Enjeux des reprises à la Comédie-Française: les palimpsestes du texte théâtral au XVIII^e siècle

Sabine Chaouche

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3605>

DOI : 10.4000/studifrancesi.3605

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 465-476

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Sabine Chaouche, « Enjeux des reprises à la Comédie-Française: les palimpsestes du texte théâtral au XVIII^e siècle », *Studi Francesi* [En ligne], 168 (LVI | III) | 2012, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 05 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3605> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3605>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Enjeux des reprises à la Comédie-Française: les palimpsestes du texte théâtral au XVIII^e siècle

Dans un article des «Cahiers de la Comédie-Française» on peut lire qu'entre 1680 et l'année 2008, les deux auteurs les plus joués à la Comédie-Française sont, par ordre décroissant: Molière, 33 400 représentations, Jean Racine, 9 408 représentations et Pierre Corneille 7 418 représentations¹. Neuf pièces de Molière figurent au nombre des dix pièces les plus reprises de toute l'histoire du théâtre français, les trois premières étant *Le Tartuffe* avec quelque 3 115 représentations; *L'Avare*, 2 491 et *Le Malade imaginaire*, 2 408². Ces chiffres impressionnants suggèrent que le répertoire classique est resté indémodable à travers les siècles et qu'il fait partie intégrante du patrimoine culturel français. Les textes de ces auteurs canoniques se sont petit à petit figés. Ce phénomène semble encore plus sensible de nos jours, aucun metteur en scène ne s'aventurant à réécrire ou altérer Molière ou Racine, mais au contraire veillant scrupuleusement à ce que tous les vers imprimés soient prononcés tels qu'ils apparaissent dans les éditions complètes ou les éditions de poche. Les représentations ont plus ou moins la même durée. Les mêmes mots sont répétés d'un théâtre à l'autre, d'une ville à l'autre, d'une compagnie à l'autre. Or cette conception et acceptation d'un texte immuable et intouchable avait été remise en cause par Georges Forestier à travers son travail éditorial sur les œuvres de Racine rééditées par Gallimard dans la collection la Pléiade en 1999. Le plus significatif dans cette démarche qui passait par un retour fidèle à l'édition originale – y compris la ponctuation – avait été, à l'époque, une certaine polémique suscitée par le retrait ou l'altération de certains vers jugés incontournables ou paradigmatiques de certaines œuvres, imposés par la ligne éditoriale qui avait été adoptée. En effet, *quid* des répliques célèbres qui passaient soudainement à la trappe et qui ne devaient plus, semble-t-il, être admises comme représentatives du vrai théâtre racinien – celui joué du vivant de l'auteur lors des premières ou la première année de création – mais plutôt d'un théâtre racinien fixé par un auteur vieilli et qui avait pris depuis longtemps ses distances avec la pratique théâtrale (auteur dont le seul désir, bien compréhensible d'ailleurs, aurait été de figurer au panthéon des meilleurs dramaturges et qui, en ce sens, aurait repris et repris ses textes à seule fin de publier un monument littéraire voué à la postérité)? *Quid* des analyses linguistiques ou stylistiques sur tel ou tel alexandrin, antérieures à 1999? Cette édition jetait le trouble dans le milieu universitaire, non seulement parce qu'elle prenait le contrepied des éditions traditionnelles, mais aussi parce qu'elle amenait à repenser et à reposer la question de l'étude du texte théâtral. Fallait-il le voir exclusivement comme une forme littéraire ou plutôt comme une forme scénique, le texte étant alors une sorte d'archive du spectacle? Privilégier cette dernière approche revenait à définir celui-ci comme un élément central du fait théâtral dans son ensemble,

(1) «Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française/L'Avant-scène», numéro Hors-série, La Comédie-Française, novembre 2009, pp. 56-57.

(2) Suivent: *Le Misanthrope*, 2 300; *Le Méde-*

cin malgré lui, 2 252; *Les Femmes savantes*, 1 992; *L'Ecole des maris*, 1 628; *L'Ecole des femmes*, 1 593 et finalement *Le Bourgeois gentilhomme*, 1 575.

ce qui exigeait, de fait, de privilégier la version la plus proche de la représentation, c'est-à-dire, en somme, la version la moins achevée, le texte imprimé primitif étant le moins retouché semble-t-il. *Quid* aussi de l'impact de cette nouvelle édition sur les représentations théâtrales? Il n'est pas sûr que les professionnels du spectacle, mis à part certains metteurs en scène privilégiant la restitution baroque³, aient été férus de philologie au point de prôner un retour aux sources en matière textuelle, ou aient même prisé ces découvertes scientifiques au point de les tester sur le grand public. Très peu ont sans doute appliqué volontairement les changements établis par Georges Forestier et modifié ainsi un dire théâtral conventionnel. Néanmoins, cette édition a eu aussi la vertu de poser des questions relatives à la publication des pièces du temps de Racine, et au texte retenu par les auteurs ou les éditeurs.

Véronique Lochert a par ailleurs consacré une étude complète sur les didascalies dans le théâtre européen des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, montrant comment s'est élaborée une culture de la scolie et du paratexte visant à commenter l'œuvre, mais aussi comment se sont développées à l'époque baroque des politiques éditoriales faisant du texte imprimé une trace du spectacle et, en quelque sorte, un lieu de mémoire de celui-ci⁴. Mais, malgré toute la richesse et l'étendue de ce travail remarquable, on soulignera que rien n'est dit sur la génétique du dire au théâtre en amont ou en aval de la représentation, d'après et en fonction des pratiques scéniques. Véronique Lochert n'interroge pas le texte comme un matériau malléable et modulable dès les répétitions, voire carrément après la première. Elle n'envisage pas les différents stades par lesquels passe le texte lors de sa création. L'ouvrage a donc ses apories mais on comprend bien qu'il eût été malaisé d'étendre le champ de recherche compte tenu de l'ampleur du sujet abordé. Bien évidemment, la difficulté à cerner le dire dans sa gestation tient aussi sans doute au manque de documents attestant de ces pratiques scéniques. Le ^{xviii}^e siècle offre au contraire la possibilité de voir en détail les tensions entre texte et représentation, la Comédie-Française ayant conservé la très grande majorité de ses archives et relevés de mise en scène.

