Acta fabula
Revue des parutions
vol. 20, n° 3, Mars 2019
Clap de fin
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.12086

Les réécritures du dénouement : problèmes & enjeux d'une histoire sans fin

Caroline Labrune

Sylviane Robardey-Eppstein & Florence Naugrette (dir.), *Revoir la fin. Dénouements remaniés au théâtre (xviiie-xixe siècles)*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2016, 547 p., EAN 9782812451010.

Pour citer cet article

Caroline Labrune, « Les réécritures du dénouement : problèmes & enjeux d'une histoire sans fin », Acta fabula, vol. 20, n° 3, « Clap de fin », Mars 2019, URL : https://www.fabula.org/revue/document12086.php, article mis en ligne le 01 Mars 2019, consulté le 01 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.12086

Ce document a été généré automatiquement le 01 Mai 2025

Les réécritures du dénouement : problèmes & enjeux d'une histoire sans fin

Caroline Labrune

L'ouvrage dirigé par Sylviane Robardey-Eppstein et par Florence Naugrette manifeste dès l'abord la complexité de la tâche qu'il s'assigne. Le caractère paradoxal de son titre même est patent : comment « revoir » une « fin » ? Comment revenir en arrière une fois le point de non-retour dépassé ? Comment allier les caractères dynamiques et duratifs de la tournure infinitive à l'immuabilité du substantif ?

Dans son introduction à l'ouvrage (p. 9-45) — qui propose une réflexion appréciable du fait de son ampleur et de sa profondeur de vue —, Sylviane Robardey-Eppstein évoque d'emblée la surprise que peut susciter un tel sujet, pour invalider d'autant plus fortement l'idée reçue selon laquelle le texte théâtral serait immuable. Le recueil qu'elle co-dirige prouve d'ailleurs bien que l'instance auctoriale s'efface de façon récurrente derrière des acteurs ou des nécessités extérieures. Comment eût-il pu en être autrement aux xviiie et xixe siècles, à une époque où « le théâtre, en pleine mutation, doit se soumettre à la fois aux lois de la morale et du pouvoir politique, et […] aux lois économiques de la concurrence et de la surenchère spectaculaire » (p. 17) ? Un tel propos ne saurait manquer de convaincre : on sait que le théâtre est, par essence, un art vivant, et que c'est parce que le texte dramatique est destiné à être porté sur la scène qu'il se distingue des autres genres littéraires. Affirmer l'instabilité du texte théâtral revient à le contempler dans sa spécificité et dans son essence — S. Robardey-Eppstein ferme d'ailleurs son introduction sur cette idée[1].

Le cadre temporel adopté par l'ouvrage (xviiie et xixe siècles) est particulièrement convaincant et justifié en ce que ces deux siècles constituent une période qui a vu de grandes évolutions dans le monde du théâtre[2]. Cela est d'autant plus vrai que la question de la réécriture des dénouements au xviiie et au xixe siècles n'a pas fait

[1] « Autant dire qu'en re-dénouant des histoires ou en révisant les signes qui les entourent *in fine*, le théâtre nous met face à sa propre énigme : sa nature instable et renouvelable, son effervescence incessante nourrie de résurgences, sa vie factice infiniment réinvestie, en tous sens et en toutes formules — sans fins dernières. » Sylviane Robardey-Eppstein, « Introduction », p. 45.

[2] « Multiplication des salles, popularisation du public, progrès des techniques scéniques, essor du spectaculaire, naissance du drame et porosité des genres, collaborations, adaptations, représentations à l'étranger […]. » Sylviane Robardey-Eppstein, « Introduction », p. 16.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

l'objet d'études en tant que telle : tout d'abord, les dénouements dramatiques n'ont été que peu étudiés à cette période[3] ; ensuite, ce sont notamment les dénouements de roman qui ont intéressé les historiens du théâtre[4] ; mais surtout, réécritures et dénouements n'ont jusqu'ici pas été étudiés de façon conjointe[5].

L'on ne s'étonnera pas de ne pas trouver de distinctions terminologiques formelles dans l'introduction réalisée par S. Robardey-Eppstein : le soin en est laissé à Pierre Frantz, dont les « quelques réflexions sur le dénouement "classique" »[6] mettent en lumière les conséquences de certains glissements sémantiques et notionnels, chez Marivaux par exemple. Enfin, et surtout, Pierre Frantz émet l'idée, audacieuse mais opérante quand on recourt aux précautions oratoires nécessaires, que le drame a toujours été « postdramatique »[7]. C'est pourquoi cette contribution constitue une belle porte d'entrée à celles qui la suivent : d'une part, elle établit pour elles des fondations solides en les inscrivant dans la continuité d'études antérieures sur les dénouements dits « classiques » ; d'autre part, elle manifeste l'originalité des dénouements étudiés par la suite.

À sujet d'ampleur, recueil à sa mesure : l'ouvrage dont il est question ici comprend une trentaine de contributions et compte plus de cinq cents pages. Cet état de fait doit être mis au compte de la complexité et de l'intérêt du sujet soulevé par S. Robardey-Eppstein et par F. Naugrette. C'est, par ailleurs, un des mérites de ces dernières d'être parvenues à organiser la matière intellectuelle qui leur était fournie de façon à la fois cohérente et équilibrée. Si certaines contributions auraient pu être mises en regard de façon éclairante, du fait qu'elles étudiaient des sources d'un

---

3 Ce sont surtout les dénouements des pièces de théâtre avant et après les xviiie et xixe siècles qui ont intéressé la critique. Sur ce point voir la « Bibliographie sélective » (p. 505-510).

4 Voir Daniel Couégnas, « Dénouements et stéréotypes dans quelques romans populaires français du xixe siècle », *Loxias*, n°17 (*Littérature à stéréotypes*), Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts vivants), Université Nice Sophia Antipolis, mis en ligne le 11 mai 2007 ; Raymonde Debray Genette, « Comment faire une fin ? », *in* Raymonde Debray Genette (dir.), *Métamorphoses du récit, autour de Flaubert*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988 ; Lucien Le Bouille (dir.), *Fins de romans, Aspects de la conclusion dans la littérature anglaise*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1993 ; Marianna Torgovnik, *Closure in the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1981. Signalons, enfin, un ouvrage transdisciplinaire sur les dénouements : Claude Duchet et Isabelle Tournier, *Genèse des fins, De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 1996.

