

Les livrets de mise en scène, *commis voyageurs* de l'opéra-comique en province

Olivier BARA

Deux ouvrages parus en 1829 – la date est significative – dressent un état des lieux de la mise en scène des spectacles en province. Le premier, intitulé *Code théâtral*¹, est publié chez Roret. Il s'agit d'une série d'articles de lois classés par chapitres intitulés : « Du régisseur », « Des choristes » ou encore « Des mises en scène ». Dans ce dernier chapitre, l'auteur constate en son « article 3 » que les auteurs mettent le plus souvent eux-mêmes en scène leurs pièces à Paris : l'emploi de régisseur de théâtre y est donc « une véritable sinécure ». En revanche, la mise en scène pose problème en province, faute d'auteur pour éclairer les artistes sur ses intentions et guider les répétitions. En province, selon Rousseau, le régisseur-général a une responsabilité considérable : il doit lire l'ouvrage dramatique « plusieurs fois, pour bien se pénétrer des intentions de l'auteur ». Surtout, il doit à lui seul assurer la cohésion d'une troupe mobile, en recomposition permanente :

Une fois bien sûr des positions, des entrées et des sorties, le régisseur doit faire manœuvrer sa troupe, sans avoir égard à aucune observation. En effet, dans les théâtres de province, le personnel se renouvelle chaque année en totalité ou en partie. Les uns arrivent du Nord, les

1. *Code théâtral, physiologie des théâtres, manuel complet de l'auteur, du directeur, de l'acteur et de l'amateur, contenant les lois, règles et applications de l'art dramatique*, par J. Rousseau, « L'un des Auteurs du *Code civil* », Paris, J.P. Roret, 1829.

autres du Midi, et chacun d'eux a joué telle pièce de telle ou telle manière. Celui qui est chargé de la mise en scène ne pourrait donc jamais s'y reconnaître, s'il prenait acte de toutes les réclamations. – Je dois entrer par ici. – À Lyon, on entrait par là. – À Rouen, je jouais cette scène à gauche. – À Marseille, elle se joue à droite. – J'ai toujours dit ce mot-là à gauche, je ne pourrai jamais le dire à droite... Et mille autre réflexions aussi sensées. C'est donc au régisseur à monter l'ouvrage comme il l'entend, si toutefois il peut persuader à des *artistes* que le mot *adieu* se dit aussi bien à droite qu'à gauche².

Face à ces comédiens venus de tous les points cardinaux et tirant le chariot théâtral à hue et à dia, le régisseur doit se montrer bon cocher. Il sera, parmi ces forces divergentes, la toute puissante raison ordonnatrice et unificatrice.

Selon le second témoignage, contemporain du précédent, la cohésion des troupes de province, si incertaine dans les grandes villes, est bien meilleure dans les troupes d'arrondissements et les troupes ambulantes. Malheureusement, l'unité manifestée dans les petites villes ressemble à la parfaite harmonie d'une unanime médiocrité. L'amer constat est dressé par un autre texte critique, intitulé *Du marasme dramatique en 1829*. Il est signé Jean-Toussaint Merle (l'époux de Marie Dorval), vaudevilliste, mélodramaturge, critique dans le journal ultra *La Quotidienne* et directeur adjoint de la Porte Saint-Martin de 1822 à 1826. En voici la teneur :

[...]c'est là [dans les troupes d'arrondissement et les troupes ambulantes] que d'autres misères et d'autres tribulations nous attendent ; c'est là qu'on retrouve encore dans toute leur vérité les scènes grotesques du Roman comique, moins l'esprit et les saillies de Scarron. Il est difficile de se faire une idée de ce que peut être un mélodrame et même une pièce de M. Scribe jouée à Verdun, à Saumur, à Blois ou à Épernay ; on ne conçoit pas que les tréteaux de Tabarin aient jamais pu être au-dessous de pareilles turlupinades. On n'est frappé que d'une chose, c'est de l'harmonie qui règne entre l'orchestre, l'éclairage, les acteurs, les costumes et les décorations ; ce qu'il y a de certain, c'est que les uns ne se font pas valoir aux dépens des autres : dans la plupart des villes de province, l'état de la comédie n'est que pénible, ici il commence à devenir hideux³.

2. *Ibid.*, « article 5 ».

3. Jean-Toussaint Merle, *Du Marasme dramatique en 1829*, Paris, Barba, 1829, p. 26-27.

La perspective de Merle n'est pas seulement esthétique : elle est d'abord morale. L'auteur en position de censeur assigne au théâtre en province, surtout dans les petites villes, une fonction éducatrice : l'élévation des cœurs et des esprits constitue la mission de ces troupes.

