*Revoir la fin. Dénouements remaniés au théâtre (XVIII^e-
XIX^e siècles), dir. S. ROBARDEY-EPPSTEIN et F. NAUGRETTE*

Valentina Ponzetto

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/42578>

DOI : 10.4000/studifrancesi.42578

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2020

Pagination : 667-668

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Valentina Ponzetto, « *Revoir la fin. Dénouements remaniés au théâtre (XVIII^e-XIX^e siècles)*, dir. S. ROBARDEY-EPPSTEIN et F. NAUGRETTE », *Studi Francesi* [En ligne], 192 (LXIV | III) | 2020, mis en ligne le 01 mars 2021, consulté le 15 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/42578> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.42578>

Ce document a été généré automatiquement le 15 octobre 2022.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Revoir la fin. Dénouements remaniés au théâtre (xviii^e-xix^e siècles), dir. S.

ROBARDEY-EPPSTEIN et F. NAUGRETTE

Valentina Ponzetto

RÉFÉRENCE

Revoir la fin. Dénouements remaniés au théâtre (xviii^e-xix^e siècles), dir. S. ROBARDEY-EPPSTEIN et F. NAUGRETTE, Paris, Classiques Garnier, 2016, 547 pp.

- 1 D'Aristote à l'abbé d'Aubignac, la dramaturgie classique présente toute pièce de théâtre comme un système logique obéissant à des règles de causalité qui mènent à une articulation de l'action dramatique depuis le début (exposition) jusqu'à la fin (dénouement) à travers le nœud et les péripéties. La catastrophe, ultime péripétie qui forme le dénouement, est pour d'Aubignac «le terme de toutes les affaires du théâtre, donc il faut qu'elles se disposent de bonne heure partout pour y arriver» (*La Pratique du théâtre*, 1657). Cette conception qui, comme le rappelle Pierre FRANTZ dans sa contribution liminaire, *Quelques réflexions sur le dénouement «classique»* (pp. 47-66), semble reconduire tout théâtre au texte et l'enfermer dans les bornes de «la causalité aristotélicienne qui va de la puissance à l'acte» (p. 48) et aurait dominé le théâtre occidental pendant deux millénaires, jusqu'au tournant post-dramatique contemporain théorisé par Hans-Tiers Lehmann (*Le Théâtre post-dramatique*, 1999, 2002 pour la traduction française). Conditionnel de rigueur, car tout au long des xviii^e et xix^e siècles les auteurs n'ont cessé de retravailler leurs pièces, souvent à partir de la fin et en réponse aux circonstances et conditions de représentation. Ce qui amène P. Frantz à suggérer, avec une dose de provocation savamment calibrée, que le drame aurait toujours été post-dramatique, depuis son origine.
- 2 Qu'arrive-t-il donc quand la fin, ou certains de ses éléments, changent? Pourquoi ces changements? Quelles répercussions ont-ils en amont, sur la construction et la

signification du texte, sur sa forme ou sur son genre, comme en aval, sur sa représentation et sur sa réception? C'est à ces questions que se propose de répondre le présent volume dirigé par Sylviane Robardey-Eppstein et par Florence Naugrette, faisant suite au colloque international organisé à l'université d'Uppsala en 2013.

