Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

1 | Automne 2013
Des écritures et des plateaux

Sardou barrait, corrigeait, biffait dans un but unique : l'effet scénique

Entretien avec Isabelle MOINDROT. Propos recueillis par Hanan HASHEM

Isabelle Moindrot et Hanan Hashem

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1060>

DOI : 10.4000/skenographie.1060

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 93-99

ISBN : 978-2-84867-475-9

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Isabelle Moindrot et Hanan Hashem, « Sardou barrait, corrigeait, biffait dans un but unique : l'effet scénique », *Sken&graphie* [En ligne], 1 | Automne 2013, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1060> ; DOI : 10.4000/skenographie.1060

Presses universitaires de Franche-Comté

**« SARDOU BARRAIT,
CORRIGEAIT, BIFFAIT DANS
UN BUT UNIQUE :
L'EFFET SCÉNIQUE »**

**Entretien avec
ISABELLE MOINDROT**

Personnalité théâtrale méconnue jusqu'il y a quelques années, Victorien Sardou et son œuvre dramatique font l'objet, présentement, de plusieurs études approfondies. Divers travaux universitaires ont déjà permis de le faire connaître et reconnaître en tant que figure importante du théâtre français du XIX^e siècle. Cette année encore, un colloque international dédié au dramaturge (« Victorien Sardou : Polifonia della rappresentazione ») a été organisé à Milan, en Italie, avec la participation des spécialistes français et italiens et aura pour résultat un volume sous la direction d'Alberto Bertoglio et de Maddalena Mazzocut-Mis. Pour comprendre la spécificité de son théâtre, les raisons de son oubli et de sa reconnaissance et à l'occa-

sion de la prochaine parution de la réédition savante du théâtre complet de Victorien Sardou, nous avons interviewé Isabelle Moindrot qui dirige cette dernière. Isabelle Moindrot est professeur à l'Université Paris VIII, spécialiste des spectacles lyriques et théâtraux du XIX^e et auteur de nombreux travaux autour de la dramaturgie opératique.

Vous êtes à l'initiative d'un projet de grande envergure, à savoir « la mise au jour » du répertoire dramatique de Victorien Sardou. En 2011, vous avez publié un ouvrage collectif autour de l'œuvre sardovienne qui complète, en quelque sorte, l'ouvrage dirigé par Guy Ducrey auparavant (2007). Les deux « volumes » constituent une référence précieuse pour les jeunes chercheurs comme pour les universitaires chevronnés. Comment est née cette initiative « audacieuse » d'exhumer le patrimoine dramatique sardovien ? Et pourquoi avoir choisi Victorien Sardou, en particulier, plus qu'un Émile Augier, qu'un Dumas fils ou qu'un autre auteur « à succès » ?

Tout d'abord, je dois préciser que cette première édition critique du théâtre de Victorien Sardou est une entreprise collective de longue haleine, qui implique pour l'heure

une dizaine d'universitaires spécialistes du théâtre du XIX^e siècle. Nous achevons en ce moment la première tranche de ce travail, qui comporte les drames et pièces historiques écrits entre 1869 et 1906.

Sardou a été en son temps l'un des auteurs les plus joués au monde, l'un de ceux que l'on a le plus traduits et adaptés. Célébré pour le brio et l'efficacité de ses dialogues, pour la qualité de ses intrigues, il a été ce qu'on appelle un auteur à succès, et cette première série permettra de redécouvrir certaines de ses pièces les plus marquantes, comme *La Tosca*, *Madame Sans-Gêne*, *Théodora*, *Thermidor*. Sardou a été souvent mal perçu par la critique, puis par l'université, qui n'a vu souvent en lui qu'un auteur « à succès » aux qualités littéraires modestes (pour aller vite). Or cet auteur, qui était recherché par les théâtres parce qu'il attirait et retenait le public, et qui, effectivement, savait flatter les goûts et les attentes, était un homme d'une sensibilité aiguë à toutes les questions qui agitaient son époque : les questions de société et de mœurs, comme le divorce ou la femme moderne, les questions politiques comme l'héritage de la révolution française, mais aussi les questions proprement théâtrales. Ce fils de professeur était un insatiable lecteur, curieux de

tout, d'histoire et de littérature, tout particulièrement. Il s'est abreuvé aux sources vives du grand théâtre (de Molière à Beaumarchais et de Shakespeare à Hugo), tout en recueillant l'héritage des formes populaires : mélodrame, vaudeville, féerie, pantomime. À ces qualités d'artisan dramatique hors pair s'ajoutait en outre un véritable génie de la mise en scène, et c'est là probablement, ce qui le distingue le plus des auteurs que vous citez comme Augier ou Dumas fils et qui fait de lui une « somme » du théâtre du XIX^e siècle et un précurseur de la mise en scène moderne tout à la fois. Étudier Sardou c'est se donner un poste d'observation imprenable sur le théâtre à un moment déterminant de son histoire !

