

***Victorien Sardou un siècle plus tard*, textes réunis par Guy Ducrey, Presses universitaires de Strasbourg, collections de l'Université Marc Bloch de Strasbourg, « Configurations littéraires », 2007. Un vol de 415 p.**

La position occupée par Victorien Sardou dans l'histoire des arts du spectacle, entre la fin d'un certain romantisme et l'affirmation d'une nouvelle avant-garde (naturalisme et symbolisme), est à la fois complexe et passionnante. La dynamique créatrice s'accélère alors grâce au décloisonnement des genres réalisé à la faveur de la liberté des théâtres, dans un contexte où bientôt naîtra la conception moderne de la mise en scène. Le modèle de la pièce bien faite héritée d'Eugène Scribe et théorisée par le critique Francisque Sarcey entre en crise, comme la pièce « à ficelles », jugée mécaniste. L'histoire littéraire a depuis longtemps rangé Victorien Sardou parmi les « matérialistes » du théâtre, ces habiles faiseurs contestés et écrasés par l'avant-garde artistique. Son œuvre aujourd'hui vivante se limite à *Tosca*, mais dans la version lyrique de Giacomo Puccini, et à *Madame Sans-Gêne*, où bien des comédiennes *gouailleuses* triomphent encore. Cette perception contemporaine est assurément réductrice, tant la place occupée par Victorien Sardou fut en son temps centrale, mais aussi mobile, traversée de tensions. C'est cette position que Guy Ducrey et les chercheurs réunis autour de lui (historiens, comparatistes, germanistes, chercheurs en littérature et en arts du spectacle) tentent de redéfinir, « un siècle plus tard », dans une entreprise de réhabilitation intelligente.

La série d'articles réunis dans ce volume, habilement charpenté au point de donner souvent l'illusion d'un authentique ouvrage, né d'une pensée unificatrice, propose une suite logique de quatre « traversées » – du demi-siècle, des genres dramatiques, des frontières nationales, des expériences dramaturgiques nouvelles. Les utiles mises au point liminaires sur les débuts de la carrière de Sardou, augmentées d'un tableau de son répertoire sous le Second Empire (Jean-Claude Yon), sont complétées en fin de volume par quelques éléments biographiques (Marie-José Strich, Yves-Michel Ergal) et surtout par une bibliographie complète et ordonnée (Aline Marchadier). Tout lecteur désireux d'explorer le continent Sardou s'emparera de ce dernier outil après avoir franchi une à une les étapes habilement ménagées par l'ouvrage.

Au fil des articles se laissent saisir la fécondité et la créativité d'un artiste à la « théâtralité rayonnante » (belle formule d'Isabelle Moindrot). La modernité de ce théâtre d'images, de sons et de textes se caractérise par une pratique constante de l'« amalgame » entre genres, formes et registres, intégrant le féérique (Hélène Laplace-Clavier), ou renouvelant en profondeur la comédie sérieuse transmise par Dumas fils et Augier (Anne-Simone Dufief), jusqu'à créer « une comédie de Boulevard moderne » (Noëlle Benhamou). L'exemple du *Crocodile* (Porte Saint-Martin, 1886) illustre cet art de « l'accumulation », puisant dans la comédie sociale, le drame noir, la satire philosophico-politique, le tout mêlé à la féerie. Voilà un exemple de « pièce mal faite » (Guy Ducrey) qui prouve que l'œuvre de Sardou ne saurait se réduire à la production en série de quelque faiseur. Une formidable générosité scénique préside à cette création hybride, en constant décalage (comme le souligne encore Anne-Simone Dufief) avec les lois de la pièce bien faite et avec les nouvelles tendances naturalistes de la scène. Ce théâtre *théâtral* assume sa part de conventions mais les transcende par l'exploitation maximale des ressources matérielles du théâtre. Il est difficile de ne pas y voir, cédant à l'illusion rétrospective, une anticipation du cinéma. Ce « geste spectaculaire » (Olivier Goetz) intègre la relation aux interprètes, Sarah Bernhardt et Réjane en tête (Monique Dubar, Sylvie Humbert-Mougin), attache une importance toute particulière aux costumes de scène (Céline Lormier), afin de donner à voir, à un public médusé, des époques enfouies (le Moyen Âge, dans l'étude de Tatiana Victoroff). Mais loin de saturer la scène de signes visuels, Sardou joue habilement sur le hors-scène, entretient le désir et nourrit

l'imagination des spectateurs par son art des « espaces perdus », maintenus cachés (Geneviève Jolly). Le cahier iconographique, riche de 74 illustrations, vient à propos au cœur du volume. Passionnant à feuilleter en lui-même, il trouve une constante articulation avec le propos des articles grâce à un système de renvois. L'art visuel de Sardou (l'épée fonctionnelle et symbolique de *Patrie !*), son historicisme documentaire (les costumes de *Théodora* comme *sortis* de la mosaïque de Ravenne) et le geste spectaculaire de ses acteurs (le corps tendu de Sarah Bernhardt dans *Théodora*, inscrit dans la diagonale de la photographie) s'y laissent surprendre, au point d'attiser chez le lecteur un désir de représentation.