- 3 La tâche était ambitieuse et l'objet, *revoir la fin*, plus protéiforme qu'il n'y paraît. Il existe en effet autour de la notion de «fin» – d'un texte ou d'un spectacle théâtral, le *distinguo* n'étant pas sans conséquences – une longue tradition de débats théoriques, d'ailleurs la plupart du temps appliqués à des corpus d'œuvres narratives, et une variété étourdissante de termes différents, dont le catalogue disparate est rappelé dans l'introduction. Sans s'appesantir en nuances et cloisonnements pour savoir «ce qu'est la fin et où elle commence» (p. 13), les auteurs ont fait le choix d'adopter le terme «fin» dans un sens large et inclusif. Ce choix, sans doute attaquant d'un point de vue méthodologique, s'avère pourtant juste et opératoire pour les objectifs de ce volume, du moment que «toute modification finale peut [...] avoir des répercussions en amont et en aval». D'autre part, sous le terme «revoir», ou sous l'idée de modification, on peut comprendre plusieurs formes de réécritures plus ou moins substantielles du texte ou de sa présentation scénique, survenant à des moments significativement différents de la carrière d'une pièce. Distinguer entre ces cas de figure et en mesurer la portée et la signification constitue l'un des principaux enjeux du volume.
- 4 L'intérêt et l'originalité des recherches ici proposées naissent ainsi de la rencontre et de la combinaison inédite entre l'analyse des remaniements et des variantes successives, grand classique de la génétique textuelle, et le questionnement sur la clôture, en explorant «les fins de pièces révisées, des plus oubliées aux plus retentissantes, de manière à capter des phénomènes de création et de réception dans leur mouvance et leurs entrelacs» (p. 11).
- 5 Un autre mérite de l'ouvrage est d'avoir choisi un cadre temporel comprenant XVIII^e et XIX^e siècles, trop rarement pris en compte ensemble dans le cadre de la recherche universitaire, notamment en France, alors qu'il s'agit d'une période charnière et sans solution de continuité pour l'histoire et l'esthétique du théâtre. De plus, si beaucoup d'encre a déjà coulé sur la question du dénouement dans le répertoire classique ou sur l'absence de clôture dans le théâtre contemporain, la question a rarement été abordée pour les XVIII^e et XIX^e siècles, pourtant si riches en réflexions théoriques sur l'art dramatique et en évolutions dans le panorama théâtral, notamment à cause du développement rapide de l'industrie du spectacle et d'un phénomène de surenchère générale dans le domaine du spectaculaire.
- 6 Les enjeux des questionnements abordés par les trente contributeurs de ce volume très riche sont posés par Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN dans une introduction particulièrement ample et articulée (pp. 9-45), qui fait la part belle aux implications esthétiques, morales et politiques des dénouements changés et au rôle joué, pour déterminer ces remaniements clausulaires, par la dimension de la représentation: démêlés avec la censure, les comédiens ou les directeurs de théâtre, réactions du public et de la critique, reprise de spectacles sur des scènes différentes par rapport à celle de la création.
- 7 C'est également la dimension du passage du texte à la scène (et retour) qui a dicté l'architecture de l'ouvrage. Ce tournant capital dessine des lignes directrices cohérentes dans un corpus autrement assez disparate, qui embrasse deux siècles, un grand nombre d'auteurs et d'ouvrages, des plus connus et représentés, comme *Zaïre* de

Voltaire, *Lorenzaccio* de Musset ou *Maison de poupée* d'Ibsen, aux plus oubliés, comme *Le Repas du lion* de François de Curel, étudié par Olivier GOETZ (pp. 125-138), ou *Le Séducteur* du marquis de Bièvre, analysé par André LEBLANC (pp. 169-181), et qui s'ouvre également à une dimension comparatiste, prenant en compte des adaptations d'Aristophane, de Schiller ou de Shakespeare, et des modèles tirés de la tragédie antique ou du théâtre espagnol.

- 8 Le volume s'organise ainsi en deux grandes parties, à leur tour structurées en chapitres. La première, «Modifier le dénouement pour la création», adopte une perspective génétique, suivant l'évolution du texte en vue de sa création scénique, alors que la seconde partie, «Autre temps, autre lieu, autre genre», réunit dans un ensemble à l'unité plus fragile et hétérogène d'autres formes de transformations comme adaptations, reprises et transpositions, souvent devant prendre en compte une distance spatio-temporelle plus importante entre les versions initiale et finale. Au vu de la démesure du volume, nous nous permettons pour une fois de renvoyer au site de l'éditeur pour la table de matière complète et le résumé d'auteur de chaque contribution, pour ne dégager ici que les grandes lignes de chaque chapitre.
- 9 Le premier, «L'auteur sur le métier remettant son ouvrage», se concentre sur les modifications apportées par les auteurs eux-mêmes à leurs pièces en réponse à différents types d'exigences et de sollicitations. Par exemple, la volonté de s'adapter aux attentes des différents publics visés en infléchissant la pièce vers une orientation générique ou l'autre, mais surtout d'orienter la réception vers des valeurs idéologiques, politiques et morales données chez Victor Hugo, étudié par Florence NAUGRETTE (pp. 99-110), mais aussi chez Louis-Sébastien Mercier, étudié par Sophie MARCHAND (pp. 87-98). Ou la volonté d'obtenir un «meilleur dénouement» en termes esthétiques, stylistiques et surtout... de succès auprès du public chez Lemierre (Renaud BRET-VITTOZ, pp. 69-85) ou chez Feydeau, pourtant réputé pour être un auteur «mécaniste», qui écrit vite, presque en improvisant, et se corrigerait peu (Violaine HEYRAUD, pp. 111-124).
- 10 Le deuxième chapitre, «Remaniements imposés ou consentis», aborde les cas plus délicats où l'autorité auctoriale subit de fortes pressions ou interventions extérieures. C'est le cas notamment de démêlés avec la censure, très fréquents pendant la période étudiée. Anastasie peut imposer la suppression de répliques, de passages ou d'éléments de l'intrigue, et même aller jusqu'à dicter un tout autre dénouement, jugé plus moral, comme dans le cas exemplaire et très retentissant, car fortement médiatisé, des *Lionnes pauvres* d'Émile Augier et Édouard Foussier analysé ici par Jean-Claude YON (pp. 213-225). Des questions morales et politiques dictent également la révision dans le sens d'une lourde édulcoration, opérées par des «faiseurs» et adaptateurs et généralement voulues par les comités de lecture des théâtres de cinq des six pièces jouées de Balzac (Patrick BERTHIER, pp. 197-211) et de *Lorenzaccio*, mutilé du 5^e acte et dénaturé par Armand d'Artois pour sa création posthume en 1896 (Hélène LAPLACE-CLAVERIE, pp. 247-257). Politique et morale sont encore à l'origine de cas de réécriture en collaboration, consentis et négociés, mais non moins révélateurs, qui éclairent les contraintes matérielles imposées par la scène (Stéphane ARTHUR, *Les deux fins du «Bourgeois de Gand» (1838) d'Hippolyte Romand [et Alexandre Dumas]. Mise en scène, mise en page de la révolution romantique*, pp. 183-196) ou les différentes conceptions dramatiques des auteurs impliqués (Marie-Pierre ROOTERING, *Alexandre Dumas fils et Émile de Girardin, deux auteurs, quatre dénouements. «Le Supplice d'une femme» ou le péril du vrai*, pp. 227-245).