Douze ans après avoir commis ce que certains ont considéré comme un sacrilège et d'autres comme une révolution positive, Georges Forestier renouvelait l'expérience avec les *Œuvres Complètes* de Molière⁵, parues l'année dernière, à nouveau chez Gallimard. Le travail de recherche est dans la même optique que l'édition précédente. Il se veut un retour aux sources. Priorité a donc été donnée aux versions premières éditées du temps de Molière – avec bien entendu toutes les variantes ultérieures – ainsi qu'à une recomposition chronologique de la parution des pièces (soit à l'élaboration d'une génétique éditoriale du théâtre de Molière). Celle-ci éclaire en outre la manière dont texte et représentation fonctionnaient au ^{xvii}^e siècle: l'édition de 1782 présentait des marques internes indiquant les coupures effectuées par la troupe. Si le dire théâtral n'a pas été autant questionné depuis des décennies, et si l'on peut louer Georges Forestier pour ses efforts constants pour faire valoir et prévaloir l'édition originale, on rétorquera cependant que la génétique propre du texte pour la représentation (et non uniquement selon les versions imprimées) n'a pas été prise en compte et que le texte a été essentiellement appréhendé comme un objet littéraire sans prendre en considération son actualisation scénique. On comprend bien ici que le manque de documents en la matière est un problème majeur pour aborder cette question.

(3) Tels Eugène Green, Benjamin Lazar ou Jean-Denis Monory.

(4) V. LOCHERT, *L'Écriture du spectacle. Les Didascalies dans le théâtre européen aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e*

siècles, Genève, Droz, 2009.

(5) MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, éd. G. FORESTIER-C. BOURQUI, Paris, Gallimard, 2010, coll. «Bibliothèque de la Pléiade».

Les archives du spectacle conservées à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française et relatives au XVIII^e siècle, sont, en revanche, beaucoup plus nombreuses et fort intéressantes. Elles permettent en effet de retracer les palimpsestes de la mise en scène, à un moment où les auteurs n'ont plus de contrôle sur leurs œuvres, étant décédés depuis longtemps. Nous souhaiterions donc nous interroger sur les différents enjeux théâtraux, textuels, voire économiques liés aux reprises en montrant comment le texte de théâtre a évolué en fonction des mises en scène créées par les acteurs au XVIII^e siècle, la reprise n'étant qu'une version intermédiaire dans le long processus qui régit conjointement le devenir du spectacle et celui de l'œuvre. En effet comment s'est constituée une forme de tradition textuelle scénique en dehors des versions imprimées des rééditions? Quel statut le texte avait-il, notamment celui des pièces du répertoire? En quoi pouvait-il être en mouvance? Comment passait-on du texte à la scène au XVIII^e siècle et quels agents extérieurs au texte avaient une influence sur celui-ci? Il est selon nous extrêmement important de replacer le texte en contexte en prenant en considération les politiques de programmation et le fonctionnement même des représentations, notamment la préparation des reprises, de même que la gestion du spectacle et les impératifs économiques auxquels étaient confrontés les acteurs et ayant pu avoir une influence sur le «dire» au théâtre.

La programmation saisonnière était d'une importance capitale à la Comédie-Française⁶. Les acteurs privilégiaient la variété et l'alternance. Une minorité de pièces nouvelles était en réalité jouée au cours de chaque saison (entre six et dix par an). L'abondance de reprises dominait donc au XVIII^e siècle – soit une multitude potentielle de nouvelles versions de chaque pièce tirée du répertoire. En 2009, la Comédie-Française a comptabilisé le nombre de représentations données sous l'Ancien Régime. Entre 1680 et 1715, 13 570 comédies et 4 829 tragédies furent jouées, soit un total de 18 399 représentations, et entre 1716 et 1793, on ne compte pas moins de 36 181 comédies et 9 173 tragédies⁷. Le nombre total de représentations est très élevé: 63 753 représentations se sont tenues à la Comédie-Française entre 1680 et 1793. Le nombre de pièces nouvelles, établi dans notre étude⁸, est, comparativement, extrêmement bas: 830 nouveautés en l'espace de 104 ans (entre 1689 et 1793). Le théâtre au XVIII^e siècle fonctionnait donc très majoritairement à partir de reprises. La récurrence des mises en scène des pièces du répertoire et cette continuité de la reprogrammation au fil des décennies sont particulièrement intéressantes en ce qui concerne le texte théâtral puisqu'elles posent la question de l'actualisation de la pièce, et ce, de manière transversale. Il est peu vraisemblable qu'une même mise en scène ait perduré pendant un siècle si l'on considère les politiques de programmation, les pièces les plus célèbres d'un auteur classique étant rejouées de manière systématique chaque année⁹. On peut arguer en effet que la troupe – qui établissait son répertoire chaque quinzaine – était gouvernée par un souci de rentabilité et de profitabilité qui l'obligeait à répondre de la manière la plus appropriée à la demande. On adaptait le plus vraisemblablement la représentation au goût du public et aux modes du temps et donc adoptait une politique de programmation fondée, certes sur le recyclage constant de pièces anciennes ou «usées», mais aussi assortie d'innovations ou de nouveautés de manière à rafraîchir et rajeunir celles-ci. La troupe chercha très vraisemblablement à satisfaire le public en proposant des mises en scène en accord avec les nouvelles tendances du moment.

