

Université Paris Ouest Nanterre la Défense

Gouverner la scène :

Le système panoptique du comédien LeKain

VOLUME III

Registre relatif à la « mise en scène » de soixante pièces
tirées du répertoire tragique de la Comédie-Française

Par Henri-Louis LeKain

Thèse pour obtenir le grade de docteur

Arts du spectacle – mention études théâtrales

Présentée et soutenue publiquement le 18 juin 2012

Par

Damien Chardonnet-Darmaillacq

Sous la direction de Monsieur le Professeur Christian Biet

VOLUME III

REGISTRE relatif à la « *MISE EN SCÈNE* » de soixante pièces tirées du
RÉPERTOIRE TRAGIQUE de la *COMÉDIE-FRANÇAISE*.

Édition critique

| | |
|--|----------|
| Présentation du volume | p. II |
| Introduction | p. V |
| 1] Description matérielle | p. V |
| 2] Analyses et perspectives d'interprétation | p. VIII |
| 3] Approche et analyse du contenu : un ouvrage ultra structuré | p. XXIII |
| 4] Description du système | p. XLII |

LE TEXTE

| | |
|----------------------|-------|
| Absalon | p. 2 |
| Adélaïde Du Guesclin | p. 9 |
| Alzire | p. 16 |
| Amasis | p. 24 |
| Andromaque | p. 32 |
| Andronic | p. 36 |
| Ariane | p. 42 |
| Athalie | p. 44 |
| Atrée et Thyeste | p. 60 |
| Bajazet | p. 66 |
| Bérénice | p. 69 |
| Briséis | p. 72 |
| Britannicus | p. 76 |
| Brutus | p. 80 |
| Le Siège de Calais | p. 89 |
| La mort de César | p. 99 |

| | |
|-------------------------|--------|
| Le Cid | p. 106 |
| Cinna | p. 108 |
| Didon | p. 111 |
| Electre | p. 114 |
| Le Comte d'Essex | p. 117 |
| Gustave | p. 121 |
| Héraclius | p. 128 |
| Hérode et Mariamne | p. 133 |
| Horace | p. 141 |
| Hypermnestre | p. 144 |
| Inès de Castro | p. 153 |
| Ino et Mélicerte | p. 161 |
| Iphigénie en Aulide | p. 163 |
| Iphigénie en Tauride | p. 168 |
| Mahomet 1 ^{er} | p. 173 |
| Mahomet II | p. 180 |
| Manlius Capitolinus | p. 185 |
| Médée | p. 188 |
| Mérope | p. 190 |
| Mithridate | p. 200 |
| Nicomède | p. 204 |
| Œdipe | p. 207 |
| Olympie | p. 213 |
| Oreste | p. 223 |
| L'Orphelin de la Chine | p. 230 |
| Phèdre et Hyppolite | p. 237 |
| Philoctète | p. 240 |
| Polyeucte | p. 242 |
| La mort de Pompée | p. 245 |
| Pyrrhus | p. 249 |
| Rhadamiste et Zénobie | p. 253 |
| Rodogune | p. 258 |
| Rome Sauvée | p. 262 |
| Scévole | p. 273 |

| | |
|--|--------|
| Sémiramis | p. 279 |
| Sertorius | p. 290 |
| Spartachus | p. 294 |
| Tancrède | p. 301 |
| Les Troyennes | p. 315 |
| Tyridate | p. 322 |
| Warwick | p. 325 |
| Venceslas | p. 332 |
| Zaire | p. 339 |
| Zelmire | p. 344 |
| | |
| NOTES ANNEXEES | p. 356 |
| Les costumes : présentation analytique | p. 360 |
| Les décors : présentation analytique | p. 389 |

ÉTUDES, ANALYSES & INTERPRÉTATION

| | |
|---|--------|
| Chapitre 1 – Étude et analyse des différents types de costumes | p. 407 |
| 1-1] Habits grecs | p. 407 |
| 1-2] Habits romains | p. 421 |
| 1-3] Habits européens | p. 429 |
| 1-4] Habits orientaux | p. 438 |
| 1-5] Habits asiatiques | p. 444 |
| 1-6] Habits africains | p. 451 |
| 1-7] Les costumes espagnols | p. 456 |
| 1-8] Habits turcs | p. 460 |
| 1-9] Habits arabes | p. 465 |
| 1-10] Habits parthes | p. 466 |
| 1-11] Habits arméniens | p. 469 |
| 1-12] Habits typiques | p. 472 |
| 1-13] Synthèse | p. 477 |
| | |
| Chapitre 2 – Étude et analyse du système de classification des décors | p. 491 |

| | |
|---|--------|
| 2-1] Galerie tripartite de type 1 : architecture noble et riche | p. 491 |
| 2-2] Galerie tripartite de type 2 : architecture gothique | p. 501 |
| 2-3] Statue/autel | p. 506 |
| 2-4] Camp/tente/toile de fond peinte | p. 511 |
| 2-5] Tombeaux | p. 516 |
| 2-6] Appartement | p. 521 |
| 2-7] Cabinet | p. 526 |
| 2-8] Bois de cyprès/toile peinte | p. 530 |
| 2-9] Temple 1 : profil d'un temple | p. 534 |
| 2-10] Temple 2 : intérieur d'un temple | p. 539 |
| 2-11] Temple 3 : Parvis/péristyle/intérieur temple | p. 542 |
| 2-12] Place publique | p. 545 |
| 2-13] Prison | p. 549 |
| 2-14] Galerie tripartite de type 3 : architecture « grossière » ou « rustique » | p. 553 |
| 2-15] Galerie tripartite de type 4 : architecture orientale | p. 557 |
| 2-16] Galerie tripartite de type 5 : architecture chinoise | p. 560 |
| 2-17] Trône | p. 562 |
| 2-18] Synthèse | p. 565 |

Chapitre 3 – Étude et analyse du système de classification des effets de scène : lumières, coiffures, effets sonores, meubles et accessoires

| | |
|------------------------------------|--------|
| 3-1] Effets lumineux | p. 581 |
| 3-2] Coiffes, coiffures, perruques | p. 591 |
| 3-3] Effets musicaux | p. 600 |
| 3-4] Effets sonores | p. 608 |
| 3-5] Premier garçon de théâtre | p. 612 |

Chapitre 4 – Le *Registre* ou la tyrannie du progrès : une ambition paradoxale

| | |
|---|--------|
| 4-1] Un ouvrage système | p.627 |
| 4-2] Un <i>Registre</i> en forme d'épithaphe symbolique : la prise de pouvoir d'un comédien sur les auteurs | p. 635 |
| 4-3] État des lieux ou vision conceptuelle ? | p. 648 |

| | |
|---------------------|--------|
| CONCLUSION GÉNÉRALE | p. 658 |
| INDEX DES ŒUVRES | p. 672 |
| BIBLIOGRAPHIE | p. 675 |

Présentation du Volume III

Ce volume est consacré à l'étude du *Registre* de LeKain. Il se compose d'une introduction matérielle dont les objectifs sont, une fois de plus, similaires à ceux formulés au début de la présentation des volumes I et II. Il s'agit encore de décoder d'entrée de jeu les modalités de production matérielle de l'ouvrage pour en éviter les pièges et en déterminer les stratégies. Nous avons également pris soin, dans cette introduction, de procéder à une analyse globale du contenu de l'ouvrage ainsi qu'à la mise en œuvre d'une sorte de mode d'emploi de lecture, permettant de comprendre à quel type d'information chacun des 60 articles composant le volume renvoie.

Ceci fait, nous proposons dans ce troisième volume une édition critique du *Registre*. De la même manière que pour les *Matériaux*, nous avons veillé à rester le plus fidèle possible à la forme originale de ce manuscrit dont la forme est toute à fait particulière et signifiante. L'agencement exact des articles a ainsi été respecté. Chaque détail, chaque correction, y est reproduit une fois de plus, dans la limite à nouveau des possibilités offertes par l'outil informatique. Cette édition a été conçue en parallèle de celle produite pour les *Matériaux*. Plusieurs renvois figurent ainsi systématiquement au début de chaque article. Ils permettent de circuler facilement entre les deux volumes et de retrouver ainsi l'ensemble du « parcours » intellectuel et savant ayant conduit à la version finale.

Les notes ont également été conçues de manière à faciliter la circulation dans le corps même de l'édition. La mise en regard des différents articles permet de révéler la structure interconnectée du système de contrôle exhaustif des signes que prétend mettre en place le *Registre*. Dans la mesure où de très nombreuses informations sont reprises dans plusieurs articles – les costumes grecs par exemple sont employés dans plus de 20 tragédies – nous avons mis en place un système de notes annexées. Nous évitons ainsi de nous répéter de même que nous allégeons la lecture de l'ouvrage.

L'édition du texte à proprement parler est suivie de deux reprises synthétiques des costumes et des décors. Ces appendices analytiques permettent de mesurer la place de chaque habit et de chaque structure décorative dans l'ensemble de l'ouvrage. La

profusion des informations fournies par le *Registre* réclamait cependant plus qu'une simple synthèse analytique. Quatre chapitres d'analyse et d'interprétation suivent ainsi. Le premier s'occupe exclusivement des 126 costumes répertoriés dans l'ensemble du travail. Nous avons, pour commencer, procédé à une classification par catégories esthétiques de costumes afin de permettre le travail d'analyse. Chaque catégorie est confrontée aux autres groupes de signes identifiés dans l'ensemble du *Registre* : dates de création, nombre de comédiens, dates et lieux d'action, décors, accessoires et effets de scène. Pour fastidieuse qu'elle soit, cette étude n'en est pas moins nécessaire. Elle permet en effet de comprendre les principes qui sous-tendent les choix opérés par LeKain tout au long de son travail, en même temps quelle révèle un certain nombre de paradigmes. Les costumes européens sont ainsi essentiellement employés dans des pièces se déroulant pendant le Moyen-Âge et la Renaissance et sont presque exclusivement associés au même type de galerie tripartite d'architecture gothique. La logique interne du *Registre* se trouve par la mise au jour. Nous avons procédé, dans les chapitres 2 et 3, à une analyse similaire pour les décors et les costumes. L'ensemble est répétitif et résiste mal à une lecture linéaire. Un chercheur qui s'intéresserait exclusivement à un type de costume ou à une pièce en particulier trouverait pourtant dans quelques uns de ces chapitres le moyen d'accéder directement aux analyses et aux interprétations propres à son intérêt spécifique. Le tout a, une fois de plus, été conçu comme un outil. Il faut dire encore que nous n'avons rien trouvé de plus efficace pour mettre en ordre les milliers d'information fournies par le *Registre* que de procéder selon des logiques de classification clinique et d'analyse similaires à celle que développe LeKain lui-même. Il fallait, pour réussir à exploiter le travail du comédien, utiliser les mêmes armes que lui, ou du moins s'adapter à la matière à traiter. Le quatrième et dernier chapitre met en perspective les multiples analyses déployées dans l'ensemble du volume. il s'agit de comprendre non seulement la nature du système que LeKain met place, mais aussi les ambitions profondes qui le sous-tendent. Quel est donc ce système de contrôle exhaustif des signes ? Que révèle-t-il de l'évolution des pratiques ? Le *Registre* ne marque-t-il pas le début d'une recomposition fondamentale des modalités de production et de répartition des pouvoirs au sein du champ d'activité théâtral ? Quels sont les rapports de force à l'œuvre ? En quoi le *Registre* ouvre-t-il la voie à un nouveau théâtre ?

Le volume s'achève enfin par la conclusion générale de notre travail.

INTRODUCTION

1] Description matérielle

Le document prend la forme d'un manuscrit autographe, de la main de LeKain, constitué de 185 pages paginées, écrit à l'encre sur papier vélin, auxquelles s'ajoute un dernier feuillet, non paginé et non intitulé, où figure la table des matières du document.

Le volume ne porte pas de titre manuscrit. On trouve seulement inscrit en lettres d'or sur la tranche de la reliure en demi toile datant du XX^e siècle l'intitulé « répertoire tragique ». Aucune date n'est, par ailleurs, mentionnée.

La première page paginée est précédée de deux pages de garde originales. La première a été collée sur le contreplat¹. On y trouve la mention « Ce livre est écrit de la main de LeKain ». Cette mention, écrite à la plume, n'est pas de la main LeKain. La graphie et la nature de l'encre laissent penser qu'elle date de la fin du XVII^e siècle. Nous ne savons pas dire qui en est l'auteur.

Dessous on trouve une autre mention, écrite d'une autre main et d'une encre un peu plus foncée : « Donné par Picard à son ami Langle le 24 8bre² 1821 ./ ». Il ne fait aucun doute, après examen comparé de la graphie, que cette note est de la main du comédien, dramaturge, et directeur de théâtre Louis Benoît Picard. Il a très certainement noté ce commentaire le jour même où il transmet le document à son ami

Une dernière mention inscrite cette fois au crayon à papier et datant certainement de la seconde moitié du XX^e siècle, figure en bas de la page : « J.J.J.³ Olivier p.173 à 181 », suivi de « Voir ms BN fonds français 12532-33-34-35 ». Les pages indiquées ne renvoient pas au manuscrit lui-même. Nous nous sommes, en effet, reportés aux pages 173 à 181, sans trouver aucune trace qui signale une intervention quelconque de Jean-Jacques Olivier. Les pages indiquées renvoient en fait à la biographie de LeKain publiée

¹ C'est à dire l'envers de la couverture.

² Octobre.

³ Sic. « J.J. » aurait suffi.

par l'ancien conservateur de la Comédie-Française en 1907¹, plus précisément à une reproduction de l'article consacré à l'*Alzire* de Voltaire. Une lecture attentive de ces quelques pages nous a permis de constater que la version reproduite par Olivier était celle du brouillon et non celle de la version finale. Les cotes concernées renvoient d'ailleurs aux différents documents manuscrits de LeKain figurant dans les collections de la BNF.²

Deux cotes, propres cette fois à la bibliothèque de la Comédie-Française, sont inscrites sur la seconde page de garde non paginée du volume. En haut à droite, la cote du microfilm : « MF0685 », en bas à gauche, la cote du document manuscrit « MS25035 ». Aucun tampon de la Comédie-Française n'apparaît à ce stade. On en trouve quelques-uns éparpillés dans le volume. Généralement en bas de page à gauche.

Le document est en bon état, même s'il comporte de nombreuses rousseurs, notamment sur les 15 premières pages, peut-être dégradées en raison d'une exposition prolongée à la lumière. Il n'est pas impossible que ces tâches, qui s'estompent progressivement, soient antérieures à la reliure du document. Les 50 premières pages sont également endommagées dans leur angle supérieur gauche, à l'endroit même où sont indiqués les numéros de pages.

Le volume est copié d'une écriture très régulière et globalement d'une même encre. Tout semble indiquer que le processus d'écriture a eu lieu au même moment et avec le même matériel, même si l'on trouve à quelques endroits un papier plus épais. Le papier est réglé, le corps du texte est globalement peu raturé.

Les 80 premières pages ne semblent pas avoir été rognées, alors que les 108 suivantes l'ont été. On peine à s'expliquer pourquoi, aucune rupture significative n'étant par ailleurs visible dans le cours du processus d'écriture entre la page 80 et la page 81.

Contrairement au *Recueil*, et à l'exception de la première page de garde, l'ensemble du manuscrit est vierge de toute intervention exogène. On ne trouve aucune note, mention ou modification qui ne soit de la main de LeKain. Ce document n'a manifestement pas été « travaillé » *a posteriori* comme le fut le *Recueil*.

¹ J.-J. Olivier, *Henri-Louis Lekain, de la Comédie-Française*, Société française d'imprimerie et de librairie, Paris 1907.

² Cf. introduction générale p.24.

Le début du registre est un peu chahuté dans son organisation, comme si LeKain avait hésité. On constate ainsi qu'une page a été supprimée entre les pages 32 et 33. Aucune page ne manque cependant du point de vue la pagination, celle-ci passant bien de 32 à 33.

Deux pièces semblent avoir été insérées par LeKain à rebours du processus régulier d'écriture :

- Le feuillet portant les numéros de pages 41 et 42 semble avoir été inséré au corps général du manuscrit. Le papier, plus épais, est également plus foncé. La pièce concernée est *Briséis*, dont on a pu voir en étudiant le brouillon que LeKain a hésité longtemps à l'insérer dans sa sélection finale.¹ LeKain s'est manifestement donné du mal pour faire tenir sur un seul et même feuillet les indications relatives à cette tragédie de Poissinet de Sivry, comme pour n'avoir pas à insérer plus d'un feuillet au volume primaire : l'écriture devient ainsi plus petite et plus resserrée sur la fin. Les chiffres de pagination semblent avoir été corrigés sur les dix pages suivantes, même si l'état des coins ne nous permet que de distinguer approximativement ces chiffres.
- L'article consacré au *Siège de Calais* que LeKain n'inclut pas non plus tout de suite à sa sélection² dans le brouillon, semble lui aussi avoir été ajouté *a posteriori*. On trouve, en effet, page 50 que le début de l'article consacré à *La mort de César*, censé faire suite à celui sur le *Siège de Calais* – LeKain se rapportant à « César » et « Calais » pour effectuer son classement alphabétique – est barré. Comme si LeKain s'était aperçu un peu tard qu'il avait oublié d'insérer le *Siège de Calais*. Figure donc sur les pages 51 à 56 l'article consacré à cette dernière tragédie. Le papier est de la même nature que celui employé pour *Briséis*, c'est-à-dire plus épais et plus foncé par rapport au reste du manuscrit. Il est aussi plus rogné. On trouve que le chiffre 43 a été barré puis remplacé par 51, ce qui semble attesté que LeKain corrigea son oubli à la suite et sur le même support que *Briséis* qui tient, rappelons le sur les pages 41 et 42. Une fois l'article du *Siège de Calais* terminé, LeKain reprend sur la dernière page de

¹ Cf. *Matériaux pour le travail de mon répertoire tragique, historique, anecdotique et géographique*. p.233.

² Cf. *Matériaux, Op. cit.*, p. 239

ces quelques feuillets ajoutés, page 56 donc, le début du texte qu'il avait barré un peu plus haut sur *La mort de César*. Les deux versions sont semblables à une rature près. Page 57 le papier retrouve son aspect habituel. On trouve alors la suite de l'article de *La mort de César* sur une page initialement paginé 51. On distingue donc très nettement l'insert.

L'ensemble du manuscrit est repaginé à partir de la page 32 page, qui a été coupée. En dehors des deux inserts que nous venons de mentionner le manuscrit ne connaît aucun réaménagement. Il donne ainsi l'impression d'être très propre, très régulier. LeKain savait ce qu'il écrivait.

2] Analyses et perspectives d'interprétation

Avant d'en venir à une étude plus approfondie et détaillée du contenu même de cet ouvrage, il nous semble dès à présent intéressant de commencer par faire un état des lieux des premières questions et difficultés que soulèvent certaines de ces données matérielles. Nombre des problématiques que nous serons amené à traiter plus largement y sont en effet déjà contenues en creux. Reprenons, dans l'ordre.

2-1] Un ouvrage brut : sans titre, sans introduction, sans explication

Alors même qu'il prend soin de donner un titre à son travail préparatoire¹, LeKain s'abstient curieusement d'intituler la version finale de son travail. Le vague intitulé apposé sur la tranche de l'ouvrage au moment de l'entreprise de reliure – « répertoire tragique » – ne permet pas au lecteur de connaître contenu du volume. Il faudra le lire, ou au moins le survoler avec attention. À la différence, une fois de plus, du brouillon, LeKain n'accompagne son travail final d'aucune explication, d'aucune introduction, d'aucun paratexte susceptible de renseigner le lecteur non seulement sur le contenu du volume, ou sur les ambitions de son auteur. Qu'est-ce que c'est que ce travail et pourquoi l'avoir écrit ? D'où sorte ces informations ? Pourquoi les avoir compilées ? À qui sont-elles destinées ? À quoi, à qui sont-elles censées servir ? LeKain n'en dit rien. En tous cas pas dans ce volume. Si nous en savons un peu plus sur les ambitions et les

¹ *Matériaux pour le travail de mon répertoire tragique, historique, anecdotique et géographique.*

modalités ayant présidé à la rédaction de cet ouvrage sans titre, ce n'est pas grâce au *Registre* lui-même, mais à son « brouillon », dont nous venons de proposer une édition critique, et notamment au premier des documents qu'on y trouve et qui s'intitule « Plan de mon travail pour accélérer à la perfection du répertoire tragique de la Comédie-Française ».

Pourquoi n'avoir pas recopié les explications pourtant fort éclairantes de ce plan de travail en introduction de l'ouvrage final ? Pourquoi s'être abstenu d'intituler son volume ? LeKain songeait-il que le lecteur pourrait se référer à ses travaux préparatoires ? Cela semble d'autant plus improbable qu'il n'y renvoie absolument jamais dans le corps du *Registre*. Comme si ce travail préparatoire n'avait pas existé avant une version finale qui se donne ainsi des aires de génération spontanée. En livrant son *Registre* comme une matière brute, en ne renvoyant pas aux termes de la discussion ou de la réflexion préalable LeKain confère à son travail un aspect tout à la fois définitif et indiscutable : c'est comme ça, il n'y a pas à en douter, il n'y a pas à en discuter, la preuve, il n'y a pas de trace de discussion, de réflexion apparente, donc pas d'espace de remise en question possible. C'est là. La seule piste susceptible d'orienter un primo lecteur est le détail des cotes du fonds français de la BNF noté au crayon et datant du XX^e siècle. Détail assez sommaire d'ailleurs, puisqu'on ne sait pas en lisant cette série de numéros à quoi ils renvoient précisément. Il n'est fait mention d'aucun brouillon ou travail préparatoire capable d'éclairer la lecture.¹ Sans quitter la Comédie-Française, un lecteur d'aujourd'hui trouvera tout juste sur la couverture du fac-similé qu'on lui transmettra en premier lieu qu'il s'agit-là d'un « *Registre* ». Ce qui reste encore relativement maigre.

On aura donc bien compris que le titre apposé sur la couverture de l'édition que nous proposons ici est donc de notre invention : *REGISTRE relatif à la « MISE EN SCÈNE » de soixante pièces tirées du RÉPERTOIRE TRAGIQUE de la COMÉDIE-FRANÇAISE*. Nous avons repris pour le composer, la terminologie judicieuse mais un peu courte de la

¹ C'est donc un peu à l'aveugle qu'il nous a fallu nous rendre à la BNF, armé de la volonté nécessaire, parce que teintée d'envie et de curiosité, pour passer toutes ces cotes en revue dans l'espoir de trouver quelque chose d'utile ou de signifiant. Autant dire qu'un lecteur qui ne s'intéresse pas, comme nous, de très près aux travaux de LeKain, a toutes les chances de passer à côté d'un brouillon tout aussi intéressant que la version finale. Question posée à la Comédie-Française personne n'a d'ailleurs su nous dire à quoi ces cotes étaient susceptibles de renvoyer, si ce n'est, et encore sans grande certitude, le catalogue vivant qu'est Jaquelines Razgonnikoff. Cela pour dire quoi ? Non pas que le personnel extrêmement compétent de la Comédie-Française n'y connaît rien. Il s'y connaît et s'y connaîtra toujours beaucoup mieux que nous. Simplement que la communauté scientifique et bibliothécaire a depuis longtemps oublié l'existence comme la nature de ce brouillon.

Comédie-Française, à laquelle nous avons accolé plusieurs des termes employés par LeKain dans l'intitulé de son brouillon, avant d'ajouter le terme de « mise scène », que nous avons pris soin de mettre entre guillemets, comme pour bien signaler son caractère à la fois discutabile et évidemment anachronique. Nous avons, enfin, cru bon de préciser que ce travail porte sur 60 tragédies... de sorte que le lecteur embrasse du mieux possible la nature de l'objet (registre, répertoire tragique, Comédie-Française) autant que sa valeur qualitative (mise en scène) et quantitative (60 tragédies).

2-3] Un ouvrage sans auteur : de l'omission à la prétention ?

Nous avons également pris la liberté d'ajouter sous cet intitulé la mention : « Par Henri-Louis LeKain », de sorte à rendre à son auteur – incontestable et incontesté – la paternité d'un ouvrage qu'il n'a pas signé, de la même manière qu'il n'a signé ni son *Recueil*, ni ses *Matériaux*... Était-ce un usage que de ne pas signer ses œuvres manuscrites ? Que faut-il comprendre ? L'absence répétée de signature interroge le rapport de LeKain à ses œuvres autant que le destin auquel il les promettait. Pourquoi écrire tout cela, si ce n'est, en effet, pour le transmettre à la prospérité ? La remarque paraît pour le *Registre* plus pertinente encore que pour le *Recueil*, tant il semble porter en lui-même la volonté d'inscrire dans un temps long l'état d'une juste pratique scénique des tragédies concernées. Si LeKain écrit tout cela, c'est bien pour dire que c'est *ainsi* qu'il faut procéder dès lors que l'on s'occupe de vouloir monter l'une des soixante tragédies qu'il a répertoriées... ? Pourquoi dès lors n'avoir donné aucun titre à son travail, ne l'avoir pas signé, ne l'avoir évidemment pas daté non plus ? Pourquoi s'abstenir de donner au lecteur la possibilité de savoir à quoi il a affaire ? Faut-il ici reposer les questions que nous nous sommes déjà posées pour le *Recueil* avant d'y apporter les mêmes réponses ?

Peut-être LeKain a-t-il, dès le départ imaginé que ce volume ne serait rien que le support manuscrit d'une future publication... ? Peut-être l'a-t-il remis à l'un ou l'autre de ses fils en le chargeant de s'occuper de l'édition posthume de ces quelques 200 pages, avec la certitude que l'un de ces derniers s'attacherait à formuler correctement les signes nécessaires à l'établissement d'un « contrat de lecture »¹ explicite avec les

¹ L'expression est reprise à Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*, ed. du Seuil. 1975

futurs lecteurs potentiels... ? (...) Peut-être, mais cela ne ressemble pas à un LeKain habitué à tout contrôler, tout baliser, tout verrouiller, comme en témoignent d'ailleurs sans ambiguïté les différents textes du volume. LeKain est un méticuleux, qui pousse très souvent les détails jusqu'à l'extrémité. Il suffit pour s'en persuader de lire, par exemple...¹

Et nous pouvons ici reprendre : il suffit pour s'en persuader de lire, par exemple, n'importe lequel des articles figurant dans le *Registre*. Tout y est classé, rangé, ordonné, numéroté, comptabilisé, répertorié, avec scrupule. Pourquoi n'avoir pas signé alors ? Aucune des explications que nous avons avancées jusque-là ne semblent véritablement satisfaisante. On ne voit pas ce comédien avide de gloire et de reconnaissance – voir le *Recueil* – oublier d'apposer son nom sur ses œuvres. Cette affaire de signature introuvable nous semble bien moins être le fait d'un comédien modeste ou inconscient, que celle d'un proto-monstre sacré qui, à la manière d'un Talma – auquel LeKain ouvre d'ailleurs la voie – est si plein du sentiment de sa notoriété qu'il finit par se voir tout à la fois comme immédiatement identifiable et évidemment inoubliable. LeKain, à la manière des miniaturistes turcs qui cherchent à perfectionner leur technique au point de n'avoir plus besoin de signer pour être reconnu – marque du génie ultime –, donne le sentiment d'être au-delà même du besoin de signature. C'est de « moi » dit-il sans plus de détail dans le *Recueil*, c'est « mon » plan de travail affirme-t-il dans l'introduction de son travail de recherche préalable, sans donner une fois de plus la possibilité au lecteur de savoir de qui *il* s'agit, comme si « moi » devait forcément être égale à LeKain.

Qui d'autre, à vrai dire, pour écrire cela ? La question n'est pas si improbable. Si nous avons déjà eu l'occasion de voir que LeKain n'était pas le premier comédien à écrire², force et de constater qu'il ne s'en est jamais trouvé d'autre qui, jusqu'à lui du moins, ait écrit pareil ouvrage. Il ne fait aucun doute, au-delà même de ce que l'on nous dit par ailleurs – « Ce livre est écrit de la main de LeKain » –, que ce travail soit de LeKain. On peut en dire comme d'un crime récurrent : « c'est signé ». Plus encore que sa « main » c'est une entreprise, une ambition formalisatrice, régulatrice que l'on reconnaît ici au premier coup d'œil. Personne n'a, comme LeKain, milité au XVIII^e siècle pour que soit à ce point régulée l'activité théâtrale. Après avoir largement développé, dans le *Recueil*, ses positions sur les orientations politiques, administratives, architecturales et

¹ Cf. Vol. I, Chap 1, p. 41.

² Cf. Vol I, Introduction générale p. 14.

financières que devait prendre, selon lui, la Comédie-Française, LeKain s'attaque avec le *Registre* au cœur même de son activité : la scène et sa pratique. Cette scène dont on s'est étonné dans la conclusion de notre étude sur le *Recueil* que LeKain n'en dise finalement que bien peu de choses. Nous y voilà donc. Mais n'anticipons pas, et poursuivons notre analyse des données matérielles.

2-4] « Donné par Picard à son ami Langle le 24 8bre¹ 1821 ./.. » : le parcours inconnu d'un ouvrage oublié

Avant de revenir sur ce que le manuscrit nous apprend de sa propre histoire, il nous faut d'abord dire ici une chose étonnante que des années de recherches et de lecture n'ont jamais su démentir : personne n'a jamais parlé du *Registre* de LeKain. Ce n'est pas faute pourtant d'avoir accumulé les lectures, d'avoir fouillé les correspondances, d'avoir exhumé des quantités de manuscrits des boîtes de la Comédie-Française... Pas un mot, pas même un renvoi ou une mention qui laisse penser que ce *Registre* su finalement atteindre la postérité à laquelle il prétendait pourtant. Les Comédiens n'en font mention dans aucun de leurs registres d'assemblée ou de comité, alors même qu'ils y célèbrent avec enthousiasme la sortie des *Mémoires* de leur illustre prédécesseur en 1801. Le fils de LeKain, Lacour, qui s'occupe de réunir les écrits de son père et d'en publier une partie n'en parle lui non plus à aucun moment. Qu'est donc devenu le précieux manuscrit à la mort de LeKain ?

La dernière piste que nous avons envisagée s'est avérée être la bonne. Nous sommes allé regarder du côté de M. Delaporte, secrétaire souffleur à la Comédie, connu pour être tout à la fois le collègue et l'ami de LeKain.² Le comédien, dont on sait qu'il dialogua beaucoup avec son collègue souffleur à propos de ses plans de réformes et de ses multiples idées pour la scène, lui confia ainsi nombre de ses manuscrits à l'orée de sa mort. À ses fils, ses *Discours, mémoires et lettres etc.*, à Delaporte, ses travaux pratiques si l'on peut dire. Homme de confiance, homme de théâtre, homme de pratique

¹ Octobre.

² La correspondance qu'entretinrent les deux hommes en témoignent clairement. Cf. dossier Delaporte à la Comédie-Française, et notamment la lettre que le secrétaire souffleur envoie aux plus prestigieux comédien de la troupe, pour le prévenir des intrigues qui se monte contre lui alors qu'il est absent de la Comédie. Le ton n'est clairement pas celui d'un petit secrétaire qui voudrait s'attirer les bonnes grâces d'un puissant acteur, mais bien celui d'un ami qui traite avec LeKain d'égal à égal. Les réponses de LeKain confirment d'ailleurs cette impression.

en contact direct avec la scène, Delaporte était plus que ses fils susceptible d'en faire usage. Voilà pour la logique.

Dans les faits nous ignorons bien évidemment les raisons ayant concrètement motivé LeKain. Pourquoi n'avoir pas confié tous ses documents à ses fils ? Ne les destinait-il pas au même sort ? A-t-il mandaté son ami pour transmettre et porter ses travaux ? Pouvait-il sérieusement penser qu'un simple secrétaire souffleur aurait jamais l'influence et l'autorité nécessaire pour imposer aux Comédiens et aux différents praticiens de la scène une rigueur qu'il ne parvint pas lui-même à instaurer en trente ans de carrière ? Delaporte s'en inspira-t-il individuellement dans son activité de souffleur ? Le montra-t-il au reste de la troupe ? Aux techniciens ? À quelqu'un qui put s'y intéresser directement, s'en inspirer, s'en servir ? Nous ne disposons d'aucun élément tangible qui nous permette, aujourd'hui, de l'affirmer. Le *Registre* semble, à vrai dire, avoir disparu de la circulation avant même d'avoir pu s'y insérer. Ce n'est d'ailleurs qu'à une courte lettre datée de 1818 que nous devons la certitude que Delaporte en fut le propriétaire. Adressée à Louis Benoît Picard, alors en poste à la direction du second Théâtre Français à l'Odéon, cette lettre n'est pas de Delaporte lui-même – il meurt en 1795 – mais de son fils, qui récupéra manifestement après lui les œuvres de LeKain. Homme de théâtre un peu raté, Delaporte fils occupe deux années durant un poste de régisseur au théâtre de l'Ambigu, avant de perdre son emploi. Appauvri, il cherche manifestement à tirer profit des manuscrits de LeKain qu'il a toujours en sa possession. Il publie ainsi notamment, en 1816, le court récit que l'interprète d'Orosmane avait produit de sa jeunesse¹, de sa rencontre avec Voltaire, de ses premiers pas de comédien... À peine le petit livre publié, il envoie de nombreux exemplaires à la Comédie, sollicitant la générosité des Comédiens, dont il essaie d'attiser la tendresse en faisant état de sa grande pauvreté.² On comprend alors, en fouillant dans sa correspondance, que Delaporte fils mentit très probablement aux Comédiens-Français qui lui réclament les documents relatifs à l'histoire générale de la Comédie qu'il aurait en sa possession et qui pourraient intéresser le théâtre, jurant n'avoir rien à offrir de significatif :

¹ LeKain, *LeKain dans sa jeunesse, ou détail historique de ses premières années / écrit par lui-même*, Paris, Delaunay, 1816, 28p. Disponible à la Bibliothèque de la Comédie-Française à la cote III LEK A.

² Cf. lettre autographe de Delaporte fils, en date du 14 novembre 1816. Dossier Delaporte.

M. Thénard m'a fait part qu'il était chargé de recueillir pour la Comédie-Française tous les papiers relatif à son existence et à son histoire. S'il m'était resté de mon père quelque chose qui vous eut appartenu, je vous prie de croire que, depuis votre réunion, je me serais fait un devoir de vous en faire la remise.

Ce n'est presque pas mentir, le *Registre* de LeKain n'ayant formellement jamais appartenu à la Comédie. Cet argument n'empêche pourtant pas le régisseur d'envoyer aux Comédiens quelques documents de la main de LeKain, dont certains servirent d'ailleurs probablement de base au travail du *Registre* :

Désirant cependant faire quelque chose qui vous soit agréable, j'ai l'honneur de vous offrir une distribution des rôles de tragédies faites par LeKain.¹ Cet objet vient directement de lui, ainsi qu'un catalogue des Registres qui étaient dans vos archives.²

Delaporte fils, s'il consent à se séparer de documents qu'il juge sans doute inexploitable, cache donc néanmoins aux Comédiens l'existence d'un *Registre* qu'il se propose d'offrir deux ans plus tard au puissant directeur de l'Odéon, dans l'espoir – avoué – de s'attirer ses bonnes grâces. La lettre ci-dessous est éloquent :

À Monsieur Picard, chevalier de l'ordre de la légion d'honneur, directeur du Théâtre Royal de l'Odéon

Ce 9 septembre 1818

Monsieur,

Je suis possesseur d'un objet qui pourrait être très utile au second Théâtre-Français. C'est un ouvrage manuscrit de *LeKain*, qui donne le détail de tout ce qui est nécessaire à la représentation des tragédies, tels que décorations, habits, armes, costumes, accessoires, lettres, entrées et sorties des comparses etc. Enfin il est de LeKain, ce qui ajoute à son prix. J'aurais l'honneur de vous le communiquer et, s'il vous est agréable, j'en traiterai volontiers avec vous,

¹ Serait le document 9 des *Matériaux*... ?

² Cf. lettre autographe de Delaporte fils, en date du 2 mai 1816. Dossier Delaporte.

très satisfait de vous être bon à quelque ; et tout à fait heureux, si j'avais quelque jour l'avantage d'être attaché à votre entreprise, ma reconnaissance pourrait seule égaler mon zèle.

J'ai l'honneur d'être,
Monsieur,
votre très humble et très obéissant serviteur.
Delaporte

Delaporte, rue de paradis, quartier poissonnière, n°34

Quoiqu'il ne désigne guère qu'un « objet très utile » la description que donne Delaporte fils, ne laisse place à aucun doute possible : il s'agit bien – pour la première fois identifié par écrit – du *Registre* de LeKain. De cette lettre nous pouvons conclure deux choses : non seulement que Delaporte fils mentit effectivement aux Comédiens, en leur affirmant n'avoir rien pour eux d'intéressant et en leur remettant des documents de seconde importance ; mais encore qu'il s'autorisa sans crainte à leur mentir. Ce qui tend à prouver que les Comédiens n'avaient pas connaissance de l'existence de ce document. Sans doute l'auraient-ils sinon réclamé.

Le précieux manuscrit, quoiqu'il en soit, n'en est pas moins tombé, en 1818, dans les mains de Louis Benoît Picard, sortant ainsi, certainement pour la première fois, des placards de la famille Delaporte qui l'avait manifestement gardé jusque-là à l'abri des regards... N'en faisant à proprement parler aucun usage concret. Qu'en fut-il après eux de Picard ?

Surnommé par ses contemporains « le petit Molière du XIX^e siècle », Louis-Benoît Picard (1769-1828) s'impose au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles comme l'un des hommes de théâtre les plus influents de son époque. Comédien, auteur, directeur de théâtre, ce petit homme, dont la statue orne toujours aujourd'hui la façade orientale de l'Hôtel de ville de Paris, n'a de cesse, à la manière de LeKain, de vouloir cumuler les fonctions. Chef de troupe et directeur de la salle de Louvois, qui devient, en 1804, le Théâtre de l'Impératrice, il est nommé directeur et président du conseil d'administration de l'Opéra par décret impérial, en 1807. Il renonce à cette occasion à son activité de comédien ce qui lui permet de recevoir la légion d'honneur des mains de Napoléon. Remplacé, le 1^{er} avril 1816, par Choron, qui n'obtient que le titre de régisseur, Picard se voit confier la direction du théâtre de l'Odéon. Il est élu la même année à l'Académie-

Française. Un incendie ayant consumé son théâtre le 20 mars 1818, Picard obtient la jouissance du théâtre Favart jusqu'au 6 janvier 1820, date marquant l'ouverture de la nouvelle salle de l'Odéon, qui devint alors pour la première fois le siège du second Théâtre-Français. La direction de cette institution se transformant pour lui, selon Michaud, en « une corvée »¹, Picard se retire avec une pension en mars 1821. Il ne cède donc le *Registre* de LeKain à « son ami Langle » qu'une fois retraité de ses plus éminentes fonctions théâtrales.² Qu'en fit-il du temps de son activité pratique et administrative ? Pourquoi s'en être séparé, une fois retiré ? Pourquoi l'avoir confié à ce « Langle » qu'évoque la note inscrite de sa main au début du document ?

Joseph Langlé ou Ferdinand Langlé, né Joseph-Adolphe-Adrien-Ferdinand Langlois, à Paris (1798-1867) du compositeur français d'origine monégasque, Honoré Langlé, se fait d'abord connaître en tant que journaliste, avant de se consacrer un temps à l'écriture de quelques comédies aujourd'hui oubliées. Bien moins charismatique que son ami Picard, il reste essentiellement dans l'Histoire pour avoir fondé, l'Entreprise générale des pompes funèbres, précurseur des Pompes Funèbres Générales.

Des mains d'un véritable professionnel du théâtre, le *Registre* de LeKain est donc passé à celles d'un amateur dont l'activité temporaire de dramaturge ne suffit pas à justifier qu'il a pu en être un *usager* actif. Il semble donc qu'à l'heure où Picard transmet le manuscrit à son ami Langlé, celui-ci n'avait déjà plus que la valeur d'un objet devenu seulement curieux parce que vidé déjà de sa valeur d'usage potentielle, de son utilité concrète pour la scène. Nous ne savons rien de ce que Picard en a fait, s'il s'en est inspiré ou non à l'occasion de la reprise de certaines des tragédies du *Registre*. Ces diverses fonctions le désignent cependant comme un usager crédible des travaux de LeKain, quand bien même ces derniers avaient évidemment déjà vieilli au regard des évolutions majeures qui marquèrent le passage du siècle des Lumières à celui de la révolution non seulement industrielle mais aussi politique, culturelle et esthétique.

¹ Michaud, *Encyclopédie universelle*, Op. cit., tome XXIII p.133

² La fécondité dramatique de Picard, qui écrit jusqu'à sa mort le 31 décembre 1828, est presque aussi considérable que celle de Scribe. Comme en atteste la notice biographique disponible au début de son dossier d'auteur à la Comédie-Française, Picard « écrivait pour son temps, très vite, en improvisateur, non pas en artiste, et, dans la plus grande partie de son théâtre le style n'a pas les qualités qu'il faut aux ouvrages dramatiques pour traverser les siècles ». Vingt-deux de ses pièces sont néanmoins entrées au répertoire de la Comédie-Française, où avec 971 représentations, Picard occupe un rang très honorable parmi les auteurs secondaires. Les plus grands succès de son théâtre sont : *Le conteur, ou les deux postes* (267 représentations), *Les deux ménages* (210), *les trois quartiers* (122), et *La petite ville* (103).

Quoiqu'il en soit, le manuscrit disparaît à nouveau de la circulation à partir de 1821. L'usage qu'en fit Langlé après Picard, nous l'ignorons. De même que ne savons pas ce qu'il devint une fois Langlé trépassé. La seule chose dont nous sommes sûr c'est qu'il ne s'est pas enterré avec dans l'un des ses cercueils, puisque nous avons aujourd'hui le document entre les mains. Savons-nous pour autant comment le manuscrit est finalement revenu à la Comédie-Française ? La réponse est non. Ce n'est pas faute pourtant d'avoir multiplié les recherches. Nous avons bien évidemment éplucher les registres d'entrée de la Comédie depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui sans y rien trouver. Les cahiers de Sylvie Chevalley, ancienne conservatrice de la Bibliothèque de la Comédie qui prit soin de référencer consciencieusement les objets « notables »¹ ayant intégré les « collections » de la Comédie depuis 1889 jusqu'à la fin des années 1970, n'ont pas pu nous renseigner non plus.

Le manuscrit de LeKain aurait-il intégré les fonds de la Comédie avant 1889 ? C'est peu probable. À moins qu'il ait été perdu dans une masse indistincte de documents non classés, ce qui, on le verra, n'est pas la plus improbable des conclusions. Jean-Jacques Olivier, à qui peu de chose ont échappé, n'en fait, en tous cas, aucune mention, alors même qu'il consacre une part conséquente de son travail à ceux de LeKain sur la mise en scène dans la biographie parue en 1907. S'il va même jusqu'à reproduire l'article que LeKain consacre à la tragédie d'*Alzire*, c'est à partir du brouillon disponible à la BNF qu'il travaille, et non à partir de la version définitive qui nous occupe ici. De la même manière, c'est encore le brouillon qu'il cite dans l'introduction de l'édition qu'il produit de *Sémiramis* en 1946, et non la version définitive. Per Bjurström qui s'intéresse de près aux différentes mises en scène de *Sémiramis* depuis sa création en 1748, dans un article paru en 1956 dans la *Revue d'histoire du théâtre*², évoque l'intervention de LeKain mais renvoie le plus souvent aux travaux d'Olivier, sans jamais faire mention du *Registre*. Le manuscrit de LeKain n'était-il donc toujours pas réapparu au milieu du XX^e siècle ? Manifestement pas. On ne voit pas, s'il l'avait été, ce qui aurait pu retenir Olivier et Bjurström d'en faire mention.

¹ Si l'on considère la qualité des autres objets répertoriés, on peut, à bon droit imaginer que le *Registre* y eut figuré.

² *Revue d'histoire du théâtre*, année 1956, 4^{ème} trimestre, Per Bjurström, « Mise en scène de *Sémiramis* de Voltaire en 1748 et 1759 », Michel Briant, éditeur, Paris, 1956, p.305

Il faut bien pourtant que le manuscrit ait refait surface à la Comédie-Française d'une manière ou d'une autre. Après avoir fouillé les dossiers des différents conservateurs¹, et vérifié le dossier d'Aylic Langlé – fils du directeur des pompes funèbres, lui-même auteur dramatique à ses heures – sans rien y trouver de significatif, nous avons tenté de retracer l'histoire de la fiche papier sur laquelle est aujourd'hui répertorié le document dans le fichier de la bibliothèque. Cette fiche est aujourd'hui la seule trace matérielle concrète marquant l'existence identifiée du *Registre* à la bibliothèque de la Comédie-Française. Il s'avère après vérification que l'ensemble du fichier a été entièrement repris et adapté aux nomenclatures modernes à partir du début des années 1980, après qu'un très vaste classement des fonds a été opéré à la fin des années 70 à la faveur du transfert de la Bibliothèque galerie de Beaujolais en 1776.

Jacqueline Razgonnikov, mémoire et bible vivante de la Comédie, s'est très aimablement penchée avec nous sur le sujet, sans que nous puissions ensemble, et avec l'aide encore de la conservatrice actuelle Agathe Sanjuan, tirer totalement le « mystère » au clair. Nous en sommes néanmoins arrivés à une conclusion que synthétise parfaitement le message que Jacqueline Razgonnikoff eut la gentillesse de nous faire parvenir au mois d'octobre dernier :

Le mystère de l'origine du *Registre* de Lekain dans les Collections de la Comédie-Française continuant à me poursuivre jusque dans mon sommeil, j'ai fait une vérification qui me semble significative et qui paraît confirmer l'intuition qui me fait croire que ce *Registre*, probablement dans les Collections depuis le XIX^e siècle, était resté enfoui dans un tas de manuscrits non identifiés et n'a émergé que lors du déménagement de la Bibliothèque galerie de Beaujolais en 1976. En effet, ce *Registre* ne figure dans aucune des deux grandes expositions réalisées par Mme Chevalley : en 1962 à Versailles, et en 1974-76 (expo itinérante dans divers musées de province). Si elle avait eu à l'époque connaissance de ce document exceptionnel, je suis sûre, la connaissant, qu'elle l'aurait non seulement exploité dans un article, mais encore exposé. Or, le *Registre* figure bien dans l'exposition que nous avons réalisée en 1980 à la Bibliothèque Nationale, sans mention d'origine. Il s'agit donc bien de celui de la Comédie-Française. De deux choses l'une, ou bien il est entré dans les Collections en

¹ Nous avons à cette occasion pu vérifier que la mention effectuée au crayon à papier et renvoyant aux cotes du brouillon et des autres manuscrits de LeKain disponibles à la BNF ainsi qu'aux pages de l'ouvrage de J.-J. Olivier, ne sont ni d'Olivier lui-même, ni de son successeur Paul Gazagne, ni encore de Sylvie Chevalley. Qui a donc bien pu porter au manuscrit ces indications sur le document ? De quand date précisément cette note ? Encore des questions qui restent sans réponse...

1979 (?), mais alors il me semble que cela serait mentionné dans la notice du catalogue, ou alors la conjecture exprimée plus haut se vérifie...

Les détails qu'apporte ici Jacqueline Razgonnikoff au sujet des expositions semblent confirmer que le manuscrit ne n'a refait surface qu'au tout début des années 1980, c'est-à-dire très récemment. On veut bien croire avec elle que Mme Chevalley n'eut pas manqué d'exposer le manuscrit plus tôt si elle en avait eu connaissance. Agathe Sanjuan l'a d'ailleurs tout récemment retenu à son tour, et sans hésitation, pour qu'il figure dans l'exposition intitulée « La Comédie-Française s'expose au Petit Palais » qui s'est tenue du 13 octobre 2011 au 15 janvier 2012.

La production scientifique qui entoure le *Registre* semble, elle aussi, confirmer que le document n'est réapparu que dans les années 1980. Parmi les chercheurs ou spécialistes du XVIII^e qui s'y sont intéressés ces dernières années, c'est encore Jacqueline Razgonnikoff qui, la première, en fait mention dans ses articles sur les décors à la Comédie-Française. Plus récemment Renaud Bret-Vitoz s'y est référé à l'occasion de son travail de thèse : *Le lieu de la scène, dramaturgie de l'espace dans la tragédie, 1691-1759*. Sabine Chaouche, qui s'intéresse de plus près aux *Mémoires* de LeKain qu'à ses écrits sur la scène, le mentionne à peine. Thomas Wynn, à qui nous avons transmis nos données pour faciliter son travail sur *Tancrède* dans le cadre de la publication nouvelle des *Œuvres complètes* de Voltaire par la Voltaire Foundation, s'y est intéressé de plus près. Il est peut-être d'autres chercheurs qui s'y sont encore plus ou moins directement intéressés, sans que nous le sachions. Il est un fait, quoiqu'il en soit, que le *Registre* dont l'existence est aujourd'hui connue de tous ceux qui travaillent sur l'histoire du théâtre français au XVIII^e siècle, n'a guère été envisagé jusqu'à présent que de façon parcellaire par ceux qui ont eut le mérite de s'y intéresser.

2-5] Un ouvrage en très bon état, vierge de toute intervention exogène.

Contrairement au *Recueil* dont nous avons eu l'occasion de voir qu'il fut plusieurs fois réinvesti, manipulé, retravaillé par différentes personnes, et notamment par son fils Lacour, qui s'est chargé d'en publier une large partie, le *Registre* ne présente aucune marque signalant l'intervention d'une main autre que celle de LeKain. L'absence de marque exogène tend à laisser penser que le *Registre* ne fit probablement jamais l'objet d'une lecture « active », celle-là même qui s'applique aux ouvrages que l'on envisage

comme des outils de travail. Ce *Registre* eut-il concrètement servi à l'usage de la scène qu'il aurait probablement été annoté, amendé, corrigé, modifié au gré de l'évolution des pratiques et des codes en vigueur. Il ne l'a pas été, même pas une fois. Cela paraît devoir confirmer d'abord que le document resta bien enfermé pendant des années dans les placards de la famille Delaporte sans que personne, pas même Delaporte lui-même en tant que secrétaire souffleur, en fit jamais usage. Le très bon état du manuscrit ne saurait démentir cette idée, au contraire. Une manipulation fréquente l'eut sans doute endommagé, abîmé, usé. Le metteur en scène, dramaturge et directeur de théâtre Louis Benoît Picard, n'en usa donc certainement pas non plus comme un objet de travail quotidien ou régulier. Ni Langlé après lui. Autre conclusion crédible : le *Registre* ne voyagea probablement pas énormément. Si tel avait été le cas, il aurait sans doute été plus abîmé qu'il ne l'est aujourd'hui. Certainement relié dès le départ, le manuscrit était néanmoins peut-être protégé par une couverture tout à la fois suffisamment solide pour avoir protégé le document, que suffisamment endommagée pour qu'on juge nécessaire de la remplacer au XX^e siècle... Il faut donc prendre garde, dans un sens comme dans l'autre, à ne point pousser trop loin les spéculations. Ce qui est sûr, c'est que le manuscrit ne semble vraiment pas avoir « souffert ». Il est tentant, à partir de là, de penser qu'il ne fut donc que relativement peu manipulé, utilisé, transporté. Ce d'autant plus que nous avons de bonnes raisons de penser que le *Registre* resta longtemps enfoui, donc protégé de tout, dans les fonds de la Comédie-Française.

2-6] Processus d'écriture : un travail « filtré »

Au-delà des quelques modifications de dernière minute qu'a apportées LeKain, et sur lesquelles nous sommes déjà revenus, le document, nous l'avons dit, semble avoir été copié d'une traite, sans trop d'hésitations, sans ratures excessives. LeKain, nous le répétons ici, savait ce qu'il écrivait. Cette conclusion est d'autant plus évidente et facile à formuler que nous disposons du brouillon du *Registre* dont nous avons vu qu'il était logiquement beaucoup plus hésitant et morcelé dans sa forme. Ce brouillon est précieux dans la mesure où il nous permet de comprendre le processus qui mena jusqu'à la rédaction de ce que nous considérons ici comme la « version finale » du travail de LeKain.¹ Sans lui, nous nous serions sans doute demandé longtemps comment, à partir

¹ Il n'existe aucune autre version à notre connaissance.

de quoi LeKain a pu écrire tout cela. La question est ici presque réglée de fait. Presque seulement parce que les modifications entre le brouillon et la version finale sont nombreuses au point que l'on peut se demander comment LeKain parvint à passer de l'un à l'autre sans finir d'élaborer son système de classification. On ne trouve en effet sur le brouillon aucune des nombreuses « corrections » qui apparaissent dans la version finale. LeKain savait-il si bien ce qu'il voulait qu'il sut passer ainsi sans étape intermédiaire de l'un à l'autre ? La forme que prend le brouillon autant que la masse considérable des détails répertoriés au final permettent d'en douter. Il faut par ailleurs rappeler que dans le brouillon LeKain ne traite guère dans leur ensemble que les 19 premières tragédies de la version finale. Les 41 suivantes ne sont qu'incomplètement travaillées. Quoiqu'il en soit, et même si nous ne disposons pas nécessairement de toutes les étapes de travail, la somme des informations que regroupe le brouillon autant que leur traitement nous permettent d'affirmer, à proprement parler, que cette version finale ne « coule pas de source », la source étant ici bien entendu la scène. Ce que LeKain donne *finalement* à lire est le fruit d'un long travail mêlant tout à la fois mémoire, recherches inédites et imagination.¹ Aussi ne doit-on prendre ce *Registre* pour ce qu'il n'est pas : une description fidèle des pratiques scénique en usage pour chacune des tragédies envisagées. Il serait absurde de penser que LeKain ne s'en inspira jamais – la référence qu'il fait, par exemple, aux pratiques de Mlle Clairon témoigne d'ailleurs du contraire². Il faut pourtant garder à l'esprit que ce que nous lisons est sans doute possible passé par un filtre, un filtre épais, chargé de beaucoup de connaissances et de presque autant de principes, le filtre de LeKain, ce comédien dont nous avons vu qu'il cherche à s'occuper d'à peu près tout, ce « comédien système » qui pense les sujets non pas individuellement, non pas séparément, mais toujours dans ce qu'ils ont de potentiellement interactifs. Il faut donc, pour comprendre ce manuscrit, évaluer et garder à l'esprit les caractéristiques complexes qui trace les contours de son auteur qui, de toute évidence, ne s'est pas effacé derrière les faits en écrivant ce manuscrit.

¹ Nous revenons plus en détail sur ces questions dans le chapitre 4 du présent volume.

² Cf. *Registre* , article *Didon* de Le Franc p.113.

2-7] Une rédaction tardive et solitaire

La version finale fut en toute logique rédigée après le brouillon¹. Nous pouvons donc affirmer qu'elle date d'après l'année 1770. Le document n'offre malheureusement aucune information supplémentaire permettant de déterminer plus précisément le moment où LeKain lui donna forme. Nous ne sommes pas non plus en mesure de déterminer combien de temps LeKain consacra à sa rédaction, ou à sa mise au propre. Il nous semble possible d'affirmer, en revanche, que LeKain n'a pas eu le temps de mener à bien son projet dans son ensemble en ajoutant au registre écrit, les trois registres de dessins et gravures censés représenter les costumes, les décors et les différents ordres de chevalerie, registres mentionnés aux articles 2^{ème} et 7^{ème} du Premier chapitre du *Plan de mon travail pour accélérer à la perfection du répertoire tragique de la Comédie-Française*. La version finale compte nombre de renvois au registre des costumes et des ordres, qui semblent attester que LeKain n'avait pas renoncé à ces travaux additionnels en rédigeant son manuscrit définitif. Pourquoi ces registres n'ont-ils finalement pas vu le jour ? LeKain manqua-t-il de temps ? Mourut-il trop jeune ? C'est l'explication la plus plausible. Il n'est pas inconsidéré non plus de penser que LeKain put rencontrer quelques difficultés à trouver un dessinateur qui accepte de mobiliser une énergie suffisante pour dessiner les 126 costumes répertoriés dans son registre, auxquels s'ajoute encore les 28 types de décors différents censés s'adapter aux 60 tragédies sélectionnées, sans compter la petite dizaine d'ordres royaux, impériaux ou de chevalerie, dont certains se déclinent parfois de plusieurs manières (colliers, armures, boucliers, casques, pendentifs, insignes, blasons etc.). Qui d'autre que LeKain pouvait consentir à passer autant de temps à formaliser un travail dont on pouvait légitimement douter à l'époque qu'il soit utile compte tenu des pratiques et des habitudes en cours. Qui pouvait croire, dans les années 1770, que comédiens, assistants, machinistes, musiciens et costumiers travailleraient subitement en bonne intelligence dans un esprit collectif, alors même que l'individualité régnait en parfaite maîtresse dans une institution où chacun était (presque) à lui-même son propre roi, où personne, et notamment pas les comédiens, n'entendait véritablement se voir dicter sa conduite ? La réponse à cette question est : personne. Probablement même pas LeKain lui-même. Ce *Registre* est une ambition, probablement portée par un seul homme.

¹ Ou tout du moins après la rédaction des huit premiers documents. Cf. Vol. II, Introduction matérielle *Matériaux etc.* p. XXII « Temps d'écriture, temps de reliure ».

On ne sait pas si LeKain a jamais communiqué sur son projet avec qui que ce soit d'autre. Le comédien Préville qui rend pourtant hommage de façon assez complète aux différentes innovations de LeKain dans ses *Mémoires*¹ ne dit pas un mot de ces travaux. Bellecour, louant à la mort de LeKain l'inventivité réformatrice de son l'ami, ne fait mention d'aucun projet qui ressemble à ce *Registre*. Ainsi, et de la même manière que nous n'avons trouvé aucune trace d'une réaction significative sur ce travail après sa mort, n'avons-nous rien découvert qui permette de penser que LeKain partagea ne serait-ce que les contours des ambitions portées par son travail avec qui que ce soit, si ce n'est peut-être avec Delaporte. Tout ceci nous fait penser que ce travail n'était rien que le sien. Le travail d'un homme ayant accumulé des années durant suffisamment de connaissances et de certitudes pour vouloir, après vingt de carrière, en faire la somme. C'est une vision mûrie que LeKain met à plat, le résultat d'une réflexion globale sur l'activité théâtrale envisagée non plus selon un principe vertical individuel, mais dans sa transversalité.

On comprend mieux, si cette hypothèse est juste, la difficulté qu'a pu rencontrer LeKain à s'adjoindre les services d'un dessinateur ayant une connaissance suffisamment approfondi de l'objet théâtre pour pouvoir en représenter les codes visuels. LeKain, même si l'on dit qu'il savait dessiner, ne pouvait faire ce travail. Voilà sans doute ce qui explique qu'il n'ait pas été réalisé. Il fallait être LeKain pour pouvoir faire tout cela. Pour y trouver l'intérêt et l'énergie. Or de LeKain il n'y en avait qu'un. Ce que nous avons en main aujourd'hui, serait donc le résultat de ce qu'il put ou sut faire de lui-même. Ni plus, ni moins. C'est déjà beaucoup.

3] Approche et analyse du contenu : un ouvrage ultra structuré

3-1] Soixante tragédies classées par ordre alphabétique

Le *Registre* final porte sur 60 tragédies françaises des XVII^e et XVIII^e siècles. Toutes sont tirées du répertoire de la Comédie-Française. Elles comptent, dans l'ensemble, parmi les tragédies les plus représentées du XVIII^e siècle. Les articles que LeKain leur consacre sont classés selon l'ordre alphabétique. LeKain aurait pu procéder autrement. Les classer, par exemple, par auteur, par date de création ou par structure décorative,

¹ Ou si ce n'est véritablement ses *Mémoires*, du moins celle qu'il a bien voulu que l'on écrive pour lui.

opérer, en d'autres termes, un classement thématique qui eut été tout à la fois plus significatif mais aussi sans doute moins neutre, donc discutable, moins irréprochable. L'ordre alphabétique exclu toute idée de classification arbitraire ou subjective. C'est sans doute pour cela que LeKain l'a sélectionné. Voici la liste des 60 titres traités dans le volume :

| N° | TITRE | AUTEUR |
|----|----------------------|----------------------|
| 1 | Absalon | Duché de Vancy |
| 2 | Adélaïde du Guesclin | Voltaire |
| 3 | Alzire | Voltaire |
| 4 | Amasis | Lagrange Chancel |
| 5 | Andromaque | Racine |
| 6 | Andronic | Campistron |
| 7 | Ariane | Thomas Corneille |
| 8 | Athalie | Racine |
| 9 | Atrée et Thyeste | Crébillon |
| 10 | Bajazet | Racine |
| 11 | Bérénice | Racine |
| 12 | Briséis | Poissinet de Sivry |
| 13 | Britannicus | Racine |
| 14 | Brutus | Voltaire |
| 15 | Calais (Le Siège de) | Du Belloy |
| 16 | César (La mort de) | Voltaire |
| 17 | Cid (Le) | Pierre Corneille |
| 18 | Cinna | Pierre Corneille |
| 19 | Didon | Lefranc de Pompignan |
| 20 | Électre | Crébillon |
| 21 | Essex (Le comte d') | Thomas Corneille |
| 22 | Gustave | Piron |
| 23 | Héraclius | Pierre Corneille |
| 24 | Hérode et Mariamne | Voltaire |
| 25 | Horace | Pierre Corneille |
| 26 | Hypermnestre | Lemiere |
| 27 | Ines de Castro | de La Motte |
| 28 | Ino et Mélicerte | Lagrange Chancel |
| 29 | Iphigénie en Aulide | Racine |
| 30 | Iphigénie en Tauride | de La Touche |

| N° | TITRE | AUTEUR |
|----|---------------------------|------------------|
| 31 | Mahomet Ier | Voltaire |
| 32 | Mahomet II | de La Noue |
| 33 | Manlius Capitolinus | de La Fosse |
| 34 | Médée | Longepierre |
| 35 | Mérope | Voltaire |
| 36 | Mithridate | Racine |
| 37 | Nicomède | Pierre Corneille |
| 38 | Oedipe | Voltaire |
| 39 | Olympie | Voltaire |
| 40 | Oreste | Voltaire |
| 41 | Orphelin de la Chine (L') | Voltaire |
| 42 | Phèdre et Hyppolite | Racine |
| 43 | Philoctète | Chateaubrun |
| 44 | Polyeucte | Pierre Corneille |
| 45 | Pompée (La mort de) | Pierre Corneille |
| 46 | Pyrrhus | Crébillon |
| 47 | Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon |
| 48 | Rodogune | Pierre Corneille |
| 49 | Rome Sauvée | Voltaire |
| 50 | Scévole | Du Ryer |
| 51 | Sémiramis | Voltaire |
| 52 | Sertorius | Pierre Corneille |
| 53 | Spartachus | Saurin |
| 54 | Tancrède | Voltaire |
| 55 | Troyennes (Les) | Chateaubrun |
| 56 | Tyridate | Campistron |
| 57 | Venceslas | Rotrou |
| 58 | Warwick | de La Harpe |
| 59 | Zaïre | Voltaire |
| 60 | Zelmire | Du Belloy |

3-2] Vingt-trois auteurs

Les 60 tragédies dont nous venons de faire la liste ont été écrites par 23 auteurs différents. On peut les distinguer en deux groupes : ceux qui ne comptent dans le *Registre* qu'une seule tragédie. Ce premier groupe, majoritaire, se compose de 14 noms dont aucun n'est véritablement resté dans les mémoires. Il ne reste donc que 9 auteurs dont plus d'une tragédie a été sélectionnée puis travaillée par LeKain dans son *Registre*.

Le classement que nous avons effectué ci-dessous en fonction du nombre de pièces traitées, permet d'envisager de façon un peu plus directe et synthétique les tendances marquant la composition du *Registre*.

3-2-1] Classement des auteurs par nombre de pièces

| N° | AUTEUR | NB DE PIECES (%) | TITRES | TOTAL PAGES COUVERTES | MOYENNE PAGES PAR PIECES |
|----------|--------------------|---------------------------|---|-----------------------------|-----------------------------------|
| 1 | Voltaire | 15 (25%) | Adélaïde du Guesclin, Alzire, Brutus, La mort de César, Hérode et Mariamne, Mahomet 1 ^{er} , Mérope, Œdipe, Olympie, Oreste, L'Orphelin de la Chine, Rome Sauvée, Sémiramis, Tancred, Zaïre. | 65 ¾ | 4 ½ |
| 2 | Corneille P. | 9 (15%) | Le Cid, Cinna, Héraclius, Horace, Nicomède, Polyeucte, La mort de Pompée, Rodogune, Sertorius. | 15 ¾ | 1 ¾ |
| 3 | Racine | 8 (13%) | Andromaque, Athalie, Bajazet, Bérénice, Britannicus, Iphigénie en Aulide, Mithridate, Phèdre. | 24 | 3 |
| 4 | Crébillon | 4 (6,5%) | Atrée et Thyeste, Électre, Pyrrhus, Rhadamisthe et Zénobie. | 9 ¾ | 2 ½ |
| 5 | De Belloy | 2 (3%) | Le Siège de Calais, Zelmire. | 11 | 5 ½ |
| 6 | Lagrange Chancelle | 2 | Amasis, Ino et Mécicerte. | 6 ¾ | 3 ½ |
| 7 | Campistron | 2 | Andronic, Tyridate. | 4 ½ | 2 ¼ |
| 8 | Chateaubrun | 2 | Philoctète, Les Troyennes. | 4 ½ | 2 ¼ |
| 9 | Corneille T. | 2 | Ariane, Le comte d'Essex. | 2 ¾ | 1 ½ |
| 10 | Lemierre | 1 (1,5%) | Hypermnestre | 4 ¼ | 4 ¼ |
| 11 ex. | Duché de Vancy | 1 | Absalon | 4 | 4 |
| 11 ex. | La Motte | 1 | Inès de Castro | 4 | 4 |
| 11 ex. | Piron | 1 | Gustave | 4 | 4 |
| 11 ex. | Saurin | 1 | Spartachus | 4 | 4 |
| 15 | La Harpe | 1 | Warwick | 3 ¾ | 3 ¾ |
| 16 | Du Ryer | 1 | Scévole | 3 | 3 |
| 17 | Rotrou | 1 | Venceslas | 2 ¾ | 2 ¾ |
| 18 | La Touche | 1 | Iphigénie en Tauride | 2 ¼ | 2 ¼ |
| 19 | Poissinet de Sivry | 1 | Briséis | 2 | 2 |
| 20 | Le Franc | 1 | Didon | 2 | 2 |
| 21 | La Fosse | 1 | Manlius Capitolinus | 1 ½ | 1 ½ |
| 22 | La Noue | 1 | Mahomet II | 1 ¼ | 1 ¼ |
| 23 | Longepierre | 1 | Médée | 1 ¼ | 1 ¼ |
| T | X | 60 | X | 185 ½ | 3 |

Voltaire, ancien père spirituel et maître de LeKain, sommité littéraire et intellectuelle vivante, arrive très largement en tête de ce palmarès avec 15 pièces traitées. Il est suivi de Pierre Corneille et de Racine, tous deux respectivement promus dès la fin du XVIII^e siècle père et perfectionniste de la tragédie classique française. On retrouve donc, sur les marches du

podium, trois auteurs que les contemporains de LeKain considèrent pour être incontournables. Le comédien suit en cela dans sa sélection l'humeur et l'opinion de son siècle.

À la quatrième place arrive Crébillon. Quoique ce rang ne soit pas indigne on peut se demander si l'auteur d'*Atrée et Thyeste* n'a pas souffert de la concurrence qui l'opposa longtemps à Voltaire. LeKain l'aurait-il défavorisé au profit de son mentor ? Il ne sélectionna de cet auteur, pourtant fort reconnu à l'époque, que quatre œuvres. Rapporté aux dix tragédies qu'il produit seulement au cours de sa carrière, ce chiffre apparaît finalement élevé.

Suivent, avec deux pièces chacun, MM. de Belloy, Lagrange Chancelle, Campistron, Chateaubrun et Thomas Corneille. Tous tombèrent plus ou moins rapidement dans l'oubli. M. de Belloy en dépit du triomphe que lui firent ses contemporains et du scandale qui attisa l'intérêt que l'on porta à son *Siège de Calais* ; Lagrange Chancel¹ en dépit de ce qu'on a voulu le voir à ses débuts comme le digne héritier de Racine ; Campistron quoiqu'il ait été élu à l'Académie Française ; Chateaubrun alors que c'est à ses *Troyennes* que l'on fit l'honneur de la réouverture d'un théâtre enfin débarrassé de ses spectateurs en 1759. Il n'est guère que Thomas Corneille qui parvienne encore aujourd'hui à susciter l'intérêt si ce n'est du grand public, du moins d'un nombre constant de spécialistes et d'universitaires.

Les treize dernières places sont occupées par des auteurs de notoriété diverse. Le prestigieux Rotrou, dont LeKain ne retient qu'une pièce, côtoie ainsi la petite notabilité littéraire du XVIIIème siècle : Piron, La Harpe et La Touche sont sans doute parmi eux ceux qui eurent le plus de succès. À noter également la présence du Comédien-Français La Noue, qui s'essaya, comme un certain nombre de ses prédécesseurs, à l'écriture dramatique.² Aucun d'entre eux ne passa le siècle, si l'on peut dire. La plupart n'ont profité que d'un succès relativement éphémère.

Au-delà des choix individuels et forcément subjectifs de LeKain, le *Registre* semble pouvoir être envisagé comme un juste reflet de la considération et de l'estime que l'on portait dans la seconde moitié du XVIIIème siècle aux différents dramaturges entrés au répertoire tragique de la Comédie-Française.

Il apparaît cependant que l'ordre que nous venons ici d'établir entre les 23 auteurs change de façon assez significative dès lors que l'on retient non plus le nombre de pièces sélectionnées comme premier critère de classification, mais le nombre de pages que LeKain leur a consacré.

¹ De toutes ses tragédies, *Amasis*, que LeKain retient ici avec *Ino et Mécerte*, fut longtemps la plus représentée et la plus estimée de ses œuvres. Sa réputation autant que l'intérêt qu'on y porta eut cependant à souffrir rapidement de la comparaison avec la *Méropé* que Voltaire écrit quarante ans plus tard, sur le même sujet, et que LeKain a également retenu pour figurer dans son *Registre*.

² Cf. Introduction générale.

Quoique LeKain procède selon un principe d'analyse systématique, impliquant que soient (presque) toujours renseignées les mêmes catégories d'informations dans ses articles successifs, les écarts de traitement en volume de pages entre les différentes pièces, mais aussi entre les auteurs, s'avèrent parfois étonnamment importants, comme en témoigne le tableau ci-dessous. Son classement a été effectué en fonction du nombre total de pages couvertes par l'ensemble des pièces de chaque auteur.

3-2-2] Classement des auteurs par nombre total de pages couvertes.

| RANG PAR NB DE PIECES | N° | AUTEUR | NOMBRE DE PIECES | TOTAL PAGES COUVERTES | % DU VOLUME | MOYENNE DE PAGES PAR PIECES |
|-----------------------|--------------|--------------------|------------------|-----------------------|-------------|-----------------------------|
| 1 | 1 | Voltaire | 15 | 65 ¾ | 35 | 4 ½ |
| 3 | 2 | Racine | 8 | 24 | 13 | 3 |
| 2 | 3 | Corneille P. | 9 | 15 ¾ | 8,5 | 1 ¾ |
| 5 | 4 | De Belloy | 2 | 11 | 6 | 5 ½ |
| 4 | 5 | Crébillon | 4 | 9 ¾ | 5 | 2 ½ |
| 6 | 6 | Lagrange Chancelle | 2 | 6 ¾ | 3,5 | 3 ½ |
| 7 | 7 | Campistron | 2 | 4 ½ | 2,5 | 2 ¼ |
| 8 | 8 | Chateaubrun | 2 | 4 ½ | 2,5 | 2 ¼ |
| 10 | 9 | Lemierre | 1 | 4 ¼ | 2,5 | 4 ¼ |
| 11 | 10 | Duché de Vancy | 1 | 4 | 2 | 4 |
| 11ex. | 10ex. | La Motte | 1 | 4 | 2 | 4 |
| 11 ex. | 10ex. | Piron | 1 | 4 | 2 | 4 |
| 11 ex. | 10ex. | Saurin | 1 | 4 | 2 | 4 |
| 15 | 14 | La Harpe | 1 | 3 ¾ | 2 | 3 ¾ |
| 16 | 15 | Du Ryer | 1 | 3 | 1,5 | 3 |
| 9 | 16 | Corneille T. | 2 | 2 ¾ | 1,5 | 1 ½ |
| 17 | 17 | Rotrou | 1 | 2 ¾ | 1,5 | 2 ¾ |
| 18 | 18 | La Touche | 1 | 2 ¼ | 1,5 | 2 ¼ |
| 19 | 19 | Poissinet de Sivry | 1 | 2 | 1 | 2 |
| 20 | 20 | Le Franc | 1 | 2 | 1 | 2 |
| 21 | 21 | La Fosse | 1 | 1 ½ | 1,5 | 1 ½ |
| 22 | 22 | La Noue | 1 | 1 ¼ | 0,5 | 1 ¼ |
| 23 | 23 | Longepierre | 1 | 1 ¼ | 0,5 | 1 ¼ |
| T | T | X | 60 | 185 ½ | 100 | 3 |

Voltaire conserve de très loin la première place du classement. Les presque 66 pages qui traitent de l'une de ses 15 pièces (25% des tragédies référencées) couvrent plus d'un tiers (35%) du *Registre*, confirmant ainsi sa domination sur tous les autres auteurs. Avec 24 pages (13% du volume) Racine qui vole ici la deuxième place à Corneille couvre 22% d'espace en moins que Voltaire. Rétrogradé de la seconde à la troisième place, Corneille, alors même qu'il

compte une pièce de plus que Racine, occupe presque 5% d'espace en moins dans le volume.¹ LeKain avait manifestement moins à dire sur l'auteur du *Cid* que sur celui d'*Athalie*. Le même constat peut-être établi concernant MM. De Belloy et Crébillon, dont les places s'inversent également alors même que le premier compte deux pièces de moins que le second. Crébillon ne perd qu'une place alors que Thomas Corneille en perd six. LeKain ne trouva en effet pas plus de trois pages à écrire sur son *Ariane* et son *Comte d'Essex*. C'est peu en proportion des autres articles. Son classement se dégrade d'ailleurs encore plus si l'on envisage la question du nombre de pages non plus en valeur absolue, mais en proportion du nombre de pièce traitées comme en témoigne le tableau ci-dessous.

