

Faire rire à deux. La collaboration de l'auteur et de l'acteur comiques au XIX^e siècle (1815-1855) : une co-auctorialité informelle ?

Caroline LEGRAND
Université de Rouen Normandie
CÉRÉdI – UR 3229

La collaboration littéraire entre auteurs dramatiques au XIX^e siècle est un sujet qui a déjà suscité de nombreux travaux et fait couler beaucoup d'encre. Les relations professionnelles qu'entretiennent des dramaturges comme Dumas, Nerval ou Scribe avec leurs collaborateurs respectifs sont assez largement documentées, commentées souvent dès le XIX^e siècle par la critique littéraire ou par les auteurs eux-mêmes. L'Âge d'or de l'individualisme et du « moi » fut aussi, paradoxalement, celui du règne de l'entreprise collective, généralisée à tous les domaines et à toutes les échelles. Travailler à plusieurs, diviser et répartir les tâches dans un souci d'efficacité est un aspect irréductible de l'industrialisation de la société, qui trouve ses réfractions dans la création littéraire : « la civilisation, par les développements qu'elle prend, pousse aux œuvres et aux entreprises collectives » souligne ainsi le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, qui précise que « [d]e toutes les collaborations, la plus répandue est celle qui a pour objet les productions de l'art théâtral¹ ». Le vaudeville², produit en masse jusqu'à dominer quantitativement les scènes de la monarchie de Juillet illustre pleinement cette tendance de l'écriture collaborative qui va avec ce que Sainte-Beuve appelle « l'industrialisation du théâtre³ ». « Le rythme devient si soutenu, confirme Jennifer Terni, que ses auteurs pratiquent la division du travail [...], les dialoguistes travaillant comme on sait sur le scénario d'un "carcassier". Cette fabrique du texte s'avoue parfois⁴. » Le sujet est en effet mis à l'honneur jusque sur les scènes. Eugène Scribe, le maître du vaudeville se l'approprie lui-même lorsque dans sa comédie en cinq actes intitulée *La Camaraderie ou La courte-échelle* (1837) il présente la collaboration comme la clef du succès tant littéraire que politique. À travers la mise en scène des salons où se font et défont les carrières et où se tissent les réseaux de « camarades », sont donnés à voir les vices et les coulisses d'un milieu dans lequel le succès se gagne « par assurance mutuelle⁵ » et où les honneurs et les places se distribuent et s'échangent entre « amis » de circonstance.

Bien que l'écriture collective soit admise comme une pratique courante et assumée dans le paysage littéraire et théâtral de l'époque, une forme de collaboration semble pourtant avoir peu suscité de commentaires : celle qui se crée ou s'impose, autour de

¹ « Collaboration », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Larousse, 1866, p. 591.

² À ce sujet, voir Roxane Martin « Mélodrames et vaudevilles » dans *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, dir. Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette, L'avant-scène théâtre, 2008, p. 69-81.

³ Sainte-Beuve, « La littérature industrielle », *Revue des deux mondes*, 1839.

⁴ Jennifer Terni, « Du modèle à l'image du nouveau : le vaudeville et les dilemmes de l'imitation », *Romantisme*, n° 138, Paris, Armand Colin, 2007, p. 38.

⁵ Scribe, *La Camaraderie ou La courte-échelle* [1837], Paris, Boulé, 1849, p. 333.

l'écriture dramatique, entre l'auteur et l'interprète. À l'âge romantique, les pièces et les rôles sont en effet souvent écrits en fonction des interprètes choisis pour les jouer, taillés sur mesure pour eux voire offerts aux acteurs et actrices les plus en vue. Ce poids accordé à l'interprète dans la configuration d'une œuvre dramatique n'est pas sans conséquence sur le statut même des acteurs qui, le cas échéant, peuvent devenir co-auteurs. Certains interprètes, forts de l'influence que leur confère leur notoriété, s'habituent ainsi à modifier dans le texte de l'auteur les répliques qui leur déplaisent – M^{lle} Mars, particulièrement réputée pour cette habitude, prend des libertés avec les alexandrins de Vigny puis d'Hugo au moment où ils créent *Le More de Venise* (1829) et *Hernani* (1830). Certains auteurs savent aussi faire preuve de complaisance, qui, à la manière d'Alexandre Dumas père, vont « jusqu'à [...] modifier [leur] texte lors des répétitions, selon les possibilités des acteurs⁶ ». Qu'il soit subi et conflictuel, accepté, ou même choisi et heureux, ce rapport dialectique entre l'auteur et l'acteur interroge à plus d'un titre. Il amène à se demander dans quelle mesure l'interprète, qui crée déjà le rôle sur scène, peut aussi être regardé comme un co-auteur officieux du texte (par les modifications qu'il suggère ou impose, et plus largement, par le dialogue qu'il établit, autour de l'œuvre, avec l'auteur dramatique). Ce qui au premier abord peut apparaître comme une forme d'ingérence artistique, d'intrusion de l'acteur dans le domaine de ce que Charles Dullin nomme le « maître du théâtre », peut-il être vecteur de fécondité créatrice et inviter à reconsidérer ou élargir le rôle de l'acteur dans le geste créateur ? Cette étude se concentrant plus particulièrement – mais non exhaustivement – sur les comédies de la première moitié du siècle, on questionnera aussi les conséquences de telles interventions sur le plan générique : dans quelle mesure la « collaboration » qu'impose ou propose un acteur à un auteur peut-elle contribuer à infléchir ou réorienter la pièce du point de vue générique, ou au contraire, à rehausser et renforcer son identité comique ?

