

La proclamation et surtout l'installation du suffrage universel à partir de 1871 apparaissent comme des enjeux politiques qui conduisent nombre de dramaturges à commenter les nouvelles modalités constitutionnelles de la représentation.

En premier lieu, ce sont les campagnes électorales qui souffrent de la critique. Les mises en scène de ce moment du suffrage universel nouveau sont souvent moqueuses. Par exemple, deux pièces d'Edmond Gondinet¹⁷, *Le panache* en 1875 et *Les convictions de papa* en 1877 sont l'occasion de critiquer le concept même de l'élection qui pervertit les véritables idées politiques au profit d'une démagogie nocive pour l'équilibre du pays. Dans *Le panache*, une élection municipale donne lieu à un affrontement entre un candidat local et un candidat parisien. Pour l'emporter, le candidat parisien fait inscrire ses domestiques sur la liste électorale et explique comment gagner une élection sans jamais vraiment parler de politique¹⁸. Gondinet invente même une théorie fantaisiste appelée « la politico-chromatique », l'art de gagner les élections par les couleurs¹⁹. Dans *Les convictions de papa*, le contexte électoral critiqué est celui des élections législatives pour lesquelles un candidat achète des suffrages et voit son élection invalidée²⁰. Dans les deux cas, la critique de l'élection porte autant sur le manque de vertu supposé des candidats que sur le clientélisme qui prospérerait avec la Troisième République.

Une fois l'élection accomplie, les modalités de la représentation constituent un objet de critique. L'obtention de l'indemnité parlementaire est ainsi vue comme une contrepartie recherchée par les candidats aux élections. Sans surprise, la réévaluation de l'indemnité des 15 000 francs votée en 1906 est discutée au théâtre. Plusieurs œuvres comme *La belle milliardaire* de Gugenheim et Le Faure (1907) ou la *Revue du Chatelet* écrite par de Gorsse et Nanteuil (1908) présentent l'indemnité parlementaire comme une atteinte à la vertu politique.

¹⁷ Edmond Gondinet (1828-1888), avant d'être dramaturge, était sous-chef de bureau au ministère des Finances.

¹⁸ E. Gondinet, *Le panache*, in *Théâtre complet*, t. 2, p. 17-50.

¹⁹ *Ibid.*, p. 38.

²⁰ *Ibid.*, t. 3, p. 410.

Dans le dernier acte de *La belle milliardaire*, un duc député démontre que l'indemnité est un gaspillage pour l'argent public face à ses contradicteurs : un groupe de député membres du groupe des « Arrivistes indépendants ». Dans la deuxième pièce l'exemple prête moins à sourire car les auteurs mettent en scène un « député nègre » enchanté de découvrir qu'il touchera quinze mille francs une fois l'élection remportée. Le propos nettement raciste cible l'indemnité comme étant un mécanisme pervertissant la bonne représentation nationale et semble viser l'élection du député Hégésippe Légitimus²¹.

Ces propos caractérisent le plus souvent une opposition au suffrage universel et à une forme de démocratisation. Le temps initial du régime parlementaire est ainsi critiqué au même titre que le temps final : la mise en jeu de la responsabilité.

B – La critique des mécanismes de la responsabilité par le théâtre républicain

Les nouveaux mécanismes du régime parlementaire républicain prévus par les lois de 1875 ou par les règlements des assemblées sont également critiqués. Plusieurs dramaturges du tournant du XXe siècle tentent de montrer le ridicule de situations politiques créées en raison de la mise en jeu de la responsabilité ministérielle et des chutes de gouvernement.

La longueur excessive des sessions parlementaires et ses conséquences sur la stabilité politique constituent un premier sujet de critique. Dans certaines pièces, comme dans *La flamboyante* de Paul Ferrier, Félix Cohen et Albin Valabrègue en 1884, la longueur des sessions est critiquée, au détour d'une intrigue sans rapport, non pour le temps du jeu parlementaire en lui-même, mais pour le temps perdu à contrôler l'action gouvernementale et l'absence d'activité législative au sens strict²².