3-2-3] Classement des auteurs par nombre moyen de pages couvertes

| RANG PAR NB DE PIECES | N° | AUTEUR | NOMBRE DE PIECES | TOTAL PAGES COUVERTES | % DU VOLUME | MOYENNE DE PAGES PAR PIECES |
|--------------------------------|-------------|--------------------|------------------------|--------------------------|-------------------|-----------------------------------|
| 5 | 1 | De Belloy | 2 | 11 | 6 | 5 ½ |
| 1 | 2 | Voltaire | 15 | 65 ¾ | 35 | 4 ½ |
| 10 | 3 | Lemierre | 1 | 4 ¼ | 2,5 | 4 ¼ |
| 11 | 4 | Duché de Vancy | 1 | 4 | 2 | 4 |
| 11 ex. | 4ex. | La Motte | 1 | 4 | 2 | 4 |
| 11 ex. | 4ex. | Piron | 1 | 4 | 2 | 4 |
| 11 ex. | 4ex. | Saurin | 1 | 4 | 2 | 4 |
| 15 | 8 | La Harpe | 1 | 3 ¾ | 2 | 3 ¾ |
| 6 | 9 | Lagrange Chancelle | 2 | 6 ¾ | 3,5 | 3 ½ |
| 2 | 10 | Racine | 8 | 24 | 13 | 3 |
| 16 | 11 | Du Ryer | 1 | 3 | 1,5 | 3 |
| 17 | 12 | Rotrou | 1 | 2 ¾ | 1,5 | 2 ¾ |
| 4 | 13 | Crébillon | 4 | 9 ¾ | 5 | 2 ½ |
| 7 | 14 | Campistron | 2 | 4 ½ | 2,5 | 2 ¼ |
| 8 | 15 | Chateaubrun | 2 | 4 ½ | 2,5 | 2 ¼ |
| 18 | 16 | La Touche | 1 | 2 ¼ | 1,5 | 2 ¼ |
| 19 | 17 | Poissinet de Sivry | 1 | 2 | 1 | 2 |
| 20 | 18 | Le Franc | 1 | 2 | 1 | 2 |
| 3 | 19 | Corneille P. | 9 | 15 ¾ | 8,5 | 1 ¾ |
| 9 | 20 | Corneille T. | 2 | 2 ¾ | 1,5 | 1 ½ |
| 21 | 21 | La Fosse | 1 | 1 ½ | 1,5 | 1 ½ |
| 22 | 22 | La Noue | 1 | 1 ¼ | 0,5 | 1 ¼ |
| 23 | 23 | Longepierre | 1 | 1 ¼ | 0,5 | 1 ¼ |
| | T | X | 60 | 185 ½ | 100 | 3 |

¹ Racine et Voltaire représentent quasiment à eux deux 50% de la masse totale du volume. Le chiffre grimpe à 56,5% avec Corneille.

Contrairement à ce que l'on aurait pu penser, les auteurs qui comptent le plus de pièces sélectionnées dans le volume ne sont pas nécessairement ceux dont les œuvres sont le plus largement traitées. De là vient que M. de Belloy, préempte ici la première place, jusque-là captée par Voltaire. Si l'on rapporte le nombre de pièces au nombre total de pages, on découvre en effet que LeKain trouva plus à en dire, en moyenne, sur les tragédies de M. de Belloy que sur celles de Voltaire, ou même encore que sur celles du pourtant prestigieux Racine qui rétrograde à la dixième place, sans parler de celles de Pierre Corneille qui rejoint, avec sa vingtième place, son parent dans le fond du classement...

Ce dernier tableau interpelle sans doute plus que les précédents. On pensait, après avoir simplement classé les différents auteurs en fonction du nombre de leurs pièces retenues par LeKain, avoir obtenu une image somme toute assez cohérente de la hiérarchie qui pouvait alors exister entre les différents dramaturges en vogue dans la seconde moitié du XVIIIème siècle. Le podium paraissait cohérent, et c'est à peine si l'on pouvait s'étonner de ce que Rotrou fut relégué en fin de classement avec les auteurs de second rang. Or, ce que nous montre ce dernier tableau change considérablement la perception que nous sommes susceptibles d'avoir du *Registre*. Le fait même que la première place revienne au parfait inconnu qu'est aujourd'hui M. De Belloy interpelle. Comment, et surtout pourquoi LeKain trouve-t-il plus à dire sur le *Siège de Calais*, qui n'attira finalement guère plus l'attention de son siècle que celui d'un feu de paille, que sur des tragédies aussi mythiques que *Le Cid*, *Andromaque*, ou *Venceslas* qui surent traverser les époques ? Comment des auteurs comme Saurin, Poissinet de Sivry ou Lefranc de Pompignan, qui n'ont même pas jouit d'un succès comparable à celui, court mais tout de même éclatant, de M. de Belloy, comment de tels auteurs peuvent-ils ici dominer dans ce classement Racine ou Corneille ? Le tableau ci-dessus, n'apportant que peu de réponses aux questions qu'il pose pourtant, nous avons cherché à affiner notre analyse, de sorte à essayer de comprendre les tenants et les aboutissants de ce retournement de situation.

3-3] 150 ans d'écriture dramatique

Nous nous sommes, pour ce faire, concentrés en détails non plus sur les auteurs pris en tant qu'entité mais individuellement sur chacune de leurs œuvres. Après avoir déterminé le nombre de pages couvertes par chacune d'elles nous avons confronté nos sources à plusieurs autres séries de données. La comparaison que nous avons effectué entre le nombre de page et

les années de création de chaque pièce est tout de suite apparue signifiante. C'est en cherchant à comprendre et analyser la première place de M. de Belloy que l'idée nous est venue. De toutes les pièces répertoriées, *Le Siège de Calais*, créée en 1765, est en effet la plus récente, la plus proche dans le temps de la période d'écriture supposée du *Registre*. La seconde pièce de M. de Belloy, *Zelmire*, compte, elle aussi, parmi les plus contemporaines du volume. Fallait-il y voir un rapport ? Les deux tableaux ci-dessous (30 pièces chacun) prouvent que oui.

3-3-1] Analyse comparée du nombre de pages couvertes et des dates de création

Classement des pièces par ordre croissant du nombre de pages (30 premières pièces)

| N° | TITRE | AUTEUR | NOMBRE DE PAGES | ANNEE DE CREATION |
|----|------------------------|--------------------|-----------------|-------------------|
| 1 | Ariane | Thomas Corneille | 1 | 1672 |
| 2 | Ino et Mécicerte | Lagrange Chancel | 1 | 1713 |
| 3 | Cid (Le) | Pierre Corneille | 1,25 | 1636 |
| 4 | Nicomède | Pierre Corneille | 1,25 | 1651 |
| 5 | Médée | Longepierre | 1,25 | 1694 |
| 6 | Philoctète | Chateaubrun | 1,25 | 1755 |
| 7 | Cinna | Pierre Corneille | 1,5 | 1640 |
| 8 | Horace | Pierre Corneille | 1,5 | 1640 |
| 9 | Polyeucte | Pierre Corneille | 1,5 | 1643 |
| 10 | Bérénice | Racine | 1,5 | 1670 |
| 11 | Phèdre et Hyppolite | Racine | 1,5 | 1677 |
| 12 | Tyridate | Campistron | 1,5 | 1691 |
| 13 | Essex (Le comte d') | Thomas Corneille | 1,75 | 1678 |
| 14 | Mahomet II | de La Noue | 1,75 | 1739 |
| 15 | Pompée (La mort de) | Pierre Corneille | 2 | 1641 |
| 16 | Rodogune | Pierre Corneille | 2 | 1644 |
| 17 | Bajazet | Racine | 2 | 1672 |
| 18 | Électre | Crébillon | 2 | 1708 |
| 19 | Pyrrhus | Crébillon | 2 | 1726 |
| 20 | Didon | Le Franc | 2 | 1734 |
| 21 | Briséis | Poissinet de Sivry | 2 | 1759 |
| 22 | Sertorius | Pierre Corneille | 2,25 | 1662 |
| 23 | Britannicus | Racine | 2,25 | 1669 |
| 24 | Mithridate | Racine | 2,25 | 1673 |
| 25 | Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 2,25 | 1711 |
| 26 | Iphigénie en Tauride | de La Touche | 2,25 | 1757 |
| 27 | Héraclius | Pierre Corneille | 2,5 | 1646 |
| 28 | Andromaque | Racine | 2,5 | 1667 |
| 29 | Manlius Capitolinus | de La Fosse | 2,5 | 1698 |
| 30 | Zaïre | Voltaire | 2,5 | 1732 |

Si c'est d'abord par souci de lisibilité que nous avons coupé la liste des pièces en deux, nous avons rapidement découvert l'utilité qu'il pouvait y avoir en terme d'analyse à comparer la première à la seconde partie d'une liste établie en fonction du nombre de page consacrée individuellement à chaque tragédie. Premier constat : aucune des trente premières pièces répertoriées n'excède la moyenne du nombre de pages par pièce pour l'ensemble de l'ouvrage (3 pages). On trouve de manière assez cohérente que ces 30 premières tragédies ne couvrent que 54,75 pages, soit une moyenne de 1,8 pages par pièce. Ceci étant établi nous avons comptabilisé pour l'ensemble de l'ouvrage les pièces créées au XVII^e siècle et celles créées au XVIII^e siècle. Nous en avons respectivement relevé 24 et 36. (Cf. tableaux ci-dessous p. XXXIV et XXXVI) Nous avons dès lors constaté que 20 des 24 pièces créées au XVII^e faisaient parti de cette première moitié de tableau, soit presque 85% des pièces le composant. Il existait donc, comme nous le pressentions, un rapport manifeste entre « l'âge » des pièces et le nombre de pages que LeKain leur consacre. Ne restait plus qu'à en obtenir la confirmation en analysant le second tableau.

**Classement des pièces par ordre croissant du nombre de pages
(30 dernières pièces)**

| N° | TITRE | AUTEUR | NOMBRE DE PAGES | ANNÉE DE CRÉATION |
|----------|---------------------------|------------------|------------------------|-------------------|
| 31 | Venceslas | Rotrou | 2,75 | 1647 |
| 32 | Scévole | Du Ryer | 3 | 1646 |
| 33 | Iphigénie en Aulide | Racine | 3 | 1674 |
| 34 | Andronic | Campistron | 3 | 1685 |
| 35 | Oedipe | Voltaire | 3,25 | 1718 |
| 36 | Mahomet 1er | Voltaire | 3,25 | 1742 |
| 37 | Oreste | Voltaire | 3,25 | 1750 |
| 38 | Troyennes (Les) | Chateaubrun | 3,25 | 1754 |
| 39 | Orphelin de la Chine (L') | Voltaire | 3,25 | 1755 |
| 40 | Atrée et Thyeste | Crébillon | 3,5 | 1707 |
| 41 | Adélaïde du Guesclin | Voltaire | 3,5 | 1734 |
| 42 | Warwick | de La Harpe | 3,75 | 1763 |
| 43 | Absalon | Duché de Vancy | 4 | 1712 |
| 44 | Ines de Castro | de La Motte | 4 | 1723 |
| 45 | Gustave | Piron | 4 | 1733 |
| 46 | César (La mort de) | Voltaire | 4 | 1743 |
| 47 | Spartachus | Saurin | 4 | 1760 |
| 48 | Hypermnestre | Lemiere | 4,25 | 1758 |
| 49 | Hérode et Mariamne | Voltaire | 4,5 | 1725 |
| 50 | Mérope | Voltaire | 4,75 | 1743 |
| 51 | Alzire | Voltaire | 5 | 1736 |
| 52 | Olympie | Voltaire | 5 | 1764 |
| 53 | Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 5 | 1765 |
| 54 | Sémiramis | Voltaire | 5,25 | 1748 |
| 55 | Rome Sauvée | Voltaire | 5,5 | 1752 |
| 56 | Amasis | Lagrange Chancel | 5,75 | 1701 |
| 57 | Brutus | Voltaire | 5,75 | 1730 |
| 58 | Zelmire | Du Belloy | 6 | 1762 |
| 59 | Tancrède | Voltaire | 7 | 1760 |
| 60 | Athalie | Racine | 9 | 1716 |
| T | X | X | 131,5 | X |

À l'exception (limite) de *Venceslas*, les 30 pièces figurant dans cette seconde partie du tableau comptent toutes trois pages ou plus dans le *Registre*. Elles couvrent dans l'ensemble presque 132 pages, soit une moyenne de 4,5 pages par pièce. Plus conséquentes de 77 pages que les pièces du premier tableau, ces 30 dernières tragédies occupent à elle seule un peu plus de 70% du volume total du *Registre*. On trouve encore, en toute logique, dans cette seconde liste 26 des 36 pièces ayant été créées au XVIII^e siècle, contre 4 seulement des 24 ayant été créées au XVII^e siècle. La conclusion ne fait plus aucun doute : plus les pièces sont anciennes, moins LeKain écrit sur elles ; et

inversement plus les pièces sont récentes, plus LeKain écrit sur elles. Il y a bien sûr des exceptions pour confirmer la règle. La tendance n'en reste pas moins nette.

3-3-2] Analyse des œuvres créées au XVII^e siècle

Classement par date de création

Œuvres créées au XVII^e siècle

| N° | TITRE | AUTEUR | NOMBRE DE PAGES | ANNEE DE CREATION |
|----------|---------------------|------------------|----------------------------|---------------------------|
| 1 | Cid (Le) | Pierre Corneille | 1,25 | 1636 |
| 2 | Cinna | Pierre Corneille | 1,5 | 1640 |
| 3 | Horace | Pierre Corneille | 1,5 | 1640 |
| 4 | Pompée (La mort de) | Pierre Corneille | 2 | 1641 |
| 5 | Polyeucte | Pierre Corneille | 1,5 | 1643 |
| 6 | Rodogune | Pierre Corneille | 2 | 1644 |
| 7 | Héraclius | Pierre Corneille | 2,5 | 1646 |
| 8 | Scévole | Du Ryer | 3 | 1646 |
| 9 | Venceslas | Rotrou | 2,75 | 1647 |
| 10 | Nicomède | Pierre Corneille | 1,25 | 1651 |
| 11 | Sertorius | Pierre Corneille | 2,25 | 1662 |
| 12 | Andromaque | Racine | 2,5 | 1667 |
| 13 | Britannicus | Racine | 2,25 | 1669 |
| 14 | Bérénice | Racine | 1,5 | 1670 |
| 15 | Ariane | Thomas Corneille | 1 | 1672 |
| 16 | Bajazet | Racine | 2 | 1672 |
| 17 | Mithridate | Racine | 2,25 | 1673 |
| 18 | Iphigénie en Aulide | Racine | 3 | 1674 |
| 19 | Phèdre et Hyppolite | Racine | 1,5 | 1677 |
| 20 | Essex (Le comte d') | Thomas Corneille | 1,75 | 1678 |
| 21 | Andronic | Campistron | 3 | 1685 |
| 22 | Tyridate | Campistron | 1,5 | 1691 |
| 23 | Médée | Longepierre | 1,25 | 1694 |
| 24 | Manlius Capitolinus | La Fosse | 1,5 | 1698 |
| T | 24 pièces | 8 auteurs | 46,5 pp. moy. 2 | Amplitude : 62 ans |

Les presque 47 pages que totalisent les 24 tragédies ayant été créées au XVII^e siècle représentent 25% du volume total de l'ouvrage. Corneille et Racine dominent très largement cette liste avec respectivement 9 et 7 pièces, soit presque 70% des œuvres répertoriées. Ces chiffres traduisent l'autorité que LeKain – et son siècle avec lui – reconnaissait aux pères de *Rodogune* et de *Bérénice*. Il faut noter qu'il manque une œuvre de Racine : c'est *Athalie* bien sûr qui fut créée en 1716, bien après la mort de son auteur.

Cette seule exception justifie que nous ayons toujours évoqué que les pièces ayant été « créées » et non celles ayant été « écrites » au XVII^e siècle...

Aucune des tragédies figurant dans ce tableau ne dépasse le nombre de pages moyen par pièce établie à trois pages pour l'ensemble du volume. Si elles ne l'excèdent pas, trois œuvres l'atteignent tout de même : *Scévole* de Du Ryer, *Iphigénie en Aulide* de Racine et *Andronic* de Campistron. Rien ne les relie particulièrement en terme de date. Les 21 pièces restantes compte toutes moins de trois pages. La plus courte est l'*Ariane* de Thomas Corneille qui ne compte qu'une page. Ces 24 tragédies, rédigées sur deux pages en moyenne, couvrent un peu plus de soixante ans de production littéraire théâtrale au XVII^e siècle.

3-3-3] Analyse des œuvres créées au XVIII^e siècle**Classement par date de création****Œuvres créées au XVIII^e siècle.**

| N° | TITRE | AUTEUR | NOMBRE DE PAGES | ANNEE DE CREATION |
|----------|---------------------------|--------------------|---------------------------|---------------------------|
| 25 | Amasis | Lagrange Chancel | 5,75 | 1701 |
| 26 | Atrée et Thyeste | Crébillon | 3,5 | 1707 |
| 27 | Électre | Crébillon | 2 | 1708 |
| 28 | Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 2,25 | 1711 |
| 29 | Absalon | Duché de Vancy | 4 | 1712 |
| 30 | Ino et Mécicerte | Lagrange Chancel | 1 | 1713 |
| 31 | Athalie | Racine | 9 | 1716 |
| 32 | Oedipe | Voltaire | 3,25 | 1718 |
| 33 | Ines de Castro | La Motte | 4 | 1723 |
| 34 | Hérode et Mariamne | Voltaire | 4,5 | 1725 |
| 35 | Pyrrhus | Crébillon | 2 | 1726 |
| 36 | Brutus | Voltaire | 5,75 | 1730 |
| 37 | Zaïre | Voltaire | 2,5 | 1732 |
| 38 | Gustave | Piron | 4 | 1733 |
| 39 | Didon | Le Franc | 2 | 1734 |
| 40 | Adélaïde du Guesclin | Voltaire | 3,5 | 1734 |
| 41 | Alzire | Voltaire | 5 | 1736 |
| 42 | Mahomet II | La Noue | 1,75 | 1739 |
| 43 | Mahomet 1er | Voltaire | 3,25 | 1742 |
| 44 | César (La mort de) | Voltaire | 4 | 1743 |
| 45 | Mérope | Voltaire | 4,75 | 1743 |
| 46 | Sémiramis | Voltaire | 5,25 | 1748 |
| 47 | Oreste | Voltaire | 3,25 | 1750 |
| 48 | Rome Sauvée | Voltaire | 5,5 | 1752 |
| 49 | Troyennes (Les) | Chateaubrun | 3,25 | 1754 |
| 50 | Philoctète | Chateaubrun | 1,25 | 1755 |
| 51 | Orphelin de la Chine (L') | Voltaire | 3,25 | 1755 |
| 52 | Iphigénie en Tauride | La Touche | 2,25 | 1757 |
| 53 | Hypermnestre | Lemiere | 4,25 | 1758 |
| 54 | Briséis | Poissinet de Sivry | 2 | 1759 |
| 55 | Spartachus | Saurin | 4 | 1760 |
| 56 | Tancrède | Voltaire | 7 | 1760 |
| 57 | Zelmire | de Belloy | 6 | 1762 |
| 58 | Warwick | La Harpe | 3,75 | 1763 |
| 59 | Olympie | Voltaire | 5 | 1764 |
| 60 | Siège de Calais (Le) | de Belloy | 5 | 1765 |
| T | 36 pièces | 16 auteurs | 139 pp. moy. 4 | Amplitude : 64 ans |

Les 139 pages que totalisent les 36 tragédies ayant été créées au XVIII^e siècle représentent 75% du volume total de l'ouvrage. C'est Voltaire qui domine largement les débats avec ses 15 pièces représentant plus de 40% des pièces répertoriées. Alors que Corneille et Racine semblaient devoir équilibrer leur suprématie mutuelle, il n'est aucun auteur qui soit en mesure d'opposer une concurrence sérieuse à la domination sans partage de Voltaire. Avec ses quatre pièces, Crébillon, qui est le mieux représenté après Voltaire, ne préempte guère plus de 10% du tableau. C'est 30% de moins que l'auteur de *Zaïre*. La part de tous les dramaturges restant, qui se partagent la moitié restante du tableau, oscille péniblement entre 3 et 5,5%. C'est une fois de plus bien peu de chose comparé à l'ancien maître de LeKain, et le signe encore non seulement de la place qu'occupait Voltaire dans la production dramatique de son siècle – quand bien même on peut, à bon droit, considérer que LeKain privilégia sans doute les œuvres de celui à qui il devait tout de même une grande part de sa réussite – mais encore de la « disette des auteurs » dont se plaignent régulièrement les Comédiens-Français. Personne ne fait le poids au XVIII^e siècle face à Voltaire, tout soupçon de favoritisme considéré.

Sur les 36 pièces que compte ce tableau, 10 ne dépassent pas les trois pages : *Electre*, *Rhadamiste et Zénobie* et *Pyrrhus* de Crébillon (3 pièces/4), *Ino et Mélicerte* de Lagrange Chancelle, *Zaïre* de Voltaire, *Didon de Le Franc*, *Mahomet II* du comédien La Noue, *Philoctète* de Chateaubrun, *Iphigénie en Tauride* de La Touche et enfin *Briséis* de Poissinet de Sivry.

Toutes les autres dépassent plus ou moins largement la moyenne des trois pages. La plus longuement traitée de toutes les pièces n'est autre qu'*Athalie*. L'œuvre de Racine fait donc exception à plusieurs égards. Non seulement, nous l'avons vu, parce qu'elle ne figure pas dans le tableau répertoriant les tragédies créées au XVII^e siècle, mais en plus parce qu'elle préempte la première place parmi des pièces créées au XVIII^e siècle. Paradoxe qui signe le caractère tout à la fois particulier et évidemment problématique d'une œuvre qui, on l'a vu dans le brouillon, on le verra encore dans cette version finale, (pré)occupait beaucoup LeKain. Le comédien semble n'être jamais parvenu à mettre un point final à son travail sur cette œuvre singulière.

Autre détail singulier attestant des limites de la conclusion que nous avons tirée plus haut – plus les pièces sont anciennes, moins LeKain écrit – la présence côte à côte dans ce tableau de l'œuvre la plus longuement traitée et de celle la plus brièvement traitée dans l'ensemble du *Registre* : *Athalie* (9 pages) et *Ino et Mélicerte* (1 page). Que faut-il en déduire ? Rien qui bouleverse fondamentalement notre raisonnement. Ce voisinage

inattendu illustre simplement les limites d'un système qui n'en reste pas moins tout à la fois lisible et crédible. De nombreuses questions persistent néanmoins : pourquoi un tel écart de traitement entre les pièces les plus anciennes et les plus récentes ? Comment l'interpréter ? Plusieurs axes d'analyse semblent possibles. **Les tragédies les plus anciennes du fait du halo de gloire qui les entourait, du fait du respect quasi religieux que l'on avait déjà pour le XVII^e siècle, et de manière générale pour toute la période du règne de Louis XIV, ces tragédies du fait encore du cortège de traditions qu'elles ont charrié depuis leur création, ces tragédies – celles du moins de Racine et de Corneille – du fait en somme de leur caractère un peu sacré devenaient, si ce n'est intouchables, du moins plus difficilement traitables.** Très portées sur l'illusion dite rhétorique, elles offraient aussi probablement moins de matière que les tragédies du XVIII^e plus enclines à développer une dimension spectaculaire ignorée ou contestée jusque-là. La posture dans laquelle s'installe Crébillon dès le début de sa carrière, dans les années 1700, marque bien la nature des changements qui contaminèrent peu à peu la production dramatique tragique en France – quoique la plupart des auteurs aient d'abord cherché, tel Voltaire, à égaler Racine en essayant maladroitement de le copier. Rejetant à demi-mot les pièces fondées sur la psychologie, Crébillon affirme ainsi dans la préface de son *Electre* : « J'aime mieux encore avoir chargé mon sujet d'épisodes que de déclamations. D'ailleurs notre théâtre soutient malaisément cette simplicité si chérie des anciens : non qu'elle ne soit bonne, mais on n'est pas toujours sûr de plaire en s'y attachant exactement. »¹. Le théâtre d'épisodes et de situations que revendique ici l'auteur de *Pyrrhus* et que sollicita le public du XVIII^e siècle, réclamait que soit plus largement pensé sa mise en perspective scénique. Relativement standard dans les tragédies de Racine, les décors sont appelés non seulement à se diversifier au cours du siècle des Lumières, mais aussi à cohabiter de plus en plus entre eux dans une seule et même œuvre, dans un seul et même temps de représentation. De même que devaient se renforcer les effets sonores et lumineux au profit de la portée spectaculaires des nouvelles productions. La *Sémiramis* de Voltaire est sans doute à ce titre la plus représentative.

Au-delà de ces arguments, il paraît logique que le poids des traditions, ou seulement même des habitudes, ait par ailleurs pesé d'autant moins lourd que la pièce était récente. L'éventail des possibles était nécessairement plus ouvert, plus large sur une œuvre

¹ Préface d'*Electre*, in *Œuvres de Crébillon*, nouvelle édition, Tome I, chez Libraire associés, Paris, 1775, p.289.

comme le *Siège de Calais*, représentées pour la première fois en 1765, même pas dix ans avant l'écriture du *Registre*, que sur *Le Cid* de Corneille qui occupait les planches depuis plus de 130 années au moment où LeKain engagea son travail. Tout restait potentiellement à faire dans le premier cas, il n'y avait plus rien qu'à honorer dignement le second. Plus les œuvres sont anciennes, plus elles semblent fermées à la (ré)interprétation, au dessin. Un équilibre entre le travail du temps, de la mémoire et celui de l'homme ancré dans les possibles de son présent. Voilà ce qui ressort des différents classements que nous avons effectués.

3-4] Interprète ou lecteur : la question de l'expérience

Au-delà des tendances, des modes, des impératifs culturels ou des faveurs en forme de reconnaissance qui ont pu peser sur les critères de LeKain dans le choix des 60 tragédies qui nous occupent, la question s'est posée de savoir, puisqu'il écrivait dessus, quel rapport pratique LeKain entretenait ou pas, avec chacune de ces œuvres. En était-il – ou en avait-il été – l'interprète ou un simple lecteur ? Cette question a son importance, dans la mesure où elle modifie la valeur, le statut du travail autant que la lecture que nous sommes susceptibles d'en avoir. Quelle expérience¹ LeKain a-t-il fait de ces tragédies ? Celle du praticien interprète, qui écrit depuis l'intérieur du processus de création ? Ou celle du spectateur-lecteur qui écrit en observateur aguerri mais extérieur son objet d'étude ? Quelle est la nature du regard que porte LeKain sur ces œuvres ? Celui d'un praticien sur son propre travail, ou celui d'un promoteur en scène à distance ? Nous sommes allés rechercher, pour faire le point sur ces différentes questions, du côté du *Journal de la comédie tenue pour mon seul usage depuis le 27 Décembre 1747 jusqu'au 23 Mars 1765* et du *Journal de tous les rôles que j'ai joués depuis le mois d'avril 1765 jusqu'à la fin mars 1777*² dans lesquels LeKain, fidèle à son goût pour la liste et le tableau, compile l'ensemble des rôles et des représentations qu'il donna, saison par saison, en précisant bien à chaque fois les différentes villes où il se produisit, entre 1747 et 1777. Il nous est apparu à l'issue de cette vaste relecture, qu'un tableau était seul capable de synthétiser correctement ce que nous avons (re)trouvé.³

¹ Nous employons ce terme au sens que Sara Di Bella lui a donné dans son travail sur Riccoboni, in *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, op. cit.

² Nous avons eu mainte fois l'occasion de vérifier que LeKain rendait un état juste et honnête de sa carrière dans ces deux journaux. C'est donc en confiance que nous nous appuyons sur les informations qu'ils recèlent.

Rôles interprétés par LeKain dans les tragédies sélectionnées.

Tableau 1

| N° | TITRE | AUTEUR | ROLE(S) INTERPRETE(S) PAR LEKAIN | EMPLOI(S) |
|----|----------------------|----------------------|--|---|
| 1 | Absalon | Duché de Vancy | Absalon | 1 ^{er} rôle |
| 2 | Adélaïde du Guesclin | Voltaire | Vendôme | 1 ^{er} rôle |
| 3 | Alzire | Voltaire | Zamore | 1 ^{er} rôle |
| 4 | Amasis | Lagrange Chancel | Sesostris | 1 ^{er} rôle |
| 5 | Andromaque | Racine | Oreste | 2 ^{ème} 1 ^{er} rôle |
| 6 | Andronic | Campistron | Andronic/Léonce | 1 ^{er} rôle/2 ^{ème} 1 ^{er} rôle |
| 7 | Ariane | Thomas Corneille | Pirithoüs | 2 ^{ème} rôle |
| 8 | Athalie | Racine | Abner/Joad/Mathan | 1 ^{er} rôle/1 ^{er} Roi/2 ^{ème} Roi |
| 9 | Atrée et Thyeste | Crébillon | Plysthène | 1 ^{er} rôle |
| 10 | Bajazet | Racine | Bajazet/Osmin | 1 ^{er} rôle/1 ^{er} confident |
| 11 | Bérénice | Racine | Titus/Arons | 1 ^{er} rôle/2 ^{ème} 1 ^{er} rôle |
| 12 | Briséis | Poissinet de Sivry | Achille | 1 ^{er} rôle |
| 13 | Britannicus | Racine | Néron | 1 ^{er} rôle |
| 14 | Brutus | Voltaire | Titus | 1 ^{er} rôle |
| 15 | Calais (Le Sièg de) | Du Belloy | Édouard | 1 ^{er} rôle |
| 16 | César (La mort de) | Voltaire | Brutus | 1 ^{er} rôle |
| 17 | Cid (Le) | Pierre Corneille | Rodrigue | 1 ^{er} rôle |
| 18 | Cinna | Pierre Corneille | Cinna | 1 ^{er} rôle |
| 19 | Didon | Lefranc de Pompignan | Énée/Iarbe | 1 ^{er} rôle/2 ^{ème} Roi |
| 20 | Électre | Crébillon | Oreste | 1 ^{er} rôle |
| 21 | Essex (Le comte d') | Thomas Corneille | Le comte d'Essex | 1 ^{er} rôle |
| 22 | Gustave | Piron | Gustave | 1 ^{er} rôle |
| 23 | Héraclius | Pierre Corneille | Héraclius | 1 ^{er} rôle |
| 24 | Hérode et Mariamne | Voltaire | Hérode | 1 ^{er} rôle |
| 25 | Horace | Pierre Corneille | Horace | 1 ^{er} rôle |
| 26 | Hypermnestre | Lemiere | Lyncée | 1 ^{er} rôle |
| 27 | Ines de Castro | de La Motte | Dom Pèdre/Dom Henrique | 1 ^{er} rôle/2 ^{ème} Roi |
| 28 | Ino et Méclicerte | Lagrange Chancel | Melicerte | 1 ^{er} rôle |
| 29 | Iphigénie en Aulide | Racine | Achille | 1 ^{er} rôle |
| 30 | Iphigénie en Tauride | de La Touche | Oreste | 1 ^{er} rôle |

³ On pourrait, à bon droit, nous reprocher de singer dans notre analyse les tropismes de celui dont le travail nous intéresse ici. On doit dire, pour notre défense, qu'on n'a pas mieux trouvé que les listes et les tableaux pour tirer au clair... les listes et les tableaux de LeKain. On s'y serait sans doute déjà perdu depuis bien longtemps sans eux.

Rôles interprétés (ou pas) par LeKain dans les tragédies sélectionnées.

Tableau 2

| N° | TITRE | AUTEUR | ROLE(S) DE LEKAIN | EMPLOI(S) |
|----|--------------------------|------------------|---------------------|--|
| 31 | Mahomet 1er | Voltaire | Mahomet/Séide | 1 ^{er} rôle/2 ^{ème} 1 ^{er} rôle |
| 32 | Mahomet II | La Noue | XXXXXXXXXXXXXXXX | XXXXXXXXXXXXXXXX |
| 33 | Manlius Capitolinus | La Fosse | Manlius | 1 ^{er} rôle |
| 34 | Médée | Longepierre | Jason | 1 ^{er} rôle |
| 35 | Mérope | Voltaire | Egisthe | 1 ^{er} rôle |
| 36 | Mithridate | Racine | Xipharès/Pharnace | 1 ^{er} rôle/2 ^{ème} Roi |
| 37 | Nicomède | Pierre Corneille | Nicomède | 1 ^{er} rôle |
| 38 | Oedipe | Voltaire | Oedipe | 1 ^{er} rôle |
| 39 | Olympie | Voltaire | Cassandre | 1 ^{er} rôle |
| 40 | Oreste | Voltaire | Oreste | 1 ^{er} rôle |
| 41 | Orphelin de la Chine (L) | Voltaire | Gengis Khan | 1 ^{er} rôle |
| 42 | Phèdre et Hyppolite | Racine | Hyppolite/Théramène | 1 ^{er} rôle/1 ^{er} confident |
| 43 | Philoctète | Chateaubrun | Pyrrhus | 2 ^{ème} Roi |
| 44 | Polyeucte | Pierre Corneille | Sévère/Polyeucte | 1 ^{er} rôle/2 ^{ème} 1 ^{er} rôle |
| 45 | Pompée (La mort de) | Pierre Corneille | César | 1 ^{er} rôle |
| 46 | Pyrrhus | Crébillon | XXXXXXXXXXXXXXXX | XXXXXXXXXXXXXXXX |
| 47 | Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | Rhadamisthe | 1 ^{er} rôle |
| 48 | Rodogune | Pierre Corneille | Antiochus/Catilina | 1 ^{er} rôle/2 ^{ème} 1 ^{er} rôle |
| 49 | Rome Sauvée | Voltaire | Cicéron | 1 ^{er} rôle |
| 50 | Scévole | Du Ryer | Scévole | 1 ^{er} rôle |
| 51 | Sémiramis | Voltaire | Ninias | 1 ^{er} rôle |
| 52 | Sertorius | Pierre Corneille | Pompée | 1 ^{er} rôle |
| 53 | Spartachus | Saurin | Spartachus | 1 ^{er} rôle |
| 54 | Tancrède | Voltaire | Tancrède | 1 ^{er} rôle |
| 55 | Troyennes (Les) | Chateaubrun | Testor | 1 ^{er} rôle |
| 56 | Tyridate | Campistron | XXXXXXXXXXXXXXXX | XXXXXXXXXXXXXXXX |
| 57 | Venceslas | Rotrou | Warwick | 1 ^{er} rôle |
| 58 | Warwick | de La Harpe | Venceslas | 1 ^{er} rôle |
| 59 | Zaïre | Voltaire | Orosmane/Châtillon | 1 ^{er} rôle/2 ^{ème} Roi |
| 60 | Zelmire | Du Belloy | Antenor/Ilus | 2 ^{ème} rôle/1 ^{er} rôle |

Comme ces deux tableaux permettent de le constater, il ne se trouve guère que trois pièces dans lesquelles LeKain n'a jamais tenu de rôle : *Mahomet II* de La Noue, *Pyrrhus* de Crébillon et *Tyridate* de Campistron. Elles sont toutes trois traitées de manière relativement brève par LeKain, aucune ne dépassant les deux pages.

Le nombre de pièces figurant dans le *Registre* dans lesquelles LeKain tint au moins une fois un rôle est donc largement majoritaire. Sur les 57 tragédies concernées, on n'en trouve que trois dans lesquels LeKain n'a pas tenu le premier rôle : *Andromaque* de Racine (Oreste, 2^{ème} 1^{er} rôle), *Ariane* de Thomas Corneille (Pirithoüs, 2^{ème} rôle) et *Philoctète* de Chateaubrun (Pyrrhus, 2^{ème} roi). Ces trois pièces exceptées, LeKain a donc tenu au moins

une fois le premier rôle dans les 54 tragédies restantes. On peut donc au moins dire de celles-ci, et aussi sans doute d'*Andromaque*, qu'il en fit « largement » l'expérience. Cette conclusion n'est pas particulièrement inattendue, au contraire, LeKain ayant toujours été en charge des premiers rôles tragiques, l'interprète en chef des tragédies les plus en vogue de son époque, qui ne sont autre, cela semble logique, que celles qu'il a sélectionné. Cette conclusion confirme l'idée selon laquelle ce travail trouve sa source dans l'expérience pratique de la scène. Cela ne veut pas dire que les indications fournies, nous l'avons déjà dit, correspondent nécessairement ou parfaitement à ce qui s'est passé *en vrai*. Il est toujours possible, voire très probable, que LeKain ait accommodé la réalité à quelques-uns de ses fantasmes pour la scène, à quelques unes de ses visions idéalisées de la représentation. Une chose est sûre néanmoins, que ne saurait démentir la nature et la qualité des détails fournis dans le corps du manuscrit : ce travail est bien celui d'un praticien au fait des usages et des problématiques de tous les corps de métier susceptibles d'intervenir sur la fabrication du spectacle et la tenue de la représentation, familier des codes, conscient des possibles autant que des limites, quoiqu'il se laisse emporter parfois par son ambition. Tout ce que LeKain formule dans son *Registre* est faisable. Le nombre des assistants est certes parfois un peu élevé et l'on peine à croire que la Comédie ait jamais consenti à de telles dépenses. Le *Registre* n'en reste pas moins crédible dans son ensemble. On le sent d'ailleurs soucieux de s'afficher comme tel : ambitieux mais rationnel et parfaitement structuré. Nous ne sommes pas là dans l'élucubration. C'est du sérieux. Le systématisme un peu froid avec lequel LeKain traite chaque tragédie tend à le confirmer un peu plus à mesure que défilent les articles. Rien ne dépasse, rien n'est hors cadre. Tout est adressé, contenu dans sa boîte, rangé à son endroit. Il suffit de comprendre un article pour comprendre les 59 autres. Ce *Registre* est un système répondant – presque – toujours aux mêmes logiques mécaniques. Pas de surprise.

4] Description du système

Avant d'en venir au détail, à l'analyse puis à l'interprétation du contenu du *Registre*, il nous semble utile de procéder à une description analytique précise du squelette, de la grille de travail finalement retenue par LeKain pour son travail final. LeKain ayant déjà travaillé à la forme de cette structure dans son brouillon, il est un peu difficile de ne pas être ici un peu redondant. Il paraît pourtant impensable de faire l'économie d'une mise au point

arrêtée sur la structure de travail définitive ayant présidé à la construction du travail final. De sorte à ne pas seulement reformuler, en changeant à la marge, les détails ayant évolué entre le brouillon et la version finale, nous avons décidé de procéder à une description reprenant la forme des articles établis par LeKain. Aux informations spécifiques présentes dans chaque article nous substituons des intitulés génériques accompagnés des explications adéquates, de sorte que le lecteur puisse naviguer dans ce mode d'emploi de la même manière qu'il le fait dans les article originaux.

Titre de la pièce – Nom de l'auteur

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> | |
|----------------------------------|---------------|------------------------------------|---|---|
| 1 ^{er} | Rôle masculin | nom du personnage masculin | fonction et statut du personnage dans l'œuvre | Habit pour homme (haut rang) voyez le numéro X |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} | Rôle masculin | nom du personnage masculin | fonction et statut du personnage dans l'œuvre | Habit pour homme (haut rang) voyez le numéro X |
| 2 ^{ème} | Rôle masculin | nom du personnage masculin | fonction et statut du personnage dans l'œuvre | Habits pour homme (rang moyen) voyez le numéro X |
| | Roi masculin | nom du personnage masculin | fonction et statut du personnage dans l'œuvre | Habits pour homme (rang moyen) voyez le numéro X Habits pour homme (rang bas.) voyez le numéro X |
| Confidents | | | | |
| 1 ^{er} | | nom du confident | fonction du personnage | Habits pour homme (rang bas) |
| 2 ^{ème} | | nom du confident | fonction du personnage | voyez le numéro X Habits pour femme (haut rang) |
| 1 ^{er} | Rôle féminin | nom du personnage féminin | fonction et statut du personnage dans l'œuvre | voyez le numéro X Habits pour femme (rang moyen) |
| 2 ^{ème} | Rôle féminin | nom du personnage féminin | fonction et statut du personnage dans l'œuvre | voyez le numéro X Habits pour femme (rang bas) |
| | Reine féminin | nom du personnage féminin | fonction et statut du personnage dans l'œuvre | voyez le numéro X Na : Précision sur l'aspect des ordres et des ornements distinctifs. |
| Confidentes | | | | |
| | | nom de la confidente | fonction du personnage | distinctifs. |
| | | Une autre femme de la suite de XXX | | |
| | | personnage muet. | | |

Nombre, fonction et qualités des assistants (hommes, rang élevé)

Nombre, fonction et qualités des assistants (hommes, rang bas)

Nombre, fonction et qualités des assistants (femmes, rang élevé)

Nombre, fonction et qualités des assistants (femmes, rang bas)

Lieu de l'action

Nombre d'acteurs

} somme

Nombre d'actrices

Nombre d'assistants X

Secrétaire souffleur (1^{ère} section, présente dans les 60 articles)

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« ceux des personnages – et donc des acteurs ou des actrices qui y sont associés – qui jouent dans le premier acte

Lettre (écrite et) donnée à l'acteur/l'actrice qui joue le rôle de XXX

«

« Énoncé de la lettre le cas échéant

«

Maître de Musique (2^{ème} section, la moins récurrente : 18/60 articles seulement)

Consignes relatives à la musique qui doit être jouée pendant les entractes, afin d'introduire, et d'introduire seulement, les actions qui doivent se dérouler dans l'acte à venir. Exception faite parfois de l'ouverture et de la fermeture de chaque acte, aucune musique n'est jouée pendant les actes eux-mêmes. Dans ces quelques cas, LeKain précise comment le maître de musique doit s'accorder avec l'entrée ou la sortie des acteurs et/ou des assistants.

LeKain emploie presque exclusivement l'expression « la musique doit peindre... ».

Décorateur machiniste (3^{ème} section, souvent la plus longue et détaillée, présente dans les 60 articles)

1 – (dans 60 cas sur 60) : description détaillée de la ou des décorations. LeKain précise toujours le moment précis et la nature des changements ou des évolutions, le cas échéant. Il finit toujours par indiquer la résidence des principaux personnages (généralement fond, droite et gauche de la scène).

« Le théâtre doit représenter... Les appartements de (nom du personnage) est dans le fond, la droite conduit à celui de (nom du personnage) et la gauche à celui (nom du personnage). »

2 – (dans 22 cas sur 60) : indications relatives à la production d'effets lumineux (faire la nuit tout entière, plonger la scène dans une semi obscurité, faire briller les éclairs, retourner les portants, faire revenir la lumière, faire le jour). En dehors des éclairs, LeKain précise toujours si les variations de lumières doivent se faire brutalement ou « insensiblement ».

« Réplique pour faire revenir la lumière par degrés, à la scène X de l'acte X.
(Énoncé de la réplique). »

2 bis – (dans 8 cas sur 60) : indications relatives à la production d'un effet sonore (coup de canon et grondement de tonnerre).

« Réplique pour faire ronfler le canon, à la scène X de l'acte X.
(Énoncé de la réplique). »

3 – (dans 26 cas sur 60) : indications pour les baissers de rideau.

Réplique pour baisser le rideau à la fin de (n° de scène- n° d'acte). Presque toujours pour la dernière scène du dernier et cinquième acte :

« Énoncé de la ou des répliques quand
« le mouvement du rideau ne se limite
« pas à la fin de la pièce.

Tailleur magasinier (4^{ème} section, présente dans 57 articles sur 60)

1 – (toujours, sauf quand il n’y a pas d’assistants) Indications relatives aux costumes des assistants uniquement.

« Préparer X habits, dont X pour (fonction du ou des assistants concernés). Plus X pour (fonction du ou des assistants concernés), voyez les numéros X et X.
Plus X autres pour (fonction du ou des assistants concernés), voyez le numéro X. »

2 – (parfois) Indications relatives aux accessoires particuliers ou généraux destinés le plus souvent aux assistants, parfois aux acteurs principaux.

« Plus (accessoire particulier) pour (nom du ou des assistants concernés)
Plus (accessoire général) pour la scène X dans l’acte X. »

3 – (parfois) Indications relatives aux économies possibles dans le nombre d’assistants.

« Na : À la fin de l’acte X, il faudra que le tailleur déshabille X hommes près, parmi ceux qui ont formé le cortège de X, et qu’il les revêtisse d’habits X. Voyez le numéro X.
Plus, qu’il déshabille les X autres, et qu’il les revêtisse d’habits X. Voyez le numéro X.
Réplique pour faire connaître au tailleur magasinier les différents moment où les (assistants) rentrent dans la coulisse pour ôter leur (anciens habits), et pour revêtir (nouveaux habits) ; cette disposition étant faite dans la vue d’offrir de représenter avec les mêmes hommes, une garde attaché à un autre parti.

Acte X^{ème} Scène X^{ème}

« } première rentrée – deux soldats
« Énoncé de la ou des répliques le cas échéant } seconde rentrée – quatre soldats
« } troisième rentrée – quatre soldats »

Les numéros indiqués sont les mêmes que ceux mentionnés plus haut dans la colonne des vêtements.

La panoplie des accessoires sortant du magasin est assez large : cela va des tapis, aux haches, épées, dagues et autre armes, en passant par les armures, vases antiques, et même parfois un brancard...

LeKain ne précise pas toujours les répliques pour le changements des habits d'assistants, ces derniers ayant souvent lieu entre deux actes.

Premier garçon de théâtre (5^{ème} section, présente dans 53 articles sur 60)

Indication relatives à la prise en charge de petits détails techniques

- 1 – (le plus souvent) Placement des banquettes, fauteuils, tabourets et autres types d'assises.
- 2 – (parfois) Placement de support lumineux et de petits meubles : candélabres, lampadaires, girandoles / guéridons, tables.
- 3 – (parfois) Préparation des les lampes, bougies, bougeoirs et flambeaux à donner aux assistants
- 4 – (parfois) Préparation d'accessoires divers à donner aux assistants ou aux comédiens principaux.

LeKain sollicite une fois le garçon de théâtre pour qu'il frappe un coup sur une porte.

Perruquier (6^{ème} section, présente dans 20 articles sur 60)

Informations relatives, selon les besoins, au genre des coiffures, soit naturelles, soit artificielles, nécessaires aux assistants, parfois aux enfants, quand il y en a.

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions (fonctions des différents assistants)

Acte X^{ème} Scène X^{ème}

À la levée du rideau.

Description des déplacements des différents assistants, et, le cas échéant, des acteurs, uniquement quand ils sont pris dans le mouvement général de la scène.

Même scène.

« Énoncé de la réplique marquant un nouveau mouvement sur scène, la rupture de l'organisation scénique en place à ce moment là.

Description des déplacements des différents assistants, et, le cas échéant, des acteurs, uniquement quand ils sont pris dans le mouvement général de la scène. Description des nouveaux placements.

Scène X^{ème}

Sortie avec (nom du personnage)

« Énoncé de la réplique marquant la sortie d'un personnage impliquant un réagencement du tableau de scène.

Description des différents déplacements des assistants, accompagnant la sortie de l'acteur concerné, et du réagencement général de la scène qui en résulte. Les acteurs ne sont jamais qu'indirectement concernés par ces indications.

Acte X^{ème} Scène X^{ème}

Entrée avec (nom du personnage).

« Énoncé de la réplique marquant l'entrée d'un personnage impliquant la mise en place d'un nouveau tableau de scène, ou le réagencement du précédent, si tant est qu'il y en ait eu un avant.

Description des différents déplacements des assistants, accompagnant l'entrée de l'acteur concerné. Description du tableau de scène qui se met alors en place. Indications relatives au placement des assistants souvent divisés par groupes.

Même scène.

« Énoncé de la réplique marquant un nouveau mouvement sur scène, la rupture de l'organisation scénique en place à ce

Description des déplacements des différents assistants, et, le cas échéant, des acteurs, uniquement quand ils sont pris dans le

moment là.

mouvement général de la scène. Description des nouveaux placements.

Scène X^{ème}

Sortie de (assistants) avec

(nom du personnage)

Entrée (assistants) avec

(nom du personnage)

« Réplique marquant le début du changement de scène

Description des déplacements marquant la sortie des assistants et des acteurs formant le tableau en place. Description des déplacements marquant l'entrée des assistants et des acteurs et indications des placements pour former le nouveau tableau de scène.

(dernier acte)

Acte X^{ème} Scène X^{ème}

Entrée avec (nom du personnage).

« Énoncé de la réplique marquant l'entrée d'un personnage impliquant la mise en place d'un nouveau tableau de scène, ou le réagencement du précédent, si tant est qu'il y en ait eu un avant.

Description des différents déplacements des assistants, accompagnant l'entrée de l'acteur concerné. Description du tableau de scène qui se met alors en place. Indications relatives au placement des assistants souvent divisés par groupes.

Même scène.

« Énoncé de la réplique marquant un nouveau mouvement sur scène, la rupture de l'organisation scénique en place à ce moment-là.

Description du tableau final souvent le plus fourni, le plus spectaculaire de tous

REGISTRE

relatif à la

« MISE EN SCÈNE »

de soixante pièces tirées du

RÉPERTOIRE TRAGIQUE

de la

COMÉDIE-FRANÇAISE.

Par

Henri-Louis LeKain

Absalon – de Mr Duché de Vanci²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> |
|------------------|---------------|-----------------------------|---|
| 1 ^{er} | Rôle Absalon* | Fils de Danis | Habits guerriers asiatiques |
| 1 ^{er} | Roi David | Roi d'Israël | pour <i>Absalon, Joab,</i> |
| 2 ^{ème} | Roi Joab | Général des armées de David | <i>Achitophel, Cisai, Zamri³</i> |
| | Confidents | | le n ^o 1 ^{er} |
| 1 ^{er} | Achitophel | | Pour <i>David</i> , le n ^o 2 ^{e4} |
| | | } Ministres de David | Pour les officiers |
| | | | le n ^o 3 |
| 2 ^{ème} | Cisai | | Pour les soldats, |
| 3 ^{ème} | Zamry | Suivant d'Achitophel | le n ^o 4 |
| 4 ^{ème} | Un israélite | Soldat du camp de David | Pour les femmes, |
| 1 ^{er} | Rôle Tharès | Femme d'Absalon | voyez le n ^o 5 |
| 2 ^{ème} | Rôle Thamar | Fille d'Absalon | |
| | Reine Maacha | Femme de David | |

Un officier et douze soldats du camp de David.

Un officier et douze soldats du camp d'Absalon.

La scène est près les murs de Manhaïm dans la tente de David**

¹ - 1024 avant JC.

² Sic. On écrit plus communément aujourd'hui Duché de Vancy. Cf. *Matériaux pour le travail de mon répertoire tragique, historique, anecdotique et géographique.*, doc. (4) pp. 34-35 : rech. hist., doc.(5) pp. 47-50 : rech. hist. & géo., doc. (7) pp. 70-78 : première version, doc. (8) pp. 213-215 : deuxième version.

³ C'est à peu près l'un des seuls endroits où LeKain prend la peine de préciser à quel personnage correspond quel costume. Il renonce, à quelques exceptions près, par la suite, à ce type de détail pourtant utile.

⁴ LeKain ne mentionne pas cet habit dans le brouillon. Il ne le réemploie pour aucune autre pièce dans la suite du *Registre*. On imagine qu'il prend, à l'image de celui d'Absalon, de Joab, d'Achitophel etc., la forme d'un habit militaire asiatique ou oriental. LeKain est plus précis dans la suite du *Registre*, qu'il ne l'est dans le présent article. Tout l'intérêt de son travail réside dans le fait qu'il mette en place un système susceptible de renseigner les différents agents de la représentation sur la nature des costumes. Se limiter à exposer que David, les femmes et les soldats doivent être habillés, n'a donc, à proprement parler, aucun intérêt, puisque cela va sans dire. On ignore pourquoi LeKain s'est abstenu pour ce premier article, de détailler la nature des habits, alors même qu'il avait déjà en partie réalisé ce travail dans la seconde version du brouillon (*Matériaux, op. cit.*, pp. 213-215). On trouvera dans notre synthèse analytique sur les costumes, que ces différents habits ont été réemployés dans d'autres pièces dans la suite du *Registre*. Ils sont tous alors désignés comme « asiatiques » ou « orientaux », LeKain confondant régulièrement l'un et l'autre. On se reportera pour plus de détails au chapitre intitulé « Les costumes : synthèse analytique », ci-dessous pp. 361-362.

Sept acteurs

} 10

Trois actrices

Deux officiers

} 26

Vingt-quatre soldats

* On doit observer (pour ce rôle seulement) que la coiffure militaire qui d'ordinaire est très écourtée selon l'usage des anciens, doit être fort longue, puisqu'elle opère le dénouement.

** Les acteurs¹ qui jouent dans cette tragédie doivent avoir l'attention de rentrer toujours en scène du même côté qu'ils l'ont quittée. Vu l'espace vide qui sépare le camp de la ville, cette note sera générale² pour toutes les décorations qui n'ont point une enceinte³ déterminée, comme dans les tragédies de *Briséis*, d'*Iphigénie en Aulide*, d'*Oreste*, de *Sémiramis*, et de *Zelmire*.^{A0}

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Absalon, Achitophel, David, Joab, Zamry un chef de la garde de David et douze soldats de la même garde.

Lettre écrite et donnée à l'acteur qui joue le rôle de Joab

« Ne craignez point un changement funeste

« Que tous vos conjurés se reposent sur moi

« Vos rivaux périront, Absalon sera Roi,

¹ LeKain s'est adressé aux « comédiens » et aux « directeurs de province » dans son brouillon. (Cf. *Matériaux*, note 2 p. 212). Il ne s'adresse plus dans cette version finale qu'aux acteurs au sens large (cf. note 1 p.118), et bien sûr également à tous les techniciens susceptibles d'intervenir dans la fabrication et la tenue de la représentation.

² On lit devant « générale » la mention barrée « la loi ».

³ Le mot « enceinte » est marqué au-dessus du mot barré « clôture ».

^{A0} En plus de nous renseigner sur les désordres qui pouvaient régner sur la scène de la Comédie, cette précision éclairée d'entrée de jeu les perspectives d'un *Registre* qui se donne manifestement comme un système tenu sur lui-même, interconnecté. Bien plus qu'une simple addition de « fiches techniques », le *Registre* affiche dès la première page ses ambitions régulatrices au sens large. Au-delà des seules tragédies concernées, c'est le fonctionnement global de la scène, de sa pratique et de son maniement qui est envisagé.

Ce commentaire tend à laisser penser par ailleurs que LeKain chercha manifestement à établir des modèles génériques de représentation applicables à différentes œuvres, plus sans doute que des modèles individuels. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question dans la suite de notre travail. Voir notes annexées p. 356.

« Donne-nous le signal, je vous réponds du reste.
Lettre écrite et donnée à l'acteur qui joue le rôle de l'Israélite
« Le temps me force à vous écrire,
« À vous entretenir je n'ose m'exposer.
« Pour vous assurer cet empire,
« Les soldats d'Ephraïm sont prêts à tout oser.
« Le sort menace, en vain votre auguste famille ;
« Rien ne traversera vos vœux et nos desseins,
« Et dans une heure au plus je remets en vos mains
« Et votre femme, et votre fille.

Machiniste Décorateur

Le théâtre doit représenter un camp dans lequel sont distribuées plusieurs tentes, celle de David, dont on ne voit que le profil, doit dominer sur toutes les autres par sa hauteur et par sa richesse. On aperçoit dans l'éloignement les murs de la ville de Manhaïm, au bas de laquelle coule le torrent d'Iabok.¹

Réplique pour faire baisser le rideau à la fin du cinquième acte.

« Je frissonne, mon sang se glace... je frémis.
« Ah mon père... Seigneur... ciel je meurs... ô mon fils !

Tailleur magasinier

Préparer deux habits pour les chefs de la garde de David et d'Absalon, et vingt-quatre habits de soldats, différenciés mi-partie, par des écharpes de couleurs variées. Voyez les numéros 3 et 4.

Premier garçon de théâtre

Préparer pour le cinquième acte le brancard sur lequel on doit porter Absalon.²

¹ La structure de ce décor (un camp, des tentes, une toile de fond peinte) est identique à ceux décrits dans *Briséis*, *Iphigénie en Aulide*, *Scévole*, *Spartachus*, *Les Troyennes*. Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique » p. 396.

² Le premier garçon de théâtre s'occupe plus généralement des assises que des brancards. LeKain semble d'ailleurs hésiter à ce sujet dans la suite du *Registre*. S'il confie à nouveau au premier garçon de théâtre le soin de s'occuper du brancard dans *La mort de César*, c'est au tailleur magasinier qu'il s'adresse dans *Mérope* et *Tancredè*.

Commandants des assistants

Acte 1^{er} scène 2^{ème}

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des soldats

Entrée avec David et Joab.

« Joab le suit, cachez un dangereux courroux.

« Ah sortons, ma fureur ne saurait se
contraindre.

Le chef de la garde du Roi précède ce prince avec quatre soldats, le Roi est suivi de quatre autres. Ces huit hommes se divisent en deux parties, à savoir quatre sur la droite, quatre sur la gauche. Ils occupent tellement le fond qu'ils sont censés ne point entendre ce qui se passe sur la scène. Le chef est au centre de la division.

Sortie.

« Qu'Achitophel demeure, et vous, que l'on
« nous laisse.

Les soldats se replient à deux de hauteur, le chef étant à leur tête et se retirent du même côté où ils sont entrés.

Acte 2^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée avec la Reine.

« Ah si vous vous portez à cette violence,
« Contraignez-vous seigneur la Reine ici
s'avance.

Quatre soldat de la garde du Roi,
précèdent la Reine. Ils se divisent sur le
fond en deux parties.

Scène 4^{ème}

Entrée avec David et Cisai.

« Mais avant qu'il soit peu vous me connaîtrez
mieux

Le chef de la garde du Roi et les huit
soldats de la même garde précèdent David.

« Madame, je me tais, le roi s'offre à mes yeux

Ils se divisent en deux parties, se rangent de droite et de gauche, à côté et sur la même ligne des gardes de la Reine, sur trois de hauteur. Le chef occupe le centre.*¹

Sortie.

« Et Joab arrivé, nous allons l'un et l'autre
« Remplir auprès de lui mon dessein et le vôtre.

Les six soldats de droite et de gauche laissent passer le roi, la Reine, Tharés et Cisaï et se replient ensuite à quatre de hauteur pour suivre tous les acteurs, le chef à la tête.

Acte 3^{ème} Scène 5^{ème}

Entrée avec Davis et la Reine.

« C'est assez, rejoignez votre maître
« Allez, éloignez-vous, je vois le Roi paraître.

Les douze soldats de la garde du Roi se divisent par moitiés, et se rangent vers le fond, de droite et de gauche, à trois de hauteur. Le chef occupe le centre.

Sortie pour le chef de la garde.

« Dites à Cisaï qu'il vienne en diligence.

Le chef de la garde sort du côté où Cisaï doit entrer, et l'un des six hommes de la droite quitte alors son poste pour venir occuper le centre.*²

Sortie pour les quatre gardes de la Reine.

« Il le faut, faites vous violence.
« Je vais vous joindre, allez quelqu'un ici

Les quatre gardes de la Reine qui ont été désignés dès la troisième scène du second

¹ Cf. ci-dessous p. 7.

² *Ibidem.*

s'avance

acte, se détachent de leur division et suivent cette princesse.

Sortie du reste de la Garde.

« Sers de guide à mes pas chancelants,
quatre
incertains

« Je remets mon espoir et ma vie en tes mains

Les trois soldats de la droite, et les
de la gauche laissent passer le Roi, Joab et
Cisaï, se replient sur deux lignes, à trois de
hauteur, ayant le sous le commandant¹ à leur
tête.

* La droite du théâtre est toujours prise pour la gauche du spectateur et la gauche de celui-ci pour la droite de la scène et des assistants. Cette instruction servira pour tout le local.²

Acte 4^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Absalon, Achitophel et Cisaï.

Le chef et les douze soldats de la garde d'Absalon, se rangent latéralement sur la partie droite du théâtre à six de hauteur, observant toujours d'occuper le haut de la scène, le plus qu'ils le peuvent.

Scène 3^{ème}

Entrée avec David

« Quel trouble, quel horreur me saisit malgré
moi.

Les douze soldats de la garde du Roi,
ayant leur chef à leur tête, occupent le côté

¹ LeKain hésite manifestement. Il écrit le « sous commandant » dans la première version du brouillon (cf. *Matériaux etc., op. cit.*, p. 76)

² C'est donc en fonction du point de vue du praticien sur scène que LeKain écrit, et non en fonction de celui du spectateur. La place qu'il se choisit n'est pas celle d'un regard extérieur mais celui d'un regard inscrit à l'intérieur même du processus de création scénique. LeKain apparaît, de fait, plus proche de la figure d'un (super) régisseur, que de celle d'un (proto-)metteur en scène qui se donnerait pour objectif de penser la scène depuis l'endroit de la réception.

« Où suis-je, juste ciel, c'est David que je vois.

opposé de la garde d'Absalon, et rangé dans la même forme.

Sortie des deux partis.

« Je puis... Obéissez, ôtez-vous de ses yeux.

Au signal que donnent David et Absalon, les deux partis se retirent l'un à droite, l'autre à gauche, et se replient à quatre de hauteur, les chefs à leur tête.

Acte 5^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée avec la Reine.

« Pendant Cisai pour calmer mes alarmes

Les quatre soldats qui ont toujours

« Me flattait que la paix allait sécher nos

accompagnés la Reine, se rangent dans le

larmes

fond, deux à la droite et deux à la gauche.

Scène 4^{ème}

Entrée avec David.

« Mes yeux sur vos vertus enfin se sont ouverts.

Les huit soldats de la garde du Roi se

« Mais le Roi vient à nous, tous les moments sont chers.

divisent de droite et de gauche, et prennent poste à trois de hauteurs, à côté des gardes de la Reine, le chef toujours au centre.

Scène 6^{ème} et dernière

Entrée avec Absalon mourant.

« Quelle faveur, il vient, il s'avance en ces lieux

Les douze soldats de la garde d'Absalon, ayant le chef à leur tête se divisent ainsi

« Mais ciel, en quel état s'offre-t-il à mes

qu'il suit: quatre d'entre eux portent leur

yeux?

Général sur un brancard, et le déposent vers le milieu du théâtre. Ils se retirent ensuite en arrière à quatre pieds de distance, en mettant le sabre à la main. Le chef se tient, le sabre à la main, au côté droit d’Absalon, les huit autres soldats se rangent, de droite et de gauche, sur les ailes du théâtre, de manière qu’on peut les distinguer de la garde du Roi. Cette action dure, dans la même position, pour les deux partis, jusqu’à ce que l’on baisse le rideau.

L’an de notre ère 1424

Adélaïde Du Guesclin – de Mr de Voltaire¹

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements²</u> | |
|-----------------|--------------|-----------------------------|--|--|
| 1 ^{er} | Rôle | Le Duc de Vendôme | Prince de la maison de Valois, allié des Anglais | Habit d’ancienne chevalerie militaire ajusté le plus théâtralement qu’il a été possible ³ , voyez |

¹ LeKain travaille ici à partir de la version nouvelle de cette pièce, remise sur le théâtre en 1765, après avoir chuté en 1734, avoir été reprise sous le titre *Le duc de Foix*, en 1752, avant d’être enfin réhabilitée dans son titre et sa forme d’origine, grâce à LeKain, comme en témoigne l’édition parue chez Duchesne en 1765 : « ADÉLAÏDE DU GUESCLIN, TRAGÉDIE De Monsieur DE VOLTAIRE, Remise au Théâtre le 9 Septembre 1765. Donnée au Public par M. LeKain. » L’édition de 1777 est plus directe encore : « ADÉLAÏDE DU GUESCLIN, TRAGÉDIE, par M. LeKain. » Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (5) pp. 51-54 : rech. hist. & géo., doc. (7) pp. 78-86 : première version, doc. (8) pp. 215-218 : deuxième version.

² Les habits numéros 6, 8 et 9 figurent dans la liste des vêtements d’*Adélaïde du Guesclin, le Siège de Calais* et *Tancrede*. L’habit numéro 7 apparaît dans les mêmes tragédies, à l’exception de *Tancrede*. Il désigne un « habit de cour pour les femmes du temps de Charles Sept » dans *Adélaïde* et « Habit des dames anglaises du quinzième siècle » dans *le Siège de Calais*. Le numéro 8 renvoie aux « Habits des écuyers formant les chevaliers » dans *le Siège de Calais*, et l’« Habits des officiers de gardes » dans *Adélaïde* et *Tancrede*. Le numéro 9 renvoie quant à lui aux « habits des soldats du quatorzième siècle » dans *Le Siège de Calais* ainsi qu’aux « Habits des soldats du onzième siècle » dans *Tancrede*. LeKain ne mentionne que des « habits des soldats » dans *Adélaïde*. Les siècles changent mais les habits restent les mêmes. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » pp. 362-363.

³ Le travail de classification entrepris par LeKain est marqué par une ambition revendiquée : faire en sorte que les costumes correspondent plus précisément aux critères alors recouverts par la notion de « vérité historique ». Ce

| | | | | |
|------------------|------------|---|---|---|
| 2 ^{ème} | Rôle | Le Duc de Nemours | Frère de Vendôme, amant aimé d'Adélaïde, tenant au parti du Roy contre les Anglais. | le numéro 6 Habits de cour pour les femmes du temps de Charles Sept, voyez le numéro 7 |
| | Roi | Le Sire de Coucy | Ami de Vendôme et Général de ses troupes. | Habits des officiers, voyez le numéro 8 |
| | Confidente | | | Habit des soldats voyez le numéro 9 |
| 1 ^{er} | | Dangeste | Ecuyer de Nemours et prisonnier comme lui. | Na : La coiffure, le manteau et l'écharpe de Vendôme, de Coucy, et de l'officier, doivent être de couleur |
| 2 ^{ème} | | Un officier de la garde du Duc de Vendôme | | cramoisi, à cause de leur alliance avec les Anglais. Ces mêmes choses doivent être de couleur blanche, pour les rôles de Nemours et de Dangeste. Excepté manteau qui peut être bleu, ancienne livrée des Français. Le collier d'ordre que peut porter le Duc de Vendôme est celui de l'étoile, ou de la noble maison de France. |
| 1 ^{er} | Rôle | Adélaïde Du Guesclin | Nièce du célèbre connétable de ce nom sous Charles V | |
| | Confidente | Taïse d'Anglure | | |

Un officier de la garde du Duc de Vendôme.
Douze soldats de la même garde.

La scène est à l'ille ville des pays bas espagnols dans l'un des appartements du Duc de Vendôme.

Cinq acteurs

} 7

Deux actrices

Un Officier

commentaire témoigne cependant du fait que cette ambition procède moins d'une volonté de naturalisme ou de réalisme que d'une volonté de mise en cohérence esthétique. Les costumes doivent ainsi mieux représenter l'histoire tout en conservant une forme « théâtrale », appropriée à l'exercice de la scène.

Douze soldats

Maître de musique

Entre le premier et le second acte, la musique doit peindre un très grand bruit de guerre, et des cris de victoire ; ce qui ne doit avoir de durée que l'intervalle assez ordinaire d'un acte à l'autre.*

* Cette durée sera la règle commune pour de pareilles circonstances.^{A0}

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donné au premier Semainier.

« Coucy, Adélaïde, Taïse, Le Duc de Vendôme, L'officier des gardes, les douze soldats de la Garde du Duc.

Machiniste décorateur

Le Théâtre doit représenter une galerie d'architecture gothique. Le fond de la galerie conduit à l'appartement du Duc de Vendôme, la droite à celui du Duc de Nemours, la gauche à celui d'Adélaïde.¹

Réplique pour faire tirer le coup de canon, à la fin de la scène seconde du cinquième acte.

« Que l'on sauve Nemours

« Portez mon ordre, allez, répondez de ces jours ;

« Que Couci... (le coup part)

Tailleur magasinier

Préparer l'habit de l'officier, et des douze soldats de la garde. Voyez le numéro 9.

Premier Garçon de Théâtre

^{A0} Voir notes annexées p. 356.

¹ Ce décor correspond dans sa structure (une galerie d'architecture gothique) à ceux décrits dans *Alzire*, *Gustave*, *Inès de Castro*, *Warwick*, *Venceslas* + *Le Siècle de Calais*. Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique » p. 394.

Placer, dès le premier acte, deux fauteuils sur la scène, l'un à droite et l'autre à gauche.

Commandant des assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Action des soldats

Acte 1^{er} scène 3^{ème}

Entrée avec le Duc de Vendôme.

« Pour vous, pour votre amant, redoutez son courroux.

« Quelqu'un vient, c'est lui-même, ô ciel et contraignez-vous.¹

Quatre soldats de la garde précédents le Duc de Vendôme, ayant le chef à leur tête. Ils se placent sous le vestibule, deux à droite deux à gauche. Le chef est sur la gauche

Sortie².

«Content, rempli de vous, j'abandonne ces lieux,
« Et crois voir ma victoire écrite dans vos yeux.

Le chef, et sa division de la gauche, précède le Duc, et la droite le suit.

Acte 2^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec le Duc de Vendôme et Coucy.

Même position, même nombre, même ordre que dans la scène 3^{ème} du premier acte.

¹ Taïse : « Quelqu'un vient » Adélaïde : « c'est lui-même, ô Ciel ! » Taïse : « contraignez-vous ». Derniers vers de la scène 2, marquant la transition avec la scène 3^{ème}.

² Ces vers marquent, dans l'édition de 1765 parue chez la Veuve Duchesne, contemporaine de la reprise de la pièce par LeKain, la sortie de la scène 4^{ème} du premier acte, et non de la 3^{ème}. LeKain ne prend pas soin de préciser ici.

Scène 2^{ème}

Entrée avec le Duc de Nemours et son écuyer.

« Permettez-moi ce mot, eh quoi votre âme émue...
« Ah voilà ce guerrier qu'on amène à ma vue.

Deux soldats de la garde suivent le Duc de Nemours, et se tiennent sur l'une des parties latérales du théâtre, lorsqu'il est en scène.

Sortie.¹

« Ah mon frère... ôte-toi, je chéris mon trépas.
« Ciel, Nemours... Laisse-moi, je ne te quitte pas.

Les trois divisions, ayant le chef à leur tête, se replie à deux² de hauteur et suivent le duc de Vendôme et de Nemours

Acte 3^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée avec le Duc de Vendôme.

« Et je suis son vainqueur étant aimé de vous.

Même position, même nombre, le même ordre que dans la scène 3^{ème} du premier acte

Même scène.

« Traître, c'en est assez.
« Qu'on l'ôte de mes yeux Soldats, obéissez.

Les quatre soldats de la garde, précédés de leur chef, quittent leur poste et s'avancent sur une seule ligne vers le Duc de Nemours.

Scène 4^{ème}³

¹ Ces vers marquent, dans l'édition déjà citée de 1765, la fin de la scène 3^{ème} de l'acte II, et non la seconde comme l'indique ici LeKain.

² Il semble que LeKain ait commis une petite confusion, en inversant le nombre de divisions et la hauteur du repli. Dans la première version figurant dans le brouillon, LeKain note : « Les deux divisions se replient à trois de hauteur ».

³ Si LeKain avait suivi ici sa logique, qui consiste à indiquer la dernière réplique de la scène précédant celle dont il indique le numéro, il aurait dû noter « scène 5^{ème} ».

« Rentrez, aux factieux je vais montrer leur maître.

« Qu'on la retienne ici, vous, veillez sur ce traître.

Les quatre soldats de la garde précédés de leur chef, quittent leur poste et remontent vers le fond du théâtre. Toujours dans la vue de garder les prisonniers. Ils sont sur une seule ligne.

Scène 5^{ème}

« Mais ces fiers ennemis son bien moins dangereux

« Que ce fatal amour qui vous prendra tous deux.

Les quatre soldats de la garde, précédés de leur chef, sortent sur l'opposite de Nemours et de Coucy, et ce sur un signe que ce dernier leur donne.

Acte 4^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec le Duc de Vendôme.

« Cher époux ; cher amant,... Quoi vous versez des larmes !

« C'est trop tarder adieu... ciel quel tumulte affreux

Les douze hommes de la garde, précédés de leur chef, après avoir, extérieurement effrayé par la précipitation de leur marche¹, se divisent en trois corps ; à savoir quatre vers le centre et le fond du théâtre, et les deux autres sur les parties latérales du fond, les uns vis à vis des autres. Le chef est un peu en avant du corps qui forme le centre.

Même scène.

« Qu'on l'entraîne à la tour, allez, qu'on m'obéisse.

Les quatre soldats du centre et du fond du théâtre, suivent le Duc de Nemours. Le chef garde son poste.

Scène 4^{ème}

¹ Après vérification dans le manuscrit, nous ne parvenons pas à comprendre cette phrase qui semble imparfaitement construite.

« Que la main de la haine, et que les mêmes coups,
« Dans l'horreur du tombeau nous réunissent tous.

Coucy fait signe au chef de la garde de relever les deux divisions de la droite et de la gauche ; et tous sortent à quatre de hauteur.

Acte 5^{ème} Scène 1^{ère}

Entrées avec le Duc de Vendôme.

Les douze soldats de la garde se rangent sur le fond, et sur une seule ligne, ayant le chef à leur tête.

Même scène.

« Imitez votre maître, et s'il vous faut périr.
« Vous recevrez de moi, l'exemple de mourir.

Toute la garde sort, à quatre de hauteur, précédée du chef.

Scène 6^{ème} et dernière

Entrée avec le Duc de Nemours.

« Que ce jour à tous trois soit un jour salubre
« Venez, paraissez, Prince, embrassez votre frère.

Même position, même nombre et même ordre que dans la scène première du cinquième acte. Lorsque la tragédie est finie, la ligne se divise en deux et occupe les deux parties latérales du fonds, chacune à six de hauteur pour laisser passer au milieu d'eux tous les acteurs qu'ils suivent ensuite en se repliant à quatre de hauteur, le chef étant à leur tête.

L'an de notre ère 1552

Alzire – de Mr Voltaire¹

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements²</u> | |
|------------------|----------------------|---|--|---|
| 1 ^{er} | Rôle | Zamore | Souverain d'une partie du Potose, et détrôné par les Espagnoles. | Habits américains ajusté le plus convenablement possible à la forme théâtrale, voyez le n° 10 |
| 2 ^{ème} | 1 ^{er} Rôle | Dom Guzman | Vice Roi du Pérou sous le règne de Philippe II Roi d'Espagne. | Habits américains populaires, voyez le n° 11 |
| 1 ^{er} | Roi | Dom Alvarès | Père de Guzman. | Habits de femmes américaines, voyez le n° 12 |
| 2 ^{ème} | Roi | Montèze | Ancien souverain d'une Partie du Pérou. | Habits espagnols, voyez le n° 13 |
| | Confidents | | | |
| 1 ^{er} | | L'américain parlant à la dernière scène du 2 ^{ème} acte. | | |
| 2 ^{ème} | | Dom Alonze | Officier de la garde espagnole. | Habits d'officiers espagnols, voyez le n° 14 |
| 3 ^{ème} | | L'américain parlant à la scène première du second acte. | | |
| 1 ^{er} | Rôle | Alzire | Fille de Montèze promise à Zamore et mariée à Guzman. | Habits de soldats espagnols, voyez le n° 15 |
| | Confidentes | | | |
| 1 ^{ère} | | Emire | | On peut supposer pour la décoration théâtrale que les Vice Rois du Pérou étaient décorés de l'ordre de Calatrava ³ , qui était une croix d'or remodelisée, laquelle pendait sur l'estomac, attaché à une chaîne d'or passée autour du col. |
| 2 ^{ème} | | Céphane | Suivantes d'Alzire | |

¹ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (5) pp. 55-56 : rech. hist. & géo., doc. (7) pp. 86-96 : première version, doc. (8) pp. 218-220 : deuxième version.

² Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » p. 363-364. Les habits américains sont spécifiques à cette tragédie. Ils n'apparaissent nulle part ailleurs dans le *Registre*. LeKain ne mentionne à nouveau les habits espagnols qu'à deux reprises, dans *Le Cid* et *Inès de Castro*.

³ L'ordre de Calatrava est un ordre militaire hispanique fondé au XII^e siècle. Il est le premier ordre militaire espagnol. Cette remarque signe une fois de plus la qualité des recherches effectuées par LeKain pour renseigner son travail.

Six courtisans espagnoles de la cour de Dom Guzman.

Douze Espagnoles du peuple attachés au parti de D. Guzman.

Un chef et douze soldats de la garde espagnole.

Dix-huit Américains de la suite de Zamore.

La scène est dans la ville de Los Reyès, aujourd'hui Lima

Sept acteurs

} 10

Trois actrices

Quarante-neuf assistants cy 49

Na : Quoique toutes les éditions d'Alzire, n'annoncent qu'un seul interlocuteur au nom de tous les américains ; néanmoins on a crû devoir suivre dans cette distribution les anciennes traditions de Mr de Voltaire qui divisaient ce rôle entre deux personnages. L'effet de la scène en est plus naturel et bien plus théâtral.