Éléments de contextualisation

Proposer quelques éléments de contextualisation en rappelant le statut juridique et moral du texte dramatique au XIX^e siècle, mais aussi celui de l'acteur et de l'auteur, semble dans un premier temps nécessaire pour comprendre les circonstances qui permettent à un comédien d'intervenir sur un texte, qu'en principe, il n'est censé qu'interpréter. La période dont il est ici question (1815-1855) n'est pas encore celle du « *star system* » proprement dit, dont les débuts sont traditionnellement associés au nom de Sarah Bernhardt. Elle la précède et la prépare toutefois : à l'âge romantique, un comédien comme Frédérick Lemaître ou une actrice comme Marie Dorval sont déjà, comme François-Joseph Talma l'était avant eux, des faire-valoir de l'œuvre dramatique, une plus-value pour la pièce dans laquelle ils endossent, bien souvent, le premier rôle. La notoriété d'un acteur, qui contribue fortement à la publicité puis à la rentabilité d'une pièce, est pour le théâtre qui l'engage un atout économique de premier ordre : ce statut exceptionnel confère au comédien un moyen de pression sur l'auteur dramatique. Même un dramaturge de l'envergure d'Alexandre Dumas a conscience que le succès public de ses pièces dépend en partie des acteurs qu'il choisit pour en interpréter les rôles. « Ce succès eut été plus fructueux [...] avec mademoiselle Mars qu'avec mademoiselle Plessis⁷ » constate-t-il par exemple à propos de sa comédie intitulée *Un Mariage sous Louis XV*, dans laquelle l'actrice vieillissante a cédé le premier rôle à la coquette de vingt-et-un ans. Tandis que la figure de l'acteur, et particulièrement celle de la « vedette » gagne

⁶ Alain Viala, *Le Théâtre en France*, Paris, PUF, 2015.

⁷ Alexandre Dumas, *Souvenirs dramatiques*, t. I, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 284-286, p. 286.

de l'importance dans la société, préfigurant les « monstres sacrés » de la Fin-de-siècle, le texte théâtral, lui, n'est pas sacralisé, ni n'est la propriété exclusive de son auteur. Le statut de l'œuvre dramatique, ce « texte troué⁸ » qui s'incarne lors d'une représentation, l'apparente déjà, par nature, à une œuvre collective, qui mobilise différents professionnels du spectacle :

Molière disait « je pends mon bien où je le trouve », rappelle à ce titre le dramaturge et ancien administrateur de la Comédie-Française, Arsène Houssaye. C'est le premier mot de la collaboration au théâtre où souvent la pièce est de tout le monde : auteurs, acteurs et spectateurs⁹.

Depuis le dernier quart du siècle, Houssaye reconnaît le statut particulier du texte dramatique, qui suppose que l'on décroisse et étende la notion d'auctorialité de manière à admettre l'existence et le rôle de chacun des intervenants – professionnels ou non – qui contribuent à sa forme définitive. Le texte ne serait jamais tant la conséquence d'un processus de création individuelle que la somme de différentes interventions, le résultat d'interactions multiples. Dans le même ordre d'idée, Jean-Claude Yon a rappelé plus récemment à quel point le temps des répétitions est propice à toutes les interventions extérieures – celles des comédiens, mais aussi du directeur de théâtre – et marque pour l'auteur dramatique la première étape de la dépossession de son texte. « [E]nfin, à partir de la première représentation, ajoute-t-il, les réactions du public conduisent bien des auteurs à opérer des changements pour enlever ou améliorer ce qui ne plaît pas aux spectateurs¹⁰. Cette analyse suppose de concevoir l'élaboration du texte théâtral comme un phénomène multiple, qui évolue par strates ou, autrement dit, comme une arborescence dont l'auteur serait le noyau originel, mais non le créateur exclusif.