(6) H. LAGRAVE, *Le Théâtre et le Public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1972.

(7) «Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française/ L'Avant-scène», p. 56.

(8) S. CHAOUCHE, *La Mise en scène du répertoire*

à la Comédie-Française (1680-1815), Paris, Honoré Champion, sous presse.

(9) Voir A. JOANNIDÈS, *La Comédie-Française de 1680 à 1900*, Paris, Plon-Nourrit, 1901.

L'assujettissement au goût et à la mode, aux caprices du parterre ou des spectateurs mondains de la salle n'était pas nouveau au XVIII^e siècle. Des phénomènes similaires apparaissaient déjà au siècle précédent. D'une part Georges Forestier et Claude Bourqui ont récemment présenté Molière comme étant un poète dramatique «galant», c'est-à-dire au service du roi et de la cour, ainsi que du public bourgeois parisien, répondant avec brio aux attentes de ceux-ci¹⁰. Emmanuelle Hénin, dans son article sur les querelles dramatiques a, quant à elle, montré combien Jean Racine se conformait lui aussi à la mode galante¹¹. Il semble qu'il y ait eu, au XVII^e, et encore plus au XVIII^e avec un phénomène qui s'accélère et se radicalise, une lente mais progressive commercialisation des spectacles sous l'impulsion d'une politique culturelle qui visait tout d'abord à mettre en valeur la figure du suzerain et les valeurs qu'il promouvait et mettait lui-même en scène. Les arts, et en particulier le théâtre, étaient au service de la royauté et l'instrument du pouvoir royal, ayant pour mission à la fois celle d'embellir et de glorifier l'absolutisme, de divertir les courtisans et d'assurer le prestige de la France à l'étranger¹². Ces phénomènes d'ordre social et culturel se traduisent, en termes économiques, de la façon suivante. La diffusion de la galanterie¹³, le diktat de l'air du temps et la pression exercée par le public constituent la demande. La troupe quant à elle propose un produit: les pièces tirées de son fonds et toute pièce nouvelle. L'on pourrait croire que l'offre se fait en fonction exclusivement des manuscrits soumis aux acteurs et que le produit réalisé est destiné à créer une demande. Or il semble que c'est la demande qui détermine l'offre, et non l'inverse. Le théâtre est représentatif, à une moindre échelle, de l'économie mercantiliste et des lois qui la régissent. Ainsi l'on pourrait penser que des auteurs comme Jean Racine et Molière – et encore plus des auteurs secondaires ayant connu un succès moindre – aient pu exclusivement orienter leur écriture afin de l'adapter à la demande et donc aient pu retoucher leurs pièces dès les premières, de la même manière qu'un auteur le faisait un siècle plus tard puisque la logique de la rentabilité – de la troupe et de la célébrité – de l'auteur semble constituer la base de l'économie et de la gestion des théâtres parisiens – ce dont on ne doit pas d'ailleurs être surpris. L'art pour l'art n'a sans doute jamais existé au théâtre qui est tout d'abord – et d'ailleurs a toujours été – une entreprise liée à l'argent¹⁴ et en tant que telle une activité se devant d'être lucrative. Si l'on peut aisément comprendre que l'on ait pu renouveler les jeux de scène, les costumes, les effets, que faut-il penser de l'œuvre en elle-même? Le texte a-t-il évolué au cours des mises en jeu successives – si oui, comment?

Il faut souligner d'une part que la troupe possédait les pièces en ayant acquis la propriété. Toute pièce entrée au répertoire faisait partie du fonds de l'institution. Les acteurs pouvaient en disposer à leur gré. Les querelles entre auteurs et acteurs des années 1770 qui s'intensifièrent, de même que les démêlés judiciaires qui aboutirent à la création de la Société des Auteurs Dramatiques comme l'a suggéré Gregory Brown¹⁵, montrent que la troupe avait une emprise absolue sur les pièces récemment entrées au répertoire, imposant aux auteurs, lors des lectures ou des répétitions précédant une première, des corrections et des changements que ceux-ci jugeaient souvent inappro-

(10) MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, éd. G. FORESTIER-C. BOURQUI, cit.

(11) E. HÉNIN, «Racine: un auteur à la mode?», (in) *Les Querelles dramatiques à l'âge classique, XVII^e-XVIII^e siècles*, dir. E. HÉNIN, Leuven, Peeters Publishers, 2010, pp. 61-84.

(12) J.-M. APOSTOLIDÈS, *Le Roi-machine, Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981.

(13) Voir A. VIALA, *La France Galante*, Paris, PUF, 2008.

(14) Voir M. POIRSON, *Spectacle et économie à l'âge classique. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2011, coll. «Lire le XVII^e siècle».

(15) G.S. BROWN, *Literary Sociability and Literary Property in France, 1775-1793, Beaumarchais, the Société des Auteurs Dramatiques and the Comédie Française*, London, Ashgate, 2006.