5 Les réécritures ont notamment inspiré les ouvrages suivants : Chantal Foucrier et Daniel Mortier (dir.), *L'Autre et le Même, Pratiques de réécritures*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2001 ; Marie-Claude Hubert, *Les Formes de la réécriture au théâtre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles », 2006 ; Hanna Scolnicov et Peter Holland (dir.), *The Play Out of Context, Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge University Press, 1989. Les dénouements font l'objet spécifique des ouvrages suivants : David H. Richter, *Fable's End : Completeness and Closure in Rhetorical Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1974 ; Henry J. Schmidt, *How Dramas end : Essays on the German Sturm und Drang, Büchner, Hauptmann and Fleisser*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992 ; June Schueter, *Dramatic closure, Reading the end*, London, Associated University Press, 1995 ; Enrica Zanin, *Fins tragiques, Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2014.

6 Pierre Frantz, « "Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir". Quelques réflexions sur le dénouement "classique" », p. 47-66.

7 « Si l'on admet les deux naissances du drame, l'une dans le classicisme, l'autre avec Diderot, on avancera l'idée que le drame n'a jamais été refermé sur l'intrigue et que, dans son principe et son origine, il a toujours été "postdramatique" [...]. Le problème du dénouement et celui de la fin, celui de la clôture et celui de la répétition déterminent le drame et l'ont toujours secrètement sapé. » P. Frantz, p. 66.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

même auteur[8] ou d'une même période[9], il n'en reste pas moins que le parcours suivi se caractérise par sa clarté et sa pertinence, et permet au lecteur de se retrouver, autant que se peut, dans la mine d'informations mises à sa disposition. Le refus de la perspective chronologique, notamment, — perspective inopérante pour l'étude du sujet envisagé — ne laisse pas de convaincre.

Une des grandes vertus de l'ouvrage est de couvrir un très large spectre de textes, qui va des chefs-d'œuvre les plus reconnus aux pièces les plus ignorées (nous pensons, notamment, au *Repas du lion* de François Curel, dont Olivier Goetz note d'emblée l'obscurité[10]) ; il invalide ainsi d'emblée l'idée d'un éventuel lien entre la réécriture d'une pièce et la nécessité de son passage à la postérité. L'ouvrage propose ainsi — et ce n'est pas là un de ses moindres attraits — une véritable galerie d'œuvres : sur ce point, les coordinatrices de l'ouvrage ont semble-t-il incité systématiquement les contributeurs à relater les œuvres avec brièveté, mais clarté, facilitant alors la lecture de l'ouvrage.

L'ouvrage est constitué de deux grandes parties : la première (« Modifier le dénouement pour la création ») envisage le sujet sous l'angle génétique ; la deuxième (« Autre temps, autre lieu, autre genre ») étudie les « changements de ou au dénouement »[11] dus à des reprises, à des adaptations ou à des transpositions. Pour le plus grand profit du lecteur, ces deux parties sont elles-mêmes divisées en deux à trois ensembles : une division simple n'eût assurément pas suffi à organiser de façon satisfaisante la matière intellectuelle contenue dans l'ouvrage. Sur ce point, il ne faut pas se laisser prendre aux pages de titre des parties, qui intègrent les deux niveaux de titres(*cf*. p.67 et p. 259). L'ouvrage se présente donc de la façon suivante :

I. Modifier le dénouement pour la création. / I. 1. L'auteur sur le métier remettant son ouvrage[12]. / I. 2. Remaniements imposés ou consentis[13]. / II. Autre temps, autre lieu, autre genre. / II. 1. Réécritures d'une histoire, d'un mythe[14]. / II. 2. Formules (trans-)génériques[15]. / II. 3. Autres publics, fins nouvelles[16].

---

8 Nous pensons aux contributions de Barbara T. Cooper, « Les *Jane Shore* des années 1820 et leurs dénouements différents. Les cas de François Andrieux et de Népomucène Lemercier » (p. 275-289) et de Vincenzo De Santis, « "Il ne faut pas s'attrister par ces petits détails, au dénouement". *Pinto* de Lemercier entre censure politique et réflexion esthétique » (p. 357-372).

9 Nous pensons aux contributions d'Angeliki Giannouli, « Le dénouement des tragédies inspirées de l'antique au xixe siècle. Le cas des Atrides revisités » (p. 307-317) et de Romain Piana, « Les dénouements des comédies d'Aristophane au xixe siècle en France. Adaptation ou normalisation ? » (p. 477-490).

10 « Prétendre intéresser nos contemporains à la pièce d'un auteur obscur — sinon pour quelques spécialistes — constitue une entreprise hasardeuse. En effet, ni réédité, ni joué, François de Curel (1854-1928) ne conserve aujourd'hui quelque chance de maintenir son rang dans l'histoire du théâtre qu'au titre de sa participation effective à l'aventure du Théâtre-Libre d'André Antoine. » Olivier Goetz, p. 125.

11 Nous reprenons ici l'expression de S. Robardey-Eppstein : « Il sera ainsi question de changements *de* ou *au* dénouement, c'est-à-dire des "corrections" qui le remettent en question ou simplement l'entourent, ce qui porte à réfléchir aux relations entre réécriture et fin, et entre révision du texte et re-vision du spectacle. » (p. 15).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La bibliographie sélective est appréciable du fait de sa maniabilité : l'ampleur de l'ouvrage proscrivait, par souci de clarté, une bibliographie exhaustive. On regrettera néanmoins l'absence, à la fin de chaque contribution, d'une bibliographie indicative spécifique : le lecteur se voit contraint de chercher les références lui-même dans l'apparat critique. Pour autant, un tel état de fait ne dissimule aucune lacune bibliographique : de toute évidence, toutes les contributions témoignent d'une rigoureuse prise en compte des recherches préalablement réalisées sur les pièces étudiées.

---

12 Cette section comprend les contributions suivantes : R. Bret-Vitoz, « Les dénouements d'Antoine-Marin Lemierre à l'épreuve de la scène (1758-1791) » (p. 69-85) ; S. Marchand, « Savoir finir un drame. Les dénouements du *Déserteur* de Louis-Sébastien Mercier, entre enjeux idéologiques et enjeux esthétiques » (p. 87-98) ; F. Naugrette, « Le mot de la faim. Retravail esthétique et infléchissement politique des dénouements hugoliens » (p. 99-110) ; V. Heyraud, « Feydeau au troisième acte. *L'Hôtel du Libre-Échange* et les (dé)réglages rythmiques de la "pièce bien faite" » (p. 111-124) ; O. Goetz, « "Un coup de fusil parti l'on ne sait d'où et l'on ne sait pourquoi". Les variantes de fin dans *Le Repas du lion*, de François de Curel » (p. 125-138) ; M. Cedergren, « La conquête à tout prix et le salut coûte que coûte ! La réécriture du religieux dans *Avent* et *Crime et Crime* de Strindberg » (p. 139-153).