Pourtant, vous avez raison, rééditer Sardou est une entreprise audacieuse. L'auteur est prolifique (une soixantaine de pièces), sa réputation est ambiguë, faussée par toutes sortes d'*a priori*, dont souffrent d'ailleurs bien d'autres auteurs populaires. Avant de trouver, auprès des Classiques Garnier, un éditeur intéressé par ce projet, nous avons essuyé quelques refus.

Victorien Sardou, héritier d'Eugène Scribe, était le maître indétrônable de la pièce bien faite. En sa qualité de faiseur

habile de théâtre, il jouissait d'une renommée internationale et ses pièces ont été jouées dans le monde entier. Pourriez-vous nous esquisser la grandeur et la décadence de ce dramaturge prodigieux ? Et comment expliquez-vous que ce maître dont les œuvres ont influencé certains auteurs dramatiques, notamment Oscar Wilde, soit tombé dans l'oubli le plus injuste alors que ce dernier continue d'être admirablement applaudi ? Comment peut-on comprendre le secret dramaturgique de Wilde qui s'inspirait des sentences de Dumas fils et des intrigues de Sardou pour produire des pièces dramaturgiquement françaises sous un enrobage victorien ?

Votre question est très judicieuse, et il n'est pas facile d'y répondre en deux phrases. Le succès de Sardou en son temps est à la mesure de l'oubli qu'il a subi par la suite – en France tout du moins car sa fortune a été nettement plus durable à l'étranger (notamment dans le monde anglo-saxon). Cela tient probablement au caractère très rationnel de sa dramaturgie, qui ne recule devant aucune complication de l'intrigue (c'est l'héritage de Beaumarchais) et ne se refuse au-

cune plongée dans les obscurités de l'âme humaine (c'est l'héritage du mélodrame), mais qui cependant boucle la pièce avec art et astuce. L'élégance abstraite de cette formule, perçue hors de nos frontières comme typiquement française, et qu'un Shaw a plaisamment appelée « Sardoodledom », correspond en effet à ce qu'on appelait « la pièce bien faite », rigoureusement construite, ingénieuse et abstraite, et donc propice à l'adaptation – y compris dans l'Angleterre victorienne. Beaucoup d'auteurs aussi différents que Wilde ou Schnitzler pouvaient se l'approprier, sans cesser jamais de demeurer eux-mêmes. Après 1914-1918 et les traumatismes de la Grande guerre, après l'éclosion de l'art moderne, du surréalisme, la formule sardovienne paraît vieux jeu, superficielle. Parallèlement, son goût pour les problèmes de société, sa passion pour la reconstitution historique, ses obsessions politiques, tous ces éléments qui le rendaient « actuel » et audacieux en son temps, va l'ancrer dans une époque qui s'efface peu à peu au fil du siècle. Les pièces qui sont restées dans la mémoire sont *Madame Sans-Gêne* et *La Tosca*. Pourquoi ? La première parce qu'elle est pleine de mots d'esprit et qu'elle offre une image très valorisante du peuple français ; la seconde parce qu'elle a

été adaptée à l'opéra et qu'elle est passée dans un autre circuit, populaire lui aussi. Car en dépit de cet esprit étincelant qui était le sien, en dépit (ou à cause ?) de sa collaboration avec les grands acteurs de l'époque, Sardou l'Académicien, qui présida plus d'une fois les assemblées de la Société des auteurs, doit être perçu comme un *auteur populaire*, dont le premier moyen d'expression n'est pas la langue, mais la scène.