- 11 Le troisième chapitre affronte les cas de «Réécritures d'une histoire, d'un mythe»: la comtesse de Savoie, de Mme de Fontaines à Voltaire, puis à Stendhal, (Michèle SAJOURS D'ORIA, pp. 261-273); *Jane Shore*, de la tragédie anglaise de Rowe à Andrieux et Lemer cier (Barbara T. COOPER, pp. 275-289); Don Juan, de Zorrilla à Dumas (Georges ZARAGOZA, pp. 291-306); les tragédies des Atrides, reprises pendant toute la période considérée, de Voltaire à Claudel (Angeliki GIANNOULI, pp. 307-317). Ces réécritures diachroniques deviennent à chaque fois un puissant révélateur de mutations dans le syn thème des valeurs éthiques comme esthétiques.
- 12 Spéculaire en quelque sorte au troisième, le cinquième et dernier chapitre, «Autres publics, fins nouvelles», «réunit les cas plus spécifiques de transferts culturels ou d'adaptations de pièces issues de périodes plus lointaines»: dénouements de *tragedies* shakespeariennes revus par Garrick (Anna SWÄRDH, pp. 407-424) ou par Ducis sous l'influence et avec la collaboration de Talma (Florence FILIPPI, pp. 425-438) pour les rendre plus proches de la tradition classique; *domestic tragedy* anglaises (Marc MARTINEZ, pp. 439-452), pièces de Schiller (Maurizio MELAI, pp. 467-476) ou comédies d'Aristophane (Romain PIANA, pp. 477-490) adaptées pour les scènes françaises via un processus de normalisation et de réduction des traits perçus comme trop violents ou excessifs; et encore réécritures de Voltaire (Gianni IOTTI, pp. 453-465) ou d'Ibsen (Marthe SEGRESTIN, pp. 491-504). Les dénouements remaniés éclairent ici, outre les questions esthétiques et morales déjà évoquées, des différences géographiques de codes culturels et d'horizons d'attente.
- 13 Quant au quatrième chapitre, «Formules (trans)génériques», plus que de véritables questions de transpositions transgénériques, comme le passage de la tragédie déclamée à la tragédie en musique, impliquant une tendance accrue vers le spectaculaire et le choix de dénouement heureux selon Judith LE BLANC (pp. 321-336), il fait surtout état de genres à la définition mouvante et incertaine, donc relativement ouverts aux changements et aux expérimentations même à un point aussi crucial que la fin, comme le mélodrame (Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN, pp. 337-355), la «comédie historique» (Vincenzo DE SANTIS, pp. 357-372) ou le *Schicksalsdrama* («drame fataliste», Noémie CARRIQUE, pp. 373-391), tous en plein essor au tournant du XIX^e siècle. La meilleure conclusion sur ce point semble cependant à chercher dans le premier chapitre, où à propos des choix génériques de Victor Hugo, ou plutôt du «subtil dosage», dans ses drames et dans leurs dénouements, de tonalités issues de différentes orientations génériques, Florence Naugrette conclut que «les questions de genre sont éminemment politiques et morales» (p. 110)
- 14 Au terme de ce parcours globalement de très grande qualité, le lecteur aura la preuve concrète qu'il faut toujours relire une pièce à la lumière de son dénouement, que toucher à ce dernier signifie prendre position d'un point de vue esthétique, moral, et souvent aussi politique, ou même identitaire, mais surtout – constat moins évident – qu'étudier la nature constamment instable et renouvelable du texte théâtral, à toute époque, signifie considérer et réaffirmer son interdépendance avec la représentation et sa nature unique dans le camp littéraire.