

Avant-propos

Il y a des auteurs avec lesquels on n'en a jamais fini. À côté des quelques comètes bénies de la littérature dont les œuvres, profondes, rares ou mystérieuses, éveillent à chaque lecture de nouvelles interprétations, il est des auteurs dont l'insatiable désir créateur se manifeste dans une œuvre proliférante qui essaime et se métamorphose au contact d'autres genres, défiant toutes les contraintes, fertilisant de nouveaux territoires – et c'est parmi ces derniers que l'on trouvera Victorien Sardou. Généreuse et proluxe, son œuvre est fascinante par sa rayonnante disponibilité et par le miroir qu'elle tend à la société de son époque tout comme aux créateurs qui lui ont succédé.

L'auteur de *La Tosca* et de *Madame Sans-Gêne*, naguère banni des études comme des théâtres *un peu sérieux*, n'est plus un inconnu. Autour de l'année 2008, pendant laquelle on a commémoré le centenaire de sa mort, se sont multipliées les manifestations qui l'ont fait mieux apprécier des lecteurs et du public : des mises en scène (notamment un *Roi Carotte* monté à Dijon et Paris, et deux *Tosca* en Allemagne), des lectures (à Paris et Tours), des projections de films (dont de magnifiques raretés du cinéma muet à la Bibliothèque nationale de France), des concerts et ciné-concerts (ainsi la musique de scène pour *La Haine* composée par Offenbach, entendue au Festival de Montpellier et de Radio-France), du théâtre radiophonique (*Divorçons!* par la Comédie-Française sur France-Culture), une exposition (au Cannel, d'où provenait la famille de notre auteur), la publication d'un premier livre universitaire (*Victorien Sardou, un siècle plus tard*, dirigé par Guy Ducrey), et enfin un colloque, *Victorien Sardou, le théâtre et les arts*, qui est à l'origine de ce livre et qui s'est déroulé à Tours, à Marly-le-Roi et à Paris (bibliothèque nationale France, Institut national d'histoire de l'art).

Certes, il a fallu parfois se battre pour faire reconnaître l'intérêt intrinsèque de cette œuvre pourtant majeure ainsi que la légitimité de l'enquête historique elle-

même. Car tel un poète déchu, un dramaturge ancien n'intéresse guère – même lorsqu'il fut, à l'instar de Sardou, le prince des théâtres. Objet de dédain et de moquerie, celui qui, tel l'Albatros de Baudelaire, hantait la tempête en se riant de l'archer, le voici exilé sur le sol, les grandes ailes de sa dramaturgie lourdement déployées, infirme et gauche aux yeux de nos contemporains. Et l'on vous dit sans ambages : « – Sardou ? Ah... Mais d'abord, est-il *jouable* ? » Voilà la question pertinente, et tout le reste n'est que littérature.

En réponse, on pourrait apporter cette réflexion d'un critique publiée dans la revue *Combat* en 1947, et qui donne la mesure de l'ambiguïté de la réception sardovienne :

L'ombre où est entré Sardou est pour moi mystérieuse. Il me paraît offrir aux directeurs de théâtre une admirable pâture, riche des coquelicots de la facilité, du trèfle de la recette assurée, du doux sainfoin de la centième. Mais il règne bien de la pudeur chez les directeurs de théâtre¹.

Or cette pudeur-là, il est certain que Sardou ne la partageait pas, lui qui avait tant voulu mordre dans les fleurs du succès qu'un soupçon informulé, artistiquement déplacé mais moralement tenace, a entaché son œuvre à tout jamais.

Depuis la publication par Guy Ducrey de ce premier volume sur Victorien Sardou, on savait à quel point cet auteur avait développé de multiples talents dramatiques, s'adonnant tour à tour au vaudeville, au drame, au drame historique, à la féerie. On connaissait mieux sa pratique, faite de ruse et d'adresse, notamment vis-à-vis de la censure, l'auteur sachant flatter les sensibilités avec un sens aigu des convenances, de la transgression et de ses limites. On n'ignorait pas qu'il concevait ses pièces d'abord comme des spectacles et qu'il travaillait ses effets avec un savoir-faire théâtral bien éprouvé, puisant allégrement dans l'histoire ou dans l'imagerie populaire et excitant intentionnellement les zones les plus sensibles des émotions pour toucher le public. En d'autres termes, on avait pris la mesure de l'efficacité sardovienne, qui allait permettre à cette œuvre de conquérir les théâtres de l'étranger, y compris dans ces lieux d'échanges artistiques intenses qu'étaient Londres et Vienne dans les années 1880-1900. Les manifestations du centenaire ont permis de découvrir en outre à quel point l'œuvre de Sardou, admirable « pâture » pour les autres arts, avait su élargir le champ de la théâtralité.