Alors que la Restauration, avec les ordonnances du roi de décembre 1824, a refondé l'organisation des spectacles en province⁴ se pose le problème de la qualité artistique de ces spectacles, en termes culturels et éthiques (Merle) mais aussi esthétiques (Rousseau). La solution va se trouver partiellement dans la publication et la diffusion croissante, à partir des dernières années de la Restauration, de livrets de mise en scène. Ceux-ci sont d'abord destinés à offrir aux directeurs, aux troupes et aux régisseurs de province des indications scéniques complètes et précises, susceptibles de rapprocher la représentation offerte aux villes de France des spectacles parisiens : la durée des répétitions en sera écourtée, et les grands acteurs en tournée provinciale ne perdront plus leur énergie à régler la mise en scène⁵. Le livret scénique est l'un des éléments concourant autant au développement de la notion de mise en scène qu'à la circulation provinciale des modèles parisiens, selon une conception centralisatrice de la vie théâtrale. La systématisation de cette pratique d'écriture autour de 1830 et la multiplication des livrets scéniques attestent la montée en dignité technique et artistique de la « mise en scène », couchée sur le papier, portée par un code commun, accédant au statut de langage.

Deux nuances liminaires s'imposent. D'une part, la notion de mise en scène et surtout la fonction de metteur en scène n'attendent pas les

4. Ces décrets augmentent le nombre de villes possédant une troupe sédentaire et redéfinissent les arrondissements théâtraux avec leurs deux types de troupes – ambulantes ou d'arrondissement. Voir Jean-Claude Yon, « La politique théâtrale de la Restauration », dans les Actes du Colloque « (Re)penser la Restauration » (université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, septembre 2003), sous la direction de Martine Reid, Jean-Yves Mollier et Jean-Claude Yon, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005.

5. Voir le témoignage de Marie Dorval en tournée à Reims : « Ce matin, j'ai répété *l'Incendiaire*, *la Femme Colère* et *Antony* ; je mets tout le monde en scène, je règle les décors et on compose la musique séance tenante d'après mes indications » (30 mars 1833). *Lettres à Alfred de Vigny*, recueillies et présentées par Charles Gaudier, Paris, Gallimard, nrf, 1942, p. 37 (c'est l'auteur qui souligne).

dernières années de la Restauration pour s'affirmer. Le mélodrame et la féerie, depuis le Consulat, leur ont déjà conféré la légitimité. La publication de livrets de mise en scène est le révélateur et non l'instigateur d'une pratique dramatique engagée dans un long processus de légitimation et d'autonomisation qui aboutira à l'œuvre d'Antoine⁶. D'autre part, ce n'est pas la Restauration qui invente le livret scénique imprimé, apparu dès la fin du XVIII^e siècle pour présenter, par exemple, le détail des mises en scène de la Comédie-Française. Mais ces premiers livrets n'avaient pas encore la densité et la précision de ceux diffusés autour de 1830 ; leur disparition des bibliothèques attesterait aussi leur relative confidentialité⁷.

La diffusion de l'opéra-comique en province

Les livrets scéniques évoqués ici concerneront le seul spectacle d'opéra-comique. Le choix pourrait paraître arbitraire. Il possède toutefois sa justification historique. Certes, l'opéra-comique n'a pas inventé à proprement parler le livret scénique imprimé et diffusé : à la fin de la Restauration, ce dernier concerne aussi bien la comédie que le grand opéra et le drame romantique. Parmi les livrets publiés entre 1827 et 1829 figurent les *Observations utiles à la Mise en scène des Trois Quartiers de Picard*, publiées par le régisseur Solomé, les *Indications générales et observations pour la mise en scène de La Muette de Portici*, par le même Solomé, publiées par Duverger, autre régisseur de théâtre, ou les *Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa Cour*, par Albertin, directeur de la scène au

6. Une étape marquante dans ce processus est le couronnement de la dixième Muse, celle de la mise en scène, appelée Sénéis, dans le « songe en deux époques » *La Muse du Boulevard*, de Jules Dulong, Léopold [Chandezon] et Saint-Amand à l'Ambigu-Comique le 7 juin 1828. Voir Roxane Martin, « La féerie "mise en scène" sous le Consulat, ou les premiers pas de Sénéis », *Orages, littérature et culture, 1760-1830*, n° 4, mars 2005, « Boulevard du Crime : le temps des spectacles oculaires », p. 63-81.

7. Voir les travaux fondateurs de H. Robert Cohen, Marie-Odile Gigou, *Cent ans de mise en scène lyrique en France. Catalogue descriptif des livrets de mise en scène, des libretti annotés et des partitions annotées dans la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale*, New York, Pendragon Press, 1986. Fondateur aussi, mais plus ancien, l'ouvrage de Marie-Antoinette Allévy, *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Droz, 1938.