C'est d'après le sentiment du même auteur qu'on recommande à tous les comédiens de ne pas supprimer les quatre derniers vers de la pièce qui renferment toute la morale du poème, morale d'autant plus admirable qu'elle est parfois orthodoxe.¹

Maître de Musique

Dans le cours de la scène 5^{ème} du 2^{ème} acte

Réplique pour annoncer la fête du mariage d'Alzire et de Guzman

« Ce que j'aime est peut-être en des mains que j'abhorre

« Je n'ai d'autre douceur que d'en douter encore.

« Mes amis, quels accents remplissent ce séjour ?...

C'est derrière le théâtre¹ qu'une partie de l'Orchestre composé de timbales, de trompettes et d'autres instruments bruyants, doit peindre avec beaucoup de douceur le bruit d'une fête qui

¹ Ce commentaire nous intéresse à deux titres. D'abord parce qu'il témoigne de ce que LeKain travaillait en partie à partir des éditions existantes des textes concernés. Ensuite parce que l'on retrouve ici les signes d'une intimité affichée entre le comédien et le célèbre Voltaire, au nom duquel LeKain entend, une fois de plus, ici parler. Nous avons déjà eu l'occasion, en effet, de voir dans quelques-uns des textes du *Recueil*, comment LeKain se donnait pour être une sorte de porte-parole si ce n'est officiel, du moins légitime, de la grande figure voltairienne. On note par ailleurs que LeKain se donne à nouveau pour être un protecteur/réhabilitateur de l'œuvre de Voltaire, puisqu'il prétend corriger les éditions existantes, restaurant ainsi le texte dans sa pureté originelle.

s'entend d'abord de très loin, et qui s'augmente par degrés, jusqu'à ce que l'on commence le troisième acte.

Entre le troisième et le quatrième acte, la symphonie doit peindre un bruit de guerre et de victoire remportée par Guzman sur les Américains révoltés.

Entre le quatrième et le cinquième acte, elle doit exprimer des cris tumultueux mélangés de pleures et de gémissements, ce qui est analogue aux plaintes des Espagnoles sur l'assassinat de Guzman.

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte donnée au premier semainier.

« Dom Alvarès, Dom Guzman, Montèse, Alzire »

Machiniste Décorateur

Le théâtre doit représenter une galerie d'architecture gothique. Le fond conduit à l'appartement du Vice Roi, la droite à celui d'Alzire, et la gauche à celui de Montèze.²

Réplique pour faire ronfler le canon, ce qui dure environ trois minutes.

« Mes amis quels accents remplissent ce séjour

« Ces flambeaux allumés ont redoublé le jour

« J'entends l'airain tonnant de ce peuple barbare

Au commencement du quatrième acte faire baisser à moitié le premier rang de la rampe, pour annoncer que la scène se passe dans la nuit et ne la relever qu'à la fin du même acte.^{A4}

Réplique pour faire baisser le rideau à la fin du cinquième acte

« Mon cœur désespéré ; se soumet, s'abandonne

« Aux volontés d'un dieu qui frappe et qui pardonne.

Tailleur magasinier

¹ Non dans la fosse d'orchestre, donc.

² Ce décor correspond dans sa structure (une galerie d'architecture gothique) à ceux décrits dans *Adélaïde du Guesclin*, *Gustave*, *Inès de Castro*, *Warwick*, *Venceslas* + *Le Siège de Calais*. Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique », p. 394.

^{A4} Voir notes annexées p. 357.

Préparer trente-un habits espagnols, dont six pour les courtisans, douze pour le peuple, un pour le chef de la garde, et douze pour les soldats, voyez les numéros 13 – 14 – 15. Plus dix-huit habits pour les Américains, voyez le numéro 11.

Na : Ces derniers paraissent tous enchaînés à la dernière scène du cinquième acte.

Revêtir, pour le quatrième acte, un soldat espagnol d'un autre uniforme que celui de la garde du Vice Roi.

Perruquier

Préparer les coiffures des six courtisans espagnols.

Premier garçon de théâtre

Faire placer dès le premier acte deux fauteuils sur la scène, l'un à la droite du théâtre, l'autre à la gauche, en préparer un troisième recouvert d'un tapis de velours, sur laquelle on doit amener Guzman à la dernière scène du cinquième acte.

Faire placer, dès le premier acte, sur les parties latérales du théâtre, quatre fortes girandoles sur des guéridons dorés hauts de quatre pieds et demi, et les faire allumer, dès le commencement du quatrième acte. Il faudra les éteindre au commencement du cinquième.

Commandants des assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des Espagnoles et des Américains^{A1}

Acte 1^{er} scène 2^{ème}

Entrée avec Zamore.

Les dix-huit américains se rangent neuf sur la droite et le neuf autres sur la gauche de Zamore, le tout en formant un demi-cercle irrégulier.

Scène 2ème

^{A1} Voir notes annexées p. 356.

Alvarès

« Soyez libres, Vivez

Le centre du demi-cercle se recule un peu pour laisser à Alvarès la liberté d'entrée en scène. Ils se referment ensuite dans la position précédente.

Scène 3^{ème}

Alvarès

« Je te quitte un moment, mais c'est pour te servir

« Et pour serrer les nœuds qui vont tous nous unir.

Le centre du demi-cercle se rouvre de nouveau pour laisser passer Alvarès et reprendre sa première position.

Scène 4^{ème}

Zamore

« Un cœur infortuné n'est point sans défiance ;

« Mais quel autre vieillard à mes regards s'avance ?

Le centre du demi-cercle fait la même évolution, autant pour qu'on voit que pour se refermer, à l'arrivée de Montèze.

Scène 5^{ème}

Entrée des soldats espagnols

Zamore.

« Crains de porter Zamore au dernier désespoir

« Reprends un cœur humain, que ta vertu bannie...

Le centre du demi-cercle fait la même évolution que ci-dessus, pour laisser entrer en scène l'officier de la garde espagnole qui arrive avec six soldats, lesquels se tiennent sous le vestibule sur une seule ligne

et qui ne sortent que quand l'officier les remmène.

Scène 6^{ème}

« Je n'ai d'autre douceur que d'en douter encore.....

Sortie des Américains.

« Si je puis vous sauver, ou s'il nous faut mourir.

Les Américains au bruit des canons et des trompettes guerrières s'éparcent¹ ça et là sur scène avec des démonstrations d'effroi, et se retirent tous pêle-mêle et sans ordres lorsque Zamore sort.

Acte 3^{ème} Scène 5^{ème}

Entrée avec Guzman et Alvarès.

« Ô Ciel ! c'est Guzman même, et son père avec lui.

Même scène.

Guzman

« Votre supplice est prêt, mon rival va périr.

« Hola, soldats.

Guzman²

« Qu'on l'entraîne.

Les six courtisans espagnols se rangent sans ordres derrière Guzman, en longeant un peu les ailes du théâtre pour laisser le fond plus libre.

Les douze soldats espagnols, précédés de leur chef entrent sur la scène, en occupent le fond à six de hauteur.

Quatre soldats du premier rang se détachent et vont se ranger derrière Zamore qu'ils

¹ Sic. Ce verbe employé par LeKain n'est plus aujourd'hui en usage. Nous le reproduisons tout de même tel que noté sur le manuscrit dans la mesure où il reste parfaitement compréhensible.

² LeKain oublie de préciser ici que l'on est passé à la scène n°6 , alors qu'il le précise correctement dans son brouillon.

entourent, lorsqu'il sort de scène ; et dans le même moment, les huit soldats du fond se rétablissent à quatre de hauteur.

Guzman

« Seigneur je songe à vaincre, et je l'appris de vous ;
« J'y vole, adieu.

Les six courtisans espagnols entourent le Vice Roi. Le reste de la garde, précédé par son chef ferme la marche.

Acte 4^{ème} Scène 4^{ème}

Entrée avec Zamore.

« Et c'est lui qui m'ordonne
« De sauver un héros que le Ciel abandonne.

Un soldat espagnol sans armes à feu et revêtu d'un autre uniforme que celui de la garde du Vice Roi, se tient dans le fond du théâtre, adossé à l'une des colonnes du vestibule.

Zamore

« Soldat, guidez mes pas.

Le soldat précède Zamore et sort à l'opposite du côté par lequel il est entré.

Scène 5^{ème}

Alzire.

« Sont tous également l'ouvrage de tes mains.
« Mais de quel cri affreux mon oreille est frappée ?
« J'entends nommé Zamore, ah Ciel on m'a trompée.
« Le bruit redouble, on vient, ah Zamore est perdu !

Comme cette action se passe derrière le théâtre, il faut bien en observer la gradation, comme elle est désignée dans la réplique. Le cri de Zamore qui ne peut-être fait que par des comédiens, doit être lugubre, et paraître venir de très loin.

Scène 7^{ème}

Entrée avec l'officier.

« Que pouvez-vous Madame ? ô Ciel !

« Je peux mourir

Les soldats de la garde espagnole, précédés de leur chef, se tiennent rangés sous le vestibule, deux à droite et deux à gauche. La première division précède Alzire lorsqu'elle sort, et l'autre la suit.

Acte 5^{ème} scène 1^{ère}

Entrée avec Alzire.

Les deux soldats espagnols qui escortent Alzire, se tiennent dans le fond du vestibule, un à droite et l'autre à gauche.

Scène 4^{ème}

Entrée avec Zamore.

« Zamore va mourir dans des tourments affreux ;

« Barbares.

Les deux soldats espagnols qui escortent Zamore à peu près jusque vers le milieu du théâtre, se rejoignent ensuite à leurs camarades, l'un à droite et l'autre à gauche, en observant de laisser le portique du vestibule libre.

Scène 7^{ème} et dernière

Entrée avec Guzman.

« S'empressant près de lui, vient se rassasier

« Du sang de son épouse et de son meurtrier.

Quatre soldats espagnols apportent sur un fauteuil le Vice Roi mourrant, et le déposent au centre du théâtre à peu près à

huit pieds de distance de la rampe.
 Les six courtisans se ragent derrière le
 fauteuil de Guzman. L'officier de la garde
 est à côté de lui. Les quatre soldats désignés
 ci-dessus se rejoignent ensuite au huit autres,
 lesquels forment ensemble deux divisions de
 six hommes chacune, toutes les deux sur les
 parties latérales du théâtre en face l'une de
 l'autre. Le chef commande la division de la
 droite. Le peuple, au nombre de douze
 hommes se tient épars dans le fond. Les
 dix-huit américains enchaînés se groupent à
 neuf de hauteur à la gauche de Guzman, et
 tous mettent un genou en terre, lorsque

« Montèze, Américains qui fûtent mes victimes } Montèze leur en donne l'exemple.

« Tout vous est pardonné puisque je vois vos } Et ils ne se relèvent qu'au moment où
 pleures Zamore le leur indique.

Tout ces différents assistants se tiennent
 dans la même position, jusqu'à ce que l'on
 baisse le rideau.¹

An du monde 3510²

Amasis – de La Grange Chancel³

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements⁴</u> |
|----------------|--------------|-----------------------------|------------------------------|
|----------------|--------------|-----------------------------|------------------------------|

¹ Plus longuement commentées que la moyenne, les dernières scènes prennent dans de très nombreux articles l'allure de véritables tableaux finaux dont la fonction est manifestement de laisser au spectateur une impression esthétique forte.

² - 494 avant JC

³ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc.(5) pp. 57-58 : rech. hist. & géo., doc. (7) pp. 97-106 : première version, doc. (8) pp. 220-222 : deuxième version.

⁴ Qualifiés ici d'« africains » les habits répertoriés aux numéros 16, 17, 18 et 19 sont également désignés comme habits carthaginois (*Didon*), égyptiens (*Hypermnestre*) et aragonais (*Sertorius*) dans la suite du *Registre*. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » pp. 364-365.

| | | | | |
|------------------|-------------|-----------|--|---|
| 1 ^{er} | Rôle | Sésostris | Fils d'Apriès et de Nitocris crû fils d'Amasis. | Habits africains voyez le numéro 16 |
| 1 ^{er} | Roi | Amasis | Usurpateur de l'Égypte | Habits d'officier africains |
| 2 ^{ème} | Roi | Ménès | Gouverneur de Psamménite fils d'Amasis. | voyez le numéro 17 Habits de soldats africains |
| | Confidents | | | voyez le n° 18 |
| 1 ^{er} | | Phanès | Gouverneur de Sésostris. | Habits de femmes |
| 2 ^{ème} | | Ammon | Officier de la garde d'Amasis. | africaines, voyez le n° 19 |
| 1 ^{er} | Rôle | Arthénice | Fille de Phanès, aimée de Sésostris. | Na : La couleur de l'habit des veuves était le blanc. C'est par erreur qu'on leur a substitué le noir qui n'a été adopté que par les peuples modernes. |
| | Reine | Nitocris | Veuve d'Apriès. | |
| | Confidentes | | | |
| 1 ^{ère} | | Micérine | Suivante d'Arthénice. | |
| 2 ^{ème} | | Canope | Vouée au parti de la Reine. | |

Cette note servira pour tous les rôles qui peuvent avoir quelque trait avec celui de Nitocris, comme Andromaque, Mérope, Cornélia, Cléopâtre, ou Rodogune.^{A0}

Six assistants Grands Officiers de la couronne.

Un chef de la garde ~~égyptienne~~ et douze soldats de la garde égyptienne.

La scène est à Memphis dans le palais des Rois d'Égypte

Cinq acteurs

} 9

Quatre actrices } 27¹

^{A0} Nitocris dans la présente tragédie, Andromaque et Mérope dans les tragédies éponymes de Racine et Voltaire, Cléopâtre dans *La mort de Pompée* et *Rodogune* de Corneille et Rodogune dans la même tragédie éponyme de Corneille. Nous ne savons pas à quel personnage renvoie Cornélia dont on ne trouve pas trace dans la suite du *Registre*. Voir notes annexées p. 356.

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Séstoris, Phanès, Amasis, Ammon, Arthénice, Micérine, le chef et les douze soldats

Lettre écrite et donnée à l'acteur qui joue le rôle de Séstoris

« Votre amour pour la reine et vos desseins pour elle,

« De vos états, seigneur, m'ont jadis fait sortir,

« Mais du moins en perdant un époux infidèle,

« À perdre encore un fils je ne pus consentir.

« Aujourd'hui que le sort pour vous combler de joie,

« Par mon trépas enfin dégage votre foi,

« N'étendez point l'horreur que vous eûtes pour moi,

« Sur ce fils que je vous renvoie. Ladice

Machiniste Décorateur

Le théâtre doit représenter une grande galerie communicative à plusieurs appartements d'une architecture très grossière. Le fond conduit à celui d'Amasis, la droite à celui de Nitocris, et la gauche à celui d'Athénice.²

Il faut que le théâtre soit très faiblement éclairé, dès la première scène du premier acte, et que la lumière totale reparaisse par gradation sur la fin de la même scène.^{A4}

Tailleur magasinier

Préparer dix-neuf habits dont six pour les grands officiers, un pour le chef de la garde, et les douze autres pour les soldats. Voyez les numéros 16, 17 et 18

Na : Il faut que les douze soldats qui sont de service jusqu'à la scène sixième du cinquième acte soient cuirassés et coiffés en fer, et n'aient pour toute arme que le sabre nu.

¹ LeKain note 27 alors que la somme de 9 et 19 équivaut à 28.

² Ce décor correspond dans sa structure (galerie d'une architecture grossière) à ceux décrits dans *Brutus*, *Horace*, *Rhadamiste et Zénobie*, *Tancrede*. Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique » p. 395.

^{A4} Voir notes annexées p. 357.

Réplique pour faire connaître au tailleur magasinier les différents moment où les soldats rentrent dans la coulisse pour ôter leur cuirasse et leur coiffure de fer, et pour s'armer de piques ; cette disposition étant faite dans la vue d'offrir de représenter avec les mêmes hommes, une garde attaché à un autre parti que celui d'Amasis.^{A5}

Acte 5^{ème} Scène 6^{ème}

« Si je puis aux enfers conduire ma victime } première rentrée – deux soldats
« Qu'on l'entraîne... Ah mon fils je ne te quitte pas } seconde rentrée – quatre soldats
« Venez Madame ; au ciel où me réduisez-vous } troisième rentrée – quatre soldats

Premier garçon de théâtre

Faire placer dès le premier acte deux fauteuils sur la scène, l'un à la droite du théâtre, et l'autre à la gauche, et donner un anneau à l'acteur qui joue le rôle de Séstoris.

Commandants des assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des grands officiers et des soldats^{A1}

Acte 1^{er} scène 3^{ème}

Entrée avec Amasis.

« Par le sang d'Amasis, j'apaiserai vos ombres,
« Ou je vous rejoindrai dans les royaumes
sombres.

Huit soldats de la garde, précédés de leur chef
se placent sous le vestibule, deux à droite et
deux à gauche, le chef sur la droite.¹

Même scène.

« Gardes, menez ce prince à mon appartement

Deux soldats de la droite, et deux de la

^{A5} Voir notes annexées p. 357.

^{A1} Voir notes annexées p. 356.

¹ La division en deux groupes de deux ne semble pas cohérente si le nombre total d'assistants est de huit.

« Qu'on ne mette entre nous aucune différence

gauche, s'avancent en scène, se rangent en haie, face à face, et suivent Sésostris qui rentre par le fond.

Acte 2^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Amasis.

« Déjà je m'abandonne au transport les plus doux.

« Que faites-vous, ô Ciel ! Le tyran vient à nous.

Quatre soldats de la garde précédés de leur chef se placent sous le vestibule, deux à droite et deux à gauche, le chef sur la droite.

Même scène.

« Et forcer ces mutins dignes de son courroux

« À ne plus voir ici d'autre Reine que vous.

Les quatre soldats précédés de leur chef suivent Amasis. C'est-à-dire qu'une des deux divisions le précède et que l'autre le suit.

Acte 3^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Nitocris, Canope et Ammon.

« Vous êtes observé, seigneur, je me retire
« Songez à vous. Hélas, que pourrais-je lui dire ?¹

Deux soldats de la garde se placent sous le vestibule, l'un à droite et l'autre à gauche.

Même scène.

« Gardes, qu'avec la Reine on me laisse un moment,

« Eloignez-vous. Sortez (Phanès entre)

Les deux soldats se retirent, l'un à droite, l'autre à gauche. Mais à l'arrivée de Phanès, ils rentrent aussi tôt pour occuper le même

¹ Comme souvent LeKain colle ici sans distinction deux répliques différentes sans prendre soin de distinguer à quel personnage elles se rattachent.

« Seigneur on vous attend.

poste.

Scène 5^{ème}

Entrée avec Amasis.

« Je sais par quel moyen je pourrais le punir
« Allons voir le tyran, mais je le vois venir.

Le chef de la garde se présente seul et précède Amasis. Il se tient au centre du vestibule. Entre les deux divisions.

Même scène.

« Et servira d'exemple à la témérité.
« Obéissez Madame ; et vous, qu'on se retire.

Le chef de la garde (?)¹ à sa suite, les deux gardes de la Reine, et précède Amasis qui rentre par le fond.

Acte 4^{ème} Scène 2^{ème}

Sur la fin de cette scène.

« Il n'est point de tourment au gré de ma
fureur.
« Hola, gardes, à moi.

Six soldats de la garde précédés de leur chef entrent en scène à ce commandement, et se rangent en quart de cercle sur le fond, trois à droite, trois à gauche et le chef au centre.

Même scène.²

« La Reine... juste dieux... Gardes qu'on la
saisisse.

Un soldat de la droite et un autre de la gauche quittent leur poste et se rangent en fil derrière la Reine, et la suivent quand elle quitte la scène.

Scène 3^{ème}

¹ Mot raturé, illisible.

² Il s'agit, dans l'édition parue chez Ribou en 1701, de la scène suivante.

« Je vais de mon hymen pressé l'instant
propice ;
« Toi, rends grâce, mon fils à ta libératrice.

Le chef de la garde suivi de deux soldats
précède Amasis. Les deux de la gauche le
suivent.

Acte 5^{ème} scène 1^{ère}

Entrée avec Amasis, Nitrocris et Canope.

Les six soldats de la garde, précédés de leur
chef, se rangent sous le vestibule, cinq à
droite et cinq à gauche.¹ De chaque côté, il y
a deux hommes de front et trois sur la
seconde ligne. Le chef est au centre.

Scène 3^{ème}

Entrée avec Ménès.

« Qui sous le fait des ans ne se soutient qu'à
peine,
« Vous apprendrez seigneur... Le voici qu'on
Amène.

Deux soldats de la garde conduisent Ménès
sur la scène en le soutenant par dessous les
bras, et restent derrière lui.

Scène 4^{ème}

« Si je puis aux enfers conduire ma victime.

Ces derniers reconduisent Ménès hors de la
scène, par le même côté où ils sont entrés, et
quand ils sont derrière le théâtre, ils ôtent leur
cuirasse et leur casque de fer pour reprendre
une autre coiffure et des piques.

Scène 5^{ème}

¹ Six divisé par deux font trois et non cinq. De la même manière que dans le brouillon, LeKain s'emmêle ici un peu avec les chiffres (cf. *Matériaux etc., op. cit.*, note 1 p. 104)

« T'apprend-il pas assez que je suis Sésostris
« Ah mon fils... Qu'ai-je fait ! ... Gardes,
qu'on le saisisse.

Même scène.

« Qu'on l'entraîne... Ah mon fils je ne te
quitte pas

Deux soldats de la droite, et deux de la
gauche, tous les quatre de la première ligne,
s'avancent, à grand pas, à la rencontre de
Sésostris qui marche vers eux le sabre à la
main. Deux d'entre eux lui opposent le sabre
et le bouclier, tandis que les deux autres le
désarment. Ensuite tous les quatre se rangent
derrière leur prisonnier.

Ces quatre soldats suivent Sésostris, et quand
ils sont derrière le théâtre, ils quittent leur
cuirasse et leur coiffure pour reprendre une
autre coiffure et des piques.

Scène 6^{ème}

« Qu'on l'arrête.
« J'aurais soin d'ordonner qu'on apporte sa
tête.

Un soldat de la droite, et un autre soldat de la
gauche, avancent en scène et chacun prend
place au premier châssis du fond.

Même scène.

« Venez le voir au Temple expirer sous nos
coups.
« Venez Madame... Ô Ciel, où me
réduisez-vous ?

Les quatre soldats restants sous le vestibule
sortent avec Amasis, précédés de leur chef.
Le Roy se trouve au milieu des deux
divisions. Et quand ils sont rentré dans les
coulisses, ils mettent bas leur cuirasse et leur
coiffure, pour reprendre une autre cuirasse et
des piques.

Scène 9^{ème} et dernière

« Allons, courrons au temple à la face des
Dieux

Les six grands officiers entrent
précipitamment avec Sésostris et se rangent

« Mais de quel cri nouveau retentissent ces

derrière lui. Les douze soldats revêtus et armés uniformément entrent ensuite. Quatre occupent le fond du vestibule, à savoir deux à droite et deux à gauche. Deux autres occupent la porte de droite et de gauche qu'avaient les deux gardes de la Reine, lesquels se retirent alors à l'arrivée de tout le cortège de Sésostris. Et les quatre autres s'emparent de droite et de gauche des parties latérales du fond du théâtre, le chef au centre. Tous restent dans cette position jusqu'à la fin de la pièce, et quand toute la cour a défilé, étant précédée par les six grands officiers, les soldats, ayant le chef à leur tête, suivent la marche à deux de hauteur.

An du monde 2821¹

Andromaque – de Racine²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ^{A2} |
|----------------------------------|--------------|-----------------------------|---|
| 1 ^{er} | Rôle | Pyrrhus | Fils d'Achille, roi d'Épire. Habits grecs civils, |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} | Rôle | Oreste | Fils d'Agamemnon, député voyez le numéro 20 |
| | | des grecs, vers Pyrrhus | Habits grecs pour les |
| 2 ^{ème} | Rôle | Pylade | Fils du Roi de Phocide, ami officiers militaires, |
| | | d'Oreste. | voyez le numéro 21 |
| | Confidents | Phoenix | Gouverneur de Pyrrhus. Habits de soldats grecs, |
| 1 ^{er} | Rôle | Hermione | Fille d'Hélène, accordée à voyez le numéro 22 |
| | | Pyrrhus. | Habits de femmes grecques, |

¹ - 1183 avant JC.

² Cf. *Matériaux*, *op. cit.*, doc.(5) pp. 59-60 : rech. hist. & géo., doc. (7) pp. 106-110 : première version, doc. (8) pp. 222-223 : deuxième version.

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357.

| | | | | |
|---------------------------------------|------------|--|-----------------|----|
| 2 ^{ème} 1 ^{er} Rôle | Andromaque | Veuve d'Hector et captive aimée de Pyrrhus. | voyez le numéro | 23 |
|---------------------------------------|------------|--|-----------------|----|

Confidentes

| | | |
|------------------|---------|------------------------|
| 1 ^{ère} | Cléone | Suivante d'Hermione. |
| 2 ^{ème} | Céphise | Suivante d'Andromaque. |

Douze seigneurs grecs, de la cour de Pyrrhus.

Un chef de la garde de Pyrrhus, et quatre soldats de la même garde.

Huit autres soldats de la suite d'Oreste.

La scène est à Buthrote, ville d'Épire, dans une salle du palais de Pyrrhus.

Quatre acteurs

} 8

Quatre actrices

Vingt-cinq assistants cy 25

Maître de musique

Dans l'intervalle du quatrième et du cinquième acte : la musique doit peindre la célébration d'un mariage troublé par des cris qui annoncent le meurtre et l'homicide.

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Oreste, Pylade, Pyrrhus, Phoenix, Andromaque, Céphise, douze seigneurs grecs de la cour de Pyrrhus, le chef de la garde plus les douze soldats grecs.

Plus une lettre non écrite à celle qui joue le rôle d'Hermione.

Machiniste Décorateur

Le théâtre doit représenter une galerie d'architecture grecque contiguë à plusieurs appartements. Celui du Roi est dans le fond, la droite conduit à celui d'Andromaque et la gauche à celui d'Hermione.¹

Tailleur magasinier

Préparer vingt-cinq habits, dont douze pour les seigneurs grecs qui forment le cortège de Pyrrhus, un pour le chef de la garde, et douze pour les soldats grecs. voyez les numéro 20, 21 et 22.

Na : À la fin du premier acte, il faudra que le tailleur déshabille six hommes près, parmi ceux qui ont formé le cortège de Pyrrhus, et qu'il les revêtisse d'habits grecs militaire.^{A5} Voyez le numéro 52.^{A2}

Plus, qu'il déshabille les six autres, et qu'il les revêtisse d'habits de soldats grecs. Voyez le numéro 22.

Plus, qu'il revêtisse les quatre soldats ~~restants~~ pris pour la garde de Pyrrhus, de cuirasse et de coiffure de fer, qu'il leur supprime l'armure de la pique, parce qu'alors ils ne reparaîtront plus qu'avec le sabre nu.

Perruquier

Préparer, dès le premier acte, les accommodages des douze seigneurs grecs de la cour de Pyrrhus.

¹ Si la structure du décor n'est ni plus ni moins la même que celle des trente-six autres galeries mentionnées par LeKain dans la suite du *Registre*, c'est la première et dernière fois que LeKain évoque « une architecture grecque ». On se souvient que le brouillon était, à ce titre, extrêmement confus, LeKain ayant de nombreuses fois remplacé le grec par de l'égyptien. On se souvient également avoir pu constater que LeKain a finalement supprimé, dans la très grande majorité des cas, les ordres d'architecture, pour s'en remettre à de plus simples qualificatifs tels « noble et riche », « très noble et très simple »... (cf. *Matériaux*, note 1 p. 258 & note 5 p. 266) Dans la mesure où la plupart des galeries décrites comme nobles et riches prenaient, très probablement, un aspect pseudo grec ou antique, nous avons estimé légitime de classer cette galerie d'architecture grecque parmi ce que nous avons appelé les galeries tripartites de type 1. Cf. ci-dessous note 1 p. 130 et « Les décors : synthèse analytique » p. 393.

^{A5} Sur l'économie du nombre d'assistants, voir notes annexées p. 357. Dans la mesure où les costumes sont toujours destinés aux officiers ou au chef de garde (cf. dans le cas présent page suivante Acte 5^{ème} et scène 5^{ème} et dernière « Les six officier grecs qui se sont rhabillés à la fin du premier acte »), on suppose que les costumes dits « militaires » qu'ils soient grecs, romains ou orientaux, désignent dans l'ensemble du *Registre* des habits plus riches et élaborés que les costumes de simples soldats. C'est en tout cas la seule chose qui justifierait l'apparition d'un nouveau numéro, distinct du numéro 22. Cf. note suivante.

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357. C'est la première fois qu'apparaît le numéro 52. Compte tenu de la logique de numérotation mise en place par LeKain jusqu'à présent, (les numéros sont attribués au fur et à mesure de l'apparition des costumes) on peine à comprendre les raisons qui ont pu motiver son apparition prématurée.

Premier garçon de théâtre

Faire placer, dès le premier acte, deux fauteuils, l'un à la droite du théâtre, et l'autre à la gauche.¹

Commandants des assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des seigneurs grecs et des soldats^{A1}

Acte 1^{er} scène 2^{ème}

Entrée avec Pyrrhus et Phoenix.

« Hé bien, va donc disposer la cruelle
« À revoir un amant qui ne vient que pour elle.

Les douze seigneurs grecs de la cour de Pyrrhus se divisent et forment un quart de cercle sur la droite et sur la gauche de ce prince. Quatre soldats de la garde précédés de leur chef, se tiennent sous le vestibule, deux à droite et les deux autres à gauche. Le chef occupe la droite.

Même scène.

« Après cela seigneur, je ne vous retiens plus,
« Et vous pouvez aux grecs annoncer mes refus

Les douze seigneurs grecs se retirent, en servant d'escorte à l'ambassadeur.

Scène 5^{ème}

« Pour savoir vos desseins j'irai vous retrouver,
« Madame en l'embrassant, songez à la sauvez.

Le chef de la garde et les deux soldats de la droite précèdent Pyrrhus, et les deux de la gauche le suivent.

¹ Cette requête est la plus courante, dans la rubrique consacrée au premier garçon de théâtre.

^{A1} Voir notes annexées p. 356.

Acte 5^{ème} et scène 5^{ème} et dernière

« Et l'ingrate, en fuyant, me laisse pour
salaire,
« tous les noms odieux que j'ai pris pour lui
plaire.

Les six officiers grecs qui se sont rhabillés à
la fin du premier acte, se tiennent vers le
centre du théâtre en quart de cercle, et ne
quittent cette position, pour venir au secours
d'Oreste, que quand ce prince tombe dans les
bras de Pylade.

Les dix-huit autres soldats, dont six se sont
aussi rhabillés, à la fin du premier acte, sont
divisés de cette sorte.

Douze occupent de droite et de gauche les
parties latérales du théâtre, pour en garder
chaque issue. Les six autres occupent aussi de
droite et de gauche les parties latérales du
vestibule.

Même scène.

« L'ingrate, mieux que vous saura me
déchirer,
« Et je lui porte, enfin, mon cœur à dévorer

Les six soldats de la suite se replient à trois de
hauteur, et précède Oreste qui sort de ce
même côté entouré des officiers. Les six
soldats de la gauche, et les six autres placés
sous le vestibule, le suivent, en se repliant
tous à trois de hauteur.

An de notre ère 1372

Andronic – Campistron¹

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ² |
|----------------|--------------|-----------------------------|-------------------------------|
|----------------|--------------|-----------------------------|-------------------------------|

¹ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc.(5) pp. 61-62 : rech. hist. & géo., doc. (7) pp. 110-116 : première version, doc. (8) pp. 223-225 : deuxième version.

² Les costumes qui portent ici le numéro 25, 26 et 27 correspondent exactement à ceux déjà décrits aux numéros respectifs 3, 4 & 5. Cette identité nous renforce dans l'idée que LeKain procéda à sa classification sur des bases plus arbitraires que véritablement concrètes. L'habit des peuples bulgares est spécifique à *Andronic*. On peut

| | | | | | |
|------------------|----------------------|--|--|---|------------------|
| 1 ^{er} | Rôle | Andronic | Fils de l'empereur. | Habits orientaux, | |
| 2 ^{ème} | 1 ^{er} Rôle | Léonce | Député des bulgares, auprès de l'empereur. | voyez le numéro | 24 ^{A6} |
| 1 ^{er} | Roi | Colo-jean, Paléologue | Empereur de Grèce. | Habits d'officier militaire oriental, | |
| | | | | voyez le numéro | 25 |
| 2 ^{ème} | Roi | Léon | Ministre d'Etat. | Habits de soldats oriental | |
| | Confidents | | | voyez le n ^o | 26 |
| 1 ^{er} | | Gélas | Officier du palais. | Habits des femmes | |
| 2 ^{ème} | | Marcène | Ministre d'Etat. | orientales, voyez le n ^o | 27 |
| 3 ^{ème} | | Martian | Attaché au parti d'Andronic. | Habit particulier des peuples bulgares, | |
| 4 ^{ème} | | Aspar et Crispe ¹ réunis ensemble* | Officier de la garde de l'empereur. | voyez le numéro | 28 |
| 1 ^{er} | Rôle | Irène | Fille de l'empereur de Trépisonde, promise à Andronic et mariée au père de ce prince. | distinction pour les marques de dignité qui pourrait caractériser ces nouveaux empereurs, après la décadence totale de l'empire romain. ² | |
| | Confidentes | | | | |
| 1 ^{ère} | | Eudoxe | Gouvernante d'Irène. | | |
| 2 ^{ème} | | Narcée | Suivante d'Irène. | | |

Un chef de la garde de l'empereur.

Douze soldats de la même garde.

La scène est à Byzance³ dans le palais de l'empereur.

Huit acteurs

imaginer qu'il prenait la forme de ce que LeKain appelle parfois plus largement et sobrement un « habit européen » Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » pp. 369-370.

^{A6} Voir notes annexées p. 357-358.

¹ Ces deux personnages ne figurent pas côte à côte dans la distribution éditée dans l'édition de 1685.

² Il est intéressant de voir comment LeKain prend la peine de désigner le creux. Ce commentaire témoigne en tout cas de ce qu'il s'est renseigné sur le sujet.

³ On lit « Constantinople » dans l'édition de 1685.

} 11

Trois actrices

Treize assistants cy 13

* manière dont les deux rôles sont réunis pour sauver la trop grande familiarité de Marcène avec l'un des principaux officiers de l'empereur.¹

Acte 1^{er} Scène 1^{ère}

Marcène, Aspar

« Quoi malgré mes chagrins et notre longue haine,

« Léon me dites-vous, veut parler à Marcène !

« Aspar, est-il bien vrai ? Puis-je le croire ainsi

Aspar

« Oui, seigneur, et bientôt il doit se rendre ici

(Le reste de la scène comme elle est)²

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Marcène, Aspar, Léon, Martian, l'Empereur le chef de la garde et les douze soldats de la même garde.

Lettre écrite et donnée à l'acteur qui joue le rôle de Léon

« Par un dernier effort, apaisez votre père,

« Ne ménagez plus rien, prince, pour vous sauver ;

« Assurez une vie à l'Etat nécessaire,

¹ Ce n'est pas la première fois que LeKain s'intéresse à la forme que doit selon lui prendre le texte. Il s'en est pourtant jusque-là tenu au simple commentaire, invitant notamment les Comédiens à conserver les quatre derniers vers de la tragédie d'*Alzire* afin d'en préserver la valeur morale et didactique. LeKain va plus loin ici puisqu'il propose une réécriture pure et simple de quelques vers soi disant trop familier. LeKain se pique à plusieurs reprises de telles réécritures dans la suite du *Registre*, sur des extraits parfois bien plus longs. Voir *Atrée et Thyeste*, *Cinna*, *Electre*, *Athalie*, *Héraclius*, *Horace*. **Ces différents exemples interpellent dans la mesure où ils témoignent de ce que LeKain en plus de prétendre à la maîtrise de la scène, entend également exercer un contrôle sur le texte, quand cela lui semble nécessaire.** Des emplois aux accessoires en passant par les costumes, les déplacements, la musique et le texte, rien n'échappe décidément à l'examen de LeKain, à ce « regard normalisateur (...) qui permet de qualifier, de classer et de punir », le cas échéant, comme dit Foucault dans *Surveiller et Punir*. (Tel Gallimard p. 217).

² La scène originale :

« Quoi malgré nos chagrins et notre longue haine,

Léon, dis-tu, demande à parler à Marcène

À moi ? Me dis-tu vrai ? puis-je le croire ainsi ?

« Et songez qu'en mourant... Je ne puis achever.

Machiniste Décorateur

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très noble et très ornée. Le fond est destiné pour la résidence de l'Empereur et de l'Impératrice. La partie droite conduit à l'appartement d'Andronic, et la gauche au cabinet des ministres.^{A3}

Le troisième acte se passe entièrement dans la nuit, mais elle n'arrive que successivement, et par degré, depuis la première jusqu'à la quatrième scène, en sorte qu'il n'y a presque plus de clarté à l'arrivée de Martian qui précède celle de l'Empereur. L'intervalle du troisième au quatrième acte est employé à faire revenir le jour également par degrés.^{A4}

Réplique pour faire baisser le rideau à la dernière scène du cinquième acte.

« Etaient-ils innocents ou coupables tous deux ?

« Je ne sais... Mais hélas, que je suis malheureux !

Tailleur magasinier

Préparer treize habits dont un pour le chef de la garde, et les douze autres pour les soldats de la même garde. Voyez les numéros 25 et 26.

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte quatre tabourets sur l'avant scène, à savoir deux à droite et deux à gauche. Plus un fauteuil au centre pour l'Empereur. Plus préparer quatre flambeaux qui seront donnés à quatre soldats de la garde pour la scène sixième du troisième acte.

Commandants des assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des soldats

Acte 1^{er} scène 5^{ème}

^{A3} Voir notes annexées p. 357.

^{A4} Voir notes annexées p. 357.

Entrée avec l'Empereur.

« Trop heureux, si mes soins donnent à mes¹
états.

« Ce repos souhaité dont je ne jouis pas.

Six soldats de la garde, précédés de leur chef occupent les parties latérales du vestibules à savoir trois à droite et trois à gauche. Le chef est en scène sur la partie droite du théâtre, mais un peu dans le fond.

Scène 6^{ème}

Sortie avec l'Empereur.

« Prince, consultez-vous, je vous laisse y
penser.

Le chef se porte à la division de la droite pour précéder l'empereur, la division de la gauche le suit.

Acte 3^{ème} Scène 6^{ème}

Entrée avec l'Empereur, Léon ,
Marcèce, Aspar et Gélas.

« Mais, on vient, l'Empereur se présente à
mes yeux.

« Serais-je découvert ?... Gardes, qu'on les
saisisse.*

Les douze soldats de la garde, précédés de leur chef , se partagent en trois divisions. La première, portant des flambeaux, avancent un peu sur la scène, pour en éclairer la droite et la gauche. La seconde s'avance tout à fait avec l'empereur et se partage par moitié, l'une vers Andronic et l'autre vers Martian. Celle qui marche vers Andronic, le désarme au moment qu'il est prêt à se tuer, et l'autre prend l'épée de Martian. Chaque section se tient derrière son prisonnier. La troisième division se tient sous le vestibule, deux à

¹ On lit « si mes soins donnent à vos États » dans la première édition de 1685.

droite et deux à gauche. Le chef occupe le même poste qu'à la scène cinquième du premier acte.

Sortie de la seconde division avec
Andronic et Martian.

« Qu'on l'ôte de mes yeux, qu'on le garde avec
soin.

« Et qu'on fasse expirer, au milieu des
supplices,

« Léonce et Martian ses malheureux complices.

Chaque section suit son prisonnier, Aspar,
Capitaine de la garde est à leur tête, les deux
prisonniers au milieu des quatre soldats.

Scène 8^{ème}

Sortie avec l'Empereur, l'Impératrice
et la suite.

« Je connais votre cœur, je sais tout ce qu'il
pense,

« Allez, ne doutez point de ma
reconnaissance.

Les soldats de la première division portant
des flambeaux, se réunissent à deux de
hauteur, pour précéder l'empereur et
l'impératrice, précédés à leur tour par le chef
de la garde.

Les deux soldats placés à la gauche du
vestibule, marchent devant tout ce cortège
Et les deux autres de la droite le ferment.

Acte 4^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée avec Andronic.

« Mais je crois Andronic. Il porte ici ses pas.

« Qu'on me laisse un moment, qu'on ne me
trouble pas.

Deux soldats de la garde, précédés de leur
chef, marchent devant Andronic. Deux autres
le suivent. Mais à peine ont-ils pris poste, de
droite et de gauche, dans les angles du

théâtre, qu'à l'ordre du fils de l'empereur ils rentrent par le lieu où ils ont débouché.

* Il est important, plus qu'on ne pense, de concerter ces sortes d'actions avec les interlocuteurs intéressés, chaque jour de représentation. Il en est plusieurs de ce genre, telles que celles d'*Amasis*, de *Méropé*, de *Gustave*, d'*Héraclius*, etc.^{A0}

An du monde environ 2724¹

Ariane – de Thomas Corneille²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements^{A2}</u> |
|------------------|--------------|-----------------------------|-------------------------------|
| 1 ^{er} | Rôle | Thésée | Fils d'Egée, Roi d'Athènes. |
| 2 ^{ème} | Rôle | Pirithous | Fils d'Ixion, Roi de Lapithes |
| | Roi | Œnarus | ami de Thésée. |
| | Confidents | Arcas | Roi de Naxe. |
| 1 ^{er} | Rôle | Ariane* | Suivant d'Œnarus. |
| 2 ^{ème} | Rôle | Phèdre | Fille de Minos, Roi de Crète. |
| | Confidente | Nérine | Sœur et rivale d'Ariane. |
| | | | Suivante d'Ariane. |

La scène est à Naxe, dans l'une des salles du palais d'Œnarus.

Quatre acteurs

} 7

Trois actrices

^{A0} Voir notes annexées p. 356.

¹ - 1280 avant JC

² Cf. *Matériaux*, op. cit., doc. (7) pp. 117-119 : première version, doc. (8) pp. 225-226 : deuxième version. *Ariane* est, avec *Ino et Mélécerte*, la tragédie la plus brièvement traitée dans le *Registre*. Elle tient sur une page dans le manuscrit.

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357.

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

Œnarus, Arcas, Thésée, Pirithous, Phèdre.

Lettre écrite et donnée à l'acteur qui joue le rôle d'Arcas

« Thésée à Pirithous.

« Pardonnez une fuite où l'amour me condamne,

« Je pars, sans vous en avertir.

« Phèdre, du même amour n'a pu se garantir.

« Elle fuit avec moi, prenez soin d'Ariane.

Machiniste Décorateur

Le théâtre doit représenter une galerie de belle architecture, qui conduit à plusieurs appartements.

Le fond mène à celui du Roi, celui de la droite à l'appartement d'Ariane, et celui de la gauche à la résidence de Phèdre.^{A3}

Entre le quatrième et le cinquième acte, il faut baisser tout à fait la moitié de la rampe, et laisser ainsi jusqu'à la fin de la pièce.^{A4}

Réplique pour faire baisser le rideau, à la fin du cinquième acte

« Si dans mes déplaisirs, tu veux me secourir.

« Ajoute à ma faiblesse, et me laisse mourir.

Premier garçon de théâtre

Faire placer dès le premier acte, deux fauteuils, l'un à la droite et l'autre à la gauche de la scène ; plus quatre guéridons portant des bougies, comme ils sont indiqués à l'article d'Alzire, et les faire allumer entre le quatrième et le cinquième acte.¹

^{A3} Voir notes annexées p. 357.

^{A4} Voir notes annexées p. 357.

¹ L'absence d'assistant dans cette tragédie justifie que LeKain ne poursuive pas plus loin son article, de même qu'elle explique l'absence d'une section consacrée au tailleur magasinier. Cela confirme que le tailleur n'a pas vocation, sauf quelques cas exceptionnels, à s'occuper des comédiens, dont on sait qu'ils géraient leur garde robe de façon autonome.

* À l'article de Didon, voyez l'historique du travestissement de cette princesse, entre le quatrième et le cinquième acte. La parité de situation semble exiger la même chose pour Ariane.^{A0}

An du monde 3121¹

Athalie – de Racine²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements³</u> |
|------------------|---|--|--|
| 1 ^{er} | Rôle Abner | L'un des principaux officiers des Rois de Judas. | Habits guerriers asiatiques, voyez le numéro 1 |
| 1 ^{er} | Roi Joad ou Joïada | Grand prêtre du temple de Jérusalem. | Habits asiatique ou oriental, pour le personnage de Nabal, |
| 2 ^{ème} | Roi Mathan | Prêtre apostat, sacrificateur de Baal. | voyez le numéro 24 Habits de soldats asiatiques |
| | { Joas | Fils d'Okasias et petit fils d'Athalie. | voyez le numéro 4 Habits des pontifes de |
| Enfants | { Zacharie | Fils de Joad et de Josabeth. | Jérusalem, |
| | { Une jeune fille de la tribu de Léni, parlant au nom du chœur. | | voyez le numéro 29 Habits des pontifes de Baal, |
| Confidents | | | voyez le n° 30 |
| 1 ^{er} | Ismaël | Chef d'une partie des Lévites. | Habits des enfants de tribu servant à un sacrifice, |
| 2 ^{ème} | Un Lévite | | voyez le n° 31 |

^{A0} Voir notes annexées p. 356.

¹ - 883 avant JC

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc.(2) pp. 15-18 : distribution, costumes, décorations, doc. (7) pp. 119-136 : première version, doc. (8) pp. 226-229 : deuxième version. De la première version au *Registre* final, *Athalie* est toute à la fois la tragédie sur laquelle LeKain s'est le plus régulièrement penché, que celle qu'il a le plus longuement traitée. Elle devance avec 9 pages, dans le manuscrit, *Tancredè*, traitée sur 7 pages.

³ Si *Athalie* est incontestablement la tragédie sur laquelle LeKain semble avoir le plus travaillé, c'est aussi celle qui, finalement, reste paradoxalement, la plus confuse. Le comédien ne semble pas être parvenu à se décider une fois pour toute sur les costumes, le nombre d'assistants, les déplacements... Même si nous reproduisons avec le plus de précision possible le manuscrit tel que nous le voyons, certains détails (ratures, corrections multiples, inserts...) sont proprement impossibles à reproduire via nos outils informatiques. Le mieux reste donc, pour ceux qui voudraient avoir une appréciation extrêmement précise de cette colonne, de consulter directement le manuscrit. Les numéros 29, 30, 31, 32 et 34 sont spécifiques à la seule tragédie d'*Athalie*. Se reporter pour plus de détails au chapitre intitulé « Les costumes : synthèse analytique » ci-dessous pp. 361-362, 369, 370-371.

| | | | | | |
|------------------|-------------|-----------------|--|--|-----------------|
| 3 ^{ème} | | Azarias | Chef des Lévites, préposé à la garde du Roi. | Habits des chefs de tribu commandant aux prêtres et aux Lévites, | |
| | | Nabal | Voué à la fortune de Mathan | | |
| | Reine | Athalie | Veuve de Joram. | voyez le n° | 32 |
| 1 ^{er} | Rôle | Josabeth | Tante de Joas et femme du grand prêtre. | Habits des chefs de tribu pour le Lévites du temple, | |
| 2 ^{ème} | Rôle | Salomith | Sœur de Zacharie. | voyez le n° | 33 |
| | Confidentes | Agar | De la suite d'Athalie. | Habits des prêtres du temple de Jérusalem, | |
| 2 ^{ème} | confidente | Personnage muet | De la suite d'Athalie. | voyez le numéro | 33 ¹ |
| | | | | Habits des Lévites du temple Jérusalem, | |
| | | | | voyez le numéro | 34 |
| | | | | Habits des officiers militaires asiatiques, voyez le n° | — |
| | | | | | 3 |
| | | | | Habits des femmes asiatiques, voyez le n° | |
| | | | | | 5 |

Sept jeunes filles de la tribu de Léni..

La nourrice de Joas..

~~4 Un chef de prêtres du temple et des Lévites.~~

~~12 Dix prêtres du temple.~~

~~30² Dix Lévites du temple.~~

2 officiers supérieurs de la garde d'Athalie – 12 officiers inférieurs de la même garde.³

~~12 quatre chefs de la garde d'Athalie.~~

~~Vingt-quatre soldats de la garde d'Athalie.~~

La scène se passe dans le vestibule du temple de Jérusalem

¹ Le chiffre 3 est marqué par-dessus un quatre.

² On lit le « 30 » devant la mention barrée « Dix ».

³ Cette ligne concernant les officiers est écrite en petit caractère comme si elle avait été ajoutée entre les deux lignes qui l'encadrent.

4
12
30
2
12

50¹

Sept acteurs

Quatre actrices } 14

Trois enfants

Sept jeunes filles, la nourrice cy 8

Cinquante assistants cy 50²

72³

Na : Plusieurs personnes ont paru désirer qu'à l'exemple des Grecs, il fut possible de faire exécuter les chœurs qui dialoguent, en chantant, dans les entractes de cette tragédie. Mais les tentatives de l'exécution ont fait craindre que la partie musicale ne nuisit à la majestueuse simplicité de la déclamation, et que par ce mélange, le spectateur fut distrait de l'intérêt dont ce poème est rempli. On s'est donc contenté de conserver le chœur dans le cours de la pièce, et de le faire dialoguer le plus qu'il a été possible, et de l'incorporer à l'action sans la ralentir.⁴ On va indiquer ci-après la manière dont on a arrangé le rôle de l'enfant qui parle au nom des filles de Lény. De plus les petits changements qui ont été faits à la fin du premier acte, et ceux que l'on a jugés indispensables au commencement du second et du troisième acte.⁵

¹ La somme des chiffres indiqués équivaut à 60 et non à 50 comme le note ici LeKain.

² *Ibidem.*

³ Le total devrait être de 82 et non de 72.

⁴ Ce commentaire témoigne de ce que LeKain ne se contente pas de retranscrire par écrit les pratiques scéniques en usage, mais effectue des choix argumentés entre différentes options ici mises en perspective. On ne sait qui sont les « plusieurs personnes » qui « ont paru désirer qu'à l'exemple des Grecs... ».

⁵ Plus encore qu'un simple arbitre qui se donnerait pour simple travail de choisir entre plusieurs options, LeKain prétend donc mettre la main au texte lui-même, afin de l'adapter à ce qui lui paraît être la meilleure solution de représentation. Ce n'est ni la première, ni la dernière fois que LeKain entreprend de retoucher partiellement un

Rôle de l'enfant parlant au nom du chœur

Acte 3^{ème} Scène 1^{ère}

Mathan, Nabal, le chœur

Mathan

.....

Que Mathan veut ici lui parler en secret

L'Enfant

Mathan ! Ô Dieu du ciel, puisses-tu le confondre ?¹ (Elle sort avec le chœur)

Scène 7^{ème}

Joad, Josabeth, Azarias, prêtres, Lévites, le chœur.

Joad

Mais, qui retient, encore, ces enfants parmi nous ?

L'Enfant

Eh, pourrions-nous, seigneur nous séparer de vous ?

Dans le temple de Dieu, sommes-nous étrangères ?

Vous avez près de lui nos pères et nos frères ;

Quand leurs bras combattront pour son temple attaqué,

Par nos larmes, du moins, il peut être invoqué.

Azarias

Ô Saint temple !

Josabeth

texte. Les modifications apportées à *Athalie*, sont les plus conséquentes de toutes les œuvres concernées dans le *Registre*. Cf. note 1 p. 38

¹ LeKain note ici un point d'interrogation et non un point d'exclamation comme dans le brouillon de son manuscrit... LeKain coupe la fin de la scène :

Mathan :

« Jeunes filles, allez : qu'on dise à Josabet

« Que Mathan veut ici lui parler en secret.

Une des filles du chœur Mathan :

« Ô Dieu du ciel, puisses-tu le confondre !

Nabal :

« **Hé quoi ? tout se disperse et fuit sans vous répondre !**

Mathan :

« **Approchons.**

Ô David !

L'Enfant

Dieu de Sion, rappelle,

Rappelle, en sa faveur, tes antiques bontés.¹

Acte 4^{ème} Scène 4^{ème}

Joas, Joad, Josabeth, Zacharie, Salomith, Azarias, Ismaël, les trois principaux chefs des Lévites et le chœur.

Joas à Josabeth

Joas ne cessera jamais de vous aimer

L'Enfant

Quoi, c'est là...²

Changements pour le corps de la pièce

À la place du dernier vers de la troisième scène du premier acte, mettez :

« Fléchissez le seul dieu que vous venez chercher.

L'on supprime les quatre seuls vers de la première scène du second acte, et l'on le commence ainsi – « Ciel que vois-je ? Mon fils, quel sujet vous ramène ? etc.

À la première scène du troisième acte, le chœur des jeunes filles sortant de l'intérieur du temple, effrayées d'y rencontrer Mathan, ce dernier ouvre ainsi la scène :

« permettez – ... (Zacharie) ... Téméraire, où voulez-vous passez ? etc.

Maître de Musique

¹ Les coupes sont à ce point importantes qu'il nous faudrait ici reproduire plus de la moitié de la scène pour en faire justement état. Nous préférons inviter le lecteur à se reporter à la scène 7 de l'acte III, l'essentiel pour nous étant d'avoir pu mesurer la liberté avec laquelle LeKain se permet d'intervenir sur le texte. Nous n'avons plus affaire ici à de simples changements à la marge, mais à une reprise en main importante du texte.

² À l'inverse de la scène précédente on ne voit pas bien où est ici la modification. À moins que LeKain n'ait gardé que ces deux seules répliques... ?

Dans l'intervalle du premier au second acte, la musique doit peindre une symphonie, dont les sons doux et harmonieux soient l'image du culte le plus pur, que des âmes innocentes rendent à leur créateur.

Répliques pour la symphonie qui précède les prophéties dans la scène septième du troisième acte.

« Lévites, de vos soins prêtez-moi les accords,

« Et de ces mouvements secondez les transports.

C'est dans ce moment que l'orchestre doit peindre, pendant l'espace de trois minutes, une symphonie assez harmonieuse pour porter par degré l'enthousiasme dans l'âme d'un prophète inspiré par l'esprit divin.

Dans l'intervalle du quatrième et du cinquième acte, il faut exécuter au contraire, une symphonie qui exprime des gémissements douloureux, troublé par le cri des alarmes et des trompettes de la guerre.

Réplique pour la symphonie guerrière qui s'exécute pendant le combat, dans la scène cinquième du cinquième acte, et qui ne finit que quand Athalie reprend la parole.

« D'un fantôme odieux, soldats, délivrez-moi.

« Soldats du Dieu vivant, défendez votre Roi.¹

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Joad, Abner, Josabeth, Zacharie, Salomith, le chœur des jeunes filles de la tribu de Lévy.

Machiniste Décorateur

Le théâtre doit représenter l'intérieur d'un temple, précédé par un vestibule fort vaste, d'une architecture simple et noble. La principale entrée du temple est fermée par un rideau.² Dès la première scène du premier acte, le théâtre est presque dans l'obscurité, il ne s'éclaircit que par

¹ À l'image du reste de l'article, les consignes données au maître de musique sont exceptionnellement longues et fournies.

² La structure de ce décor correspond à celle décrite dans l'article d'*Iphigénie en Tauride* (Le Franc). LeKain précise également dans l'article consacré à *Rome Sauvée* que le théâtre doit représenter l'intérieur d'un temple au quatrième acte. On trouve également des similitudes fortes avec les décorations d'*Olympie* et d'*Œdipe*. La seule différence réside dans le fait que l'on aperçoit dans ces deux tragédies l'entrée extérieure du temple (parvis+péristyle) en plus du vestibule et de l'intérieur. Cf. ci-dessous « les décors : synthèse analytique » p. 399 & 405.

degrés jusqu'au commencement de la seconde scène.^{A4} Dans l'intervalle du quatrième au cinquième acte, il faut préparer un trône dans la partie la plus profonde de l'intérieur du temple.¹

Tailleur magasinier

Premièrement, préparer trois habits de jeunes enfants. Le premier pour *Joas*, le second pour *Zacharie*, et le troisième pour celle qui sera chargé de parler au nom des filles du chœur. Voyez le numéro 31.

Secondement, sept autres habits de jeunes enfants, pour les filles du chœur. Voyez le même numéro 31. Il faudra aussi leur donner des couronnes et des guirlandes de fleurs.

Troisièmement, un très grand voile blanc pour envelopper en totalité la personne qui sera chargée de représenter la nourrice de *Joas*.

Quatrièmement, des habits pour les chefs, des prêtres, des Lévites. Voyez le numéro 32.

Cinquièmement, dix habits de prêtres du temple de Jérusalem. Voyez le numéro 33.

Sixièmement, dix habits de Lévites du temple de Jérusalem. Voyez le numéro 34.

Na : Les chefs, les prêtres, et les Lévites sont armés, dans le cinquième acte de sabres et de boucliers.

Septièmement, quatre habits d'officiers militaires asiatiques. Voyez le numéro 3.

Huitièmement, vingt-quatre habits de soldats asiatiques. Voyez le numéro 4.

Neuvièmement, un habit asiatique ou oriental, fait à la taille de l'enfant qui joue le rôle de *Joas*, lequel ne lui doit être mis que dans l'intervalle du quatrième au cinquième acte, voyez le numéro 24.^{A6}

En tout soixante habits, sans y comprendre ceux du magasin dont peuvent se servir les acteurs.

Plus

Un livre de forme du folio

} Il faut que l'un est l'autre soit envelopper dans des voiles blancs.

Un bandeau garni de diamants

Un glaive

^{A4} Voir notes annexées p. 357.

¹ Comme ce fut déjà le cas dans les articles consacrés à *Alzire*, *Amasis*, *Andronic* et *Ariane*, et comme ce sera encore le cas dans bien d'autres pièces par la suite, le machiniste décorateur se voit confier la charge des variations de lumières.

^{A6} Voir notes annexées p. 357-358.

} garnis de diamants

Une couronne

Un spectre doré. Un grand tapis de velours qui couvre les degrés du trône.¹

Premier garçon de théâtre

Tenir un fauteuil tout prêt dans l'une des coulisses de la droite, lequel ne doit être mis sur scène que dans le cours du second acte.

Tenir toute prête une très belle table de forme antique qui ne doit se poser sur la scène que dans l'intervalle du troisième et du quatrième acte.

Réplique pour frapper sur une forte plaque de cuivre les trois coups à la porte du temple dans la première scène du cinquième acte.

« Et s'il faut, aujourd'hui que notre roi périsse,

« Allons, qu'un même sort, aujourd'hui nous unisse.

Réplique pour tirer tout à fait le voile qui masque le trône de Joas, à la scène cinquième du cinquième acte.

« Je te les vais montrer l'un et l'autre à la fois ;

« Paraissez, cher enfant, digne sang de nos Rois.²

Instructions particulière pour les jeunes filles du chœur³

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions théâtrales

Acte 1^{ère} Scène 3^{ème}

Entrée avec Zacharie et Salomith.

« L'heure me presse, adieu, des plus saintes familles.

Les huit filles du chœur entourent Josabeth, c'est-à-dire que quatre passent à sa droite, et

¹ C'est le plus long article consacré au tailleur dans le *Registre*.

² De la même manière que pour le tailleur magasinier, cet article est le plus long jamais consacré au premier garçon de théâtre dans le *Registre*.

³ Cette section spécifique est inédite et le restera.

« Votre fils, et sa sœur vous amènent les filles

quatre à sa gauche. Elles s'inclinent devant le grand prêtre quand il passe devant elles.

Sortie

« Allez fléchir le dieu que vous venez chercher.

Elles rentrent pêle-mêle, par le même endroit où elles sont entrées.

Acte 2^{ème} Scène 6^{ème}

Entrée avec Joas, Josabeth, Zacharie,
Abner, Salomith et les chefs des
Lévites.

« Vous, cependant, allez, et sans jeter
d'alarmes,

Les huit filles du chœur se tiennent au fond
du théâtre, rangée sur une seule file.

« A tous mes Tyriens faites prendre les
armes.

Sortie avec tous les acteurs qui sont
en scène.

« Qu'un sang pur, par mes mains épanché.

Elles rentrent dans le temple, deux à deux, en
suivant les grands prêtres, Josabeth, Joas,
Zacharie, etc.

« Lave, jusques au marbre où ses pas ont
touché.

Acte 3^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée seules.....

Les huit filles du chœur sortent du temple, et
font un mouvement de frayeur à l'aspect de
Mathan, et se dispersent de côté et d'autre,
hors de la scène aussitôt que l'enfant qui parle
en leur nom a fait leur réponse à Mathan.

Sortie

« Mathan, Ô Dieu du ciel, puisses-tu le

Confondre.....

Scène 7^{ème}

Entrée avec Azarias et plusieurs

Lévites.

« Je veux même avancer l'heure déterminée
« Avant que de Mathan le complot soit formé

Les huit filles du chœur, entourent le grand
prêtre de droite et de gauche.

Sortie – même scène.

« Venez, je veux moi-même, en faire le partage.

Elles rentrent dans le temple à la suite du
grand prêtre et de Josabeth, et les suivent
deux à deux.

Acte 4^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Joas, Josabeth, Zacharie,
Salomith et un chef des Lévites.

Les huit filles du chœur s'avancent en scène,
quatre droite, et quatre à gauche, pour jouer
de plus près de l'action qui se passe entre Joas
et Josabeth.

Sortie avec Josabeth, Zacharie,
Salomith, etc.

« Ne craignez rien, et nous sortons tous de ces
lieux

Toutes suivent Josabeth et ses deux enfants,
Zacharie et Salomith, toujours deux à deux.

Scène 4^{ème}

Entrée avec Josabeth, Zacharie et
Salomith.

« Paraissez Josabeth, vous pouvez vous
montrer.

Les huit filles du chœur s'avancent sur le
devant de la scène et se rangent sur une seule
file à l'opposé de Joas.

Sortie avec tous les acteurs qui sont
en scène

« Enfants, offrez à Dieu vos innocentes
larmes.

Elles rentrent dans le temple deux à deux à la
suite de Joas, du grand prêtre, de Josabeth, de
ses enfants, etc.

Acte 5^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Zacharie et Salomith.

Les huit filles du chœur s'avancent sur le
devant du théâtre, quatre à droite et quatre à
gauche.

« Qui fait courir ainsi ces Lévites troublés ?

Lorsque sur la fin de la scène elles entendent
frapper à la porte du temple, et qu'elles
voient les Lévites armés et troublés, elles
s'éparcent de côté et d'autre en témoignant la
plus grande frayeur. Elles ne se remettent en
scène et à leur première place que quand elles
aperçoivent Abner.

« Dieu nous envoie Abner.....

Sortie.

« Vous, enfants, préparez un trône pour Joas.
« Qu'il s'avance, suivit de nos sacrés soldats.

Elles rentrent dans le temple, pêle-mêle, et
sans ordre.

Commandants des assistants¹

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des prêtres, Lévites et Soldats^{A1}

¹ C'est la première et dernière fois que LeKain procède, pour les instructions aux assistants, en deux parties distinctes. Cela signe non seulement l'intérêt tout particulier que LeKain porta à *Athalie*, mais aussi sans doute la complexité d'une tragédie manifestement exigeante et difficile à représenter.

^{A1} Voir notes annexées p. 356.

Acte 2^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Abner, Athalie et deux de ses femmes.

« Que craint-on d'un enfant, sans support et sans père ?

« Oh la voici, sortons, il la faut éviter.

Huit soldats de la garde d'Athalie se rangent de droite et de gauche sur le fond du théâtre ayant un chef à la tête de chaque division.

Sortie avec Athalie.

« Mais nous nous reverrons, adieu, je sors contente.

« J'ai voulu voir, j'ai vu.

La division de la droite commandée par son chef, précède Athalie, et celle de la gauche, la suit elle et ses deux femmes.

Scène 7^{ème}

Entrée avec Joad.

« Je vous l'aurais promis

« Je vous rends le dépôt que vous m'avez commis.

Les dix Lévites et leur chef formant deux divisions, se rangent sur les parties latérales du théâtre en face l'une de l'autre.

Sortie avec Joad et toute sa famille.

« Et qu'un sang pur par mes mains épanché

« Lave jusques au marbre où ses pas ont touché.

Les dix Lévites précédés de leur chef, se repliant à trois de hauteur, rentrent dans le temple à la suite du grand prêtre, de Joas, de Josabeth, etc.

Acte 3^{ème} scène 7^{ème}

Entrée avec Azarias et le chœur.

« Je veux même avancer l'heure déterminée

Six des prêtres, et six des Lévites, précédés

« Avant que de Mathan le complot soit formé.

chacun de leurs chefs, se divisent en deux parties, et achèvent de former de droite et de gauche, le quart de cercle que les enfants du chœur ont déjà décrit autour du grand prêtre.

Sortie avec Joad et toute sa famille.

« Venez, je veux moi-même en faire le partage.

Les six prêtres précédés de leur chef se replient à trois de hauteur. Les six Lévites, pareillement précédés de leur chef se replient aussi à trois de hauteur, et tous rentrent dans le temple à la suite du grand prêtre et de toute sa famille. Les prêtres passent les premiers.

Na : Dans cet entracte, deux Lévites apportent une table qu'ils posent au centre du théâtre, à dix pieds de la rampe.^{A7}

Acte 4^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée avec Azarias et Ismaël.

« Entrez, généreux chef des familles sacrées.

Le chef des prêtres et le chef des Lévites

« Du ministère saint tour à tour honoré

s'avancent sur le devant de la scène et s'y rangent à l'opposite d'Azarias et d'Ismaël.

Sortie avec le Roi, Joad, le grand prêtre et toute sa famille.

« Enfants, offrez à Dieu vos innocentes larmes

Ils rentrent dans le temple à la suite du Roi, du grand prêtre et de toute sa famille.

Na : Dans cet entracte, deux Lévites enlèvent la table et la transportent hors du théâtre.^{A7}

^{A7} Voir notes annexées p. 358.

^{A7} *Ibidem.*

Acte 5^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée seule.

« Allons, qu'un même sort avec lui nous unisse,

« Quelle insolente main frappe à coups redoublés ?

Huit Lévites traversent le théâtre de la droite à la gauche, pêle-mêle, et sans ordre en cachant leurs armes, et dans le cours de leur traversée, ils regardent, de temps en temps, le lieu d'où ils sont partis.

Scène 4^{ème}

Entrée avec Joas et Azarias.

« Et faites retentir jusqu'à son oreille

« De Joas conservé l'étonnante merveilles...

Il vient.

Les dix prêtres et les dix Lévites précédés de leurs chefs, débouchent du temple et marchent devant le roi, ils vont armés de sabres et de boucliers. Ils se divisent avec la plus grande célérité, en deux parties, en décrivant un grand demi-cercle qui enveloppe toute la scène. Les deux chefs sont aux extrémités du demi-cercle.

Sorties avec les chefs.

« Pour paraître, attendez que ma voix vous appelle.

Tous sortent précédés de leurs chefs par la gauche du théâtre à trois de hauteur. Cette sortie se fait avec la plus grande célérité.

Scène 5^{ème}

Entrée avec Athalie.

« Je vois que du Saint temple on referme la porte

Six hommes de la garde d'Athalie, précédés par deux chefs de la même garde occupent

« Tout est en sûreté.

sur une seule ligne la partie droite du théâtre,
ayant la porte du temple à leur gauche.

Même scène.

« D'un fantôme odieux, soldats délivrez-moi..... Signal pour la garde d'Athalie

« Soldats du Dieu vivant défendez votre Roi..... Signal pour les prêtres et les Lévites

Disposition d'attaque et de défense

Les six soldats de la garde d'Athalie, commandés par deux officiers, quittent leur poste, suivi par six autres qui étaient à leur suite dans la coulisse. Ils se présentent en ordre de bataille en face de la porte du temple, gardée par les prêtres et les Lévites précédés de leurs chefs. Ces prêtres et ces Lévites forment quatre colonnes, la première composée de quatre hommes, et les trois autres de dix-huit hommes à six de hauteur. Le combat s'engage par les soldats de la Reine qui sont repoussés vigoureusement, par les trois premières colonnes des prêtres et des Lévites jusque vers le milieu du théâtre.

Le renfort de l'arrière-garde de la Reine paraît ensuite, débouchant du même côté de la première division. Ces douze soldats commandés par deux officiers se présentent également en bataille à six de hauteur derrière la première division. C'est à l'aspect de ce renfort que les trois colonnes des prêtres et des Lévites reprennent leur premier poste pour soutenir et repousser la seconde attaque. Elle recommence avec plus de vigueur du côté des soldats de la reine, et dans le temps qu'elle s'engage le plus vivement. L'un des officiers de la Reine fend la colonne des prêtres et pénètre jusqu'au haut du trône pour y enlever le roi. Cet officier est attaqué et culbuté par Azarias, après quoi les prêtres redoublent de vigueur et mettent en déroute toute la garde de la reine qui s'épart¹ ça et là et se retire par toutes les issues du parvis. Il faut observer qu'il reste toujours à la porte du temple, et par conséquent au pied du trône, une colonne de prêtres, lorsque les trois précédentes poursuivent les infidèles.

Après cette dernière action, le théâtre étant débarrassé du parti ennemi, les prêtres commandés par leur chef, décrivent un quart de cercle sur la partie droite du théâtre, en le commençant à l'angle de

¹ Sic. « Se disperse ». LeKain semble faire usage du verbe « éparcer ». On trouve deux autres emplois de ce verbe, qui n'est plus aujourd'hui en usage, le premier dans l'article consacré à *Alzire* : « Les Américains au bruit des canons et des trompettes guerrières s'éparcent¹ ça et là sur scène... » dans l'article consacré à la tragédie de Mahomet 1^{er} : « Tous les Mecquois baissent leurs armes, reculent, et s'éparcent ça et là sur la superficie du théâtre. »

la porte du temple. Les Lévites en font autant sur la gauche, et dans le même ordre, en sorte que la porte du temple devient tout à fait libre, et que l'on peut jouir complètement de la présence du Roi sur son trône.¹

Scène 6^{ème}

Sortie avec la Reine.

« Qu'à l'instant hors du temple elle soit
emmenée,

« Et que la sainteté n'en soit point profanée.

Deux prêtres se détachent de la droite et
suivent Athalie.

Scène 7^{ème}

« Si quelque audacieux embrasse sa querelle
« Qu'à la fureur du glaive on le livre avec elle.

Les prêtres de la droite, les Lévites de la
gauche, et leurs chefs mettent un genou en
terre le sabre appuyé sur leurs boucliers
lorsque Joas passe devant eux. Ils se relèvent
aussitôt.

Scène 8^{ème} et dernière

Entrée avec un Lévite.

« Eh bien de cette impie a-t-on puni l'audace.

Les deux prêtres qui ont suivi la Reine à la
scène sixième, rentrent et reprennent le poste
qu'ils occupaient précédemment

Sortie générale.

« L'innocence un vengeur et l'orphelin un

Lorsque le Roi, le grand prêtre, Abner,

¹ Si la description de cette bataille ne constitue pas véritablement un élément unique dans le *Registre*, LeKain procédant à d'autres descriptions de ce type dans les articles consacrées à *Brutus*, *Iphigénie*, *Tancrede*, *Olympie* et *Sémiramis*, elle reste tout à la fois la plus longue, la plus détaillée, et la plus spectaculaire. Alors que les commentaires s'attardent généralement sur les simples entrées et sorties l'aspect continu, progressif de cette description semble donner une nouvelle dimension au travail de LeKain qui n'apparaît plus comme un simple greffier des allées et venues, mais comme un vrai metteur en scène en germe.

père.

Azarias, etc. sont rentrés.

Les deux chefs se rejoignent et précèdent les prêtres et les Lévites qui rentrent dans le temple à quatre de hauteur, et pour quitter la lenteur et l'embarras du déboucher, à peine ont-ils passé le seuil de la porte sainte, [qu']ils se divisent à droite et à gauche.

Vers l'an du monde 2776¹

~~À peu près 2825~~

Atrée et Thieste² – de Mr de Crébillon³

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ^{A2} | |
|------------------|--------------|-----------------------------|---|---|
| 1 ^{er} | Rôle | Plysthènes | Fils d'Aerope et de Thieste crû fils d'Atrée. | Habits grecs civils, voyez le numéro 20 |
| 1 ^{er} | Roi | Atrée | Roi d'Argos. | Habit grec pour les |
| 2 ^{ème} | Roi | Thieste | Roi de Mycènes, frère d'Atrée et Père de Théodamie. | officiers de terre ou de mer, voyez le numéro 21 Habits de soldats grecs, voyez le numéro 22 |
| | Confidants | | | |
| 1 ^{er} | | Thessandre | Ami de Plysthène. | Habits de femmes grecques, |
| 2 ^{ème} | | Euristhènes | Suivant d'Atrée | voyez le numéro 23 |
| 3 ^{ème} | | Alcymédon | Officier de la flotte d'Atrée. | |
| 1 ^{er} | Rôle | Théodamie | Sœur inconnue de Plysthène. | |
| | Confidentes | Léonide | Suivante de Théodamie. | |

Un chef de la garde d'Atrée.

¹ Vers - 1228 avant JC.

² Sic. Thyeste.

³ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (7) pp. 136-144 : première version, doc. (8) pp. 229-230 : deuxième version.

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357.

Douze soldats de la même garde.

La scène est à Calcys¹, capitale de l'île d'Eubée dans le palais d'Atrée.

Six acteurs

} 8

Deux actrices

Treize assistants, cy 13

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Atrée, Eurysthènes, Alcymédon, Plysthènes, Thessandre, Théodamie, Léonide, le chef et les douze soldats de la garde.

Lettre donnée à l'acteur qui joue le rôle d'Atrée.

« D'Atrée, en ce moment j'éprouve le couroux,
« Cher Thyeste, et je meurs sans regretter la vie
« Puisque je ne l'aimais que pour vivre avec vous,
« Je ne murmure point qu'elle me soit ravie.
« Plysthènes fut le fruit de nos tristes amours,
« S'il passe jusqu'à vous, prenez soins de ses jours
« Qu'il fasse, quelque jour,² ressouvenir son père
« Du malheureux amour qu'avait pour lui sa mère.

Machiniste Décorateur

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture noble, dont le fond conduit aux appartements d'Atrée. La droite mène à celui de Plysthènes.^{A3}

Réplique pour former la nuit la plus obscure dans la scène cinquième du cinquième acte.

« Ah grand Dieu, quelle horreur !
« C'est du sang, tout le mien se glace dans mon cœur.¹

¹ On écrit aujourd'hui « Chalcis »

² On lit dans l'édition de 1709 « quelquefois » et non « quelque jour » comme le note LeKain dans son manuscrit.

^{A3} Voir notes annexées p. 357.

Réplique pour faire revenir le jour, un moment après, c'est-à-dire à l'arrivée de Théodamie^{A4}

« Mon fils est mort, cruel, dans ce même palais,
« Et dans le même instant où tu m'offres² la paix.

Réplique pour faire baisser le rideau à la fin de la scène sixième du cinquième acte.

« Le ciel me le promet, la coupe en est le gage,
« Et je meurs... à ce prix j'accepte le présage*

* On a retranché les deux derniers vers de cette tragédie, parce que le public ne les a jamais entendus qu'avec peine. En effet, le plaisir d'insulter à son ennemi, même après sa mort pourrait être une volupté bien douce pour des hommes comme *Atrée* et *Charles neuf*, mais la sensation même n'en est pas la même sur des âmes dont la violence plus que la cruauté est toujours tempérée par la douceur des mœurs et l'amour du tolérantisme.³

Tailleur magasinier

Préparer trois habits dont un pour le chef de la garde, et les douze autres pour les soldats de la même garde. Voyez le numéro 21 et 22.