La vulnérabilité du texte dramatique aux interventions extérieures tient sans doute en partie à son statut juridique. Certes, son intégrité est garantie depuis 1793 par les deux décrets (19 juillet et 1^{er} septembre) qui assurent le droit moral et le droit de propriété des auteurs sur leur œuvre. En pratique, ces décrets facilement contournables sont peu respectés : « il y a loin de la loi à son application¹¹ » notent Isabelle Diu et Élisabeth Parinet, qui soulignent la mauvaise volonté des directeurs de théâtre lorsqu'il s'agit de respecter la propriété intellectuelle des dramaturges. D'autres décrets sont toutefois régulièrement promulgués tout au long de la période postrévolutionnaire. Ils fixent d'une part les obligations et les droits des différents professionnels du spectacle, et prévoient d'autre part les rapports entre directeurs de théâtre (employeurs) et acteurs (employés), mais aussi entre auteurs et directeurs ou entrepreneur de spectacles. Toutefois, et bien que la collaboration entre dramaturges fasse elle-même l'objet d'un encadrement du point de vue législatif¹², un vide juridique entoure la question du rapport entre auteur dramatique et acteurs. Il s'explique peut-être par le fait que, du point de vue contractuel, c'est le directeur de salle ou l'entrepreneur de spectacle qui est l'élément-pivot du processus de création dramatique : lien entre les différents intervenants de ce processus, il est seul à s'engager auprès de chacune des parties. Lié d'une part à l'auteur par un contrat synallagmatique, il signe encore et fait signer aux comédiens leur propre contrat d'engagement théâtral. Auteur dramatique et acteurs, quant à eux, ne s'engagent à rien l'un envers l'autre. Certes, la stricte observance du texte dramatique par l'interprète est

⁸ Nous empruntons cette formule à Anne Ubersfeld.

⁹ Arsène Houssaye, *Les Confessions. Souvenirs d'un demi-siècle. 1830-1880*, t. 3, Paris, Dentu, 1885, p. 26.

¹⁰ Jean-Claude Yon, « La Censure dramatique en France au XIX^e siècle : fonctionnement et stratégies d'auteur », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2010, n° 62, p. 365.

¹¹ Isabelle Diu et Élisabeth Parinet, *Histoire des auteurs*, Perrin, « Tempus », 2013, p. 328.

¹² Voir *Pandectes Françaises. Recueil de jurisprudence et de législation*, Paris, Chevalier-Marescq, 1887-1893, p. 384.

normalement prévue dans le contrat que signe ce dernier auprès du théâtre qui le recrute. L'article 16 du contrat d'acteur du théâtre de la Porte Saint-Martin prévoit ainsi que :

Qui accepte le présent engagement s'oblige [...] à se soumettre scrupuleusement aux mises en scène réglées, et à jouer ses rôles de son mieux, avec tout le zèle possible, sans jamais y rien ajouter, ni retrancher¹³.

Mais cette injonction trouve peu d'échos et de relai dans la législation de la première moitié du siècle. La seule loi qui l'encadre, le décret du 1^{er} septembre 1793, toujours en vigueur à l'ère romantique, délègue au maire la charge d'autoriser ou interdire à un acteur de modifier son texte : « Est légal et obligatoire, stipule cet acte, l'arrêté du maire qui défend à tout acteur de rien ajouter ou changer à son rôle sans y avoir été autorisé par l'autorité municipale. » Tandis que l'autorité administrative se fait donc le juge des modifications que peut apporter un comédien à son rôle, l'auteur dramatique, lui, perd sa souveraineté sur son œuvre. Il la perd d'autant mieux que la vocation réelle de cette loi n'est sans doute pas de protéger l'intégrité textuelle dramatique. Lorsque le 4 avril 1835, la Cour de cassation se prononce sur les modifications apportées sans autorisation par l'acteur Vernet à son texte dans un opéra d'Eugène Scribe (*La Dame Blanche*), elle révèle l'enjeu implicitement poursuivi par le décret de 1793 :

L'arrêté municipal qui défend à tout acteur de rien ajouter ou retrancher à son rôle, sans y avoir été autorisé par l'autorité municipale, est obligatoire, rappelle-t-il. Il n'appartient pas au tribunal de répression d'interpréter ni modifier un semblable arrêté. Dès lors, l'acteur qui y a contrevenu ne peut être renvoyé des poursuites sur le motif qu'il n'a pas eu l'intention de troubler l'ordre, et que le maire ne peut avoir voulu réprimer de légers écarts d'esprit, et un esprit de licence en quelque sorte inhérent au genre comique¹⁴.

En dépit de toutes ces circonlocutions, l'isotopie morale convoquée ici suggère bien que la faute véritablement poursuivie – et pour la répréhension de laquelle cette loi a probablement été mise en place (rappelons que l'année de promulgation de ce décret, 1793, correspond aussi à l'année de réintroduction de la censure en France) – n'est pas tant l'initiative prise par un acteur d'attenter à l'intégrité du texte en modifiant son rôle, que le fait, pour ce même acteur, d'avoir glissé des éléments subversifs dans un texte qui, dans sa forme écrite originale, avait pourtant passé la censure. Autrement dit, le but de la loi n'est pas tant de protéger les droits de l'auteur sur le texte dramatique, que de veiller à ce que soient préservées les bonnes mœurs et la tranquillité publique.