Théâtre-Français. Mais dans le répertoire des livrets scéniques conservés à la Bibliothèque de l'Association de la Régie théâtrale et publié par H. Robert Cohen et Marie-Odile Gigou⁸, figurent une majorité d'opéras-comiques à l'intérieur du genre lyrique. Ces premiers livrets d'opéra-comique imprimés et publiés remontent aux années 1829-1830 ; ils concernent les grands succès de la fin de la Restauration : *La Fiancée* d'Auber, *Les Deux Nuits* de Boieldieu et *Fra Diavolo* d'Auber. Le grand nombre de livrets scéniques d'opéra-comique s'explique par la fécondité même du genre, quantitativement plus producteur que le grand opéra : l'Opéra-Comique peut créer une dizaine d'ouvrages chaque année. Surtout, l'opéra-comique, comme le vaudeville, se diffuse massivement en province ; il est beaucoup moins onéreux et moins exigeant artistiquement que le grand opéra. *La Muette de Portici*, *Guillaume Tell* ou *Robert le Diable*, pour citer les opéras donnant lieu à un livret scénique au tournant de 1830, ne peuvent espérer être montés que dans les premières villes de province, alors que l'opéra-comique pénètre les plus petites villes des départements. Les troupes ambulantes, dont le répertoire est à la fois parlé et chanté, sont d'ailleurs prêtes à affronter, dans les mêmes soirées, la comédie-vaudeville, le mélodrame ou l'opéra-comique – lequel ne demande pas, sauf exceptions, les mêmes capacités vocales et techniques que le grand opéra. Ainsi, dans son livret de mise en scène de *La Muette de Portici*, l'un des premiers du genre, Solomé, régisseur général de la scène à l'Académie Royale de Musique, espère que les directeurs de province auront déjà monté l'opéra-comique fondé sur le même sujet que la *Muette* (la révolution napolitaine de 1647) : le *Masaniello* de Carafa. Ces directeurs disposeront ainsi du matériel suffisant – notamment un volcan en activité pour la catastrophe finale – qu'ils pourront exploiter dans le grand opéra de Scribe et Auber. Solomé table résolument sur le sens provincial de l'économie⁹ et sur un certain génie du recyclage :

8. H. Robert Cohen, M. O. Gigou, *op. cit.* Voir aussi, des mêmes auteurs, « La conservation de la tradition scénique sur la scène lyrique en France au XIX^e siècle : les livrets de mise en scène et la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale », *Revue de musicologie*, 64, 1978, p. 256-267.

9. Ce sens de l'économie vaut aussi pour le théâtre parlé, notamment le drame romantique monté en province. Ainsi, Marie Dorval a besoin de jouer de sa notoriété pour pouvoir interpréter *Chatterton* à Toulouse : la direction refuse d'abord d'effectuer les dépenses liées à la construction du fameux escalier où meurt

Messieurs les Directeurs qui ont fait jouer *Masaniello* de Feydeau [l'Opéra-Comique], doivent avoir une partie des choses nécessaires à l'exécution de la *Muette*, soit en décors, habits, accessoires, etc. puisque c'est le même sujet. Du reste, *La Neige*, *Madame de Sévigné*, *le Chevalier de Canole*, *Cendrillon*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Joconde*, et autres pièces du répertoire, peuvent fournir les matériaux nécessaires pour toute la partie de cet opéra. On voit par tous ces moyens que l'on peut monter facilement *La Muette de Portici*; cependant, les Directeurs qui entendront leurs intérêts feront bien, je le crois, de porter tous leurs soins sur le dernier coup de théâtre, qui est d'un effet neuf pour la province, et qui, bien exécuté, peut contribuer à faire faire d'abondantes recettes. M. Duverger pourra leur envoyer les moyens d'exécution¹⁰.

L'opéra-comique sert à l'occasion de « cheval de Troie » pour introduire le grand opéra, complexe et onéreux, en province. Ces lignes révèlent aussi le réseau d'échanges noué entre régisseurs parisiens et directeurs provinciaux, échanges dont le livret scénique devient peu à peu l'un des maillons essentiels.

Cette diffusion massive de l'opéra-comique en province est enfin attestée par Merle, lequel se plaint dans son manifeste de 1829 de l'invasion des provinces françaises par ce genre mi-parlé, mi-chanté : « La comédie proprement dite est presque perdue en France ; elle est débordée par l'opéra-comique, et ce qui prouve le degré de mépris où elle est tombée, c'est qu'on formerait aisément une troupe complète de comédie avec les appointements qu'on donne à deux premiers emplois d'opéra-comique¹¹ ». Merle suggère alors d'obliger les théâtres sédentaires de Province à jouer la comédie et la tragédie, et de reléguer l'opéra-comique trop envahissant au rang d'« accessoire ». Peine perdue : les œuvres de Scribe, opéra-comique et comédies-vaudevilles, sont les plus demandées à travers la France

Kitty Bell (lettre du 23 janvier 1837). « J'ai fait faire un bel escalier comme celui de Paris » s'exclame, victorieuse, la comédienne (3 février 1837). *Lettres à Alfred de Vigny*, *op. cit.*, p. 164 et p. 170-171.

10 « Indications générales et observations pour la mise en scène de *La Muette de Portici*, grand opéra en 5 actes, paroles de MM. Scribe et Delavigne, musique de M. Auber, par M. Solomé, régisseur général de la mise en scène de l'Académie Royale de Musique », Paris, 1829.

11. J. T. Merle, *op. cit.*, p. 24-25.

et à l'étranger. Dès lors, la demande stimulant l'offre, il n'est pas étonnant que le succès des opéras-comiques hors de Paris ait suscité tant de livrets de mise en scène de ces spectacles privilégiés.