13 Cette section comprend les contributions suivantes : L. J. Connors, « Patriotismes à l'épreuve des variantes finales dans *Le Siège de Calais*, tragédie de Pierre de Belloy (1765) » (p. 157-168) ; A. Leblanc, « Influence de la morale sur les changements au dénouement dans *Le Séducteur* du Marquis de Bièvre (1783) » (p. 169-181) ; S. Arthur, « Les deux fins du *Bourgeois de Gand* (1838) d'Hippolyte Romand [et Alexandre Dumas]. Mise en scène, mise en page de la révolution romantique » (p. 183-196) ; P. Berthier, « De Vautrin à Mercadet. Dénouements remaniés chez Balzac » (p. 197-211) ; J.-C. Yon, « La petite vérole comme punition. Les réécritures des dénouements d'Émile Augier par la censure » (p. 213-225) ; M.-P. Rootering, « Alexandre Dumas fils et Émile de Girardin, deux auteurs, quatre dénouements. *Le Supplice d'une femme* ou le péril du vrai » (p. 227-245) ; H. Laplace-Claverie, « Pour en finir avec (la fin de) *Lorenzaccio* » (p. 247-257).

14 Cette section comprend les contributions suivantes : M. Sajous D'Oria, « La comtesse de Savoie doit-elle mourir ? Les réponses de Voltaire et de Stendhal » (p. 261-273) ; B. T. Cooper, « Les *Jane Shore* des années 1820 et leurs dénouements différents. Les cas de François Andrieux et de Népomucène Lemercier » (p. 275-289) ; G. Zaragoza, « *Don Juan de Maraña* (Dumas père) et *Don Juan Tenorio* (José Zorrilla). Questions de dénouements ou faut-il sauver Don Juan ? » (p. 291-306) ; A. Giannouli, « Le dénouement des tragédies inspirées de l'antique au xixe siècle. Le cas des Atrides revisités » (p. 307-317).

15 Cette section contient les contributions suivantes : J. Le Blanc, « Les dénouements de tragédies en musique à l'épreuve de la scène. Vers une typologie des réécritures de la fin » (p. 321-336) ; S. Robardey-Eppstein, « Formes et sens des variations finales dans les premiers (mélo)drames. Instabilités oubliées (1797-1843) » (p. 337-355) ; V. De Santis, « "Il ne faut pas s'attrister par ces petits détails, au dénouement". *Pinto* de Lemercier entre censure politique et réflexion esthétique » (p. 357-372) ; N. Carrique, « Le sens du parricide dans les nuances de la fatalité, du *Schicksalsdrama* au mélodrame. Les avatars du *Vingt-quatre février* de Werner à Ducange » (p. 373-391) ; M. Bouchardon, « *Justice* de Catulle Mendès. Le salut par la chute » (p. 393-404).

16 Cette section comprend les contributions suivantes : A. Swärdh, « L'adaptation des fins shakespeariennes dans l'Angleterre du xviiie siècle. L'exemple des interventions de David Garrick » (p. 407-424) ; F. Filippi, « "Je brûle de voir l'effet de ce nouveau cinquième acte". Adaptations françaises des dénouements shakespeariens par Ducis et Talma (1789-1809) » (p. 425-438) ; M. Martinez, « Horreur et théâtralité. La *domestic tragedy* et ses dénouements en Angleterre et en France » (p. 439-452) ; G. Iotti, « Le dénouement de *Zaïre* de Voltaire dans les traductions et les adaptations italiennes » (p. 453-465) ; M. Melai, « Comment assagir des dénouements sortis "de l'enfer ou d'une loge de fou". Schiller adapté par les auteurs tragiques français sous la Restauration » (p. 467-476) ; R. Piana, « Les dénouements des comédies d'Aristophane au xixe siècle en France. Adaptation ou normalisation ? » (p. 477-490) ; M. Segrestin, « Les dénouements de *Maison de poupée*. La tragédie dégradée » (p. 491-504).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Labilités du dénouement dramatique

Labilités spatio-temporelles : ce que l'étude des réécritures des dénouements dramatiques apporte à l'histoire des sensibilités

Les remaniements de dénouements dramatiques aux xviiie et xixe siècles recouvrent de nombreuses réalités. C'est pourquoi il importe de penser la question de l'instabilité du texte dramatique de façon complexe, aussi bien dans la synchronie que dans la diachronie — les remaniements des dénouements traversant aussi bien les âges que les frontières, quand ce n'est pas les deux. En témoigne, tout d'abord, l'article d'Angeliki Giannouli, qui porte sur les diverses réécritures du mythe des Atrides[17]. Cette contribution essentiellement descriptive montre, à travers une riche galerie de pièces, à quel point les auteurs dramatiques des xviiie et xixe siècles peuvent se dissocier de leur source, par souci de se conformer aux exigences idéologiques, politiques et morales de leur temps. En refusant l'apaisement final que se permettaient leurs sources grecques, ils privilégient une Antiquité violente pour frapper leur public. Seul Dumas père, en dernière analyse, se conforme strictement à ses sources dans son *Orestie*. À ce titre, il constitue un contrepoint spectaculaire à ses contemporains.

La réécriture diachronique des dénouements dramatiques se révèle particulièrement riche d'enseignements concernant les fossés idéologiques qui séparent les époques. Sur ce point, l'article de Georges Zaragoza[18] est éclairant : en montrant que Dumas père et José Zorrilla réécrivent l'histoire de Don Juan à la lumière du Nouveau Testament, en s'éloignant ainsi de Tirso de Molina et de Molière, Georges Zaragoza laisse entrevoir l'abîme qui sépare, d'une part, le temps de « l'intransigeance divine » (p. 305) et celui de l'illustration de l'amour christique et, d'autre part, « l'archaïsme » de la « modernité » (p. 306), même si l'usage du premier terme, péjoratif, est sujet à caution. Ce sont donc avant tout les glissements et

[17] A. Giannouli, « Le dénouement des tragédies inspirées de l'antique au xixe siècle. Le cas des Atrides revisités » (p. 307-317). Notons que l'article de R. Piana, « Les dénouements des comédies d'Aristophane au xixe siècle en France. Adaptation ou normalisation ? » (p. 477-490), témoigne tout autant de cet état de fait et montre, en sus, que le phénomène de réécriture des dénouements des sources antiques ne se cantonne pas au genre tragique.

[18] G. Zaragoza, « *Don Juan de Maraña* (Dumas père) et *Don Juan Tenorio* (José Zorrilla). Questions de dénouements ou faut-il sauver Don Juan ? » (p. 291-306).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

différences entre les époques que met en évidence l'ouvrage dirigé par S. Robardey-Eppstein et par F. Naugrette.