priés ou scandaleux. Un Mémoire datant de 1775, défendant le sieur Jean-Baptiste Lonvay de la Saussaye, témoigne des manœuvres de la troupe qui s'arrangeait souvent pour que les pièces moyennes tombent rapidement. Après la lecture d'*Alcidonis*¹⁶, les comédiens prièrent l'auteur de modifier sa pièce. Celui-ci se plia à la demande de la troupe, s'assujettissant, comme il est rapporté, «à la fêrule des Comédiens et des Comédiennes»¹⁷. Dans ce mémoire, on leur reprocha de traiter avec condescendance et mépris les auteurs : «ce sont les Comédiens qui régissent les Auteurs, qui se croient en droit de charpenter leurs Pièces au gré de leurs caprices»¹⁸. La troupe faisait donc déjà pression sur les dramaturges afin qu'ils accommodassent la pièce à leurs désirs, et ce, bien avant la première. Est aussi suggéré que les acteurs pouvaient volontairement mal jouer et faire tomber une pièce afin de l'acquérir rapidement. En effet, «les Comédiens devenus propriétaires de la Pièce, la garderoient, l'arrangeroient, la joueroient, la negligeroient, ou la ressusciteroient à leur gré»¹⁹ est-il souligné. Les acteurs voulaient, semble-t-il, s'affranchir des auteurs afin de remodeler les pièces à leur gré. On peut donc en déduire, en ce qui concerne les pièces anciennes (dont l'auteur était décédé depuis longtemps), que la troupe n'hésitait pas à prendre de la distance avec le texte, attitude qui avait d'ailleurs été encouragée (ou révélée) par Pierre Rémond de Sainte-Albine dès les années 1740²⁰, puis par Jean-Nicolas Servandoni d'Hannetaire dans les années 1770²¹. Ceux-ci proposaient en effet d'effectuer de larges coupures ou d'adapter le texte afin de le moderniser. Sainte-Albine souhaitait que l'on retranche des passages entiers des pièces de Pierre Corneille dont le style était considéré comme vieilli et passé de mode, voire même parfois des personnages (ainsi du rôle de Lydie dans *Cinna*). Selon lui, il était préférable de «toujours [...] retrancher ces taches» et de rayer «un grand nombre de déclamations inutiles, qui font languir les Scènes, & refroidissent le Spectateur»²². Le directeur du Théâtre de la Monnaie des Pays-Bas autrichiens laissait entendre que l'on pouvait ajouter au texte²³ ou «dans le besoin, se permettre [...] le retranchement de quelques longueurs, qui le plus souvent ne servent qu'à ralentir le feu de l'Acteur, qu'à affaiblir l'intérêt d'une Pièce, & surtout à en refroidir l'action»²⁴. Il invitait les troupes à se charger de ces aménagements et à faire preuve de modération dans ce qu'il considérait comme de «petites licences», arguant que les auteurs délicats «craignent ces sortes de mutilations de la part des Comédiens»²⁵. D'Hannetaire insistait sur le fait que seuls des comédiens pouvaient réaliser ces changements, leur expérience et leur usage de la scène leur permettant de juger de façon appropriée des effets d'une scène. On avait coutume, au théâtre, d'«élaguer» le texte, les auteurs ayant tendance à surcharger leur pièce de détails inutiles à l'action. Il citait un certain nombre de pièces et d'auteurs qui avaient bénéficié de l'aide précieuse des acteurs, «entre autres, la Métromanie»²⁶ dont l'Auteur, avant de la donner, a retranché plus de trois cents vers pour la mettre au point où elle est : sans compter le Dissipateur²⁷, l'Enfant prodigue²⁸, l'Homme singulier²⁹, le Tambour nocturne, la

(16) *Alcidonis ou la Journée lacédémonienne*: Comédie en trois actes, avec intermèdes, Paris, La-combe, 1668.

(17) *Mémoire à consulter et consultation pour le sieur de la Saussaye contre la troupe des comédiens français ordinaires du roi*, Paris, P. Fr. Gueffier, 1775, p. 5.

(18) *Op. cit.*, *Mémoire à consulter*, p. 5.

(19) *Ibidem*, p. 21.

(20) P. RÉMOND DE SAINTE-ALBINE, *Le Comédien*, Paris, Desaint et Saillant, et Vincent fils, 1747.

(21) J.-N. SERVANDONI dit d'HANNETAIRE, *Observations sur l'art du comédien*, Paris, aux dépens

d'une société typographique, 1774 (2^{de} éd).

(22) *Op. cit.*, *Le Comédien*, pp. 244-245.

(23) *Op. cit.*, *Observations sur l'art du comédien*, pp. 117-118.

(24) *Ibidem*, p. 119.

(25) *Idem*, p. 119.

(26) *La Métromanie*, comédie de Piron (1738).

(27) *Le Dissipateur*, comédie de Destouches (1753/1788).

(28) *L'Enfant prodigue*, comédie de Voltaire (1736).

(29) *L'Homme singulier*, comédie de Destouches (1765).

Fausse Agnès³⁰, le Double Veuvage³¹, &c. desquels on a ôté ce qu'il y avait d'inutile & de verbeux»³². D'Hannetaire prônait donc un théâtre dynamique.

Molière ne fut pas épargné. Les années 1770 virent, semble-t-il, la généralisation des retranchements mais aussi des modifications de texte. Antoine Bret condamna ces pratiques qu'il jugeait excessives, affirmant: «Molière devient chaque jour plus étranger parmi nous pour les détails de mode & d'ajustements, & nous voyons que nos acteurs le *naturalisent* sur ce point le plus qu'ils peuvent, soit par le retranchement, soit par le changement de quelques mots, auxquels ils en substituent d'équivalents lorsqu'ils le peuvent avec facilité»³³. On voit donc se dessiner des politiques scéniques particulières au XVIII^e siècle qui visaient à réduire ou à aménager le texte, voire la pièce entière (d'Hannetaire signale qu'il a «abrégé» lui-même une douzaine de pièces³⁴) de manière à la rendre plus théâtrale. Quelles étaient dès lors les différentes modifications apportées par la troupe?