Ensuite, un nombre très important de pièces mettent en scène les crises ministérielles et jouent avec leurs ressorts humoristiques. Dans *mon chéri !* de Paul Gavault et Victor de Cottens (1898), un garde républicain du nom de Pharaon est bousculé dans Paris tout au long de la pièce en raison d'une crise ministérielle. L'action est l'occasion pour les auteurs de dénoncer l'absurdité qu'ils voient dans certains jeux politiques et leurs conséquences pour le peuple parisien²³. De façon plus politisée, *La crise* de Bourget et Beaunier met en scène en 1912 une crise ministérielle en tentant de montrer les errements du régime parlementaire²⁴. Dans les différentes pièces abordant les crises, le déséquilibre entre Parlement et Gouvernement depuis la crise du 16 mai 1877 apparaît nettement. La crise du 16 mai constitue parfois un sujet elle-même. En 1901, la pièce *Prestige* de Janvier met en scène la veuve d'un ministre monarchiste tombé le 16 mai prête à tout pour que son gendre devienne député²⁵. De façon inattendue, la crise du 16 mai suscite des critiques, non pas pour la légitimité du *coup* de Mac Mahon ou du *coup* des républicains, mais pour les rancœurs que suscitent dans les deux camps cet épisode

²¹ Ce genre de critique rejoint les forts mécontentements de l'opinion publique apparus sur la question de l'indemnité parlementaire après novembre 1906 (A. Garrigou, « Vivre de la politique. Les "quinze milles", le mandat et le métier », *Politix*, 1992, n° 20, p. 7-34). Concernant Légitimus, la critique se forme suite à son absence aux séances de la Chambre. Le racisme des années 1900 se transporte dans la presse pour dénoncer un octroi jugé injustifié de l'indemnité à Légitimus qui n'aurait jamais quitté la Guadeloupe (*L'aurore*, 20 novembre 1907, « Député fantôme »).

²² On peut penser que les propos politiques tenus par le personnage d'Auguste Bernard proviennent essentiellement de Valabrègue qui à côté de son activité théâtrale écrit des essais politico-religieux défendant les principes d'une République sociale tout en attaquant leur réalisation par la Troisième République (*Le christianisme pour tous*, rééd. de *La philosophie du vingtième siècle*, 1895).

²³ Dans ce sens, voir encore E. Gondinet, *Les convictions de papa*, op. cit., p. 396-408.

²⁴ Paul Bourget, membre de l'Académie française, est monarchiste.

²⁵ A. Janvier, *Prestige*, in *Théâtre*, t. 3, Librairie théâtrale, 1906, p. 1-134. Ambroise Janvier de la Motte (1852-1905) cumule les activités d'avocat et de dramaturge. Il s'était lui-même présenté à l'élection suivant la dissolution de Mac Mahon sous l'étiquette bonapartiste mais échoua.

marquant de la Troisième – ces rancœurs entraîneraient des vengeances et une instabilité du régime.

Cette critique du fonctionnement du régime parlementaire ne relève pas d'une maîtrise particulièrement fine du droit constitutionnel. Ainsi, dans plusieurs pièces, les chutes de gouvernement sont consécutives d'une multitude de mécanismes qui n'existent pas dans les lois de 1875, telles que des alliances entre la Chambre et le Sénat. Ces confusions montrent à certains égards l'imaginaire politique qui caractérise l'opinion publique à la Belle époque. Cet imaginaire concerne autant les règles de fonctionnement que ceux qui les pratiquent.

II°) La critique des acteurs nouveaux du régime parlementaire : une opposition à la pratique institutionnelle par le théâtre républicain

La République fait entrer dans le jeu politique une nouvelle classe politicienne, moins aristocratique et donc réputée moins polie que celle du Second Empire. Face à ces nouveaux arrivants, surtout après l'élection massive des républicains aux élections de 1877, plusieurs dramaturges moquent les parlementaires en en faisant des personnages récurrents du théâtre de boulevard. Ceux-ci sont critiqués pour leurs mœurs symbolisant de façon générale la corruption du régime républicain (A), cette corruption se traduisant dans des scènes aux ressorts théâtraux faciles dans lesquels députés et ministres se montrent ridicules (B).

A – Les personnages-types des parlementaires, entre corruption et incompétence

Le député ou le sénateur devient à partir de 1870, un personnage récurrent du théâtre de boulevard, au point de gagner parfois des pièces plus sérieuses. À la manière d'un pierrot ou d'un arlequin de la *commedia dell'arte*, le député ou le sénateur s'illustre à côté du notaire ou de la bonne dans la farandole des personnages du théâtre de boulevard. On peut écarter le cas des sénateurs en raison de sa rareté²⁶ pour se concentrer sur les députés. Plusieurs types de personnages-députés apparaissent de façon récurrente et traduisent un état d'esprit drôle mais aux nuances, parfois corrosives, d'antiparlementarisme.