Le régisseur, « maître de la scène »

Le livret scénique d'opéra-comique naît à la fin de la Restauration, au terme d'un processus menant progressivement à la reconnaissance de la mise en scène dans sa nécessité fonctionnelle, puis esthétique, comme dans son autonomie. La publication de ces livrets est d'abord le fait de trois régisseurs, Duverger, Solomé et Paliani, lesquels conquièrent peu à peu une place éminente au cœur de l'institution théâtrale. Sous l'Empire, c'était le compositeur Nicolo (Nicolas Isouard) qui avait fait œuvre de pionnier à l'Opéra-Comique en mentionnant sur ses partitions des informations concernant la mise en scène de ses ouvrages. Mais l'évolution dans le souci d'exactitude et d'homogénéité de la mise en scène d'opéra-comique se précipite au cours de la décennie 1820. Le « régisseur », grand ancêtre du « metteur en scène », renvoie désormais à une fonction de tout premier plan à l'intérieur du théâtre. Il conquiert son autonomie en se distinguant de celui que l'Opéra-Comique appelle, selon une loi interne prise le 1^{er} juillet 1819, « l'inspecteur du détail théâtral¹² ». Ce dernier est chargé de rédiger les affiches du jour, de surveiller la ponctualité des comédiens aux répétitions, de maintenir le silence en coulisse, d'organiser les entrées des chanteurs en scène. Le régisseur, lui, voit ses attributions grandir pour s'élever jusqu'à la compétence proprement artistique, même si la fonction du régisseur de la scène se confond parfois avec celles du régisseur général ou du régisseur de l'administration.

En 1819, l'emploi de régisseur à l'Opéra-Comique doit revenir, selon le duc d'Aumont (premier gentilhomme de la Chambre du Roi, tenant la Société des acteurs de l'Opéra-Comique sous sa tutelle), à un comédien « très au fait du répertoire, capable de monter des ouvrages, d'en régler les entrées et les sorties, d'y faire les chœurs, d'en faire

12. Bibliothèque de l'Opéra, registres de l'Opéra-Comique, registre de correspondance n° 136. Ce développement se fonde sur l'étude menée dans mon ouvrage *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Olms, 2001, p. 32-36.

exécuter les marches, les évolutions » ; « sa place doit être regardée comme celle du premier domestique du théâtre¹³ ». Ce premier domestique règle ainsi le protocole de la représentation théâtrale. Le jeu des déplacements sur scène et des mouvements physiques, le contrôle des masses et de l'occupation spatiale relèvent de sa responsabilité. Un théâtre royal comme l'Opéra-Comique s'ouvre ainsi avec un certain retard à un art de la mise en scène déjà largement développé sur les scènes de mélodrame et de féerie, dans les théâtres secondaires du Boulevard.

L'attention portée par le duc d'Aumont à la réalisation scénique ne semble pas avoir porté tous ses fruits deux ans plus tard si l'on en croit le journal *Le Miroir des spectacles*, très critique contre l'Opéra-Comique :

[...] la manière dont une pièce sera jouée est ce dont on s'occupe le moins à ce théâtre ; un membre du Comité préside aux décorations, un autre aux costumes, un troisième à l'orchestre ; personne n'est chargé de surveiller la mise en scène des pièces, et d'en transmettre les traditions. Il faudrait que ce soin fût confié à quelque comédien-professeur, à quelque émérite de la scène ; cet emploi ne serait pas des moins importants ; j'ai toujours regretté qu'il n'existât pas¹⁴.

L'Opéra-Comique n'en continue pas moins de tâtonner pour tâcher d'améliorer la « mise » de ses ouvrages, créations et reprises. Certes, le mouvement s'accélère avec l'arrivée à la direction du théâtre, à la fin du mois de mai 1824, de Pixérécourt, maître du mélodrame, expert en grand spectacle et en effets visuels, réputé aussi pour son exigence dictatoriale¹⁵. Mais les hésitations autour de la fonction de régisseur restent nombreuses durant la période. Ainsi, en 1822, l'emploi de régisseur à l'Opéra-Comique semble devenu trop lourd pour un seul homme : trois régisseurs se partagent désormais la fonction, l'un s'occupant de la régie générale, l'autre de la régie de la scène, le dernier de la partie administrative. On renouvelle de la sorte le poste de régisseur général en juin 1822 : il est occupé par Vieillard Duverger,

13. *Ibid.*, lettre du 20 avril 1819.

14. *Le Miroir des spectacles*, 2 octobre 1821.

15. Pixérécourt était rémunéré pour ses activités spécifiques de mise en scène au Théâtre de la Gaîté, dont il était aussi administrateur. Voir Roxane Martin, article cité, p. 80, note 23.

chargé en 1823, selon le *Dictionnaire théâtral* de Harel, de « la partie scénique, de la direction des magasins, des costumes et des décorations », secondé notamment par Frédéric Lemétheyer, ancien officier de marine militaire¹⁶. Celui-ci sera régisseur général en 1826 et 1827, puis régisseur de la scène, chargé de l'exécution du répertoire et de la conduite des ouvrages pendant les spectacles¹⁷. Ce « maître de la scène » laisse les tâches subalternes de surveillance des accessoires ou des partitions à un « chef du matériel ».