Il n'est guère possible de déterminer quand intervenaient exactement les changements avant la représentation³⁵. L'on sait qu'au cours des répétitions le souffleur et le premier sémainier étaient présents et prenaient des notes. La plupart de celles-ci figuraient directement sur des imprimés³⁶. Il était en effet très facile, lors d'une reprise, de se procurer une édition bon marché et de griffonner des informations relatives aux placements, à la conduite de la pièce, ou des indications scéniques telles que des didascalies. Observons simplement que le projet de mise en scène des acteurs avait une incidence directe sur le texte. Les exemplaires annotés par le souffleur Delaporte, tous relatifs aux reprises (c'est-à-dire à des pièces se faisant sans le concours de l'auteur), révèlent de manière particulièrement claire l'intervention de la troupe sur le texte pour adapter celui-ci aux modes et goûts contemporains. La scène 1 de l'acte V du *Menteur* fut totalement réécrite (exemplaire de Delaporte³⁷). Les pièces des grands auteurs classiques tragiques ou comiques n'échappaient pas à la règle comme on peut encore s'en rendre compte à travers les extraits suivants:

Eraste

Oùï, belle Julie, nous avons dressé pour cela quantité de machines, & nous ne feignons point de mettre tout en usage, sur la permission que vous m'avez donnée. Ne nous demandez point tous les ressorts que nous ferons jouer, vous en aurez le divertissement ; & comme aux Comédijs, il est bon de vous laisser le plaisir de la surprise, & de ne vous avertir point de tout ce qu'on vous fera voir : c'est assez de vous dire que nous avons en main divers stratagèmes tout prêts à produire dans l'occasion, c'est assez de vous dire³⁸ que l'ingénieuse Nerine, & l'adroit Sbrigani entreprennent l'affaire³⁹.

(30) *La Fausse Agnès*, comédie de Destouches (1759/éd. 1736).

(31) *Le Double Veuvage*, comédie de Dufresny (1702).

(32) *Op. cit.*, *Observations sur l'art du comédien*, p. 120.

(33) A. BRET, *Œuvres de Molière*, Paris, Compagnie des Libraires associés, 1773, t. 1, p. 4.

(34) «Il est néanmoins d'expérience que rien n'écrase une Pièce comme les longueurs ; & si quelqu'un d'obscur osait se citer pour exemple, on pourrait prouver ici, par les faits, la vérité de ce qu'on avance touchant le succès de ces sortes de retranchements, ayant abrégé de même, avec quelque réussite, une douzaine de vieilles Pièces oubliées, ou du moins qui ne se jouaient plus : entre autres *l'Amour usé*, Comédie de Destouches, réduite en

trois Actes, laquelle resserrée dans des bornes plus étroites, a produit, à l'exécution, tout l'effet qu'en aurait pu attendre son illustre Auteur» (*op. cit.*, *Observations*, p. 122).

(35) M. POIRSON, «Souffler n'est pas jouer : Pratiques et représentations du copiste-souffleur (1680-1850)», (in) *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, P. FRANTZ et M. FAZIO (dir.), Paris, Desjonquères, 2010, pp. 51-69.

(36) Voir notre étude à paraître.

(37) *Le Menteur*, s.l., s.n., s.d. (Bibliothèque Musée de la Comédie-Française / BmCF).

(38) Les mots ajoutés par le souffleur sont en italiques.

(39) MOLIÈRE, *Monsieur de Pourceaugnac*, Paris, Compagnie des Libraires, 1710 (BmCF).

Dès la première scène de *Monsieur de Pourceaugnac* (exemplaire de 1710 comportant une écriture identifiée comme étant du XVIII^e siècle par la conservatrice de la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, Mme Agathe Sanjuan⁽⁴⁰⁾), on peut voir certaines coupures (les parties soulignées⁽⁴¹⁾) qui allègent de manière significative le texte. Les descriptions superflues sont éliminées afin de donner au dialogue plus de vivacité. L'insertion de la formule «c'est assez vous dire» semble alors une mise en abyme de la pratique de la coupure elle-même: en dire moins pour dire plus afin de ménager un certain suspens et laisser l'intrigue se développer. À la scène 4 de l'acte I on observe un phénomène inverse: l'insertion de nouvelles répliques qui dénotent une volonté d'ajouter un effet comique. Il s'agit là d'un trait d'humour de la part des acteurs qui pourrait faire référence à un événement lié à la vie théâtrale ou autre, voire à un fait divers.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC

Il me donna un soufflet, mais je luy dis bien son fait. *er*

er Eraste

On dit même que ce soufflet eut des suites....

M. de Pourceaugnac

Effroyable... Pendant plus de huit jours j'ai eu la joue enflée comme ça.

La troupe biaise volontairement le texte de Molière en intercalant des paroles destinées à faire rire les spectateurs. Deux nouvelles répliques apparaissent ainsi dont l'une suggère un geste exagéré («enflée comme ça»). Elles signalent que l'on est dans une logique de l'adaptation, de la rénovation et de l'écart par rapport au texte original. En effet, on changea de manière radicale la fin de la pièce. On coupa énormément de texte dans la scène finale qui se termina de la manière suivante:

Eraste

En attendant qu'il vienne, nous pouvons jouir
du divertissement de la saison, & faire entrer les
Masques que le bruit des Noces de Monsieur de
Pourceaugnac a attiré icy de tous les endroits de la
ville.

M. de Pourceaugnac (dans une loge)

*Adieu mon bon ami, je retourne chez nous par le coche, quand vous viendrez à
Limoges, je vous rendrai la pareille.*

FIN

On voit ici à quel point mise en scène et mise en pièces du texte étaient liées. La troupe prenait des libertés, non seulement par rapport au texte original mais aussi par rapport aux traditions de mise en scène. Elle fit preuve d'une grande modernité et d'une grande audace en plaçant le personnage principal hors de la scène pour prononcer la réplique finale et en changeant totalement les répliques finales.

Nous prendrons un autre exemple tiré de deux versions différentes de *L'Homme à bonne fortune* de Michel Baron:

(40) Nous la remercions d'avoir bien voulu procéder à l'expertise des écritures sur les imprimés

annotés.

(41) Ces parties sont barrées sur l'exemplaire.