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte, deux fauteuils sur l'avant scène, l'un à droite et l'autre à gauche.^{A9} Plus donner à l'acteur qui joue le rôle d'Euristhène une coupe de forme antique, dont les bords

¹ Suite du texte «, ' le soleil s'obscurcit ; et la coupe sanglante/ Semble fuir d'elle-même à cette main tremblante. » LeKain suit donc ce que dit le texte. L'obscurcissement ne dure guère que le temps de la réplique.

^{A4} Voir notes annexées p. 357.

² On lit dans l'édition de 1709 « et l'on m'offre la paix » et non « et tu m'offres la paix » comme le note LeKain dans son manuscrit.

³ De la même manière qu'il le fait, dans l'article consacré à *Alzire*, LeKain prétend intervenir sur les vers qui terminent la tragédie d'*Atrée et Thieste*. Il s'agit dans les deux cas de contrôler en le renforçant ou en l'adoucissant le caractère moral et instructif des tragédies concernées. LeKain souhaite, dans le cas présent, diminuer la violence contenue dans la conclusion d'*Atrée et Thieste*, l'idée étant que le public ordinaire ne peut tirer profit d'une telle démonstration. Ce serait aller contre la promotion des sentiments très « philosophiques » d'amour et de tolérance que LeKain cherche manifestement à protéger. En plus d'être le lieu du divertissement esthétique, la scène est donc également sous la plume de LeKain l'endroit d'une instruction morale et politique. Pour plus de commentaires sur ce sujet cf. première partie *Recueil* chap. 5 p. 296.

^{A9} Voir notes annexées p. 358.

intérieurs sont peints en rouge et le fond rempli d'eau de la même couleur pour imiter celle du sang. Elle ne sert que dans la scène cinquième du cinquième acte.

Commandants des assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des Soldats

Acte 1^{er} Scène 1^{ère}

Entrée avec Atrée, Euristhène et Alcymédon.

Les douze soldats de la garde, précédés de leur chef, se divisent en deux parties sous le vestibule, six à droite et six à gauche, tous à trois de hauteurs.

Le chef occupe le centre, un peu avancé en deçà du vestibule.

Sortie.

« Et vous, que l'on cherche Plysthènes
« Je l'attends en ce lieu.

le chef remonte le théâtre, se met à la tête de la division de la droite, à laquelle se joint celle de la gauche, et toute la garde sort.

Acte 2^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Atrée, Euristhènes et Alcymédon.

« Tentez tout sur le cœur de mon barbare frère
« Songez qu'il faut sauver, et vous et votre père.

Le chef et les douze soldats de la garde occupent le même poste que dans la scène première du premier acte.

Sortie d'une partie.

« Gardes, faites venir l'étranger en ces lieux.

Le chef remonte le théâtre pour faire porter quatre hommes, à savoir deux de la droite, deux de la gauche. Ils sortent du côté où ils doivent rentrer à la suite de Thyeste un moment après.

Scène 3^{ème}

Rentrée avec Thyeste.

« Le voilà, je succombe, et me soutiens peine
« Dieux, cachez-le au tyran, ou ramenez
Plysthènes.

Les quatre soldats de la garde reprennent le poste qu'ils avaient occupé dans la scène précédente.

Même scène.

Atrée

« Hola, gardes à moi.

Les mêmes soldats qui viennent de se rendre, quittent leur poste, et s'avancent vers le milieu de la scène sur une seule ligne, ayant le chef à leur tête.

Même scène.

Atrée

« Qu'on lui donne la mort, gardes, qu'on
m'obéisse,
« De son sang odieux qu'on épuise son flanc...
Mais non...

Les mêmes s'avancent très lentement derrière Thyeste, et à peine sont-ils arrivés qu'Atrée leur donne une ordre contraire qui les renvoie à leur premier poste.

Sortie avec Atrée.

« Écarte les amis de cet audacieux,
« Et viens sans t'arrêter me rejoindre en ces
lieux.

La division de la droite, commandée par le chef, précède Atrée qui rentre par le milieu du théâtre, et le reste de la garde suit.

Acte 4^{ème} scène 4^{ème}

Entrée avec Atrée et Euristhènes.

« Thessandre, conduisez... Seigneur le Roi
s'avance,
« Il est temps encore, évitez sa présence.

Le chef et le douze soldats de la garde
occupent le même poste que dans la
première scène du premier acte.

Sortie.

« Gardes, éloignez-vous... Rassure tes esprits.

Le chef remonte le théâtre et fait sortir , de
droite et de gauche, les deux divisions. Il
s'éloigne lui-même.

Acte 5^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée avec Atrée.

« Dieux puissants secondez, un si juste
dessein
« Et dérobez mon père au coup d'un
inhumain.

Le chef et les douze soldats de la garde
occupent le même poste que dans la scène
première du premier acte.

Sortie avec Plysthènes.

« Où l'on doit l'immoler, Gardes, qu'on le
conduise
« Versez à ma fureur ce sang abandonné

Le chef remonte le théâtre pour faire partir
quatre hommes, à savoir deux de la droite et
deux de la gauche. Ils descendent de leur
poste, enveloppent Plysthènes et le font sortir
par la gauche du théâtre.

Scène 5^{ème}

Entrée seul et du côté gauche, c'est à
dire à l'opposé de Thyeste qui entre
à droite.

« Thyeste vient. Feignons ; il semble à sa

Les quatre soldats reviennent occuper le

tristesse
 « Que de son sort affreux quelques soupçons
 le presse.

même poste, que dans la première scène
 du premier acte.

Sortie.

« Qu'on cherche la première, allez, et qu'en
 ces lieux
 « Plysthènes, sans tarder, se présente à ses
 yeux.

Le chef remonte le théâtre pour faire partir
 quatre hommes, à savoir deux de la droite et
 deux de la gauche. Ils sortent du côté où ils
 doivent rentrer avec Théodamie, un moment
 après.

Scène 6^{ème}

Entrée avec Théodamie.

« Semble fuir d'elle-même à cette main
 sanglante
 « Je meurs, ah mon fils... Qu'êtes vous
 devenu ?

Les quatre soldats reviennent occuper le
 même poste que dans la première scène du
 premier acte, et tous restent dans la même
 position jusqu'à ce que l'on baisse le rideau.

An de notre ère 1638

Bajazet – de Racine¹

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements²</u> |
|-----------------|-----------------|---|---|
| 1 ^{er} | Rôle Bajazet | Frère du sultan Amurat, aimé de Roxane, et amant d'Atalide. | Habits turcs, voyez le numéro 35 |
| | Roi Amurat | Grand Vizir. | Habit des Vizirs, voyez le numéro 36 |
| | Confident Osmin | Favori du Vizir. | Habits des Eunuques noirs, |
| 1 ^{er} | Rôle Roxane | Sultane, favorite de | gardes du Sérail, voyez le |

¹ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (7) pp. 144-148 : première version, doc. (8) pp. 230-231 : deuxième version.

² Les habits turcs ici mentionnés sont similaires à ceux employés dans *Mahomet II* de La Noue et *Zaïre* de Voltaire. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique », pp. 371-372.

| | | | | |
|---------------------------------------|-------------|----------------------------|----------------------------|----|
| | | l'Empereur Amurat. | numéro | 37 |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} Rôle | Atalide | Princesse du sang Ottoman. | Habits des femmes turques, | |
| | Confidentes | | voyez le numéro | 38 |
| 1 ^{er} | Zatyme | Esclave de Roxane. | | |
| 2 ^{ème} | Zaire | Esclave d'Atalide. | | |

Six Eunuques africains, gardes du Sérail.

La scène est à Constantinople dans le Sérail du grand Seigneur.

Trois acteurs

} 7

Quatre actrices

Six assistants, cy 6

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Amurat, Osmin, Roxane, Atalide, Zatyme, Zaire.

Lettre écrite et donnée à l'acteur qui joue le rôle de Zaire.

« Après tant d'injustes détours,

« Faut-il qu'à feindre votre amour me convie ?

« Mais je veux bien prendre soin d'une vie

« Dont vous jurez que dépendent vos jours.

« Je verrai la Sultane, et par ma complaisance,

« Par de nouveaux serments de ma reconnaissance,

« J'apaiserai, si je puis, son courroux.

« N'exigez rien de plus ; ni la mort ni vous-même,

« Ne me ferez jamais prononcer que je l'aime,

« Puisque jamais, je n'aimerai que vous.

Lettre écrite et donnée à l'acteur qui joue le rôle de Roxane.

« Avant que Babylone éprouvât ma puissance,

« Je vous ai fait porter mes ordres absolus,

« Et crois que maintenant Bajazet ne vit plus.

« Je laisse sous mes lois Babylone asservie,

« Et vous laissez,¹ en partant mon ordre souverain ;
« Vous, si vous avez soin de votre vie,
« Ne vous montrez à moi que sa tête à la main.

Machiniste Décorateur

Le théâtre doit représenter une galerie décorée dans le goût oriental. Le fond conduit à l'appartement de Roxane, la droite à celui d'Atalide, et la gauche à la résidence de Bajazet.²

Réplique pour faire baisser le rideau, à la fin de la scène douzième du cinquième acte.

« Tourmentez à la fois une amante éperdue,
« Et prenez la vengeance, enfin, qui vous est due.

Tailleur magasinier

Préparer six habits pour les Eunuques noirs du Sérail, voyez le numéro 37.

Na : Il faut que les visages des Eunuques soient couverts d'un crêpe noir ; leurs bras et leurs mains pareillement couverts de gants noirs.³

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte, à la droite et à la gauche de l'avant scène, plusieurs canapés très bas en forme de sofa, avec de larges coussins de velours garnis de crépine d'or.

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des Eunuques

¹ On lit « Et confirme » dans la publication qui est donnée du texte en 1672 (éditeur inconnu).

² Ce décor compte parmi les 37 galeries tripartites répertoriées dans le volume. C'est la seule que LeKain décrive comme étant d'un « goût oriental ». On peut penser néanmoins que le « sérail » (lui aussi tripartite) décrit dans l'article consacré à *Zaire* correspond à peu de chose près au même décor. Cf. ci-dessous « Les décors: synthèse analytique » p.395.

³ LeKain, qui se conforme certainement en cela aux pratiques en cours, privilégie le costume au maquillage pour transformer un comédien blanc en un Eunuque noir. Au-delà de l'impossibilité dans laquelle on se trouvait d'apparaître sur scène les bras nus, cela s'explique sans doute par le fait que les comédiens étaient probablement les seuls à bénéficier du matériel, des moyens et des espaces nécessaires à l'utilisation de maquillage. C'était aussi ce qui les distinguait des assistants sur scène.

Acte 2^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Amurat.

« Ah, c'en est trop, enfin, tu seras satisfait.
« Hola, gardes, qu'on vienne.

Les six Eunuques se divisent en deux parties sur le fond du théâtre, à savoir, trois sur la droite et trois sur la gauche.

Sortie.

« Que le Sérail soit désormais fermé,
« Et que tout rentre ici dans l'ordre accoutumé.

Les six Eunuques réunis à trois de hauteur, suivent la sultane qui rentre par le fond.

Acte 5^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Roxane et Zatime.

« Cependant, on m'arrête, on me tient enfermée.
« On ouvre, de son sort je vais être informée.

Les six Eunuques prennent la même position que dans la scène seconde du second acte.

Même scène.

« Gardes, qu'on la retienne.

Atalide passe au milieu des six Eunuques, et la suivent jusque dans son appartement.

L'an du monde 4089
De Rome 833
De notre ère 79

Bérénice – de Racine¹

an de notre ère 79

Emploi

Rôles

Rang des personnages

Vêtements

1^{er} Rôle Titus

Fils de Vespasien,
empereur de Rome.

Habit d'empereur romain,
voyez le numéro 39^{A8}

¹ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (7) pp. 148-153 : première version, doc. (8) pp. 231-233 : deuxième version.

| | | | | |
|------------------|------------|-----------|---|--|
| 1 ^{er} | Roi | Antiochus | Roi de Commagène, amant de Bérénice. | Habit romain civil, voyez le numéro 40 |
| | Confidents | | | Habits syrien ou oriental , |
| 1 ^{er} | | Paulin | Ami de Titus. | Pour Antiochus et Arzace, |
| 2 ^{ème} | | Arzace | Suivant d'Antiochus. | voyez le numéro 24 ^{A6} |
| 3 ^{ème} | | Rutile | Officier du palais de l'empereur. | Habit des femmes orientales, voyez le numéro 27 |
| 1 ^{er} | Rôle | Bérénice | Reine de la Palestine. | Habit de chevalier romain, |
| 2 ^{ème} | Rôle | Phénice | Suivante de Bérénice. | voyez le numéro 41 ^{A10} |

Deux femmes – de la suite de Bérénice – personnages muets qui ne paraissent à la scène septième du cinquième acte, qu'à cette réplique de Bérénice.

« De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse

« Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.

« Tout est prêt, on m'attend. etc.

Six chevaliers romains de la suite de l'Empereur.

La scène est à Rome, dans un cabinet qui sépare l'appartement de Titus de celui de Bérénice.

Cinq acteurs

} 7

Deux actrices

Six assistants et deux assistantes cy 8

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Antiochus, Arzace, Bérénice, Phénice.

Une lettre donnée à l'acteur qui joue le rôle de Titus.

^{A8} Voir notes annexées p. 358.

^{A6} Voir notes annexées p. 357-358.

^{A10} Voir notes annexées p. 358. Il n'est guère dans cette liste de vêtements que les numéros 27 et 40 qui soient toujours désignés de la même façon tout au long du *Registre*. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique », pp. 370 et 373.

Machiniste Décorateur

Le théâtre doit représenter l'intérieur d'un cabinet, d'une architecture noble et riche. On y rentre par deux issues, celle de la droite conduit à l'appartement de Bérénice, et celle de la gauche à la résidence de Titus.¹

Tailleur magasinier

Préparer six habits de chevaliers romains. Voyez le numéro 40²

Perruquier

Préparer pour les six chevaliers romains, six coiffures très courtes, à peu près comme celle des ecclésiastiques.

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte, deux fauteuils, l'un à droite, l'autre à la gauche de l'avant scène

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des chevaliers romains

Acte 2^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Titus et Paulin.

Les six chevaliers romains se tiennent épars sur le fond du théâtre, groupés différemment, et dans des attitudes variées.

Même scène.

Sortie sur le signe que leur fait Paulin.

¹ Ce décor correspond dans sa structure (un cabinet) à ceux décrits dans *Cinna*, *le Comte d'Essex*, et *Sertorius*. On imagine, que les ornements devaient changer pour *le Comte d'Essex*, dont l'action se passe au XVI^e siècle. Cf. pour plus de détails, voir le chapitre « Les décors: synthèse analytique » ci-dessous p. 400.

² LeKain se trompe très certainement ici. Il s'agit du numéro 41 (cf. colonne des vêtements) et non du numéro 40 qui correspond à un « habit de romain civil ». cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique », p. 373.

« Vous la plaignez ; Paulin qu'on la laisse
avec moi.

Ils sortent de scène, par le même endroit où
ils étaient entrés.

Acte 4^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée avec Titus et Paulin.

« Venez, fuyez la foule, et rentrons
promptement
« Vou l'entretendrez seule en votre
appartement

Les six chevaliers tiennent ici la même
position que dans la première scène du
second acte, mais ils n'y sont pas si
longtemps.

Sortie sur le signe que leur fait
Paulin.

« Grands dieux, sauvez sa gloire et l'honneur
de l'état
« Voyons la Reine.

Ils sortent de scène, par le même endroit où
ils étaient entrés.

Vers l'an du monde 2818¹

Briséis – de Mr de Civry²

| <u>Emploi</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ^{A2} |
|-----------------|--------------|--|--|
| 1 ^{er} | Rôle Achille | Fils de Thétis et de Pélée, amant de Briséis. | Habits grecs militaires, voyez le numéro 52 |

¹ Les deux derniers chiffres, c'est-à-dire le -1 et le -8, ont été respectivement notés par-dessus un -2 et un -0. On lisait donc « 2820 » avant de lire « 2818 ». La rature rend la lecture compliquée, un très léger doute persiste sur le -8. Notons également que la mention « Vers l'an du monde » a été écrite avec la même encre (un peu plus claire) que celle qui a servi à modifier le -20 en -18. On peut donc supposer que LeKain ne l'avait pas écrite dans un premier temps.

² LeKain note ici « Civry » quand la plupart des occurrences que nous avons rencontrées de ce nom sont orthographiées avec un -s : « Sivry ». Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (7) cf. note 2 p. 153 : première version, doc. (8) pp. 233-234 : deuxième version.

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357.

| | | | | | |
|----------------------------------|------------|----------|---|----------------------------|----|
| 2 ^{ème} 1 ^{er} | Rôle | Ajax | Roi de Salamine. | Habits grecs civils, | |
| 2 ^{ème} | Rôle | Patrocle | Ami d'Achille. | voyez le numéro | 20 |
| 1 ^{er} | Roi | Priam | Roi de Troie, père de Briséis. | Habit d'officier militaire | |
| 2 ^{ème} | Roi | Ulysse | Roi d'Ithaque . | grec, voyez le numéro | 21 |
| | Confidents | | | Habits des soldats grecs, | |
| 1 ^{er} | | Brisès | Grec, cru le père de Briséis. | voyez le numéro | 22 |
| 2 ^{ème} | | Adraste | Officier de l'armée d'Achille. | Habit de femme grecque, | |
| 3 ^{ème} | | Euphanor | Suivant d'Achille. | voyez le numéro | 23 |
| 1 ^{er} | Rôle | Briséis | Esclave d'Achille, et ensuite d'Agamemnon. | | |

Un chef de la garde d'Achille.

Douze soldats de la même garde.

Vingt-quatre soldats troyens, y compris deux officiers, esclaves d'Achille.*

La scène est devant Troie, dans le camp d'Achille séparé de celui des Grecs.

Huit acteurs

} 9

Une actrice

Assistants 37

* Passé le premier acte, on peut prendre douze soldats, pour augmenter de ce nombre la garde d'Achille, au quatrième et au cinquième acte.

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Patrocle, Adraste, Achille, Priam, Euphranor, Briséis, soldat d'Achille, soldats troyens, captifs d'Achille.

Maître de Musique

Entre le quatrième et le cinquième acte, la musique doit peindre le bruit des flottes, des sifflements dans l'air, et un bruit de guerre, qui annonce une action très engagée, et qui s'éteint peu à peu.

Décorateur Machiniste

Le théâtre doit représenter le camp d'Achille, établi sur le bord du Xanthe fortifié par une tour bâtie sur le bord du fleuve. La tente d'Achille est à l'opposée de la tour. On voit en deçà de la tente principale, et du même côté, un petit autel antique, et dans le fond du rideau la ville de Troie dans l'éloignement.¹

Tailleur magasinier

Préparer trente-sept habits dont trois pour les officiers troyens et thessaliens, et trente-quatre pour les officiers troyens et thessaliens, voyez les numéros 21-22.

Les vingt-quatre troyens, tant officiers que soldats, sont chargés de chaînes au premier acte.

Douze de ces derniers peuvent servir au quatrième et cinquième acte, pour la garde d'Achille, en leur donnant des coiffures, des armures et des boucliers.^{A5}

Commandants des assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions du chef et des soldats

Acte 1^{er} Scène 1^{ère}

Na : À la levée du Rideau, on aperçoit trois soldats en faction, dont deux à la porte de la tente d'Achille, et un troisième au pied de la tour. Le chef de la garde doit les relever tous les trois, d'acte en acte.

Scène 2^{ème}

Entrée avec Achille et Priam.

« Quel charme aura pour vous un entretien

Deux officier et vingt-quatre soldats troyens

¹ Ce décor correspond dans sa structure (camp/tente/toile de fond peinte) à ceux décrits dans *Absalon, Iphigénie en Aulide, Scévole, Spartachus, Les Troyennes*. Cf. pour plus de détails chapitre « Les décors: synthèse analytique » ci-dessous p. 396.

^{A5} Voir notes annexées p. 357.

funeste.

« Les dieux le troubleront, c'est l'espoir qui me reste. Demeurons.

Même scène.

« Toi Patrocle, des Grecs va trahir l'espérance.

« Aux captifs phrygiens porte la délivrance.

portant tous leurs chaînes, sont rangés en demi-cercle au fond du théâtre. Le chef de la garde d'Achille et huit soldats de la même garde sont répartis par portion égale, sur les parties latérales pour garder les prisonniers. Le chef est à la tête de l'une des deux divisions.

Le chef de la garde s'avance à cet ordre pour détacher les fers des soldats troyens. Ils sont escortés d'un soldat thessalien qui reçoit les chaînes. Après quoi l'un et l'autre reprennent leur poste.

Scène 3^{ème}

Sortie avec Achille.

« Je vais leur annoncer mes superbes refus ;
« Vas cours, et garde toi d'oublier ton offense.

Le chef de la garde replie ses deux divisions à quatre hommes de hauteur, il se met à leur tête et suit Achille qui sort par le côté du fort. Immédiatement après leur sortie, tous les prisonniers troyens suivent, sans ordre ce cortège militaire.

Acte 4^{ème} Scène 5^{ème}

Entrée avec Achille.

« Mon trouble et ma terreur croissent à chaque pas.
« Que vois-je ? Achille armé ! que lui dirai-je hélas ?

Les vingt-quatre soldats de la garde d'Achille précédés de leur chef, se divisent par portion égale sur les parties latérales du fond du théâtre à six hommes de hauteur. Le chef est à la tête de l'une des deux divisions.

Scène 7^{ème}

Sortie avec Achille.

« Ah, plutôt qu'en mon sein votre fer soit
plongé
« Vous ne m'écoutez plus. Patrocle soit
vengé.

Achille après avoir reçu des mains
d'Euphanor son casque, sa lame et son
bouclier, sort par le côté du fort, suivit des
deux divisions que le chef de la garde replie à
quatre homme de hauteur.

Acte 5^{ème} Scène 4^{ème}

Entrée avec Achille.

« Mon bonheur, désormais... Dieux qu'est-ce
que je vois ?
« Où suis-je ? Ô Ciel, Achille ! Ô foudre
écrase-moi.

Les vingt-quatre soldats précédés de leur chef
occupent les mêmes postes qu'ils avaient à la
scène cinquième du quatrième acte.

Scène 5^{ème}

Sortie avec Achille

« Revois tes murs encore ; Triste et funeste
joie !
« Allons chercher la mort qui m'attend devant
Troie.

Les vingt-quatre soldats précédés de leur chef
suivent Achille dans le même ordre qu'ils
l'ont exécuté à la scène septième du
quatrième acte.

L'an du monde 4059
De Rome 809
De notre ère 55

Britannicus – de Racine¹

An de notre ère 55

Emploi

Rôles

Rang des personnages

Vêtements

1^{er} Rôle Néron Empereur de Rome. Habits d'Empereur romain,

¹ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (7) pp. 153-159 : première version, doc. (8) pp. 234-236 : deuxième version.

| | | | | |
|------------------|------------|-------------|--|--|
| 2 ^{ème} | Rôle | Britannicus | Fils de l'empereur Claudius, frère d'Octavie ¹ et l'amant aimé de Junie. | voyez le numéro 39 ^{A8} Habit de nobles dans l'âge viril, voyez le numéro ² |
| | Roi | Burruhus | Ancien Sénateur, bon tribun, et gouverneur de Néron. | Habit des tribuns de Rome, voyez le numéro 43 |
| | Confidents | Narcisse | Affranchi de Claudius et gouverneur de Britannicus. | Habits des affranchis, voyez le numéro 44 |
| 1 ^{er} | Rôle | Junie | Amante de Britannicus. | Habit des dames romaines, voyez le numéro 45 |
| | Reine | Agrippine | Veuve de Domituis Enobarbus, père de Néron, et en secondes noces, veuve de Claudius. | Habit du chef des licteurs, voyez le numéro 46 Habit de licteurs, |
| | Confidente | Albine | Suivante d'Agrippine. | voyez le numéro 47 ^{A11} |

Six chevalier de la cour de Néron.

Un chef des licteurs, et douze licteurs formant la garde de l'empereur.

La scène est à Rome dans le palais de Néron.

Quatre acteurs

} 7

Trois actrices

Treize Assistants, cy 13³

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Agrippine, Albine, Burruhus, Britannicus, Narcisse.

^{A8} Voir notes annexées p. 358.

¹ Octavie est notée au-dessus de la mention barrée suivante : frère « de la femme de Néron »

² LeKain ne note aucun numéro.

^{A11} Voir notes annexées p. 359.

³ LeKain se trompe ici dans son calcul. Le total est de 19.

Machiniste Décorateur

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture noble et riche. Le fond qui conduit à l'appartement de l'empereur est fermé par des portes ordinaires. La droite conduit aux appartements d'Agrippine, de Junie et de Britannicus, la gauche à celui d'Octavie.^{A3}

Tailleur magasinier

Préparer dix-neuf habits, dont six pour les chevaliers romains, un pour le chef des licteurs, et douze autres pour les licteurs, voyez les numéros 41 – 46 et 47

Perruquier

Préparer pour les six chevaliers romains six coiffures, comme elles sont indiquées à l'article de Bérénice.

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte, deux fauteuils, l'un à la droite et l'autre à la gauche de l'avant scène.

Commandants des assistants

Réplique pour les entrées et les sorties

Actions des chevaliers romains et des licteurs¹

Acte 2^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Néron, Burrhus et
Narcisse.

Les six chevaliers romains se tiennent épar-
ça et là, derrière l'empereur. Les six licteurs
rangés sur une seule file sous le vestibule, ont

^{A3} Voir notes annexées p. 357.

¹ On lit sous cette phrase, la mention barrée suivante : « Action des assistants ».

à leur centre le chef des licteurs, un peu plus en avant.

Sortie.

« Vous Narcisse, approchez, et vous qu'on se retire.

Les licteurs précédés de leur chef rentrent les premiers, par l'appartement de Néron. Les six chevaliers romain les suivent.

Acte 3^{ème} Scène 8^{ème}

Entrée seul par le fond.

« Et ne me cache point pour lui fermer la bouche.

« Je vous entends ; eh bien gardes.

Les douze licteurs se rangent vers le fond du théâtre, sur une seule file. Le chef est au centre et un peu avancé.

Sortie d'une partie.

« Dans son appartement, gardes, qu'on la retienne ;

« Gardez Britannicus dans celui de sa sœur.

Deux licteurs formant la pointe de la ligne droite suivent Junie.

Deux autres formant à gauche, la pointe de la même ligne suivent Britannicus.

Scène 9^{ème}

Sortie d'une autre partie.

« Qu'on sache si ma mère est encore en ces lieux.

Deux licteurs formant la pointe de la ligne droite, sortent du côté par lequel Junie est partie.

Dans le même moment, les six hommes restants se divisent par égale portion sur les parties latérales, pour laisser le milieu du théâtre plus ouvert. Le chef reste au centre.

Sortie avec Néron.

« Ou sur votre refus,
 « D'autres me répondront et d'elle et de
 Burrhus.

Le chef précède l'empereur et le reste des
 licteurs le suivent se repliant à trois de
 hauteur.

Acte 4^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée seul par le fond.

« Allez donc et portez cette joie à mon frère.
 « Gardes, qu'on obéisse aux ordres de ma
 mère.

Les douze licteurs arrivent précipitamment et
 se rangent vers le fond du théâtre à six de
 hauteur, ayant le chef à leur tête. Et ils ne
 rentrent que quand l'empereur leur en donne
 l'ordre par un signe de main. Le chef alors les
 replie à trois de hauteur.

| | | |
|---------------|------|--|
| L'an du monde | 3494 | An de Rome 244 ¹ |
| De Rome | 244 | <u>Brutus – de Mr de Voltaire</u> ² |

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ^{A11} |
|----------------------------------|---|--|---|
| 1 ^{er} | Rôle Titus | Fils de Brutus, amant de Tullie. | L'habit des consuls romains, était celui des empereurs, à |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} | Rôle Arons | Ambassadeur de Porsenna, Roi d'Etrurie. | l'exception de la couronne, voyez le n ^o 39 ^{A8} |
| 1 ^{er} | Roi Brutus* | Consul de Rome. | Habit de sénateur, |
| 2 ^{ème} | Roi Valérius Publicola un sénateur } | Second consul. | voyez le n ^o 48 Habit de romain civil, |
| | Confidents | | voyez le n ^o 40 |
| 1 ^{er} | Messala | Gouverneur de Titus. | Habit des tribuns, |

¹ - 509 avant JC.

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (7) pp. 159-170 : première version, doc. (8) pp. 236-238 : deuxième version.

^{A11} Voir notes annexées p. 359.

^{A8} Voir notes annexées p. 358.

| | | | | |
|------------------|-------------------|---------------------------------------|-----------------------------|----|
| 2 ^{ème} | Proculus | Tribun militaire. | voyez le n° | 43 |
| 3 ^{ème} | Albin | Suivant d'Arons. | Habit d'Etruriens, | |
| 1 ^{er} | Rôle Tullie | Fille de Tarquin, Roi chassé de Rome. | voyez le n° | 49 |
| | Confidente Algine | Suivante de Tullie. | voyez le n° | 45 |
| | | | Habit du chef des licteurs, | |
| | | | voyez le n° | 46 |
| | | | Habit des licteurs, | |
| | | | voyez le n° | 47 |

Dix-huit sénateurs romains

Un chef des licteurs.

Douze licteurs formant la garde du consul. (* Il n'y avait à Rome que le premier consul qui avait le droit de faire porter à ses licteurs la hache au-dessus des faisceaux)

Un personnage muet, habillé en esclave.

La scène est à Rome. Le premier acte se passe dans le champ de Mars, et les autres dans la maison de Brutus.

Sept acteurs

} 9

Deux actrices

Trente-deux Assistants, cy 32

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Brutus, Valérius Publicola, Arons, Messala, Albin. Dix-huit sénateurs, le chef des licteurs, et les douze licteurs.

Lettre écrite et donnée à l'acteur qui joue le rôle d'Arons.

« Le Trône des Romains peut sortir de sa cendre ;

« Le vainqueur de son roi peut en être l'appui,

« Titus est un héros, c'est à lui de défendre

« Un spectre que je veux partager avec lui.

« Vous, songez que Tarquin vous a donné la vie,

« Songez que mon destin va dépendre de vous ;

« Vous pourriez refuser le Roi de Ligurie ;

« Si Titus vous est cher, il sera votre époux.

Feuille en forme de liste, donnée à Titus qui joue le rôle de Valérius. En tête de la liste est écrit le nom de *Tibérinus*, et au bas de la même celui de *Titus*.

Machiniste Décorateur

Au premier acte, le théâtre doit représenter un bois consacré au Dieu Mars. La statue de cette divinité est dans le fond. Il faut placer devant elle un autel sur lequel brûle le feu sacré. Sur la partie droite du rideau du fond, on doit apercevoir le mont Capitolin, sur lequel était bâti le Capitole.¹ Dans tout le reste de la pièce, le théâtre représente l'intérieur d'une galerie d'une architecture dénuée de toute sorte d'ornement. Le fond conduit à l'appartement de Brutus, la droite à celui de Tullie, et la gauche à la résidence de Titus.²

Réplique pour faire abaisser la rampe et retourner les portants, à la scène troisième du quatrième acte.

« Titus arrête.

« En me suivant plus loin tu hasardes ta tête.

Na : Pour que cette opération ait toute la vraisemblance qu'elle exige³, il faut baisser la rampe peu à peu, à peu près jusque vers le niveau du sol du théâtre, et tenir un homme de droite et de gauche dans les ailes qui détournent les portants, toujours en portion parallèle, en observant de commencer par les châssis qui sont sur le devant du théâtre ; au lieu que quand on fait revenir la lumière, c'est toujours par les châssis du fond qu'il faut commencer, et arriver successivement jusqu'à la rampe que l'on ne relève aussi que par degrés. Cette instruction particulière servira de loi au machiniste, lorsque le cas y échoira.^{A0}

¹ LeKain fait également mention d'une toile peinte représentant un bois dans les articles consacrés à *Méropé*, *Oreste* et *Zelmire*. Quant à l'autel et à la statue représentant une divinité, le comédien en fait mention dans *Iphigénie en Tauride*, *Œdipe* et *Olympie*. Même s'il est probable que la toile peinte n'ait pas été exactement la même pour *Brutus* que pour les trois autres tragédies (y figurent en plus des tombeaux), il apparaît que les décors sont rarement entièrement spécifiques. Ils semblent en effet résulter plutôt d'une variation de combinaison d'éléments existants par ailleurs indépendamment les uns des autres.

² Ce second décor correspond dans sa structure (galerie d'une architecture grossière) à ceux décrits dans *Amasis*, *Horace*, *Rhadamiste et Zénobie*, *Tancredè*., Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique » pp. 395, 398 & 404.

³ L'ambition est donc formulée clairement.

^{A0} Voir notes annexées p. 356.

Dans l'intervalle du quatrième et du cinquième acte, il faut faire reparâître la lumière comme il est dit ci-dessus.¹

Tailleur magasinier

Préparer trente-deux habits, dont dix-huit pour les sénateurs romains, un pour le chef des licteurs, douze pour les licteurs, et le dernier pour l'esclave. Ce dernier peut-être de telle forme que l'on voudra. Pour les précédents voyez les numéros 48 – 46 – et 47.

À la fin du premier acte, le tailleur fera déshabiller huit hommes pris du corps des sénateurs, et les revêtira d'habits de licteurs.

Perruquier

Préparer pour les dix-huit sénateurs romains, dix-huit coiffures dans la forme qu'elles sont indiquées à l'article de Bérénice.

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte sur la droite et sur la gauche de l'avant-scène, deux banquettes un peu cintrées, ayant chacune quinze pieds de longueur, et recouvertes de toiles peintes. Plus deux fauteuils au centre du demi-cercle pour les deux consuls, et un tabouret. Sur la gauche de l'avant-scène pour l'ambassadeur. Plus préparer et allumer le feu sacré qui brûle sur l'autel du dieu Mars. Plus quatre flambeaux allumés pour les licteurs qui accompagnent le consul, dans la scène sixième du quatrième acte, lorsque la nuit est faite.

Commandants des assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des sénateurs et des licteurs

¹ Ce nota nous intéresse particulièrement. D'abord parce qu'il témoigne du fait que LeKain avait une connaissance assez pointue des techniques propres aux effets lumineux. Ensuite parce qu'il nous renseigne sur l'état potentiel des pratiques de l'époque. Au-delà des tragédies elles-mêmes, ce *Registre* est, à bien des égards, une vraie mine de renseignements sur les diverses pratiques matérielles effectives à la Comédie-Française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Acte 1^{er} Scène 1^{ère}

Tout le monde est en place à la levée du rideau.

Les dix-huit sénateurs sont assis de droite et de gauche. Les deux consuls occupent à peu près l'extrémité de chaque quart de cercle des banquettes, en sorte que le public peut apercevoir par l'ouverture centrale du demi-cercle l'autel et la statue du dieu Mars. Les douze licteurs sont dans le fond, six à droite et six à gauche, formant dans chacune de leur division, un quart de cercle. Le chef des licteurs est au centre, auprès de la statue du dieu Mars.¹

Brutus

« Qu'ils paraissent au Sénat, qu'il écoute,
et qu'il tremble.

Les consuls se lèvent, et les sénateurs en même temps se rassemblent autour d'eux pour donner leur voix, ce qui ne dure qu'une demie minute. Ils vont après se rasseoir dans le même ordre que précédemment.

Valérius

« Licteurs, qu'on l'introduise, et puisse sa présence, etc.

Le chef des licteurs suit de deux hommes de sa troupe, l'un de la droite, et l'autre de la gauche, sort par la gauche du théâtre, et va chercher l'ambassadeur qui entre sans coiffure ni armure. Les licteurs et le chef reprennent leur place.

Scène 2^{ème}

Valérius et Brutus seulement.

« Pardonnez-nous, Grand Dieu, si le peuple romain, etc.

Deux licteurs s'avancent, savoir un de la droite, et un autre de la gauche pour retirer les fauteuils des consuls sur les parties latérales du théâtre.

Brutus

¹ Cette première indication prend des allures de tableau d'ouverture.

« Et nous donnons l'exemple à ces mêmes
Toscans
« S'ils pouvaient, à leur tour être las des
Tyrans.

Arons

« Au nom de Porsenna, vengeur de sa querelle
« A vous, à nos enfants, une guerre
immortelle.

Brutus

« Dieux, protégez, ainsi contre ses ennemis
« Le consulat d'un père et les armes du fils.

Tous les sénateurs se lèvent ayant tous le
visage tourné vers la statue du dieu Mars.

Tous les Sénateurs font quatre pas pour se
retirer vers le fond du théâtre, et s'arrêtent à
ces mots d'Arons – sénateurs arrêtés.

Le chef des licteurs à la tête des douze autres
qui se replient sur trois de hauteur, précède
les deux consuls qui sont suivis de tous les
sénateurs qui sortent pêle-mêle et sans ordre,
du côté du Capitole.

Na : Dans l'entracte, quatre des licteurs enlèvent de dessus la scène, les banquettes et l'autel. Ils
laissent seulement les deux fauteuils.^{A7}

Acte 3^{ème} Scène 6^{ème}

Entrée avec Brutus, Arons, Messala,
Albin et Proculus

« Tout mon cœur la dément ;
« Oses donc me servir, tu m'aimes, venge
moi¹

Quatre licteurs précédés de leur chef
occupent par moitié, la droite et la gauche du
vestibule. Le chef est au centre, un peu
avancé sur la scène.

Sortie avec Brutus et Tullie.

^{A7} Voir notes annexées p. 358.

¹ Nous ne parvenons pas à retrouver cette réplique dans toutes les éditions que nous avons consultées.

« De la remettre aux mains d'un père et d'un époux.

« Proculus va vous suivre à la porte sacrée.

Le chef des licteurs précède Brutus et Tullie. Le reste de la troupe suit le consul.

Acte 4^{ème} Scène 6^{ème}

Entrée avec Brutus.

« Et Tarquin, après tout, eut mes premiers serments

« Le sort en est jeté... Que vois-je ? C'est mon père ?

Des huit licteurs qui entrent en scène, il y en a quatre qui se placent sous le vestibule, deux à la droite et deux à la gauche. Les quatre autres portent des flambeaux et s'avancent vers les premières coulisses du fonds, deux à droite et deux à gauche. Le chef est au centre du théâtre.

Sortie avec les deux consuls.

« Et que la terre avoue, au bruit de ses exploits

« Que le sort de mon sang est de vaincre les Roys.

Le chef des licteurs suivit des quatre autres qui portent des flambeaux, précède les deux consuls. Le reste des licteurs suit le consulat.

Acte 5^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Brutus.

Les dix sénateurs consacrés se rangent de droite et de gauche en formant un arc de cercle aux deux côtés de Brutus. Les douze licteurs occupent la droite et la gauche du vestibule, à trois de hauteur. Le chef est au centre et sous le portique même du vestibule. L'esclave se tient à la gauche et un peu derrière le consul.

Scène 2^{ème}

Entrée avec Arons.

« Mais qu'est-ce que j'entends ? Quelle rumeur soudaine.

« Arons est arrêté, seigneur, et je l'amène.

Les huit hommes pris du corps des sénateurs, et revêtus en licteurs, entrent avec l'ambassadeur et se placent derrière lui à quatre de hauteur.

Sortie avec l'ambassadeur.

« La sainteté de Rome, et son ignominie ;

« Qu'on l'emmenne, licteurs.

Les huit licteurs se divisent par moitié à deux de hauteur. La première division composée de quatre hommes, précède l'ambassadeur. L'autre division le suit par le même côté où il est entré.

Scène 3^{ème}

Sortie avec Valérius.

« Je ne vous suivrai point, depuis que ma présence

« Ne suspendit, de Rome, où fléchit la vengeance.

Les dix sénateurs suivent le consul Valérius par la droite du théâtre. Le chef des licteurs se retire alors sous le vestibule, à la tête de l'une des divisions des licteurs.

Scène 5^{ème}

Sortie seule.

« Rome doit approuver ce qu'aura fait Brutus.

« Licteurs, que devant moi, l'on amène Titus.

Le chef des licteurs relève un homme de la droite, et un autre de la gauche, et sort avec eux par la gauche du théâtre.

Scène 7^{ème}

Entrée avec Titus.

« Vous saurez, à l'état conserver ce grand

Le chef des licteurs ayant réuni à son escorte,

homme

« Vous êtes père, enfin, ... Je suis consul de Rome.

Sortie avec Titus.

« Et que Rome t'admire en se vengeant de toi ;
« Adieu, je vais mourir digne encore de mon père.

les huit hommes qui ont suivi l'ambassadeur à la fin de la seconde scène de cet acte, entrent, par conséquent, à la tête de dix licteurs. Titus se trouve au milieu d'eux, et quand il est en scène, le chef passe à la droite du théâtre à la tête de sa première division de cinq hommes, et l'autre se tient à la gauche, toutes les deux sur une même ligne, en face l'une de l'autre.

Le chef des licteurs, à la tête de la division de la droite, précède Titus qui sort par ce même côté, et la division de la gauche le suit.

Scène 9^{ème} et dernière

Entrée avec Valérius.

« Que je finisse, au moins, ma déplorable vie
« Comme il eut dû mourir, en vengeant la patrie.

Le chef des licteurs, et l'escorte avec laquelle il a conduit *Titus* à la mort, rentre par le côté, et reprend le même poste que dans la scène précédente.

Sortie avec les deux consuls
et Proculus.

« C'en est fait, et mes yeux...
« Rome est libre, il suffit, rendons grâces aux dieux.

Le chef des licteurs va se mettre à la tête des deux divisions qui sont restées sous le vestibule, lesquels se réunissent à deux de hauteurs, et précèdent ainsi les deux consuls. Les deux divisions qui sont en scène, à droite et à gauche, se replient dans la même forme, à deux de hauteur et suivent les consuls.

Le Siège de Calais – de Mr De Belloy¹

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements²</u> | |
|----------------------------------|--------------|-----------------------------|---|--|
| 1 ^{er} | Rôle | Edouard III | Roi d'Angleterre. | Habit d'ancienne chevalerie |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} | Rôle | Godefroi de Harcourt | L'un des Généraux de l'armée anglaise. | militaire, voyez le n° 6 |
| 2 ^{ème} | Rôle | Aurèle | Fils d'Eustache de Saint-Pierre. | Habit des écuyers formant les chevaliers, voyez le n° 8 |
| 1 ^{er} | Roi | Eustache de Saint-Pierre | Maire de Calais | Habit des soldats du quatorzième siècle, |
| 2 ^{ème} | Roi | Mauny | Chevalier Anglais, député d'Edouard. | voyez le n° 9 * Habit des femmes de cours du quatorzième siècle, |
| | Confidents | | | |
| 1 ^{er} | | Comte de Melun | Chevalier français, député de Philippe de Valois. | voyez le n° 7 Habits civils pour les |
| 2 ^{ème} | | Amblétuse | Bourgeois de Calais. | femmes du quatorzième |
| 3 ^{ème} | | un officier anglais | | siècle, voyez le |
| 1 ^{er} | Rôle | Aliénor | Fille du comte de Vienne, Gouverneur de Calais. | numéro 96 Na : pour le personnage d'Edouard, voyez l'ordre de la jarretière, au chapitre qui en fait mention. |
| | | | Une femme de la suite d'Aliénor. | |
| | | | Un héraut d'armes député de Philippe de Valois. | |

¹ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (7) note 3 p. 170, doc. (8) pp. 239-241 : deuxième version.

² À l'exception des numéros 96 et 97, on retrouve tous les costumes ici mentionnés dans *Adélaïde du Guesclin*, *Tancrède* et *Warwick*. L'apparition subite des numéros 96 et 97 semble incohérente, le dernier numéro répertorié étant le 49. Compte tenu de la logique de numérotation mise en place par LeKain jusqu'à présent, (les numéros sont attribués au fur et à mesure de l'apparition des costumes) les habits 96 et 97 auraient donc dû porter les numéros 50 et 51. Nous avons cependant eu l'occasion de voir que les pages consacrées au *Siège de Calais* avaient été réinsérées dans un second temps au volume. Ces numéros tendent à confirmer que cet article fut rédigé plus tardivement. Nous nous sommes reportés aux numéros encadrants 95 et 98. Le premier figure dans *l'Orphelin de la Chine*, le second dans *Phèdre*. Sans que l'on comprenne bien pourquoi, il semblerait donc que l'article consacré au *Siège de Calais* ait été rédigé entre ceux consacrés à ces deux dernières tragédies. Il faut pour finir noter que les numéros 96 et 97 ne sont employés nulle part ailleurs dans le *Registre*. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » pp. 362-363 & 377.

Douze Chefs des bourgeois de la ville de Calais. *

Huit chevaliers anglais de la suite d'Edouard.

Quatre écuyers anglais à la suite de Mauny.

Quatre écuyers français à la suite du comte de Melun.

Un chef de la garde d'Edouard, et dix-huit soldats de la même garde.

La scène est dans une des salles du gouvernement de Calais.

* Habit des hérauts d'armes,
voyez le numéro 97

Neuf acteurs

} 11

Deux actrices

Assistants 47

* À la fin du second acte, on peut prendre neuf de ces assistants, pour compléter de ce même nombre, les dix-huit soldats de la garde d'Edouard. En sorte qu'il n'y aura en tout que 38 assistants d'employés.^{A5}

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Eustache de Saint-Pierre, Ambletuse, Aliénor, une femme de sa suite, Aurèle, Chefs des bourgeois.

Lettre donnée à l'acteur qui doit représenter le héraut d'arme.

« Toi qui t'osant nommer le vrai roi des Français,

« Dans les flots de leur sang fais chanceler leur trône ;

« Si tu veux épargner les héros de Calais,

« Je t'offre les moyens d'acquérir ma couronne ;

« Viens, seul avec moi seul, par un noble combat

« Finir tous les malheurs de nos sujets fidèles ;

« Notre intérêt n'est point l'intérêt de l'Etat ;

« En dignes chevaliers, terminons nos querelles.

Maître de Musique

^{A5} Voir notes annexées p. 357.

A l'ouverture, la musique doit peindre le bruit d'une canonnade effrayante, et toute l'horreur qu'on éprouve dans un siège qu'on ne peut tenir longtemps.

Machiniste Décorateur

Au premier, second, troisième et cinquième acte, le théâtre doit représenter une salle très vaste, d'une architecture gothique et sans aucun ornement.¹ Au quatrième acte, la scène représente l'intérieur d'une prison.²

Na : Il faut faire ronfler le canon dès les premiers vers de la première scène, jusqu'à ces deux vers de réplique.

« Grand Dieu, c'est pour punir les crimes des humains,

« Que du feu de l'enfer tu viens d'armer nos mains.

Tailleur magasinier

Préparer quarante-sept habits, dont douze pour les chefs de bourgeois de Calais, voyez le numéro 96. Plus huit pour les chevaliers anglais, voyez le numéro 6. Plus huit autres pour les écuyers anglais et français, voyez le numéro 8. Il faut observer que pour ces derniers l'écharpe doit être blanche et qu'au contraire, elle doit être rouge pour les Anglais.

Plus un habit pour le chef de la garde d'Edouard, voyez le numéro 6 ; et dix-huit pour les soldats de la même garde, voyez le numéro 9.

Plus l'habit du héraut d'armes, voyez le numéro 97.

Na : Il faut donner des chaises aux six bourgeois qui paraissent dans le troisième acte.³ Il faut pareillement déshabiller neuf des assistants destinés à jouer les bourgeois de Calais, pour

¹ Ce décor se rapproche dans sa structure de ceux décrits dans *Adélaïde du Guesclin*, *Alzire*, *Gustave*, *Inès de Castro*, *Warwick*, *Venceslas*. La seule différence réside dans le fait que LeKain ne fait pas ici mention d'une galerie mais d'une vaste salle... ce qui, d'un point de vue strictement pratique, revient peu ou prou au même. Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique » p. 394.

² Il faut noter que l'on trouve dans la première édition du texte datant de 1765, et parue chez Duchesne l'indication suivante : « Les trois premiers actes et le cinquième se passent dans la salle d'audience du Palais du Gouverneur : le quatrième dans la prison qui est un souterrain du même Palais. ». Les indications données par LeKain n'apportent donc pas grand chose par rapport aux renseignements déjà donnés par le texte édité.

À noter que la prison apparaît également dans *le Comte d'Essex* et *Warwick*, également au quatrième acte. Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique » p. 402.

³ S'il est parfois chargé de donner aux assistants un certain nombre d'accessoires (épées, dagues, lances, coupes, bijoux...) c'est la première – et dernière – fois que LeKain requiert de la part du tailleur magasinier qu'il distribue des assises, la gestion de ce type d'objet scénique revenant le plus généralement au premier garçon de théâtre et dans quelques cas aussi au décorateur machiniste. (cf. p. 101)

leur faire reprendre à la fin du second acte des habits de soldats pour compléter la garde d'Edouard.¹

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte deux fauteuils, l'un à la droite et l'autre à la gauche de l'avant-scène. Plus le flambeau qui doit éclairer l'intérieur de la prison. Ce dernier est renfermé dans une lanterne.

Commandants des assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des chefs des bourgeois, des chevaliers, des écuyers, du chef et des soldats de la garde.

Acte 1^{er} Scène 3^{ème}

Entrée avec Aurèle.

« Il voulait plus, nos soins retiennent sa chaleur ;
« Imprudence excusable à sa jeune valeur –
Le voici.

L'un des douze chefs des bourgeois soutient Aurèle blessé, qu'il conduit sur la droite jusque sur un fauteuil.
Il se tient derrière lui.

Scène 6^{ème}

Entrée avec Amblétuse.

« D'un peuple, sans espoir, éclairez la valeur ;
« Vous êtes son oracle, il consulte l'honneur.

Les onze chefs de la bourgeoisie de Calais, réunis à celui qui a précédemment conduit en scène le jeune Aurèle, se divisent par égale moitié. La première est à la droite d'Aliénor, et la seconde à la gauche d'Amblétuse, en sorte que le maire, qui est entre Aliénor et ce dernier, occupe le centre du demi-cercle. Le

¹ LeKain se répète. Cf. ci-dessus p.90.

jeune Aurèle reste sur l'un des coins de l'avant scène.

Même scène.

Sortie avec Aliénor et Saint-Pierre.

« Nous, annonçons au peuple un bonheur qu'il ignore.

« Quel présent je vais faire au maître que j'adore !

Les chefs des bourgeois sortent tous par le fond du théâtre, en suivant Aliénor et le maire.

Acte 2^{ème} Scène 4^{ème}

Entrée avec Mauny et les écuyers.

« C'est le brave Mauny que cette garde annonce

« Et qui vient, de son prince apporter la réponse.

Les quatre écuyers de Mauny, le précèdent quand il entre en scène, et ils se tiennent derrière lui sur une seule file.

Les douze chefs de la bourgeoisie occupent le même poste qu'ils avaient à la fin de la scène sixième du premier acte.

Même scène.

« Et soit le monument, le plus brillant peut-être,

« que l'amour des Français ait offert à leur maître.

« Non, braves citoyens, non...

Les douze chefs de la bourgeoisie font un mouvement pour se retirer tout à fait de la scène, et s'arrêtent aussitôt, étant rappelés par ce que contient le premier hémistiche du troisième vers de la réplique.

Même scène¹

« Et saura, vous privant d'un bras toujours vainqueur,

« Vers la justice, enfin, ramener le bonheur ;

Les douze chefs de la bourgeoisie font encore le même mouvement que ci-dessus, et se remettent aussitôt à leur place, étant rappelés

¹ Il s'agit, dans l'édition de 1765 déjà mentionnée, de la scène suivante (5^{ème}).

« Français, où courrez-vous ?

par ce que contient le premier hémistiche du troisième vers de la réplique.

Même scène.¹

« La France attendait plus du timent, mon cher Aurèle.

Les douze chefs de la bourgeoisie mettent la main sur leur épée avec l'intention de la

« Mais tu vécus assez, puisque tu meurs pour elle.

remettre au chevalier Mauny, mais ils sont arrêtés dans leur action par ce que contient le

« Que vois-je mes amis ?

premier hémistiche du troisième vers de la réplique.

Même scène.²

Sortie avec Mauny.

« Madame de vos soins leur grâce peut dépendre.

Les quatre écuyers de Mauny, suivent ce député d'Edouard qui sort par le fond.

« J'ignore ses desseins, mais... Que veut-il de moi ?

Même scène.³

Sortie avec Saint-Pierre, etc.

« Ah ! voilà la vertu qui sied à votre cœur ;

Les douze chefs de la bourgeoisie sortent

« Bravez plus que la mort en bravant le malheur.

tous, pêle-mêle et sans ordre, en suivant Amblétuse et le maire qui rentre⁴ par le fond.

Acte 3^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Edouard.

¹ Il s'agit là encore de la scène 5^{ème} dans l'édition de 1765.

² Il s'agit là encore de la scène 5^{ème} dans l'édition de 1765.

³ *Ibidem.*

⁴ LeKain conjugue ici au singulier.

Commencement de la scène.

Les huit chevaliers de la cours d'Edouard précèdent ce prince, et se placent, trois à sa droite, et trois à sa gauche.

Les dix-huit soldats de la garde d'Edouard, précédés de leur chef, occupent par égale division, tout le fond de la scène, savoir neuf à droite et neuf à gauche. Le chef est au centre isolé.

Même scène.

Sortie seul.

« Qu'il juge s'il préside au triomphe des Rois.

« Sortez tous.

Les huit chevaliers sortent les premiers par le fond. Le chef de la garde ensuite replie sa troupe à quatre hommes de hauteurs, et suit les chevaliers.

Scène 3^{ème}

Entrée avec Mauny, Saint-Pierre, etc.

« Un seul tournait vers elle un regard désolé ;

« On lui nomme son roi, je le vois consolé.

Les six bourgeois dénoués et chargés de fers, se rangent sur une seule ligne à la droite de l'avant-scène.

Le chef de la garde range douze de ses soldats sur le fond, savoir six à droite et six à gauche.

Il est au centre des deux divisions.

Même scène.

Sortie seul.

« Sortez ; dans la prison qu'on aille les conduire

« Qu'ils attendent l'arrêt que je dois vous prescrire.

Le chef de la garde retire six de ses soldats, tant de la droite et de la gauche, lesquels environnent les six bourgeois qui sortent par la droite.

Même scène.

Sortie avec Mauny.

« Dont vous osez mêler les intérêts aux miens.

« Vous espérez en vain... Je le vois. Qu'on nous laisse. Allez.

Le chef de la garde réunit le reste de ses deux divisions à trois hommes de hauteur, lesquels suivent Mauny par la gauche du théâtre.

Scène 5^{ème}

Entrée Harcourt.

« Vous les immolez donc par votre orgueil barbare...

« Gardes, que sans tarder, l'échafaud se prépare.

Le chef de la garde rentre en scène avec les six derniers soldats qu'il a réunis précédemment, et leur fait prendre le même poste qu'ils avaient. Il est au centre.

Même scène.¹

Sortie avec Edouard.

« Je le suis, et je sais contraindre au repentir,
« Ceux de qui l'insolence en perd le souvenir.

Le chef de la garde réunit ses deux divisions à trois de hauteur, et suit le roi qui sort par la gauche du théâtre.

Acte 4^{ème} Scène 1^{ère}

Na : Dans l'intervalle du troisième et du quatrième acte, on enlève les deux sièges qui étaient sur l'avant-scène.^{A7}

Commencement de la scène.

Les six bourgeois dénoués dans lesquels sont compris les trois acteurs, forment, entre eux, un demi-cercle sur l'avant-scène.

Scène 5^{ème}

¹ Il s'agit dans l'édition de 1765 parue chez Duchesne, de la scène 6^{ème} et non de la même 5^{ème} scène.

^{A7} Voir notes annexées p. 358.

Entrée avec un officier d'Edouard.

« Malheureux, fiez-vous aux fureurs¹
d'Edouard.

« Les offres de Valois arriveront trop tard.

Le chef de la garde suivi de douze soldats
forment une enceinte au fond de la prison de
manière que personne ne puisse pénétrer
jusqu'aux prisonniers. Il est au centre.

Même scène.

« L'horreur glace mes sens, et m'étouffe la
voix.

« Adieu, madame... Adieu pour la dernière
fois.

Le demi-cercle formé par la garde s'ouvre
pour laisser passer Aliénor, et il se referme
aussitôt.

Scène 7^{ème}

Sortie seule.

« Martyre de la nation², allons la palme est
prête.

« Mais, que nous veut Harcourt, Sortez
braves guerriers,

« J'ai des ordres secrets pour voir ces
prisonniers.

Le chef replie toute sa garde à quatre
hommes de hauteur et sort par le fond.

Scène 8^{ème}

Entrée avec un des officiers
d'Edouard.

« Expirez digne d'elle après l'avoir vengée.

« Ah ! Peut-elle jamais me confier son sort ?

Le chef de la garde divise sa troupe de douze
soldats en trois corps égaux sur le fond, dont
deux sur chaque partie latérale, et le troisième
en face du public. Tous les trois sont sur une

¹ Ce mot « fureurs » est noté en lieu et place du mot barré « offres ». On lit « malheur » dans la première édition de 1765.

² On lit « patrie » dans l'édition de 1765 parue chez Duchesne.

seule ligne. Le chef est à la tête du corps qui forme le centre.

Sortie avec l'officier Saint-Pierre
et les autres bourgeois.

« Mais avant votre mort, venez voir mon trépas.

« Vivez pour votre roi ; viens mourir dans mes bras.

Le chef de la garde à la tête du corps du milieu, précède les bourgeois, et les deux autres divisions le suivent à quatre homme de hauteur.

Acte 5^{ème} Scène 2^{ème}¹

Na : Dans l'intervalle du quatrième au cinquième acte, on doit replacer sur l'avant scène les deux fauteuils.^{A7}

Entrée avec Mauny.

« Vous me forcez, seigneur, d'être plus grand que vous.

« Gardes, qu'avec les siens on le traîne au supplice.

Le chef de la garde entre par la droite du théâtre, avec douze soldats, dont quatre suivent Saint-Pierre qui sort par le gauche.

Le reste se range sur le fond, savoir, quatre à droite, et quatre à gauche. Le chef est à la tête de l'une des deux divisions.

Même scène.

Sortie seule.

« En dignes chevaliers terminons nos querelles.

« Tous mes vœux sont remplis, qu'on brise l'échafaud.

Le chef de la garde détache deux soldats dont un de la droite, et un de la gauche, lesquels sortent par la gauche pour porter l'ordre du Roi.

Scène 7^{ème} et dernière

¹ LeKain traite en fait ici de la scène 3^{ème}.

^{A7} Voir notes annexées p.358.

Entrée avec Saint-Pierre, Aurèle, etc.

« Cher Harcourt, je te rends et te prouve ma foi.

« Je mourrai ton amante, et mourrai près de toi.

« Que vois-je ? Ô Ciel !

Les six bourgeois, y compris les acteurs, prennent leur place à la droite du théâtre.

Même scène.

« Vous ne trahirez pas tous mes désirs ensemble.

« Adieu... Marchons amis... Je cède à mon effroi.

« Seigneur... Mon fils au pied d'un autre que son roi !

Tous les bourgeois font un mouvement pour s'en aller, mais il reviennent soudain à l'exemple de Saint-Pierre, et reprennent leur première place.

Même scène.

« Que, par vous, des vertus cette mère féconde,

« Soit la Reine des Rois, et l'oracle du monde.

Le chef de la garde réunit ses deux divisions à trois hommes de hauteur, et suit le Roi et toute sa suite qui sortent par le fond.

L'an du monde 3958
De Rome 708

L'an de Rome 708¹

La mort de César – de Mr De Voltaire²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ^{A11} |
|-----------------|--------------|-----------------------------|--|
| 1 ^{er} | Rôle | Junius Brutus | Prêteur de Rome, fils de César et de Servilie sœur de Caton. |
| | | | Habit de dictateur de Rome, voyez le numéro 39 ^{A8} Habit de sénateur, |

¹ - 45 avant JC

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (7) pp. 170-179 : première version, doc. (8) pp. 241-242 : deuxième version.

^{A11} Voir notes annexées p. 359.

^{A8} Voir notes annexées p. 358.

| | | | | | | |
|----------------------------------|------------------|---------------------|--------|------------------------------|-----------------------------|-------------------------|
| 2 ^{ème} 1 ^{er} | Rôle | Cassius | } | Sénateur du parti de | voyez le numéro | 48 |
| | 2 ^{ème} | Rôle | Cimber | } | Brutus contre César. | Habit populaire romain, |
| 1 ^{er} | Roi | Jules César | | Dictateur de Rome. | voyez le numéro | 50 |
| 2 ^{ème} | Roi | Dolabella | | Sénateur et ami de César. | Habit du chef des licteurs, | |
| | Confidents | | | | voyez le numéro | 46 |
| 1 ^{er} | | Marc-Antoine | | Sénateur et ami de César. | Habit des licteurs, | |
| 2 ^{ème} | | Décimus | | Sénateur conjuré contre | voyez le numéro | 47 |
| | | | | César. | | |
| 3 ^{ème} | | un Romain populaire | | | | |
| 4 ^{ème} | | un Romain populaire | | | | |
| | | Cinna | } | Sénateurs conjurés qui sont | | |
| | | Marcellus | } | nommés dans la pièce, et qui | | |
| | | Casca | } | ne dialoguent avec aucun des | | |
| | | Probus | } | acteurs. | | |

~~Sept~~ Huit sénateurs faisant corps du Sénat.

Seize Romains faisant partie du peuple.

Un chef des licteurs, et douze licteurs à la suite de César.

La scène est à Rome au Capitole.

| | |
|---------------------|----|
| Neuf acteurs cy | 9 |
| Sénateurs | 12 |
| Assistants Licteurs | |
| Et populaires | 29 |

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« César, Antoine, Dolabella, Brutus, Cassius, Cimber, Decimus, Cinna, Marcellus, Casca, Probus, les sept autres sénateurs assistants, le chef des licteurs et les douze autres licteurs.

Lettre donnée à l'acteur qui joue le rôle de César.

« César, je vais mourir, la colère céleste

« Va finir, à la fois, ma vie, et mon amour

« Souviens-toi qu'à Brutus César donna le jour ;
« Adieu, puisse ce fils retrouver pour¹ son père
« L'amitié qu'un moment te conservait sa mère

Servilie

Billets donnés au premier garçon de théâtre pour être mis aux pieds de la statue de Pompée.

Premier billet « Tu dors Brutus, et Rome est dans les fers »

Second billet « Non tu n'es pas Brutus »

Machiniste Décorateur

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très noble, et décorée parallèlement des statues de Pompée, de Scipion, de Caton, et de l'ancien Brutus. Il faut que le fond désigne un vestibule qui conduise à l'appartement de César, et qu'il y ait, sur la partie gauche du théâtre, une tribune aux harangues exaucée² seulement de deux marches.³

Réplique pour faire baisser le rideau à la fin de la scène huitième du troisième acte.

« Entraînons-le à la guerre, et sans rien ménager

« Succédons à César, en courant le venger.

Tailleur magasinier

Préparer quarante et un habits, dont.⁴ Il y en a douze pour les Sénateurs, un pour le chef des licteurs, douze autres pour les licteurs, et seize pour le peuple. Voyez les numéros 48 – 46 – 47 et 50.

Na : Il faudra donner des poignards à tous les assistants populaires.⁵

¹ On lit « dans son père » et non « pour son père » dans la première édition de 1736.

² Sic.

³ Si ce décor correspond bien à la structure classique de la galerie tripartite de belle architecture, très couramment employé dans le *Registre*, il est néanmoins agrémenté d'une « tribune aux harangues exaucées » dont nous ne retrouvons la trace dans aucune autre tragédie. Pour ce qui est du vestibule, même si LeKain n'en fait que rarement mention dans les autres descriptions des galeries de ce type, il est très probable qu'il ait toujours existé dans ce type de décoration (cf. ci-dessous art. *Hérode et Mariamne* p. 136). Quoi qu'il en soit, et mise à part donc la tribune, le *Registre* compte vingt-deux galeries de ce type sur les trente-sept répertoriées au total. Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique » p. 391.

⁴ La phrase s'arrête nette.

⁵ Cf. ci-dessus note 3 p. 91.

Perruquier

Préparer pour les onze sénateurs romains, et les seize assistants populaires, vingt-sept coiffure, dans la forme où elles sont indiquées à l'article de Bérénice.^{A0}

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte sur les parties latérales du théâtre, les deux banquettes désignées à l'article de la tragédie Brutus.^{A0} Plus un fauteuil sur l'un des côtés de la scène pour laisser plus de place aux acteurs dans l'exposition de la pièce. Plus poser aussi, dès le premier acte, sur le soc¹ de la statue de Pompée, les deux billets qui lui seront donnés par le souffleur²; celui de dessus commençant par ce mot – *Tu dors* – et le second, par cette syllabe – *non*. Plus préparer pour le troisième acte, le brancard sur lequel on doit apporter le corps de César.

Commandants des assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des sénateurs et des licteurs

Acte 1^{er} Scène 3^{ème}

Entrée avec Brutus, Cassius, Cimber,

Décimus, etc.

« Par ton ordre suprême ils se rendent ici

« Ils ont tardé longtemps, qu'ils entrent.

Les onze sénateurs se rangent, de droite et de

gauche, par égale division, vers le milieu du

^{A0} Voir notes annexées p. 356.

^{A0} *Ibidem*.

¹ On lit bien « soc »... LeKain a-t-il voulu écrire socle ? Cela semblerait plus logique.

² C'est la première fois que LeKain mentionne le souffleur en dehors de la section qui lui est normalement consacrée. Cette précision nous intéresse à plus d'un titre. D'abord parce qu'elle confirme que la mission du secrétaire souffleur relevait bien de la surveillance et du contrôle du texte représenté. Ensuite parce qu'elle illustre la volonté de LeKain de délimiter très précisément le périmètre de chaque fonction autant que la nécessité d'aborder, de ce fait, le travail de façon horizontale et non plus verticale. Le secrétaire souffleur n'est mentionné qu'une seule autre fois dans le *Registre* en dehors de sa section. De la même manière que dans le présent exemple, on en retrouve une mention dans la section relative au premier garçon de théâtre dans l'article consacré à *Sémiramis* (cf. ci-dessous p. 288).

Les voici.

théâtre, devant les banquettes où ils doivent s'asseoir, et sur lesquels ils ne prennent séance que quand César est assis. Six des licteurs se divisent sous le vestibule, savoir trois à droite, et trois à gauche. Le chef est au centre, sous le portique même. C'est ce dernier qui avance au centre du demi-cercle, le fauteuil du dictateur, lorsque tous les sénateurs sont en scène.

Sortie des Sénateurs et des Licteurs.

« Commence ici par moi, si tu veux régner, frappe.

« Écoute¹ ;... Et vous sortez.

Les douze sénateurs sortent pêle-mêle avec les autres acteurs. Le chef des licteurs, fait sortir également ses deux divisions, et sort lui-même.

Na : Dans l'entracte, quatre des licteurs emportent les banquettes, hors de la scène. Ils n'y laissent que les fauteuils qu'ils rangent sur l'un des côté du théâtre.^{A7}

Acte 2^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée avec Cassius et Decimus.

« On excite cette âme, et cette main trop lente,

« On demande du sang, Rome sera contente.

Quatre des Sénateurs désignés sous les noms Cinna, Casca, Probus, et Marcellus, se rangent en scène avec les acteurs, à savoir, deux à droite, et deux à gauche.

Même scène.

Brutus

« La liberté n'est plus. Elle est prête à renaître.

Le reste des assistants qui sont derrière le

¹ On lit « Demeure » et non « Écoute » dans la première édition de 1736.

^{A7} Voir notes annexées p. 358.

« Que dis-tu ? Mais quel bruit vient frapper
mes esprits ?

Même scène.¹

Brutus

« Nous le jurons par vous, héros dont les
images
« À ce pressant devoir excitent nos courage ;
« Nous promettons, Pompée, à tes sacrés
genoux...

théâtre, sans articuler aucun son distinctifs,
forment entre eux des cris confus.

Les quatre Sénateurs désignés ci-dessus,
s'avancent, avec les acteurs vers la statue de
Pompée, font la génuflexion devant elle, et ne
se relèvent avec beaucoup de promptitude
que quand Brutus leur donne l'exemple de
l'une et de l'autre action. Cette dernière est le
signal pour se retirer de la scène du même
côté que les acteurs.

Scène 5^{ème}

Entrée avec César.

« Allons, préparons-nous, c'est trop nous
arrêter.
« Où vas-tu malheureux ? ... Loin de la
tyrannie ... Licteurs, qu'on le retienne.

Les six licteurs, et le chef à leur tête entrent
en scène à la suite de César, et s'avancent à
trois de hauteur, derrière Brutus, pour
l'arrêter. Mais un moment après, César leur
fait signe de se retirer, et pour lors ils se
retièrent dans le même ordre et sortent par le
fond.

Acte 3^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Cassius, Cimber et
Decimus.

Les quatre sénateurs désignés comme ci-
devant, se rangent en scène avec les acteurs,
savoir deux à droite et deux à gauche.

Sortie avec Cassius, Cimber et

¹ Il s'agit, dans l'édition de 1736, de la quatrième et suivante scène.

Decimus.

« Nous comptons tous sur toi, comme si
dans ces lieux
« Nous entendions Caton Rome même et
nos Dieux.

Ils sortent avec tous les acteurs qui sont en
scène, et du même côté qu'eux.

Scène 5^{ème}

Entrée avec Dolabella.

Sortie avec Saint-Pierre etc.

« Ô Rome, ô rigueur héroïque !
« Que ne puis-je à ce point, aimer ma
République ?

Les seize hommes du peuple se rangent sur le
fond de la scène et sans ordre.

Même scène.¹

Dolabella

« Vivez pour le servir, mourrez pour le
défendre ;
« Quelle clameurs, ô Ciel ! Quel cris se font
entendre ?

Les conjurés qui forment une partie des
sénateurs, cris ensemble derrière le théâtre
« Meurs, expire Tyran,
« Courage Cassius.

A ce cri terrible, les seize hommes du peuple
tirent leurs poignards avec véhémence, et se
rassemblent en peloton pour courir au lieu
d'où part la rumeur, mais ils y sont arrêtés par
Cassius qui entre, le poignard à la main. Alors
chacun d'eux reprend sa place, à peu près
comme ci-dessus.

Scène 8^{ème}

Antoine

« Romains, priveriez-vous des honneurs
du bûcher,

Quatre des licteurs précédés de leur chef
apportent le corps de César sur un brancard,

¹ LeKain se trompe une fois de plus ici, puisqu'il s'agit de la scène suivante et sixième.

« Ce père, cet ami qui vous était si cher ?
« On l'apporte à vos yeux.

le déposent au-dessous de la tribune aux harangues, et se rangent à quelques distance du cadavre. Le chef des licteurs est auprès du corps et tient basse la pointe de son épée. Les huit autres licteurs bordent sur la droite et sur la gauche, la Tribune. Le spectacle sanglant qui s'offre aux yeux du peuple, fait qu'une partie détourne sa vue avec horreur, d'autre se cachent le visage. Et d'autres s'appuient sur les coulisses avec des signes d'accablements.

Même scène.

Un Romain

« Nous jurons, par son sang, de venger son trépas.
« Courrons.

Les seize hommes du peuple sortent pêle-mêle, de droite et de gauche, et les licteurs ne quittent leur poste que quand la toile est baissée.

L'an de notre ère 1055

Le Cid – de Pierre Corneille¹

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles²</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements³</u> | |
|------------------|--------------------------|-----------------------------|------------------------------|-----------------------------|
| 1 ^{er} | Rôle | Dom Rodrigue | Amant aimé de Chimène. | Habit espagnol, |
| 2 ^{ème} | Rôle | Dom Sanche | Autre amant de Chimène. | voyez le numéro 13 |
| 1 ^{er} | Roi | Dom Diègue | Père de Rodrigue. | Habit de femmes espagnoles, |
| 2 ^{ème} | Roi | Dom Fernand II | Premier roi de Castille. | voyez le numéro 51 |
| | Confidents | | | |

¹ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (7) pp. 179-184 : première version, doc. (8) pp. 243-244 : deuxième version.

² On ne trouve curieusement, dans le manuscrit de LeKain, aucune mention des personnages d'Urraque, Infante de Castille et de Léonor sa gouvernante.

³ Les deux habits sont réemployés dans *Inès de Castro*. Le numéro 13 y est désigné comme « habit portugais ou espagnol ». On ne retrouve par ailleurs les costumes espagnols que dans *Alzire*. Cf. ci-dessous pour plus de détails le chapitre « Les costumes : synthèse analytique » pp. 364 & 377.

| | | |
|----------------------|-------------------------------|---------------------------|
| 1 ^{er} | Dom Gomez, comte de Gormas | Père de Chimène. |
| 2 ^{ème} | Dom Arias } | Gentilshommes |
| 3 ^{ème} | Dom Alonse } | castillans. |
| 1 ^{er} Rôle | Chimène | Fille du comte de Gormas. |
| | Confidentes Elvire | Gouvernante de Chimène. |

Un suivant de Dom Diègue, servant à l'éclairer dans la scène cinquième du troisième acte.

La scène est à Séville, tantôt dans le palais du Roi, tantôt dans celui de Chimène, et une seule fois dans une place publique.

Sept acteurs

} 9

Deux actrices

Assistants cy 1

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Chimène, Elvire, Dom Diègue, Dom Gormas, Dom Rodrigue.

Décorateur machiniste

Acte 1^{er}

Le théâtre doit représenter l'intérieur de l'appartement de Chimène, décoré d'une architecture gothique.

Acte 2^{ème}

Le même appartement jusqu'à la fin de la scène seconde.

Réplique pour changer la décoration

« Viens, tu sais ton devoir, et le fils dégénère

« Qui survit, un moment à l'honneur de son père

Le théâtre représente alors, l'intérieur de l'appartement du Roy, d'une architecture du même genre que celle dont il est parlé ci-dessus, mais plus orné.¹

¹ Il s'agit sans doute du même décor de base. Seuls les ornements changent.

Acte 3^{ème}

Dans la première, seconde, troisième et quatrième scène, on fait reparaître l'appartement de Chimène, éclairé avec des candélabres portant des bougies, ce qui indique que l'action se passe dans la nuit.

Réplique pour changer la décoration et retirer les candélabres

« Ne m'importune plus, laisse-moi soupirer,

« Je cherche le silence, et la nuit pour pleurer.

Le théâtre représente alors une place publique, tout à fait dans l'obscurité, c'est-à-dire que la rampe doit être à fleur du niveau du sol du théâtre.^{A4}

Acte 4^{ème}

L'appartement du Roy.

Acte 5^{ème}

L'appartement de Chimène.¹

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte, deux fauteuils, l'un à la droite et l'autre à la gauche de l'avant-scène. Préparer un flambeau pour le suivant de Dom Diègue, à la scène cinquième du troisième acte. Plus, préparer quatre candélabres portant des bougies que l'on allume que pour le commencement du troisième acte, en observant qu'ils doivent y être dès l'ouverture de la pièce, nonobstant le changement de décorations. Il faut avoir soin de tenir quatre hommes tous prêts à les retirer lorsque l'on change la décoration, à la scène cinquième de ce même troisième acte.²

L'an de Rome 755³

Cinna – de Pierre Corneille⁴

^{A4} Voir notes annexées p. 357.

¹ Pour résumé, LeKain décrit deux appartements (qui n'est en fait probablement qu'un seul décoré différemment) et une place publique. On retrouve un décor d'appartement dans *Cinna*, *Le comte d'Essex* et *Sertorius*, ainsi qu'une place publique dans *Sémiramis* et *Tancrede*. Cf. ci-dessous, pour plus de détails, le chapitre « Les décors : synthèse analytique » pp. 401 & 402.