Cette étude réserve au détour des pages quelques surprises, celle notamment de découvrir la sensibilité musicale de l'auteur de *Tosca* (le poème « Le rosier de Schubert » ; la sympathie exprimée pour le malheureux auteur de *Tannhäuser* à Paris, révélée par Patrick Besnier). L'intérêt de Sardou pour le spiritisme est aussi ressaisi en contexte et dans ses implications esthétiques (Patrizia d'Andrea). Une source méconnue de *Belle du Seigneur* de Cohen est même mise à jour avec la pièce intitulée précisément *Spiritisme* (Pascal Dethurens). La fortune de Sardou à l'étranger témoigne enfin de son pouvoir de fascination et de sa puissance de fécondation, que ce soit à Vienne avant 1900 (Jeanne Benay), dans la Péninsule ibérique (Ana Clara Santos), ou sur les scènes anglaises. Ignacio Ramos Gay soutient l'hypothèse d'une influence décisive de Sardou, introduit outre-Manche par l'acteur et producteur Henry Irving, sur le renouveau du théâtre anglais : l'adaptation de ces œuvres, en dépit des obstacles moraux, aurait enseigné à une génération de dramaturges le maniement d'un nouveau langage dramatique.

On sait gré aux auteurs de pas contourner la question idéologique. Plusieurs articles cernent dans sa complexité le positionnement politique d'un théâtre qui jamais ne se réduit à une thèse, mais toujours, avec une habileté publicitaire consommée, alimente la polémique ou aiguillonne la censure. Conservateur et moderniste (Marie-France David de Palacio), dreyfusard (Patrick Besnier), antijacobin, Sardou déclenche l'ire de l'extrême-gauche – de Clémenceau en particulier – par sa représentation de la Révolution dans *Thermidor*. Sophie Lucet distingue avec finesse et justesse les positions historiques (historiennes) affirmées par Sardou de ce qui profondément « fabrique son théâtre », entre « quête de consensus » et exploitation d'une « imagerie » populaire – populiste ? – de la Révolution. Dans *Thermidor* ou dans *Madame Sans-Gêne*, Sardou produit du mythe en jouant habilement « sur de l'imaginaire, des affects, une mémoire collective qui l'engage de manière beaucoup plus complexe certainement que ses travaux historiques ». Il n'en reste pas moins – Odile Krakovitch le montre aussi dans son étude – que *Thermidor* constitue un événement historique et politique autant que théâtral : l'œuvre et sa réception révèlent les tensions internes de la jeune Troisième République, masquées par la commémoration de 1889. La philosophie profonde de Sardou se découvre toutefois davantage dans ses comédies, où Isabelle Moindrot repère, dans la figure fondamentale de l'inversion, une affirmation récurrente de liberté.

L'articulation de l'esthétique, de la sociologie et de l'idéologie atteint toute sa complexité dans l'étude de réception menée par Timothée Picard. La défense de Sardou se fait en son temps au nom du public et du goût dominant, opposés au « parisianisme » et à « la prescription élitiste du "bon goût" », à l'avant-garde, symboliste et wagnérienne. Inversement, la critique reproche à Sardou la surenchère et l'outrance, le mauvais goût, de son écriture dramatique : son théâtre « de masse » serait destiné à une société « théâtrocratique ». Hugo von Hofmannsthal reprochait ainsi au compositeur Richard Strauss de s'intéresser à une dramaturgie que le librettiste trouvait incompatible avec le renouvellement de la scène lyrique, indigne d'un homme de théâtre qui se refuse à être un « dramaturge primaire ». Mais cette condamnation est trouble, mêlée d'une honteuse fascination pour le « kitsch opératique » dont Sardou et Puccini sont, aux yeux de Michel Leiris ou Julien Gracq, les plus hauts

représentants. Le rejet dont est victime ce théâtre constitue une protection contre des plaisirs scéniques défendus, susceptibles de révéler la relativité de nos systèmes de valeurs artistiques.

Face à la belle entreprise de compréhension offerte par cet ouvrage, on n'émettra que d'infimes regrets. Un index des noms et des œuvres aurait non seulement facilité la circulation à l'intérieur du copieux volume, mais renforcé son unité, achevant de transmuter la collection d'articles en véritable œuvre collective. On regrettera aussi que le domaine lyrique soit seulement effleuré (la collaboration de Sardou avec Massenet, Offenbach, Saint-Saëns), comme ne sont qu'évoquées les ascendances (du mélodrame, du vaudeville) et suggérées les descendances (le cinéma). *Situer* Sardou réclame de nouvelles investigations, en particulier autour de ses relations avec les dramaturges et metteurs en scène contemporains (Lugné-Poe, Antoine). Gageons que telle est l'ambition des diverses manifestations organisées en 2008 à l'occasion du Centenaire de la mort de Victorien Sardou. La (re)découverte se poursuit.

Olivier BARA