[Version de l'édition de 1715]

Moncade

un fauteuil

donne-moi mon ecritoire, une plume, de l'encre,

Donne-moi le miroir. Ecoute, ~~ma tabatiere~~. Attends, ~~un fauteuil~~; ~~hai mon ecritoire~~. Non, ~~donne-moi une table du papier, une table~~. Allons donc, te dépêcheras-tu.

[Version dans l'édition de 1757]

Donne-moi le miroir: écoute, ma tabatiere; attends, *approche ce fauteuil*; hai mon ecritoire; non, donne-moi *un peigne*; allons donc, te dépêcheras-tu?

Il apparaît ici que, quelle que soit l'époque à laquelle fut reprise cette pièce du répertoire, le texte fut modifié. L'esthétique de la mise en scène semble avoir été basée sur un principe d'adaptation libre qui permettait dès lors de métamorphoser le texte à sa guise. Ces transformations suggèrent que les acteurs avaient bien, à l'origine, choisi une mise en scène précise (d'où différents accessoires), le texte étant modifié après-coup par la troupe en fonction de celle-ci. La fidélité au texte n'était donc que très relative et l'on peut dire que, comparativement aux mises en scène d'aujourd'hui, toutes très respectueuse du texte, et ce, quel que soit le théâtre, la Comédie-Française n'était absolument pas une institution «conservatrice». L'altération, la coupure, la réécriture étaient donc bien des pratiques courantes. Elles furent d'ailleurs dénoncées vigoureusement par Lonvay de la Saussaye: «Par l'inversion la plus bizarre, ce sont les Comédiens qui régissent les Auteurs, qui se croient en droit de charpenter leurs Pièces au gré de leurs caprices. [...] Si Moliere lui-même revenoit à la tête de cette Troupe orgueilleuse, il seroit obligé d'ajuster son génie sur la mesure de leur ignorance, & de refondre ses chefs d'œuvre. Il est de notoriété publique à cet égard qu'après la mort des plus grands Hommes, la célébrité de leurs noms & la réputation si bien établie de leurs Ouvrages, n'ont pu sauver ces mêmes Ouvrages des attentats de la Troupe de ses mutilations arbitraires»⁴². Les auteurs étaient impuissants face au pouvoir de la troupe qui pouvait donner sa propre interprétation de la pièce comme on peut le constater dans cet extrait de *L'Homme à bonne fortune* de Michel Baron:

MONCADE

Tu me payeras celle-là, je t'en réponds, donne-moy

miroir

le ~~rouge~~; mais voyez un peu ce maraut,
mettre mes habits en gages.

PASQUIN

Le voilà.

MONCADE

*Il ne met pas le juste-au-corps
que Pasquin luy a donné.*

Ah ! je t'apprendrai à vivre, je t'assûre,

~~une autre perruque~~; je t'apprendrai à me joüer de pareils

un mouchoir

tours; ~~un autre chapeau~~, mais voyez un peu,

je vous prie..... ~~un miroir~~ qui a jamais

oüï parler d'une chose semblable? un coquin pour

(42) *Mémoire à consulter et consultation pour le Sieur Lonvay de la Saussaye, contre la troupe des Co-*

médiens François ordinaires du Roi, Paris, P. Gueffier, 1775, pp. 5 et 6.

qui j'ay mille bontez; ~~de la fleur d'orange~~; abuser
ainsi de ma facilité: Ah! tu ne me connois pas
encore, je le vois bien; ~~une mouche~~; tu t'en repentiras
sur ma parole; va ouvrir, tu verras un peu
la difference qu'il y a⁴³.

Dans cette version annotée de la comédie de Michel Baron, que l'on ne peut dater exactement, on voit que la mise en scène propre à la pièce (c'est-à-dire telle qu'elle a été imprimée) a été modifiée, notamment l'utilisation des accessoires formant l'apparence du personnage. Il semble que la troupe a souhaité faire de Moncade un personnage moins efféminé et coquet (le rouge et la mouche) mais néanmoins soucieux de son image (utilisation du miroir dès le début de la scène). L'interprétation du caractère de Moncade, qui incarne le séducteur, est autre. Le jeu avec la perruque est éliminé, réduisant ainsi la longueur du jeu de scène (moins d'objets sont demandés par Moncade). Les objets choisis par les comédiens témoignent à la fois d'une volonté d'adapter la pièce à de nouveaux usages mais aussi à de nouvelles tendances (la mode).

En quoi peut-on encore percevoir les changements apportés au texte original des pièces du répertoire? Il nous semble qu'il faut se pencher en dernier ressort sur la durée des pièces pour comprendre la manière dont les acteurs articulaient performances et gestion des spectacles. Dene Barnett avait brièvement évoqué celle-ci dans un article datant de 1980 et publié dans «Dix-septième Siècle»⁴⁴. Il montrait que le rythme de la déclamation était très soutenu, se fondant sur un répertoire publié en 1775 par la Comédie-Française, sous l'égide du secrétaire-souffleur Delaporte, et intitulé: *Catalogue de Pièces choisies du Répertoire de la Comédie-Française; Mis en ordre alphabétique avec les Personnages de chaque Pièce, et le nombre de lignes ou vers de chaque Rôle, etc.*⁴⁵. Nous avons comparé le répertoire d'Etienne-François Delaporte à celui de Jean-Baptiste Colson⁴⁶ régisseur du Grand Théâtre de Bordeaux (1818-1819). Il faut remarquer en premier lieu que la durée totale des pièces n'est pas indiquée systématiquement, et ce, quel que soit le répertoire, alors qu'au contraire le nombre de lignes ou de vers est quant à lui toujours consigné. Cela s'explique sans doute par le fait que cette durée n'était pas toujours relevée au moment des répétitions comme en témoignent les manuscrits de souffleurs ou les imprimés annotés qui ne comportent pas tous celle-ci, mais aussi parce que certains documents de travail n'ont pas été nécessairement conservés. Le spectacle – les deux pièces, les entractes, voire le ballet – étant fixé à trois heures environ, commençant en hiver à 17h30 et en été à 17h15, il était donc indispensable de savoir à l'avance combien de temps durerait exactement chaque pièce (et même chaque acte) afin de ne pas déborder sur l'horaire. N'oublions pas que jusqu'en 1782, le parquet ne comportait ni bancs ni sièges. Dépasser les trois heures eût pu impatienter le parterre, las de se tenir debout aussi longtemps et dans une salle très souvent surchauffée, enfumée par les bougies de suifs, quelquefois malodorante et où la presse est très forte dans le parterre comme le rapporte Louis-Sébastien Mercier⁴⁷. La durée totale de la pièce pouvait varier. On