Dans cette typologie, on note tout d'abord le cas évident du *député corrompu*. Celui qui, prêt à tout, se livre à des méfaits et devient un personnage malveillant contre lequel chaque héros va s'illustrer. On observe ce genre de personnage dans de nombreuses pièces, comme dans celles de Capus – personnages de Plantin dans *Les maris de Léontine* (1900)²⁷ et de Breautin dans *l'Adversaire* (1903)²⁸ – ou de Sardou – personnage de Favrolle dans *Dora* (1877). Non loin du député corrompu apparaît le *député arriviste*. Souvent jeune, beau et venu de la campagne, il est lui aussi prêt à tout pour accéder à un ministère. Mais à la différence du député corrompu, il n'entre jamais dans l'illégalité ou dans la méchanceté. Son arrivisme s'accompagne souvent d'une naïveté qui déclenche les rires. Ce type de personnage est mis en scène dans la pièce de Michel Provins, *Dégénérés..!* (1899), où trois candidats à l'élection législative sont prêts à tout pour réussir et finissent par échouer. On peut voir aussi la pièce de Mirbeau *Les affaires sont les affaires* (1903) où un directeur de presse Isodore Lechat tente de se faire élire député pour augmenter les ventes de son journal. Il faut noter l'apparition régulière à partir de l'élection de 1898 du député arriviste d'obédience socialiste. Le décalage entre les convictions et les compromissions semble présenter davantage de ressorts comiques. Mais ceci

²⁶ On note toutefois des personnages de sénateurs significatifs souvent cocus ou libidineux comme dans P. Gavault et M. Guillemaud, *Femmes de pailles* (1900), A. Capus, *Beau jeune homme* (1903), M. de Faramond, *La dame qui n'est plus aux camélias* (1908), A. Debray, *Madame Bluff* (1908) ou O. Mirbeau et T. Natanson, *Le foyer* (1908).

²⁷ A. Capus, *Théâtre complet*, t. 1, Fayard, 1910, p. 262.

²⁸ *Ibid.*, t. 4, p. 166.

cache au fond une critique du socialisme, la plupart des auteurs étant proches de la droite traditionnaliste²⁹.

Ensuite, il existe de façon très récurrente le personnage du *député manipulé*. Celui-ci est presque toujours manipulé par les femmes de son entourage : sa mère, son épouse, sa belle-mère ou son amante. Ce personnage offre des occasions de construire des ressorts comiques tout en moquant le manque de force des parlementaires, le plus souvent des députés radicaux. Les pièces François de Curel – *Les figurantes* (1896) – et d'Édouard Pailleron – *Mieux vaut douceur... et violence* (1897) et *Le monde où l'on s'ennuie* (1881) – en sont de bons exemples³⁰. On note aussi l'existence de personnages de femmes manipulant leurs amants parlementaires pour obtenir des lois en faveur de leur émancipation politique³¹. Non loin du type précédent, apparaît de façon récurrente le personnage du *député cocu*. Grotesque par excellence, il sert souvent à mettre en exergue un combat symbolique entre un politicien aveugle et un jeune amant ouvrier ou artiste. C'est le cas notamment dans *L'autre* de Paul et Victor Marguerite (1907) et *L'enfant de l'amour* d'Henry Bataille (1911)³². Enfin, à l'opposé du *député cocu*, apparaît le *député coureur*, véritable satire qui harcèle les femmes de Paris en tentant de profiter de sa position. Ces personnages rejoignent le type du député corrompu pour dénoncer les mœurs ignobles de ces nouveaux venus à la politique³³.

Ces personnages de députés servent à nourrir l'image d'un régime parlementaire corrompu consécutif d'une constitution démocratique. Plusieurs des auteurs de ces pièces s'inscrivent dans les différents mouvements antiparlementaires. Toutefois, il est étonnant de constater que le ressort comique de la critique du parlementaire, impossible dans les régimes précédents, est repris par des auteurs plus connus et plus respectables qui profitent de ces personnages. On pense notamment à Feydeau avec sa pièce *Mais n'te promène donc pas toute nue* dans laquelle un député, Ventroux, tente de convaincre sa femme d'arrêter de se promener dévêtue pour éviter que leur voisin, Clemenceau, ne se moque de lui à la Chambre.

Au-delà des personnages, il y a enfin une critique plus large de la vie parlementaire par l'écriture de scènes spécifiques.