Ces attermolements sont révélateurs : des limbes où se confondent encore l'administration, la surveillance, la gestion technique et la création esthétique émerge difficilement une fonction nouvelle. Régisseur, régisseur général, maître de scène, régisseur de la scène : autant de noms pour désigner l'ancêtre du metteur en scène. S'y adjoint celui de souffleur. En effet, le Comité de Feydeau, réunion des sociétaires du théâtre, décide le 5 octobre 1827 que le souffleur devra remettre « le lendemain de chaque représentation les brochures des pièces qui l'auront composée » comportant à l'encre rouge « l'indication exacte de la mise en scène¹⁸ ». Telle est l'avant-dernière étape avant l'apparition des premiers livrets de mise en scène, non plus manuscrits et destinés au seul théâtre, mais imprimés et voués à la circulation en province. L'un des premiers et des plus célèbres livrets scéniques est celui de *La Muette de Portici*, réalisé par Louis-Jacques Solomé. Entre 1831 et 1834, le même Solomé devient régisseur de l'Opéra-Comique et réalise le livret de mise en scène de *Zampa* de Herold, publié en 1831. Dans les mêmes années, entre 1829 et 1836, Vieillard Duverger (régisseur à l'Opéra-Comique de 1816 à 1818, puis en 1823) publie plusieurs livrets scéniques d'opéras-comiques : *Les Deux Nuits*, *La Fiancée*, *Fra Diavolo*, *Le Cheval de bronze*. Duverger possédait alors une agence théâtrale qui délivrait au directeurs de province le matériel de scène nécessaire aux spectacles

16. François Antoine Harel, Philadelphe Maurice Alhoy, Auguste Jal, *Dictionnaire théâtral, ou Douze cent-trois vérités*, Paris, Barba, 1824 [2^e édition avec supplément, 1825], article « Lemétheyer ».

17. Arch. nat., AJ¹³ 1060, arrêté du 29 août 1827.

18. Bibliothèque de l'Opéra, registre OC 135. Cité par Nicole Wild, « La mise en scène à l'Opéra-Comique sous la Restauration », dans *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, sous la direction de Nicole Wild et Herbert Schneider, Hildesheim, Olms, 1997, p. 195.

exportés depuis Paris¹⁹. Certains de ces livrets, parfois manuscrits, seront repris et republiés par Louis Palianti, auteur de la plus célèbre collection de livrets scéniques imprimés d'opéras et d'opéras-comiques. Le catalogue de Louis Palianti, seconde basse-taille et régisseur de l'Opéra-Comique pendant plus de trente ans à partir de 1836, compte plus de deux cents titres, parmi lesquels figurent cent-vingt opéras-comiques²⁰.

Parmi les premiers livrets scéniques, ceux de *La Muette de Portici* pour l'Opéra et de *Zampa* pour l'Opéra-Comique se trouvent justifiés par la richesse et la nouveauté de la mise en scène de ces deux ouvrages. Dans le livret de *Zampa*, Solomé explique ainsi le jeu de machine permettant à la statue animée d'engloutir avec elle le héros (avatar de Dom Juan) lors du tableau final. La complexité croissante des productions, notamment lyriques, dans le deuxième quart du XIX^e siècle donne bien l'impulsion décisive à cette pratique en voie de systématisation. Les livrets scéniques suivants, même s'ils concernent des œuvres moins complexes, répondent à la nécessité de conseiller les théâtres de province, de leur fournir le matériel nécessaire à la représentation rapide et efficace des ouvrages nouveaux. La démarche se veut donc pratique et économique. Elle est aussi « conservatrice » dans la mesure où elle sert la perpétuation des usages transmis à partir du centre parisien et fixés sur l'ensemble des théâtres provinciaux. Tel est le sens de cette réclame faite par Palianti, vantant sa collection par le biais d'une lettre de Scribe imprimée sur le dos des jaquettes recouvrant les livrets scéniques à partir du milieu du XIX^e siècle. La lettre de Scribe est datée du 2 décembre 1849 :

Avant tout je vous adresse mes remerciements pour les services que vous m'avez rendus à moi, en particulier, et à tous mes confrères, et à l'art dramatique en général.

Je pense que votre travail est fait avec tant de soins et d'intelligence, qu'il rend claire et évidente la pensée de l'auteur, qu'il peut tenir lieu de sa présence aux répétitions, qu'il doit aider grandement à la réussite

19. Sur Duverger, voir Arne Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt / Main, 1997.

20. Voir Helmuth Christian Wolff, « Die Regiebücher des Louis Palianti für die Pariser Oper, 1830-1870 », *Maske und Kothurn, Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft*, n° 26, 1980, p. 74-84.

des ouvrages dramatiques en province et à l'étranger, et que son utilité est incontestable.

L'oubli des bonnes traditions serait désormais impossible et il est regrettable qu'un pareil travail n'ait pas été exécuté depuis longtemps²¹.

Scribe ne voit pas ce travail de publication comme une intrusion dans son œuvre : c'est au contraire pour lui l'assurance de voir ses pièces, même les plus exigeantes scéniquement, diffusées et représentées dans des conditions matérielles satisfaisantes, et donc dignement servies. Le livret scénique permet à l'auteur de faire l'économie de sa présence au théâtre ; il relaie plus sûrement sa parole que les comédiens, fussent-ils les créateurs de la pièce : l'impartialité des indications imprimées paraît rassurante. La mise en scène n'est donc pas encore explicitement conçue en termes d'interprétation, de lecture et de récréation. Toutefois, dans ses études comparées de plusieurs livrets de mise en scène d'un même ouvrage, le musicologue Arnold Jacobshagen a montré que la part faite à l'invention scénique et à la création chez le régisseur était réelle²² : le livret ne fige pas nécessairement la première représentation parisienne en modèle définitif.