Collaboration heureuse, collaboration subie

Ainsi redessinés, les statuts et rôles respectifs de l'acteur et de l'auteur se brouillent donc quelquefois jusqu'à affecter le texte dramatique et son processus de création. Dans *Le Sacre de l'acteur*, Florence Filippi et Vincenzo de Santis montrent ainsi que la revalorisation sociale dont bénéficie le comédien va avec un renouvellement des pratiques d'écriture dramatique, ce qui marque une extension de ses attributions artistiques :

¹³ Contrat d'engagement théâtral du théâtre de la Porte Saint-Martin, dans *Pandectes françaises. Nouveaux répertoires de doctrine, de législation et de jurisprudence*, vol. 2, éd. citée, p. 34.

¹⁴ Arrêt de la Cour de Cassation du 4 avril 1835 dans *Pandectes françaises*, vol. 15, éd. citée, p. 363 ; voir aussi la *Jurisprudence générale du royaume, recueil périodique et critique de législation, de doctrine et de jurisprudence*, Paris, 1835, p. 246.

Loin d'être les simples truchements de la parole poétique, chargés de fasciner le public, les vedettes ont largement participé à l'émergence d'une nouvelle dramaturgie, inspirée par une expérience directe du plateau¹⁵.

Est-ce à dire, comme madame de Staël l'aurait affirmé à propos de Talma, qu'« un grand acteur devient le second auteur des textes qu'il interprète » ? Au XIX^e siècle, quatre attitudes se démarquent, qui associent auteur et acteur dans le processus de création du texte dramatique, et qui semblent pouvoir corroborer ce jugement. La première, qui correspond peut-être à celle que l'on imagine le plus volontiers, est aussi celle qui semble la moins fréquente, ou en tous cas la moins documentée sur notre période : il s'agit de la situation, idéale ou idéalisée, dans laquelle un texte se trouve créé sur mesure par l'auteur qui accepte voire réclame la collaboration étroite de l'acteur choisi pour interpréter le rôle principal. Dans cette relation s'établit un véritable dialogue autour du texte dramatique, que peuvent documenter les correspondances des protagonistes et autres témoignages. Aux deux extrémités du siècle, les duos que forment Talma et Soumet autour de la tragédie *Clytemnestre*¹⁶, puis Coquelin et Rostand lorsqu'ils créent *Cyrano de Bergerac* offrent deux modèles exemplaires d'écriture dramatique en société, dans laquelle l'acteur sort de ses attributions officielles et de son rôle d'exécutant du texte pour s'en faire le co-auteur officieux. Entre ces deux extrémités de siècle, un troisième modèle de paternité collective du texte doit être évoqué : celui que fournissent l'acteur Frédérick Lemaître et Alexandre Dumas au moment de la création de *Kean*, en 1836 : un équilibre se trouve entre le grand comédien et le dramaturge. C'est d'abord Lemaître lui-même qui fait appel à Dumas pour transformer le médiocre canevas de Théaulon et Courcy, qui fournit à la comédie sa première version. L'acteur propose ensuite à l'auteur dramatique de nombreuses idées de mise en scène et autres suggestions scénographiques¹⁷ :

Ensemble, [analyse Sylvain Ledda dans son édition de la pièce], ils complexifient l'intrigue, approfondissent le caractère du protagoniste. Ils tirent ainsi la comédie d'actualité vers le drame romantique [...] ; ils font évoluer le propos vers la tragédie plus universelle de l'artiste incompris. [...] Dumas et Lemaître écrivent ensemble, les yeux tournés vers la scène¹⁸.

Ici, collaboration et co-auctorialité s'intriquent et se supposent mutuellement, ce qui n'est pas toujours le cas.

Loin d'être toujours heureuse, la collaboration peut aussi revêtir les atours d'un rapport de force. C'est le cas lorsqu'un acteur fait pression sur l'auteur, exigeant de celui-ci qu'il modifie son rôle et ses répliques. Casimir Bonjour se plie au chantage de M^{lle} Volnais, qui ne consent à accepter le rôle de la comtesse Dorval (premier rôle de *La Mère rivale*¹⁹), successivement refusé par M^{lle} Mars et M^{lle} Leverd, qu'au prix des modifications qui doivent le lui faire paraître plus jeune et séduisant : « Faites que je sois aimée et épousée, que ma fille n'ait que quinze ans : et je prendrai votre rôle », aurait-elle négocié²⁰. Mademoiselle Mars offre un modèle encore plus extrême de ce phénomène.