B – Les scènes de la vie parlementaire, le ridicule au théâtre

Autant que les personnages, les scènes de la vie parlementaire constituent des moments ou des lieux utilisés par les dramaturges du tournant du XXe siècle.

Tout d'abord, les interpellations, mode ordinaire de contrôle de l'action gouvernementale, sont parfois mises en scène pour dénoncer dans un sur-jeu théâtral, la mise en scène réelle de l'ambition de certains parlementaires prêts à faire chuter l'exécutif pour accomplir leur destin personnel. On trouve ce genre de scène, avec des décors reconstituant les bureaux de députés, dans des pièces comme *Vainqueurs* de Fabre (1908). On assiste alors à un jeu particulier par lequel le théâtre littéraire prétend montrer le théâtre réel, celui des coulisses du Parlement.

D'autres décors institutionnels comme les salons des assemblées et des ministères, lieux fantasmés, offrent de nombreuses scènes. Ce recours aux lieux de la politique est particulièrement visible dans la pièce de Barrès *Une journée parlementaire* (1894). Dans le deuxième acte l'action se situe dans le salon de la paix où députés et journalistes s'entremêlent

²⁹ G. Devore, *Complaisances* (1901), M. Donnay, *Paraître* (1906), H. Bernstein, *La griffe* (1906), G. Trarieux, *L'otage* (1907), et *Le roi* de de Caillavet, de Flers et Arène (1908).

³⁰ Voir également : P. Fournier, *L'honorable* (1898) ; A. Capus, *Veine* (1901) ; J. Berr, *Maroquin* (1904).

³¹ C'est le cas de la pièce *L'article II* jouée par Marie Delaporte, *Théâtre de campagne*, 8^e série, éd. Ollendorff, 1882, p. 103-110. Voir aussi *L'honorable* de P. Fournier (1898).

³² Voir le personnage de Rantz dans H. Bataille, *Théâtre complet*, t. 8, Flammarion, 1927, p. 5.

³³ Voir par exemple *Ma bru !..* de Carré et Vaucaire (1899), *Jeunesses* de Picard (1905) ou *L'entraîneuse* d'Esquier (1913).

dans un jeu moqué par l'auteur nationaliste. La mise en scène du salon de la paix insiste grossièrement sur les symboles du régime notamment par l'installation d'une statue de Minerve, symbole de la sagesse antique, surplombant une foule de journalistes et députés braillards³⁴. Les scènes de cet acte sont l'occasion de décrire un régime parlementaire incompetent et cynique par quelques répliques comme celle du député Isidor : « Tu as tort, tu n'es pas parlementaire, car ceci (*il montre ses cigares*), et puis cela (*il montre son revolver*), c'est tout le parlementarisme... Douceur et violence ! Dans les deux cas, une petite fumée qui voile tout. »³⁵ De manière générale, le salon de la paix est un décor souvent utilisé³⁶.

Dans les ressorts comiques du vaudeville, apparaissent également les salons de la présidence du Sénat. Il faut analyser ce lieu spécial qui cache un jeu de réputation. En effet, à la fin du XIXe siècle, il semble que l'expression « se rendre chez le Président du Sénat » signifie se rendre chez sa maîtresse. Les appartements du Palais du Luxembourg reconstitués pour les besoins dans les théâtres parisiens sont ainsi des lieux de jeu à double sens. On peut voir quelques illustrations de cette expression dans *Le roi* de de Caillavet, de Flers et Arène³⁷.

Il ressort de l'ensemble des pièces de théâtre étudiées un intérêt que les dramaturges des débuts de la Troisième République portent au parlementarisme. Il est certain que les critiques formulées dissimulent une forme d'antiparlementarisme. Cependant, il faut également noter que les assemblées, en constituant un véritable lieu du pouvoir, catalysent les critiques. Celles-ci sont sans nuances mais marquent néanmoins une forme de compréhension partielle du droit constitutionnel qui explique ainsi quelques décalages pouvant exister entre le texte constitutionnel et son interprétation par les citoyens.

³⁴ M. Barrès, *Une journée parlementaire*, éd. Charpentier et Fasquelle, 1894, p. 29.

³⁵ *Ibid.*, p. 39.

³⁶ Il est en effet reconstitué dans Gugenheim et Le Faure, *La belle milliardaire* (1907).

³⁷ G. de Caillavet, R. de Flers et E. Arène, *Le roi*, Librairie théâtrale, 1908, p. 115-120.