² C'est au nombre quasi nul d'assistants qu'il faut attribuer l'absence de consignes au commandant des assistants ainsi qu'au tailleur magasinier. L'article s'arrête donc ici sans plus de détail ni de commentaire sur la suite scénique à donner à la pièce.

³ 2 après JC.

⁴ Cf. *Matériaux*, *op. cit.*, doc. (7) pp. 184-188 : première version, doc. (8) pp. 244-246 : deuxième version.

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> ¹ | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> |
|----------------------|----------------------------|---|---|
| 1 ^{er} | Rôle Cinna | Fils d'une fille de Pompée, et chef de la conspiration contre Auguste . | Habit d'Empereur Romain, voyez le numéro 39 ^{A8} Habit de sénateur, |
| 2 ^{ème} | Rôle Maxime | Ami et rival de Cinna, compris dans la conspiration. | voyez le numéro 48 Habit des courtisans ou chevaliers romain, |
| | Roi Octave, César, Auguste | Empereur de Rome. | voyez le numéro 41 ^{A10} Habit des dames romaines, |
| | Confidents | | |
| 1 ^{er} | Euphorbe | Affranchi de Maxime. | voyez le numéro 45 |
| 2 ^{ème} | Evandre | Affranchi de Cinna. | |
| 3 ^{ème} | Polyclète | Affranchi d'Auguste. | |
| 1 ^{er} Rôle | Emilie | Fille de Caius Toranius, tuteur d'Auguste et proscrit par lui devant le Triumvirat. | |
| | Confidente Fulvie | Suivante d'Emilie. | |

Douze courtisans à la suite d'Auguste.

La scène se passe à Rome, tantôt dans le palais d'Auguste, tantôt dans l'appartement d'Emilie.

Six acteurs

} 8

Deux actrices

Douze courtisans, cy 12

¹ Comme ce fut déjà le cas pour *Le Cid*, certains personnages manquent à l'appel. C'est ici notamment le cas de Livie, Impératrice. On ne s'explique pas cette absence. Faut-il y voir un simple oubli ?

^{A8} Voir notes annexées p. 358.

^{A10} Voir notes annexées p. 358. Le numéro 48 est probablement très proche dans sa forme du numéro 41, un prêteur (magistrat de rang sénatorial) n'étant pas significativement différent d'un sénateur. Cf. ci-dessous pour plus de détails le chapitre « Les costumes : synthèse analytique » pp. 375 & 376.

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Emilie, Fulvie, Cinna, Evandre.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter dans le premier acte l'intérieur de l'appartement d'Emilie, décoré d'une architecture noble et riche.

Dans le second acte l'intérieur du cabinet de l'Empereur, d'une architecture aussi noble et aussi riche que celui de dessus.

Dans le troisième acte l'appartement d'Emilie.

Dans les scènes premières, secondes, troisièmes, du quatrième acte, le cabinet de l'empereur¹

Réplique pour faire paraître l'appartement d'Emilie jusqu'à la fin du même acte :

« Mais jouissons plutôt nous-même de sa peine

« Et si Rome nous hait, triomphons de sa haine.

Dans le cinquième acte, le cabinet de l'Empereur.

Tailleur magasinier

Préparer douze habits pour les courtisans d'Auguste, voyez le numéro 41

Perruquier

Préparer douze coiffures dans la forme qu'elles sont indiquées dans l'article de Bérénice.^{A0}

Premier garçon de théâtre

¹ Les appartements d'Émilie ressemblent à ceux de Chimène dans *le Cid*. Il y a lieu de se demander si ce que LeKain désigne comme « un cabinet » ne prenait pas lui aussi la forme d'un « appartement ». LeKain ne précise malheureusement pas ici la nature bipartite ou tripartite de ces différents espaces. On retrouve le cabinet (répartition bipartite) dans *Bérénice*, *Le comte d'Essex* et *Sertorius*. Cf. ci-dessous pour plus de détails le chapitre « Les décors : synthèse analytique » p. 401.

^{A0} Voir notes annexées p. 356.

Placer dès le premier acte, deux tabourets, l'un à la droite et l'autre à la gauche de l'avant-scène. Plus un fauteuil sur l'un des côtés. C'est l'acteur chargé du rôle de Polyclète qui avance le fauteuil d'Auguste au milieu de l'avant-scène, au commencement du second et du cinquième acte.^{A7}

Courtisans d'Auguste

Acte 2^{ème} Scène 1^{ère}

Les douze courtisans de l'Empereur entrent pêle-mêle avec ce prince. Et se retirent, par le fond, quand Auguste prononce ce premier vers

« Que chacun se retire et qu'aucun n'entre ici.¹

L'an du monde ~~3180~~ 3120²

Didon – de Mr Le Franc³

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements⁴</u> |
|------------------|--------------|-------------------------------------|--|
| 1 ^{er} | Rôle Enée | Prince troyen, amant aimé de Didon. | Habit grec civil, voyez le numéro 20 |
| 2 ^{ème} | Rôle Iarbe | Roi d'Egetulie, amant de Didon. | Habit carthaginois ou africain, voyez le |
| | Roi Achate | Capitaine troyen. | numéro 16 |
| | Confidents | | Habit d'officier africain, |
| 1 ^{er} | Madherbal | Ministre et Général des | voyez le numéro 17 |

^{A7} Voir notes annexées p. 358. C'est la première et dernière fois que LeKain réclame qu'un acteur et non un assistant s'occupe d'une telle mission. Cela nous renforce ici dans l'idée que les changements effectués durant la représentation se faisaient à vue.

¹ On peut s'étonner qu'avec 12 assistants comptabilisés, LeKain n'ait d'autre consigne à donner que ces quelques lignes. Les modalités propres à la pièce de Corneille étaient-elles à ce point connues que LeKain se pensa dispenser d'en donner le détail ? Cela ne semble pas correspondre aux ambitions que porte cet ouvrage, ni même à la confiance que LeKain met dans la trace écrite comme condition de pérennité des œuvres et des règles de représentation s'y rapportant.

² - 884 avant JC

³ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (7) pp. 189-196 : première version, doc. (8) pp. 246-247 : deuxième version.

⁴ Qualifiés ici d'« africains ou carthaginois » les habits répertoriés aux numéros 16, 17, 18 et 19 désignent également de simples habits africains (*Amasis*), égyptiens (*Hypermnestre*) et aragonais (*Sertorius*) dans le reste du *Registre*. Le costume numéro 20 est l'un des plus employés dans l'ensemble du *Registre* Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » pp. 364-365.

| | | | |
|----------------------|-------------|-------------------------------|-----------------------------|
| | | Carthaginois. | Habit de soldats africains, |
| 2 ^{ème} | Zama | Officier de la suite d'Iarbe. | voyez le numéro 18 |
| 1 ^{er} Rôle | Didon | Reine de Carthage. | Habit de femme africaine, |
| | Confidentes | | voyez le numéro 19 |
| 1 ^{ère} | Elise | Gouvernante de Didon. | |
| 2 ^{ème} | Barcée | Suivante de Didon. | |

Six Seigneurs carthaginois de la suite de Didon.

Un chef et douze soldats carthaginois de la suite de la Reine.

La scène est à Carthage dans le palais de Didon.

Cinq acteurs

} 8

Trois actrices

Dix-neuf assistants, cy 19

Na : c'est dans le cinquième acte de cette pièce que l'on a vu paraître en 1743 Mlle Clairon, sans parure ni panier, avec une robe blanche tout unie, et dans l'appareil du désordre le plus douloureux et le plus accablant. Il serait à souhaiter que cette licence pût être imitée dans toutes les situations de ce genre.¹

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Iarbe, Madherbe, Didon, Elise, Barcée, Seigneurs carthaginois, le chef et les douze soldats de la garde carthaginoise.

Décorateur machiniste

¹ Cette note interpelle à plus d'un titre. D'abord parce que c'est l'une des très rares fois où LeKain fait explicitement référence dans le *Registre* à une pratique effective, à quelque chose qui s'est vraiment passée (cf. ci-dessous note 1 p. 148). Ensuite parce que cette note nous renseigne sur les ambitions de LeKain quant à la juste pratique du costume et aux effets de vraisemblance. LeKain réclame en effet que le costume se fasse l'écho des enjeux « dramaturgiques » portés par les différentes évolutions de la fable. Cette note nous intéresse enfin dans la mesure où LeKain rend hommage à M^{lle} Clairon, sa meilleure ennemie, connue tout à la fois pour être sa plus grande rivale et sa plus solide partenaire de réforme. Fer de lance de la réforme du costume chez les hommes, LeKain trouva en effet chez Mlle Clairon un puissant et efficace relais chez les femmes. L'hommage qu'il lui rend ici acte, sur ce sujet, la reconnaissance de ses mérites.

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très noble, dont le fond conduit à l'appartement de la Reine, et la droite à celui d'Enée.^{A3} Dans l'intervalle du quatrième au cinquième acte, il faut obscurcir le théâtre jusqu'à ce qu'il n'y ait presque plus de clarté sur la scène.

Réplique pour faire revenir la lumière par degrés, à la scène seconde du cinquième acte.^{A4}

« Ne crains point ma colère, elle expire avec moi.

« Et mes derniers soupirs sont encore pour toi.

Réplique pour faire baisser le rideau, à la fin de la scène quatrième du cinquième acte.

« Ne crains point ma colère, elle expire avec moi.

« Et mes derniers soupirs sont encore pour toi.

Tailleur magasinier

Préparer dix-neuf habits africains, dont six pour les seigneurs carthaginois, un pour le chef de la garde, et les douze autres pour les soldats, voyez les numéros 16-17 et 18

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte, deux fauteuils, l'un à la droite et l'autre à la gauche de l'avant-scène.

Commandants des assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des seigneurs et des soldats

Acte 1^{er} Scène 2^{ème}

Entrée avec la Reine, Elise et

Barcée.

« On ouvre, rappelez toute votre prudence

« Et forcez votre amour à garder le silence.

Les six seigneurs de la cour de Didon

s'avancent sur la scène, en occupant la droite et la gauche de la Reine, un peu derrière les confidentes. Les douze soldats de la garde,

^{A3} Voir notes annexées p. 357.

^{A4} Voir notes annexées p. 357.

précédés de leur chef, se rangent sous le vestibule, six à droite et six à gauche, à trois de hauteur. Le chef est au centre sous le portique du vestibule.

Même scène.

Iarbe

« Je vous laisse, à vos yeux mon zèle a dû paraître,
« Et j'apprendrai bientôt vos refus à mon maître.

Les six seigneurs carthaginois suivent l'ambassadeur qui sort par la gauche du théâtre.

Scène 4^{ème}

« Et le destin des Rois est assez rigoureux
« Sans que l'amour encore les rende malheureux.

Le chef de la garde ayant à sa suite la division de la droite, précède la reine et ses deux femmes. La division de la gauche suit le cortège.

2859
L'an du monde 2829¹

Electre – de Crébillon²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements^{A2}</u> |
|------------------|--------------|--|--|
| 1 ^{er} | Rôle Oreste | Fils d'Agamemnon et de Clytemnestre, élevé sous le nom de Tydée. | Habit grec militaire pour Oreste, voyez le numéro 52 |
| 2 ^{ème} | Rôle Itys | Fils d'Egiste, amant d'Electre. | Habit grec civil, voyez le numéro 20 |
| 1 ^{er} | Roi Palamède | Gouverneur d'Oreste. | Habit d'officiers militaires |

¹ - 1180 avant JC.

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (7) pp. 196-203 : première version, doc. (8) pp. 247-248 : deuxième version.

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357.

| | | | | |
|------------------|------------|--------------|---|---|
| 2 ^{ème} | Roi | Egisthe | Usurpateur du trône de Mycènes, et meurtrier d'Agamemnon. | grecs, voyez le numéro 21 Habit de soldats grecs, voyez le numéro 22 |
| | Confidents | | | Habit de femmes grecques, voyez le numéro 23 |
| 1 ^{er} | | Arcas | Ancien officier d'Agamemnon. | Na : Les Rois de la Grèce et de l'Asie portaient la |
| 2 ^{ème} | | Antenor | Ami d'Oreste. | de l'Asie portaient la |
| 1 ^{er} | Rôle | Electre | Sœur d'Oreste. | couronne sur leur coiffure, |
| 2 ^{ème} | Rôle | Iphianasse | Sœur d'Itys, aimée d'Oreste. | ce qui était la seule marque |
| | Reine | Clytemnestre | Veuve d'Agamemnon, et femme d'Egisthe. | distinctive. |
| | Confidente | Mélyte | Suivante d'Iphianasse. | |

Un chef de la garde et douze soldats de la garde d'Egisthe.

La scène est à Mycènes dans le palais des Rois.

Six acteurs

} 10

Quatre actrices

Treize assistants, cy 13

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Electre, Arcas, Itys, Clytemnestre, Egisthe, Iphianasse, Mélyte. Le chef de la garde et les douze soldats de la même garde.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture noble et riche, dont le fond conduit à l'appartement d'Egisthe et de Clytemnestre.

La droite à la résidence des enfants d'Egisthe, et la gauche à la demeure d'Electre.^{A3} Dès la première scène du premier acte, l'action se passe dans la nuit.

^{A3} Voir notes annexées p. 357.

Réplique pour faire paraître le jour par degrés au commencement de la seconde scène.^{A4}

« Mais Arcas ne vient point. Fidèle en apparence,

« Trahit-il, en secret, le soin de ma vengeance ?

« Il vient, rassurons-nous.

Tailleur magasinier

Préparer treize habits, dont un pour le chef de la garde et les douze autres pour les soldats de la même garde. Voyez les numéros 21 et 22.

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte, deux fauteuils, l'un sur la droite et l'autre sur la gauche de l'avant-scène.

Commandants des assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des seigneurs et des soldats

Acte 1^{er} Scène 4^{ème}

Entrée avec Clytemnestre.

« Mais Clytemnestre vient. Ciel ! Quel dessein
l'amène ?

« Te sers-tu contre moi du pouvoir de la
Reine ?

Quatre soldats de la garde se rangent sous le
vestibule. Deux à droite et deux à gauche. Le
chef est au centre sous le portique.

Même scène.

« Qu'on sache en ce moment si je puis voir
Egiste.

Le chef sort par le fond et les soldats le
suivent.¹

^{A4} Voir notes annexées p. 357.

¹ « le suivent » est noté par-dessus « restent à leur poste » qui est à moitié barré sur la fin.

Acte 5^{ème} Scène 6^{ème}

Entrée avec Oreste.

« Cruelle, redoutez, malgré tous mon malheur
« Que l'amour n'arme encore pour moi plus
d'un vengeur.

Les douze soldats de la garde se rangent
sous le vestibule, six à droite, et six à gauche,
à trois de hauteur. Le chef, par lequel ils sont
précédés, est un peu avancé sur la scène, hors
du vestibule.

Scène 7^{ème}

Oreste

« Suivez-là, dieux, quels cris se font encore
entendre ?

Le chef remonte le théâtre pour détacher
deux soldats de la droite, et deux de la
gauche, lesquels suivent Iphianasse qui sort
par la même droite. Le chef revient prendre
son premier poste.

Scène 8^{ème}

« C'en est fait, je succombe cet affreux
supplice.
« Du crime de ma main, mon cœur n'est point
complice

Le chef est les huit soldats du reste de la
garde se rangent sur une seule file, après
s'être avancés derrière Oreste comme pour
le secourir. Ce prince sort de la scène,
soutenu par Electre et Palamède, et la garde
l'entoure et le suit.

L'an de notre ère 1601

Le Comte d'Essex - de Thomas Corneille¹

¹ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (7) pp. 203-212 : première version, doc. (8) pp. 249-250 : deuxième version.

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ¹ |
|------------------|--------------|--|---|
| 1 ^{er} | Rôle | Le Comte d'Essex | Amant de la Duchesse d'Irton. |
| | Roi | Cécile | Ministre d'Etat, ennemi Du Comte d'Essex. |
| | Confidents | | |
| 1 ^{er} | | Salsburry | Ami intime du Comte. |
| 2 ^{ème} | | Crammer | Capitaine des gardes de la Reine. |
| 1 ^{er} | Rôle | La Duchesse d'Irton | Dame du palais de la Reine. |
| | Reine | Elizabeth | Reine d'Angleterre |
| | Confidente | Tylney | Suivante de la Reine. |
| | | Une dame de la suite de la duchesse, Personnage muet. | |

Habits européens civils ajustés le plus convenablement au théâtre, voyez le numéro 53

Habits de soldats européens, du seizième siècle, voyez le numéro 54

Habit de femmes européennes du seizième siècle, voyez le n° 55

Na : Les Reines d'Angleterre sont les seules qui portent un ordre. Le sien est l'ordre de la jarretière.

Douze soldats de la garde de la Reine.

La scène est à Londres, tantôt dans l'appartement de la duchesse, tantôt dans le cabinet de la Reine, et au quatrième acte dans une prison.

Quatre acteurs

} 8

Quatre actrices

Douze assistants, cy 12

Na : On avertit les acteurs qui joueront le Comte d'Essex², qu'ils se doivent dépouiller au quatrième acte, de l'ordre, du cordon et de la jarretière d'Angleterre. C'est un usage fondé

¹ Exception faite de l'habit numéro 53, également mentionné dans *Warwick* et *Zaïre*, les autres costumes sont exclusivement spécifiques au *Comte d'Essex*. Cf. ci-dessous : « Les costumes : synthèse analytique » pp. 377-378.

² Cf. ci-dessus note 1 p. 3.

dans le code criminel de tous les États de l'Europe.¹

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier
«Le Comte d'Essex, Salsburry, La Duchesse d'Irton, Cécile.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter au premier acte l'appartement de la duchesse. Au second, troisième et cinquième acte, l'intérieur du cabinet de la Reine, et au quatrième acte, la prison du comte d'Essex.²

Ce dernier paraissant à la scène première du quatrième acte dans la prison assis et seul, il faut nécessairement baisser le rideau entre le troisième et le quatrième.³

Tailleur magasinier

Préparer douze habits de soldats européens du seizième siècle, voyez le numéro 54.

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte, deux fauteuils, l'un à la droite et l'autre à la gauche de l'avant-scène. Les retirer tous les deux à la fin du troisième acte, quand la toile sera baisser, pour ajuster la prison. Placer alors sur la gauche de l'avant-scène, une table de bois, un grand fauteuil de cuir noir, et une table, une lampe de cuivre.

À la fin du quatrième acte, il faudra faire enlever tous ces ustensiles, et faire remettre sur la scène, les deux fauteuils qui avaient servi précédemment dans les trois premiers actes.

¹ LeKain, qui ne cite pas ses sources, s'est manifestement renseigné.

² Ce décor correspond dans sa structure (appartement + cabinet) à ceux décrits dans *Cinna* et *Sertorius*. Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique » p. 401.

³ La prison apparaît également dans *le Siège de Calais* et *Warwick*, également au quatrième acte. Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique » p. 402.

Acte 2^{ème} Scène 8^{ème}

Entrée avec Crammer et le capitaine
des gardes de la Reine.

« Ah, Madame, après que vous avez désespéré
ma flamme,
« Par quel soin de mes jours... Quoi, me
quitter ainsi!

Huit des soldats de la garde de la Reine se
rangent de droite et de gauche sur les parties
latérales de l'avant-scène, à quatre de file.

Même scène.

« Marchons; Quelque douleur que j'en
puisse sentir.
« La Reine veut se perdre, il faut y consentir.

Les quatre hommes de la droite précédés de
Crammer, se replient à deux de hauteur, et
marchent devant le Comte d'Essex qui sort
par la droite. Les quatre de la gauche,
également repliés à deux de hauteur, le
suivent.

Acte 4^{ème} Scène 6^{ème}¹

Entrée avec Crammer.

« J'ai prodigué pour lui cette vie, il me l'ôte,
« Un jour, un jour peut-être, il connaîtra sa
faute.²
« Il verra, par les maux qu'on lui fera souffrir...

Les douze hommes de la garde de la Reine se
rangent, de droite et de gauche sur les parties
latérales de l'avant-scène, à six de file.

Même scène.

« Avancez, je vous suis, prenez soin de ses

Les six soldats de la droite et de la gauche,

¹ Il s'agit, dans toutes les éditions que nous avons consultées, de la scène 4^{ème} et dernière scène du quatrième acte. Nous n'avons retrouvé trace de cette sixième scène mentionnée ici par LeKain.

² On lit « un jour, peut-être, un jour il connaîtra sa faute » dans l'édition de 1678.

jours
«L'état où je la laisse à besoin de secours.

précédés de Crammer, se replient à trois de hauteur, et marchent devant le Comte d'Essex qui sort par le droite, si toutefois l'entrée de la prison est de ce côté. Les six hommes de la gauche, également repliés à trois hommes de hauteur, suivent le prisonnier.

L'an de notre ère 1521

Gustave – de Mr Piron¹

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ² |
|------------------|--------------|-----------------------------|---|
| 1 ^{er} | Rôle | Gustave | Seigneur suédois, promis à Adélaïde. |
| 2 ^{ème} | Rôle | Frédéric | Prince suédois légitime héritier de la couronne de Suède. |
| | Roi | Christierne | Roy du Danemark, usurpateur et tyran de la Suède. |
| Confidents | | | |
| 1 ^{er} | | Casimir | Suédois, attaché au parti d'Adélaïde. |
| 2 ^{ème} | | Rodolphe | Danois, confident de Christierne. |
| 3 ^{ème} | | Othon | Danois, officier de la flotte de Christierne. |
| 1 ^{er} | Rôle | Adélaïde | Fille de Sténon, dernier Roi de Suède. |

¹ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 251-252 : deuxième version.

² Tous les costumes ici mentionnés sont exclusifs à la seule pièce de Piron. Si ce n'est les fourrures, ces différents vêtements devaient prendre la forme des habits décrits aux numéros 6, 7, 8 et 9. Cf. *Matériaux, op. cit.*, note 2 p. 251. Cf. également ci-dessous : « Les costumes : synthèse analytique » p. 378.

| | | |
|-------------------|---|---|
| Reine Léonor | Mère de Gustave, inconnu sous ce titre. | extraordinairement simple, et qu'au cinquième acte il se revêt de la cuirasse et du casque. |
| Confidente Sophie | Suivante d'Adélaïde. | Pour Christierne, décoré de l'ordre de l'éléphant, voyez au titre des ordres. |

Un chef de la garde danoise.

Douze soldats de la garde de Christierne.

Douze autres soldats des anciennes troupes suédoises.

La scène est à Stockholm, dans une galerie du palais des anciens Rois de Suède.

Acteurs... 6

} 9

Actrices... 3

Assistants 25

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Christierne, Rodolphe, Frédéric, Casimir, Othon, Adélaïde, Léonor.

Lettre donnée à l'acteur qui joue le rôle de Gustave

« Adieu, Princesse infortunée,

« La victoire n'est pas du plus juste parti ;

« Je vous servais, je meurs, telle est ma destinée,

« Et mon astre cruel ne s'est pas démenti.

« D'une félicité vainement attendue,

« Si vous m'aimiez encore, oubliez les douceurs;

« Votre repos m'occupe au moment où je meurs;

« Régnez, je vous remets la foie qui m'était due,

« Laissez en désormais disposer les vainqueurs.

Lettre donnée à l'acteur qui joue le rôle de Casimir.

« Ou deviens parricide, ou fléchis ma colère,

« Gustave, je t'accorde une heure pour le choix ;
« Songe à ce que tu peux, songe à ce que tu dois,
« Ou rends-moi la princesse, ou vois périr ta mère.

Maître de Musique

Dans l'intervalle du quatrième au cinquième acte, la musique doit peindre l'effet d'un combat, où le bruit du canon, le cliquetis des armes, le cris des mouvants, et la fureur des dagues se fassent également entendre.

La terminaison de cette symphonie doit être le mélange de ces différents sons très affaiblis.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture gothique et commune à trois appartements. Celui du fond conduit à la demeure de Christierne, celui de la droite à celle d'Adélaïde, et celui de la gauche à la résidence de Frédéric.¹

Tailleur magasinier

Le tailleur magasinier doit préparer trente-six habits, dont vingt-quatre du même uniforme, douze d'un uniforme différent. Plus un habit d'officier pour commander la plus forte division, et un second habit à la taille du même officier pour commander la plus faible. Voyez le numéro 58.

Les douze soldats de la garde de Christierne servent depuis le premier acte jusqu'à la fin du quatrième. Les mêmes se vêtissent de l'uniforme des gardes de Gustave, aux répliques suivantes, en sorte que ces vingt-quatre hommes ne font qu'un seul corps, commandé par un seul officier qui porte aussi leur uniforme. Cette division entière forme la garde de Gustave au cinquième acte. À la fin de la scène troisième du quatrième acte, réplique pour rhabiller quatre soldats de la garde de Christierne.

« Suivez les pas du prince, Othon, qu'on m'en réponde,

« Et qu'il ne sorte plus de son appartement.

Réplique pour en rhabiller quatre autres pour le même objet, à la fin de la scène septième du quatrième acte.

« Parlez, je vous entends – point de pitié, cruelle ;

¹ Ce décor correspond dans sa structure (une galerie d'architecture gothique) à ceux décrits dans *Adélaïde du Guesclin*, *Alzire*, *Inès de Castro*, *Warwick*, *Venceslas* + *Le Siège de Calais*. Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique » p. 394.

« Laissez frapper, Madame, et soyez fidèle.

Rhabiller les quatre derniers à la fin du quatrième acte.^{A5}

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte, deux fauteuils, l'un sur la droite et l'autre sur la gauche de l'avant-scène.

Commandants des assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des soldats

Acte 3^{ème} Scène 4^{ème}

Entrée avec Rodolphe.

« Madame, attendons-nous à quelque ordre
sinistre.¹

« Le Tyran, se fait craindre à l'aspect du
ministre.

Quatre soldats de la garde de Christierne
précédés de leur chef, se rangent sous le
vestibule, deux à droite, et deux à gauche.
Le chef occupe le centre du portique.

Même scène.

« Nous séparer cruel, et qui t'en a chargé?
« Pour mon maître, pour vous je m'y crois
obligé. Gardes.

Le chef s'avance avec les deux hommes de la
droite, et les deux autres de la gauche, et les
fait passer sur une seule file, derrière Léonor.

Même scène.

« Vous ne trahirez point Sténon, mon fils ni
moi.

« Adieu, - Fais ton devoir - Gardes qu'on la
retienne.

Deux des soldats ayant leur chef à leur tête
précède Léonor. Les deux autres la suivent.

^{A5} Voir notes annexées p. 357. LeKain se donne du mal ici pour expliquer la marche à suivre. Cela signe la sincérité de ses ambitions sur le sujet.

¹ On trouve dans l'édition de 1738 : « Attendons-nous plutôt à quelque ordre sinistre ».

Acte 4^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Othon.

« Et laissant là le ton dont vous m'avez parlé,
« Perfide, cette nuit, où vouliez-vous aller?
Gardes...

Quatre soldats précédés d'Othon entrent en scène, et se placent sur le fond en deçà du vestibule, deux à droite et deux à gauche.

Scène 3^{ème}

« Suivez les pas du prince, Othon, qu'on m'en réponde, etc.

Les quatre soldats repliés à deux de hauteur, et précédés par Othon, suivent Frédéric qui sort par la gauche du théâtre.

Scène 4^{ème}

Entrée avec Léonor.

« Il a pour Léonor employé son crédit.
« Elle entre, vas, cours, fais tout ce que je t'ai dit.

Les quatre soldats qui ont arrêté et conduit Léonor hors de la scène au troisième acte, ramènent cette princesse. Ils se placent sous le vestibule, deux à droite et deux à gauche.

Scène 5^{ème}

Entrée avec Gustave et Rodolphe.

« Si je suis si coupable au yeux de l'univers
« Rodolphe paraissez. Tiens regarde ces fers.

Les quatre soldats qui conduisent Gustave enchaîné, se tiennent en scène de manière que ce prince est presque au milieu d'eux. Le chef qui les a précédés se tient à la droite entre Gustave et Léonor.

Même scène.

« Qu'il meurt, et qu'à jamais ce coup nous rende amis.

Le chef de la garde, au premier ordre qui lui est donné, tire son épée - au second il

1^{er} ordre 2^{ème} ordre
«Qu'on l'immole - Frappez - Arrête – Ah
3^{ème}
c'est ton fils !

Même scène.

« C'est assez, qu'elle sorte, amenez-là Sophie
« Et que votre secours la rappelle à la vie.

s'élançe sur Gustave, et au dernier hémistiche
du vers, il remet son épée dans le fourreau.

Les quatre soldats qui ont conduit Gustave,
remontent le théâtre et se placent sous le
vestibule, par portion égale.

Les deux divisions réunies se trouvent alors à
deux de hauteur. Le chef occupe le centre.

Scène 6^{ème}

« Que sur un échafaud le tien les en instruisse,
« Vas-y trouver la mort, Gardes qu'on l'y
conduise.

Les quatre soldats remontés en dernier lieu
et placés sous le vestibule, s'avancent sur une
seule ligne, derrière Gustave et y restent en
file, ayant le chef à leur tête.

Scène 7^{ème}

Sortie avec Gustave.

« Parlez, je vous entends - point de pitié
cruelle ;
« Laissez frappez, Madame, et soyez moi
fidèle.

Le chef de la garde suivi de deux soldats
précède Gustave, et les deux autres le suivent
par la gauche du théâtre.

Scène 9^{ème}

Sortie avec Christierne.

« Je te suis, je fuirai ; mais, grand dans mon
malheur,
« Je veux, même en fuyant, signaler ma valeur.

Des quatre soldats restés sous le vestibule,
deux de la droite précèdent Christierne qui
rentre par le fond, et les deux de la gauche le
suivent.

Acte 5^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée avec Gustave.

« Pour une heure, le coup demeure suspendu ;
« Et par un trait lancé ce billet est rendu.
« Ah, je ne vois que trop le choix qu'on nous
laisse.

Les douze soldats de la garde de Christierne
vêtus d'un autre uniforme, et réunis aux
douze autres qui forment la suite de Gustave,
se placent sur la scène, moitié sur la droite et
moitié sur la gauche, en formant dans
chacune des divisions un grand quart de
cercle dont Gustave occupe le centre. Le chef
aussi vêtu d'un autre uniforme, se placent à la
tête de l'une des deux divisions. Tous
présentent les armes quand ils sont placés.

Même scène.

« Soldats qu'on se retire et que le meurtre
cesse ;
« Que le sang le plus vil, devenu précieux
« Témoin que c'est moi qui commande
en ces lieux.

Le chef de la garde fait se replier les deux
divisions à quatre de hauteur. Ils les
précèdent et tous rentrent par le fond.

Scène 7^{ème} et dernière

Entrée avec Christierne.

« Quel spectacle! Ô fortune, ainsi donc ton
caprice
« Quelquefois se mesure au poids de la
justice !

Les vingt-quatre soldats de la garde, précédés
de leur chef, ramène Christierne en scène.
Quatre d'entre eux décrivent un carré parfait
d'environ six pieds, dans le centre duquel ils
tiennent le prisonnier. Le reste de la garde
forme deux divisions de dix hommes,
chacune en quart de cercle, l'une à la droite et
l'autre à la gauche du théâtre. Le chef est à la

tête de l'une des deux divisions.

Même scène.

Sortie avec Christierne.

« Partout comme un captif que poursuit le
supplice,
« Et qui, du monde entier s'est fait un
précipice.

Les quatre soldats qui gardent Christierne, le
conduisent hors de la scène dans le même
ordre. Le reste demeure dans la même
position.

Même scène.

« En de tendre liens allons changer nos fers,
« Et réparer les maux que Stockholm a
soufferts

Les deux divisions présentent les armes à la
sortie du Roi, et de toute sa suite elles
suivent le cortège, en se repliant à quatre de
hauteur ayant le chef à leur tête.

L'an du monde 4614

L'an de notre ère 610

De Rome 1364

Héraclius – de Mr Pierre Corneille¹

De notre ère 610

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ² |
|---------------------------------------|--------------|---|--|
| 1 ^{er} Rôle | Héraclius | Fils de l'empereur Maurice, cru Martian fils de Phocas, amant d'Euxode. | Habits d'empereurs d'orient qui était à peu près l'habit romain, voyez |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} Rôle | Martian | Fils de Phocas crû Léonce, fils de Léontine, amant de Pulcherie. | le numéro 24 ^{A6} Habits des seigneurs orientaux, voyez le même |
| Roi | Phocas | Empereur d'orient, meurtrier de Maurice. | numéro. À l'exception qu'il ne portaient pas la pourpre. |

¹ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 253-254 : deuxième version.

² Les costumes ici répertoriés correspondent à ceux utilisés dans *Andronic*, on se reportera à la note 2 p. 36 pour plus de détails sur ces habits. Cf. également ci-dessous : « Les costumes : synthèse analytique » pp. 369-370.

^{A6} Voir notes annexées p. 357-358.

| Confidants | | | | Habit d'officier militaire |
|------------------|-------|-----------|--|-----------------------------|
| 1 ^{er} | | Exupère | Patricien de Constantinople. | oriental, voyez le |
| 2 ^{ème} | | Amintas* | Ami d'Exupère. | numéro 25 |
| 3 ^{ème} | | Crispe | Gendre de Phocas. | Habit de soldat oriental, |
| 1 ^{er} | Rôle | Pulchérie | Fille de l'empereur Maurice. | voyez le numéro 26 |
| 2 ^{ème} | Rôle | Euxode | Fille de Léontine | Habits de femmes orientales |
| | Reine | Léontine | Dame de Constantinople, autrefois gouvernante d'Héraclius et de Martian. | voyez le numéro 27 |

Un chef de la garde de Phocas.

Douze soldats de la garde de Phocas.

La scène est à Constantinople dans le palais des Empereurs d'orient.

Six acteurs

} 9

Trois actrices

Assistants 13

*Na : On réunit à ce rôle, le vers que dit le page de Léontine à la scène quatrième du second acte.¹

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Phocas, Crispe, Pulcherie, Martian, Léonce.

Lettre donnée à l'acteur qui joue le rôle de Martian

« Léontine a trompé Phocas,

« En livrant pour mon fils un des siens au trépas

« Dérobe à la fureur l'héritier de l'Empire.

« Ô vous qui me restez de fidèles sujets,

« Honorez son grand zèle, appuyez ses projets;

« Sous le nom de Léonce, Héraclius respire.

¹ Cf. note 1 p. 38.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie dont l'architecture est d'ordre corinthien¹, le fond conduit à l'appartement de Phocas et d'Héraclius, la droite est réservée à Pulchérie, et la gauche mène à la résidence de Léontine et de Martian, et d'Eudoxe.

Tailleur magasinier

Le tailleur doit préparer treize habits, dont un pour le chef de la garde, et les douze autres pour les soldats de Phocas. Voyez les numéros 25 et 26.

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte, deux fauteuils, l'un à la droite et l'autre à la gauche de l'avant-scène.

Commandants des assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des soldats

Acte 4^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Phocas.

« Au tombeau comme au trône, on me verra
courir.

« Mais voici le Tyran et son traître Exupère.

Phocas montrant Eudoxe

Les douze soldats de la garde précédés de
leur chef, entrent en scène avec Phocas. Dix

d'entre eux se rangent sous le vestibule, cinq

à droite et cinq à gauche. Chacune des

¹ Cette galerie, dont la structure correspond aux trente-six autres galeries mentionnées par LeKain dans la totalité du *Registre*, est la seule que le comédien désigne comme relevant d'une « architecture d'ordre corinthien ». On se souvient que la galerie décrite dans l'article consacré à *Andromaque*, était elle aussi la seule à prendre la forme d'une « architecture grecque ». Il est probable que ces deux galeries aient eu sensiblement le même aspect, si elles n'étaient pas parfaitement identiques... On doute fort que les comédiens, comme les spectateurs, aient été en mesure de faire la différence entre les deux. Il est également probable que ces deux galeries correspondent encore, dans leur aspect à toutes celles que LeKain désigne par ailleurs dans le *Registre* comme étant « noble et riche », « très noble et très simple »... Il suffit pour s'en convaincre de se reporter aux articles consacrés, dans le travail préparatoire de LeKain, à *Hérode et Mariamne* (cf. *Matériaux*, p. 256), *Méropé* (p. 273), *Mithridate* (p. 274), *Nicomède* (p. 276), *Pyrrhus* (p. 289), *Rodogune* (p. 292). Les galeries y sont « d'une architecture d'ordre corinthien ». En comparant avec le *Registre* final, on s'aperçoit que cet ordre a systématiquement été remplacé par des qualificatifs du type « noble et simple » « noble et riche »... Qu'elles soient donc grecques, corinthiennes, nobles et simples, nobles et riches... Il y a lieu de penser que toutes ces galeries ont eu, finalement, le même aspect général, à quelques ornements près, peut-être. Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique » p. 394.

« Qu'on la tienne en lieu sûr en attendant sa mère.

divisions s'établit sur deux files.

Les deux autres soldats suivent Eudoxe qui sort du côté gauche, c'est à dire qu'elle rentre dans l'appartement de sa mère. Le chef de la troupe occupe le centre du vestibule.

Même scène.

« Qu'on le fasse venir, pour en tirer l'aveu,
« Il ne sera besoin ni du fer, ni du feu.

A l'ordre de Phocas, le chef de la garde fait sortir par le fond deux soldats de la droite et deux autre de la gauche. Ce sont les mêmes qui ramènent Martian un moment après.

Scène 4^{ème}

Entrée avec Martian.

« Puisque vous le voulez¹, s'explique en sa présence.
« Le voici mais surtout ne dis rien pour lui.

Les quatre soldats qui sont sortis dans la scène précédente, conduisent Martian. Deux le précèdent, et deux autres le suivent. Ils reprennent incontinent leur premier poste, c'est à dire les deux premiers rangs.

Scène 5^{ème}

Entrée avec Crispe et Léontine.

« Qu'aux honneurs de ta mort, je dois porter envie
« Puisque mon propre fils les préfère à la vie !

Les deux soldats qui sont sortis à la scène seconde avec Eudoxe, rentrent avec Léontine. Ils vont se placer, l'un à droite l'autre à gauche, au premier rang de chacune des divisions qui sont sous le vestibule.

¹ On trouve, « puisque vous le mandez » dans plusieurs éditions.

Même scène.

Sortie avec Phocas, Héraclius et
Martian.

« Agis de ton côté, je la laisse avec toi,
« Gêne, flatte, surprends; vous autre
suivez-moi.

La division de la droite marche la première à
droite. Le chef précède Phocas et la division
de la gauche suit Héraclius et Martian.

Acte 5^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée avec Phocas et Martian.

« Exupère est allé fondre sur ces mutins,
« Et peut-être de là, dépendent nos destins.

Des douze soldats de la garde qui entrent en
scène, huit se rangent à la droite, et huit
autres à la gauche, sous le vestibule. Chaque
division est sur deux files de deux hommes
de hauteur.

Les quatre autres se rangent sur une seule file
à l'entrée intérieure du vestibule ayant le chef
de la garde à leur tête.

Même scène.

1^{er} ordre

« Soldats sans plus tarder, qu'on l'immole à
ses yeux.

2^{ème} ordre 3^{ème} ordre

« Dépêche Octavian - Frappe
« Ce qu'il faut que je sois pour lui sauver la vie.

Au premier ordre, le chef de la garde suivi
des quatre soldats qui sont à l'entrée
intérieure du vestibule, s'avance en scène, il
fait placer sa division derrière Martian et lui.

Il occupe le vide qui se trouve entre ces
derniers et Phocas.

Au second ordre, il tire son épée, et au
troisième, il se précipite sur Martian pour lui
donner la mort.

Au dernier vers de la réplique, il remet son
épée dans le fourreau et reprend sa première
position.

Les quatre hommes de sa suite vont se réunirent, par portions égales, aux deux divisions qui sont sous le vestibule, en sorte qu'elle se trouve, chacune, de six hommes à trois de hauteur.

Même scène.

Sortie avec Phocas.

« Et du moins quelque erreur qui puisse me troubler.

« J'ai trouvé les moyens de te faire trembler.

La division de la droite sort la première par le côté droit du théâtre, c'est à dire par celui où Crispe est entrée et reparti. Le chef de la garde précède Phocas, et la division de la gauche suit ce Prince.

Vers l'an du monde 3976¹

Hérode et Mariamne – de Mr de Voltaire²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements³</u> |
|----------------------------------|--------------|-----------------------------|---|
| | | | 1 ^{er} * |
| 1 ^{er} | Rôle | Hérode | Roi de la Palestine |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} | Rôle | Varus | Romain, préteur de la Syrie, voyez le numéro 61 amant de Mariamne. Habit d'officier militaire |
| 1 ^{er} | Roi | Nabal | Ancien officier des rois asmonéens. arabe, voyez le n ^o 62 Habit de soldat arabe, |
| 2 ^{ème} | Roi | Masaël | Ministre d'Hérode vendu aux intérêts de Salomé. voyez le numéro 63 Habit de prêtre de Jérusalem, |
| | Confidents | | |
| 1 ^{er} | | Idamas | Ministre d'Hérode attaché voyez le numéro 33 |

¹ - 28 avant JC. Il semblerait que LeKain ait préalablement noté 3964, puis qu'il l'ait transformé en 3976 en barrant le 4 et en insérant un 7. On ne sait sur quelle base le comédien opère cette révision.

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp.254-256 : deuxième version.

³ Les habits numéro 60, 61, 62 et 63 sont spécifiques à cette seule tragédie. Le costume numéro 5 qui désigne ici l'habit des « femmes juives », renvoie à l'habit des « femmes asiatiques » dans (*Absalon*), *Athalie* et *Sémiramis* ou à celui des « femmes orientales et arméniennes » dans *Nicomède*. L'habit numéro 33 n'est présent que dans *Athalie*. Voir notes annexées A11 p. 359 à propos de numéros 46, 47 & 48. Ils sont à peu près toujours désignés de la même façon. Cf. ci-dessous : « Les costumes : synthèse analytique » pp. 362, 371, 375-376 & 379.

| | | | | |
|------------------|----------------------------------|--|--|--|
| | | | au parti de Mariamne. | Habit de femmes juives, |
| 2 ^{ème} | Albin | | Suivant de Varus. | voyez le numéro 5 |
| 3 ^{ème} | Un soldat de l'armée d'Hérode | | | Habit de préteur romain, voyez le numéro 48 |
| 1 ^{er} | Rôle Mariamne Reine Salomé | | Femme d'Hérode. Sœur d'Hérode, ennemi de Mariamne. | Habit d'officier militaire romain, voyez le numéro 46 |
| | Confidente Elise | | Suivante de Mariamne. | Habit de soldat romain, voyez le numéro 47 * Habit arabe décoré des dignités royales, voyez le numéro 60** |

Un chef de la garde de Varus. Huit soldats Romains de la même garde auxquels on réunit, après le troisième acte, ceux qui ont figuré sous l'habit de pontife.

Un chef de la garde d'Hérode, douze soldats de la même garde.

Douze courtisans ou seigneurs à la suite d'Hérode.

Quatre pontifes à la suite d'Hérode.

La scène est à Jérusalem.

Six acteurs¹

} 9

Trois actrices

Assistants 38

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Salomé, Mazaël, Varus, Albin.

Maître de Musique

Acte 3^{ème} Scène 2^{ème}

¹ Sept acteurs sont inscrits dans la distribution que donne LeKain...

Réplique pour faire entendre dans le lointain, une musique triomphale, composé d'instruments militaires.

« Votre sort est trop beau, vous vivrez auprès d'elle

« Mais déjà le Roi vient, déjà dans ce séjour

« Le son de la trompette annonce son retour. . .

Na : Cette musique s'exécute derrière le théâtre.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très noble et très simple. Le fond du vestibule est ouvert par un portique qui conduit à l'appartement d'Hérode. Sur les parties latérales du théâtre, on découvre une porte à droite qui conduit à l'appartement de Varus, et celui de la gauche désigne la résidence de Salomé.^{A3}

Tailleur magasinier

Préparer cinquante-quatre habits, dont un pour le chef de la garde de Varus, et vingt-quatre autres pour les soldats romains, voyez les numéros 46 et 47.

Plus un habit pour le chef de la garde d'Hérode, et douze autres pour les soldats arabes, voyez les numéros 62 et 60.

Douze pour les courtisans ou seigneurs de la suite d'Hérode, et quatre pour les prêtres de Jérusalem, voyez les numéros 61 et 33.

Na : Le tailleur ne doit habiller d'abord que le chef et les huit soldats de la garde de Varus, le chef et les douze soldats de la garde d'Hérode, les douze courtisans, plus les quatre pontifes auxquels il donnera des palmes.

Le reste s'arrange, comme il suit, pour quitter la multiplicité des assistants. À la fin de la scène quatrième du troisième acte, il faudra déshabiller les douze courtisans et les quatre pontifes, pour les revêtir d'habits de soldats romains qui formeront un cortège à Varus composé de vingt-quatre hommes, comme il est désigné ci-dessus.^{A5}

Premier garçon de théâtre

^{A3} Voir notes annexées p. 357.

^{A5} Voir notes annexées p. 357.

Placer dès le premier acte, deux fauteuils, l'un à la droite et l'autre à la gauche de l'avant-scène. Plus faire placer, dès le premier acte sur les parties latérales du théâtre, quatre forte girandoles, sur les guéridons dorés, haut de quatre pieds et demi, et les faire allumer entre le second et le troisième acte. Il faudra les éteindre au commencement du quatrième acte.

Perruquier

Préparer les coiffures des prêtres de Jérusalem, lesquelles sont dans la forme désignée à la figure numéro 33.

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des chefs, des soldats, courtisans et pontifes.

Acte 1^{er} Scène 2^{ème}

Entrée avec Varus.

« Je vais l'attendre, allez, et qu'au moindres alarmes

« Mes soldats, en secret, puisse prendre les armes.

Huit soldats de la suite de Varus, précédés de leur chef, se placent sur les parties latérales du théâtre, en deçà du vestibule, savoir quatre à droite et quatre à gauche. Le chef occupe la tête de l'une des deux divisions.

Même scène.

« Vous entendez mes ordres absolus,
« Obéisscz, vous dis-je, et ne répliquez plus.

Le chef de la garde replie ses deux divisions et sort avec elle par la droite du théâtre.

Acte 3^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Varus et Nabal.

Les huit soldats de la garde, précédés de leur chef, occupent sur la droite la partie latérale

du théâtre à quatre de hauteur. Le chef est à leur tête.

Scène 3^{ème}

Sortie avec Varus.

« Mais un autre intérêt, un autre soin
m'anime
« Et mon premier devoir est d'empêcher le
crime.

Les huit soldats ayant le chef à leur tête,
précèdent Varus qui sort par la droite du
théâtre.

Scène 4^{ème}

Entrée avec Hérode.

« Quels orages nouveaux, quel trouble je
prévois !
« Puissant Dieu des Hébreux, changez le
cœur du Roi.

Douze courtisans ou seigneurs de la cours
d'Hérode, et quatre pontifes portant des
palmes, environnent ce prince en entrant sur
la scène sans garder aucun ordre.

Ils ne se retirent, en demi-cercle, au fond du
théâtre que quand Hérode est assis.

Les huit soldats de la garde entrent ensuite
précédés de leur chef. Ils occupent, par
division égale, à deux hommes de hauteur, la
droite et la gauche du vestibule. Le chef est à
la tête de l'une des deux divisions.

Même scène.

« Je l'ai trop écouté, sortez tous... qu'on me
laisse.

Les courtisans et les pontifes rentrent tous
Pêle-mêle, par le fond. Le chef de la garde
relève également ses deux divisions qui
suivent le premier cortège.

Acte 4^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Hérode.

« Deux fois, j'ai vu l'amour succéder à la haine,
« Et nous sommes perdu, s'il voit encore la Reine.

Quatre soldats de la garde d'Hérode, précédés de leur chef, se placent sous le vestibule, deux à droite et deux à gauche. Le chef est à la tête de l'une des deux divisions.

Même scène.

Sortie avec le chef de la garde.

« Gardes, que dans ces lieux on la fasse venir.

Le chef de la garde sort du côté par lequel Mariamne doit entrer.

Sortie pour les soldats.

..... Et vous qu'on se retire

Les quatre soldats de la garde se replient à deux de hauteur et sortent par la gauche du vestibule.

Scène 5^{ème}

Entrée avec un officier député par Salomé.

« Tu m'as rendu barbare, en cessant de m'aimer.
« Que ton prince et le mien soient noyés dans mes larmes – je te jure.....

Les douze soldats de la garde d'Hérode, précédés de leur chef, se rangent sous le vestibule, six à droite et six à gauche, à trois hommes de hauteur. Le chef occupe le centre.

Même scène.

« Mais, au moins, dans ma tombe il faut que je t'entraîne,
« Et qu'unie, malgré toi,... Qu'on la garde soldats.

Le chef de la garde tire deux hommes de chaque division, et les fait avancer sur une seule ligne derrière Mariamne. Il revient ensuite à son poste.

Scène 6^{ème}

Entrée dans le tombeau.

« Je ne crains point la mort, mais j'atteste les
cieux...

Deux des soldats qui se sont postés derrière
Mariamne, précède cette Reine qui sort par le
fond, et les deux autres la suivent.

Même scène.

Sortie avec Hérode, Salomé, etc.

« Je veux, j'ordonne, hélas dans mon funeste
sort,
« Je ne puis rien résoudre et vais chercher la
mort.

Le chef de la garde, à la tête de la division de
la droite, précède Hérode et Salomé, et la
seconde division les suit à deux hommes de
hauteur.

Acte 5^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Mariamne.

« Eloignez-vous soldats, daignez laisser du
moins,
« Votre Reine, un moment, respirez sans
témoins.

Les mêmes soldats qui ont arrêté Mariamne à
la scène cinquième du quatrième acte,
rentrent avec cette Reine, et se placent au
centre du vestibule sur une seule ligne. Mais à
l'ordre que donne Mariamne, ils s'écartent sur
les parties latérales du vestibule, deux à
droite, et deux à gauche, de sorte qu'ils sont à
peine aperçus des spectateurs.

Scène 2^{ème}

Entrée des soldats romains
avec Varus.

« Mais quel tumulte affreux! Quels cris!

Des vingt-quatre soldats de Varus qui entrent

Quelles alarmes!

« Ce palais retentit du bruit confus des armes.

« Hélas, j'en suis la cause, et l'on périt pour

« On enfonce la porte. Ah qu'est-ce que je vois ?

Même scène.

Sortie avec Varus.

« Votre honneur s'en offense, et le mien me l'ordonne,

« Il n'est rien qui m'arrête, il n'est rien qui m'étonne ;

« Et je cours réparer, en cherchant votre époux

« Ce temps que j'ai perdu, sans combattre pour vous.

en scène par le fond, précédés de leur chef,

quatre fondent sur la division des soldats

d'Hérode qui gardait la droite. Quatre font la même chose sur la division de la gauche.

Le reste se divise comme il suit.

Quatre soldats sont adossés à la porte du fond, deux s'emparent de l'issue droite du vestibule, deux autres gardent celle de la gauche.

Quatre autres s'avancent en scène à deux de hauteur pour garder la porte de l'appartement de Varus, et les quatre derniers dans la même position, gardent la porte de l'appartement de Salomé.

Le chef de la garde se tient au centre du vestibule, un peu avancé sur la scène.

Le chef de la garde pendant les quatre vers de la réplique, replie tout son monde à quatre de hauteur, comme il est désigné ci-après.

Les deux divisions qui sont en scène s'avancent, chacune sur une seule ligne, jusqu'à l'angle des colonnes de droite et de gauche qui soutiennent le vestibule, en sorte qu'ils sont de côté quant aux spectateurs.

Les huit soldats qui sont placés sous le vestibule font la même évolution, et par ce moyen, Varus passe au milieu deux, suivi du chef de sa garde, et de tous les soldats qui rentrent par le fond à quatre hommes de hauteur.

Scène 5^{ème}

Entrée avec Hérode.

« Hélas, où courez-vous? Dans quel désordre extrême...

«Je suis perdu Hélas, c'est Hérode lui-même.

Des douze soldats de la garde d'Hérode, qui entrent en scène, précédés de leur chef, six se placent sous le vestibule, trois à droite, et trois à gauche. Les six autres s'avancent sur la scène en deçà du vestibule, trois à droite, et trois à gauche. Le chef occupe le centre.

Même scène.

Sortie avec Mariamne.

« Pour la dernière fois seigneur, ne souffrez pas...

« Sortez... Vous, qu'on la suive... Ô justice éternelle !

Le chef de la gauche, suivi de la division de droite qui est en deçà du vestibule, précède Mariamne. La division de la gauche la suit par la porte du fond.

Scène 7^{ème} et dernière

Sortie avec Hérode.

« Armez-vous contre moi, sujets qui la perdez,

« Tonnez, écrasez-moi, cieux qui la possédez.

Le chef de la garde, qui est rentré avec Nabal, suit Hérode qui sort par le fond, en repliant le reste de sa garde à deux de hauteur.

L'an du monde 3335

L'an de Rome 85¹

de Rome 85

Horace – de Pierre Corneille^{*2}

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> | |
|------------------|--------------|-----------------------------|---------------------------|--------------------|
| 1 ^{er} | Rôle | Horace | Fils du vieil Horace. | Habits des Rois ou |
| 2 ^{ème} | Rôle | Curias | Albain, amant de Camille. | Empereurs de Rome |

¹ - 668 avant JC.

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 256-258 : deuxième version. Le renvoi « * » figure sur la page suivante.

| | | | | |
|----------------------------------|------------|-----------------|---|--|
| 1 ^{er} | Roi | Le vieil Horace | Chevalier romain. | quand ils sont en guerriers |
| 2 ^{ème} | Roi | Tulle | Roi de Rome. | voyez le n° 52 ^{A2} |
| | Confidents | | | Habits des Romains et |
| 1 ^{er} | | Valère | Chevalier romain, amant de Camille. | Albains ¹ militaires, même numéro. |
| 2 ^{ème} | | Flavian | Soldat de l'armée d'Albe. | Habit des chevaliers |
| 1 ^{er} | Rôle | Camille | Sœur d'Horace, amante de Curiace. | romains, voyez le numéro 41 ^{A10} |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} | Rôle | Sabine | Femme d'Horace et sœur de Curiace. | Habit d'officier militaire romain, voyez le n° 46 |
| | Confidente | Julie | Dame romaine, confidente de Sabine et de Camille. | Voyez ² des lecteurs ou soldats romains, voyez le numéro 47 Habits des dames romaines, et albaines, voyez le n° 45 |

Un chef de la garde du Roi.

Douze soldats de la garde du Roi.

La scène est à Rome dans la maison d'Horace.

Six acteurs

} 9

Trois actrices

Assistants 13

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357.

¹ Les Albains sont les habitants de la ville d'Albe. Cité antique fortifiée du Latium, Albe la Longue (*Alba Longa*) est l'une des plus anciennes cités d'Italie. Elle est située à 20 km au sud-est de Rome à l'emplacement de l'actuel Castel Gandolfo.

^{A10} Voir notes annexées p. 358. Les habits numéro 45, 46, 47 sont présents dans une dizaine d'autre tragédies à sujet « romain » (*Britannicus, Brutus, la mort de César, Hérode et Mariamne, Horace, Manlius Capitolinus, la mort de Pompée, Rome sauvée, Sertorius, Spartachus*). Ils sont à peu près toujours désignés de la même façon. Cf. ci-dessous pour plus de détails le chapitre « Les costumes : synthèse analytique » pp. 375-376.

² LeKain se trompe probablement ici. Nous reproduisons à l'image de ce que nous lisons dans le manuscrit.

*Na : On supprime tout le rôle de Sabine au cinquième acte, le monologue de Julie à la fin de la pièce, et le petit rôle de Procule à la scène sixième du quatrième acte, et le rôle d'Horace continue comme il est dit ci-après :

« Ainsi reçoive un châtiment divin
« Quiconque ose pleurer un ennemi romain¹
« Et puisse, de nos yeux, à l'instant disparaître,
« Quiconque ose abhorrer les lieux qui l'ont vu naître !
« Qu'on ne m'accuse point d'une injuste rigueur,
« Je ne la connais plus, désormais, pour ma sœur ;
« Mon père ne peut plus l'avouer pour sa fille ;
« Qui maudit son pays renonce à sa famille,
« Et ce souhait impie, encore qu'impuissant
« Est un monstre qu'il faut étouffer en naissant.²

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Sabine, Julie, Camille, Curiace.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très simple et très rustique.³ Le fond conduit à l'appartement du vieil Horace. Sur les parties latérales du théâtre, la droite à celui de Sabine et d'Horace, et la gauche à celui de Camille.

¹ Dernier vers de l'acte IV scène 5.

² Les éditions divergent. La strophe ici reproduite par LeKain figure dans plusieurs éditions de même que la version ci-dessous :

PROCULE : Vous deviez la traiter avec moins de rigueur.
HORACE : Ne me dit point qu'elle est, et mon sang, et ma sœur.
Mon père ne peut plus l'avouer pour sa fille,
Qui maudit son pays renonce à sa famille,
Des noms si pleins d'amour ne lui sont plus permis,
De ses plus chers parents il fait ses ennemis,
Le sang même les armes en haine de son crime,
La plus prompt vengeance en est plus légitime,
Et ce souhait impie, encore qu'impuissant,
Est un monstre qu'il faut étouffer en naissant.

³ Ce décor correspond dans sa structure (galerie d'une architecture grossière) à ceux décrits dans *Amasis, Brutus, Rhadamiste et Zénobie + Tancredè*. Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique » p. 395.

Tailleur magasinier

Préparer treize habits, dont un pour le chef des licteurs, et les douze autres pour les licteurs ou gardes du Roi, voyez le numéros 46 et 47.

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte, deux fauteuils, l'un à la droite et l'autre à la gauche de l'avant-scène.

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions du chef et des soldats.

Acte 5^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec le Roi.

« Je te vois d'un autre que tu ne regardes,
« Je sais... Mais le Roi vient, je vois entre
ses gardes.

Les douze licteurs ou soldats de la garde précédés de leur chef, se placent sous le Vestibule, six à droite et six à gauche, à trois hommes de hauteur pour chaque division. Le chef occupe le centre.

Sortie avec le Roi.

« Je veux qu'un même jour, témoin de leur
deux morts,
« Dans un même tombeau, voit enfermer leur
corps.

Le chef des licteurs, suivi des licteurs qu'il replie à trois de hauteur, précède le Roi qui sort par le fond.

L'an du monde 2609¹

Hypermnestre – de Mr Lemiere²

¹ - 1395 avant JC

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp.258-259 : deuxième version.

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ^{A2} | |
|------------------|--------------|-----------------------------|--|---|
| 1 ^{er} | Rôle | Lyncée | Fils d'Egyptus. | Habits grecs, |
| 2 ^{ème} | Rôle | Danaus | Roi d'Argos. | voyez le numéro 20 |
| | Confidents | | | Habit d'officier militaire grec, voyez le n° 21 |
| 1 ^{er} | | Erox | Amis de Lyncée. | |
| 2 ^{ème} | | Idas | Suivant de Danaus et officier de la garde. | Habits de soldats grecs, voyez le numéro 22 |
| 3 ^{ème} | | Egisthe | Officier du palais de Danaus. | Habits de grecs populaires, voyez le numéro 64 |
| 1 ^{er} | Rôle | Hypermnestre | Fille de Danaus, et femme de Lyncée. | Habits de femmes grecques, voyez le numéro 23 |
| | Confidente | Egine | Suivante d'Hypermnestre. | Habit d'égyptien pour les personnages de Lyncée et d'Erox, voyez le n° 16 |

*

Un chef de la garde de Danaus.

Dix-huit soldats de la garde Danaus.

Trente hommes du peuple d'Argos.

La scène est à Argos dans le palais de Danaus.

* Deux officiers de la garde de Danaus.

Personnages muets.

Cinq acteurs

} 7

Deux actrices

Assistants 51

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357. Le numéro 64 apparaît pour la première fois. LeKain ne donnant aucun détail sur sa forme, on peine à déterminer ce qui le distingue du costume numéro 20 (« habit grec civil » la plupart du temps, « habit grec » ici). Peut-être l'habit « populaire » était-il moins orné, plus pauvre que l'habit « civil », tout ce qui se rapporte au peuple étant souvent signe de pauvreté ou de grande simplicité dans le *Registre*. La limite semble toutefois assez ténue. Pour plus de détails, on se reportera ci-dessous au chapitre « Les costumes : synthèse analytique » pp. 364 & 379.

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Hypermnestre, Lyncée, Danaus, Idas.

Maître de Musique

Dans l'intervalle du second au troisième acte, la musique doit peindre le massacres de ses fils d'Egyptus immolés par leur femmes. C'est un mélange affreux de cris, de plaintes et de soupirs expirants.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très noble et très riche, et telle qu'elle peut être préparée pour un jour de fête.

Le fond conduit à l'appartement de Danaus, la droite à celui d'Hypermnestre, et la gauche à la résidence de Lyncée.^{A3}

Il faudra faire baisser le premier rang de la rampe, et retourner à demi, tous les portants des coulisses, dans l'intervalle du second au troisième acte.

Réplique pour faire revenir l'une et l'autre par degrés insensibles.^{A4}

Acte 4^{ème} Scène 5^{ème}

« Ma haine à mes sujets doit compte de ta mort ;

« C'est au supplice seul à terminer ton sort.

« Holà, gardes.

Tailleur magasinier

Préparer cinquante et un habits, dont trente un pour le peuple argien. Voyez le numéro 64. Plus dix-huit habits de soldats grec pour les gardes de Danaus, voyez le numéro 22. Plus trois habits d'officiers grecs, voyez le numéro 21.

Réplique pour déshabiller l'un des deux officiers et le revêtir d'un habit du peuple argien :

Acte 4^{ème} Scène 2^{ème}

^{A3} Voir notes annexées p. 357.

^{A4} Voir notes annexées p. 357.

« Hâtez-vous, sur vos soins mon salut est fondé ;
« Toujours, pour mon repos vous aurez trop tardé.
Donner des chaînes à l'acteur chargé du rôle d'Egiste.

Premier garçon de théâtre

Placer deux fauteuils, l'un à la droite et l'autre à la gauche de l'avant-scène. Plus une table de forme antique, pareillement sur la gauche de l'avant-scène. Plus une lampe allumée à l'actrice qui joue le rôle d'Hypermnestre, à la troisième scène du quatrième acte. Plus quatre flambeaux aux quatre soldats qui précèdent Danaus à la scène septième du troisième acte.

Commandants des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des chefs, des soldats, et du peuple

Acte 3^{ème} Scène 7^{ème}

Entrée avec Danaus.

« Mes cris hâtent le coup... Dieux, qu'est-ce que je vois ?

« Cher époux, ton sang coule, il rejaillit sur moi.

Quatre des soldats de la garde de Danaus portant des flambeaux et précédés de leur chef, marchent devant le Roi, et se placent dans le fond du théâtre, deux à droite, et deux à gauche, en deçà de l'avant-scène.

Quatre autres soldats à la suite du Roi, prennent leur poste sous le vestibule, deux à droite, et deux à gauche. Le chef de la garde se tient à la porte du fond.

Même scène.

« Suis-moi, courrons, Idas réparer mon erreur.

« Que cette même nuit le vende à ma fureur.

Le chef de la garde relève les deux postes de Soldats qui portent des flambeaux, et précède ces derniers qui marchent devant le Roi, à deux de hauteur.

Le reste de la garde qui est sous le vestibule
suit le Roi à deux hommes de hauteur.

Acte 4^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Danaus.

« Qu’entends-je ? Je frissonne, il s’avance en
ces lieux.

« Fuyez encore sa vue, il entre furieux.

Quatre soldats de la garde de Danaus
portant des flambeaux et précédés de leur
chef, marchent devant le Roi.

Quatre autres le suivent, et tous occupent le
même poste qu’ils avaient à la scène septième
du troisième acte.

Les deux officiers qui sont entrés avec le Roi,
se tiennent en scène, l’un à sa droite et l’autre
à sa gauche.

Na : C’est ordinairement celui qui joue le rôle d’Egisthe qui remplit l’ordre de Danaus pour
enchaîner Hypermnestre.¹

Même scène.

« Vous, tandis que Lyncée est cherché hors
des murs

« Volez, suivez d’Argos tous les détours
obscurs.

« Et vous, de l’Inachus parcourez les rivages

...

« Hâtez vous, sur vos soins mon salut est
fondé...

L’un des deux officiers sort par la gauche du
théâtre.

Le second officier sort par la droite.

¹ C’est la seconde que LeKain se réfère à une pratique effective (cf. ci-dessus, note 1 p. 112). Cette référence pose une nouvelle fois la question de la véracité des renseignements donnés par LeKain dans ses différents articles. Fait-il état de la réalité, ou compose-t-il à partir d’elle une vision idéalisée de la représentation ? La seconde option paraît plus crédible.

Scène 5^{ème}

Entrée avec Lyncée.

« Ton espoir, infidèle, augmente avec mon trouble ;
« Tremble d'oser braver un courroux qui redouble.

Quatre soldats de la garde, précédés de l'officier qui est sorti par la gauche du théâtre à la scène seconde de cet acte, conduisent Lyncée qui se trouve à leur centre. Ils s'écartent ensuite sur les parties latérales du théâtre, deux à droite, et deux à gauche. L'officier se tient sur la division de la droite.

Même scène.

« Ma haine, à mes sujets doit compte de ta mort,
« C'est au supplice seul à terminer ton sort...
Holà gardes.

L'officier et les quatre soldats qui ont conduit Lyncée, s'avancent, trois pas en avant vers leur prisonnier, de manière que les deux divisions se trouvent toujours l'une vs à vis de l'autre.

Même scène.

« Soldats, qu'on l'entraîne.....

L'officier se rapproche encore un peu plus près de Lyncée avec la droite de sa division. La gauche se tient tranquille.

Même scène.

« Adieu, ma mort te laisse au pouvoir d'un barbare ;
« Mon supplice est affreux. Je meurs si tu péris.

L'officier précède Lyncée qui sort par la droite , et sa division le suit.
Les deux autres soldats qui forment la division gauche, suivent Hypermnestre.

Même scène.

Sortie avec Danaus.

« Après ce que j'ai fait, osons tout par prudence.

Le chef de la garde, suivi des quatre soldats portant des flambeaux précèdent le Roi qui

« Que la raison d'Etat assure ma vengeance.

rentre par le fond

Les quatre autres postés sous le vestibule
suivent Danaus et sa suite.

Acte 5^{ème} Scène 4^{ème}

Entrée avec Hypermnestre.

« Qu'il tarde, cependant, au courroux qui
m'anime

« Qu'on ait déjà frappé ma dernière victime.

L'un des deux officiers de la garde de Danaus
précèdent Hypermnestre que suivent quatre
Soldats. Ils sortent tous par la droite du
théâtre, un moment après cette princesse est
en scène.

Même scène.

« Et livrez aux fureurs qu'ici vous exercez.

« Si je sors du respect, c'est vous qui m'y
forcez.

« Qu'entends-je ? Ciel, quel bruit ! Quel
tumulte !

Les soldats, et tous les Argiens épars derrière
le théâtre, peignent ce tumulte par des cris
confus, et des trépignements de pieds.

Scène 6^{ème}

Entrée avec Idas sur la droite

Idem sur la gauche avec Erox et

Lyncée.

« Mes soldats sont-ils prêts ? ... Ils marchent
sur mes pas.

« Fais avancer ma garde, et revole avec elle.

Disposition des deux partis.

Dix hommes du peuple d'Argos, à cinq de
hauteur, entrent par le fond en occupant
l'entrée du vestibule. Ils sont commandés par
l'un des officiers de Danaus que l'on a revêtu
d'un habit populaire.

Les vingt autres commandés par Erox se
rangent sur la partie gauche du théâtre, à sept

de hauteur, sur trois files, y compris Erox qui les commande.

Les dix-huit soldats de la garde de Danaus sont rangés sur la droite du théâtre à trois rangs égaux. La première ligne est commandée par le chef de la garde, et les deux autres par Idas, et l'un des officiers qui a assisté au quatrième acte.

Même scène.

Danaus à sa garde.

« Défendez votre Roi, contenez ces mutins.

Dispositif des différentes évolutions.

Toute la troupe de Danaus, commandés par ses chefs, fait deux pas en avant et se dispose au combat.

Même scène.

Lyncée aux siens.

« Où suis-je ? Ah malheureux... Un moment, chers amis.

La troupe de Lyncée qui occupe toute la partie gauche, fait un pas en avant, en témoignant une grande impétuosité, et s'arrête dans la même seconde.

Scène 7^{ème}

Na : Les avenues les plus connues du palais étant occupées par la troupe de Danaus, et celle de Lyncée, il faudra que celui qui joue le rôle d'Egiste entre par la première ou la seconde coulisse du côté droit.

Lyncée à Hypermnestre.

« Echappe à son tyran.

Danaus

« Secondez mes fureurs, soldats.

La première ligne de la garde de Danaus, commandée par le chef de la garde, marche droit à la division des Argiens qui sont sous le vestibule et l'enfonce. Cette dernière se bat en retraite en gagnant la gauche du théâtre, et

revient insensiblement sur la scène, toujours en arrière et toujours se défendant.

Les deux autres lignes de la même garde commandées par Idas, avancent sur les Argiens qui font de leur côté la même évolution. Ces derniers enfoncent les soldats jusque dans les coulisses de la droite. Ils reviennent aussitôt en scène, dans le même ordre de bataille, en faisant volte face, pour secourir la division qui occupait le vestibule, et qui se bat toujours en retraite par la gauche, en sorte que cette division rompue, et secourue par le renfort de ceux qui on enfoncé les soldats de Danaus, se ranime de nouveau, et fond avec violence sur leurs ennemis, et achève de les enfermer jusque dans les coulisses de la gauche. Alors tout disparaît.

l'ordre que donne Mariamne, ils s'écartent sur les parties latérales du vestibule, deux à droite, et deux à gauche, de sorte qu'ils sont à peine aperçus des spectateurs.¹

Même scène.

« J'ai voulu me venger d'Egyptus sur ses fils.

« Je suppose un oracle et toi tu l'accomplis

« Traîtres qui m'entourez, etc.

Les trente hommes du peuple et vainqueur de la garde de Danaus, reviennent en scène, commandés par l'officier métamorphosé en argien. Ils décrivent un grand demi-cercle au fond de la scène. L'officier est au centre du demi-cercle un peu ouvert. Ils restent tous dans cette position jusqu'à la fin de la pièce.

Scène 9^{ème}

¹ La description de cette bataille rappelle celle d'*Athalie*. Cf. ci-dessus p. 58.

Sortie avec Lyncée, Hypermnestre.

« Je te suis, cher Erox, viens, hâtons-nous de rendre,

« Aux miens que j'ai perdu, ce qu'on doit à leurs cendres.

les deux quart de cercle que forme la troupe s'ouvrent un peu pour laisser passer le nouveau Roi. Hypermnestre, Erox, etc., et tous les suivent, pêle-mêle, et sans aucun ordre.

L'an de notre ère 1350

Inès de Castro – de Mr Delamotte¹

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements²</u> | |
|------------------|--------------|---|---|--|
| 1 ^{er} | Rôle | Dom Père | Fils d'Alphonse, marié secrètement à Inès. | Habits portugais ou espagnols, |
| 2 ^{ème} | Rôle | Dom Rodrigue | Grand du royaume, promis à Inès. | voyez le numéro 13 |
| 1 ^{er} | Roi | Alphonse | Roi de Portugal. | Na : pour l'ordre de chevalerie des Rois de Portugal, voyez au chapitre des ordres. ³ |
| 2 ^{ème} | Roi | Dom Henrique | Grand de Portugal. | |
| Confidents | | | | |
| 1 ^{er} | | L'ambassadeur de Castille | | Habits d'officiers espagnols, voyez le numéro 14 |
| 2 ^{ème} | | Dom Fernand | Suivant de Dom Père. | Habits de soldats espagnols, |
| 1 ^{er} | Rôle | Inès de Castro | Fille d'honneur de la Reine. | voyez le numéro 15 |
| 2 ^{ème} | Rôle | Constance | Fille de la Reine et promise à Dom Père. | Habits des femmes espagnoles, voyez le |
| | | La Reine | Sœur de Dom Fernand Roy de Castille, et seconde femme d'Alphonse. | numéro 51 |
| | | La gouvernante des enfants d'Inès et de Dom Père. | | |
| | | Personnage muet. | | |

¹ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 259-261 : deuxième version.

² L'habit numéro 13 est seulement « espagnol » dans *Alzire* et *le Cid*, deux seules autres tragédies à reprendre ces costumes. Cf. ci-dessous pour plus de détails le chapitre « Les costumes : synthèse analytique » pp. 364 & 377.

³ Comme tous les autres de ce type, ce « chapitre » reste introuvable faute d'avoir probablement jamais existé.

Deux enfants d'Inès et de Dom Père.

Personnages muets.

Huit seigneurs portugais, grand du royaume, assistant au conseil. Quatre gentilshommes castillans de la suite de l'ambassadeur.

Un chef de la garde du Roi de Portugal. Douze soldats de la garde du Roy.

La scène est à Lisbonne dans le palais d'Alphonse.

Six acteurs

} 10

Quatre actrices

Enfants 2

Assistants 25

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Alphonse, la Reine, Inès, Rodrigue, Henrique, Les huit seigneurs portugais, l'ambassadeur de Castille, les quatre gentilshommes castillans de la suite, Dom Père, Dom Arnaud.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture gothique. Le fond conduit à l'appartement du Roi et de la Reine, la droite à celui de Dom Père, et la gauche à celui d'Inès.¹

Réplique pour baisser le rideau à la fin de la scène 5^{ème} du 5^{ème} acte :

« Aimez nos chers enfants, qu'ils soient dignes ; je meurs,

« Qu'on m'emporte – Comment² survivre à nos malheurs!

Tailleur magasinier

¹ Ce décor correspond dans sa structure (une galerie d'architecture gothique) à ceux décrits dans *Adélaïde du Guesclin*, *Alzire*, *Gustave*, *Warwick*, *Venceslas* + *Le Siège de Calais*. Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique » p. 394.

² On peine à vrai dire à déchiffrer ce « Comment » que l'on reproduit ici après avoir vérifié dans l'édition de l'œuvre parue chez la Veuve Duchesne en 1723.

Préparer vingt-sept habits, dont deux pour les enfants d'Inès, et douze pour les seigneurs portugais et castillans, voyez le numéro 13
Un pour le chef de la garde portugaise, voyez le numéro 14
Et douze autres pour les soldats portugais¹, voyez le numéro 15

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte un fauteuil et dix tabourets sur la scène, savoir cinq à droite et cinq à gauche.

Perruquier

Coiffer les enfants en cheveux longs, et les douze assistants, tant au conseil qu'à la suite de l'ambassadeur. Ces derniers comme il est d'usage.²

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des gentilshommes portugais, castillans, du chef de la garde.

Acte 1^{er} Scène 1^{ère}

Entrée avec Alphonse, la Reine,
Inès, etc.

Les huit seigneurs portugais se rangent derrière Alphonse, sur la gauche de l'avant scène. Les douze soldats de la garde occupent, par égale portion, la droite et la gauche du vestibule, à trois hommes de hauteur. Le chef de la garde est au centre.

¹ Les habits que LeKain désigne comme seulement « espagnols » dans la colonne consacrée aux vêtements, deviennent ici « portugais ». Cette confusion signe une fois de plus la bonne volonté un peu creuse de LeKain, au sujet de la distinction des qualificatifs relatifs à des costumes qui, finalement, se ressemblaient tous.

² C'est donc qu'il devait y avoir un usage admis sur le sujet. LeKain ne donnant pas plus de détails nous ne savons pas à quoi cet usage correspond.

Scène 2^{ème}

Entrée avec l'ambassadeur.