Mais les auteurs des xviiie et xixe siècles ne se contentent pas de revisiter les grands classiques de la culture occidentale : ils font preuve de souplesse et de modernisme en adaptant également des pièces étrangères sinon contemporaines, du moins récentes. Dans sa contribution, Barbara T. Cooper[19] montre que c'est notamment en réécrivant la *Jane Shore* de Nicholas Rowe (1714) que les dramaturges français du premier xixe siècle ont ouvert la voie au romantisme.

Les contributeurs au recueil n'ont pas manqué de faire le constat de la distance qui sépare les dénouements-sources des dénouements réécrits de part et d'autre des frontières[20]. Un exemple étudié par Gianni Iotti[21] est particulièrement éclairant sur ce point : il s'agit de la Zaïre de Voltaire, reprise en Italie par le comte Gasparo Gozzi. Alors que, dans une perspective de relativisme philosophique et religieux, Voltaire confère une tonalité essentiellement politique à sa pièce, Gozzi s'applique avant tout à émouvoir son spectateur par le spectacle d'un héros écrasé par le destin. On voit à quel point la modification d'un dénouement peut engager le sens profond d'une œuvre.

Maurizio Melai[22] met en évidence le rôle fondamental que peut jouer le public dans ces modifications en étudiant « l'assagissement » des pièces de Schiller par leurs adaptateurs français dans cette perspective. En « [ramenant] l'extraordinaire et le dérangeant de la dimension historique à l'ordinaire et au rassurant de la dimension littéraire, codifiée, de l'héroïsme tragique », ces adaptateurs « [lissent] ce qu'il y a d'imprévisible, d'étonnant et de grinçant, en un mot de *romantique*, dans les intrigues schillériens » (p. 475). En cela, ils sont résolument français, quoique Maurizio Melai montre qu'ils s'ouvrent aux sources germaniques pour « les [intégrer] à un code tragique traditionnel » (p. 476).

Marc Martinez va plus loin encore dans son article sur la *domestic tragedy*[23]. De fait, ce ne sont pas seulement les sujets qui peuvent être considérés comme incompatibles, à certaines époques, avec un public donné : cela peut également être vrai pour des genres dramatiques à part entière. Autant le public anglais du xviiie siècle, sensibilisé au spectaculaire et à l'horreur par le répertoire shakespearien, peut supporter la représentation de *domestic tragedies*, autant la

19 Barbara T. Cooper, « Les *Jane Shore* des années 1820 et leurs dénouements différents. Les cas de François Andrieux et de Népomucène Lemercier » (p. 275-289).

20 G. Iotti, « Le dénouement de *Zaïre* de Voltaire dans les traductions et les adaptations italiennes » (p. 453-465).

21 G. Iotti, « Le dénouement de *Zaïre* de Voltaire dans les traductions et les adaptations italiennes » (p. 453-465).

22 M. Melai, « Comment assagir des dénouements sortis "de l'enfer ou d'une loge de fou". Schiller adapté par les auteurs tragiques français sous la Restauration » (p. 467-476).

23 M. Martinez, « Horreur et théâtralité. La *domestic tragedy* et ses dénouements en Angleterre et en France » (p. 439-452).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

France ne le peut pas. Les adaptateurs français, quoique séduits par la dimension morale du genre, ne peuvent en reproduire les débordements[24].

Pour toutes ces raisons, l'ouvrage dirigé par S. Robardey-Eppstein et par F. Naugrette peut prétendre à bon droit apporter une pierre à l'histoire des sensibilités.

Labilité générique

Les réécritures des dénouements dramatiques posent de façon frontale la question des genres dramatiques. Qu'un personnage meure ou survive à la fin d'une pièce, et c'est souvent le genre de celle-ci qui s'en trouve affecté. Mais il n'est pas seulement ici question de classification — on sait à quel point il peut être stérile d'enfermer certaines œuvres inclassables dans des catégories prédéfinies ou, à l'inverse, définies *a posteriori*, à partir d'un corpus abusivement sélectif. Or l'étude des réécritures des dénouements achève de prouver, s'il en était encore besoin, à quel point les genres dramatiques échappent aux classifications.

Dans sa contribution, Vincenzo De Santis montre que le *Pinto* de Lemercier[25] constitue une tentative de penser un genre mêlé, donc problématique : la « comédie historique ». En étudiant cette pièce fondamentalement instable, il éclaire l'instabilité du genre même dans lequel il l'inscrit et, par extension l'instabilité « d'une esthétique en évolution »[26]. Il apparaît ici que, loin de se cantonner aux strictes bornes de l'œuvre concernée, le remaniement au dénouement a des implications qui la dépassent — et c'est pourquoi, en fin de compte, « la critique des années trente fait finalement de l'auteur de *Pinto*, sans doute malgré lui, un romantique à part entière » (p. 372).

L'article de Sylviane Robardey-Eppstein[27] illustre la complexité et le caractère vivant des genres dramatiques de façon très éclairante, car complémentaire (et la mise en regard de sa contribution et de celle de Vincenzo De Santis est particulièrement heureuse). De fait, en étudiant le mélodrame, c'est un genre perçu comme fondamentalement codé, au point d'en paraître monolithique, qu'elle prend pour objet. C'est cette idée reçue qu'elle déconstruit avec méthode, en nuançant aussi

24 « L'embarras qu'éprouvent les admirateurs de ce théâtre est problématisé par Mercier dans la préface de *Jenneval* : "Comment exposer la passion dans toute son énergie et ne point perdre le but moral, faire frémir, et ne point faire horreur ?" [*Jenneval, ou le Barnevelt français*, Paris, Lejay, 1769, p. VI]. » M. Martinez, p. 444.

25 V. De Santis, « "Il ne faut pas s'attrister par ces petits détails, au dénouement". *Pinto* de Lemercier entre censure politique et réflexion esthétique » (p. 357-372).

26 « L'instabilité textuelle de *Pinto* est aussi le signe du plus vaste déséquilibre d'une esthétique en évolution. » V. De Santis, p. 371.

27 S. Robardey-Eppstein, « Formes et sens des variations finales dans les premiers (mélo)drames. Instabilités oubliées (1797-1843) » (p. 337-355).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

bien la mission moralisatrice que la dimension providentielle du genre. Loin d'achever de figer dans le marbre un genre parfois méprisé, elle montre donc que le mélodrame peut, au même titre que tous les autres genres dramatiques, être l'occasion d'une « écriture malléable et mouvante » (p. 355).

Des auteurs dépossédés de leurs œuvres ?