Ses pièces n'ont pas la précision d'orfèvre, la qualité intouchable, d'un texte « littéraire ». Lui-même n'hésitait pas à retoucher, polir, retrancher, adaptant toujours ses textes au lieu et au moment. Quant à la comparaison avec Wilde... comment dire ? Wilde était un poète, à la langue admirable. Sardou et lui ne sont ni du même monde ni de la même génération. Loin de ciseler son texte dans une recherche de perfection formelle, Sardou barrait, corrigeait, biffait dans un but unique : l'effet scénique. Prenons l'exemple de *La Tosca*, où les cris, la violence des corps, la pantomime font exploser le cadre de la « pièce bien faite », en tissant un nouveau langage, fait de mots et de gestes, de sons et d'images. Le public et la presse de l'époque ont ressenti cette manière d'écrire comme un véritable électrochoc.

Dans cette recherche de l'effet scénique que vous nous rappelez, par une écriture mise en mouvement par le contact du plateau, Sardou s'approche-t-il d'une certaine écriture de plateau, de mise en mouvement du texte à travers le jeu et la scène ?

Sardou n'a pas été tout de suite ce qu'on appellerait aujourd'hui un écrivain de plateau. Les premières comédies, sans doute parce qu'elles se ressentent de l'esthétique du vaudeville, privilégient encore ce qu'on pourrait appeler *l'écriture préalable*. Mais avec *Patrie !*, premier drame historique de Sardou, qui lui apporte un immense succès à peine interrompu par la guerre de 1870, l'inspiration de l'auteur change de dimension. C'est à ce moment qu'il est amené à mettre en scène de grandes séquences, à manier les foules de figurants et à concurrencer le tableau d'histoire. La pièce sera reprise deux fois de son vivant, et à chaque fois l'auteur se fera metteur en scène. Dans le genre comique, une pièce comme *Les Merveilleuses*, créée aux Variétés en 1873, marque un autre tournant. Comme on pouvait s'y attendre, le tableau d'histoire y est sapé par l'excentricité de l'intrigue. Mais surtout, dans cette pièce qui se situe pendant le Direc-

toire, les costumes, les gestes et les postures sont devenus pour l'auteur la vraie matière dramatique. La critique assassinerait cette pièce, où l'écriture scénique a définitivement pris le dessus sur le texte dramatique.

Cette manière de travailler au bord du plateau transparait en effet dans les multiples documents d'archives qui nous ont été transmis : brouillons, manuscrits de copistes retouchés, livrets de mise en scène... Le texte sardovien s'élabore en plusieurs phases et n'est mis au net que tardivement, très peu de temps avant la création. Les manuscrits de mise en scène, comme celui de *Spiritisme* créé pour Sarah Bernhardt, constituent des documents extrêmement parlants : l'énergie de la répétition se lit dans la page elle-même, avec ses croquis, ses ratures à gros traits, sa ponctuation approximative, les retouches de l'auteur et d'autres collaborateurs. C'est généralement *a posteriori*, parfois longtemps après la Première, que Sardou revient à son texte, pour en peaufiner l'écriture et la rendre conforme aux exigences de la publication. Significativement, c'est à ce moment qu'il écrit les didascalies, qu'il intègre les mouvements de scène, décrit les décors, les pantomimes. Et il ne faut pas s'étonner si ces indications scéniques, qui occu-

pent parfois des pages entières, nous apparaissent, avec le recul, de bien pesants pavés. À l'inverse, Sardou dirigeant ses acteurs sur le théâtre a été souvent comparé à un général. L'image heurte un peu aujourd'hui, où l'on se fait une représentation moins dirigiste du travail de la mise en scène. Mais elle est assez révélatrice pourtant. Sardou aimait la lutte, l'engagement, l'action ; il se montrait attentif aux effets de foule, aux déplacements des acteurs, à leur position dans l'espace. Au théâtre, il était toujours d'abord dans l'instant présent.

À l'étranger, où il a été lu et joué surtout en traduction, on appréciait non seulement la clarté de ses intrigues, mais cette écriture de la passion qui privilégie le langage des corps – et des décors.

Bien que le théâtre de Victorien Sardou revienne, fortement, sur le devant de « la scène universitaire », il n'en va pas de même concernant le « devenir scénique » ; autrement dit, il semble toujours que les centres d'art dramatique et les metteurs en scène, fussent-ils spécialistes du théâtre du XIX^e siècle, refusent avec condescendance de mettre en scène ou de « retravailler » une pièce du répertoire sardovien, pourtant foisonnant.