« Ressentez avec moi, sa nouvelle grandeur,
« Reine, de Ferdinand voici l'ambassadeur

Les quatre gentilshommes castillans se
rangent derrière l'ambassadeur.

Même scène.

Sortie avec l'ambassadeur.

« Faites savoir au Roi cet hymen triomphant
« Dont je vais couronner les exploits de
l'Infant.

Les quatre gentilshommes castillans
suivent leur ambassadeur qui sort par la
droite.

Scène 3^{ème}

Sortie avec le Roi.

« Je vais, à la princesse annoncer mon
dessein,
« Et j'en avertirai mon fils en souverain.

Le chef de la garde précède le Roi qui sort
par le fond. Huit hommes de la garde pris
des deux divisions le suivent. Le reste
demeure dans la même position.

Scène 4^{ème}

Sortie avec la Reine.

« Je brûle de savoir à qui j'en doit le coups ;
« Livrez moi ce que j'aime¹, ou je m'en prends
à vous.

Les quatre gardes restés à leur poste, dès la
scène précédente, suivent la Reine qui sort
par le fond.

Acte 2^{ème} Scène 6^{ème2}

¹ On lit « ce qu'il aime » dans l'édition de 1723

² Il s'agit dans l'édition mentionnée ci-dessus de la scène 8^{ème}, et non de la scène 6^{ème} comme ici noté.

Entrée seule.

« Gardes, conduisez-la, ... Ma fille est outragée etc.

Le chef de la garde suivi de quatre soldats, entre par le fond et range six divisions derrière Inès.

Même scène.

« Ah, ne vous chargez pas de ces barbares soins
« Quand je serai vengé, en souffrirai-je moins?

Les mêmes conduisent Inès hors de la scène par la gauche du théâtre.

Acte 3^{ème} Scène 8^{ème}

Entrée avec le Roi.

« Ne vous exposez point à la rigueur fatale...
« Fuyez, vous dis-je, encore, fût-ce avec ma rivale.

Le chef de la garde précède le Roi, et les douze soldats de la même garde le suivent. Ils se rangent sous le vestibule, comme ils étaient à la scène première du premier acte. Le chef occupe le centre.

Même scène.

« Gardes, délivrez-moi de cet emportement
« Et qu'il soit arrêté dans son appartement.

Le chef de la garde fait partir deux soldats de la droite, et deux autres de la gauche qui suivent Dom Père, lequel sort par le fond.

Même scène.¹

« Ne suivez point mes pas.
« Dans ces affreux moments, je ne me connais pas.

Le chef de la garde précède Alphonse et Constance. Six hommes de la même garde suivent la cours à trois de hauteur Les deux soldats restants suivent la Reine et Inès qui rentrent par la gauche du théâtre.

¹ Scène suivante et 9^{ème} dans l'édition de 1723.

Acte 4^{ème} Scène 1^{ère}

Na: Dans l'intervalle du troisième au quatrième acte, deux soldats de la garde arrangent en quart de cercle sur l'avant-scène, cinq tabourets à gauche, cinq à droite, et le fauteuil au centre du demi-cercle.^{A7}

Entrée avec Alphonse.

« Qu'on l'on amène mon fils.

Le chef de la garde sort par la droite du théâtre qui conduit à l'appartement de Dom Père.

Scène 2^{ème}

Entrée avec Dom Père.

« Et que nul ne s'expose à sa sévérité,
« En voyant que mon fils n'en est pas excepté.

Le chef de la garde rentre avec Dom Père.
Il se poste ensuite sous le vestibule près de la porte du fond.

Même scène.

« Faites entrer les grands, et vous Prince sortez.

Le chef de la garde ouvre la porte du fond par laquelle entrent les Grands. Il suit après Dom Père qui sort par la droite.
Les huit Seigneurs, ou Grands du Royaume s'assoient, après le Roi, sur les tabourets placés en quart de cercle sur l'avant-scène, quatre à droite, et quatre à gauche.

Scène 3^{ème}

Sortie seule.

^{A7} Voir notes annexées p. 358.

« L'arrêt est prononcé¹, que chacun se retire
« Et vous de son destin, Mandoce, allez
l'instruire.

Les huit assistants au conseil ne se lèvent
qu'après le Roi. Ils remontent le théâtre et
sortent par le fond.

Scène 5^{ème}

Entrée avec la Reine.

« Monarque infortuné, mais d'un si grand
effort
« Je ne souhaite plus d'autre prix que la mort.

Le chef de la garde précède la Reine suivie de
huit soldats, dont quatre se placent sous le
vestibule, deux à droite, et deux à gauche.
Les quatre autres se postent aux angles du
fond du théâtre, en deçà du vestibule, deux à
droite et deux à gauche. Le chef occupe le
centre.

Même scène.

Sortie avec le Roi.

« Je vois trop qu'aujourd'hui, mon fils n'a
plus de père²
« Je vais le pleurer seul.

Le chef de la garde précède le Roi qui sort
par le fond. Les quatre soldats qui sont sous
le vestibule le suivent à deux hauteur.

Sortie avec la Reine.

« Je le suis ; de mes soins attendez les succès.
« Je remets, en vos mains mes plus chers
intérêts.

Les deux soldats de la droite suivent la Reine
qui sort par le fond. Les deux autres de la
gauche font le même mouvement, mais
beaucoup plus lentement afin de pouvoir
entendre et exécuter l'ordre que donne
Constance d'aller chercher Inès.

Scène 7^{ème}

« Gardes, cherchez Inès, qu'un moment on
l'amène ;

Les deux derniers soldats restés à la gauche
du fond du théâtre, sortent par ce même côté

¹ On lit « en est porté » dans l'édition de 1723.

² On lit « mère » dans l'édition de 1723.

« Je dois l'entretenir par l'ordre de la Reine.

pour exécuter l'ordre de Constance.

Scène 8^{ème}

Entrée avec Inès.

« Heureuse qu'il vécût, fusse pour elle-même.
« Il n'importe à quel prix, je sauve ce que
j'aime.

Les deux soldats qui ramènent Inès, se
postent au fond du théâtre, en deux de
l'avant-scène, l'un à droite, et l'autre à gauche.

Même scène.

Sortie avec Inès.

« Qu'il redonne le prince à nos vœux
empressés.
« Il n'importe pour qui ; qu'il vive, c'est assez.

Les deux mêmes soldats reconduisent Inès
dans son appartement.

Acte 5^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée avec Inès.

« Songez, en l'écoutant, qu'elle est la plus
coupable.
« Seigneur, jetez sur elle un regard favorable.

Un seul soldat de la garde entre avec Inès, et
se poste à la gauche du théâtre, en deçà du
vestibule.

Même scène.

« Il faut vous l'accorder, faites ce qu'elle veut.
« Revenez sans tarder.

Le soldat sort à l'ordre du Roi, par la droite
du théâtre.

Scène 5^{ème}

Entrée avec la gouvernante et les
enfants d'Inès.

« Rebelle, votre crime est tout ce que je vois,

Le soldat entre avec les enfants et ~~sort en~~
~~même temps par le fond~~ va se placer sous

« Et je satisferai mes serments, et les lois. le vestibule.

Scène 4^{ème}

Sortie avec Catane.

« Allez chercher mon fils. Qu'il sache
- qu'aujourd'hui
« Son père lui fait grâce, et qu'Inès est à lui.

Le soldat sort par la droite du théâtre, c'est à dire du côté de l'appartement de Dom Père.

Même scène.¹

Entrée avec Dom Père.

« Et la perfide main qu'il faut que j'en punisse.
« Malheureux, où fuirai-je? Et de tant d'attentats...

Le soldat entre avec Dom Père, et va reprendre son poste sous le vestibule qu'il garde jusqu'à ce qu'on baisse la toile.

Vers l'an du monde 2960²

Ino et Mécicerte – de Lagrange Chancel³

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ^{A2} |
|------------------|-----------------------|--|--|
| 1 ^{er} | Rôle Mécicerte | Fille d'Athamas et d'Ino sous le nom d'Alcimadas. | Habits grecs civils pour le rôle d'Athamas, voyez le |
| 2 ^{ème} | Rôle Palamède | Fils de Thémistée et de Glaucus, son premier mari. | numéro 20 Habits grecs militaires, |
| | Roi Athamas | Roi de Thessalie. | voyez le numéro 52 |
| | Confidents Clarigènes | Favori d'Athamas, et son Capitaine des gardes. | Habits de femmes grecques, voyez le numéro 23 |
| 1 ^{er} | Rôle Ino | Première femme d'Athamas, | |

¹ Cette réplique fait partie de la scène suivante et 6^{ème} dans l'édition déjà citée de 1723.

² - 1044 avant JC

³ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 261-262.

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357.

| | | | |
|------------------|------|-----------|--|
| | | | esclave de Thémistée, sous le nom de Cléone. |
| 2 ^{ème} | Rôle | Euridice | Princesse du sang des Rois de Thessalie. |
| 1 ^{er} | Rôle | Thémistée | Femme d'Athamas. |

La scène est à Pellé, dans le palais des Rois de Thessalie.

Quatre acteurs

} 7

Trois actrices

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Thémistée, Palamède, Euridice, Ino, Clarigènes

Lettre non écrite à celle qui joue le rôle de Thémistée.

Lettre écrite à celui qui joue le rôle d'Ino.

« N'es-tu pas satisfait, impitoyable époux

« Des maux que m'a fait ton courroux ;

« Sans ajouter à ma misère

« L'horreur de voir ton fils prisonnier dans ta cour ;

« Perdre encore la clarté du jour.

« Par la cruauté de son père ?

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très noble. Le fond conduit à l'appartement d'Athamas et de Thémistée, la droite à celui d'Euridice, la gauche à la résidence de Palamède.^{A3}

Premier garçon de théâtre

^{A3} Voir notes annexées p. 357.

Placer dès le premier acte deux fauteuils l'un à la droite et l'autre à la gauche de l'avant-scène.¹

L'an du monde 2810²

Iphigénie en Aulide – de Racine³

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ^{A2} | |
|----------------------------------|--------------|-----------------------------|--------------------------------|----------------------------|
| 1 ^{er} | Rôle | Achille | Roy de Thessalie. | Habits grecs militaires, |
| 1 ^{er} | Roi | Agamemnon | Roy de Mycènes. | voyez le numéro 52 |
| 2 ^{ème} | Roi | Ulysse | Roi d'Ithaque. | Habits d'officiers grecs |
| | Confidents | | | militaires, voyez le |
| 1 ^{er} | | Arsas | Capitaine des gardes | numéro 21 |
| | | | d'Agamemnon. | Habits de soldats grecs, |
| 2 ^{ème} | | Eurybate | Officier de l'armée des | voyez le numéro 22 |
| | | | Grecs | Habits de femmes grecques, |
| 1 ^{er} | Rôle | Iphigénie | Fille d'Agamemnon et de | voyez le numéro 23 |
| | | | Clytemnestre, promise à | Na : La coiffure de Rois |
| | | | Achille. | grecs était décorée d'une |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} | Rôle | Eriphile | Fille de Thésée et d'Hélène, | couronne en pointe, comme |
| | | | captivée d'Achille. | celle des Rois juifs. |
| | Reine | Clytemnestre | Femme d'Agamemnon. | |
| | Confidentes | | | |
| | | Doris | Suivante d'Euriphile. | |
| | | Egine | Suivante d'Iphigénie. | |

Un chef de la garde d'Agamemnon

Vingt-quatre soldats de la garde d'Agamemnon.

¹ *Ino et Mélécerte* est, avec *Ariane*, *Le Cid* et *Médée* l'une des quatre tragédies qui, ne comptant soit aucun assistant soit un très petit nombre – 1 pour *Le Cid*, 2 pour *Médée* – s'interrompt à la section du premier garçon de théâtre, sans plus de précision sur la suite effective de la représentation. C'est encore l'absence d'assistants qui explique ici, comme dans *Ariane* et *Le Cid*, que n'apparaisse pas la section consacrée au tailleur magasinier.

² -1194 avant JC

³ Cf. *Matériaux*, *op. cit.*, doc. (8) pp. 262-263.

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357.

La scène est en Aulide dans la tente d'Agamemnon.

| | | |
|---------------|---|----|
| Cinq acteurs | } | 10 |
| Cinq actrices | | |
| Assistants | | 25 |

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier
« Agamemnon, Arcas, Achille, Ulysse, Eurybate.

Lettre non écrite donnée à l'acteur qui joue le rôle d'Agamemnon.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter un camp, d'où l'on découvre la mer, et les vaisseaux de la flotte des Grecs de la rade. On voit le profil de plusieurs tentes sur les parties latérales du théâtre. Sur celle de la gauche, est la tente d'Agamemnon plus richement décorée que les autres, à la droite et sur un plan plus bas, est celle du capitaine des gardes.¹

Bon-après le numéro de la décoration

En deçà de la tente d'Agamemnon, il faut supprimer un faux châssis, pour laisser une entrée plus libre à tous ceux qui débouchent pour entrer dans le lieu de la scène. Au-delà de la tente d'Arcas il faut faire la même chose pour pouvoir pénétrer aux tentes de Clytemnestre, et des princesses, et des femmes de leur suite.²

Au commencement de la tragédie, le théâtre est obscur, et n'est éclairé que par le premier rang de la rampe à fleur du plancher du théâtre.

¹ Ce décor correspond dans sa structure (camp/tente/toile de fond peinte) à ceux décrits dans *Absalon, Briséis, Scévole, Spartachus, Les Troyennes*. Cf. pour plus de détails chapitre « Les décors: synthèse analytique » ci-dessous p. 396.

² Ces détails témoignent de la précision avec laquelle LeKain effectua son travail.

Réplique pour faire revenir la lumière par degrés insensibles.^{A4}

Acte 1^{ère} Scène 1^{ère}

« Achille était absent, et son père Pélée

« D'un voisin ennemi redoutant les efforts,

« L'avait, tu t'en souviens, rappelé de ces bords.

Tailleur magasinier

Préparer vingt-cinq habits, dont un pour le chef de la garde, et les vingt-quatre autres, pour les soldats de la même garde, voyez le numéro 21 et 22.

Premier garçon de théâtre

Préparer dès le premier acte un fauteuil, une table et un candélabre antique qui porte une lampe.

Ces trois choses sont placées sous la tente d'Agamemnon. Plus une espèce de lit de camp au quatrième châssis de la droite du théâtre. On ne doit apercevoir que la moitié du lit à la tête duquel, il faut placer perpendiculairement un faisceau nu qui porte la cuirasse, le sabre, le bouclier, et la coiffure du capitaine des gardes.

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions du chef de la garde et des soldats

Tableau¹ du spectacle à la levée du rideau

Na : La décoration est suffisamment expliquée à
l'article du décorateur machiniste.

On aperçoit Agamemnon assis dans sa tente, vis-à-vis d'une table sur laquelle est une espèce de candélabre qui porte une lampe allumée.

Ce prince après avoir lu une lettre qu'il vient d'écrire, paraît dans l'attitude la plus accablante.¹ Il

^{A4} Voir notes annexées p. 357.

¹ Sur l'emploi du mot tableau, voir Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, puf, 1998, de manière générale et plus particulièrement le chapitre V « le tableau, un concept de poétique dramatique », p.153.

n'est alors revêtu que de la simple tunique de la chlamyde sans armes, cuirasse, ni coiffure.

On découvre en même temps, au quatrième châssis de la droite du théâtre, la moitié d'un lit de camp sur lequel Arcas est couché. Il est enveloppé de sa chlamyde, dont il ne se revêt que quand il est en scène après avoir été réveillé par Agamemnon. À la tête de son lit est un faisceau auquel sa cuirasse, son sabre et son bouclier sont attachés; son casque couronne le tout.

Vers les bords du rivage, on voit à la lueur d'une très faible lumière, différents groupes de soldats couchés endormis sur la terre. Ils sont en tout au nombre de dix hommes.

Il y a deux autres soldats en faction à l'un des angles de la tente d'Agamemnon, lesquels sont plus tournés du côté du rivage que du côté de la scène. D'acte en acte, le chef de la garde doit relever ses deux factionnaires, et en poster deux nouveaux. On observera de choisir, pour ce poste seulement, les hommes les plus petits de la troupe. Sans quoi les règles de l'optique ne seraient pas observées.²

Même scène.

Entrée du chef de la garde et de son piquet.

« Ajoute, tu le peux, que des froideurs d'Aclille,

« On accuse, en secret, cette jeune Eriphile.

Le chef de la garde entre avec un piquet de six hommes, ils relèvent d'abord les deux factionnaires qui sont à la tente d'Agamemnon, et y place deux nouveaux.

Il divise ensuite les seize hommes restant, en deux groupes, vers les parties latérales du théâtre, en observant qu'ils ne soient pas assez en scène pour entendre ce qui³ s'y dit, et qu'ils ne masquent point le fond du théâtre qui peint le rivage et la flotte. Sortie des

¹ Alors qu'il s'est jusqu'à présent contenté d'évoquer simplement les mouvements des assistants sur scène, LeKain aborde explicitement pour la toute première – et la toute dernière – fois dans le *Registre* la question de l'attitude de jeu. Ses commentaires excèdent donc très nettement ici les fonctions du simple greffier collectant les différentes informations relatives à la bonne tenue de la représentation, pour devenir ceux d'un véritable directeur d'acteur.

² La description que donne ici LeKain s'apparente ni plus ni moins à celle que donnerait aujourd'hui un metteur en scène. On sent bien ici, contrairement à la plupart des commentaires censés rendre compte des différents mouvements d'assistants, le souci avec lequel LeKain cherche à faire état de l'ambiance qui doit régner sur scène. C'est bien, comme il le dit, à un tableau que l'on a affaire ici, et non plus seulement à un dessin technique, à une liste pragmatique de consignes purement pragmatiques. Cf. ci-dessus note 1 p. 59.

³ « ce qu'il s'y dit » semblerait plus approprié.

soldats.

Sortie des soldats.

« Et m'aidant à cacher ce funeste mystère¹
« Laissez-moi, de l'autel, écarter une mère.

Aussitôt qu'Agamemnon est rentré dans sa
ente, le chef de la garde replie ses deux
piquets, dont il se fait suivre par la gauche du
théâtre à quatre de hauteur.²

Acte 4^{ème} Scène 7^{ème}³

Entrée avec le seul Eurybate.

« Achille menaçant détermine mon coeur
« Ma pitié semblerait un effet de ma peur...
« Holà gardes à moi.

Douze soldats de la garde, commandés par
Eurybate, entrent par la gauche et se postent
à quatre de hauteur, à côté des factionnaires
de la tente d'Agamemnon.

Scène 10^{ème}⁴

Sortie avec la Reine, Iphigénie et
Eurybate.

« Je vais faire suspendre une pompe funeste
« Et de ce jour, au moins, lui demander le reste.

Les mêmes soldats, précédés d'Eurybate
font un quart de conversion, et suivent la
Reine, et Iphigénie qui sortent par la droite
du théâtre.

Acte 5^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée avec la Reine et Eurybate.

¹ On ne trouve pas trace de cette réplique dans l'édition de 1799 que nous avons consultée.

² Les consignes, on le voit, perdent peu à peu de leur saveur, pour redevenir seulement techniques.

³ Cette réplique marque, dans l'édition de 1799, l'entrée pour la scène suivante et 8^{ème}.

⁴ Cette réplique marque, dans l'édition de 1799, l'entrée pour la scène suivante et 11^{ème}.

« Termine, juste ciel, ma vie et mon effroi
« Et lance, ici des traits qui n'accablent que moi.

Le chef de la garde suivi de ses vingt-quatre soldats, y compris les deux factionnaires de la tente d'Agamemnon, enveloppe la moitié de la scène, en faisant décrire à sa troupe un grand demi-cercle, dont il occupe le centre.

Même scène.

« Madame, et rappelant votre vertu sublime...
« Eurybate, à l'autel conduisez la victime.

Le centre du demi-cercle s'ouvre un peu pour laisser passer Iphigénie et Eurybate. Il se referme aussitôt avec beaucoup de célérité, pour boucher le même passage à Clytemnestre qui veut suivre sa fille.

Scène 5^{ème}

« J'entends gronder la foudre, et sens trembler la terre.
« Un dieu vengeur, un dieu fait retentir ces coups.

Chaque quart de cercle s'ouvre tout à fait de droite et de gauche pour laisser passer Arcas, et chaque rang de douze hommes chacun s'adosse le long des coulisses.
Le chef de la garde est à la tête de l'un des deux rangs.

Scène 7^{ème} et dernière¹

« Par quel prix, quel encens, Ô ciel puis-je jamais
« Récompenser Achille et payer tes bienfaits.

Toute la troupe se replie à trois hommes de hauteur, en suivant Clytemnestre, Ulysse et Arcas. Le chef est à la tête.

Vers l'an du monde 2831²

Iphigénie en Tauride – de Mr Delatouche³

¹ Apparaît comme étant la scène 6^{ème} et dernière dans l'édition de 1799 déjà mentionnée.

² - 1173 avant JC

³ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 263-265.

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> | |
|------------------|--------------|---|---|--|
| 1 ^{er} | Rôle | Oreste | Roy d'Argos et de Mycènes, frère d'Iphigénie. | Habits grecs civils, voyez le numéro 20 |
| 2 ^{ème} | Rôle | Pylade | Roi de la Phocide, ami d'Oreste. | Habits grecs pour les officiers militaires, voyez le numéro 21 |
| | Roy | Thoas | Chef de la Tauride. ¹ | Habits de soldats grecs, voyez le numéro 22 ^{A2} |
| | Confidents | | | Habits de Tauro Scythes, voyez le numéro 65 |
| 1 ^{er} | | L'esclave attaché à Isménie | | Habits des officiers idem, voyez le numéro 66 |
| 2 ^{ème} | | Arbas | Officier des gardes de Thoas. | Habits des soldats Tauro Scythes, voyez le numéro 67 |
| 1 ^{er} | Rôle | Iphigénie | Grande prêtresse de Diane. | Habits des grandes prêtresses de Diane, voyez le numéro 68 |
| | Confidentes | | | Habits de simples prêtresses de Diane, voyez le numéro 69 ² |
| | | Isménie | Prêtresse de Diane, attachée à Iphigénie. | |
| | | Eumène | Autre prêtresse de Diane. | |
| | | Huit autres prêtresses de Diane, personnages muets. | | |

Un chef de la garde de Thoas.

Douze soldats de la même garde.

Un officier de la garde grecque.

¹ La Tauride est le nom donné par les Grecs antiques à la presqu'île de Crimée. Cf. Cahier iconographique image n° 175.

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357.

² Les costumes numéros 65, 66, 67 ne figurent dans le *Registre* que dans cette tragédie. L'habit 68 apparaît également dans *Olympie* et dans *Les Troyennes*. Il faut noter qu'il est désigné dans cette dernière tragédie comme « habit de prêtresse grecque », c'est-à-dire comme le numéro 69... dans *Olympie*. Le chapitre « Les costumes : synthèse analytique » permet de mieux comprendre l'entremêlement des intitulés et des numéros. Cf. ci-dessous pp. 379 & 380.

Vingt-quatre soldats de la garde d'Oreste et de Pylade

La scène est en Tauride dans le temple de Diane.

Cinq acteurs

} 8

3 actrices

Figurants 8

Assistants 38

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Iphigénie, Isménie, Eumène, Thoas, Arbas.

Une lettre non écrite donnée à l'actrice qui joue le rôle d'Iphigénie.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter l'intérieur d'un temple consacré à Diane.¹ On aperçoit dans le fond du sanctuaire la statue de cette déesse posée sur un socle de marbre.

Sur la partie de droite de l'avant-scène, on voit un petit autel antique.²

Dès le commencement du premier acte, le théâtre est dans l'obscurité.

Réplique pour faire revenir la lumière par degrés insensibles^{A4} :

Acte 1^{er} Scène 4^{ème}

« Votre tyran paraît, renfermez votre trouble ;

« Son aspect, malgré moi, l'excite et le redouble.

Tailleur magasinier

Préparer trente-huit habits d'hommes, dont un pour le chef de la garde de Thoas, et douze autres pour les soldats de la même garde, voyez le numéros 66 et 67.

¹ On ne retrouve comme décor « l'intérieur d'un temple » que dans *Athalie*.

² On retrouve la combinaison statue représentant une divinité/autel antique dans *Brutus*, *Œdipe* et *Olympie*. Cf. ci-dessous chapitre « Les décors : synthèse analytique » p. 400 & 403.

^{A4} Voir notes annexes p. 357.

Un pour le chef de la garde des princes grecs, et vingt-quatre autres pour les soldats de la même garde, voyez les numéros 21 et 22.
Plus huit habits de prêtresses, voyez le numéro 69.

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des commandants Scythes et Grecs,
des soldats et des Scythes et Grecs

Acte 2^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Oreste.

« Ah laissez-moi jouir du moment qui me
reste,
« Et respectez mon sort.

Quatre soldats de la garde de Thoas,
paraissent pour suivre vivement Oreste,
mais à la prière de ce dernier, ils traversent le
théâtre et sortent par la droite.

Scène 3^{ème}

Entrée avec Pylade.

« Ô rage! Oui, c'est son sang, me laissant
mon ami,
« Les dieux ne m'auraient cru malheureux
qu'à demi.

Quatre autres soldats de la garde de Thoas
entrent avec Pylade par la droite du théâtre,
et sortent aussitôt par la gauche.

Acte 5^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Thoas.

Le chef de la garde de Thoas, suivi de ses
douze soldats, se postent sur la gauche du
fond du théâtre, en deçà du sanctuaire. Ils
sont tournés obliquement au public. Le chef
est à leur tête.

Scène 2^{ème}

Thoas au chef.

« Et vous faites venir l'infidèle prêtresse.

Le chef de la garde sort par le sanctuaire.

Scène 4^{ème}

Entrée avec Iphigénie.

« Mais n'écoutons ici que ma propre fureur,

« Et méprisons l'effet d'une aveugle terreur.

Le chef de la garde va se replacer où il était à la scène première de cet acte.

Même scène.

« Que l'on fasse à l'autel venir l'autre victime

Le chef de la garde sort par le sanctuaire.

Scène 5^{ème}¹

Entrée avec Oreste et les prêtresses.

« Où suis-je! et quel spectacle! ô nature!

ô mon frère!

« Ô sacrifice affreux d'une tête si chère!

Le chef de la garde va se replacer où il était à la scène première de cet acte.

Même scène.

« Gardes... Laissez, ma sœur, laissez à mon courage

« Le soin de s'immoler à sa barbare rage

Le chef de la garde, suivi des douze soldats, fait trois pas en avant pour s'emparer d'Oreste, mais à l'aspect de la grande prêtresse de Diane qui les croise, il recule d'effroi, et reprennent leur premier poste.²

Scène 7^{ème}

¹ Apparaît comme étant la scène 6^{ème}, dans l'édition parue chez Duchesne en 1763.

² LeKain commence par conjuguer au singulier et finit au pluriel. L'effet est troublant.

Entrée des soldats grecs avec Pylade.

« Ah laissez dans mon sang noyer sa barbarie,
« Sois le premier objet, traître de ma furie.

Le chef de la garde d'Oreste suivi de ses vingt-quatre soldats entre par la droite du théâtre. Il enveloppe la moitié de la scène en forme de demi-cercle, en sorte que sa troupe couvre tout à fait celle de Thoas qui suit ce prince mouvant, et que l'on emporte par la gauche du théâtre.

Le chef de la garde grecque se tient au centre du demi-cercle.

Même scène.¹

« Du ciel fécond pour nous, en miracle divers
« Allons en étonner la Grèce et l'univers.

Le centre du demi-cercle s'ouvre pour laisser passer Iphigénie, les princes, et les prêtresses qui sortent par le sanctuaire. Le chef replie ensuite sa garde à quatre de hauteur pour suivre tout le cortège.

Vers l'an de notre ère 620

Mahomet 1^{er} – de Mr de Voltaire²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements³</u> |
|----------------------------------|--------------|-----------------------------------|---|
| 1 ^{er} | Rôle Mahomet | Fondateur de la secte mahométane. | Habit arabe, voyez le numéro 70 ⁴ |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} | Rôle Seide | Esclave de Mahomet. | Habit des officiers arabes, |
| 2 ^{ème} | Rôle Zopire | Le chérif ou chef de La Mecque. | voyez le numéro 71 Habit des soldats arabes, |

¹ Apparaît comme étant la scène 9^{ème} et dernière dans l'édition déjà mentionnée de 1763.

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 265-267.

³ Tous les habits ici mentionnés sont spécifiques à Mahomet 1^{er}. On ne voit pas bien cependant ce qui les distingue de ceux mentionnés dans *Hérode et Mariamne*. Cf. ci-dessous chapitre « Les costumes : synthèse analytique » p. 381.

⁴ Cf. iconographie par Fesch et Whirsker de Brizard et LeKain en costume de Mahomet et Zopire reproduite dans *Les souvenirs et les regrets du vieil amateur dramatique, ou lettre d'un oncle à son neveu sur l'ancien théâtre français*, Librairie de Alphonse Leclere, 1871, p. 14.

| | | | | |
|------------------|--------|---|--|--|
| Confidants | | | voyez le numéro | 72 |
| 1 ^{er} | Omar | Lieutenant de Mahomet. | Habit des sénateurs | |
| 2 ^{ème} | Phanor | Sénateur de La Mecques, ami de Zopire. | mecquois, voyez le numéro | 73 |
| 1 ^{er} | Rôle | Palmire | Fille inconnue de Zopire, sœur et maîtresse de Seide. | Habit des peuples mecquois, voyez le numéro |
| | | | | 74 |
| | | | Habit des jeunes filles arabes, Voyez le numéro | 75 |

Quatre officiers supérieurs de la suite de Mahomet.

Vingt soldats arabes de la suite de Mahomet.*

Trente homme du peuple de La Mecque.

La scène est à La Mecque.

*Na : Il y a ~~seize~~ 14 hommes de cette troupe que l'on peut faire servir pour le peuple mecquois, au cinquième acte. Ainsi il n'y a vraiment que 40 hommes d'employés.

Cinq acteurs

} 6

Une actrice

Assistants 54

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Zopire, Phanor, Palmire, Omar, arabes, etc.

Lettre non écrite donnée à l'acteur qui joue le rôle de Phanor.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter un lieu vaste décoré de différents portiques.¹ Sous celui du fond, l'on découvre un autel antique*. Les parties latérales de l'avant-scène sont également décorées de portiques auxquels on parvient par trois degrés.

* Eclairé par deux lampadaires suspendus à la coupole.

La droite du théâtre, en deçà du petit temple domestique de Zopire, conduit à la résidence de Zopire et de Palmire, la gauche mène au palais de Mahomet.**

* Réplique pour faire baisser le rideau à la fin de la scène quatrième du cinquième acte

« Je dois régir en Dieu l'univers prévenu.

« Mon empire est détruit si l'homme est reconnu.

** Entre le troisième et le quatrième acte, le théâtre n'est qu'à demi éclairé.

Réplique pour augmenter l'obscurité et allumer les lampadaires du petit temple de Zopire

Acte 4^{ème} Scène 2^{ème}

« Il le faut donc remplir ce terrible devoir.

« Viens, et par d'autres coups assurons mon pouvoir.

Réplique pour faire revenir le jour par degrés insensibles.^{A4}

Acte 4^{ème} Scène 6^{ème}

« Mahomet vous protège et son juste courroux

« Prêt à tout foudroyer, peut s'arrêter pour vous.*²

Tailleur magasinier

Préparer cinquante-quatre habits dont quatre pour les officiers de Mahomet, et vingt pour les soldats arabes. Voyez les numéros 71 et 72

Plus trente autres pour le peuple mecquois, voyez le numéro 74

Na : À la fin du second et du quatrième acte, il faut faire déshabiller quatorze hommes de ceux qui sont à la suite de Mahomet, et les revêtir d'habit mecquois pour la suite de Séide au cinquième acte. Ils sont armés de sabres.^{A5}

¹ La description est pour le moins vague. LeKain évoque néanmoins une distribution tripartite qui fait penser au schéma de la galerie classiquement employée dans les autres pièces. Nous avons donc probablement affaire à une galerie conventionnelle agrémentée de quelques ornements spécifiques. LeKain ne précise pas si le « lieu vaste » est décoré ou non dans un goût oriental comme il le fait par exemple dans *Bajazet* ou indirectement dans *Zaire* en désignant un « sérail ». La présence d'un autel n'a été identifiée que dans des pièces aux décorations de type « gréco-romain » : *Brutus*, *Iphigénie en Tauride*, *Œdipe*, *Olympie*. Cf. ci-dessous chapitre « Les décors: synthèse analytique » pp. 396 & 403.

^{A4} Voir notes annexes p. 357.

² Nous ne sommes pas parvenu à déterminer à quoi renvoyait cette étoile.

Premier garçon de théâtre

Préparer deux flambeaux pour les soldats arabes, à la scène sixième du quatrième acte.

Plus les deux flambeaux des lampadaires du petit temple de Zopire que l'on allume qu'à la scène seconde du quatrième acte.

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des officiers arabes, des
soldats arabes et du peuple mecquois

Acte 1^{er} Scène 4^{ème}

Entrée avec Omar.

« Voyez, et soutenez la juste fermeté
« Que j'opposai toujours contre l'iniquité.

Quatre des soldats arabes, suivent Omar, et vont se placer , deux à droite et deux à gauche, sous l'un des portiques, en deçà du petit temple de Zopire.

Même scène.

Sortie avec Omar.

« De ton gouvernement le fragile avantage.
« Puisqu'il règne avec toi, je cours m'y présenter.

Les quatre soldats arabes suivent Omar à deux de hauteur par la gauche du théâtre.

Acte 2^{ème} Scène 4^{ème}

Entrée avec Mahomet.

« Mahomet marche en maître, et l'olive à la

Les quatre officiers arabes et les vingt soldats

^{A5} Voir notes annexées p. 357.

main.

« La trêve est publiée, et le voici lui-même.

de la suite de la suite de Mahomet, décrivent autour de lui un grand demi-cercle ; savoir douze hommes en quart de cercle à sa droite, et douze autres à sa gauche. Mahomet est au centre du demi-cercle, et les officiers au deux extrémités.

Même scène.

Sortie seul.

« Promettez, menacez, que la vérité règne.

« Qu'on adore mon Dieu, mais surtout qu'on le craigne.

Toute la troupe précédée de ses officiers se replie à quatre hommes de hauteur et sort par la gauche du théâtre.

Acte 3^{ème} Scène 9^{ème}

Entrée avec Omar.

« Remets-toi dans mes mains, tremble si tu balances,

« Pour la dernière fois, viens, ton sort en dépend.

Quatre des soldats arabes commandés par des officiers de Mahomet, se placent vers le milieu du théâtre sur une seule ligne.

Même scène.

Sortie avec Omar et Seïde.

« Aux pieds du Roi qu'à choisi l'Éternel.

« Oui j'y cours abjurer un serment que j'abhore.

Les quatre soldats arabes précédés de leur chef suivent Omar et Séïde qui sortent par la gauche du théâtre.

Acte 4^{ème} Scène 6^{ème}

Entrée avec Omar.

« Vous immolez ce monstre, et hâtez mon trépas.

« Me punir, vous venger... Qu'on arrête Séide.

Même scène.

1^{ère} sortie avec Seide.

« Soldats, obéissez.

2^{ème} sortie avec Omar et Palmire

« Auprès de votre Roy, madame, il faut me suivre.

3^{ème} sortie avec Zopire

« Ou du moins, en mourant, sauver de sa furie

« Ces deux enfants que j'aime et qui m'ôtent la vie.¹

Des douze soldats arabes commandés par deux officiers de Mahomet, les deux premiers qui portent des flambeaux, se postent, l'un à la droite et l'autre à la gauche du portique qui précède le petit temple de Zopire.

Quatre autres se rangent derrière Séide, ayant un officier à leur tête, qui enchaîne le jeune arabe.

Quatre autres également précédés par un officier se placent à deux hommes de hauteur sur l'estrade sur laquelle Zopire est étendu.

Et les deux autres se tiennent au milieu du théâtre derrière Omar.

Les quatre soldats qui gardent Séide entraînent ce dernier hors de la scène par la gauche du théâtre. L'officier les précède.

Les deux soldats portant des flambeaux précèdent Omar et Palmire qui sortent par la gauche du théâtre.

Les deux soldats restés au milieu de la scène les suivent.

La division qui gardait Zopire enveloppe ce vieillard que l'officier précède et qui sort par le fond.

¹ On trouve en lieu et place de ces deux vers, le texte imprimé suivant dans l'édition de 1790 chez Dufay :
« Je meurs. Sauvez grands Dieux, de tant de barbarie
« Mes deux enfants que j'aime, et qui m'ôtent la vie.

Acte 5^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Mahomet, Omar.

Quatre soldats arabes qui suivent Mahomet, se postent deux à la droite et deux à la gauche du portique qui précède le petite temple de Zopire.

Scène 2^{ème}

Entrée avec Palmire.

« Tremblante, inanimée on l'amène à tes yeux,
« Va rassembler mes chefs et revole en ces lieux.

Deux soldats arabes conduisent Palmire sur la scène et se retirent aussitôt par la gauche dont ils sont partis.

Scène 3^{ème}

Entrée avec Omar.

« Et qui que vous soyez, fléchissez sous un maître,
« Apprenez que mon cœur...

Les quatre officiers de Mahomet suivis de deux soldats arabes se postent vers le milieu du théâtre. Les quatre autres qui gardaient les portiques se réunissent à cette petite porte qui se forme sur deux lignes : la première composée des quatre officiers et la seconde des six soldats arabes.

Scène 4^{ème}

Entrée des Mecquois avec Séide.

« Seul je les défendrai. Rangez-vous près de moi,
« Et connaissez, enfin qui vous avez pour Roi.

Les officiers et les soldats arabes font un demi tour à droite, et se rangent dans le même ordre qu'ils étaient derrière Mahomet. Les trente Mecquois à la suite de Séide s'avancent en scène, le sabre à la main, tous

pêle-mêle, et suivent tous les mouvements que fait Séide, soit en avançant, soit en reculant. Deux d'entre eux le soutiennent quand il expire, et le portent sur l'estrade qui se trouve au premier châssis de la gauche du théâtre.

Même scène.

« La mort est à vos yeux prête à fondre sur vous.

Tous les Mecquois baissent leurs armes, reculent, et s'éparcent¹ ça et là sur la superficie du théâtre.

Même scène

« Fuyez, courez au temple apaiser ma colère.

Ils se retirent tous pêle-mêle sans ordre par toutes les issues quelconques.

Même scène.

« Tu dois régner, se monde est fait pour les Tyrans.¹

Au premier hémistiche de cette réplique, Omar donne l'ordre tacite au suivant de Mahomet, de se retirer, ce qu'il exécute par la gauche du théâtre.

Vers l'an de notre ère 1471

Mahomet II – de Mr Delanouë²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements³</u> |
|-----------------|------------------|-----------------------------|------------------------------|
| 1 ^{er} | Rôle Mahomet II* | Empereur des Turcs. | Habit d'empereur turc, |

¹ Sic.

¹ On lit dans l'édition de 1790 « le monde » et non « ce monde » comme l'écrit LeKain.

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 267-269.

³ La façon dont cette colonne a été écrite est inhabituelle du fait de son caractère un peu brouillon. Seule *Athalie* est aussi raturée. Les numéros 35, 36, 37 et 38, apparaissent dans *Bajazet* et *Zaïre*. Les numéros 76 et 82, sont également employés dans *Zaïre*. Les autres numéros sont spécifiques à la seule tragédie de *Mahomet II*. Cf. ci-dessous chapitre « Les costumes : synthèse analytique » pp. 371-372 & 381-383

| | | | | | |
|----------------------------------|------------|------------------------|--|--------------------------|-----------------|
| 2 ^{ème} 1 ^{er} | Rôle | L'aga des Janissaires* | L'un des chefs de l'armée des sultans. | voyez le numéro | 76 |
| | | | | Idem de l'aga | 77 |
| 2 ^{ème} | Rôle | Nassi | Grec, ami de Théodore. | | 36 ¹ |
| 1 ^{er} | Roi | Théodore | Prince Grec et Père d'Irène. | Idem du grand vizir | 78 |
| 2 ^{ème} | Roi | Le grand vizir | Premier ministre de l'Etat. | Idem du Muphti | 78 |
| | Confidants | | | Idem des Turcs | 35 ² |
| 1 ^{er} | | Le Muphti | Ministre de la religion musulmane. | Nobles | 80 |
| | | | | Idem de l'amiral | 79 ³ |
| 2 ^{ème} | | Achmet | Ami du grand vizir. | Idem du | 80 |
| 3 ^{ème} | | Tadil | Suivant de Mahomet. | Idem porte glaive | 81 |
| 1 ^{er} | Rôle | Irène | Chrétienne aimée du Sultan. | Idem du chef des | 37 ⁴ |
| | Confidente | Zamis | Grecque suivante d'Irène. | Eunuques noirs | 84 |
| | | | | Idem des Eunuques blancs | 82 ⁵ |
| | | | | Idem du | 85 |
| | | | | Idem des Pachas | 83 |
| | | | | Idem des Grecs | 84 |
| | | | | | 20 |
| | | | | | 38 ⁶ |
| | | | | Idem des Sultanes | 88 |

* Na : On les distingue par le plus ou moins de bouquet de plumes de hérons qu'ils portent à leur turbans. On ne peut pas en avoir plus de trois.

¹ Le 36 remplace le 78 juste en dessous barré.

² Le 35 remplace le 80 juste en dessous barré.

³ Le chiffre 7 a été marqué au-dessus d'un 8.

⁴ Le 37 remplace le 84 juste en dessous barré.

⁵ Le 82 remplace le 85 juste en dessous barré.

⁶ Le 38 remplace le 88 juste en dessous barré.

Officiers du palais comme ils sont distingués ci-après
Le maître des cérémonies
Le grand amiral de la mer – ~~le chef des Eunuques noirs~~
Le directeur des jardins – ~~le chef des Eunuques blancs~~
Le capitaine des gardes
~~Le porte glaive de l'Empereur – le chef de ses cuisines~~
Gardes
~~Quatre Pachas, ou grand seigneur de l'empire.~~
~~Quatre Seigneurs grecs, délivrés par le Sultan¹~~

La scène est à Byzance.

* * des deux acteurs à qui ces deux rôles seront distribués il faut donner Mahomet à celui qui sera le plus jeune.

Cinq acteurs

} 10

Une actrice

Assistants 14

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Le grand vizir, Achmet, Théodore, Mahomet, le Muphti, Tadil, Pachas², officiers

Lettre donnée à l'acteur qui joue le rôle de Nassi.

« En vain à votre hymen nos prêtres ont souscrit ;

« Des Musulmans jaloux la colère s'aigrit ;

« Sans lui communiquer l'avis de votre père,

« Ménagez le Sultan, obtenez qu'il diffère.

« On nous menace, on dit qu'un rebelle sujet

« prétexte votre hymen, pour perdre Mahomet.

¹ Il semble que la proposition « délivré par le Sultan » se rapporte aux « quatre seigneurs grecs » barrés qui précèdent. On peine à comprendre pourquoi la seconde partie de la phrase n'a pas été également barrée.

² Il faut noter que ces « Pachas » n'apparaissent dans la liste des personnages établie par LeKain que dans une phrase barrée...

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie du palais des anciens empereurs romains, c'est-à-dire d'une très noble et très riche architecture. Le fond conduit à l'appartement du Sultan, et la droite à celui d'Irène.^{A3 **1}

** Réplique pour le baisser le rideau à la scène cinquième du cinquième acte.

« Grand dieu dont le courroux éclate sur Byzance,

« Que sa mort et la mienne apaisent ta vengeance.

Tailleur magasinier

Préparer quatorze habits dont quatre grecs, voyez le numéro 20

Quatre des Pachas, ou Grands Seigneurs Turcs, voyez le numéro 87

Et les six autres, suivant les numéros 81-82-83-84-85 et 86

Gaze noire et gants noirs pour couvrir le visage et les mains du chef des Eunuques noirs et le glaive couvert de pierreries, pour le porte-glaive de l'empereur.

Na : Les turbans des pachas sont garnis de plus ou de moins de bouquets de plumes de hérons, pour qu'ils ne passent pas le nombre de trois.²

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte, à la droite et à la gauche de l'avant-scène, plusieurs canapés très bas en forme de sofa, avec de larges coussins de velours garnis de crépines d'or.

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des Pachas, des officiers du sérail, et des Grecs

Acte 1^{er} Scène 4^{ème}

^{A3} Voir notes annexées p. 357. C'est la première fois que LeKain met en parallèle la « galerie du palais des anciens empereurs romains » avec une « très noble et très belle architecture ». Cela nous permet de poser comme acquis le fait que toutes les galeries désignées de la sorte (noble et belle, noble et simple, noble et riche...) correspondent à celles des palais des anciens empereurs romains, à quelques ornements près, c'est-à-dire en fait, à ce que nous connaissons mieux aujourd'hui sous le nom de « palais à volonté ».

¹ Cet ajout est inscrit de façon perpendiculaire dans la marge du manuscrit. Nous la rétablissons dans le corps normal du texte.

² La précision du détail permet de penser que LeKain s'est une fois de plus renseigné précisément.

Entrée avec Mahomet.

« Tu connais ce palais, évite tous les yeux
« Et bientôt nous pourrons nous voir en
d'autres lieux.

Les quatre Pachas, et les six officiers du
sérail, entrent à la suite du Sultan, et
l'environnent de droite et de gauche, par
égale division.

Même scène.

Sortie avec Mahomet.

« D'un murmure indiscret que la mort soit
le prix.
« Une chrétienne, ciel, sur le trône !
Obéis.

Les Pachas et autres officiers suivent
Mahomet qui sort par le fond.

Acte 5^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Mahomet.

« Qu'on me laisse.

Les Pachas et les officiers de Mahomet ne
font que paraître sur la scène, et la quittent
aussitôt. Il n'importe de quel côté.

Acte 5^{ème} Scène 5^{ème}

Entrée avec Théodore.

« L'amour cède, et j'y sens le crime de retour.
« Quel bruit se fait entendre ?

Les quatre Grecs suivants de Théodore
conduisent ce prince, en le soutenant, jusque
sur l'un des sièges qui se trouve sur la droite
de l'avant-scène. Ils restent dans cette
position jusqu'à ce que l'on baisse le rideau.

L'an du monde 3620
De Rome 370

L'an de Rome 370¹

Manlius Capitolinus – de La Fosse²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> | |
|----------------------------------|--------------|-----------------------------|--|--|
| 1 ^{er} | Rôle | Manlius Capitolinus | Ancien consul. | Habits des consuls, voyez le numéro 39 ^{A8} |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} | Rôle | Servilius | Ami de Manlius, chevalier romain. | Habits des chevaliers romains, voyez le numéro 41 ^{A10} |
| 1 ^{er} | Roi | Rutile | Ancien tribun, chef de la conjuration. | Habits des tribuns, voyez le numéro 43 ^{A11} |
| 2 ^{ème} | Roi | Valerius | Consul de Rome. | Habits des nobles romains, voyez le numéro 42 |
| | Confidents | | | Habit du chef des licteurs, voyez le numéro 46 |
| 1 ^{er} | | Albin | Ami de Manlius. | Habits des licteurs, voyez le numéro 47 |
| 2 ^{ème} | | Proculus | Suivant du consul. | Habits des dames romaines, Voyez le numéro 45 |
| 1 ^{er} | Rôle | Valérie | Fille de Valerius, femme de Servilius. | |
| | Confidente | Tullie | Suivante de Valerius. | |

Un chef des licteurs et six licteurs de la suite du consul.

La scène est au Capitole dans la maison de Manlius.

Six acteurs

} 8

Deux actrices

Assistants 7

¹ -383 avant JC.

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp.270-271.

^{A8} Voir notes annexées p. 358.

^{A10} Voir notes annexées p. 358.

^{A11} Voir notes annexées p. 359.

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Manlius, Albin, Proculus, Valerius, Servilius, Valérie, licteurs

Lettre écrite donnée à l'acteur qui joue le rôle de Manlius.

« Vous avez méprisé ma juste défiance,

« Tout est su par l'endroit que j'avais soupçonné,

« C'est par un sénateur de notre intelligence

« Qu'en ce moment, l'avis m'en est donné.

« Fuyez chez les Veyens, où notre sort nous guide ;

« Mais pour flatter les maux où ce coup nous réduit,

« Trop heureux, en partant, si la mort du perfide

« De son crime, par vous lui déroba le fruit.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter l'intérieur d'une chambre d'une décoration très simple, et telle qu'elle pouvait être sous le règne des consuls de Rome.¹ Le fond conduit dans le lieu le plus retiré de la maison de Manlius ; la porte de la droite à celui de Servilius et de sa femme.

Réplique pour faire baisser le rideau à la fin de la scène huitième du cinquième acte :

« Grand Dieux, Quelle fureur ! Ne me plains point, je vais

« A ce que j'ai perdu me rejoindre à jamais.

Tailleur magasinier

Préparer sept habits dont un pour le chef des licteurs, et les six autres pour les licteurs, voyez les numéros 46 et 47.

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte, deux fauteuils, l'un à la droite, et l'autre à la gauche de l'avant-scène

¹ C'est la seule et unique fois de tout le *Registre* que LeKain évoque « une chambre » comme décor. Cf. ci-dessous chap. « Les décors: synthèse analytique » p. 401. »

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions du chef et des licteurs

Acte 1^{ère} Scène 3^{ème}

Entrée avec Valerius.

« Va, cours les avertir, et qu'ils ne craignent rien.
« Tu chercheras Rutile après cet entretien.

Les six licteurs précédés de leur chef se placent au fond du théâtre, six à droite, et six à gauche.¹ Le chef est à la tête de l'une des deux divisions.

Scène 4^{ème}

Sortie avec Servilius.

« De ce fer, à vos yeux, je voudrais m'immoler ;
« C'en est assez, adieu.

Le chef des licteurs suivi des siens précède le consul qui sort par la gauche du théâtre, comme il y était entré.

Acte 4^{ème} Scène 7^{ème}

Entrée avec Valerius.

« Je vais l'en avertir ; allons nous même apprendre...
« Mais Valerius vient.

Les six licteurs commandés par leur chef précèdent le consul, et occupent le même poste qu'à la scène troisième du premier acte

Même scène.

Sortie avec Valerius.

¹ LeKain se trompe ici. Le nombre des assistants étant limité à six et non à douze, il ne peut y avoir six licteurs de chaque côté, mais trois...

« Et du bonheur public faire tous vos souhaits.

« Le temps me presse ; adieu.

Le chef des licteurs suivi des siens précède le consul qui sort par la gauche du théâtre, comme il y était entré.

Vers l'an du monde 2280

Médée – de Longepierre¹

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements^{A2}</u> |
|------------------|-------------------|---|---|
| 1 ^{er} | Rôle Jason | Prince de Thessalie, amant de Créuse. | Habits grecs, voyez le numéro 20 |
| 1 ^{er} | Roi Créon | Roi de Corinthe, père de Créuse. | Habits de femmes grecques, voyez le numéro 23 |
| | Confidents Iphite | Ami de Jason. | Habit particulier de Médée, |
| 1 ^{er} | Rôle Créuse | Fille de Créon. | voyez le numéro 85 |
| | Reine Médée | Fils ² d'Aeté, Roi de la Colchide et femme de Jason. | |
| | Confidentes | | |
| 1 ^{ère} | Rhodope | Suivante de Médée. | |
| 2 ^{ème} | Cydipe | Suivante de Créuse. | |

Les deux enfants de Médée.

La scène est à Corinthe dans le palais de Créon.

Trois acteurs et deux enfants

} 9

Quatre actrices

¹ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 271-272.

^{A2} Voir notes annexées p. p. 356-357. Le costume 85 est spécifique à cette seule tragédie même s'il prend pour base le costume numéro 23 (cf. ci-dessous section du tailleur magasinier p.191). Cf. ci-dessous au chapitre « Les costumes : synthèse analytique » p. 383.

² C'est évidemment « fille » qu'il faut lire. LeKain ne commet pas la faute dans le brouillon du manuscrit.

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Jason, Iphite, Créuse, Cydipe, Créon.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter la galerie d'un palais de très belle architecture. Le fond conduit à l'appartement de Créon et de Créuse, la droite à celui de Médée, et la gauche à celui de Jason.^{A3}

Réplique pour former la nuit presque entière :

Acte 3^{ème} Scène 2^{ème} 1

« Rassemblez, déchaînez tous vos tourments divers

« Et, s'il se peut, ici transportez les Enfers.

Même scène, réplique pour faire revenir la lumière^{A4} :

« Nuit, Stix, Hecate, Enfers, terribles Dées, Dées,

« J'ordonne, obéissez, sourdes divinités.

Réplique pour faire partir le char de Médée :

Acte 5^{ème} Scène 6^{ème}

« Et je la trouverai, même au fond des Enfers,

« Mon amour furieux me servira de guide.

Réplique pour faire disparaître le char :

« Adieu, je t'abandonne aux horreurs de ton sort.

« Ingrat, je te hais trop pour te donner la mort.

Tailleur magasinier

Préparer deux habits d'enfant sur le modèle de ceux qui sont désignés au numéro 20. Plus une robe de femme à la grecque tissée d'or, et garnie de rubis, sur le modèle des vêtements de dessus indiqués au numéro 23.¹

^{A3} Voir notes annexées p. 357.

¹ Il s'agit en fait de la scène 2^{ème} de l'acte 4^{ème} et non de l'acte 3^{ème} comme indiqué ici.

^{A4} Voir notes annexées p. 357.

Plus une baguette de magicienne pour celle qui joue le rôle de Médée.

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte, deux fauteuils, l'un à la droite, et l'autre à la gauche du théâtre. Préparer le flambeau qui sert à Médée dans la scène sixième du cinquième acte.

Perruquier

Faire les accommodages en long, des deux enfants de Médée.²

Vers l'an du monde 3820³

Méropé – de Mr de Voltaire⁴

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements^{A2}</u> | |
|------------------|--------------|-----------------------------|---------------------------------------|--|
| 1 ^{er} | Rôle | Egisthe | Fils de Méropé. | Habits grecs civils, voyez |
| 1 ^{er} | Roi | Narbas | Gouverneur d'Egisthe. | le numéro 20 |
| 2 ^{ème} | Roi | Polifonte | Tyran de Messène. | Habits grecs pour les officiers, voyez le |
| | Confidents | | | |
| 1 ^{er} | | Euriclès | Favori de Méropé. | numéro 21 |
| 2 ^{ème} | | Erox | Favori de Polifonte. | Habits grecs pour les soldats, |
| 1 ^{er} | Rôle | Méropé | Veuve de Créfonte, Roi de Messène. | voyez le numéro 22 Habits grecs pour les prêtres, |

¹ Le tailleur magasinier ne s'occupe généralement que des costumes des assistants, ou des « non-acteurs », dans les cas de *Médée* des enfants. Il est ici exceptionnellement mandaté par LeKain pour concevoir un costume lui-même exceptionnel, parce que spécifique au seul rôle de Médée. C'est donc une exception qui en entraîne une autre.

² LeKain ne donne aucune indication pour les deux enfants de Médée. Aussi l'article s'arrête-t-il ici, la distribution ne comptant par ailleurs aucun assistant.

³ -184 avant JC.

⁴ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 272-273.

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357. Le numéro 64 ne reparait que dans *Hypermnestre, Œdipe, Olympie, Zelmire*, de même que le numéro 86 qui figure en plus dans *Les Troyennes*. Pour plus de détails, se reporter ci-dessous au chapitre « Les costumes : synthèse analytique » pp. 379 & 383.

| | | | | |
|------------|---------|---------------------|------------------------------|----|
| Confidente | Isménie | Suivante de Mérope. | voyez le numéro | 86 |
| | | | Habits grecs pour le peuple, | |
| | | | voyez le numéro | 64 |
| | | | Habits des femmes grecques, | |
| | | | voyez le numéro | 23 |

Deux messéniennes de la suite de Mérope, personnages muets.*

Le chef de la garde de Polifonte.

Dix-huit soldats de la garde de Polifonte.

Six prêtres du temple, sacrificateurs.

Trente hommes du peuple de Messène.

La scène est à Messène dans le palais de Mérope.

* Elles ne paraissent avec Mérope
qu'au 3^{ème}, au 4^{ème} et au 5^{ème} acte.

Cinq acteurs

} 9

Quatre actrices

Assistants 55

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Mérope, Isménie, Euriclès, Polifonte, Erox, Soldats

Décorateur machiniste

Dans le premier, le second et le cinquième acte, le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture noble et simple. Le fond conduit à l'appartement de la Reine, et la droite à celui de Polifonte.^{A3}

Dans le troisième et le cinquième acte¹ le lieu de la scène représente un lieu vaste où sont élevés, parmi des cyprès, différents tombeaux antiques, celui de Créfonte est sur la gauche, et plus apparent que tous les autres.¹

^{A3} Voir notes annexées p. 357.

¹ LeKain confond ici avec le quatrième acte. Il ne commet pas l'erreur dans le brouillon du manuscrit.

Réplique pour faire gronder le tonnerre² à la scène septième du 5^{ème} acte³ :

« Nourri dans la misère, à peine en son printemps

.....

« Il soutiendra son peuple, il vengera la terre,

« Ecoutez, le ciel parle, entendez son tonnerre.

Tailleur magasinier

Préparer cinquante-cinq habits, dont un pour le chef de la garde de Polifonte, et dix-huit autres pour les soldats de la même garde, voyez le n° 21 & 22

Six autres pour les prêtres sacrificateurs, voyez le numéro 86

Trente autres pour le peuple grec, voyez le numéro 64

Plus une très grande draperie de satin pourpre pour couvrir le corps de Polifonte, et un brancard pour le porter.⁴

Plus une armure antique donnée aux soldats de la garde de Polifonte, à la scène cinquième du second acte, et une hache propre aux sacrifices, pour être donnée à celui qui joue le rôle d'Egisthe, dans la scène septième du cinquième acte.

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte deux fauteuils, l'un à la droite, et l'autre à la gauche de l'avant-scène.

Perruquier

Préparer les coiffures des six prêtres sacrificateurs.

¹ Cette décoration est identique, à quelques détails près, à celle que décrit LeKain dans les articles consacrés à *Oreste* et *Zelmire*. On trouve aussi des similitudes avec les décors décrits dans l'article consacré à *Brutus*. Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique » pp. 397 & 404.

² Notons que LeKain ne parle pas de faire briller les éclairs en même temps que le tonnerre gronde. C'est la seule fois que les deux ne sont pas associés (cf. *Sémiramis* p. 283 et *Œdipe* p. 208)

³ Pour plusieurs éditions, cette réplique appartient à la scène huitième et non septième, comme ici indiqué par LeKain.

⁴ La gestion du brancard avait jusqu'à présent été confiée au premier garçon de théâtre. Cf. *Absalon* et *La mort de César*.

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des chefs et des soldats

Acte 2^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Egisthe.

« Cruel, apprenez moi... Voici cet étranger
« Que vos tristes soupçons brûlaient
d'interroger.

Le chef de la garde suivi de six soldats, après avoir conduit Egisthe en scène, forme deux divisions de sa troupe, dont l'une occupe le côté droit du vestibule, et l'autre le côté gauche. Le chef se tient à la tête de la division de gauche.

Scène 3^{ème}

Sortie avec Egisthe.

« Si du moins... Ah, madame, entendez-vous ces cris ?
« Savez-vous bien ?... Quel trouble alarme tes esprits ?

Le chef de la garde descend sur la scène pour reconduire Egisthe qu'il place, comme il était venu, au centre des deux divisions. Il rentre aussi par la gauche du théâtre.

Scène 5^{ème}

Entrée avec Euriclès.

« Inhumaine, tu veux que Mérope avilie.
« Rachète un vain honneur à force d'infamie.

Un soldat de la garde posté vers le milieu du théâtre, porte une armure qu'il présente de face à Mérope.

Même scène.

Sortie – seul.

« C'était Narbas, c'était son déplorable guide
« Polifonte l'avoue.

Le soldat se retire avec l'armure, par la droite du théâtre, comme il y était entré.

Acte 3^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Isménie.

« J'entends des cris plaintifs. Hélas dans ce palais.

« Un Dieu persécuteur habite pour jamais.
(à changer)¹

Quatre soldats de la garde de Polifonte s'emparent des principales issues qui conduisent au tombeau de Créfonte.

Na : Ceci ne peut-être réglé pour les différents postes que par la forme de la décoration.

Scène 4^{ème}

Entrée avec Mérope.

« Il montrait pour Egisthe un cœur tout paternel ;²

« Hélas, courrons à lui ; mais quel objet cruel !

Le chef de la garde suivi de huit soldats qui conduisent Egisthe sur la scène, s'emparent du fond du théâtre, en y joignant les quatre soldats postés précédemment, et forment en conséquence, un grand quart de cercle. Les six prêtres sacrificateurs qui suivent Mérope se rangent vers le tombeau de manière que la partie principale sur laquelle le sacrifice se doit faire, reste tout à fait découverte. L'un d'eux porte l'armure de Créfonte dont il a fait mention à la scène cinquième du second acte.

Même scène.

« C'en est trop, seconder la rage qui me guide.

Deux prêtres sacrificateurs s'avancent et s'emparent d'Egisthe qu'ils conduisent au lieu

¹ À quoi cette note de LeKain renvoie-t-elle ? À la réplique qui la surplombe ou au nota présent dans la colonne de droite ? Nous l'ignorons.

² On lit dans l'édition de chez Castaud de 1773 « un cœur *trop* paternel »

« Qu'on traîne à ce tombeau ce monstre,
ce perfide.

du sacrifice.

Même scène.

« Ah Madame, empêchez qu'on achève le
crime.

« Euriclès, écoutez, écartez la victime,

« Que je vous parle.

Au premier vers de cette réplique, Mérope ordonne aux sacrificateurs et à tous les soldats de se retirer. Ils enveloppent Egisthe qui sort avec eux par la gauche du théâtre. Il faut observer que cette sortie doit se faire avec beaucoup de célérité, car personne ne doit entendre le secret que le Narbas confie à Mérope, l'instant d'après.

Scène 6^{ème}

Entrée avec Polifonte.

« Hélas, j'espère en ta prudence ;

« C'est mon fils, c'est ton Roi ; dieux, ce
monstre s'avance.

Le chef de la garde suivi de six soldats, prend
poste sur les parties latérales du théâtre,
opposées au tombeau.

La garde se tient sur deux files à trois
hommes de hauteur.

Même scène.

Sortie avec Polifonte.

« Tout son sang, s'il le faut, va coulez sous
ma main,

« Venez, Madame.

Le chef de la garde avec sa division restée
dans le même ordre, suit Polifonte par la
droite du théâtre.

Na : Entre le troisième et le quatrième acte, deux soldats
enlèvent les fauteuils qui sont sur la scène.^{A7}

^{A7} Voir notes annexées p. 357. On aurait pu s'attendre à ce que cette consigne apparaisse au début de l'acte III et non au début de l'acte IV compte tenu du changement de décor. Si l'on suit LeKain, les fauteuils présents dans les

Acte 4^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Polifonte.

Huit soldats de la garde de Polifonte se postent, à quatre de hauteur, sur la partie latérale du théâtre opposée au tombeau. Le chef est à la tête.

Scène 2^{ème}

Entrée avec Mérope.

« Tout m’importe, et de tout je suis en
défiance ;
« Elle vient ; Qu’on m’amène ici cet étranger.

Quatre autres soldats de la garde conduisent Egisthe sur la scène, et se divisent par portion égale vers les deux premiers châssis de l’avant-scène.

Même scène.

1^{er} ordre

« Qu’on l’immole soldats.....

2^{ème} ordre 3^{ème} ordre

« Qu’il meure..... Frappez... Barbare

4^{ème} ordre

« Il est mon fils

Au premier ordre le chef de la garde se place entre Mérope et son fils. Il met aussitôt la mains sur son sabre.

Au second il le tire tout à fait. Au troisième, il s’élance sur Egisthe pour l’immoler, et au quatrième son sabre dans le fourreau. Après quoi, il retourne à la division d’où il était parti.

Même scène.

Sortie avec Polifonte.

« Rendez-le à mon amour, à mon vain
désespoir ;
« Vous le verrez au temple.

Les huit soldats postés à l’opposé du tombeau, suivant Polifonte qui sort par la droite du théâtre.

Même scène.

deux premiers actes, décorés d’une galerie, restent donc sur la scène pour l’acte trois alors que la décoration est devenue celle d’un bois de cyprès agrémenté d’un tombeau. Cela ne semble pas très cohérent.

« Ne faites rien d'indigne, et de vous, et de moi

« Si je suis votre fils, je sais mourir en Roi.

Les quatre autres soldats postés latéralement sur le devant de la scène, suivent Egisthe par la gauche du théâtre. Le chef les précède.

Scène 5^{ème}

Entrée seule.

« On m'appelle, et mon fils est au bord du cercueil.

« Le tyran peut encore l'y plonger d'un coup d'œil.

Les six prêtres sacrificateurs entrent par la gauche du théâtre, et se placent sur les parties latérales de l'avant-scène, adossés au premier châssis, savoir trois à droite, et trois à gauche.

Sortie avec Mérope.

« Ô vengeance, ô tendresse ! ô nature !
ô devoir !

« Qu'allez-vous ordonner d'un cœur au désespoir ?

Les trois prêtres suivent Mérope qui sort par la droite du théâtre.

Acte 5^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Egisthe, Narbas.

Quatre soldats de la garde se postent sous le vestibule, deux à droite, et deux à gauche.

Scène 2^{ème}

Entrée avec Polifonte.

« Mes malheurs finissaient, mon sort était rempli.

« Ah, vous êtes perdu, le tyran vient ici.

Six soldats de la garde précédés de leur chef se postent, trois à droite et trois à gauche, dans les angles du fond du théâtre, en deçà du vestibule. Le chef est à la tête de l'une de ces deux divisions.

Même scène.

« Qu'il soit né de Mérope, ou qu'il soit votre
fils,
« D'un conseil imprudent sa mort sera le prix.

Les quatre soldats qui sont entrés avec
Polifonte, le suivent à deux de hauteur. Le
chef les précède.

Scène 4^{ème}

Sortie avec Egisthe et Mérope.

« Tu ne rougiras point, crois-moi, de mon
ouvrage ;
« Au sang qui m'a formé tu voudras
témoignage.

Les quatre soldats postés sous le vestibule,
dès la scène première de cet acte, suivent
Egisthe et Mérope qui sortent par le fond.

Scène 5^{ème}

Actions qui se passent dans le
lointain et que le spectateur peut
apercevoir la porte du vestibule
toute ouverte.

« Il désobéira, l'amour est son partage.
« Entendez-vous ces cris dans les airs
élancés ?

On entend des sons différents de voix
d'hommes et de femmes, sans pouvoir
distinguer aucun mot, parce qu'il est sensé
qu'ils sont entendus de trop loin.¹

« Ah son fils n'est donc plus, elle eut vécu
pour lui.
« Le bruit croît, il redouble, il vient comme
un tonnerre.

Ces différents sons qui se sont toujours
continués, augmentent dans ce moment sans
pouvoir cependant entendre aucun mot
distinctif. On entend aussi des sons de
trompette qui semblent partir de très loin.

« Du palais de Mérope on enfonce la porte.
« Ah, ne voyez-vous pas cette cruelle escorte
« Qui court, qui se dissipe et qui va loin de
nous ?

Ici la trompette se fait entendre plus
clairement, et comme par ses sons, le bruit
des voix d'hommes qui redoublent. On voit
aussi dans le lointain, plusieurs soldats égarés
dans le lointain¹ qui vont et viennent

¹ Sic.

« Autant que mes regards au loin peuvent
s'entendre,
« On se mêle, on combat.

entremêlés avec le peuple, et qui redoublent
encore le bruit en marchant.

Le bruit s'éloigne enfin et cesse tout à fait.

Scène 7^{ème}

Entrée avec la Reine.

« Ô ciel, conserve Egisthe, et que je meurs
en paix.
« Ah, parmi ces soldats ne vois-je point la
Reine ?

Les trente hommes du peuple, six soldats de
la garde, les six prêtres sacrificateurs, et les
deux femmes de la suite de Mérope entrent
tous pêle-mêle avec leur souveraine, et se
rangent à peu près par portion égale sur les
parties latérales du théâtre, de sorte que le
fond se découvre tout entier, et que l'on y
peut voir le cadavre de Polifonte étendu sur
un brancard que portent deux soldats.

Même scène.

Entrée avec Egisthe.

« Il opprimait Messène, il usurpait mon rang ;
« Il m'offrait une main fumante de mon sang.

Dix soldats de la garde précédés de leur chef
suivent Egisthe, et se rangent sur une seule
ligne en deçà du vestibule, et conséquemment
en face du public. On fait disparaître dans ce
même temps le corps du tyran.

Scène 8^{ème} et dernière

Sortie avec Egisthe et Mérope.

« Allons monter au trône, en y plaçant ma
mère ;
« Et vous, mon cher Narbas, soyez toujours

Le chef de la garde replie sa troupe à trois
hommes de hauteur, et précède le Roi, sa
mère et leur cour qui sortent par le fond.

¹ LeKain se répète ici.

mon père.

Le reste composé de soldats, de prêtres et de peuple, suivent pêle-mêle et sans ordre.

Vers l'an du monde 3940¹

Mithridate – de Racine²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements^{A2}</u> | |
|------------------|--------------|-----------------------------|--|--|
| 1 ^{er} | Rôle | Xipharès | Fils de Stratonice et de Mithridate. | Habits grecs militaires, voyez le numéro 52 |
| 2 ^{ème} | Rôle | Pharnace | Fils de Laodice et de Mithridate. | Habit d'officier grec militaires, voyez le numéro 21 |
| | Roi | Mithridate | Roi de Pont. | Habit de soldat grec, voyez le numéro 22 |
| | Confidents | Arbas | Suivant de Mithridate et gouverneur de Nymphée. | Habits des femmes grecques, voyez le numéro 23 ^{A0} |
| 1 ^{er} | | Arcas | Officier du palais de Mithridate. | |
| 1 ^{er} | Rôle | Monime | Fille de Philopœmen, accordée avec Mithridate et aimée de ses deux fils. | |
| | Confidente | Phœdime | Suivante de Monime. | |

Deux suivantes de Monimes, assistant à la scène première du cinquième acte – personnages muets.

La scène est à Nymphée, place forte sur le Bosphore cimmérien

Le chef de la garde de Mithridate.

Vingt-quatre soldats de la même garde.

¹ -64 avant JC.

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 273-274.

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357.

^{A0} LeKain mentionne exactement les mêmes habits dans l'article consacré à *Iphigénie en Aulide* du même Racine. Voir notes annexées p. 356.

Cinq acteurs
 } 9
Quatre actrices
Assistants 25

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier
« Xipharès, Arbate, Monime, Pharnace, Phœdime.

Maître de musique

Entre le quatrième et le cinquième acte, la musique doit peindre un grand bruit de guerre qui cesse peu à peu.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très noble et très simple. Le fond conduit à l'appartement de Mithridate et de Monime, la droite à celui de Pharnace, et la gauche à la résidence de Xipharès.^{A3}

Réplique pour baisser le rideau à la fin de la scène cinquième du cinquième acte.

« Il expire,... Ah madame, unissons nos douleurs,
« Et pour tout l'univers cherchez lui des vengeurs.

Tailleur magasinier

Préparer vingt-cinq habits, dont un pour le chef de la garde et vingt-quatre autres pour les soldats de la même garde, voyez les numéros 21 et 22.

Premier garçon de théâtre

^{A3} Voir notes annexées p. 357.

Placer dès le premier acte deux ~~un~~ fauteuil l'un à la droite et un tabouret sur la droite du théâtre et l'autre tabouret sur la gauche de l'avant-scène.¹ Plus donner à l'acteur qui joue le rôle d'Arcas, une petite boîte dorée, qui est sensée renfermer le poison que Mithridate envoie à Monime.

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions du chef et des soldats

Acte 2^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Mithridate, etc.

« On vient ; Que faites-vous Madame ?
je ne puis ;
« Je ne paraîtrai point dans l'état où je suis.

Le chef de la garde de Mithridate suivi de vingt-quatre soldat, précède ce prince et ses fils, et fait ranger sa troupe par égales portions, sur les parties latérales du théâtre, en quart de cercle de chaque côté. Le chef est à la tête de l'une des deux divisions.

Même scène.

Sortie avec les Princes.

« Vous en serez tantôt instruits plus amplement,
« Allez, et laissez-moi reposer un moment.

Le chef de la garde replie toute sa troupe à quatre hommes de hauteur et sort par le fond du théâtre.

Scène 4^{ème}

Entrée seul.

« Madame, et désormais tout est sourd à ma voix²
« Ou bien, vous l'avez vu pour la dernière fois.
« Appelez Xipharès.

Le chef de la garde sort de la droite du vestibule, et descend en scène pour gagner la gauche qui conduit à l'appartement de Xipharès.

¹ Le paragraphe étant plein de ratures et de rajouts divers, il est difficile de le reconstituer de manière cohérente

² On lit « et désormais tout est sourd à mes lois » dans l'édition de 1799 parue chez Didot.

Na : Dans l'intervalle du second au troisième acte, un soldat de la garde place le fauteuil de Mithridate au milieu de l'avant-scène, et les deux tabourets sur les parties latérales de la droite et de la gauche.^{A7}

Acte 3^{ème} scène 2^{ème}

Entrée seule.

« Mais avant de partir je me ferai justice.
« Je te l'ai dit ; Holà gardes qu'on le saisisse,
« Oui lui-même Pharnace.

Le chef de la garde suivi de six soldats s'avance en scène, et sur l'ordre réitéré de Mithridate, il se poste derrière Pharnace, avec sa garde alignée sur un seule rang.

Même scène.

Sortie avec Pharnace.

« Que des mêmes ardeurs dès longtemps enflammé,
« Il aime aussi la Reine, et même en est aimé.

Le chef de la garde précède Pharnace escorté de trois soldats, les trois autres le suivent par la droite du théâtre.

Scène 4^{ème}

Entrée – seul.

« Le ciel, en ce moment, m'inspire un artifice.
« Qu'on m'appelle la Reine.

Le chef de la garde entre par la droite du théâtre, et sort par le vestibule, lequel conduit à l'appartement de Monime.

Acte 5^{ème} Scène 5^{ème} et dernière

Entrée avec Mithridate.

« Il vient... Quel nouveau trouble excite en

Le chef de la garde escorté de six soldats

^{A7} Voir notes annexées p.358.

mes esprits,
 « Le sang du père, ô ciel, et les larmes du
 fils ?

précède Mithridate porté par deux autres
 soldats sur une draperie qui figure des débris
 de drapeaux de l'armée romaine. On assied ce
 prince sur un siège que l'on a ci-devant placé
 vers le milieu de l'avant-scène. Les dix-huit
 soldats qui ferment la marche, y compris ceux
 qui ont porté Mithridate, se rangent en quart
 de cercle vers le fond du théâtre. Deux
 d'entre eux sont porteurs des aigles
 romaines.¹ Les six premiers qui ont ouvert la
 marche, se placent trois à droite et trois à
 gauche, adossés aux premiers châssis de
 l'avant-scène. Le chef se tient le sabre à la
 main derrière le fauteuil du Roy. Et tous
 restent dans cette position jusqu'à ce que l'on
 baisse le rideau.

Vers l'an du monde 3846²

Nicomède – de Pierre Corneille³

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ⁴ |
|------------------|----------------------------------|---|---|
| 1 ^{er} | Rôle Nicomède | Fils aîné de Prusias, sorti du premier lit. | Habit oriental guerrier, voyez le n ^o 1 ^{er} |
| 2 ^{ème} | Rôle Roi Attale Prusias | Fils de Prusias et d'Arsinoé. Roi de Bithynie. | Habit oriental civil, voyez le n ^o 24 ^{A6} |

¹ L'aigle est une figure héraldique naturelle *féminine*, employée dès les croisades. Elle devient le symbole de l'Empire romain, et gagne même une deuxième tête au moment de la fusion entre l'Empire d'Orient et l'Empire d'Occident lors de l'arrivée au pouvoir de Constantin I^{er} vers le IV^e siècle.