Contre l'auteur-démiurge

La figure auctoriale étant aujourd'hui reconnue et protégée, la notion de « droit d'auteur », que règle le code de la propriété intellectuelle, est maintenant bien ancrée dans les mentalités occidentales. Or la labilité intrinsèque des dénouements dramatiques prouve que l'auteur n'a rien d'une figure consacrée aux xviiie et xixe siècles, même après la fameuse « naissance de l'écrivain » théorisée par Alain Viala[28] : même les textes d'un dramaturge consacré, comme Shakespeare, n'échappent pas au remaniement. Cela est d'autant plus spectaculaire que certaines des pièces de ce dernier ont fait l'objet d'un remaniement collaboratif entre Jean-François Ducis et un acteur, le fameux Talma. Comme l'explique Florence Filippi[29], Ducis « conçoit l'écriture comme un projet collectif », « comme une forme de palimpseste » (p. 435), et non comme une chasse gardée de l'écrivain. En adaptant son écriture aux expérimentations scéniques de Talma, il ouvre un large espace à l'interprétation d'un répertoire consacré et contribue à la remise en cause de la toute-puissance de l'auteur à deux niveaux : aussi bien à celui de l'auteur-source qu'à celui du ré-écrivain.

Sur un tout autre aspect, cette toute-puissance de la figure auctoriale est également remise en cause par le cas du marquis de Bièvre, avec lequel André Leblanc[30] fait le portrait d'un auteur détaché de son public, qui ignorait qu'il était l'auteur d'une pièce à succès, *Le Séducteur*. Ici, André Leblanc met en lumière le paradoxe d'un auteur qui, quoiqu'il écrive pour son temps, reste un *auctor absconditus* parce que réactionnaire.

Anna Swärdh va jusqu'à affirmer la nécessité de se dépasser le besoin de se centrer sur l'auteur[31]— et de façon d'autant plus spectaculaire qu'elle illustre ce propos par l'exemple d'un des dramaturges occidentaux les plus reconnus : Shakespeare

28 Voir Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, *Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

29 F. Filippi, « "Je brûle de voir l'effet de ce nouveau cinquième acte". Adaptations françaises des dénouements shakespeariens par Ducis et Talma (1789-1809) » (p. 425-438).

30 A. Leblanc, « Influence de la morale sur les changements au dénouement dans *Le Séducteur* du Marquis de Bièvre (1783) » (p. 169-181).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

lui-même, là encore. En montrant que David Garrick altère les dénouements shakespeariens pour « éduquer [son public] "en douceur" » (p. 424), elle réaffirme la raison d'être de l'art dramatique qui a pour but non pas de témoigner d'une fidélité à une source, toute prestigieuse soit-elle, mais de passer la rampe. On voit ce qu'un tel propos a de fondamental pour l'objet d'étude de l'ouvrage. Aussi sa mise en exergue, au début de la section « Autres publics, fins nouvelles », est-elle particulièrement pertinente : il la conditionne et l'oriente de la plus efficace des façons.

La typologie des changements au dénouement qu'établit Judith Le Blanc[32] dévoile, pour sa part, autant d'acteurs et de facteurs extérieurs à l'auteur dans le processus. Certes, l'objet de l'article est circonscrit, puisqu'il porte sur les tragédies en musique : cela ne l'empêche pas d'avoir une portée plus générale. De fait, si les changements opérés « dans une perspective sérielle d'inscription au répertoire » (p. 322) concernent spécifiquement les tragédies en musique, les autres — « transpositions génériques » ; reprise d'une pièce par son auteur même ; réécritures « allographes », c'est-à-dire réalisées par d'autres intervenants (p. 322) — peuvent être appliquées à d'autres genres dramatiques. Là encore, la mise en valeur de cette contribution au début de la section « Formules (trans-)génériques », est d'une grande pertinence du fait de la clarté et de la rigueur de la typologie établie par Judith Le Blanc.

Ainsi, le décentrement de la figure de l'auteur d'une part, et le dégagement de divers types de réécritures d'autre part, éclairent le fait que, loin d'être des démiurges tout-puissants, les dramaturges voient souvent leurs œuvres leur échapper.

Dialogues des dramaturges : dépasser le conflit

Pour autant, il importe de ne pas verser dans l'excès inverse, en ne voyant dans l'auteur qu'une victime passive d'intervenants extérieurs plus ou moins bienveillants — et ce à plusieurs niveaux. Tout d'abord, remaniement n'implique pas nécessairement dépossession définitive : en témoigne l'article que Patrick Berthier consacre aux réécritures des œuvres dramatiques de Balzac[33]. Ce ne sont pas les

31 A. Swärdh, « L'adaptation des fins shakespeariennes dans l'Angleterre du xviiie siècle. L'exemple des interventions de David Garrick » (p. 407-424). L'article a été traduit de l'anglais par Cathy Rime.

32 J. Le Blanc, « Les dénouements de tragédies en musique à l'épreuve de la scène. Vers une typologie des réécritures de la fin » (p. 321-336).

33 P. Berthier, « De Vautrin à Mercadet. Dénouements remaniés chez Balzac » (p. 197-211).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

remaniements réalisés par Balzac lui-même avant la création des pièces qui nous intéressent ici : ils ne sont que de peu d'ampleur. Les autres sont plus significatifs : certains, à l'origine voulus par Balzac, sont réalisés par des intervenants peu scrupuleux ; d'autres, composés de façon posthume, sont des trahisons pures et simples de leur source. Pour autant, cette dépossession n'est pas une fatalité puisque, en fin de compte, ce sont les dénouements que Balzac avait prévus pour *Le Faiseur* et pour *Paméla Giraud* qui sont passés à la postérité. Ainsi, malgré les remaniements, la volonté originelle de l'auteur peut parfois s'imposer.

Par ailleurs, il convient de ne pas envisager le rapport du dramaturge à son texte remanié en termes exclusivement agonistiques. Si certaines pièces se prêtent au remaniement de leur dénouement parce qu'elles abordent un thème éminemment politique, leurs auteurs ne perdent pas pour autant totalement la main sur leur œuvre. Cela peut même être l'occasion, pour eux, d'établir un véritable dialogue avec le public, comme le fait Belloy avec son *Siège de Calais*, dont Logan J. Connors[34] étudie le double dénouement. En effet, le dramaturge incite ses spectateurs à réfléchir sur la notion même de patriotisme français en leur proposant une version où l'amour de la patrie est « [un] sentiment inné ou [une] action locale », et une autre où il s'agit d'un « programme raisonnable, juridique et international » (p. 165).