¹⁵ Florence Filippi et Vincenzo de Santis, « L'acteur de transition : François-Joseph Talma » dans *Le Sacre de l'acteur*, dir. Florence Filippi, Sophie Marchand et Sara Harvey, Paris, Armand Colin, 2017.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Voir à ce sujet Marion Lemaire, « L'impact de Frédérick Lemaître sur le façonnement de l'espace dans *Kean, ou Désordre et génie* », dans *Le Théâtre (co)signé Dumas père : stratégies spatiales et enjeux génériques*, dir. Sylviane Robardey-Eppstein et Nicolas Manuguerra, Paris, Classiques Garnier, « Études sur le théâtre et les arts de la scène », 2017.

¹⁸ Sylvain Ledda, « notice » de *Kean*, éd. Sylvain Ledda, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2017, p. 269-270.

¹⁹ Casimir Bonjour, *La Mère rivale*, comédie en trois actes et en vers, représentée sur le Théâtre-Français le 4 juillet 1821, Paris, Amyot, 1821.

²⁰ Charles-Marc Des Granges, *La Comédie et les mœurs sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1816-1848)*, Paris, Fontemoing, « Minerva », 1904, p. 16.

Après avoir fait le cauchemar d'Hugo et de Vigny dans la création de leurs drames respectifs, elle fait, dans le domaine comique, celui d'Alexandre Dumas tandis qu'elle endosse le rôle principal de la pièce qu'il intitule *Le Mari de la Veuve*. Cette comédie en un acte, reçue par le comité de lecture de la Comédie-Française le 8 mars 1832, est déjà le fruit d'une collaboration littéraires entre dramaturges : celle que tisse Dumas avec Durieux et Anicet-Bourgeois, qui lui fournissent le canevas de la pièce. Composée en vingt-quatre heures, cette comédie donne lieu à des répétitions éprouvantes pour l'auteur : mademoiselle Mars, qui se dit choquée par la familiarité du texte²¹, procède avec lui aux pressions et chantage dont elle a l'habitude. Vingt ans plus tard, l'auteur d'*Antony* esquisse dans ses *Mémoires* le récit de cette collaboration contrainte et douloureuse :

Elle vint exactement aux répétitions [...] et me fit enrager pour une pièce en un acte comme elle eût pu le faire pour une pièce en cinq actes. Chaque jour, elle trouvait quelque chose à corriger ; j'emportais la pièce, et je faisais la correction chez moi²².

Le genre, non plus que la forme mineure de la pièce ne change rien aux exigences de l'actrice. Son intolérance à la liberté de ton qu'emploie Dumas peut être imputée au fait que mademoiselle Mars, vedette de l'époque, n'est pas une partisane de la nouvelle école, mais plutôt l'un des derniers et plus précieux bastions de la tradition comique : « Ôtez mademoiselle Mars de la Comédie-Française, c'en est fait [...] de la comédie classique » écrit Jules Janin dans le *Journal des Débats* du 13 avril 1830. Aussi ses interventions sur le texte peuvent-elles être comprises comme autant de tentatives de « dé-romantisation » des pièces dans lesquelles elle accepte de prendre un rôle. Le manuscrit autographe du *Mari de la Veuve*, conservé à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française garde les traces de ces corrections imposées ou réclamées par la comédienne. Elles furent, pour la plupart, conservées dans les éditions successives de la pièce. Sur les quatre-vingt-six variantes que Sylvain Ledda et Jacqueline Razgonikoff relèvent entre le manuscrit autographe et le manuscrit du souffleur et/ou les versions publiées de la pièce, vingt-huit – soit un tiers d'entre elles – portent sur les répliques de M^{lle} Mars ainsi que sur les didascalies qui concernent son personnage : madame de Vertpré. Sept autres interventions visent à modifier, dans les répliques des autres protagonistes, des passages qui évoquent ou décrivent cette dernière. Trente-cinq corrections entourent donc le seul personnage dont M^{lle} Mars endosse le rôle. Une telle concentration peut être observée comme un témoignage crédible des interventions de la comédienne auprès de l'auteur. On peut les lui imputer d'autant plus sûrement que ces modifications, qui ne touchent jamais qu'à la forme du texte, attestent avant tout un souci de bienséance et d'élégance : limiter la liberté de ton de Dumas semble avoir été la priorité de la comédienne. Euphémismes et périphrases abondent dans les corrections apportées au texte, qui substituent au vocabulaire issu d'un registre courant, voire familier, une expression souvent plus soutenue ou pondérée. Sous l'influence de mademoiselle Mars, un « boa » devient par exemple une « écharpe », un « entretien » se mue en « entrevue », une « sottise » prend la forme de l'« indiscretion » et un « peignoir » se guinde en « costume du matin ». Ailleurs, Dumas supprime de son manuscrit la réplique dans laquelle M. de Vertpré dit de son épouse qu'elle est « fraîche comme une jeune fille²³ ». Ce retranchement a vraisemblablement été réclamé par la comédienne : à cinquante-trois ans, sans doute s'agit-il pour elle de faire oublier qu'elle n'a plus vraiment l'âge de l'emploi,

²¹ Voir Jacqueline Razgonnikoff dans « *Le Mari de la Veuve* ou l'art de la comédie selon Dumas » dans *Le Théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement*, dir. Anne-Marie Callet-Blanco et Sylvain Ledda, Rennes, PUR, « Interférences », 2018, p. 61-72.

²² Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, 9^e série, Paris, Michel Lévy, 1863, p. 160.

²³ Cette réplique est toutefois rétablie dans le texte publié dès l'édition du *Magasin théâtral*.

et de ne pas fournir d'arguments superflus à ceux qui, parmi ses détracteurs la jugent désormais trop vieille pour jouer les grandes coquettes²⁴. Sans doute ces interventions, qui portent sur une multitude de détails, sont-elles insuffisantes pour aller jusqu'à parler, dans le cas du *Mari de la Veuve*, d'auctorialité partagée entre Dumas et l'interprète du premier rôle féminin. Il ne semble pourtant pas exagéré d'affirmer qu'une collaboration s'est établie entre l'auteur et l'actrice autour du texte dramatique : les interventions de la comédienne contraignent le dramaturge au dialogue puis à la retouche stylistique, affectant donc la forme finale du texte joué et publié.

De l'initiative scénique à la transformation textuelle

« Je ne suis pas l'auteur, moi²⁵ » aurait pourtant rétorqué un jour mademoiselle Mars à Victor Hugo. Dans ses *Mémoires*, l'auteur d'*Antony* fait le récit de cet épisode célèbre au cours duquel la comédienne, profitant des répétitions d'*Hernani*, tenta de persuader Hugo de modifier ce vers prononcé par Doña Sol à l'acte III, 4 : « Vous êtes mon lion, superbe et généreux ! ». Quoique l'actrice exprime *a priori* être consciente qu'une distinction des rôles et fonctions de chacun est nécessaire au théâtre, cette concession faite à l'auteur verse dans la prétérition à mesure que se prolonge l'échange :

C'est qu'en vérité, cela me semble si drôle d'appeler M. Firmin *mon lion* !

Ah ! parce qu'en jouant le rôle de doña Sol, vous voulez rester mademoiselle Mars. Si vous étiez vraiment la pupille de Ruy Gomez de Sylva [...] vous ne verriez pas dans *Hernani* M. Firmin ; vous y verriez un de ces terribles chefs de bande qui faisaient trembler Charles-Quint jusque dans sa capitale ; alors, vous comprendriez qu'une telle femme peut appeler un tel homme son lion, et cela vous semblerait moins drôle²⁶ !

La réponse de Victor Hugo à mademoiselle Mars renvoie la comédienne à ce qui est à la fois une caractéristique et une dérive du vedettariat : la tendance de l'interprète consistant à mettre en avant sa propre personnalité et identité civile/privée ou, autrement dit, le refus ou l'incapacité de la vedette à s'effacer, comme est censé le faire un acteur, derrière son rôle et son personnage. Le dramaturge souligne un paradoxe de taille : en cherchant à personnaliser son rôle pour mieux se l'approprier, la comédienne s'en écarte en réalité dangereusement.

La suite du récit de Dumas nous permet d'introduire une troisième forme de co-auctorialité informelle :

Seulement, le lendemain, arrivée au même endroit, mademoiselle Mars s'arrêtait comme la veille [...].

– Monsieur Hugo ? disait-elle de sa voix sèche [...]. Eh bien, avez-vous trouvé un autre hémistiche ?

– Je vous avoue que je n'ai pas cherché.

[...]

– Je le dirai de mon mieux... Cependant, je préférerais...

– Quoi ?

– Dire autre chose.

– Quoi ?

– Autre chose, enfin !

– Quoi ?

– Dire, – et mademoiselle Mars avait l'air de chercher le mot, que, depuis trois jours, elle mâchait

²⁴ Voir notamment l'épisode narré par Dumas, au cours duquel l'un de ses amis s'emporte contre l'obstination de la comédienne à jouer des rôles qui de l'avis général ne sont pas de son âge ; Alexandre Dumas, *Souvenirs dramatiques*, éd. citée, p. 284-286.

²⁵ Alexandre Dumas, *Mémoires*, t. V, éd. citée, p. 272.

²⁶ *Ibid.*, p. 272-273.

entre ses dents, – dire, par exemple... heu... heu... heu...

Vous êtes, *monseigneur*, superbe et généreux !

Est-ce que *monseigneur* ne fait pas le vers comme *mon lion* ?

– Si fait, madame ; seulement, *mon lion* relève le vers, et *monseigneur* l’aplatit. J’aime mieux être sifflé pour un bon vers qu’applaudi pour un méchant.