Le langage de la mise en scène

Le développement prendra désormais appui, dans un souci d'illustration, sur trois opéras-comiques et leur livret de mise en scène publié dans la collection de Paliani : *Fra Diavolo* (Scribe et Auber, 1830), *Le Pardon de Ploërmel* (Carré, Barbier et Meyerbeer, 1859) et *Le Voyage en Chine* (Labiche, Delacour et Bazin, 1866)²³. La

21. Cité par H. R. Cohen et M. O. Gigou, *op. cit.*

22. Arnold Jacobshagen, « Die Inszenierung der Opéra comique im 19. Jahrhundert : Aubers *Fra Diavolo* in den Pariser Livrets de mise en scène », dans *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle*, Actes du Colloque de Prague (12-14 mai 1999), sous la direction Milan Pospíšil, Arnold Jacobshagen, Francis Claudon, Marta Ottlová), Prague, KLP, 2003, p. 133-156.

23. Les trois livrets ont paru dans la « Collection de Mises en Scène rédigées et publiées par M. L. Paliani ». Seul le livret du *Pardon de Ploërmel* porte une date d'édition : 1859. Pour *Fra Diavolo*, il existe aussi une version manuscrite,

page-titre du livret scénique de *Fra Diavolo* ne présente pas de nom pour l'auteur de la mise en scène. En revanche, les deux autres mentionnent le nom du régisseur de l'Opéra-Comique, Ernest Mocker, reconnu dans son statut de créateur. La conquête de la dignité artistique par le régisseur se poursuit manifestement. Chaque livret publié par Palianti se présente ensuite selon un protocole régulier. Ressortent d'abord la distribution par emploi (absente du livret de *Fra Diavolo*), la liste des accessoires, acte par acte (sauf pour *Fra Diavolo*), la composition des décors, leur plantation et leur manœuvre, détaillées en début de chaque acte. Au fil des actes (le découpage en scènes est effacé) sont données des indications détaillées sur l'action mise en scène : entrées, sorties, gestes, déplacements, positions respectives des protagonistes ou des figurants – des bribes de dialogue permettent de situer ces mouvements. Une description détaillée des costumes est insérée à la fin du livret.

Celui-ci naît d'un travail de codification élémentaire qui concerne d'abord la mise en espace du texte théâtral : la plantation du décor est représentée par un schéma et une légende en ouverture de chaque acte. Le cas le plus simple est offert par le premier décor de *Fra Diavolo* (exemple n° 1). Les mots (« carabines », « table », « souffleur ») se marient aux chiffres guidant la plantation (1/ piliers supportant le plafond, 2/ porte des appartements, 3/ porte de service) et aux lettres désignant l'emplacement des accessoires (A : chaises de paille, B : clou où est suspendu le chapeau de Mathéo). Ce schéma doit se lire en complément de la didascalie du livret de Scribe, laquelle apporte les informations complémentaires de lieu et d'atmosphère :

Le théâtre représente un vestibule d'auberge en Italie, aux environs de Terracine. Le fond, que soutiennent deux piliers, est ouvert et laisse apercevoir un riant paysage. À gauche et à droite, porte latérale ; sur le devant, à droite du spectateur, une table autour de laquelle boivent plusieurs carabiniers en uniforme de carabiniers romains²⁴.

beaucoup plus proche de la création : « Quelques indications sur la mise en scène de *Fra Diavolo*, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber. Copie d'une mise en scène imprimée publiée en 1832 par Mr Duverger père » (Paris, Bibliothèque de l'Association de la Régie Théâtrale, Sign. F4 [III]).

24. Eugène Scribe, *Fra Diavolo, ou l'Hôtellerie de Terracine*, opéra-comique en 3 actes, musique de Daniel-François-Esprit Auber, Paris, Bezou, 1830, acte I, scène 1.

Texte et livret scénique se complètent pour offrir aux directeurs et régisseurs de province la plus grande lisibilité possible.

Dans l'exemple précédent, le schéma paraissait presque superflu tant la plantation du décor était élémentaire, déjà fixée par la didascalie du librettiste. Le livret scénique justifie davantage son existence lorsque l'on passe à un espace machiné et une scénographie spectaculaire. Les deux autres exemples, empruntés aux livrets scéniques du *Pardon de Ploërmel* et du *Voyage en Chine*, montrent une utilisation plus complexe de l'espace scénique, organisé selon une succession de plans et soumis à la nécessité de changements à vue. L'exemple n° 2 découvre schématiquement la décoration du deuxième acte du *Pardon de Ploërmel* : landes avec ravin, torrent, rochers, pierres druidiques, pont sous forme de tronc d'arbre renversé, lequel devra se rompre sous les pas de l'héroïne lors de la catastrophe, au milieu de l'orage. Le texte disparaît sur le schéma de plantation du décor ; il est remplacé par une inflation de chiffres (de 1 à 9) et de lettres (onze différentes, de A à Z). De nouveaux signes apparaissent comme ces ooooo ou ses ^^^^ désignant respectivement le pont jeté sur l'abîme et les écluses qui se rompent à la fin pour provoquer le déluge. Une pareille complexité maîtrisée par la schématisation caractérise la décoration du troisième acte du *Voyage en Chine* de Bazin (exemple n° 3), avec son pont de bateau à vapeur, « La Pintade », ses mâts, haubans, voiles, écouteilles, roues, cheminées, sur fond de « châssis d'air et de mer posés en panorama » – ce langage visuel touche à la poésie scripturale et picturale.