L'exemple de Louis-Sébastien Mercier, étudié par Sophie Marchand[35], est plus spectaculaire encore, car il présente le cas d'un dialogue établi par un auteur avec la censure elle-même. Car c'est moins cette dernière qui dicte sa tâche à Mercier, que Mercier qui « veut faire un drame politique, sinon une œuvre subversive » (p. 90) quand il écrit les différentes versions de son *Déserteur*. Loin de se cantonner au seul rôle de victime doloriste et attentiste, il va donc au-devant de la censure — preuve que l'on peut dialoguer avec elle…

Cela pose la question formulée par Jean-Claude Yon dans son article sur *Les Lionnes pauvres* d'Augier[36] : si le dramaturge peut dialoguer avec son public, voire avec la censure[37], où se construit la moralité d'une pièce et, par extension, du théâtre ? Réside-t-elle dans le dénouement en lui-même ou dans l'effet provoqué chez le spectateur ? Doit-elle lui mâcher le travail, ou lui laisser une certaine liberté à son public, au risque que celui-ci ne saisisse pas la portée du dénouement[38] ? Les censeurs penchent pour la première possibilité, Augier pour la seconde. Ainsi, c'est

[34] L. J. Connors, « Patriotismes à l'épreuve des variantes finales dans *Le Siège de Calais*, tragédie de Pierre de Belloy (1765) » (p. 157-168).

[35] S. Marchand, « Savoir finir un drame. Les dénouements du *Déserteur* de Louis-Sébastien Mercier, entre enjeux idéologiques et enjeux esthétiques » (p. 87-98).

[36] J.-C. Yon, « La petite vérole comme punition. Les réécritures des dénouements d'Émile Augier par la censure » (p. 213-225).

[37] C'est, en d'autres termes, l'idée sur laquelle Jean-Claude Yon clôt son article : « La question du dénouement, quand la censure s'en mêle, interroge ainsi le rôle social de l'auteur dramatique, et plus généralement de l'écrivain. » J.-C. Yon, p. 221.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

la question fondamentale de l'intelligence du public que pose Jean-Claude Yon : en cela, sa contribution constitue un véritable tournant théorique de l'ouvrage.

Enfin, il importe de ne pas considérer les rapports d'un dramaturge au remaniement de ses œuvres de façon agonistique, et ce pour deux raisons, qui regardent justement l'auteur lui-même. Tout d'abord, en établissant que les fins du *Bourgeois de Gand* d'Hippolyte Romand et d'Alexandre Dumas père « illustrent […], chacune à leur manière, la révolution romantique sur scène » (p. 195), Stéphane Arthur[39] montre qu'un auteur peut rester maître du sens de ses dénouements malgré leur différence. En outre, c'est parfois du dramaturge lui-même que surgit, paradoxalement, l'altérité. C'est le cas d'Antoine-Marin Lemierre, dont Renaud Bret-Vitoz[40] montre qu'il rompt le dialogue avec les professionnels de la scène après l'échec retentissant de sa tragédie *Céramis* (1785), pour se confronter avant tout à lui-même, dans un rapport personnel à son écriture. C'est pourquoi, en dernière analyse, il importe de ne voir dans les dramaturges des xviiie et xixe siècles ni des démiurges, ni des martyrs.

Pour une évaluation en contexte des dénouements remaniés

Y a-t-il des « bonnes » & des « mauvaises fins » ?

Si les réécritures de dénouements dramatiques sont l'occasion de véritables dialogues entre auteurs, public, censure et pouvoirs publics, c'est parce que l'idée de la qualité intrinsèque d'un dénouement dramatique est restée vivace jusqu'à une période très récente. Comme le relève S. Robardey-Eppstein dans l'introduction de l'ouvrage, il est, jusqu'au tournant des xixe et xxe siècles, courant de considérer qu'une pièce est « bien » ou « mal faite », selon le dénouement retenu[41]. Or les études réunies par le recueil dont il est question ici montrent que ces jugements

38 « En dépassant le cas particulier de sa pièce, Augier pose dans sa préface une question très intéressante : "La morale au théâtre consiste-t-elle, comme le soutiennent quelques personnes, dans la récompense de la vertu et la punition du vice, ou seulement dans l'impression qu'emporte le spectateur ?" [Émile Augier, *Théâtre complet*, t. 4, Paris, Calmann Lévy éditeur, 1890, p. 9] » J.-C. Yon, p. 221.

39 S. Arthur, « Les deux fins du *Bourgeois de Gand* (1838) d'Hippolyte Romand [et Alexandre Dumas]. Mise en scène, mise en page de la révolution romantique » (p. 183-196).

40 R. Bret-Vitoz, « Les dénouements d'Antoine-Marin Lemierre à l'épreuve de la scène (1758-1791) » (p. 69-85).

41 « On ne doit jamais modifier un dénouement. Un dénouement est un total mathématique. Si votre total est faux, toute votre opération est mauvaise. » Alexandre Dumas fils, *Théâtre complet avec préfaces inédites*, vol. 5, Paris, Calmann-Lévy, 1898, p. 79.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

absolus ne peuvent être considérés comme pertinents. En témoignent les contributions de Michèle Sajous D'Oria et d'Olivier Goetz. La première traite des remaniements allographes (Judith Le Blanc, p. 331) de *La Comtesse de Savoie* de Mme de Fontaines[42],dont Voltaire et Stendhal ont chacun proposé une réécriture. Cependant, l'un ose un dénouement heureux alors que le second laisse son héroïne mourir. Quant à Olivier Goetz, il prend pour objet d'étude *Le Repas des lionnes* de François de Curel[43], qui constitue un exemple particulièrement éclairant pour la question des réécritures des dénouements dramatiques. En effet, *Le Repas des lionnes* fait l'objet de fins alternatives, écrites par le dramaturge lui-même ; mais, surtout, il s'avère que François de Curel ne se prononce pas sur la supériorité de l'une ou de l'autre. Ainsi, il n'est pas qu'une seule fin pour une même histoire. Dès lors, comment faire pour éviter de considérer qu'un dénouement est, en soi, « meilleur qu'un autre » ?

Il importe, avant tout, de penser en termes d'efficacité, comme le montre l'article de Violaine Heyraud sur *L'Hôtel du Libre-Échange* de Feydeau[44]. L'article en question semble, de prime abord, quelque peu éloigné de l'objet du recueil, puisque Feydeau ne remanie que peu ses dénouements en tant que tels, comme le rappelle d'ailleurs Violaine Heyraud[45]. Néanmoins, en faisant disparaître les justifications qui alourdissaient le dernier acte de sa pièce et en retardant une issue trop prévisible, Feydeau, certes, risque l'invraisemblance, mais assure par là un comique cruel qui fait oublier cette invraisemblance même. Le polissage du dernier acte lui permet de surprendre le spectateur : « mauvaise fin » en toute logique, c'est une « bonne fin pour la rampe » que compose Feydeau en fin de compte.