Tout d'abord, cette dramaturgie, que la critique allait hâtivement ranger sous la bannière de la « pièce bien faite » – repoussoir absolu des avant-gardes et des générations à venir –, n'avait en réalité rien de mécanique et de préfabriqué. Bien plus que de Scribe, elle porte l'héritage des classiques (Corneille, Molière et Beaumarchais),

• 1 – Jacques LEMARCHAND, « De “Bajazet” au “Crocodile” », *Combat*, 20 octobre 1947, recueil factice Rondel, BnF, Arts du spectacle, coll. « Rondel » RF 47899.

de Hugo et de Dumas et de ceux que les romantiques allaient porter aux nues, Schiller et Shakespeare. Ainsi s'expliquent peut-être, du moins en partie, la facilité avec laquelle cette œuvre s'est implantée dans les pays de culture anglo-saxonne ou germanique, et surtout la bien meilleure réputation de Sardou en dehors de nos frontières. Portée par un art du dialogue consommé, cette dramaturgie tirait encore sa sève des théâtres populaires (mélodrame et vaudeville), auxquels Sardou a emprunté des types, des structures, mais surtout un rythme trépidant et un usage très libre du langage. D'où ce caractère hybride, bâtard, de la dramaturgie sardovienne, qui se distingue par là des dramaturgies de son époque, généralement plus lisses et unifiées. Dès lors faut-il s'étonner si ce langage dramatique aux strates multiples s'est prêté à la représentation des sujets complexes, et notamment de ceux, sulfureux ou brûlants, qui engageaient la communauté nationale tout entière : la place de la femme et surtout l'Histoire de France et la Révolution ?

Puissante et colorée, traversée de lignes de forces bien nettes, soutenue par des musiques de scène signées parfois par Offenbach ou Massenet, et que l'on commence à redécouvrir enfin, cette dramaturgie semblait faite pour l'adaptation lyrique. D'ailleurs, consciemment ou non, mais en homme de son époque, Sardou empruntait aussi ses effets aux procédés et situations du théâtre lyrique, que la presse, la littérature et l'illustration avaient largement propagés dans l'imaginaire et la sensibilité de son public. Ainsi se manifeste un trait de sa dramaturgie que les contemporains déjà lui reconnaissaient en propre : une certaine parenté avec le théâtre lyrique. Et en effet, derrière l'arbre de *Tosca* se cache toute une forêt d'œuvres lyriques inspirées par son théâtre : opéras italiens, certes, mais aussi drames lyriques français, opéras-comiques, opérettes viennoises. L'un des grands moments de ce centenaire a été ainsi d'entendre Sardou en couplets de Ländler et en *valse viennoises*... La mise en scène d'aujourd'hui, qui transpose sans état d'âme toute action dramatique d'un lieu et d'une époque à l'autre, n'est décidément pas loin.

L'écriture foisonnante de Sardou, sa théâtralité que l'on peut dire « opératique », scellées par un exceptionnel succès public dans les théâtres dramatiques puis lyriques, invitent donc à penser le théâtre de cette époque comme une communauté englobant indissolublement les théâtres parlés et les théâtres chantés – communauté large, assez hétérogène, au sein de laquelle s'échangeaient des formes, des effets, des pratiques scéniques, des sujets dramatiques. Bien sûr, ce n'est pas là une spécificité de l'époque de Sardou. Il en allait de même au temps de Hugo et de Scribe, de *Lucrece Borgia* et de *La Juive*. Mais ce que les différentes manifestations du centenaire ont mis en lumière de façon inattendue, c'est le rôle de catalyseur (cette fois involontaire) qu'a joué Sardou dans le renouvellement des arts de la représentation au tournant des XIX^e et XX^e siècles.