Le second travail de codification concerne la mise en accord des protagonistes : les déplacements de personnages et leurs positions successives au fil d'une même scène. Le langage utilisé est assez rudimentaire, proche de la langue didascalique, soutenu par une représentation des positions de chacun au moyen de petits schémas. Tel est le cas, dans l'exemple n° 4, du jeu de scène accompagnant le couplets de Zerline au premier acte de *Fra Diavolo*. Le livret de Scribe ne précise que deux gestes et une entrée, en trois courtes didascalies : « Mathéo, détachant de la muraille une mandoline, et la présentant à Zerline », « Zerline, la repoussant de la main et la plaçant près d'elle sur le coin de la table », puis, à la fin de la chanson, « Les

précédents, Beppo, Giacomo, paraissant près des piliers du fond²⁵ ». Le livret scénique permet cette fois de combler les lacunes des didascalies et de diriger la chanteuse comme les autres interprètes pendant le déroulement des couplets. L'imagination du régisseur s'engouffre ici dans les interstices du livret publié par l'auteur. Elle cherche à mettre en évidence le sens du texte dramatique, en termes de psychologie des personnages comme de rythme théâtral : les regards effrayants du Marquis, l'immobilisation des personnages en un tableau d'ensemble après le dernier « Diavolo ! », le cri de Zerline, tout cela relève bien de la mise en scène, au sens moderne, et non d'un simple réglage pratique des entrées et sorties²⁶.

Parallèlement à ces consignes destinées à atteindre l'unité d'ensemble, à conférer à la scène sa lisibilité comme sa plus haute signification, les livrets scéniques adressent aux directeurs de province de multiples conseils de distribution et de réalisation technique. Les premières recommandations touchent aux emplois ordonnant la distribution des rôles. La référence aux emplois traditionnels de l'opéra-comique permet de suggérer efficacement le type de voix, de physionomie, de registre expressif convenable pour tel personnage. Le livret de mise en scène du *Voyage en Chine*, redoublant en cela la partition, répartit les rôles à l'intérieur des emplois ordinaires et parfaitement répertoriés : premier ténor léger (Henri de Kernoisan), jeune Trial (Alidor de Rosenville), second ténor (Maurice Fréval), basse comique (Bonneteau), jeune mère Dugazon (M^{me} Pompery), première chanteuse légère (Marie), Dugazon (Berthe). Si l'ouvrage rompt avec ces classifications ordinaires, présidant à la composition d'une bonne troupe de province, le livret-scénique guide les directeurs afin d'éviter erreurs de distributions et contre-emplois : à la première page du *Pardon de Ploërmel*, il est bien souligné que le rôle d'Hoel, créé par Faure, n'est pas un emploi d'opéra-comique. Il doit donc revenir à un baryton de grand opéra – ce qui a dû causer bien du tracàs à certains directeurs. De même, Corentin « n'appartient pas à l'emploi dit *les Trial*. Il doit être distribué à l'artiste qui, d'habitude, joue les rôles de *Georges de L'Éclair*, *Daniel du Châlet*, *Raimbaut*

25. *Ibid.*, acte I, scène 5.

26. « Toute organisation du plateau est d'ailleurs une mise en scène qui s'ignore » note Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*, Paris, éditions sociales, 1980, p. 337 (article « Régie »).

de *Robert de Diable*, etc., etc.²⁷ ». Enfin, cet ouvrage de Meyerbeer étant un « grand opéra-comique », situé à mi-chemin entre la salle Favart et l'Opéra, les nombreux rôles secondaires risquent de poser problème, par leur nombre même, aux maigres troupes provinciales. Le livret formule alors une prière signée de Meyerbeer, insérée après le nom de cinq personnages épisodiques :

Pour ces cinq derniers rôles, MM. les Directeurs des théâtres de province et de l'étranger sont priés de les distribuer selon leur personnel, et d'engager MM. et MM^{mes} les Artistes à suivre l'exemple de leurs camarades de Paris, qui n'ont pas hésité, dans l'intérêt d'une bonne exécution (je leur renouvelle ici mes remerciements), à accepter des rôles peu longs, mais d'une importance réelle²⁸.

Le livret vise bien à rendre un ouvrage créé pour les premiers théâtres de la capitale compatible avec les moyens beaucoup plus limités des scènes de province.