S'agit-il d'une divergence d'intérêts dramatiques ? Pensez-vous qu'il s'agit de pièces parlant d'une époque révolue, notamment celles qui ont été écrites sous le Second Empire ? Et que le public d'aujourd'hui ne saurait « se retrouver » dans un théâtre prêchant la morale incessamment (ou une morale propre à une époque donnée) ? Ne pensez-vous pas que le public d'aujourd'hui se contente joyeusement des « caleçonades » à la Courteline et à la Feydeau ?

Les pièces de Sardou sont difficiles à mettre en scène aujourd'hui, pour deux raisons principales : elles présentent une grande quantité de personnages et leur morale est d'une autre époque. À mon sens, les grandes pièces historiques comme *Théodora*, *Thermidor*... sont délicates à monter aujourd'hui — mais elles passent merveilleusement bien à la lecture. Certaines, comme *Fédora*, sont totalement haletantes, si on peut dire. Mais les pièces les plus attachantes sont sans doute aussi les plus excentriques. Je recommande particulièrement ces *Merveilleuses* évoquées plus haut... ou dans un tout autre style, *Spiritisme*. Et puis, un metteur en scène d'aujourd'hui n'a pas les mêmes missions qu'un éditeur. Il peut couper, adapter,

confier plusieurs rôles différents à un même acteur, simplifier les décors, miser sur l'espace et les actions physiques. Pour Sardou, un tel travail dramaturgique est non seulement possible, mais souhaitable. Avec son abondance d'images visuelles et de scènes puissantes, son style peu littéraire, il est facile à adapter. D'ailleurs, il l'a été souvent, au théâtre, à l'opéra, au cinéma. Sardou sentait bien que son œuvre était destinée à servir les autres — il était admiré, décrié, mais aussi imité et pillé — et il faisait tout pour protéger ses droits d'auteur. Aujourd'hui, cette malléabilité peut redevenir une force.

Le théâtre à succès souffre du mépris académique qui semble s'atténuer peu à peu. En effet, il est difficile, à présent, d'exclure ce théâtre du patrimoine dramatique français : les nouveaux manuels et usuels universitaires y consacrent des chapitres explicatifs et justement méthodiques.

Néanmoins, il est rare de trouver un séminaire doctoral où des pièces « à succès » sont examinées. Trouvez-vous que Victorien Sardou est digne d'être enseigné au même titre que Musset et De Vigny par exemple ? Bien qu'il s'agisse d'un théâtre bourgeois « de

digestion », ne pensez-vous pas qu'une poétique ou qu'une « sociopoétique » – selon le terme d'Alain Montandon, en constitue le canevas ? Et qu'au-delà de la superficialité apparente, il y a un potentiel dramatique à puiser ?

L'université s'intéresse depuis déjà pas mal de temps déjà à la littérature populaire. Le théâtre à succès est un maillon essentiel de notre histoire dramatique, grâce auquel il est permis d'accéder à une meilleure compréhension de notre patrimoine culturel. Et certaines pièces à succès sont de purs chefs d'œuvre. C'est le cas, par exemple, de *Patrie* !

Comment présavez-vous l'avenir des recherches universitaires, en arts du spectacle et en littérature, en matière du théâtre à succès en général et, en matière sardovienne en particulier ? Pensez-vous qu'il s'agira encore de recherches « isolées » ou, au contraire, que les efforts se multiplient pour mettre au jour de volumineux répertoires dramatiques toujours ensevelis, d'autant plus qu'actuellement vous supervisez la réédition savante du théâtre complet de Victorien Sardou ?

Nous assistons à un vaste mouvement de redécouverte des répertoires dramatiques. Ainsi, la Bibliothèque du théâtre français, dans laquelle s'inscrira le théâtre complet de Sardou, chez Garnier, donnera accès à une quantité de textes aujourd'hui perdus de vue (comme ceux de Pixérécourt, de Voltaire, etc.). Les chercheurs accomplissent en ce moment un vrai travail de bénédictin – passionnant, mais souvent ingrat. Ce qu'il faut espérer, c'est que ces éditions savantes ne resteront pas lettre morte. C'est à nous de faire découvrir ces textes aux générations qui arrivent. Je ne m'inquiète pas pour Sardou : son œuvre est multiple, et il est fait pour être joué.

Propos recueillis par Hanan Hashem