– C’est bien, c’est bien !... ne nous fâchons pas... On dira votre *bon vers* sans rien y changer ! [...]

Il est bien entendu que, le jour de la première représentation, mademoiselle Mars, au lieu de dire « Vous êtes, *mon lion* ! » dit « Vous êtes, *monseigneur*²⁷ ! »

Profiter, à l’instar de l’interprète de doña Sol, du moment scénique pour contourner le texte théâtral est une autre manière pour un acteur de se poser en co-auteur officieux de la pièce dans laquelle il joue. Il ne le devient toutefois véritablement que lorsque les modifications qu’il se permet ont une incidence sur le plan textuel, influençant et modifiant la forme sous laquelle le texte définitif se présente puis se trouve publié. Le cas de Bocage, lorsqu’il crée le rôle principal de *Don Juan de Marana* en 1836, peut à ce titre être évoqué. L’anecdote que rapporte le comédien au cours de son audition par la commission du Conseil d’État, chargée alors de mener une grande enquête sur les théâtres, fournit un exemple significatif de transformation du texte dramatique par un interprète « désireux de faire de l’opposition au gouvernement²⁸ » :

Dans *Don Juan de Marana*, une femme demande à Don Juan s’il est généreux. Don Juan répond : *Comme le roi d’Espagne*. Quand on représenta cette pièce, je jouai le rôle de Don Juan. Je disais « *Comme le roi... d’Espagne* » et il y avait dans la simple inflexion de ma voix quelque chose qui créait une allusion au roi des Français. Toute la salle partait d’un éclat de rire homérique²⁹.

Quoique la pièce dont il est ici question ne soit pas une comédie, mais un « mystère en cinq actes et neuf tableaux », l’anecdote rapportée par Bocage offre un exemple éloquent de transformation comique du matériau dramatique par un acteur. Le comédien opère, sinon à l’échelle de la pièce, du moins dans cette scène, une inflexion générique inattendue, qui réoriente l’œuvre vers une direction politique que n’avait pas programmée Dumas. Certes, le cas est ambigu : Bocage ne fait après tout qu’user des possibilités déclamatoires qu’offre par nature l’interprétation. En ce sens, il paraît excessif de prêter à l’acteur une initiative « auctoriale ». Mais cette initiative connaît, sur le plan éditorial, des réfractions qui invitent à reconsidérer l’importance de ce geste. Les différentes éditions de la pièce – depuis celle, parue au lendemain de sa création, du *Magasin théâtral* jusqu’aux éditions successives du *Théâtre complet* de Dumas chez Michel Lévy, en passant par l’édition de Marchant – révèlent en effet que l’échange de répliques mentionné par Bocage a été modifié. Dans le texte publié, Paquita ne questionne plus la générosité du héros, mais lui demande s’il est « magnifique ». La réponse de Don Juan retranche quant à elle le complément du nom : « Comme le roi », répond-il désormais simplement. Sans doute faut-il voir dans ces modifications l’effet d’une troisième intervention sur le texte dumasien : celle de la censure. L’inflexion comique en forme d’allusion politique qu’a opérée sur scène le comédien a recouvert le texte d’une portée subversive et polémique qui en était absente, et qu’il a fallu corriger. Sans même sortir de sa fonction d’acteur, Bocage influence à son tour la forme finale du texte en contraignant Dumas à la réécriture.

²⁷ *Ibid.*, p. 273-274.

²⁸ Audition de Bocage (1^{er} octobre 1849) retranscrite dans le rapport du Conseil d’État, *Conseil d’État. Section de législation. Enquête sur les théâtres. Commission chargée de préparer la loi sur les théâtres*, Paris, Imprimerie nationale, 1849, p. 164.

²⁹ *Ibid.*

« Ici, l'acteur est tout, l'auteur s'efface³⁰ »

C'est ce qu'aurait affirmé le comédien Frédérick Lemaître à propos de son interprétation de *Robert Macaire*, une comédie en quatre actes et six tableaux créée sur le théâtre des Folies dramatiques en 1834. Ce propos, « barthésien » avant l'heure, proclame à sa manière et avec plus d'un siècle d'avance, la mort de l'auteur. Le cas de Lemaître réécrivant *L'Auberge des Adrets*, un mélodrame noir dans lequel il endosse le premier rôle depuis 1823, fournit son modèle à une dernière forme d'auctorialité partagée entre dramaturge et acteur : celle qui s'impose lorsqu'un interprète s'approprie le texte dramatique pour lui imposer, à l'insu des auteurs, des modifications significatives. Elles vont même, dans le cas présent, jusqu'à la redéfinition générique. Sur scène, contrairement à ce que prévoyaient les auteurs dramatiques, Lemaître prend en effet le parti de la bouffonnerie, quitte à parodier le mélodrame lui-même : il fait rire par ses pantomimes, transforme son personnage d'assassin en bandit comique de grand chemin et, plus largement, recalibre sur un mode comique les scènes conçues pour émouvoir le public. « Le mélodrame initial avait décidément éclaté, donnant naissance à une pièce hybride où se mêlaient l'effroi et le rire, mais où l'élément comique gagnait de jour en jour du terrain » commente Catherine Cœuré³¹. Mais non content de transformer l'esprit de la pièce par l'intermédiaire du seul jeu scénique, Lemaître modifie profondément le texte : il ôte, émonde ou transforme certaines répliques, quand il n'en ajoute pas d'autres³², et finit même par retrancher la pièce d'un acte complet lors d'une reprise en 1832. Dans ses *Souvenirs*, le comédien livre *a posteriori* le récit du coup de force par lequel il est parvenu à s'approprier l'œuvre qu'il devait interpréter, jusqu'à en devenir non plus le co-auteur officieux, mais bien l'auteur principal :