Dans cette même visée, sont confiées toutes sortes d'astuces et de « trucs » pour réussir les effets spectaculaires. Bien des conseils sont ainsi délivrés afin de monter aussi bien qu'à Paris le deuxième acte du *Pardon de Ploërmel*. Est ainsi donnée l'adresse où se procurer le matériel nécessaire à la réalisation d'un effet lumineux :

L'effet de lumière du deuxième acte, ainsi que l'éclairage du torrent, émane d'un point électrique fourni par un régulateur disposé à cet effet, exécuté dans les ateliers de M. J. Duboscq, constructeur d'appareils d'optique, 21, rue de l'Odéon. – Le matériel nécessaire : Pile, fil conducteur, appareil régulateur, réflecteur, etc., etc., revient à la somme de huit cents francs²⁹.

Dans cet opéra-comique, le plus difficile est de réussir la spectaculaire et périlleuse chute de Dinorah dans le torrent lorsque le pont frappé par la foudre se rompt sous ses pieds. Ici encore, tout est prévu dans les moindres détails par le livret de mise en scène, grâce à la rubrique « Renseignements » :

27. Livret de mise en scène du *Pardon de Ploërmel*, *op. cit.*, p. 1.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, p. 9, note 1.

À l'endroit où dans le tableau se trouve la lettre P., derrière une petite branche, est fortement rivée au pont, une tringle de fer ayant la forme de cette branche. – C'est à cette tringle que s'accroche la fausse Dinorah qui, presque debout, tombe en suivant le mouvement du pont derrière la ferme 5 jusque dans le premier dessous où un matelas est préparé³⁰.

Les trucages les plus anciens et élémentaires du théâtre sont aussi rappelés. Comment faire éclater le tonnerre ? « Faites tomber d'une haute cheminée en bois, des galets qui en tombant se heurtent avec fracas sur des planches placées en sens contrariés dans l'intérieur de cette cheminée³¹ ». Comment montrer une lampe que souffle un coup de vent ? « Pour éteindre la lampe, soufflez dans un tube introduit dans un trou pratiqué à la décoration, et non vu du public³² ». Le texte ressortit ici à la tradition ancienne des « Pratiques » pour inventer et manœuvrer les machines de théâtre, comme celle publiée par Nicola Sabbatini à Ravenne en 1638³³.

Les livrets de mise en scène lèvent ainsi une à une toutes les objections que pourrait opposer un directeur de province confronté à une œuvre trop dispendieuse à monter. La description des costumes de *Fra Diavolo*, ouvrage modeste au regard de l'opéra-comique meyerbeerien, suggère toutes sortes de réemploi : pour Lorenzo, un « brigadier de carabiniers italiens », « on peut adopter un uniforme selon les habits dont un magasin sera fourni ». Pour Zerline, « sauf le jupon de dessous, on peut se dispenser, si l'on veut, d'un second costume ». L'auteur du livret scénique prend également appui sur les grands succès du moment, comme *Masaniello* de Carafa qui circula beaucoup en province après sa création parisienne en décembre 1827 : comme l'action de *Fra Diavolo* se situe également dans la région de Naples, le costume de Zerline « peut avoir beaucoup de ressemblance avec celui de Léona de *Masaniello* », et les choristes « peuvent s'habiller comme dans *Masaniello*³⁴ ». Le livret scénique hésite bien

30. *Ibid.*, p. 13.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*, p. 5.

33. Nicola Sabbatini, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* (1638), traduction de Maria et Renée Canavaglia et Louis Jouvét, Neuchâtel : Ides et calendes, 1977.

34. Livret de mise en scène de *Fra Diavolo*, *op. cit.*, p. 12.

entre le caractère purement fonctionnel de la mise en scène réglée par le régisseur, expert en « détail théâtral », et sa dimension interprétative, proprement artistique.

Le privilège ici accordé au seul livret de mise en scène – pour le seul opéra-comique de surcroît – ne doit pas offusquer l'ensemble de la documentation mise à la disposition des directeurs de province et des troupes ambulantes : les partitions, les parties séparées d'orchestre, les morceaux détachés, les « poèmes » des ouvrages (à commander chez l'éditeur dont le nom et l'adresse figurent sur le livret de mise en scène). S'y adjoignent des matériaux visuels : la reproduction des décors ou des costumes parfois publiée dans la presse. À l'appui du schéma du décor de l'acte II du *Pardon de Ploërmel*, le livret scénique renvoie ainsi au journal *L'Illustration* qui a publié « dans son n° du 9 avril 1859, n° 841, une gravure exacte de cette décoration³⁵ ». Quant aux costumes, ils ont été, dit le même livret, « photographiés sur nature par M. Numa Blanc, 29 boulevard des Italiens. Cette feuille se vend quinze francs, prix net. – 25 fr. en couleur³⁶ ». Il faudrait aussi mentionner à côté de ces livrets les « explications de mises en scène » publiées dans les revues théâtrales comme *La Revue de théâtre* ou, à partir de 1835, *Le Monde dramatique*. Telles sont les pièces du puzzle qui permettaient aux théâtres de province d'approcher, dans le domaine éphémère de la mise en scène, cette référence obligée : le modèle parisien.

35. Livret de mise en scène du *Pardon de Ploërmel*, *op. cit.*, p. 10.

36. *Ibid.*, p. 18.