(43) M. BARON, *L'Homme à bonne fortune*, Paris, Ribou, 1718, IV.9 (BmCF).

(44) D. BARNETTE, *La Vitesse de la déclamation au théâtre (XVII^e et XVIII^e siècles)*, «Dix-Septième Siècle», 32, 128, 1980, pp. 317-326.

(45) *Catalogue de Pièces choisies du Répertoire de la Comédie-Française; Mis en ordre alphabétique avec les Personnages de chaque Pièce, et le nombre de lignes ou vers de chaque Rôle, etc.*, Paris, Simon, 1775.

(46) *Répertoire du Théâtre Français, ou détails*

essentiels sur trois cent soixante tragédies et comédies, ouvrage utile aux Directeurs et Entrepreneurs de spectacle, aux Régisseurs, Acteurs et à toutes les Personnes chargées du service de la scène, et au Amateurs du théâtre, Bordeaux, chez l'auteur, et J. Foulquier, 1818-1819.

(47) L.-S. MERCIER, *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, E. Van Harrevelt, 1773, pp. 347-348.

peut lire sur l'exemplaire de *L'Homme à bonne fortune* mentionné précédemment: 1h37 (durée qui ne figure pas sur le répertoire de Delaporte); sur celui des *Fourberies de Scapin*⁴⁸: 1h15 (1h03 sur le répertoire); sur celui d'*Héraclius*⁴⁹: 2h (2h05 sur le répertoire); sur celui du *Galant jardinier*⁵⁰: 21 mn (contre 47 mn sur le répertoire); sur celui du *Moulin de Javelle*⁵¹: 49 mn (donnée absente du répertoire); sur celui des *Vendanges de Suresnes*⁵²: 45 mn (33 mn sur le répertoire); sur celui de *La Métamorphose amoureuse*⁵³: 26 mn (donnée absente du répertoire) etc. Ces données suggèrent que la durée d'une pièce n'était pas immuable et qu'elle put même varier sensiblement. Les durées retenues par Delaporte correspondent probablement aux versions faisant tradition ou étant considérées comme les meilleures. Ces divergences de minutage permettent néanmoins de mieux comprendre le statut du dire dans le théâtre du XVIII^e siècle. À la lumière des documents d'archives, celui-ci reste fondamentalement fluctuant, à la fois dans sa teneur, dans son rythme et dans sa longueur. Le dire est en quelque sorte élastique. Rétractable ou expansible au fur et à mesure des reprises, il signale que la génétique théâtrale était toujours à l'œuvre, que le processus créatif était toujours en marche, quel que soit l'auteur de la pièce et la distribution. Ce qui est frappant, c'est de voir que malgré ces fluctuations du dire, on tâcha de le saisir de la manière la plus juste. La durée établie, à la minute près, suppose, par conséquent, l'emploi probable d'une horlogerie de très grande qualité. Les comédiens utilisèrent peut-être un pendule à rouage mécanique⁵⁴ et, après 1775, une montre à secousses (inventeur: Abraham Louis Perlet) ou automatique à retors (inventeur: Hubert Sarton)⁵⁵. La Comédie-Française possédait donc sans doute un équipement moderne.

Des statistiques ont été élaborées à partir des deux catalogues mentionnés ci-dessus et ont été réalisées à partir d'un groupement d'œuvres comportant la durée totale de la représentation⁵⁶. En ce qui concerne le répertoire de la Comédie-Française, on observe que la durée moyenne d'une tragédie était de 2 heures (corpus de 38 pièces). Les trois tragédies durant le plus longtemps étaient par ordre croissant: *Andromaque* de Jean Racine (2h 23), *Polyeucte* de Pierre Corneille (2h 26) et *Zaïre* de Voltaire (2h 28) qui dépassaient largement les deux heures de représentation. Les tragédies les plus brèves furent, en contrepartie, *Horace* et *Médée* de Pierre Corneille (respectivement 1h 38 et 1h 24), ainsi qu'*Inès de Castro* d'Antoine Houdar de La Motte (1h 28). La durée moyenne des comédies en cinq actes et en vers est de 1h 43; celle des comédies en cinq actes et en prose était de 1h 38; celle des comédies en trois actes et en vers est de 59 mn (corpus de 9 pièces); celle des comédies en trois actes et en prose était de 1h 03; celle des comédies en 1 acte et en vers de 31 mn et finalement celle des comédies en un acte et en prose était de 36 mn. On note des écarts importants entre certaines pièces: certaines comédies en cinq actes dépassaient deux heures de représentation (*Le Festin de pierre* de Molière, *Le Glorieux* et *Le Philosophe marié* de Philippe Néricault Destouches), en particulier lorsqu'elles étaient accompagnées d'intermèdes comme les comédies-ballets de Molière (*Le Malade imaginaire* et *Le*

(48) MOLIÈRE, *Les Fourberies de Scapin*, édition s.l., s.n. et s.d. (BmCF).

(49) P. CORNEILLE, *Héraclius, empereur d'orient*, s.l., s.d., s.n. (BmCF).