Sardou, dans son aspiration effrénée à devenir le maître du théâtre, l'auteur des plus grandes stars (Sarah, Réjane, mais aussi Coquelin, Guitry, De Max...), le dramaturge le plus savant, le plus érudit, le plus exact, le plus gigantesque, le plus français et le plus mondial tout à la fois, *Sardou partout*, Sardou gastronome, Sardou medium, Sardou répondant aux accusations de plagiat avec une verve qui laisse encore pantois, Sardou homme de plateau, construisant au fil du temps son image publique non pas tant de dramaturge que d'homme de théâtre *total*, fut ainsi, par sa position même – et là réside aussi la clé des résistances à venir – au cœur battant de la révolution de la représentation qui se joue dans les dernières années du XIX^e siècle, avec l'apparition en Europe de la mise en scène moderne, le développement en Amérique d'une industrie théâtrale accueillante à cette dramaturgie, et l'émergence, si riche de promesses, du 7^e art. Car si l'œuvre de Sardou fut portée à la scène lyrique, elle fut aussi adaptée au cinéma, avec un faste et une liberté dont lui-même, sans doute, n'aurait osé rêver. C'est le cas, par exemple dans *Madame Tallien* ou dans *Theodora*, films muets italiens de 1916 et 1919, dont la splendeur visuelle fait paraître mesquines toutes les réalisations scéniques les plus folles imaginées par Sardou pour ses pièces révolutionnaires ou ses reconstitutions archéologiques.

Sardou ne vit jamais ces films réalisés quelques années après sa mort – ni le petit mélo de 1912, *Cuor di poeta* où, quatre ans seulement après sa disparition, il apparaît en personnage, spectre familial et quasi mythique ; ni les films allemands des années folles au réalisme noir et expressif (*Odette*, 1928) ; ni les Lubitsch savoureux, ni les comédies américaines inspirées par son œuvre. Il ne vit pas plus la Sans-Gêne gouailleuse d'Arletty que la Tosca désormais légendaire de Maria Callas, qui éclipse dans les mémoires la figure encore éclatante de Sarah Bernhardt. Sardou, qui songeait pourtant à tout, n'avait pas programmé pour son œuvre une telle postérité en dehors de son royaume théâtral. Lui qui se méfiait de tout pouvoir, au point de nourrir dans les derniers mois de sa vie une sorte de fantasme de la violence révolutionnaire – symptomatique de son refus sans cesse réaffirmé du politique –, lui qui chercha toujours à tirer ses marrons du feu, par exemple en évitant de publier ses textes pour mieux en maîtriser la diffusion, il n'avait pas envisagé cette expansion sauvage, cet espace esthétique largement ouvert, en perpétuelle recomposition, qui est celui que nous connaissons aujourd'hui. Pourtant, en inventant pour sa dramaturgie cette dynamique ardente, cette plastique acérée, toutes deux vibrantes aux émotions et aisément transposables d'un genre à l'autre, il les avait rendues possibles. Il avait ouvert la voie à *toute* transposition. Du théâtre vers les autres arts. D'un art à l'autre. Vers tous les arts.

Ainsi quand, en 1937, Vienne découvre une *Madame Sans-Gêne* qui lorgne vers *L'Opéra de quat'sous* de Brecht et où le rôle de Neipperg est étoffé pour plaire au public viennois, Leningrad présente au même moment une adaptation russe

de *Patrie!*, où les enjeux idéologiques et politiques étaient aisément lisibles pour les contemporains, avec dans le rôle principal de Rysoor un acteur de cinéma célèbre pour son interprétation de Pierre le Grand... L'œuvre de Sardou se plie si bien aux interprétations nouvelles, elle s'adapte si facilement aux enjeux de toute époque, elle pose si vigoureusement les questions gênantes du pouvoir, de l'argent, du désir et de la politique, qu'on s'étonne qu'elle ne soit pas encore devenue pour les dramaturges d'aujourd'hui une source d'inspiration. Il est vrai qu'il n'existe pas encore d'édition moderne des textes de Sardou. Une bonne nouvelle, cependant : depuis 2009, la réédition de son Théâtre complet est désormais en cours.

Ainsi, qu'on apprécie ou non l'esthétique de notre époque, où la transposition générique est reine, il est clair que Victorien Sardou a posé les premiers jalons qui mènent vers elle. S'il n'a monté que ses propres œuvres et s'il n'a pas été ce qu'il est convenu d'appeler un *metteur en scène moderne*, si son univers esthétique et moral est resté, en dépit de sa liberté de pensée, celui de la bourgeoisie de son époque, le théâtre qu'il a créé, tout comme les œuvres qu'il a suscitées *post mortem*, sont traversés, dans leur forme et leur émergence, par les problématiques de la modernité. De cette aventure, il n'a pas été seulement un partenaire malgré lui, mais l'un des premiers acteurs, un précurseur actif, inquiet et engagé. C'est pourquoi il est nécessaire de comprendre cette œuvre, d'en saisir les enjeux, les points de rupture, les conventions, les troubles et les aspérités. C'est à quoi s'emploie ce livre, œuvre collective d'historiens de la culture, du théâtre, des arts et de la littérature.