Un tel constat ne peut qu'éclairer le conflit qu'étudie Marie-Pierre Rootering dans son article sur les fins alternatives du *Supplice d'une femme*, pièce à quatre mains écrite par Alexandre Dumas fils et par Émile de Girardin[46]. En distinguant le « vrai théâtral » — que recherche le premier — du « vrai idéal » — que poursuit le second —, la contributrice explique, en partie, le succès d'une des versions proposées par Dumas fils : c'est notamment parce que ce dernier s'attache tout

42 M. Sajous D'Oria, « La comtesse de Savoie doit-elle mourir ? Les réponses de Voltaire et de Stendhal » (p. 261-273).

43 O. Goetz, « "Un coup de fusil parti l'on ne sait d'où et l'on ne sait pourquoi". Les variantes de fin dans *Le Repas du lion*, de François de Curel » (p. 125-138).

44 V. Heyraud, « Feydeau au troisième acte. *L'Hôtel du Libre-Échange* et les (dé)réglages rythmiques de la "pièce bien faite" » (p. 111-124).

45 « Les versions publiées, souvent très proches des manuscrits soumis à la censure préventive, s'enrichissent parfois de jeux de scène inspirés des répétitions dirigées par Feydeau, et des représentations dont il surveille la progression. Mais les modifications, lorsqu'elles existent, touchent moins le dénouement que la façon de l'amener *via* des expérimentations rythmiques. » V. Heyraud, p. 112.

46 M.-P. Rootering, « Alexandre Dumas fils et Émile de Girardin, deux auteurs, quatre dénouements. *Le Supplice d'une femme* ou le péril du vrai » (p. 227-245).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

autant à innover qu'à rendre ses pièces crédibles aux yeux du public, qu'il a pu l'émouvoir.

On voit ici pourquoi il importe de prendre en compte toutes les implications de l'expression « d'art vivant », quand on parle du théâtre : toute représentation suppose un *hic et nunc*, c'est-à-dire des circonstances spécifiques. Une fin considérée comme « mauvaise » par un public donné peut fort bien devenir une « bonne fin » aux yeux d'un autre. C'est ce que n'a pas manqué de comprendre Victor Hugo, dont F. Naugrette montre qu'il adaptait ses dénouements selon qu'il donnait ses pièces à la Comédie-Française ou à la Porte Saint-Martin[47]. Dans le premier cas, il tirait ses drames vers la tragédie ; dans le second, vers le mélodrame — où l'on voit, une fois encore, que la toute-puissance de l'auteur est nécessairement remise en cause et que le sens de l'œuvre est étroitement dépendant de son orientation générique.

La question des genres dramatiques est par ailleurs fondamentale pour battre en brèche l'idée d'une « fin parfaite » dans l'absolu. En effet, si plusieurs dramaturges proposent des dénouements dissemblables pour un même sujet, cela ne signifie pas pour autant qu'ils jouent dans la même catégorie[48]. C'est ce que montre Marthe Segrestin, à travers le cas de *Maison de poupée*[49] : la pièce d'Ibsen ayant été considérée par le public comme un « mélodrame », ne pouvait que décevoir. En voyant dans *Maison de poupée* une « tragédie du choc de l'éthique du *care* à l'éthique de la justice abstraite » (p. 494), Marthe Segrestin arrive à rendre compte du malentendu fondamental qui a déchiré le dramaturge et son public, et à expliquer pourquoi le retranchement du dernier acte par des intervenants extérieurs ne pouvaient constituer une solution satisfaisante[50].

Y a-t-il des « bons » & des « mauvais remaniements de dénouements » ?

Qu'une fin soit inefficace, qu'elle ne touche pas son public ou qu'elle ne semble pas conforme au genre de la pièce sont des états de fait qui ne regardent pas spécifiquement la question du rapport d'une œuvre à sa source. Or l'ouvrage dirigé par S. Robardey-Eppstein et F. Naugrette implique d'aller plus loin en posant le

47 F. Naugrette, « Le mot de la faim. Retravail esthétique et infléchissement politique des dénouements hugoliens » (p. 99-110).

48 Précisons que nous n'entendons pas, ici, le terme de « catégories » en son sens strict puisque nous ne les envisageons pas comme des sortes d'idées platoniciennes immuables. Toujours est-il qu'il serait vain de nier les codes qui les régissent aux yeux du public et des critiques.

49 M. Segrestin, « Les dénouements de *Maison de poupée*. La tragédie dégradée » (p. 491-504).

50 Notons simplement qu'il est regrettable qu'une thèse aussi convaincante ne soit pas fondée sur une définition précise du terme de « tragédie ».

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

problème de la qualité des réécritures des dénouements dramatiques. Là encore, il apparaît que le principe même d'une réécriture ne saurait être mauvais en soi. Dès lors, comment se fait-il que, dans certains cas, l'on ait affaire à une trahison caractérisée du dénouement d'une pièce-source, et dans d'autres, à un enrichissement ingénieux de celle-ci ?

Un premier critère d'évaluation regarde le fond des pièces concernées : s'inscrire en porte-à-faux vis-à-vis de sa source peut être stimulant, pourvu que l'orientation conférée à l'histoire soit porteuse de sens, voire enrichisse la pièce originale sans prétendre s'inscrire dans sa droite lignée. En d'autres termes, il n'y a de contresens que quand, entre deux sens mis en concurrence, seul l'un d'entre eux est intéressant : il est des réécritures intellectuellement satisfaisantes — à la fois cohérentes et complexes —, et d'autres non. Sur ce point, l'article d'Hélène Laplace-Claverie, qui porte sur la réécriture du dénouement de *Lorenzaccio* par Armand d'Artois, est des plus éclairants[51]. En coupant le dernier acte de la pièce de Musset, Armand d'Artois opère un retour à la pièce de George Sand, *Une Conjuration en 1537* — mais surtout, il « verrouill[e] l'action [de la] pièce » (p. 257), ce qui constitue une sorte de contresens ultime sur la pièce. Procédant ainsi, d'Artois montre qu'il « n'était pas un homme de théâtre mais un simple suiveur, un artisan appliqué, capable d'accommoder à la sauce du divertissement fin-de-siècle un mets réservé à des palais subtils » (p. 257).

Un indéfendable appauvrissement de la source découle souvent de nécessités d'ordre idéologiques : c'est le cas des réécritures des comédies d'Aristophane, dont Romain Piana[52] montre que les auteurs du xixe siècle « censur[ent] la dimension subversive » ou « actualis[ent] l'orientation conservatrice » : le dénouement se révèle alors être « le lieu d'une normalisation ultime, une zone privilégiée où se joue le passage d'une norme à une autre, de la norme interne de la fiction à la norme sociale de la réception du spectateur » (p. 490).