(50) F. CARTON DIT DANCOURT, *Le Galant jardinier*, Paris, V^e de p. Ribou, 1729 (BmCF).

(51) F. CARTON DIT DANCOURT, *Le Moulin de javel*, s.l., s.n., s.d. (BmCF).

(52) F. CARTON DIT DANCOURT, *Les Vendanges de Suresnes*, Paris, V^e Ribou, 1730 (BmCF).

(53) M.-A. LEGRAND, *La Métamorphose amoureuse*, Paris, V^e de Pierre Ribou, 1731 (BmCF).

(54) Celui-ci fut inventé en 1656 par Christian Huygens et construite par Salomon Coster. On pouvait mesurer minutes et secondes.

(55) Il pourrait aussi s'agir de l'une des montres perpétuelles perfectionnées par Bréguet à la fin des années 1770, puisque leur précision était inégalable – ce dernier élément de réponse pourrait permettre de dater les mises en scènes annotées. Néanmoins le manuscrit de souffleur du *Le Tuteur dupé* nous informe que la durée de la pièce est d'1h 25 mn (durée similaire à celle du répertoire) date de 1765.

(56) Voir notre étude à paraître.

Bourgeois gentilhomme), tandis que d'autres étaient très courtes comme par exemple *Le Jaloux désabusé* de Campistron (1h 08). Il en va de même pour les comédies en trois actes oscillant entre 42 et 45 mn (*Les Bourgeoises de qualité* de Florent Carton dit Dancourt et *Les Plaideurs* de Jean Racine) et 1h 32 (*La Partie de chasse de Henri IV* de Charles Collé), ainsi que pour les comédies en un acte, dont le temps de représentation est parfois surprenant : *Le Babillard* de Louis de Boissy ne dépasse pas 20 mn tandis que son autre pièce *L'Epoux par supercherie* dure deux fois plus longtemps (47 mn). *Les Précieuses ridicules* ne dépassaient pas quant à elles 33 minutes, durée qui semble extrêmement courte.

Ces données appellent deux remarques. Si l'on tient compte de la durée des pièces et de la durée totale du spectacle, on peut supposer que la troupe gérait la programmation en s'assurant que les deux pièces à l'affiche le même soir ne dépassassent pas trois heures de représentation. On peut aussi imaginer que les comédiens modifiaient le texte des pièces afin que la durée de celles-ci ne débordât pas trois heures et qu'il leur fallait donc chronométrer ces temps de représentation. Le plus simple fut sans doute d'établir une moyenne selon le genre. Cette pratique pourrait expliquer l'extrême brièveté des pièces en un acte qui ne servaient, en somme, que de court divertissement mais surtout de complément à la grande pièce, que cela soit la comédie en trois ou cinq actes ou la tragédie, qui était programmée la première. L'organisation pratique des spectacles à la Comédie-Française avait donc une incidence, selon toute vraisemblance, sur le choix et la durée des pièces.

Les coupures, modifications et réécritures, licencieuses à l'origine, devinrent tout à fait communes au théâtre. Les comédiens pouvaient changer significativement le texte original déjà imprimé. En ce sens ils firent le plus souvent un véritable travail d'adaptation. La modernisation d'une pièce et ce à tous les niveaux – décors, costumes, dialogues, jeux de scène⁵⁷ – est une preuve tangible qu'il y avait bien concertation avant la reprise (les modifications touchant tous les rôles). Des décisions collectives étaient donc prises en matière de mise en scène par la troupe seule. Le texte des pièces du répertoire apparaît ainsi malléable, jamais cristallisé il reste en devenir et semble dans une phase transitoire, devenant autant un palimpseste scriptural qu'un palimpseste scénique au XVIII^e siècle. C'est donc une logique de « mises en pièces » qui débute dès les répétitions et qui se poursuit lors des reprises, comme s'il fallait désassembler le texte pour pouvoir ensuite le recomposer et lui donner une forme unifiée porteuse d'un sens supplémentaire, voire autre. Si l'on a pu reprocher aux acteurs de manquer d'harmonie faute de passer assez de temps en répétitions et du fait de la variété de la programmation saisonnière qui les astreignait à jouer le plus souvent deux pièces différentes tous les jours, il n'est guère possible, au vu des relevés scéniques concernant les reprises, de contester l'évidence : il existait bel et bien une forme de mise en scène collective au XVIII^e siècle, qui comprenait, tel que le définira plus tard André Antoine⁵⁸, une partie immatérielle (la conception scénique et le projet artistique) avant même la mise en œuvre de celle-ci et la partie matérielle requérant l'aide de machinistes, de tailleurs et du décorateur. Non formulée explicitement et donc non théorisée, elle transparaît néanmoins à travers les annotations prises au cours des répétitions. Ne dépendant pas d'un acteur seulement, mais au contraire, d'un groupe et de directives collectives, la mise en scène est restée à l'état latent.

(57) S. CHAOUCHE, *Remarques sur l'habit dans la comédie du XVIII^e siècle*, «Romanische Forschungen», 123, 2011, pp. 352-361.

(58) A. ANTOINE, *Causerie sur la mise en scène*,

dans «La Revue de Paris», 1^{er} avril 1903, rééd. dans J.-P. SARRAAC et Ph. MARCEREAU (dir.), *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Arles, Actes Sud-papiers, 1999, p. 113.

Finalement l'adaptation libre des pièces anciennes au XVIII^e siècle invite à s'interroger sur l'écart entre l'édition imprimée et ses versions scéniques, et donc à reconsidérer l'approche du travail éditorial d'une pièce de théâtre du répertoire classique, notamment les variantes scéniques inventées par les acteurs qui firent tradition et qui supplantèrent en partie le texte original.

SABINE CHAUCHE