² -158 avant JC.

³ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp.274-276.

⁴ Les habits 1, 3, 4 et 5 sont également présents dans *Absalon, Athalie, Rhadamiste et Zénobie*, ainsi que dans *Sémiramis*.

^{A6} Voir notes annexées p. 357-358.

| | | | |
|------------------|-------------------|---------------------------------|---|
| Confidents | | | Habit romain civil, |
| 1 ^{er} | Flaminius | Ambassadeur de Rome. | voyez le n ^o 41 ^{A10} |
| 2 ^{ème} | Araspe | Capitaine des garde de Prusias. | Habit d'officier militaire oriental, voyez le |
| 1 ^{er} | Rôle Laodice | Reine d'Arménie. | numéro 3 |
| | Reine Arsinoé | Seconde femme de Prusias. | Habit de soldat oriental, |
| | Confidente Cléone | Suivante d'Arsinoé. | voyez le n ^o 4 |
| | | | Habits des femmes orientales et arméniennes, voyez le |
| | | | numéro 5 |

Un chef de la garde de Prusias.

Douze soldats de la même garde.

La scène est à Nicomédie dans le palais du Roi.

Cinq acteurs

} 8

Trois actrices

Assistants 13

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Nicomède, Laodice, Attale, Arsinoé, Cléone.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture simple et noble. Le fond conduit à l'appartement du Roi et de la Reine, la droite à celui de Laodice, et la gauche à la résidence des deux princes.^{A3}

^{A10} Voir notes annexées p. 358.

^{A3} Voir notes annexées p. 357.

Tailleur magasinier

Préparer treize habits dont un pour le chef de la garde de Prusias, et les douze autres, pour les soldats de la même garde, voyez les numéros 3 et 4.

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte deux fauteuils, l'un à la droite, et l'autre à la gauche de l'avant scène.

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions du chef et des soldats

Acte 4^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Nicomède.

« Et brille d'autant mieux qu'elle s'en vit terni.
« Mais voici Nicomède, et je veux
qu'aujourd'hui.

Le chef de la garde escorté de six hommes à trois de hauteur, précède Nicomède. Six autres soldats suivent le prince dans le même ordre. Ils se postent ensuite par égale portion, sous le vestibule, savoir six à droite, et six à gauche, à trois de hauteur pour chaque division. Le chef est au centre.

Scène 4^{ème}

Sortie avec Nicomède.

« Et qui m'y conduira pourrait bien s'égarer.
« Qu'on le remène Araspe, et redoublez la garde.

Le chef de la garde suivi de la première division, précède Nicomède qui sort par le fond. La seconde suit le prisonnier, à trois hommes de hauteur.

Œdipe – de Mr de Voltaire²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ^{A2} |
|----------------------------------|--------------------------------------|---|---|
| 1 ^{er} | Rôle Œdipe | Roi de Thèbes, fils et mari de Jocaste. | Habits grecs civils, voyez le numéro 20 |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} | Rôle Le grand prêtre | | Habit grec militaire, |
| 1 ^{er} | Roi Philoctète | Prince d'Eubée ancien amant de Jocaste. | voyez le numéro 52 Habit d'officier grec |
| 2 ^{ème} | Roi Phorbas | Vieillard Thébain. | militaire, voyez le n° 21 |
| | Confidents | | Habit de soldat grec, |
| 1 ^{er} | Dimas | Ami de Philoctète. | voyez le numéro 22 |
| 2 ^{ème} | Icare | Vieillard corinthien. | Habit grec populaire, |
| 3 ^{ème} | Araspe ³ | Suivant d'Œdipe. | voyez le n° 64 |
| 4 ^{ème} | Un thébain parlant au nom du peuple. | | Habit de grand prêtre |
| | Reine Jocaste | Veuve de Laius | grec, voyez le n° 87 |
| | Confidente Egine | Suivante de Jocaste. | Habit des prêtres grecs, voyez le numéro 86 Habits des femmes grecques, voyez le n° 23 |

Deux femmes de la suite de la Reine, personnages muets, qui ne paraissent qu'au premier, au troisième et au cinquième acte.

Un chef de la garde du Roy, et douze soldats de la même garde.

¹ -1288 avant JC

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp.276-277.

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357. Voir également la gravure peinte de Bellecour en Philoctète, in *Les souvenirs et les regrets du vieil amateur dramatique, ou lettre d'un oncle à son neveu sur l'ancien théâtre français*, Charles Froment, 1829. p.12.

Le numéro 64 apparaît seulement dans *Méropé, Hypermnestre, Olympie et Zelmire*. Cf. ci-dessus, note A2 p. 145 + « Les costumes : synthèse analytique » p. 379.

Le numéro 87 apparaît dans *Œdipe, Olympie, Les Troyennes et Zelmire*. Le numéro 86 dans les mêmes tragédies plus *Méropé*. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » p. 383.

³ L'édition de 1719 parue chez Ribou, à l'inverse de l'édition parue chez Renouard en 1809, fait mention d'Hidaspe et non d'Araspe pour désigner le suivant d'Œdipe.

Six prêtres de la suite du pontife.

Trente hommes du peuple thébain.

La scène est à Thèbes, tantôt dans le palais du Roy, tantôt dans le temple.

Huit acteurs

} 12

Quatre actrices

Assistants 49

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Philoctète, Dimas, le Grandprêtre et sa suite, Œdipe, Jocaste, Araspe, Egine, les deux femmes de la suite de la Reine. Le chef et les douze soldats de la garde. Les trente hommes du peuple.

Maître de musique

Entre le quatrième et le cinquième acte, la musique doit peindre des gémissements, des pleurs, et des cris de douleur.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter au premier, troisième et cinquième acte, le parvis d'un temple décoré de colonnes, à l'extrémité duquel on aperçoit au travers de trois portiques l'intérieur d'un temple. Dans le sanctuaire sont suspendus deux lampadaires antiques qui en éclairent l'intérieur et principalement un autel, et une statue de Jupiter.¹

Au second et au quatrième acte, le lieu de la scène représente une galerie d'architecture noble et simple dont le fond conduit à l'appartement d'Œdipe et de Jocaste.

Réplique pour faire gronder le tonnerre, et briller les éclairs

Acte 5^{ème} Scène 6^{ème}

« La mort fuit, et le Dieu du ciel et de la terre

¹ On retrouve la structure d'un décor similaire (parvis/péristyle/intérieur temple) dans *Olympie*. Il n'est pas impossible que l'intérieur du temple reprenne des éléments d'*Athalie* et *Iphigénie en Tauride* dont c'est la décoration. Signe de la proximité de ces décorations, on retrouve dans *Iphigénie en Tauride* la combinaison autel antique/statue représentant une divinité, comme dans *Olympie* et *Brutus*. Cf. ci-dessous « Les décors: synthèse analytique » pp. 393, 400 & 403.

« Annonce ses bontés par la voix du tonnerre.

Réplique pour baisser le rideau à la fin de la scène sixième du cinquième acte

« Qu'au milieu des horreurs du destin qui m'opprime

« J'ai fait rougir les dieux qui m'ont forcé au crime.

Tailleur magasinier

Préparer quarante-neuf habits, dont un pour le chef de la garde, et douze autres pour les soldats de la même garde, voyez les numéro 21 & 22

Plus six pour les prêtres du temple, voyez le numéro 86

Plus trente autres pour les hommes du peuple de Thèbes, voyez le numéro 64

Premier garçon de théâtre

Placer dès le second acte deux fauteuils, l'un à la droite, et l'autre à la gauche de l'avant scène. Plus préparer le feu qui doit brûler sur l'autel, et celui qui doit aussi brûler dans les lampadaires, dans le cours du premier, du troisième et du cinquième acte.^{A7}

Perruquier

Préparer les six coiffures des prêtres du temple.

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions du chef, des soldats, des prêtres, et du peuple

Acte 1^{er} Scène 2^{ème}

Entrée par le temple avec
le grand prêtre et le Coryphée.

« Hercule, sois le dieu de tes concitoyens

Les trente hommes du peuple se divisent

^{A7} Voir notes annexées p. 358.

« Que leur vœux, jusqu'à toi monte avec
les miens.¹

également sur les parties latérales du parvis.
Les six prêtres occupent la droite et la gauche
du grand prêtre

Scène 3^{ème}

Entrée avec Œdipe et Jocaste.

« Les temps sont arrivés, cette grande
journée –
« Va du temple et du Roi fixer la destinée.²

Les douze soldats de la garde précédés de
leur chef, se divisent en deux corps. Le
premier se poste à la gauche de l'avant-scène
derrière le Roi, et le second à la droite,
derrière Jocaste et ses femmes, le chef se tient
au côté du Roi.

Même scène.

Sortie avec Œdipe, Jocaste
et sa suite.

« Et conduisant un Roi, facile à se tromper,
« Ils marqueront la place où mon bras doit
frapper.

Le grand prêtre et sa suite rentrent seuls dans
le temple. Le chef de la garde suivi de ses
deux divisions qu'il réunit à quatre hommes
de hauteur, précède le roi, Jocaste et ses
femmes, et le reste du peuple suit le cortège
par la droite du théâtre.

Acte 3^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Egeïe et Jocaste.

Quatre soldats de la garde d'Œdipe,
s'emparent, également divisés, des deux
issues du péristyle, lesquelles doivent être

¹ On ne trouve, à l'inverse de l'édition parue chez Renouard en 1809, aucune mention de ces deux vers dans l'édition publiée chez Ribou Père & Fils de 1719.

² On lit dans les deux éditions déjà citées « Va du temple et du Roi *changer* la destinée ».

figurées proche des portes latérales du temple.

Scène 3^{ème}

Entrée avec Œdipe et Araspe.

« Peut-être, d'un sang pur, il peut se conserver,
« Et le mien vaut du moins qu'il daigne
l'accepter.

Les huit autres soldats de la garde précédés de leur chef, prennent poste de droite et de gauche, avec ceux qui y sont dès la scène première. Les divisions se trouvent alors à quatre hommes de hauteur. Le chef est à la tête de la droite.

Scène 4^{ème}

Entrée par le temple avec le Grand Prêtre et sa suite.

« Je n'ai pas besoin d'eux, et j'attends leur arrêt,
« Par pitié pour ce peuple, et non par intérêt.

Les trente hommes du peuple et les six prêtres occupent la même place qu'ils avaient à la scène troisième du premier acte.

Même scène.

Sortie avec le grand prêtre et sa suite.

« Digne de sa naissance, et de qui la fureur
« Remplira l'univers d'épouvante et d'horreur.
« Sortons.

Les trente hommes du peuple rentrent tous dans le temple avec le grand prêtre et sa suite.

Scène 5^{ème}

Sortie avec Œdipe, Jocaste, etc.

« Venez... Comment seigneur, vous pourriez

Le chef de la garde (?)¹ à la tête de la division

¹ Le manuscrit est raturé à cet endroit, sans doute un début de mot barré – on lit « post ».

... Suivez moi,
« Et venez dissiper, ou combler mon effroi.

postée à la droite du péristyle précède le Roi
et la Reine qui sortent de ce côté. La division
de la gauche suit le cortège.

Acte 5^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Œdipe, Dimas et Araspe.

Les trente hommes du peuple entrent en
foule et précèdent le Roi. Ils se postent sur
les parties latérales du parvis, comme ils y
étaient à la scène troisième du premier acte.
Les douze soldats de la garde précédés de
leur chef se tiennent sur deux lignes au fond
du théâtre, adossés à la porte principale du
temple. Le chef est à leur tête.

Même scène.

Sortie seule.

« Et descendre, du moins, de mon trône en
monarque
« Vous, qu'on fasse approcher l'étranger
devant moi.
« Vous, demeurez.

Le peuple sort par les portes latérales du
péristyle.

Scène 2^{ème}

Sortie seule dans le cours de la scène.

« Un moment sans témoin, daignerez-vous
m'entendre ?
« Allez, retirez-vous, ... Que va-t-il
m'annoncer ?

Les douze soldats de la garde précédés de
leur chef, se retirent à trois hommes de
hauteur, par la droite du péristyle.

Scène 5^{ème}

Entrée avec Jocaste.

« Approche, entraîne-moi dans les demeures
sombres

« J'irai, dans mon supplice épouvanter les
ombres ;

« Viens, je te suis.

Les trente hommes du peuple occupent
pêle-mêle le fond du théâtre.

Scène 6^{ème}

Entrée avec le grand prêtre.

« Reprenez, reprenez vos funestes bienfaits
« Cruels, il valait mieux nous punir à jamais.

Les six prêtres soldats du temple, se placent
trois à la droite et trois à la gauche du grand
prêtre.

Tous restent dans cette position jusqu'à ce
que l'on baisse le rideau.

Vers l'an du monde 3670¹

Olimpie² – de Mr de Voltaire³

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements^{A2}</u> |
|---------------------------------------|---------------|--|---|
| 1 ^{er} Rôle | Cassandre | Fils d'Antipatre, Roi de Macédoine. | Habits de grecs civils pour Cassandre, Hermas, |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} Rôle | Antigone | Roi d'une partie de l'Asie. | Sosthènes et les initiés, |
| 2 ^{ème} Rôle | L'Hyérophante | Grand prêtre qui préside à | voyez le numéro 20 |

¹ -334 avant JC.

² Sic. Olympie.

³ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 278-280.

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357. Le numéro 87 apparaît dans *Œdipe, Olympie, Les Troyennes* et *Zelmire*. Le numéro 86 dans les mêmes tragédies plus *Méropé*. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » p. 383. Le numéro 64 apparaît dans *Méropé, Hypermnestre, Œdipe* et *Zelmire*. Voir, pour plus de détails sur ce costume, ci-dessus, note A2 p. 145. Le numéro 69 reparait dans *Iphigénie en Tauride et Olympie*, de même que le numéro 68 qui reparait en plus dans *Les Troyennes*. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » p. 380.

| | | | |
|------------------|---------------------|-------------------------------------|---|
| | | la célébration des grands mystères. | Habit grec militaire pour Antigone, voyez le n° 52 |
| Confidents | | | Habit de grand prêtre grec, voyez le numéro 87 |
| 1 ^{er} | Hermas | Officier d'Antigone. | |
| 2 ^{ème} | Sosthènes | Officier de Cassandre. | Habits de prêtres grecs, voyez le numéro 86 |
| 3 ^{ème} | Un prêtre du temple | | |
| 1 ^{er} | Rôle | Olimpie | Fille d'Alexandre et de Statira. |
| | Reine | Statira | Veuve d'Alexandre. |
| Confidente | Une prêtresse | attachée à Statira. | Habits des prêtresses grecques, voyez le numéro 69 |
| | | | Habits de grandes prêtresses grecques, voyez le numéro 68 |

Six Grecs initiés aux mystères de l'expiation.

Douze prêtres du temple d'Ephèse. Douze prêtresses du même temple.

Trente hommes du peuple d'Ephèse.

La scène est dans le temple d'Ephèse où l'on célèbre les grands mystères.

Six acteurs

} 9

Trois actrices

Assistants 12

Assistants 48

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Cassandre, Sosthènes, Antigone, Hermas, Olimpie, l'Hyérophante, prêtres, prêtresses, peuple, initiés.

Décorateur machiniste

Toute la profondeur du théâtre doit se diviser pour cette tragédie en trois parties. La première et la plus proche du spectateur, représente un parvis public décoré de colonnes. La seconde, un peu plus enfoncée est le péristyle du temple d'Ephèse, dont la profondeur doit être telle qu'on puisse élever le bûcher de Statira. La troisième et dernière est l'intérieur du temple que l'on aperçoit au travers des trois portiques, dont celui du milieu domine sur les deux latérales¹. Le centre du temple est éclairé par des lampadaires antiques, et orné d'un autel auquel on monte par une estrade de trois marches. On aperçoit dans le fond la statue de Diane, protectrice du temple d'Ephèse. Il faut placer deux petits autels extérieurs à l'extrémité du parvis, au bas des colonnes principales du péristyle.²

Réplique pour ouvrir la porte principale du temple pour laisser voir le bûcher de Statira sur lequel Olimpie monte à l'aide de quelques bûches figurées en escalier.

Acte 5^{ème} Scène 7^{ème} et dernière

« Je ne peux adoucir cette horreur qui vous presse

« Je vais vous éclaircir, gardez votre promesse.

Même scène, réplique pour faire baisser le rideau

« Qu'avait fait Statira ? Qu'avait fait Olimpie ?

« A quoi réservez-vous ma déplorable vie ?

Tailleur magasinier

Préparer soixante habits, dont douze pour les prêtresses, voyez le numéro 69. Six pour les Grecs initiés, voyez le numéro 20. Douze pour les prêtres du temple, voyez le numéro 86. Trente pour le peuple d'Ephèse, voyez le numéro 64. Plus trente palmes ornées de fleurs pour les prêtres, les prêtresses et les initiés à la scène cinquième du premier acte, plus une guirlande de fleurs accrochées à l'autel principal où se célèbre le mariage de Cassandre et d'Olimpie. Plus vingt-sept branches de cyprès pour les prêtres, neufs des prêtresses, et les Grecs initiés à la scène dernière du cinquième acte.

Plus un vase pour y renfermer l'eau lustrale, une boîte qui contient l'encens et une espèce de réchaud en trépied dans lequel brûle le feu sacré, et une corbeille qui contient les parfums, pour la scène première du second acte.

¹ LeKain conjugue ici au féminin... Nous reproduisons en l'état.

² Exception faite des deux derniers petits autels particuliers, ce décor correspond exactement à celui d'*Œdipe*. Cf. ci-dessus note 1 p. 208 + cf. ci-dessous « Les décors: synthèse analytique » pp. 400 & 404.

Premier garçon de théâtre

Préparer les deux flambeaux qui doit¹ brûler dans les lampadaires du temple dès la scène quatrième du premier acte.

Perruquier

Préparer les accommodages des six grecs initiés, et des douze prêtres du temple.

Ordonnateur du spectacle²

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des prêtres, des prêtresses, des initiés et du peuple.

Acte 1^{er} Scène 4^{ème}

« Je crois avoir percé ce ténébreux mystère,
« On dit qu'il la chérit, et qu'il l'élève en père.
« Nous verrons, mais on ouvre.

Tableau du spectacle à l'ouverture des trois porte du temple.³

On découvre le grand prêtre derrière un autel orné de guirlandes, et posé sur une estrade de trois marches.

Les douze prêtresses du temple s'avancent lentement, de la droite de la coupole vers l'autel, et y conduisent Olympie. Deux d'entre elles portent les deux pans de sa robe.

Du côté opposé on aperçoit Cassandre qui arrive également à l'autel, suivi des douze

¹ LeKain conjugue ici au singulier. Nous reproduisons.

² C'est la première et dernière fois que LeKain emploie cette expression. Il n'avait évoqué jusqu'à présent que le « commandant des assistants ».

³ Ce n'est ni la première, ni la dernière fois que LeKain s'emploie à faire la description d'un « tableau du spectacle ». (*Athalie* cf. note 1 p. 59, *Iphigénie en Aulide*, cf. note 1 p. 166, *Sémiramis*, cf. note 1 p. 286). La description qu'il donne ici apparaît cependant bien moins détaillée que celle que l'on a pu trouver jusqu'à présent.

prêtres. Les deux époux mettent la main sur l'autel.

Tout cet appareil est aperçu d'Antigone, d'Herma, et des trente hommes du peuple qui se répandent sur les parties de la droite et de la gauche du parvis.

Même scène.

« J'ai vu les dieux au temple, et je les vois en elle.

« Qu'ils me haïssent tous si je suis infidèle.

Olimpie descend de l'autel, suivie des douze prêtresses, dont deux portent sa robe. Elle s'avance jusqu'à l'entrée du parvis. Cassandre en fait de même, suivi des douze prêtres. L'Hyérophante reste à l'autel.

Même scène.

Rentrée dans le temple par les portes latérales.

« Quelqu'étrange amitié qui tout deux nous unisse

« Jugez si j'ai dû faire un pareil sacrifice.

Olimpie suivie de ses prêtresses, rentre par la petite porte droite du temple. Cassandre suivi des prêtres rentre par la gauche, et les trois portes se ferment.

Scène 5^{ème}

Entrée des Grecs initiés, des prêtres et des prêtresses.

« L'objet de tant de vœux n'est pas encore à lui.

« Il a reçu sa main. Cette enceinte sacrée

« Voit déjà de l'hymen la pompe préparée.

Les douze prêtresses, les six initiés et les douze prêtres, tous portant des palmes ornées de fleurs, traversent le théâtre à trois de hauteur, dans l'ordre ici prescrit. Ils partent de la gauche du péristyle, et s'en retournent par la droite.

Acte 2^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec l'Hyérophante.

Les trois parties du temple sont ouvertes jusqu'à la fin de l'acte.

Les douze prêtres sont rangés en quart de cercle sur la gauche du parvis, et les douze prêtresses sur la droite dans le même ordre. Trois de ces dernières sont chargées du petit trépied qui contient le feu sacré, du vase des libations, et de la boîte qui renferme l'encens. Elles déposent ces trois instruments des cérémonies religieuses sur les douze autels extérieurs qui sont adossés aux principales colonnes du péristyle.

Même scène.

« Veuve d'un demi-dieu, fille de Darius,
« Elle vous parle ici, ne m'interrogez plus.

Les prêtres et les prêtresses élèvent les mains au ciel, et s'inclinent ensuite devant Statira.

Même scène.

« Statira, dans ce temple ! ah souffrez
qu'à genoux
« Dans mes profonds respects... Grand
prêtre, levez-vous.

Les prêtres et les prêtresses se mettent à genoux, et ne se relèvent qu'avec l'Hyérophante.

Même scène.

Sortie avec l'Hyérophante.

« Adieu, je vous admire autant que je vous plains
« Elle vient près de vous.

Les prêtres et prêtresses rentrent dans le temple à la suite de l'Hyérophante. Les premiers à gauche, et les secondes à droite.

Fin de la Scène 6^{ème}

Entrée seule.

« Le devoir qu'il prescrit est mon unique
espoir,
« Fille du Roi des Rois Remplissez ce
devoir.

A peine Statira et Olimpie sont-elles rentrées
dans le temple que trois prêtres en sortent
pour enlever de dessus les autels extérieurs,
les vases de libations.
Ils rentrent dans le temple et en ferment
aussitôt les portes.

Acte 3^{ème} Scène 3^{ème}

L'Hyérophante

« En ces lieux, ce moment la rappelle,
« Voyez, si vous avez encore des droits sur
elle,
« Je vous laisse.

La principale porte du temple s'ouvre.

Fin de la Scène 6^{ème}

« Vas, je suis malheureuse, et tu n'es point
coupable.
« Qui de nous trois, ô ciel est la plus
misérable ?

Statira et Olimpie étant rentrée dans le
temple, on referme la porte.

Acte 4^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée avec l'Hyérophante.

« J'y consens avec joie, et sois sûr qu'Olimpie
« Acceptera la main qui t'ôtera la vie.

Les douze prêtres, les six initiés, et vingt
hommes du peuple, répartis de droite et de
gauche par égale portion, se précipitent sur

Cassandra et sur Antigone au moment qu'ils sont prêts à en venir aux mains.

Même scène.

Sortie avec l'Hyérophante.

« Qu'osez-vous attenter ? Quand c'est à vous d'attendre

« Les arrêts de la veuve et du sang d'Alexandre.

Les prêtres, les initiés et le peuple rentrent tous dans le temple, à la suite du grand prêtre, sans observer d'ordre réglé pour la marche. La porte du temple se referme.

Scène 5^{ème}

Entrée d'Olimpie.

« Au temple, à cet autel il est temps qu'on l'enlève.

« Vas, cours, que tous soit prêt.

La principale porte du temple s'ouvre.

Scène 8^{ème}

Entrée avec l'Hyérophante.

« Et ce trait malheureux que ma main va chercher ;

« je l'enfonce, en mon cœur au lieu de l'arracher mort.

Les douze prêtres se rangent sur la gauche du parvis, les prêtresses sur la droite derrière Olimpie.

Même scène.

Sortie avec l'Hyérophante.

« armez-vous de courage, il doit ici paraître,

« J'en ai besoin, seigneur, et j'en aurais peut-être.

Les prêtres et les prêtresses rentrent dans le temple, chacun dans leur direction, en suivant l'Hyérophante et Olimpie. La porte du temple se referme.

Entrée avec Olimpie et
l'Hyérophante.

« Tout parle en ma faveur, et mes coups
différés

« En aurons plus de force et sont plus assurés.¹

Les portes latérales du temple s'ouvrent, celle
du milieu reste fermée.

Les prêtres s'avancent lentement par la petite
porte gauche du temple, et se placent du
même côté en longeant le parvis.

Les prêtresses exécutent la même chose sur la
droite. Deux d'entre elles soutiennent
Olimpie, jusqu'à ce qu'elle soit en scène. Il y
en a trois autres qui portent, l'une une
corbeille de parfums, la seconde le vase des
libations, et la troisième la boîte de l'encens.
Ces dernières sont dans le fond les plus près
du péristyle.

Même scène.

« Présentez des parfums, vos voiles, vos
cheveux,

« Et des libations la triste et pure offrande.

Les trois prêtresses, chargées des instruments
de libation, les posent sur les deux autels
extérieurs.

Même scène.

Sortie avec l'Hyérophante.

« De vos destins, encore vous êtes la
maîtresse

« Vus n'avez que ce jour, il fuit et le temps

Les prêtres suivent l'Hyérophante qui rentre
dans le temple par la petite porte gauche.

Les prêtresses, au contraire, restent en scène

¹ La réplique que note ici LeKain ne figure pas dans l'édition de 1763 parue à « Francfort et Leipzig » ... On ne l'a retrouvée que dans la réédition de 1809 parue chez Antoine-Augustin Renouard, (la première que l'on retrouve après celle de 1763) alors que LeKain est mort depuis déjà plus de trente ans. Voltaire on le sait avait tendance à retoucher ses textes... et les éditions, en particulier celles qui paraissaient à l'étranger, n'étaient pas toujours conformes au manuscrit donné par l'auteur qui peinait à contrôler le travail des éditeurs. Voltaire se plaint d'ailleurs à de nombreuses reprises dans sa correspondance de ce genre d'irrégularités. Quoi qu'il en soit, il est probable, compte tenu du fait que les écarts existants entre les deux éditions ne se limitent pas à quelques détails, (la première scène du cinquième acte a été totalement réécrite), que Voltaire ait fait parvenir, d'une manière ou d'une autre, à LeKain un manuscrit retravaillé, bien avant que celui-ci fasse l'objet d'une nouvelle représentation. Il est évidemment difficile de dire à quelle date cela correspond.

presse.

et se placent, en demi-cercle au fond du théâtre, de manière qu'elles cachent tout à fait l'appareil du bûcher de Statira.

Scène 7^{ème} et dernière

Entrée avec l'Hyérophante.

« Je ne puis adoucir cette horreur qui vous
presse.

« Je vais vous éclaircir, gardez votre promesse.¹

La principale porte du temple s'ouvre, ainsi que les portes latérales. On découvre sous le portique du vestibule le bûcher enflammé de Statira, qui n'est plus masqué par les prêtresses. Ses dernières se rangent plus sur la droite en groupe.*

L'Hyérophante entre en scène par la porte gauche du temple, suivi de six prêtres qui portent des cyprès.

Les six prêtres restants et les six initiés, également chargés de cyprès, remplissent les parties latérales du temple pour être plus en vu au² public.

On distribue aussi des cyprès aux prêtresses qui sont dans le parvis.

Les trente hommes du peuple, s'éparcent³ par égale portion sur les parties latérales du parvis.

*Trois d'entre elles reprennent avant leur déplacement, les instruments de libations qui étaient placés sur les autels extérieurs.

¹ Nouveau problème. Ce second vers n'apparaît cette fois pas dans l'édition de 1809, mais bien dans l'édition de 1763. Cela confirme l'idée selon laquelle LeKain a eu, entre temps, un accès direct et privilégié aux modifications apportées par Voltaire lui-même.

² LeKain note bien « au » et non « du ».

³ Sic.

Même scène.

« Vous mânes de ma mère
« Mânes à qui je rends ce devoir funéraire
« Vous recevrez des dons qui pourront
vous calmer.

Olimpie après avoir jeté dans le bûcher
plusieurs boucles de ses cheveux, et le grand
voile qui l'enveloppait, reçoit des mains des
trois prêtresses chargées des libations, la
corbeille des parfums, la boîte de l'encens et
le vase d'eau lustrale. Elle arrose et parfume
le bûcher de sa mère de ces différents
sacrifices, et remet ensuite ces mêmes vases
aux prêtresses.

Même scène.

Olimpie à Cassandre.

« Apprends que je t'adore et que je m'en
punis.
« Mânes¹ de Statira, recevez Olimpie

Lorsque les prêtres, les prêtresses, les initiés
et le peuple voient que Statira se jette dans le
bûcher, tous détournent la tête de ce spectacle
d'horreur, ils se couvrent le visage de leurs
mains, et s'écrient ensemble « Ciel ! ». Ils
restent dans cette position jusqu'à ce que l'on
baisse le rideau.

L'an du monde 2829²

Oreste – de Mr de Voltaire³

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements^{A2}</u> |
|-----------------|--------------|---|---|
| 1 ^{er} | Rôle Oreste | Fils de Clytemnestre et d'Agamemnon. | Habits de grecs civils, voyez le numéro 20 |

¹ On lit « Cendres » et non « Mânes » dans les éditions de 1763 et 1809.

² - 1175 avant JC

³ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp.280-281.

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357. Les numéros 88 et 89 sont spécifiques à cette seule tragédie. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » p. 384.

| | | | | | |
|------------------|------------|-------------------------------|--|---|----|
| 2 ^{ème} | Rôle | Pilade | Ami d'Oreste. | Habit d'esclave grec, | |
| | Roi | Egisthe | Tyran d'Argos, et meurtrier d'Agamemnon. | voyez le numéro | 88 |
| | Confidants | | | Habit d'officier militaire grec, voyez le numéro | 21 |
| 1 ^{er} | | Pammène | Vieillard attaché à la famille d'Agamemnon. | Habits des soldats grecs, voyez le numéro | 22 |
| 2 ^{ème} | | Dimas ¹ | Officier du palais d'Egisthe. | Habit des femmes grecques, | |
| 3 ^{ème} | | Un esclave ; personnage muet. | | voyez le numéro | 23 |
| 1 ^{er} | Rôle | Electre | Fille de Clytemnestre et d'Agamemnon, esclave d'Egisthe. | Habit des femmes grecques esclaves, voyez le numéro | 89 |
| 2 ^{ème} | Rôle | Iphise | Sœur d'Electre. | | |
| | Reine | Clytemnestre | Veuve d'Agamemnon et femme d'Egisthe. | | |

Un officier de la garde d'Egisthe.

Dix-huit soldats de la même garde.

La scène est sur le rivage de la mer, près d'Argos.

Six acteurs

} 9

Trois actrices

Assistants 19

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Iphise, Pammène, Electre, Clytemnestre, Egisthe, soldats.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter un bois de cyprès dans lequel on découvre sur les parties latérales tant de la droite que de la gauche, les profils d'un petit temple antique et d'un tombeau, de l'autre côté

¹ Dimas n'est mentionné dans aucune des deux éditions qui sont parues du vivant de LeKain (1750 et 1771).

celui d'un palais défendu par une tour que baigne un rivage. Dans le lointain on aperçoit la ville d'Argos.¹

Tailleur magasinier

Préparer dix-neuf habits dont un pour le chef de la garde et dix-huit autres pour les soldats de la même garde, voyez les numéros 21 et 22.

Premier garçon de théâtre

Donner à l'acteur qui joue le rôle d'Oreste, un anneau doré ; plus à l'esclave qui suit Oreste et Pylade, une urne de forme antique.

Commandant des assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions du chef et des soldats

Acte 1^{ère} Scène 3^{ème}

Entrée avec Clytemnestre.

« Refermez ces douleurs et cette plainte
amère.
« Votre mère paraît ; ai-je encore une mère ?

Quatre soldats de la garde divisés par égale
portion, s'emparent des deux issues
principales du théâtre qui sont désignées à
droite près du rivage, et à gauche vers la tour.

Scène 5^{ème}

Entrée avec Egisthe.

« Je chassai de mon cœur la nature outragée.
« Je tremble au nom d'un fils, la nature est

Huit autres soldats de la garde d'Egisthe
précédés de leur chef, vont prendre poste,

¹ À l'exception de quelques motifs de la toile peinte, ce décor, correspond de très près dans sa structure (Bois de cyprès, temple, tombeaux, toile de fond peinte) à celui que l'on trouve décrit dans *Zelmire*. Il compte également beaucoup de points communs avec ceux décrits dans *Mérope* et *Brutus*. Cf. ci-dessous « Les décors : synthèse analytique » pp. 398, 399 & 404.

vengée.

étant divisés par égale portion, avec les précédents, le chef est à la tête de la division gauche.

Même scène.

Sortie avec Egisthe et Clytemnestre.

« Venez, votre repos doit sur eux l'emporter.

« Du repos dans le crime, ah qui peut s'en flatter.

Le chef de la garde, réunit ses deux divisions, et les précède en suivant Egisthe et Clytemnestre qui sortent par la gauche, laquelle conduit au palais.

Acte 2^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée avec Egisthe et Clytemnestre.

« Je vous suis, je vous joins, évitez sa présence.

« Quoi, c'est Egisthe ! Il faut vous cacher à ses yeux.

Huit des soldats de la garde précédés de leur chef, prennent le même poste qu'ils avaient à la scène troisième du premier acte.

Même scène.¹

Sortie avec Egisthe.

« Qu'elle craigne, madame, un sort plus rigoureux

« Un exil sans retour et des fers plus honteux.

Quatre des soldats de la garde, précédés de leur chef, suivent Egisthe qui sort par la gauche.

Scène 5^{ème}

Sortie avec Clytemnestre.

« Ces nœuds qu'en frémissant réclamait la nature,

Les quatre soldats restés en scène pour former la garde de Clytemnestre, suivent cette

¹ Il s'agit, dans les éditions que nous avons consultées, de la scène 4^{ème} et suivante.

« Que ma fille déteste, et qu'il faut que
j'abjure.

Reine par la gauche du théâtre.

Acte 3^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée avec Egisthe et
Clytemnestre.

« Je n'y résiste plus ; Dieux inhumains,
tonnez.
« Electre. Eh bien... Je dois. Ciel. Poursuis
Apprenez.

Douze soldats de la garde précédés de leur
chef, se divisent en trois corps : savoir un sur
la gauche et un sur la droite comme
précédemment, et un troisième au fond du
théâtre ayant à sa tête le chef de la garde. Ces
divisions postées à deux hommes de hauteur.

Scène 4^{ème}

Sortie avec la Reine.

« Je cède, et je voudrais, dans ce mortel effroi,
« Me cacher à la terre, et s'il se peut à moi.

Les quatre soldats de la gauche suivent la
Reine qui rentre par le côté du palais.

Même scène.

Sortie avec Egisthe.

« Et vous, dans Euripade allez chercher mon
fils.
« Qu'il vienne confirmer tout ce qu'ils m'ont
appris

Les quatre soldats formant la division du
centre, suivent Egisthe qui rentre aussitôt
par la gauche. La division de la droite au
contraire sort à l'opposée du palais.

Acte 4^{ème} Scène 7^{ème}

Entrée avec Egisthe et

Clytemnestre.

« Rassemble tes amis, achève ton ouvrage.
« Les moments nous sont chers, il est temps
d'éclater

Les dix-huit soldats de la garde se divisent en trois corps égaux. Le premier occupe la droite du fond du théâtre ; le second la gauche parallèle ; et le troisième précédé du chef s'avance jusqu'au milieu du théâtre sur une seule ligne.

Même scène.

Sortie avec Oreste et Pylade.

« Quoi donc à son aspect vous semblez tous
frémir ;
« Allez, dis-je, et gardez de me désobéir.
« Qu'on les traîne.

Le chef de la garde suivi de sa division, marche droit à Oreste et à Pylade. Il les enveloppe, et les fait sortir par la droite.

Même scène.

Sortie avec Egisthe.

« Electre, frémissiez pour vous, comme pour
eux
« Perfide, en m'éclairant redoutez ma colère.

La division de la gauche établie, comme celle de la droite à trois hommes de hauteur, suit Egisthe qui rentre par le côté du palais.

Scène 8^{ème}

Sortie avec Clytemnestre.

« Tu veux changer les cœurs, tu veux sauver
mon frère,
« Et pour comble de biens, tu m'as rendu
ma mère.

La division de la droite, à trois hommes de hauteur, suit la Reine qui rentre à gauche par le côté du palais.

Acte 5^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée avec Egisthe et
Clytemnestre.

« M'eut confié plus tôt le secret de sa vie ;
« Si du moins, jusqu'au bout Pammène avait tenté.

Les dix-huit soldats de la garde, précédés de leur chef, occupent les mêmes postes qu'ils avaient à la scène septième du quatrième acte. Et rangés sur la même hauteur.

Commencement de la scène.

« Qu'on saisisse Pammène, et qu'il soit confronté
« Avec ces étrangers destinés au supplice ;
« Il est leur confident, leur ami, leur complice.

Le corps qui s'est avancé vers le milieu de la scène, sort, à l'ordre d'Egisthe par la droite du théâtre qui désigne la demeure de Pammène.

Scène 4^{ème}

Sortie avec Egisthe.

« Quel mortel, et quel Dieu pourraient sauver Oreste
« Du père de Plysthènes et du fils de Thyeste !

La division de la droite, à trois hommes de hauteur, suit Egisthe qui sort par la droite, laquelle conduit au tombeau d'Agamemnon. En même temps, la division de la gauche se distribue en deux corps de trois hommes chacun, dont l'un va prendre poste à la droite qui se trouve vide.

Scène 5^{ème}

Sortie avec Clytemnestre.

« Je suis épouse et mère, et je veux à la fois,
« Si j'en peut être digne, en remplir tous les droits.

La division de la droite suit la Reine qui marche sur les traces d'Egisthe. Celle de la gauche longe la scène du même côté, et se poste, à peu près vers le second châssis.

Scène 7^{ème}

Pilade

« Brisez, amis, ces chaînes si cruelles.¹
 « Fers, tombez de ses mains, le spectre est
 fait pour elle.

L'un des trois soldats qui garde les deux
 princesses, s'avance sur l'ordre de Pylade
 pour détacher les fers d'Electre, et retourner
 ensuite à son poste.

Scène 9^{ème} et dernière

Pylade

« Que l'amitié triomphe en ce jour odieux
 « Des malheurs des mortels, et du courroux
 des dieux.

Les trois soldats entourent et suivent Oreste
 qui sort, étant soutenu par Pylade et Electre.

L'an de notre ère 1280

L'Orphelin de la Chine – de Mr de Voltaire²

| <u>Emploi</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements³</u> |
|------------------|-----------------|-----------------------------|-------------------------------------|
| 1 ^{er} | Rôle Gengis Kan | Empereur Tartare. | Habit d'empereur |
| 1 ^{er} | Roi Zamti | Mandarin lettré. | tartare 90 |
| 2 ^{ème} | Roi Octar | Général Tartare. | habit d'officier tartare, |
| | Confidents | | voyez le n ^o 91 |
| 1 ^{er} | Etan | Ami de Zamti. | habit de soldat tartare, |
| 2 ^{ème} | Osman | Guerrier Tartare. | voyez le numéro 92 |
| 1 ^{er} | Rôle Idamé | Femme de Zamti. | Habits des mandarins |
| | | Aimée de Gengis Kan. | chinois, voyez le n ^o 93 |

¹ Le vers noté par LeKain n'est conforme qu'à l'édition de 1750. On lit en effet « Brisez, amis, cette chaîne cruelle » dans l'édition de 1771... Cela signifie-t-il que cette partie du registre a été écrite avant 1771 ? Il est très probable que LeKain ait eu plusieurs versions du texte entre les mains, dont certaines venant directement de Voltaire dont nous avons déjà dit qu'il retouchait régulièrement ses textes... les dates des éditions publiques ne suffisent donc pas à nous déterminer sur la date d'écriture du *Registre*. Cf. ci-dessus note 1 p. 222.

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp.281-282.

³ Tous les costumes ici mentionnés sont propres au seul *Orphelin*. LeKain, on le sait, avait, avec Voltaire, porté un soin tout particulier à ce chacun d'entre eux prennent bien l'aspect de costumes chinois. On se reportera pour plus de détails au chapitre que nous y avons consacré dans notre mémoire de Master *LeKain, grand réformateur de la Comédie-Française*, disponible à la Comédie-Française, cote III LEK BC CHA. Voir deuxième partie, chapitre II « Création de l'Orphelin de la Chine » pp. 133-153 et annexes deuxièmes parties p. 173-192 « Costumes de l'orphelin de la Chine : dix factures »

Confidente Asseli

Suivante d'Idamé.

Habit chinois, voyez

le numéro 94

Habit des femmes chinoises,

voyez le numéro 95

Un chef de la garde Tartare et vingt-quatre Tartares
de la même garde.

La scène est à Cambalu, aujourd'hui Pékin dans un
palais mandarin qui tient au palais impérial.

Cinq acteurs

} 7

Deux actrices

Assistants 25

Secrétaire souffleur

Notes des acteurs qui jouent dans le premier acte, donné au premier semainier.

« Idamé, Asseli, Zamti, Etan, Octar, Tartares.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie décorée à la chinoise.¹ Le fond conduit à l'appartement du mandarin et de sa femme, lequel devient au second acte celui de Gengis-Kan.

Maître de musique

À l'ouverture qui précède le premier acte, la musique doit peindre les clameurs et les cris d'une ville affligée et livrée à la férocité meurtrière du vainqueur.

¹ Si cette galerie correspond dans sa structure à celle des trente-sept autres répertoriées dans le *Registre*, c'est la seule qui soit décorée « à la chinoise ». LeKain ne donne malheureusement pas plus de précisions sur ce que ce qualificatif recouvre. Cf. ci-dessous « Les décors : synthèse analytique » p. 396.

Tailleur magasinier

Préparer vingt-cinq habits dont un pour le chef des Tartares, et les vingt-quatre autres pour les Tartares de la suite de Gengis-Kan. Voyez les n° 91 et 92.

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte, des coussins sur deux espèces d'ottomanes très basses, l'une à la droite et l'autre à la gauche du théâtre.¹

Commandants des assistants

Répliques Pour les entrées et les sorties

Action du chef des Tartares

Acte 1^{er} Scène 4^{ème}

Entrée avec Octar.

« Veillons sur lui, voilà notre premier devoir
« Que nous veut ce Tartare ? Ô ciel prends
ma défense

Huit des Tartares de l'Empereur s'emparent
de la droite et de la gauche du théâtre, en
deçà du vestibule. Chaque division sur une
seule ligne.

Même scène.

« La nuit vient, le jour fuit, vous avant qu'il
finisse
« Si vous aimez la vie, allez qu'on obéisse.

Les huit Tartares repliés à quatre de hauteur,
suivent Octar qui rentre par le fond.

Acte 2^{ème} Scène 4^{ème}

Entrée avec Octar.

« Je suis prête, Idamé ne se plaindra de rien

Les huit tartares qui sont entrés avec Octar

¹ On retrouve ces ottomanes dans *Zaire*. Cf. ci-dessous p. 344.

« Et mon cœur est aussi grand que le tien.

Même scène.

Sortie des Tartares à la suite d'Octar et leur rentrée subite avec l'empereur.

« Voyez votre empereur, ayez soin d'empêcher

« Que tous ces vils captifs osent s'en approcher.

Même scène.

Sortie avec Osman.

« Tandis qu'en Occident je fais voler mes fils
« Des murs de Samarcande au bord du Tanais.
Sortez.

à la scène quatrième du premier acte occupent les mêmes postes.

Zamti et Idamé sortent par la première aile du côté droit. Ils sont suivis des Tartares de la suite d'Octar qui rentre aussitôt par le fond pour faire corps avec les Tartares de la suite de Gengis-Kan, qui s'arrangent par égale portion en quart de cercle sur la droite et la gauche du théâtre. Gengis est au centre du demi-cercle, et le chef de la garde à la droite.

Les vingt-quatre tartares se replient à trois de hauteur, et sortent par le fond précédés de leur chef.

Acte 3^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Gengis Kan.

Même scène.

Sortie seule.

« De ce mystère, enfin, je dois être éclairci.
« Oui, qu'elle vienne, allez, et qu'on l'amène ici.

Huit tartares de la suite de l'empereur, et précédé de leur chef se postent sous le vestibule, quatre à droite et quatre à gauche, à deux hommes de hauteur. Le chef est au centre.

Le chef de la garde détache deux tartares de la droite et deux autres de la gauche qui sortent de ce dernier côté.

Scène 2^{ème}

Entrée avec Idamé.

« Ne me trompai-je point ? Est-ce un songe,
une erreur ?
« C'est Idamé, c'est elle, et mes sens...

Les quatre Tartares sortis précédemment
rentrent avec Idamé, et dès qu'elle est en
scène, ils vont reprendre leur poste.

Même scène.

Sortie seule.

« Qui sous ses lois, Madame, a pu vous
captiver ?
« Quel est cet insolent qui pense me braver ?
« Qu'il vienne.

Le chef de la garde détache des deux
divisions les quatre même tartares qui ont
conduit Idamé, pour aller chercher Zamti,
et sortent par le même côté.

Scène 3^{ème}

Entrée avec Zamti.

« Depuis que de vous deux je dû être vengé,
« Depuis que vos climats ont mérités ma
haine.

Les quatre tartares sortis précédemment
rentrent avec Zamti, et dès qu'il est en scène,
ils vont reprendre leur poste.

Même scène.

Sortie avec Zamti.

« Qu'on l'ôte de mes yeux... Ah daignez
qu'on l'entraîne.

Le chef de la garde détache de ses deux
divisions les quatre Tartares qui ont
précédemment conduit Zamti, pour arrêter
ce dernier qui sort par la gauche du théâtre.

Scène 6^{ème}

Sortie avec l'Empereur.

« Emporté, malgré moi, par de contraire
vœux

Le chef des Tartares se met à la tête de
division de la droite et précède Gengis Kan

« Je frémis et j'ignore encore ce que je veux.

qui sort de ce côté. Il est suivi de l'autre division.

Acte 4^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Gengis Kan.

Commencement de la scène.

Le corps des vingt-quatre tartares se divise en trois parties. La première occupe la droite du théâtre, à quatre hommes de hauteur. La seconde occupe la gauche dans la même forme, en sorte qu'elles sont en face l'une de l'autre, et la troisième un peu plus enfoncée, occupe le centre. Le chef est à la tête de cette dernière.

Même scène.

Sortie seule.

« Pour la dernière fois que Zamti m'obéisse
« J'ai trop, de cet enfant, différé le supplice.
« Allez.

Les trois divisions rentrent par le fond, précédées de leur chef. Elles sont toujours à quatre de hauteur. Celle du fond marche la première, la droite suit, et la gauche ferme la marche.

Acte 5^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Octar.

« Haïra-t-il ma cendre après l'avoir aimée ?
« Dans la nuit de la tombe, en serai-je opprimée ?
« Poursuivra-t-il mon fils ?

Huit tartares se postent au fond du théâtre en deçà du vestibule. Ils sont quatre à la droite, et quatre à la gauche. De chaque côté sur une seule ligne.

Même scène.

Sortie des deux divisions.

« Veillez sur ces enfants – et vous à cette porte.

« Tartares, empêchez qu'aucun n'entre et ne sorte.

La division de la droite à laquelle Octar s'adresse la première, sort du côté où elle est. Au second ordre, celle de la gauche En fait autant de son côté.

Scène 4^{ème}

Entrée avec Gengis Kan.

« Versés, du haut des cieux, dans ce cœur consterné

« Les vertus de l'épouse que vous m'avez donnée.

Douze soldats tartares précédés de leur chef se postent sous le vestibule : savoir six à droite et six à gauche à trois hommes de hauteur.

Même.

Sortie avec Gengis Kan.

« Vous, suivez-moi. Quel soin m'abaisse et me transporte ?

« Faut-il encore aimer ? Est-ce là mon destin ?

Le chef des Tartares réunis ses deux divisions. Il se met à leur tête et suit l'empereur qui sort par la gauche du théâtre.

Scène 6^{ème} et dernière

Entrée avec Gengis Kan.

« Frappe et tourne sur toi tes bras ensanglantés.

« Eh bien imite moi, frappe dis-je. Arrêtez.

Au dernier mot de la réplique, les vingt-quatre soldats tartares, commandés par leur chef, déboulent par le fond et les issues latérales de la scène et s'en emparent, dessinant un grand demi-cercle dont le chef occupe le centre.

Même scène.

Sortie avec l'empereur, Zamti et Idamé.

« Ah, vous ferez aimer votre joug aux vaincus ;
« Qui par vous inspire ce dessein ? Vos vertus.

Le centre du demi-cercle s'ouvre pour
laisser passer l'empereur, le mandarin et son
épouse, et le chef de la troupe qu'il replie, à
quatre homme de hauteur. Suit le cortège qui
sort par le fond.

Vers l'an du monde 2740¹

Phèdre et Hippolite – de Racine²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ^{A2} | |
|-----------------|--------------|-----------------------------|--|--|
| 1 ^{er} | Rôle | Hippolite | Fils d'Antiope et de Thésée. | Habits grecs civils, voyez |
| | Roi | Thésée | Fils d'Egée, Roi d'Athènes. | le numéro 20 |
| | Confidents | | | Habit particulier |
| 1 ^{er} | | Théramène | Gouverneur d'Hyppolite. | d'Hyppolite, voyez le |
| 1 ^{er} | Rôle | Aricie | Fille de Palante ³ , frère de Thésée. | numéro 98 |
| | Reine | Phèdre | Fille de Minos et de Pasiphaé, et seconde femme de Thésée. | Habit d'officier militaire grec, voyez le numéro 21 Voyez ⁴ de soldats grecs, voyez le numéro 22 |
| | Confidentes | | | Habits de femmes grecques, voyez le numéro 23 |
| | | Cenone | Nourrice de Phèdre. | |
| | | Panope | Suivante de Phèdre. | |
| | | Ismène | Suivante d'Aricie. | |
| | | | Une femme de la suite de Phèdre (personnage muet). | |

¹ -1264 avant JC

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 282-284.

^{A2} En dehors du numéro 98 propre à Hyppolite et à cette seule tragédie, voir notes annexées p. 356-357.

³ On savait qu'Aricie était issue de la branche des Palantides. On apprend en revanche avec LeKain qu'elle aurait été la fille de « Palante », dont aucune histoire de la mythologie ne semble faire mention.

⁴ LeKain se trompe sans doute ici en mettant « voyez » à la place d'« habit ». Nous reproduisons tel que nous lisons sur le manuscrit. Il ne commet pas la faute dans le brouillon.

Un chef de la garde de Thésée, et douze soldats de la même garde.

La scène est à Trézène, ville du Péloponèse.

Trois acteurs

} 9

Six actrices

Assistants 13

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Hippolite, Théràmène, CEnone, Panope, une femme de la suite de Phèdre.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très noble et très simple. Le fond conduit à l'appartement de Phèdre et de Thésée. La droite à celui d'Hyppolite, et la gauche à la résidence d'Aricie.^{A3}

Réplique pour baisser le rideau à la fin de la scène septième du cinquième acte.

« Que malgré les complots d'une injuste famille

« Son amante, aujourd'hui me tienne lieu de fille.

Tailleur magasinier

Préparer treize habits dont un pour le chef de la garde, et les douze autres pour les soldats de la même garde, voyez les numéros 21 & 22.

Premier garçon de théâtre

Placer, dès le premier acte deux fauteuils, l'un à la droite et l'autre à la gauche de l'avant-scène.^{A9}

Commandant des assistants

^{A3} Voir notes annexées p. 357.

^{A9} Voir notes annexées p. 358.

Acte 3^{ème} Scène 4^{ème}

Entrée avec Thésée.

« Fais ce que tu voudras, je m'abandonne à toi.
ma flamme,
« Dans l'état où je suis, je ne peux rien pour
moi.

Les douze soldats de la garde précédés de
leur chef, se divisent par portion égale sous
le vestibule. Savoir six à droite et six à gauche
à trois hommes de hauteur. Le chef occupe le
centre.

Scène 5^{ème}

Sortie avec Thésée.

« Connaissons à la fois le crime et le coupable.
« Que Phèdre explique, enfin, le trouble où je
la vois.

Le chef de la garde se met à la tête de la
division de la droite, et précède le Roy qui
sort du même côté. Celle de la gauche le suit.

Acte 5^{ème} Scène 4^{ème}

Entrée seule.

« Je veux, de tout le crime être mieux éclairci.
« Gardes, qu'Ænone sorte, et vienne seule ici.

Le chef de la garde suivi de quatre soldats
entre par la gauche du vestibule, le traverse et
sort par la droite.

Scène 5^{ème}

Entrée seule.

« Qu'on appelle mon fils, qu'il vienne
se défendre.
« Qu'il vienne me parler, je suis prêt à

Le chef de la garde suivi de quatre soldats
entre par la gauche du vestibule. Il en sort
pour se diriger par la droite du théâtre qui

l'entendre.

conduit à l'appartement d'Hyppolite.

L'an du monde 2820¹

Philoctète – de Mr de Chateaubrun²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ^{A2} |
|------------------|-------------------------|-------------------------------------|---|
| 1 ^{er} | Rôle Philoctète | Roy d'Eubée. | Habits grecs militaires, |
| 2 ^{ème} | Rôle Pyrrhus | Roy de Thessalie. | voyez le numéro 52 |
| | Roi Ulisse ³ | Roy d'Ithaque. | Habit particulier de |
| Confidents | Demas | Officier dans l'armée des Grecs. | Philoctète, voyez le numéro 99 |
| 1 ^{er} | Rôle Sophie | Fille de Philoctète. | Habit d'officier militaire |
| Confidentes | Palmyre | Gouvernante de Sophie. | grec, voyez le numéro 21 Habit de soldats grecs, voyez le numéro 22 Habits de femmes grecques, Voyez le numéro 23 |

Un chef du détachement des Grecs. Douze soldats grecs à la suite d'Ulisse et de Pyrrhus.

La scène est à l'île de Lemnos, dans la caverne de Philoctète.

¹ - 1184 avant JC

² Cf. *Matériaux*, *op. cit.*, doc. (8) pp. 284-285.

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357. Le numéro 99, censé désigner le costume spécifique de Philoctète, interpelle. Il existe en effet dans le *Registre* un autre personnage portant le nom de Philoctète. Il figure dans la tragédie d'*Œdipe* de Voltaire, dont l'action se passe, d'après les calculs de LeKain, à peu de chose près à la même époque que la tragédie de *Philoctète* (respectivement -1288 av. JC. et -1184 av. JC.). Dans le brouillon (voir *Matériaux*, *op. cit.*, p. 276) LeKain attribue un « habit grec militaire pour le personnage de Philoctète » dans la tragédie d'*Œdipe*. Or dans la version finale de l'article consacré à cette tragédie (cf. ci-dessus p. 208) LeKain attribue à ce costume le numéro 52. Numéro qui figure également dans la présente liste d'habits. Pourquoi avoir créé un costume spécifique pour le (presque) même personnage ? Pourquoi ne pas lui avoir également attribué le numéro 52 ? LeKain cherche manifestement ici à le distinguer des autres personnages. Quoi qu'il en soit, son travail de numérotation apparaît une fois de plus assez confus, voire contradictoire.

³ Sic.

Quatre acteurs

} 6

Deux actrices

Assistants 13

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Ulisse, Pyrrhus, Démas, Sophie, Palmyre, Philoctète.

Une lettre non écrite donnée à l'acteur qui joue le rôle d'Ulisse.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter un décor très sauvage dans lequel on aperçoit un antre profond et obscur percé dans un rocher d'une hauteur immense. On voit à l'entrée de la caverne, une espèce de lit formé par une saillie du rocher. Il est couvert de feuilles d'arbres, et sur une partie de la roche un peu plus élevée que celle qui sert de lit, on y découvre quelques vases de terre brute qui servent à conserver la nourriture de Philoctète.¹

Le théâtre dans cette partie est très peu éclairé, on voit une partie du rivage dans le plus grand lointain.

Tailleur magasinier

Préparer treize habits dont un pour le chef du détachement des Grecs, et les douze autres pour les soldats grecs, voyez les numéros 21 & 22.

Plus donner des fers à l'un des soldats ; ce sont ceux que les Grecs destinent à Philoctète.

Commandant des assistants

Réplique pour les entrées et les sorties

Actions du chef et des soldats

Acte 4^{ème} Scène 4^{ème}

¹ Ce décor est propre à *Philoctète*. On n'en retrouve aucune trace, même partielle dans le reste du *Registre*.

Entrée avec Ulisse.

« Dieux ! Je vois des soldats, je cours près de mon père.

« Je saurais réprimer leur effort téméraire.

Les douze soldats grecs précédés de leur chef, se rangent en quart de cercle sur le fond du théâtre, en observant de ne point masquer la caverne de Philoctète. l'un d'eux porte les fers destinés à ce Roy. Le chef de la garde est au centre du quart de cercle.

Même scène.

Sortie avec Ulisse et Pyrrhus.

« Daignez, pour un moment, suspendre encore vos coups.

« Si mes efforts sont vains, je m'abandonne à vous.

Le chef de la garde replie ses soldats à trois hommes de hauteur, et suit Ulisse et Pyrrhus qui sortent par le côté opposé à la caverne.

L'an de notre ère 250

Polyeucte – de Pierre Corneille¹

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> | |
|----------------------------------|--------------|-----------------------------|--|---|
| 1 ^{er} | Rôle | Sévère | Chevalier romain favori de l'Empereur Décis. | Habits grecs militaires, voyez le numéro 52 ^{A2} |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} | Rôle | Polyeucte | Seigneur arménien, gendre de Félix. | Habit arménien, voyez le n ^o 100 |
| 2 ^{ème} | Rôle | Néarque | Seigneur arménien, ami de Polyeucte. | Habits de prêteur romain, voyez le numéro 41 ^{A10} |
| | Roi | Félix | Sénateur romain, prêteur d'Arménie. | Habits de soldats romains voyez le numéro 22 |
| | Confidents | | | Habit de femmes |

¹ Cf. *Matériaux*, *op. cit.*, doc. (8) pp. 285-286.

^{A2} Voir notes annexées à propos des numéros 52 et 22, p. 356-357.

^{A10} Voir notes annexées p. 358.

| | | | |
|------------------|--------------|-------------------------------------|----------------------------|
| 1 ^{er} | Albin | Suivant de Félix. | arméniennes, voyez |
| 2 ^{ème} | Fabian | Suivant de Sévère. | le numéro 101 ¹ |
| 3 ^{ème} | Cléon | Domestique de Félix. | |
| 1 ^{er} | Rôle Pauline | Fille de Félix, femme de Polyeucte. | |
| Confidente | Stratonice | Suivante de Pauline. | |

Quatre soldats de la garde du gouverneur.

La scène est à Mélytène, Capitale d'Arménie dans le palais de Félix.

Six acteurs

} 8

Deux actrices

Assistants 4

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Polyeucte, Néarque, Pauline, Stratonice, Félix, Albin.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture noble et simple, dont le fond conduit à l'appartement de Félix, la droite à celui de Polyeucte et de Pauline et la gauche à l'appartement destiné à Sévère.^{A3}

Tailleur magasinier

Préparer quatre habits de soldats de la garde du gouvernement, voyez le numéro 22.

¹ On retrouve les habits numéro 100 et 101 dans *Rhadamiste et Zénobie*.

^{A3} Voir notes annexées p. 357.

Premier garçon de théâtre

Placer, dès le premier acte, deux fauteuils, l'un à la droite et l'autre à la gauche de l'avant-scène.^{A9}

~~Commandant des Assistants¹~~

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des soldats

Acte 4^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Polyeucte.

Commencement de la scène.

Les quatre soldats se postent sous le vestibule, deux à droite et deux à gauche.

Même scène.

« Gardes, voudriez-vous me vendre un bon office ?

Les quatre soldats s'avancent en scène en deçà du vestibule, deux à droite et deux à gauche.

« Non pour me dérober aux rigueurs du supplice.

Même scène.

« Vas, ne perds point de temps, et reviens promptement.

Les quatre soldats reprennent le poste qu'ils occupaient au commencement de la scène.

« Je serai de retour, seigneur, dans un moment.

Scène 4^{ème}

Sortie avec Polyeucte.

« Qu'on me mène à la mort, je n'ai plus rien à dire ;

Les deux soldats de la division de droite Précèdent Polyeucte, les deux autres de la gauche le suivent.

« Allons, gardes, c'est fait.

^{A9} Voir notes annexées p. 358.

¹ Nous ignorons pourquoi LeKain barre cette mention.

Acte 5^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Félix, Albin.

Commencement de la scène.

Les quatre soldats de la garde se postent sous le vestibule, deux à droite et deux à gauche.

Même scène.

« Amenez Polyeucte, et si je le renvoie ;
« S'il demeure insensible à ce dernier effort,
« Au sortir de ce lieu, qu'on lui donne la mort.

Les quatre soldats des deux division sortent, à deux hommes de hauteur, par la droite du vestibule.

Scène 2^{ème}

Entrée avec Polyeucte.

« J'aurais fait mon devoir, quoi qu'il puisse arriver.
« Mais Polyeucte vient, tâchons de le sauver.
« Soldats, retirez-vous, et gardez bien la porte.

Les quatre soldats conduisent Polyeucte au milieu d'eux, jusque sur l'avant-scène, et au troisième vers de la réplique, ils rentrent sous le vestibule, et en sortent aussitôt par la droite.

L'an du monde 3956

L'an de Rome 706¹

De Rome 706

La mort de Pompée – de Pierre Corneille²

Emplois

Rôles

Rang des personnages

Vêtements³

¹ -47 avant JC

² Cf. *Matériaux*, *op. cit.*, doc. (8) pp. 286-288.

³ On retrouve les habits numéro 16, 17, 18 et 19 dans *Amasis*, *Didon*, *Hypermnestre*, *La mort de Pompée* et *Sertorius*. Voir note annexée A11 p. 359 à propos des numéros 45, 46 & 47. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » pp. 364-365 & 375-376.

| | | | | |
|------------------|------------|--------------|--|---|
| 1 ^{er} | Rôle | Jules César | Dictateur de Rome. | Habits militaires romains, |
| 2 ^{ème} | Rôle | Ptolomée | Roi d’Egypte. | voyez le numéro 52 ^{A2} |
| 1 ^{er} | Roi | Philippe | Affranchi de Pompée. | Habits des officiers |
| 2 ^{ème} | Roi | Photin | Ministre de Ptolomée. | militaires, ou des chefs des |
| | Confidents | | | licteurs, voyez le n° 46 |
| 1 ^{er} | | Achoré | Officier du palais de Cléopâtre. | Habits des licteurs, voyez le numéro 47 |
| 2 ^{ème} | | Achillas | Ministre du conseil de Ptolomée. | Habits africains, voyez le numéro 16 |
| 3 ^{ème} | | Septime | Ancien tribun de Rome et attaché au conseil de Ptolomée. | Habits des officiers militaires africains, voyez le numéro 17 |
| 4 ^{ème} | | Marc-Antoine | Officier dans l’armée de Jules César. | Habits des soldats africains18 |
| 1 ^{er} | Rôle | Cléopâtre | Sœur de Ptolomée, et comme lui, Reine d’Egypte. | Habits des femmes africaines, voyez le n° 19 |
| | Reine | Cornélie | Veuve de Pompée. | Habits des femmes romaines, voyez le |
| | Confidente | Charmion | Suivante de Cléopâtre. | numéro 45 |

Un chef de la garde de Ptolomée, et huit soldats de la même garde.

Un chef de la garde de Jules César, et vingt soldats de la même garde.

La scène se passe à Alexandrie, dans le palais des Rois d’Egypte.

Huit acteurs

} 11

Trois actrices

Assistants 30

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357.

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Ptoloméé, Photin, Achillas, Septime, Cléopâtre, Charmion.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie de très noble et de très belle architecture. Le fond conduit à l'appartement de Ptoloméé, la droite à celui de Cléopâtre, et la gauche à celui que l'on destine à Jules César.^{A3}

Tailleur magasinier

Préparer trente habits dont un pour l'officier militaire africain, huit autres pour les soldats de la garde de Ptoloméé, voyez le numéro 17 et 18.

Plus un pour le chef des licteurs, et vingt autres pour les licteurs de la garde de Jules César, voyez les numéro 46 et 47.

Premier garçon de théâtre

Placer, dès le premier acte, deux fauteuils, l'un à la droite et l'autre à la gauche de l'avant-scène.

Plus donner à l'actrice qui joue le rôle de Cornelia, une urne antique recouverte d'un crêpe noir.

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des chefs, des licteurs, et des soldats

Acte 3^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec César et Ptoloméé.

« Et moi, soit que l'issue en soit douce ou

Les vingt licteurs de la garde de César

^{A3} Voir notes annexées p. 357. La description donnée ici correspond de très près à celle établie plus haut dans l'article consacré à *Mahomet II* (cf. ci-dessus note A3 p. 183). LeKain y avait associé la « très noble et très belle architecture » à une « galerie du palais des anciens empereurs romains ». On peut donc légitimement penser que le comédien envisageait exactement le même décor pour les deux pièces.

funeste ;

« J'irai l'entretenir quand j'aurais vu le reste.

précédés de leur chef se placent sur les parties latérales du fonds, en deçà du vestibule, savoir deux à droite, et deux à gauche, à cinq hommes de hauteur. Le chef est à la tête de la division de la gauche. Les huit soldats égyptiens, précédés également de leur chef, occupent par égale division la droite et la gauche du vestibule à deux hommes de hauteur. Le chef se tient au centre.

Même scène.

Sortie avec Ptolomée et Photin.

« Allez-y donner ordre, et me laisser ici.

« Entretenir les miens sur quelqu'autre souci.

La division droite de la garde égyptienne, commandée par son chef, précède Ptolomée, et celle de la gauche le suit; tous à deux hommes de hauteur.

Le chef des licteurs replie sa division droite sur celle de la gauche, et sort de ce dernier côté avec son détachement réunis à trois hommes de hauteur.

Acte 4^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée avec César.

« Elle pouvait l'aigrir au lieu de l'émouvoir,

« Et vous agirez seul avec plus de pouvoir.

Douze licteurs de la garde de César précédés de leur chef, entre avec ce prince par la gauche du théâtre, et vont se placer sous le vestibule par égale division, à trois hommes de hauteur. Le chef est à la tête de la division gauche.

Scène 5^{ème}

Sortie avec César.

« Et pour soldats choisis, envoyez des nouveaux
« Qui portent hautement mes haches pour
drapeaux.

Le chef des licteurs descend du vestibule sur
la scène, en repliant sa troupe à trois hommes
de hauteur, lesquels précèdent Jules César qui
sort par la gauche du théâtre.

Acte 5^{ème} Scène 4^{ème}

Entrée avec César.

« Qui pourra mieux que moi vous dire la
douleur
« Que lui donne du Roi l'invincible malheur.

Les douze licteurs précédés de leur chef,
prennent poste, par égale division, sous le
vestibule, à trois hommes de hauteur.
Le chef est à la tête de la division de la droite.

Scène 5^{ème}

Sortie avec Cléopâtre, César, etc.

« Elève à l'une un trône, à l'autre des autels,
« Et jure à tous les deux des respects
immortels.

La division de la droite commandée par le
chef, précède Jules César, Cléopâtre et sa
cour, et la gauche suit le cortège.

Vers l'an du monde 3700¹

Pyrrhus – de Mr de Crébillon²

Emplois

Rôles

Rang des personnages

Vêtements^{A2}

¹ - 304 avant JC

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp.288-289.

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357.

| | | | | |
|------------------|------------|------------|---|---|
| 1 ^{er} | Rôle | Pyrrhus | Roy d'Épire, élevé sous le nom d'Hélénus, fils de Glaucias. | Habits grecs civils, voyez le numéro 20 |
| 2 ^{ème} | Rôle | Illyrus | Fils de Glaucias. | Habits grecs pour les officiers militaires, |
| 1 ^{er} | Roi | Glaucias | Roi d'Illyrie. | voyez le numéro 21 |
| 2 ^{ème} | Roi | Néoptolème | Usurpateur de l'Épire, prince du sang de Pyrrhus. | Habits de soldats grecs, voyez le numéro 22 |
| | Confidents | | | Habits de femmes grecques, voyez le numéro 23 |
| 1 ^{er} | | Androclide | Officier des armées de Glaucias, et sujet de Pyrrhus. | |
| 2 ^{ème} | | Cynéas | Suivant de Pyrrhus. | |
| 1 ^{er} | Rôle | Ericie | Fille d'Argire. | |
| | Confidente | Ismène | Suivante d'Ericie. | |

Un chef de la garde de Lysimachus¹, et douze soldats de la même garde.

La scène est à Byzance, dans le palais de Lysimachus.

Six acteurs

} 8

Deux actrices

Assistants 13

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Glaucias, Androclide, Hélénus, Cynéas, Ericie, Ismène, Illyrus, Gardes.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très noble et très simple. Le fond conduit à l'appartement de Néoptolème et d'Ericie, la droite à celui de Glaucias et de Pyrrhus, et la gauche à la résidence d'Illyrus.^{A3}

¹ On écrivait aujourd'hui « Lysimaque »

^{A3} Voir notes annexées p. 357.

Na : Dans le commencement du premier acte, le théâtre n'est que faiblement éclairé. Réplique pour faire revenir la lumière par degrés insensibles, à la scène seconde du premier acte.^{A4}

« Et ce même Pyrrhus met au rang de ses dieux

« L'objet qui de son sang est le prix odieux.

Tailleur magasinier

Préparer treize habits, dont un pour le chef de la garde, et les douze autres pour les soldats de la même garde, voyez les numéros 21 et 22.

Premier garçon de théâtre

Préparer dès le premier acte, deux fauteuils, l'un à droite et l'autre à gauche de l'avant-scène.^{A9}

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions du chef de la garde et des soldats

Acte 1^{er} Scène 7^{ème}

Entrée avec Illyrus.

« Je sens que les plus grands sont tous pour
Ericie.

« Mais Illyrus paraît, sortons – Prince un
moment

« J'ai besoin, avec vous, d'un éclaircissement.

« Gardes, éloignez-vous.

Quatre soldats de la garde de Lysimachus
destinés à celle d'Illyrus, entrent avec ce

Prince par la gauche du théâtre, et sur l'ordre
qui leur est donné au premier hémistiche du

quatrième vers de la réplique, ils vont se

placer sous le vestibule, deux à droite et deux
à gauche.

Scène 8^{ème}

^{A4} Voir notes annexées p. 357.

^{A9} Voir notes annexées p. 358.

Sortie avec Ilyrus.

« Humilions son cœur, en lui faisant connaître
« Des sentiments d'honneur qu'il n'aurait pas
peut-être.

Les quatre soldats sortent avec Ilyrus par la
gauche du théâtre à deux hommes de
hauteur.

Acte 3^{ème} Scène 4^{ème}

Entrée avec Illyrus.

« Mais on vient, c'est lui-même ; hélas pour
m'attendrir,
« Que d'objets, à la fois, viennent ici s'offrir !

Les quatre mêmes soldats que ci-dessus
prennent le même poste qu'ils avaient à la
scène septième du premier acte.

Scène 5^{ème}

Sortie avec Illyrus.

« Adieu, cher Héléus, vous apprendrez un
jour
« Si j'avais mérité de vous quelque retour.

Les quatre mêmes soldats sortent avec Illyrus
par la gauche du théâtre à deux hommes de
hauteur.

Acte 5^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée seul dans le cours de la scène.

« Héléus, tu vas voir combien je m'y confie.
« Gardes, faites venir le prince d'Illyrie.

Le chef de la garde paraît par la droite du
vestibule. Il entre en scène et sort avec huit
soldats, à deux hommes de hauteur par la
gauche du théâtre.

Scène 4^{ème}

Entrée avec Illyrus.

« Je vais te rassurer contre un fer redoutable,
« Qui rendrait, dans mes mains, ta perte
inévitable.
« Frappe, voilà Pyrrhus.

Le chef de la garde entre en scène par la gauche du théâtre, suivi de ses huit soldats, et des quatre autres qui ont escortés Illyrus dans le premier et le troisième acte. Tous se postent sur une seule ligne, en deçà du vestibule. Le chef est au centre de la ligne.

Scène 5^{ème} et dernière

Sortie avec tous les acteurs.

« Recevez votre fils pour prix d'un si grand bien.
« Et vous mon cher Pyrrhus, daignez être le mien.

Le chef de la garde fait faire un quart de conversion à chaque moitié de sa troupe alignée, pour laisser passer les deux Roys, et leur suite, tous suivent par le fond, à trois hommes de hauteur, le chef étant à leur tête.

L'an du monde 4052
De Rome 802

L'an de Rome 802¹

Rhadamisthe et Zénobie – de Mr de Crébillon²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements³</u> |
|-----------------|-----------------|---|--|
| 1 ^{er} | Rôle Rhadamiste | Fils de Pharasmane, et ambassadeur de Rome. | Habit asiatique oriental, voyez le numéro 24 ^{A6} |

¹ 49 après JC.

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 289-291.

³ On ne comprend pas bien ce qui a poussé LeKain à barrer la mention asiatique pour le numéro 24, sachant que ce numéro désigne par ailleurs dans *Athalie*, *Rodogune* et *Sémiramis* des habits « orientaux ou asiatiques ». Les numéros 1, 3 et 4 sont également mentionnés dans *Absalon*, *Athalie*, *Sémiramis* et *Nicomède*. Le numéro 40 apparaît dans *Brutus* et *Bérénice*. Les numéros 100 et 101 dans *Polyeucte*. Le numéro 27 dans *Andronic*, *Bérénice*, *Héraclius* et *Rodogune*. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » p. 361, 370, 373 & 385.

^{A6} Voir notes annexées p. 357-358.

| | | | | | |
|------------------|------------|------------|--|---|-----|
| 2 ^{ème} | Rôle | Arsam | Frère de Rhadamiste. | Habit asiatique guerrier, | |
| | Roi | Pharasmane | Roi d'Ibérie. | voyez le numéro | 1 |
| | Confidents | | | Habit romain civil, | |
| 1 ^{er} | | Hyéron | Ambassadeur d'Arménie. | voyez le numéro | 40 |
| 2 ^{ème} | | Mitrane | Capitaine des gardes de Pharasmane. | Habit asiatique pour les officiers, voyez le | |
| 3 ^{ème} | | Hydaspe | Suivant de Pharasmane. | numéro | 3 |
| 1 ^{er} | Rôle | Zénobie | Fille de Mithridate. | Habit asiatique pour les | |
| | Confidente | Phénice | Suivante de Zénobie. | soldats, voyez le | |
| | | | | numéro | 4 |
| | | | | Habit arménien, | |
| | | | | voyez le numéro | 100 |
| | | | | Habit d'arménienne, | |
| | | | | Voyez le numéro | 101 |
| | | | | Habit de femme orientale, | |
| | | | | Voyez le numéro | 27 |

Un chef de la garde de Pharasmane, et vingt-quatre soldats
de la même garde.

La scène est à Arthénisse¹ capitale de l'Ibérie, dans le
palais de Pharasmane.

Six acteurs

} 8

Deux actrices

Assistants 25

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Zénobie, Phénice, Pharasmane, Mitrane, Hydaspe.