Un véritable gouffre sépare ces réécritures consensuelles, voire simplificatrices des deux tableaux que Strindberg fait du religieux dans *Avent* et dans *Crime et crime*, qu'étudie Mickaëlle Cedergren[53]. En mettant en scène deux voies strictement

[51] H. Laplace-Claverie, « Pour en finir avec (la fin de) *Lorenzaccio* » (p. 247-257). Notons que deux autres articles démontrent amplement ce point : d'une part, Judith Le Blanc montre que l'altération du dénouement d'*Armide* de Quinault par Robert Carsen, dans sa mise en scène de 2008, « dévoie le sens de l'œuvre, l'ampute de sa catastrophe finale (la destruction du palais enchanté) et prive Armide de sa sortie triomphale », « [trahissant] le sens de l'œuvre de Quinault, mais aussi du Tasse » (p. 335) ; d'autre part, Gianni Iotti déplore que la *Zaïra* de Bellini fasse totalement disparaître la dimension philosophique de la *Zaïre* de Voltaire : « Dans l'impuissance d'une parole tragique qui s'est désormais vidée de son sens, et dans sa substitution par l'émotion plus immédiate que la musique peut réaliser, il convient de voir un signe de la décadence qui, à cette époque, marque le genre de la tragédie » (p. 465).

[52] R. Piana, « Les dénouements des comédies d'Aristophane au xixe siècle en France. Adaptation ou normalisation ? » (p. 477-490).

[53] M. Cedergren, « La conquête à tout prix et le salut coûte que coûte ! La réécriture du religieux dans *Avent* et *Crime et Crime* de Strindberg » (p. 139-153).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

opposées vers la rédemption, Strindberg offre en effet deux perspectives complémentaires au mystère du salut. De même, il y a loin de la réécriture simpliste de *Lorenzaccio* par Armand d'Artois aux remaniements allographes du *Vingt-quatre février* de Werner, étudiées par Noémi Carrique[54]. Quoique les enjeux politiques et religieux de la pièce évoluent considérablement entre la pièce-source et ses adaptations — Victor Ducange cherche à rétablir un certain apaisement dans la société post-révolutionnaire française, pour reconstruire le corps social, alors que Müllner confère des dimensions sataniques à sa réécriture, dans une perspective de didactisme moral —, Noémi Carrique montre que chacune des versions données du même sujet sont pleinement cohérentes, et que l'altération du drame fataliste ne doit pas être considérée comme une trahison.

Notons cependant qu'une fin incohérente n'est pas nécessairement reconnue comme telle par le public, comme l'atteste la contribution de Marianne Bouchardon[55]. Quand Catulle Mendès écrit *Justice*, ce n'est pas « un véritable dénouement » qu'il choisit : de fait, il met en scène un véritable problème social dans les deux premiers actes de la pièce — celui de la difficile réhabilitation d'un coupable dans le cadre social. Or Catulle Mendès résout ce problème social de manière métaphysique : ce faisant, il opère une dérobade spectaculaire. C'est pourtant ce qui a assuré le succès de sa pièce.

Autant dire que le problème des « mauvaises » et des « bonnes fins » frôle l'insoluble, tant les degrés de réflexion sont divers. Toujours est-il que l'instabilité fondamentale du texte dramatique et de sa représentation demeure : elle peut réserver les plus glorieux succès aussi bien à une pièce incohérente qu'à un chef-d'œuvre de la littérature dramatique.

***

En fin de compte, l'ouvrage co-dirigé par Sylviane Robardey-Eppstein et par Florence Naugrette a plusieurs mérites : tout d'abord, il étaie et complète de nombreuses pistes déjà ouvertes et partiellement explorées par la recherche ; mais, surtout, il parvient à laisser la porte ouverte à l'investigation, malgré un aspect monumental qui aurait pu laisser croire qu'il avait couvert tous les aspects de la question.

Il nous semble, tout d'abord, appeler une réflexion approfondie sur la terminologie des réécritures, et sur les différentes réalités recouvertes par les diverses dénominations du phénomène. Sylviane Robardey-Eppstein relève notamment que

54 N. Carrique, « Le sens du parricide dans les nuances de la fatalité, du *Schicksalsdrama* au mélodrame. Les avatars du *Vingt-quatre février* de Werner à Ducange » (p. 373-391).

55 M. Bouchardon, « *Justice* de Catulle Mendès. Le salut par la chute » (p. 393-404).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

le xviiie siècle emploie le mot de « correction » et non de « réécriture »[56], qui est un terme bien plus tardif[57]. Quelle signification recouvre ce décalage terminologique, quels en sont les enjeux ? Qui parle, par ailleurs, de ces « corrections » : la censure, la presse, les auteurs eux-mêmes ? La « correction » est-elle envisagée en termes moraux, politiques, esthétiques ? Une étude sur les tenants et aboutissants du problème serait, à n'en pas douter, passionnante, et permettrait, sinon de battre définitivement en brèche l'idée de la « pièce parfaite », du moins d'établir ce qui, à une époque donnée, fait une « bonne pièce ».

Par ailleurs, il nous semble possible d'approfondir cette réflexion en se demandant dans quelle mesure, en cas de conflit, le public (ou même la censure) peut avoir raison contre l'auteur — c'est-à-dire en ce qu'il proposerait une lecture plus complexe ou plus cohérente de la pièce, que son auteur même. Cette question soulève de vastes problèmes théoriques, et notamment celui de la « compréhension » d'une pièce. En effet, comment « comprendre » au sens premier du terme[58] un texte dont la nature même consiste à résister à toute clôture ? Il y a là de quoi renouveler durablement le débat sur les enjeux de l'instabilité fondamentale du texte dramatique.

56 « La vive polémique qui suivit la correction — c'est ainsi que l'on parlait de réécriture à l'époque —, par Marmontel, du *Venceslas* de Rotrou, est un échantillon parlant des susceptibilités chatouillées quand les moyens ne rendent pas justice à la fin. » Sylviane Robardey-Eppstein, p. 30.

57 Le terme n'est attesté qu'à partir de 1897, chez les Goncourt. Voir Alain Rey, entrée « Écriture » dans *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 1, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 1183.

58 Voir A. Rey, entrée « Comprendre », dans *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 1, p. 827.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Labilités du dénouement dramatique
  - Labilités spatio-temporelles : ce que l'étude des réécritures des dénouements dramatiques apporte à l'histoire des sensibilités
  - Labilité générique
- Des auteurs dépossédés de leurs œuvres ?
  - Contre l'auteur-démiurge
  - Dialogues des dramaturges : dépasser le conflit
- Pour une évaluation en contexte des dénouements remaniés
  - Y a-t-il des « bonnes » & des « mauvaises fins » ?
  - Y a-t-il des « bons » & des « mauvais remaniements de dénouements » ?

AUTEUR

Caroline Labrune
Voir ses autres contributions

Courriel : cmc.labrune@gmail.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.