[...] un soir, en tournant et retournant les pages de mon manuscrit, je me mis à trouver excessivement bouffonnes toutes les situations, et toutes les phrases et rôles de Robert Macaire et de Bertrand, si elles étaient prises au comique.

Je fis part à Firmin, [...] de l'idée bizarre, folle, qui m'avait traversé l'imagination. Il la trouva sublime ! Mais il fallait bien se garder de songer à proposer cette transformation aux auteurs convaincus d'avoir fait un nouveau *Cid*.

Bien résolu cependant à mettre, coûte que coûte, notre plan à exécution, nous arrêtâmes, Firmin et moi, tous nos effets entre nous, sans en souffler un mot à personne, et le soir de la première représentation venu, nous fîmes notre entrée que nous n'avions même pas simulée aux répétitions.

[...] Les auteurs Benjamin Antier et Saint-Amand, qui devraient plus tard devenir mes collaborateurs dans *Robert Macaire*, prirent leur parti en hommes d'esprit [...].

Seul leur troisième complice, un certain docteur Polyranthe, auteur dramatique par circonstance, [...] me voua une rancune implacable.

Il allait criant partout que j'avais assassiné sa pièce !

Celui-là, du moins, avait des entrailles de père³³.

Ce propos souligne le renversement copernicien à l'œuvre derrière l'initiative de Lemaître : tandis que l'acteur se pose en co-auteur inattendu et créateur de *L'Auberge des Adrets*, les auteurs dramatiques, dépossédés une première fois de leur œuvre, se trouvent même relégués quelques années plus tard au rang de simples « collaborateurs » de la comédie que Lemaître recrée à partir de leur texte : ce qui constituait en 1823 la

³⁰ *Revue de Paris*, t. XV, 1836, p. 77.

³¹ Introduction de *L'Auberge des Adrets*, mélodrame en trois actes, éd. Catherine Cœuré, Grenoble, 1966, p. 12.

³² Voir le propos que Sandrine Berthelot consacre à la pièce dans son ouvrage *L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870)*, Paris, Champion, 2004, « Romantisme et modernités », n° 83, p. 166-168.

³³ Frédérick Lemaître, *Souvenirs*, deuxième édition, Paris, Ollendorff, 1880, p. 84-87.

trame complète du mélodrame ne fournit plus à *Robert Macaire* qu'un « prologue en deux tableaux ».

Nous pourrions, si nous étendions cette étude aux drames romantiques, évoquer les apports de Marie Dorval au texte de ses rôles. Peut-être nuanceraient-ils la conclusion à laquelle nous parvenons ici : en matière de collaboration littéraire et d'auctorialité partagée entre dramaturge et acteur, le cas-limite semble être la règle plus que l'exception dans le premier XIX^e siècle. Les cas de collaboration désirée et heureuse entre ces deux professionnels du théâtre relèvent en effet d'une dialectique rare, à laquelle se substitue souvent une modalité d'écriture partagée plus conflictuelle et ambiguë. Bien que les différentes situations évoquées ici ne puissent toutes être qualifiées de « collaboration » proprement dite (la collaboration supposant « une communauté de travaux effective » à laquelle, nous l'avons vu, les acteurs substituent parfois leur initiative solitaire), elles attestent et illustrent, chacune à leur manière, l'influence que peut exercer l'acteur sur le texte dramatique dont il devient parfois un co-auteur officieux ou inattendu. Ajoutons enfin que cette collaboration, tacite ou avouée, joue aussi pleinement son rôle au moment de la mise en scène : le dramaturge est bien souvent le metteur en scène (Dumas, Vigny, Hugo, Musset assistent aux répétitions de leurs pièces et les dirigent) et parfois, c'est une idée de jeu de scène de l'acteur qui entraîne une modification du texte : *Antony* de Dumas est l'exemple le plus parlant, peut-être, de cette circulation des talents.