¹ On lit « Arthanisse » dans l'édition de l'imprimerie royale de 1750. On ne connaît ni l'une ni l'autre de ces deux villes.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très simple et très grossière. Le fond conduit à l'appartement de Pharasmane, la droite à celui de Zénobie, et la gauche à la résidence d'Arsame.¹

Réplique pour baisser le rideau à la fin de la scène sixième du cinquième acte.

« Votre sœur s'attendrit, je vois couler vos pleurs.

« Mon frère, approchez-vous, embrassez-moi ; je meurs.

Tailleur magasinier

Préparer vingt-cinq habits, dont un pour le chef de la garde et les vingt-quatre autres pour les soldats de la même garde. Voyez le numéro 3 et 4.

Premier garçon de théâtre

Préparer dès le premier deux fauteuils, l'un à droite et l'autre à gauche de l'avant-scène.^{A9}

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions du chef et des soldats

Acte 2^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Pharasmane.

« Surmontons, cependant, toute sa violence.

« Et d'un ambassadeur employons la prudence.

Douze soldats de la garde de Pharasmane précédés de leur chef, se postent sous le vestibule, par égale division. Savoir six à droite, et six à gauche. Le chef occupe le centre.

¹ Ce décor correspond dans sa structure (galerie d'une architecture grossière) à ceux décrits dans *Amisis*, *Brutus*, *Horace* et *Tancrède*. Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique » p. 395.

^{A9} Voir notes annexées p. 358.

Même scène.

« Qu'entends-je ! Dans ma cour on ose
m'insulter.

« Holà gardes.

Le chef de la garde se fait suivre de ses deux
divisions, qu'il place en deçà du vestibule
six à droite, et six à gauche à trois hommes de
hauteur, ces deux corps se faisant face l'un
l'autre.

Même scène.

Sortie avec Pharasmane.

« Retournez, dès ce jour, apprendre à
Corbulon

« Comme on reçoit ici les ordres de Néron.

Le roi passe au milieu des deux divisions et
le chef de la garde le suit par le fond en
repliant sa troupe à trois hommes de hauteur.

Acte 4^{ème} Scène 6^{ème}

Entrée avec Mitrane.

« Devais-tu, dans mon sang, me choisir des
bourreaux ?

« Ah, fuyons de ces lieux ! Ciel que me veut
Mitrane ?

Le chef de la garde, suivi de quatre soldats se
poste en deçà du vestibule sur une seule ligne,
faisant face au public. Il occupe la tête de ce
détachement.

Même scène.

Sortie avec Mitrane, Arsame.

« Ô destin, à tes coups j'abandonne ma vie.

« Mais sauve, s'il se peut, mon frère et
Zénobie.

Le chef de la garde escorté de deux soldats,
précède Arsame qui sort de la gauche du
théâtre, et les deux autres soldats le suivent.

Acte 5^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Pharasmane.

Commencement de la scène.

Le chef de la garde se poste avec six soldats sous le vestibule. Savoir trois à droite et trois à gauche. Il occupe le centre.

Scène 2^{ème}

Entrée avec Arsame.

« Le traître ! C'en est trop, qu'il paraisse à mes yeux.

« Mais de le voir, il faut...¹

Deux soldats de la garde conduisent Arsame jusque sur la scène, par la gauche du théâtre.

Ils vont ensuite se réunir par égale portion, aux deux divisions qui sont sous le vestibule.

Scène 3^{ème}

Sortie avec Pharasmane.

« Retire-toi, perfide, et ne réplique pas ;

« Mitrane, qu'on l'arrête, et vous suivez mes pas.

Le chef de la garde à la tête de la division de la droite, précède Pharasmane qui sort par le fond, de ce même côté. Celle de la gauche le suit.

Il ne reste que les deux soldats qui ont conduit Arsame en scène, et qui s'avancent en deçà du vestibule, adossés aux deux premiers pilastre qui le soutiennent.

Scène 5^{ème}

Entrée avec Pharasmane.

« Juste dieux ! De quel sang nous avez-vous fait naître ?

« Ah, mon frère n'est plus ; Seigneur qu'avez-vous fait ?

Douze soldats de la garde, précédés de leur chef, se postent sous le vestibule par égale division à trois hommes de hauteur. Le chef occupe le centre.

¹ On lit : « Mais je le vois, il faut... » dans l'édition de 1750 déjà mentionnée.

Les deux soldats préposés à la garde d'Arsame restent dans la même position.

Scène 6^{ème} et dernière

Entrée avec Rhadamiste.

« Mais, pour le redoubler dans mon âme éperdue,
« Justes dieux¹, quel objet offrez-vous à ma vue ?

Des dix autres soldats de la garde de Pharasmane, deux portent Rhadamiste sur des écharpes ensanglantées, ils le déposent sur un fauteuil au milieu de l'avant-scène, et restent derrière lui, à quatre pieds de son siège, en mettant le sabre à la main.

Les huit autres se postent sur les parties latérales du fond, par égale division, en se faisant face les uns aux autres. Tous restent dans cette position jusqu'à ce qu'on baisse le rideau.

L'an du monde 3906²

Rodogune – de Pierre Corneille³

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ⁴ |
|----------------------------------|--------------|------------------------------------|----------------------------------|
| 1 ^{er} | Rôle | Antiochus } Fils de Démétrius | Habit oriental ou asiatique, |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} | Rôle | Seleucus } et de Cléopâtre. | voyez le numéro 24 ^{A6} |
| | Roi | Oronte Ambassadeur de Phraates, | Habit Parthe, |

¹ On lit : « Dieux puissants » dans l'édition de 1750 déjà mentionnée.

² -98 avant JC

³ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 291-292.

⁴ Les costumes qui portent ici le numéro 25, 26 et 27 correspondent exactement à ceux déjà décrit aux numéros respectifs 3, 4 & 5. Les costumes numéro 102, 103, 104 et 105 sont propres à cette seule tragédie. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » pp. 369-370 & 385.

^{A6} Voir notes annexées p. 357-358.

| | | | | |
|-----------------|-----------|------------------------------|--|-----|
| | | Roi de Parthes. | Voyez le numéro | 102 |
| Confidents | Timagène | Gouverneur des deux Princes. | Habits populaires parthes, voyez le numéro | 103 |
| 1 ^{er} | Rôle | Sœur de Phraates. | Habits populaires syriens, voyez le numéro | 104 |
| | Reine | Reine de Syrie. | | |
| | Cléopâtre | | | |
| Confidente | Laonice | Sœur de Timagène. | Habit d'officier militaire oriental, voyez le numéro | 25 |
| | | | Habit de soldat oriental, voyez le numéro | 26 |
| | | | Habit de femmes orientales, voyez le numéro | 27 |
| | | | Habit de femme parthes, voyez le numéro | 105 |

Trois femmes de la suite des deux Reines assistantes au couronnement (personnage muet).

Le chef de la garde du nouveau Roy, et dix-huit soldats de la même garde.

Vingt hommes du peuple syrien.

Dix hommes du peuple parthe.

La scène est à Séleucie dans le palais de Démétrius Nicanor.

Quatre acteurs

} 10¹

Six actrices

Assistants 49

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

¹ LeKain compte apparemment, parmi les actrices, les trois assistantes au couronnement, pourtant désignées comme personnages muets.

« Timagène, Laonice, Antiochus, Seleucus, Rodogune.

Maître de Musique

Entre le quatrième et le cinquième acte, la musique doit peindre les acclamations d'un peuple entier, (enjoué ?) de son bonheur, le jour ou le ciel lui accorde la paix et un nouveau souverain.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très noble et très riche. Le fond conduit à l'appartement de Cléopâtre, la droite à celui de Rodogune, et la gauche à la résidence des deux princes.^{A3}

Tailleur magasinier

Préparer quarante-neuf habits, dont un pour le chef de la garde du Roy et dix-huit pour les soldats de la même garde, voyez les numéros 25 et 26.
Plus vingt-quatre autres pour les hommes du peuple syrien, voyez le numéro 104.
Plus dix autres pour les hommes du peuple parthe, voyez le numéro 103.

Premier garçon de théâtre

Préparer dès le premier acte trois fauteuils et deux tabourets, deux des fauteuils et un tabouret sur la droite de l'avant-scène, l'autre fauteuil et l'autre tabouret sur la gauche. Plus préparer une coupe antique donnée dans le cours de la scène troisième du cinquième acte à l'actrice qui joue le rôle de Laonice.

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions du chef, des soldats, des peuples parthes et syriens

^{A3} Voir notes annexées p. 357.

Na : Dans l'intervalle du premier au second acte, il faut placer vers le milieu de l'avant-scène, le fauteuil de Cléopâtre, et les deux tabourets des deux princes, l'un à droite et l'autre à gauche. On doit remettre le tout à sa première place à la fin de l'acte. Plus, dans l'intervalle du quatrième au cinquième acte, il faut placer vers le milieu de l'avant-scène, les trois fauteuils et un seul des tabourets sur la gauche du théâtre, c'est-à-dire à côté du siège qui sert à Rodogune.^{A7}

Acte 5^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée avec Antiochus et Rodogune.

« Mais je les vois déjà, Madame, et c'est à vous
« À commencer ici des spectacles si doux.

Les dix-huit soldats de la garde, précédés de leur chef, entrent par le fond. Les vingt Syriens, et les dix Parthes, entrent pêle-mêle par les parties latérales du théâtre. Ces derniers occupent les côtés par égale division. Les dix-huit soldats sont répartis en trois corps. Le premier occupe l'entrée intérieure du vestibule sur une seule ligne, le chef étant à la tête un peu en avant. Les deux autres divisions, sont en portion égale sur les côtés du théâtre, un peu plus reculées que le lieu de l'action, en sorte que le peuple et les soldats décrivent de droite et de gauche une espèce de quart de cercle.

Scène 5^{ème} et dernière

Sortie avec Antiochus, Rodogune, etc.

« Et nous verrons, après, par d'autres sacrifices,
« Si les dieux voudront être à nos vœux plus propices.

Les six hommes de la garde qui sont postés à l'entrée du vestibule se replient à trois hommes de hauteur, ayant le chef à leur tête, et précèdent le Roy et Rodogune.

^{A7} Voir notes annexées p. 358.

Les deux divisions de la droite et de la gauche suivent les souverains, et le peuple rentre de droite et de gauche, par les parties latérales.

L'an du monde 3939
De Rome 689

L'an de Rome 689¹

Rome sauvée – de Mr de Voltaire²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> | |
|----------------------------------|--------------|-----------------------------|--|--|
| 1 ^{er} | Rôle | Cicéron | Consul de Rome. | Habit des consuls de Rome, |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} | Rôle | Catilina | Sénateur conjuré. | voyez le numéro 39 ^{A8} |
| 2 ^{ème} | Rôle | César | Sénateur et Pontife. | Habit des Sénateurs, |
| 1 ^{er} | Roi | Caton* | Ancien consul. | voyez le numéro 48 ^{A11} |
| 2 ^{ème} | Roi | Cethegus | Sénateur conjuré. | Habit des affranchis, |
| | Confidents | | | voyez le numéro 44 |
| 1 ^{er} | | Lentulus-Sura | Sénateur conjuré. | Habit du chef des licteurs, |
| 2 ^{ème} | | Clodius | Sénateur d'un parti mixte. | voyez le numéro 46 |
| 3 ^{ème} | | Aufide | Chef des licteurs. | Habit des licteurs, |
| 4 ^{ème} | | Martian** | Affranchi de Catilina. | voyez le numéro 47 |
| 5 ^{ème} | | Lentulus | Sénateur conjuré. | Habit des soldats romains, |
| 6 ^{ème} | | Statilius | Sénateur conjuré. | voyez le numéro 22 |
| 1 ^{er} | Rôle | Aurélie | Fille de Nonnius et femme de Catilina | Habit de dames romaines, voyez le numéro 45 Habits militaires romains, Voyez le numéro 52 ^{A2} |

* On réunit à ce rôle ce que profèrent Luccullus et Crassus.

** Idem ce que dit le conjuré de la scène sixième du second acte, au moment du serment.

¹ - 64 avant JC.

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 292-294.

^{A8} Voir notes annexées p. 358.

^{A11} Voir notes annexées p. 359.

^{A2} Voir notes annexées p. 356 à propos des numéros 22 & 52.

| | | |
|--|---|------------------------------------|
| Lucullus | } | |
| Crassus | } | |
| Favonius | } | Praticiens vétérans du parti de la |
| Muréna | } | République. (personnages muets). |
| Catullus | } | |
| Marcellus | } | |
| | | |
| Pison | } | Jeunes patriciens |
| Autronius | } | du parti de Catilina. |
| Vargonte | } | (personnages muets). |
| | | |
| Septime | | Affranchi de Catilina |
| Trois autres affranchis de Céthégus (personnages muets). | | |

Un chef des licteurs, et dix-huit licteurs qui servent d'escorte au consul.

Six soldats romains dévoués au parti de Catilina.

Na : Comme ces derniers ne paraissent qu'au premier acte, on peut leur donner ensuite des vêtements des licteurs, pour augmenter de ce même nombre la garde du consul.^{A5}

La scène est à Rome. La scène se passe au premier, second et troisième acte dans une galerie du palais d'Aurélius lequel¹ contiguë au temple de Tellus. Le quatrième et le cinquième acte se passent dans le temple de Tellus, où s'assemble le sénat.

Six acteurs

} 12

Trois actrices

Assistants 32²

^{A5} Voir notes annexées p.357.

¹ LeKain oublie ici le verbe être.

² LeKain semble avoir recopié le brouillon sans prendre garde au fait qu'il mentionne ici six assistants supplémentaires. Le total des assistants est donc de 38 et non de 32.

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Catilina, Cethegus, Aurélie, Martian, Cicéron, Caton, Soldats, affranchis, le chef des licteurs, licteurs.

Lettre écrite et donnée à l'actrice qui joue le rôle d'Aurélie.

« La mort trop longtemps a respecté mes jours ;
« Une fille que j'aime en termine le cours ;
« Je suis trop bien puni, dans ma triste vieillesse
« De cet hymen affreux qu'a permis ma faiblesse ;
« Je sais de votre époux les complots odieux ;
« César qui nous trahit veut enlever Préneste ;
« Vous avez partagé leur trahison funeste ;
« Repentez-vous ingrante, ou périssez comme eux.

Le Maître de Musique

Dans l'intervalle du quatrième au cinquième acte, la musique doit peindre le bruit et la clameur d'une guerre intestine, dont les éclats s'apaisent par degrés.

Décorateur machiniste

Au premier, second et troisième acte, le théâtre doit représenter une galerie très vaste, décorée de portiques. Le fond conduit à l'appartement de Catilina et d'Aurélie.¹ Dans le quatrième et le cinquième acte, il représente l'intérieur du temple de Tellus.²

Dans le commencement du premier acte, le théâtre est dans l'obscurité.

¹ Cette description correspond dans sa structure à celle des très nombreuses galeries tripartites décrite dans le *Registre*. C'est la première et dernière fois pourtant que LeKain mentionne des portiques. Dans les descriptions précédentes, LeKain ne parlait que de portes, ou plus sobrement encore, d'entrées... On peine à évaluer la différence réelle entre ces différentes propositions... Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique » pp. 394, 399.

² LeKain fait également mention de l'intérieur d'un temple dans *Athalie* et *Iphigénie en Tauride*. Il omet ici de faire mention de la statue de Jupiter, à laquelle il fait pourtant référence dans les indications aux commandants des assistants, acte IV, scène 3^{ème} : « Les Sénateurs [...] se tiennent dans le fond de la coupole du temple de droite et de gauche, en quart de cercle. En observant de ne point couvrir la statue de Jupiter qui est au centre. ». On retrouve une statue de même type (représentant une divinité) dans *Brutus* (Mars), *Iphigénie en Tauride* (Diane), *Œdipe* (Jupiter) et *Olympie* (Diane). À noter que LeKain évoque « la coupole du temple » pour la première fois. C'est un indice qui nous permet de nous figurer un peu mieux ce à quoi pouvait ressembler le temple. LeKain évoque également un « portique » acte III scène 5^{ème}.

Réplique pour faire reparaitre la lumière par degrés insensibles à la scène troisième du premier acte.^{A4}

« Ma sûreté, la votre, et la cause commune,
« Exige ces apprêts qui causent votre effroi.

Il faut baisser le rideau à la fin du troisième acte, pour le changement de décoration, et pour préparer le lieu du Sénat.

L'intérieur de la coupole du temple doit être éclairé par des lampadaires antiques, parce que le jour est alors sur son déclin.

Tailleur magasinier

Préparer trente-huit habits, dont neuf pour les sénateurs et quatre pour les affranchis, voyez les numéros 48 et 44. Plus un pour le chef des licteurs et dix-huit autres pour les licteurs, voyez les numéros 46 et 47. Plus six autres pour les soldats romains, voyez le numéro 22. Plus six autres habits de guerre à la romaine pour les sénateurs qui reparaissent à la scène première du cinquième acte avec Caton, voyez le numéro 52.

Na : A la fin de la scène seconde du premier acte, il faut déshabiller les six soldats qui ont servi pour Catilina et leur donner des vêtements de licteurs pour augmenter le nombre de ces derniers.

Premier garçon de théâtre

Placer, dans l'intervalle du troisième au quatrième acte, deux banquettes sur les parties latérales de l'avant-scène, chacune de forme cintrée, et de quinze pied de long. Plus un seul fauteuil sur la droite, près du bord du théâtre pour le consul. Il faut faire en sorte que le centre de l'avant-scène soit libre pour le passage de Catilina et d'Aurélie.

Dans l'intervalle du troisième au quatrième acte, préparer et allumer les flambeaux qu'il faut mettre dans les lampadaires de la coupole du temple.^{A7}

Perruquier

^{A4} Voir notes annexées p. p. 357.

^{A7} Voir notes annexées p. 358.

Préparer treize coiffures courtes et rondes, dont six pour les sénateurs vétérans et les sept pour le reste des sénateurs et les quatre affranchis.

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions du chef des licteurs, des licteurs, des soldats, des affranchis et des sénateurs.

Acte 1^{er} Scène 1^{ère}

Entrée avec Catilina.

Commencement de la scène.

Six soldats dévoués au parti de Catilina, occupent par égale division, le fond du portique.

Scène 2^{ème}

Entrée avec Cethegus.

« Titres chers et sacrés, et de père et d'époux
« Faiblesses des humains, évanouissez-vous.¹

Les trois affranchis de Céthégus se rangent en scène à la gauche de leur conducteur.

Même scène.

« Vous courez dans Préneste, où nos amis secrets,
« Ont du nom de César voilé nos intérêts ;
« Que Nonnius surpris ne puisse se défendre.

Les trois soldats de la droite sortent de ce même côté, à la fin du dernier hémistiche du troisième vers de la réplique.

« Vous, près du Capitole allez soudain vous rendre.
« Songez qui vous servez, et gardez vos

Les trois soldats de la gauche sortent de ce même côté à la fin du dernier hémistiche du second vers de la réplique.

¹ On lit dans l'édition parue chez Michel Lambert en 1755 le vers suivant « l'ambition l'emporte, évanouissez-vous »

serments.

« Toi, conduis d'un coup d'œil tous ces grands
mouvements.

Les trois affranchis de Céthégus sortent avec
lui par la droite du théâtre.

Scène 5^{ème}

Entrée avec Cicéron.

« Que de chagrins divers il faut que je dévore !
« Cicéron que je vois est moins à craindre
encore.

Six des licteurs préposés à la garde de
Cicéron, et précédés de leur chef, se postent
sous le portique, par égale division de droite
et de gauche. Le chef se tient à la tête de l'une
des deux divisions.

Scène 6^{ème}

Sortie avec Cicéron et Caton.

« Qu'elle tende vers vous ses languissantes
mains,¹
« Et qu'on donne des fers aux maîtres des
humains.

Le chef des licteurs quitte le portique, replie
ses deux divisions à trois hommes de hauteur,
et précède Cicéron qui sort par la droite du
théâtre.

Acte 2^{ème} Scène 6^{ème}

Entrée seule.

« Nous avons des soutiens plus sûrs et plus
fidèles.
« Les voici ces héros vengeurs de nos

Le trois sénateurs conjurés, (sans y
comprendre les acteurs², et désignés sous le
nom de Pison, d'Autronius et de Vargonte, se

¹ On lit dans l'édition déjà citée « Elle tende vers vous... »

² LeKain oublie probablement de refermer la parenthèse. Notons par ailleurs le soin qu'il prend de préciser que ses indications ne concernent que les assistants, et surtout pas les acteurs.

querelles.

rangent de droite et de gauche en quart de cercle autour de Catilina.

Les trois affranchis de Céthégus, et Septime l'affranchi de Cinna, font la même manœuvre.

Même scène.

« Jurez par cette épée

« Qui du sang des tyrans sera bientôt trempée ;

« Jurez tous de périr, ou de vaincre avec moi.

Les Sénateurs et affranchis désignés ci-dessus, se réunissent autour de Catilina, posent la main sur son épée, et se remettent aussitôt à leur place.

Même scène.

Sortie avec Céthégus, etc.

« Si quelqu'un se repent, qu'il tombe sous nos coups.

« Allez, et cette nuit, Rome entière est à vous.

Les Sénateurs et affranchis désignés ci-dessus, sortent tous pêle-mêle, les uns par la droite du théâtre avec Céthégus, les autres par la gauche avec Lentulus-Sura. Catilina lui seul sort par le fond.

Acte 3^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Catilina, Céthégus, etc.

Commencement de la scène.

Septime l'affranchi de ~~Cinna~~ Catilina, et les trois autres affranchis de Céthégus, se tiennent en scène, l'un à côté de Catilina, et les trois autres à côté de leur patron.

Scène 5^{ème}

Entrée avec Cicéron.

« Là, saisissant tous deux le moment favorable,
« Vous... Ciel, que vois-je ?... Arrête audacieux coupable.

Même scène.

« Qu'on les charge de fers ; allez qu'on les entraîne.

Même scène.

« Vous mêmes, frémissez... Licteur, qu'on m'obéisse.

Même scène.

« Avec les assassins sur qui tu te reposes,
« Viens t'asseoir au Sénat, et suis moi si tu l'oses.

Le chef des licteurs suivi de dix-huit licteurs se rangent en scène en deçà du portique, savoir huit à droite à quatre hommes de hauteur, et dix à gauche à cinq hommes de hauteur. Les deux divisions faisant face au public, le chef est à la tête de la division gauche.

Le chef des licteurs détache quatre hommes de chacune de ses divisions, et les poste, de droite et de gauche, derrière les affranchis que désigne Cicéron. Le chef se trouve au centre de ces deux dernières divisions.

Les deux divisions avancées, enveloppent les affranchis de droite et de gauche, et les entraînent hors de la scène, par la gauche du théâtre. Le chef se remet ensuite à la tête de la division droite qui reste en scène dans la même position.

Le chef des licteurs replie, à deux hommes de hauteur, le reste de ses deux divisions, et précède Cicéron qui sort par la droite du théâtre.

Acte 4^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Caton.

« Mais tu l'as vu soumis¹ ; tu sais ce qu'il
en coûte
« Quand de tels intérêts... Caton approche,
écoute.

Même scène.

« Je vous entends assez Caton, qu'osez-vous
dire ?

Les Sénateurs désignés sous le nom de
Lucullus, Crassus, Favonius, Muréna,
Catullus, Marcellus, Pison, Autronius,
Vargonte, se rangent en scène, savoir cinq à
droite et quatre à gauche.

Les sénateurs désignés ci-dessus, prennent
leur place sur les banquettes de droite et de
gauche.

Scène 3^{ème}

Entrée avec Cicéron.

« L'amour de la patrie anime ce grand
homme ;
« Je lui dispute tout, jusqu'à l'amour de Rome.

Les Sénateurs se lèvent tous indistinctement à
l'arrivée du consul, et les dix-huit licteurs
précédés de leur chef, lesquels sont entrés
avec Cicéron, se tiennent dans le fond de la
coupole du temple, de droite et de gauche, en
quart de cercle. En observant de ne point
couvrir la statue de Jupiter qui est au centre.

Même scène.

« Je l'ai mis dans les fers, et j'ai su que ce
traître
« Avait Catilina pour complice et pour maître.

Les Sénateurs se rassoient de nouveau.

Scène 4^{ème}

« Que ces deux affranchis viennent se faire
entendre.

Le chef des licteurs détache de droite et de
gauche, un homme de chaque division qui
sortent par la droite du temple. Le chef reste
toujours posté à côté du soc¹ de la statue.

¹ On lit « frémir » et non soumis dans l'édition de 1755.

Même scène.

« Courez chez Nonnius, allez et qu'à nos yeux –

« On amène sa fille en ces augustes lieux.

Le chef des licteurs détache encore de chaque division, deux hommes de la droite et deux de la gauche qui sortent par la gauche du temple.

Scène 5^{ème}

Entrée avec Aurélie.

« Le devoir le plus saint, la loi la plus chérie

« Est d'oublier la loi pour servir la patrie.

Deux des licteurs qui sont sortis précédemment par la gauche du temple, rentrent avec Aurélie, et prennent place de droite et de gauche à la tête de chacune des divisions.

scène 6^{ème}

Entrée avec Aufide.

« M'a forcé... respectez mon cœur, mon désespoir...

« Songez qu'un noeud plus saint et plus inviolable...

Les deux autres licteurs qui sont sortis dans la scène quatrième, par la gauche du temple, rentrent avec Aufide, et reprennent leur poste de droite et de gauche, à la tête de chacune des divisions.

Même scène.

Sortie avec Catilina.

« Vous Sénat incertain qui venez de m'entendre ;

« Choisissez à loisir le parti qu'il faut

Les Sénateurs désignés sous les noms de Pison, d'Autronius, de Vargonte, se lèvent et suivent Catilina.

¹ Comme ce fut déjà le cas dans l'article consacré à *La Mort de César*, on lit « soc » là où l'on s'attendrait à lire « socle ». Il est possible que nous ayons affaire ici à un homonyme du mot « socque », désignant au théâtre les chaussures que portaient les acteurs de comédie, et dans le civil les chaussures sans quartier à semelles de bois que portaient notamment les religieux. Le mot socquette est un dérivé du mot socque, de la même manière que chaussette dérive de chausse. Nous retrouvons donc l'idée du pied voire du support et donc par extension du socle.

prendre.

Ceux des acteurs qui jouent les rôles de
Lentulus, et de Statilius en font de même.

Scène 7^{ème}

Cours de la scène.

« Nommez un chef enfin, pour n'avoir
point de maître ;
« Amis de la vertu, séparez-vous des traîtres.

Les Sénateurs désignés sous les noms de
Lucullus, Crassus, Favonius, Muréna,
Catullus, Marcellus, se lèvent et se séparent
du voisinage de Céthégus, et de Lentulus-
Sura qui restent de leur côté.

Même scène.

Sortie avec Cicéron, Caton, etc.

« Dieux animez ma voix, mon courage et
mon bras,
« Et sauvez les Romains, dussent-ils être
ingrats !

Tous les sénateurs suivent le consul qui sort
par le fond du temple. La division droite des
licteurs précédés de leur chef marche devant
eux, et celle de la gauche les suit.

Na : Entre le quatrième et le cinquième acte, deux des licteurs rangent les banquettes et le fauteuil
du consul sur les parties latérales de l'avant-scène.^{A7}

Acte 5^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Caton et Clodius.

Commencement de la scène.

Les six Sénateurs désignés ci-dessus dans le
cours de la scène septième du quatrième acte,
sont en habit de guerre, et réparti par égale
division, sur la droite et sur la gauche de
l'avant-scène.

^{A7} Voir notes annexées p. 358.

Scène 2^{ème}

Entrée avec Cicéron.

« Que l'on veille, à la fois, sur César et sur vous ;
« Je conseillerai plus mais voici votre père.

Le chef des licteurs et les licteurs occupent le même poste qu'ils tenaient à la scène troisième du quatrième acte.

Scène 6^{ème} et dernière¹

Sortie avec Cicéron, César, etc.

« Dieux, ne corrompez pas cette âme généreuse,
« Et que tant de vertu ne soit pas dangereuse.

Tous les sénateurs suivent le consul qui sort par le fond du temple. La division droite des licteurs précédés de leur chef, marche devant eux, et celle de la gauche les suit.

L'an du monde 3496
De Rome 246

L'an de Rome 246²

Scévole – de Mr Duryer³

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements⁴</u> |
|------------------|--------------|-----------------------------|-------------------------------|
| 1 ^{er} | Rôle Scévole | Chevalier romain. | Habits étrusques militaire, |
| 2 ^{ème} | Rôle Arons | Fils de Porsenne. | voyez le numéro 106 |
| 1 ^{er} | Roi Porsenne | Fils d'Etrurie. | Habits d'officiers militaires |
| 2 ^{ème} | Roi Tarquin | Roi des romains. | étrusques, voyez |

¹ Scène 3^{ème} (et dernière) dans l'édition de 1755

² - 507 avant JC

³ Cf. *Matériaux*, *op. cit.*, doc. (8) pp. 295-296.

⁴ Les habits 106, 107 et 108 sont spécifiques à cette seule tragédie... Au sujet des costumes étrusques (c'est-à-dire Toscan) et de ce qui les distingue des costumes romains, on se reportera à *Matériaux*, *op. cit.*, note 4 p. 160. Il faut remarquer que ces habits qui, comme on le précise dans ladite note, ne sont très certainement pas différents des habits romains habituels, sont ici manifestement destinés aussi bien à un chevalier romain (*Scévole*) et au roi des Romains (Tarquin), qu'à Porsenne et Arons venus d'Etrurie. LeKain discrédite donc lui-même la valeur de sa distinction, signant ainsi l'inutilité qu'il y avait à créer des numéros de costumes spécifiques. L'habit 45 est repris sous la même forme dans une dizaine de tragédie à sujet « romain » (*Britannicus*, *Brutus*, *la mort de César*, *Hérode et Mariamne*, *Horace*, *Manlius Capitolinus*, *la mort de Pompée*, *Rome sauvée*, *Sertorius*, *Spartachus*). Cf. ci-dessous « Les costumes : analyse synthétique » p. 385.

| | | | | |
|------------------|--------------------------------|------------------------------------|--|-----|
| Confidents | | | le numéro | 107 |
| 1 ^{er} | Marcile | Capitaine des gardes de Porsenne. | Habits de soldats étrusques, voyez le numéro | 108 |
| 2 ^{ème} | Licine | Officier du camp de Porsenne. | Habit de dames romaines, voyez le numéro | 45 |
| 1 ^{er} | Rôle Fille de Junie | Fille de Brutus promise à Scévole. | | |
| Confidente | Fulvie | Suivante de Junie. | | |

Un chef de la garde de Porsenne, et dix-huit soldats de la même garde.

La scène est dans le camp de Porsenne devant Rome.

Six acteurs

} 8

Deux actrices

Assistants 19

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Tarquin, Porsenne, Marcile, Arons, Licine, Junie, soldats et chef.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter un camp dans lequel on aperçoit sur la gauche la tente de Porsenne, et sur la droite celle de Tarquin. On en voit encore quelques-unes éparses çà et là, et dans le lointain la ville de Rome baignée par le rivage de Tybre.¹

¹ Ce décor correspond dans sa structure (camp/tente/toile de fond peinte) à ceux décrits dans *Absalon, Briséis, Iphigénie en Aulide, Spartachus* et *Les Troyennes*. Cf. pour plus de détails chapitre « Les décors: synthèse analytique » ci-dessous p. 397.

Tailleur magasinier

Préparer dix-neuf habits, dont un pour le chef de la garde étrurienne¹, et les dix-huit autres pour les soldats de la même garde, voyez les numéros 107 et 108.

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions du chef et des soldats

Acte 1^{er} Scène 1^{ère}

Ouverture de la scène avec
Porsenne et Tarquin.

Deux soldats sont postés à la tente de Porsenne, et deux autres à celle de Tarquin de l'autre côté et sur un plan un peu plus bas.

Na : Il faut choisir pour la garde de ces deux postes, les soldats les plus petits, les placer de façon qu'ils regardent plutôt le fond de la scène que le devant, et les faire relever d'acte en acte par quatre autres hommes à peu près de leur taille.²

Scène 4^{ème}

Sortie avec Junie.

« Que vois-je ? - Ah ! ma fureur te peux-tu bien te contraindre ?

« Dieux ! la fille de Brute ! approche et sans rien craindre.³

Deux soldats étruriens conduisent Junie sur la scène, et se retirent ensuite sur des parties latérales du camp, assez éloignés pour ne rien entendre de ce qui se profère sur le théâtre.

¹ Ou « étrusques ».

² On retrouve dans ce détail, le souci du tableau déjà évoqué plus haut. Cf. ci-dessus note 2 p. 166 & note 3 p. 216.

³ Nous ne sommes parvenu à identifier aucune édition dans laquelle on retrouve systématiquement les vers inscrits par LeKain dans son manuscrit... Les variations sont la plupart du temps aussi sensibles entre les éditions elles-mêmes qu'entre ces éditions et le manuscrit de LeKain. Ces nouvelles variations témoignent, une fois de plus, de

Scène 6^{ème}

Dans le cours de la scène.

« Je te laisse toi-même en garde à ta parole,

« Est-ce une sûre garde ? Oui Seigneur, etc.

Porsenne fait signe aux deux soldats étruriens,

de se retirer, ce qu'ils exécutent sur le champ.

Acte 2^{ème} Scène 4^{ème}

Entrée avec Tarquin et Porsenne.

« On vient, retirez-vous... Vas, détourne tes pas ;

« Je tache à la sauver ; Dieux n'y résistez pas.

Six soldats de la garde étrurienne, précédés de leur chef, suivent les deux Roys, et lorsque ces derniers sont en scène, les soldats ayant le chef à leur tête, se retirent aussitôt par le côté opposé à celui par lequel ils sont entrés.

Acte 4^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Marcile et Scévole.

« Ô dieux ! Qu'ai-je aperçu ! c'est Scévole qu'on suit ;

« Il se défend en vain, et le nombre l'accable.

Douze soldats de la garde étrurienne, précédés de leur chef, entrent avec précipitation

à la suite de Marcile et de Scévole.

Ils se divisent en trois corps, chacun d'eux établi sur une seule ligne. Le premier à la droite de Scévole, le second à la gauche et le troisième derrière lui, en sorte que l'assassin

la « volatilité » potentielle des textes, de la pluralité des versions qui circulaient, des écarts entre les textes représentés et ceux finalement édités.

est entouré de trois côté par la garde. Le chef est à la tête du corps du milieu.

Scène 3^{ème}

Cours de la scène.

Sortie avec Scévole.

« Voilà, voilà mon crime ; allons donc au supplice.

« J'ai manqué d'aider Rome, il faut qu'on m'en punisse.

Le chef de la garde se met à la tête de la division qu'il commande, et qu'il établit à deux hommes de hauteur pour marcher devant Scévole. Des huit hommes restant aux deux autres divisions, deux marchent à la droite du prisonnier, deux à sa gauche, et les quatre autres le suivent à deux hommes de hauteur. Tous rentrent du côté de la tente du Roy.

Scène 4^{ème}

Entrée avec Tarquin.

« Adieu, fais ton devoir ; Quoique je puisse faire ;

« Si je fais mon devoir. Je me serai contraire

Dix soldats de la garde étrurienne occupent, par égale division, les deux principales issues de la scène , à cinq homme de hauteur.

Scène 6^{ème}

Entrée avec Scévole.

« Eh bien... Sire, il est pris... Qu'on le fasse venir ;

« Il faut que mon aspect commence à le punir.

Quatre soldats de la garde étrurienne, précédés de leur chef, conduisent Scévole jusqu'au lieu de la scène, et l'escortent de façon que le prisonnier se trouve au milieu d'eux. Ils se retirent, ensuite, derrière lui, à six pieds de distance, tous sur une seule ligne, et le chef à leur tête.

Même scène.

Sortie avec Scévole.

« Ajoutez-y les mots que l'enfer peut nous faire.

« Quiconque sait mourir, sait bien aussi se taire.

Le chef de la garde et les quatre soldats qui ont conduit Scévole, le reconduisent hors du théâtre, dans le même ordre qu'ils l'y ont amené, et sortent par le côté de la tente de Porsenne.

Sortie avec Porsenne.

« Ses discours animés d'orgueil et d'insolence,
« En donne trop de jour et trop de connaissance.

Les dix soldats de la garde occupant les principales issues du lieu de la scène, suivent le Roy à trois hommes de hauteur. Le dixième se met à la tête du détachement.

Acte 5^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Junie.

« Scévole en est-il moins l'assassin de mon père ?

« Est-il moins offensé ?... Mais où la menez-vous ?

Deux soldats de la garde conduisent Junie en scène, et l'y amènent par le côté opposé à la tente de Porsenne. Ils se retirent ensuite sur une des parties latérales du fond.

Scène 4^{ème}

Sortie seule.

« Mais quoi !... Mais il n'importe, ôtons-nous de souci

« Il faut, il faut enfin... Qu'on le conduise ici.

Les deux soldats qui ont conduit Junie en scène, sortent du côté de la tente pour ramener Scévole.

Scène 5^{ème}

Entrée avec Scévole.

« Le voici ce cruel comme victorieux

Les quatre soldats préposés ci-devant à la

« D'avoir pu faire craindre un roi si glorieux.

garde de Scévole, et réunis à ceux qui sont sortis à la scène précédente, conduisent Scévole jusque sur la scène, et se tiennent derrière lui à six pieds de distance de sa personne, rangés à trois hommes de hauteur. Le chef est à la tête de cette division.

Même scène.

« Et vas, par ton salut, témoigne aux Romains,
« Que Porsenne ne craint ni Rome ni tes
mains.

Le chef est à la tête du détachement qui garde Scévole, se retirent vers le fond de la scène, toujours dans le même ordre.

Scène 6^{ème} et dernière

Sortie avec Porsenne, Scévole...

« Et je veux qu'elle compte à la fin de sa peine,
« Entre ses fondateurs, et Scévole et
Porsenne.

Le chef de la garde, à la tête de son détachement, suit le Roi qui sort par sa tente. Les quatre autres soldats, destinés à la garde des tentes, suivent de même.

Vers l'an du monde 2080 2800¹

Sémiramis – de Mr de Voltaire²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements³</u> |
|-----------------|--------------|--|--|
| 1 ^{er} | Rôle Nicias | Fils de Ninus et de Sémiramis, sous le nom d'Arzace. | Habit asiatique guerrier, voyez le numéro 1 ^{er} Habits des grands prêtres |

¹ - 1204 avant JC

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 296-298.

³ Les vêtements 109, 110 et 111 sont spécifiques à *Sémiramis*. Les numéros 1, 3, 4 et 5 sont également mentionnés dans *Absalon, Athalie, Nicomède* ainsi que dans *Rhadamiste et Zénobie*. Cf. note 2 p.36. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » pp. 361 & 386-387.

| | | | | | |
|------------------|------------|-------------------|--------------------------------------|---|------------------|
| 1 ^{er} | Roi | Oroès | Grand prêtre des dieux. | du soleil, voyez | |
| 2 ^{ème} | Roi | Assure | Prince du sang de Bélus. | le numéro | 109 |
| | Confidents | | | Habit des prêtres du soleil, | |
| 1 ^{er} | | Mitrane † | Ami d'Arzace. | voyez le numéro | 110 |
| 2 ^{ème} | | Cédar | Suivant d'Assur. | Habits orientaux ou | |
| 3 ^{ème} | | L'ombre de Ninus. | | asiatiques, voyez le | |
| 1 ^{er} | Rôle | Azéma | Princesse du sang royal. | numéro | 24 ^{A6} |
| Reine | | Sémiramis (a) | Reine de Bélus et reine de Babylone. | Habit des officiers militaires asiatiques, voyez le | |
| | Confidente | Otane* | Suivante de Sémiramis. | numéro | 3 |
| | | | | Habits des soldats asiatiques, voyez le numéro | 4 |
| | | | | Habit populaire asiatique, voyez le numéro | 111 |
| | | | | Habit des femmes asiatiques, voyez le numéro | 5 |

Une dame du palais de Sémiramis. (personnage muet)

Deux officiers de la garde de la Reine, douze soldats de la même garde.

Six mages de la suite du grand prêtre, vingt hommes du peuple babylonien.

Huit chefs de l'état du Satrape de l'empire.

Deux esclaves à la suite d'Arzace. Na : Comme ces derniers ne paraissent que dans le premier acte, on les prend ordinairement dans le nombre de ceux qui se vêtissent en peuple babylonien.^{A5}

La scène est à Babylone.

Six acteurs

} 9

Trois actrices

^{A6} Voir notes annexées p. 357-358.

^{A5} Voir notes annexées p. 357.

* Na : Ce rôle désigné rôle d'homme dans toutes les éditions de la pièce, est joué à la Comédie-Française par une femme, conformément aux premières intentions de l'auteur.

† On réunit à ce rôle les trois vers suivants de la scène huitième du cinquième acte :

« Il n'en est pas besoin, j'ai fait saisir le traître

« Lorsque dans ce lieu saint il allait pénétrer.

« La reine l'ordonna, je viens vous le livrer.

(a) Dans le rôle de Sémiramis à la première scène du cinquième acte à la place de ce vers

« Otane, allez livrer le coupable à mon fils

Mettez

« Mitrane allez livrer... etc.²

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Arzace, Mitrane, Oroès, Assur, Cédar, Sémiramis, Otane, esclaves d'Arzace, mages du Temple, chef de la garde et soldats.

Lettre donnée au premier garçon de théâtre pour être déposée dans le coffre :

Ninus mourant au fidèle Phradate :

« Je meurs empoisonné. Prenez soin de mon fils.

« Arrachez Ninias à des bras ennemis,

« Ma criminelle épouse...

Maître de musique

Réplique pour faire sortir de la tombe à l'aide d'instruments sonores et lugubres, des cris plaintifs qui s'éteignent dans les premiers accents, et qui redoublent ensuite par degrés.

Acte 1^{er} scène 2^{ème}

« Aux dieux des Chaldéens quel service ai-je à rendre ?

« Mais quelle voix plaintive ici se fait entendre ?

« Du fond de cette tombe un cri lugubre, affreux

¹ LeKain se trompe ici. 48 correspond à l'effectif (voir *Matériaux* p. 297) alors que le nombre total d'assistants est de 51. Ce calcul inclut le personnage muet – « dame du palais de Sémiramis » – compté dans le brouillon parmi les acteurs.

² Ce n'est pas la première fois que LeKain entreprend de retoucher partiellement un texte. Cf. note 1 p. 38.

« Sur mon front pâissant fait dresser mes cheveux ;
« De Ninus, m'a-t-on dit, l'ombre en ces lieux habite ;
« Les cris ont redoublé, mon âme est interdite.

(Les instruments cessent)

Décorateur machiniste

Sur les parties les plus proches de l'avant-scène, le théâtre doit représenter à droite, le tombeau de Ninus auquel on monte par des gradins, et parallèlement¹ le temple des dieux, auquel on monte de même par des gradins. Sur un plan plus reculé, on voit sur la droite une partie du palais de Sémiramis, et sur la gauche en parallèle le palais d'Assur. Le fond représente une place publique d'où l'on découvre l'Euphrate, et ces fortes arcades sur lesquelles étaient construits ces fameux jardins ; on aperçoit encore de droite et de gauche des obélisques antiques.²

Dés la première scène du premier acte, le théâtre est dans une demi-obscurité.³

Réplique pour faire revenir la lumière par degrés insensibles.^{A4}

Acte 1^{er} – dans le cours de la scène troisième

« Les cruels dont les coupables mains –
« Du plus juste des Rois ont privé les humains,
« Ont de leur trahison caché leur trame impie.

Réplique pour baisser le rideau immédiatement après la sortie d'Assur à la fin du second acte, pour pouvoir placer le trône de Sémiramis, et les tabourets et banquettes qui sont nécessaires à la cérémonie du couronnement.

¹ Sur la gauche donc, comme indiqué dans le brouillon, et probablement de profil.

² Ce décor, on le sait, occasionna un investissement financier exceptionnel au moment de la création de la pièce en 1748. LeKain le remania sensiblement à l'occasion de la reprise qu'il dirigea en 1756 presque à l'insu de Voltaire. Quoiqu'il fût spécifiquement créé pour *Sémiramis*, on retrouve bon nombre d'éléments figurant dans d'autres décors, notamment le profil du temple (*Oreste, Tancred, Zelmire*), le tombeau (*Méropé, Oreste, Les Troyennes, Zelmire*), et le trône (*Athalie*). On se reportera pour plus de détails à notre mémoire *Henri-Louis LeKain : grand réformateur de la Comédie-Française* p. 97-133 disponible à la Bibliothèque de la Comédie-Française cote III LEK BC CHA. Cf. également ci-dessous « Les décors : synthèse analytique » pp. 399 & 404-405.

³ Quoiqu'il ait tracé un grand trait, il est plus que probable que toutes ces indications soient destinées au machiniste décorateur.

^{A4} Voir notes annexées p. 357.

« Trop de soins, à mes yeux paraissent l'occuper
« Et qui change aisément est faible ou veut tromper.

Réplique pour baisser tout à fait la moitié de la rampe et ne laisser dominer l'autre rang qu'à niveau du plancher du théâtre plus pour détourner les portants, faire briller les éclairs et gronder le tonnerre.

Acte 3^{ème}, scène 6^{ème}

« Ninus, et Ninias vous sont rendus par lui.
« Ciel ! qu'est-ce que j'entends ? Dieu, soyez notre appui.

Il faut aussi à cette dernière réplique faire sortir des éclairs, du fond de la tombe, pendant tout le temps que l'ombre dialogue, elles¹ ne cessent que lorsqu'elle est rentrée dans la tombe.

Même scène, réplique pour faire revenir une partie de la lumière

« Arrête, et respecte ma cendre,
« Quand il en sera temps, je t'y ferais descendre.

Réplique pour baisser le rideau à la fin du troisième acte, pour enlever le trône et les banquettes, en observant de laisser au peuple et à la reine le temps de monter au Temple.

« C'est le ciel qui m'inspire et qui vous donne au roi,
« Venez tous l'implorer pour Arzace et pour moi.

Faire à la réplique suivante de la scène cinquième du cinquième acte, la même manœuvre pour la rampe, les portants, les éclairs et le tonnerre, qu'à la scène sixième du troisième acte.

« Ouvrir, pour me punir, les gouffres des trépas,
« J'y descendrai, j'y vole... Ah ! Quels coups de tonnerres
« Ont enflammé le ciel, et font trembler la terre !

Réplique dans la scène suivante pour faire revenir la moitié de la lumière

« D'un sang proscrit par vous, vous les voyez fumantes ;
« Quoi ! J'ai servi le ciel ! et je sens des remords.

Réplique pour baisser le rideau à la fin de la scène huitième du cinquième acte.

« Plus le coupable est grand, plus grand est le supplice.
« Rois, tremblez sur le trône, et craignez leur justice.¹

¹ LeKain s'est sûrement trompé ici entre « elles » et « ils ». On imagine que le pronom renvoie aux éclairs.

Tailleur magasinier

Préparer cinquante habits, dont deux pour les officiers de la garde et douze pour les soldats de la même garde ; voyez les numéros 3 et 4. Plus six autres pour les prêtres du soleil ; voyez le numéro 110 ; plus huit autres pour les Satrapes ; voyez le numéro 24. Plus vingt autres pour le peuple babylonien, voyez le numéro 111. Plus deux habits d’esclave ; voyez le numéro 111. Plus insérer dans le coffre porté par les esclaves à la scène première du premier acte, un bandeau royal, et un sabre, tous deux garnis de diamants.

Premier garçon de théâtre

Placer dans l’intervalle du second au troisième acte, le siège principal sur le trône de Sémiramis, les deux tabourets adjacents sur les degrés inférieurs du trône. Plus deux tabourets et une banquette un peu cintrée de quinze pieds de longueur sur la droite de l’avant-scène et deux tabourets et une pareille banquette sur la gauche. Plus préparer le coffre et son pied carré, lequel se donne aux esclaves d’Arzace, pour la scène première du premier acte. Plus insérer dans le dit coffre, le sceau de Ninus. Une lettre cachetée qu’il doit recevoir des mains du souffleur.² Le bandeau royal, et l’épée qui lui doivent être remis par le Tailleur.

Enlever dans l’intervalle du troisième au quatrième acte, le fauteuil, les tabourets et les banquettes.³

Perruquier

Préparer les coiffures des prêtres du soleil, au nombre de six.

¹ Quoiqu’il s’occupe très souvent de donner des indications au sujet de la lumière, jamais LeKain ne développe le sujet à ce point dans le reste du *Registre*. Le comédien tient manifestement à ce que les effets spectaculaires soient parfaitement ménagés. La mise en échec de ces mêmes effets (contrariés il est vrai en 1748 par un public très nombreux sur le plateau) avait causé la chute (relative) de la pièce au moment de sa création.

² Cf. ci-dessus note 2 p. 102.

³ De la même manière que pour le machiniste décorateur, les instructions données au premier garçon de théâtre ont rarement été aussi précises. C’est également la première fois que LeKain fait mention d’une interaction entre le tailleur et le premier garçon de théâtre. *Sémiramis* semble décidément avoir fait l’objet d’un traitement tout particulier. Ces quelques indications constituent, par ailleurs, une exception dans l’économie du *Registre*. Les changements relatifs au mobilier pendant la représentation reviennent en effet toujours aux assistants et non au premier garçon de théâtre. L’exception tient sans doute ici à la lourdeur et au nombre important d’éléments à placer et déplacer. (Voir note annexée A7 p. 358).

Commandants des assistants

Réplique pour les entrées et les sorties

Action des chefs de la gardes, des soldats, des prêtres, des Satrapes, et du peuple

Acte 1^{er} scène 1^{ère}

Entrée avec Arzace et Mitrane.
Commencement de la scène.

Deux esclaves portent une cassette posée sur un pied carré. Ils se tiennent vers le milieu du fond du théâtre, et posent à terre le coffre.

Scène 3^{ème}

Entrée avec Oroès.
« Séjour sombre et sacré, mânes de ce grand Roi,
« Voix puissante de dieux, que voulez-vous de moi ?

Deux mages à la suite du Grand Prêtre se tiennent sur l'une des marches du temple.

Même scène.
« Ces gages précieux par son ordre envoyés,
« Où sont-ils ? Les voici.

Les deux esclaves apportent sur le lieu même de la scène, le coffre, et se retirent aussitôt à leur première place.

Même scène.
« Que l'on nous laisse seuls, allez ; et vous Mitrane,
« De ce secret mystère écartez tous profanes

Les deux mages rentrent dans le temple, et les deux esclaves suivent Mitrane qui sort par la droite du théâtre.

Même scène.
« Il y va de vos jours, vous mages, approchez.
« Que ces chers monuments sous l'autel soient

Les deux mages qui ont parus précédemment avec le grand prêtre, sortent

cachés.

du temple, enlèvent le coffre apporté par les esclaves d'Arzace et le déposent dans le temple.

« Déjà le palais s'ouvre, on entre chez la Reine.

Un des chefs de la garde suivit de huit soldats, sort du palais de la reine et range sa division sur une seule ligne adossée au rideau du fond, et conséquemment en face du public de sorte qu'Assur qui sort de son palais par le côté opposé avec huit satrapes, passe devant le détachement de la garde pour monter au palais de Sémiramis.

Scène 5^{ème}

Sortie seule.

« Ô Reine, rappelez votre force première.
« Que vos yeux, sans regret, s'ouvrent à la lumière !

Le chef de la garde replit son détachement, à deux hommes de hauteur, et rentre dans le palais de Sémiramis.

Acte 3^{ème} Scène 6^{ème}

Entrée seule.

« À nommés pour témoin de mon auguste choix.
« Que l'appui de l'Etat se range auprès du trône.

Tableau¹ de cette scène.

Sémiramis est placée sur son trône, et sur les degrés inférieurs sont placés à ses côtés, Otane et une autre dame du palais. À la droite de la Reine, et plus bas sont assis sur deux tabourets, Arzace et Azéma ; du côté parallèle Assur et le Grand Prêtre.

¹ La description de ce « tableau », dont la lecture s'avère relativement décevante, dans la mesure où elle diffère assez peu dans sa forme des autres indications, porte sur l'une des scènes les plus fortes d'un point de vue dramatique dans la pièce. Il faut noter cependant que LeKain ne se concentre guère que sur l'ouverture de la séquence, négligeant ainsi, contre toute attente, de décrire les mouvements de scène au moment de la sortie du spectre de son tombeau, morceau constituant pourtant l'apogée spectaculaire de la pièce.

Et plus bas encore à la droite de la Reine sont placés Mitrane et quatre Satrapes, et parallèlement Cédar et quatre autre Satrapes. Deux officier des gardes sont debout, et derrière les deux femmes de la Reine. Tout ce cortège qui¹ compose dix-sept personnes ne s'assied que quand la reine est assise, et ne se relève que quand elle donne l'exemple.

Suite

Les six mages à la suite du Grand Prêtre sont debout derrière lui sur les gradins du temple. Les douze soldats de la garde répartis par égale division, occupent le niveau du sol du palais de la Reine et de celui d'Assur.

Les vingt hommes du peuple sont épars, de droite et de gauche sur les marches des deux palais et sur les parties latérales du théâtre.

Même scène.

Sortie de la Reine, Arzace, etc.

« C'est le ciel qui m'inspire et qui vous donne un roi ;
« Venez tous l'implorer, pour Arzace et pour moi.

Les deux officiers de la garde quittent leur poste, et précède la Reine qui monte au temple, soutenue par Arzace et Azéma qui lui donnent la main. Les deux femmes du palais la suivent. Ensuite Mitrane, Cédar et les huit satrapes, puis le Grand Prêtre et ses mages. Après les douze soldats de la garde à deux hommes de hauteur, et le peuple, pêle-mêle qui ferment la marche.

Acte 4^{ème} scène 1^{ère}

¹ Sic. « que »

Cours de la scène.

« Cruel, si tu trahis un si sacré lien ;
« Je ne connais ici de crime que le tien.

Deux mages ouvrent les portes du temple
sans paraître sur la scène.

Scène 2^{ème}

Entrée avec Oroès.

« Quel mélange d'horreur et de félicité !
« Quels étonnants destins l'un à l'autre
contraires !

Deux des mages se tiennent sur les
marches du temple.

Même scène.

Sortie seule.

« Apportez ce bandeau d'un roi que je révère ;
« Prenez ce fer sacré, cette lettre.

Les deux mages rentrent dans le temple.

Même scène.

Entrée seule.

« Son père à commander, ne sachez qu'obéir.
« Dans une heure à sa tombe, Arzace, il faut
vous rendre,
« Armé du fer sacré que vos mains doivent
prendre.

Trois des mages sortent du temple. Les
deux premiers sont à la gauche du Grand
Prêtre. L'un tient le diadème, l'autre la lettre
et l'épée. Le troisième passe à la droite de
Ninias, pour prendre de ses mains son épée
et son casque. Ils ressortent aussitôt, en
fermant la porte du temple.

Acte 5^{ème} Scène 4^{ème}

Entrée seule.

« J'obéirai, mes mains qui guidaient des
armées,
« Pour secourir mon fils, à ta voix sont armées.

Les six mages sortent du temple, et les
huit satrapes du palais de la Reine.
Il se rangent tous autour de Sémiramis.

Même scène.

Sortie seulement.

« Soyez ses défenseurs, ainsi que ses sujets.
« Allez ; dieux tout puissants, secondez mes
projets.

Les six mages rentrent dans le temple et les
Satrapes sortent par la partie latérale du
théâtre où se trouve le palais de la Reine.
C'est par ce même côté qu'Azéma doit
rentrer en scène, pour ne point apercevoir
Sémiramis lorsqu'elle entre dans le tombeau.

Scène 9^{ème}

Entrée avec Assur, Mitrane, etc.

« Assur,... Accourez tous, ministres de nos
dieux,
« Ministres de nos rois, défendez votre maître.

Les six mages conduits par le Grand Prêtre
sortent du temple et se placent sur une seule
ligne au bas des gradins.

Les douze soldats de la garde, précédés de
leurs chefs, enveloppent Assur qu'ils
conduisent, enchaîné. Ils vont se placer sur la
partie latérale gauche du théâtre, et leur
division s'étend en quart de cercle, l'un des
chefs à la tête et le second à l'autre extrémité.
Les vingt hommes du peuple occupent et le
fond, et la porte latérale droite du théâtre ; et
les huit satrapes qui sont entrés par le palais
de la Reine occupent la partie latérale de la
droite du théâtre qui s'étend jusqu'au
tombeau.

Scène 10^{ème} et dernière

Sortie avec Assur.

« Mais je te laisse encore plus malheureux
que moi ;

Quatre soldats de la garde, précédés d'un
des chefs, enveloppent Assur et le suivent

« Regarde ce tombeau, contemple ton ouvrage.

hors de la scène par la droite du théâtre.

Tous les autres assistants, comme Satrapes, prêtres, soldats, chefs, et peuple, restent dans la même position jusqu'à ce qu'on baisse le rideau.

L'an du monde 3929
De Rome 679

L'an de Rome
679¹

Sertorius – de Pierre Corneille²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ^{A2} |
|----------------------------------|--------------|-----------------------------|--|
| 1 ^{er} | Rôle | Pompée | Général du parti de Sylla. Habits romains militaires, |
| 2 ^{ème} | Rôle | Perpenna | Lieutenant de Sertorius voyez le numéro 52 |
| | Roi | Sertorius | Général du parti de Marius en Espagne. Habit d'affranchi romain, voyez le numéro 44 |
| | Confidents | | Habit du chef des soldats militaires, voyez le numéro 21 |
| 1 ^{er} | | Aufide | Tribun de l'armée de Sertorius. |
| 2 ^{ème} | | Arcas | Affranchi d'Aristius, frère d'Aristie. Habit de soldats romains, voyez le numéro 22 |
| 3 ^{ème} | | Celsus | Tribun du parti de Pompée. Habit des tribuns de Rome, voyez le numéro 43 |
| 1 ^{er} | Rôle | Viriate | Reine de Lusitanie, aimée de Sertorius et de Perpenna. Habit de dame romaine, voyez le numéro 46 |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} | Rôle | Aristie | Femme de Pompée. Habit de femme aragonaise |
| | Confidente | Thamire | Suivante de Viriate. |

¹ -25 avant JC

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 298-299.

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357. À l'inverse des costumes grecs les numéros 43 & 44 ne figurent que dans *Britannicus, Rome sauvée* et *Manlius Capitolinus* (43 uniquement). LeKain a très probablement commis une confusion entre le numéro 46, qui renvoie dans tous le reste du *Registre* à « l'habit du chef des lecteurs », et le numéro 45 qui désigne lui « l'habit des dames romaines ».

Enfin le numéro 19, présent dans *Amasis, Didon et la mort de Pompée*, n'a jamais désigné jusqu'à présent que des « habits des femmes africaines ». C'est la seule et dernière fois qu'il est employé, et donc par là même qu'il désigne des habits de femmes aragonaises. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » p. 365 & 374-375.

Un chef de la garde de Sertorius, et douze soldats de la
même garde.

Un chef de la garde de Pompée, et douze soldats de la
même garde.

La scène est à Nertobridge ville d'Aragon conquise par Sertorius,
aujourd'hui Catalayud.

Six acteurs

} 9

Trois actrices

Assistants 24²

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Perpenna, Aufide, Sertorius, Aristie.

Lettre écrite donnée à l'acteur qui joue le rôle d'Arcas :

« Chère sœur, pour ta joie, il est temps que tu saches

« Que nos maux et les tiens vont finir en effet :

« Sylla marche en public sans faisceau et sans hache,

« Prêt à rendre raison de tout ce qu'il a fait ;

« Il s'est, en plein Sénat, démis de sa puissance,

« Et si, vers toi, Pompée a le moindre penchant,

« Le ciel vient de briser sa nouvelle alliance,

« Et la triste Emilie est morte en accouchant ;

« Sylla même, consent, pour calmer tant de haine,

« Qu'un feu qui fut si beau rentre en sa dignité,

« Et que l'hymen te rende à tes premières chaînes,

¹ Homme d'État romain, né en 138 av. J.-C., mort à Cumès en 78 av. J.-C.

² LeKain commet ici une erreur. Le total du nombre des assistants est de 26.

« En même temps qu'à Rome il rend sa liberté.

Quintus Aristus

Paquet de lettres non écrites cachetées donné à l'acteur qui joue le rôle de Perpenna.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter au premier et au troisième acte l'appartement de Sertorius, d'une architecture très simple. Au second, quatrième et cinquième acte, la scène représente un grand cabinet du palais de Viviate d'une architecture plus ornée.¹

Tailleur magasinier

Préparer vingt-six habits, dont deux pour les chefs des gardes de Sertorius et de Pompée, et les vingt-quatre autres pour les soldats de la même garde. Voyez les numéros 21 et 22.

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte deux fauteuils, l'un à la droite et l'autre à la gauche de l'avant-scène, plus une table de forme antique revêtue de deux candélabres portant des bougies. Cette table doit être placée sur la partie latérale droite du théâtre vers le milieu. Il ne faut allumer les bougies qu'au commencement du cinquième acte.^{A7}

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des chefs et des soldats

Na : Entre le second et le troisième acte, après le changement de décoration, deux des soldats de Sertorius, approchent les deux fauteuils sur le milieu de l'avant-scène à quatre pieds distants l'un de l'autre.^{A7}

¹ Ce décor correspond dans sa structure (appartement + cabinet) à ceux décrits dans *Cinna* et *Le comte d'Essex*. On retrouve, séparément cette fois, un appartement dans *Le Cid* et un cabinet dans *Bérénice*. Cf. ci-dessous « Les décors : synthèse analytique » p. 400.

^{A7} Voir notes annexées p. 358.

Acte 3^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Sertorius par la gauche et
avec Pompée par la droite.

Commencement de la scène.

Le chef de la garde de Sertorius se range avec
douze soldats à six hommes de hauteur sur la
partie latérale du théâtre un peu vers le fond.
Le chef de la garde de Pompée, suivi d'un
même nombre de soldats prend la même
position, et dans le même ordre sur la droite.

Même scène.

Sortie seule.

« Deux raisons ; mais Seigneur, faites qu'on
se retire

« Afin qu'en liberté je puisse vous les dire.

Sertorius fait signe à sa garde de se retirer,
qu'elle exécute en se repliant à trois hommes
de hauteur, et du côté où elle est placé.

Pompée donne le même ordre tacite à la
sienne, ce qu'elle suit du côté où elle est
placée, et dans le même ordre que celle de
Sertorius.

Acte 5^{ème} Scène 5^{ème}

Entrée avec Aufide.

« J'accepte votre haine, et l'ai bien méritée,

« J'en ai prévu la suite et j'en sais la portée.

Deux soldats de la garde de Sertorius,
soutiennent Aufide mourant, et le conduisent
jusqu'au prêt de Perpenna.

Même scène.

Sortie avec Aufide.

« Maître absolu, tout, il change ici la garde.

Les deux mêmes soldats reconduisent Aufide

^{A7} *Ibidem.*

« Pensez à vous, je meurs, la suite vous regarde.

hors de la scène, et toujours en le soutenant. Ils sortent par la droite du théâtre, du côté opposé à celui par lequel ils sont entrés.

L'an du monde 3931
De Rome 681

L'an de Rome
681¹

Spartachus – de Mr Saurin²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements³</u> |
|---------------------------------------|--------------|---|--|
| 1 ^{er} Rôle | Spartachus | Fils d'Arioniste, chef du peuple de Germains. | Habits germains et gaulois militaires, voyez le numéro 113 |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} Rôle | Noricus | Chef du peuple de Gaulois. | le numéro 113 |
| 1 ^{er} Roi militaire | Crassus | Consul de Rome et général de l'armée romaine. | Habit d'officier germain, voyez le numéro 114 |
| 2 ^{ème} Roi | Messala | Envoyé du consul. | le numéro 114 |
| Confidents | | | Habit de soldat germain, voyez le numéro 115 |
| 1 ^{er} | Sunnon | Officier gaulois, ami de Noricus. | Habit militaire romain, voyez le numéro 52 |
| 2 ^{ème} | Albin | Officier germain de la suite de Spartachus. | Habit de licteurs, voyez le numéro 47 |
| 3 ^{ème} | | Un tribun de l'armée de Spartachus. | le numéro 47 |
| 4 ^{ème} | | Un tribun de l'armée de Crassus. | Habits de soldats romains, voyez le numéro 22 |
| 1 ^{er} Rôle | Emilie | Fille du consul aimée de Spartachus. | Habits de dames romaines, voyez le numéro 45 |
| Confidentes | Sabine | Suivante d'Emilie. | voyez le numéro 45 |

¹ - 72 avant JC.

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 300-301.

³ Les habits 113 et 114 sont spécifiques à *Spartachus*. Le numéro 115 reparait dans *Tancrede* où il désigne non plus l'« habit des soldats germains » comme ici, mais l'« habit des écuyers de la chevalerie ». Les habits numéro 45 et 47 sont présents dans une dizaine d'autres tragédies à sujet « romain » (*Britannicus, Brutus, la mort de César, Hérode et Mariamne, Horace, Manlius Capitolinus, la mort de Pompée, Rome sauvée, Sertorius, Spartachus*). Ils sont à peu près toujours désignés de la même façon. Voir note annexée A11 p. p. 359. Pour plus de détails sur les numéros 22 et 52, voir note annexée A2 p. 356-357. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » p. 375-376 & 387.

Un chef de la garde de Spartachus, et vingt-quatre soldats de la même garde.

Six officiers de l'armée de Spartachus.

Six licteurs de la suite de Crassus.

Vingt-deux soldats de la suite de Crassus.

Na : Comme les soldats de la suite de Spartachus ne paraissent qu'à la scène première du troisième acte, les mêmes, en changeant de vêtements, peuvent servir au quatrième pour servir de licteurs à la suite de Crassus, et de soldats romains au cinquième acte.

La scène est dans le camp de Spartachus.

Huit acteurs

} 10

Deux actrices

Assistants 35

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier
« Noricus, Sunnon, Spartachus, Albin, Le tribun de l'armée de Spartachus.

Maître de Musique

La symphonie doit peindre entre le troisième et le quatrième acte, un bruit de guerre, et des cris de victoire, qui s'adoucent par degré jusqu'à ce que l'acte commence.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter un camp. La principale tente qui est celle de Spartachus est sur la gauche une peu sur le fond. Celle que le Général a destinée à Emilie est sur la droite, sur un plan différent.¹

Réplique pour baisser le rideau à la fin de la scène onzième du cinquième acte.

¹ Ce décor correspond dans sa structure (camp/tente/toile de fond peinte) à ceux décrits dans *Absalon*, *Birséis*, *Iphigénie en Aulide*, *Scévole* et *Les Troyennes*. Si LeKain ne fait pas ici spécifiquement mention de la toile de fond, contrairement aux descriptions figurant dans les autres articles, il y a lieu de penser que c'est à elle qu'il se réfère néanmoins, en plus des éléments en volume, quand il dit qu'il faut « représenter un camp ». Cf. pour plus de détails chapitre « Les décors: synthèse analytique » ci-dessous p. 397.

« Spartachus expirant brave l'orgueil du Tibre,
« Il vécut, non sans gloire, et meurt en homme libre.

Tailleur magasinier

Préparer 60 habits, dont un pour le chef de la garde de Spartachus, et vingt-quatre autres pour les soldats de la même garde, voyez le numéro 114 et 115. Plus six autres pour les officiers de l'armée, voyez le numéro 113. Plus six habits pour les licteurs de Crassus, voyez le numéro 47. Plus vingt-deux habits pour les soldats romains, voyez le numéro 22.

Na : A la fin de la scène première du troisième acte, il faut déshabiller ~~les vingt~~ seize soldats germains en rhabiller six en licteurs, et dix autres en soldats romains, et à la fin de la scène troisième du quatrième acte, c'est-à-dire à la sortie de Crassus, il faut déshabiller encore les six licteurs et les six soldats germains qui restent des vingt-quatre, et leur donner des habits de soldats romains. Plus donner aussi au chef de la garde germanique un habit de la garde romaine.

Perruquier

Déposer les coiffures, ou faire les accommodages des six officiers de l'armée de Spartachus.

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des officiers, du chef, des soldats germains, des licteurs et des soldats romains.

Acte 3^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Spartachus et Noricus.

Commencement de la scène.

Na : Dès la première scène du premier acte, il faut choisir d'entre les factionnaires, les plus petits hommes, et en placer deux à la tête de Spartachus, lesquels seront relevés d'acte en

Les six officiers de l'armée de Spartachus se placent en scène par égale division, à la droite de Spartachus, et à la gauche de Noricus.

Les vingt-deux soldats de la garde, commandés par leur chef, se répartissent en

acte par les deux autres.

Même scène.

« Oubliez les serments qui vous tiennent liés,
« Je vous les rends, frappez... Nous tombons à vos pieds.

Même scène.

« Ah, je sens que mon cœur est pressé de se rendre ;
« Levez-vous, compagnons.

Même scène.

Sortie avec les officiers de l'armée.
« Désarmant un courroux dont je suspends l'effet,
« Dans le sang des Romains laver votre forfait.

trois corps, les deux premiers de neuf hommes chacun, à quatre de hauteur, occupent de droite et de gauche les parties latérales de la scène, un peu vers le fond.

À chacune de ces deux divisions, il y a un bas officier en avant, lesquels complètent ces deux corps.

Le troisième composé de quatre hommes sur une seule file, se tient dans le fond sur un plan un peu plus reculé faisant face au public. Le chef est à la tête de ce dernier corps.

A l'exemple de Noricus qui se précipite aux genoux de Spartachus, les six officiers de l'armée, fléchissent le genou devant le Général avec les marques de la plus vive douleur.

Tous se relèvent et reprennent un nouvel état de tranquillité.

Les six officiers de l'armée sortent pêle-mêle par la droite du théâtre.

La plus faible division des soldats commandée et précédée par son chef, suit les officiers à deux hommes de hauteur.

Les deux autres divisions se replient également à quatre hommes de hauteur,

commandés par les deux bas officiers, et suivent la première division.

Acte 4^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Spartachus.

« Tient le poste important par eux mêmes forcé,

« Je ne balance plus... Mon honneur offensé.

« Oui Sunnon.

Les six officiers de l'armée occupent dans cette scène la même place qu'ils avaient à la scène première du troisième acte.

Même scène.

Sortie des officiers de l'armée avec Noricus, et entrée des licteurs avec Crassus.

« Le ciel permet enfin, cet espoir à mes vœux.

« Le consul qui paraît... Qu'on nous laisse tous deux.

Les mêmes sortent pêle-mêle avec Noricus par la gauche du théâtre.

En même temps, six licteurs qui précèdent Crassus, lequel entre par la droite du théâtre, se postent sur une seule ligne sur la partie latérale droite, et six soldats germains qui entrent également par la gauche, se postent en face, sur une seule ligne vis à vis les licteurs.

Scène 3^{ème}

Sortie avec Crassus.

« Et si notre vertu ne nous peut secourir ;

« Il n'est point deux parties, il n'en est qu'un ; mourir.

Trois des licteurs, sur une seule ligne, précèdent Crassus qui sort par la droite du théâtre. Les trois autres les suivent.

Les six soldats germain sortent en même temps par la gauche du théâtre.

Acte 5^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Spartachus.

« Je sens qu'au fond du cœur le trait est demeuré.

« Crassus me promet tout, Crassus désespéré...

Les six officiers de l'armée occupent la même place qu'ils avaient à la scène première du troisième acte.

Même scène.

Sortie avec Noricus.

« Que par chacun de vous, à son poste rendu,

« Le signal du combat, l'ordre soit attendu.

Allez.

Les mêmes sortent pêle-mêle avec Noricus, par la gauche du théâtre.

Scène 6^{ème}

Entrée avec Crassus par la gauche du théâtre, c'est-à-dire par l'intérieur de la tente de Spartachus.

« Tu périr, et c'est moi qui te perce le cœur.

« Ciel !... Mais tout retentit du bruit affreux des armes ;

« Il redouble, il s'approche... Ô mortelles alarmes !

« On force cette tente, et le fer à la main.¹

Les dix-huit soldats de Crassus qui sont précédés de leur chef, observent, avant que d'entrer en scène, la gradation du bruit qu'ils doivent faire par le piétinement des pieds et le cliquetis des armes, tel qu'il est indiqué par la réplique.

Ils entrent ensuite en s'emparant de droite et de gauche des principales issues de la scène,

¹ Cette réplique marque, dans l'édition de 1783 parue chez la Veuve Duchesne, l'entrée pour la scène 7^{ème} et non pour la scène 6^{ème} comme l'indique ici LeKain.

savoir six à droite, six à gauche , et six dans le fond, tous sur une seule file, le chef étant à la tête de la division centrale. Pendant que ces différents corps prennent poste, les deux soldats de Spartachus qui gardent les tentes se retirent par les derrières, sans que leur retraite puisse être aperçue.

« Qu'à Spartachus, surtout on coupe la retraite..... Na : C'est le tribun de Crassus qui sort pour porter l'ordre de ce consul, et non un des soldats, comme il est indiqué dans la dernière édition.¹

Scène 9^{ème}

Entrée avec Spartachus.

« Et ce grand homme, alors, cédant avec constance.

« Mais le voici, seigneur. Quel spectacle grands dieux !

Quatre autres soldats de la suite de Crassus, conduisent Spartachus jusque sur la scène.

Ils le tiennent au milieu d'eux, et se retirent ensuite derrière lui à six pieds de distance.

Scène 10^{ème}

Sortie avec Crassus.

« À ses premiers efforts deux postes ont cédés.

« Il faut la voir. Qu'ici Spartachus soit gardé

Les deux divisions de la suite de Crassus postées sur les parties latérales, se replient à trois hommes de hauteur, et suivent le consul qui sort par la gauche du théâtre par où le tribun est entré. C'est ce même tribun qui précède les deux divisions réunies, et le chef de la garde demeure dans le fond avec son détachement pour suppléer à la garde de Spartachus.

¹ Voici un témoignage supplémentaire du fait que LeKain travaillait « édition en main ». Il conteste donc ici ce qui est imprimé, et prétend réhabiliter la juste pratique, à partir sans doute de son expérience. Cf. ci-dessus note 1 p. 17.

Scène 11^{ème}

Commencement.

« Je veux l'entretenir, sans le perdre de vue.

« Gardes, éloignez-vous.

Les quatre soldats qui ont conduit en scène Spartachus, et qui se sont tenus jusqu'ici derrière lui, se rejoignent aux six autres qui sont dans le fond, et pour lors, les deux divisions qui n'en font plus qu'une se répartissent à six hommes de hauteur. Le chef toujours à leur tête.

Même scène.

« Tiens... ciel ! ... Prends, c'est ainsi que j'ai dû te l'offrir.

« Trop généreuse, hélas, trop cruelle Emilie !

Les dix soldats qui sont postés sur le fond du théâtre, s'avancent en scène précédés de leur chef pour prévenir le coup que Spartachus se porte ; mais arrivés trop tard deux d'entre eux soutiennent Emilie mourant, et Sparthacus qui se meurt. Les autres restent dans la position où le hasard les a placés jusqu'à ce que l'on baisse le rideau.

L'an de notre ère 1005

Tancredè – de Mr de Voltaire¹

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements²</u> |
|----------------|--------------|-----------------------------|------------------------------|
|----------------|--------------|-----------------------------|------------------------------|

¹ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 301-303. L'article consacré à *Tancredè* est, après celui consacré à *Athalie*, le plus long de tous le *Registre*.

² Les numéros 6, 8 et 9 figurent dans *Adélaïde du Guesclin, le Siège de Calais* et *Warwick*. Le 6 est le seul à ne jamais varier. Le numéro 8 renvoie aux « Habits des écuyers formant les chevaliers » dans *le Siège de Calais*, et l'« Habit d'officier militaire du quinzième siècle » dans *Warwick*. Le numéro 9 renvoie quant à lui aux « Habits des soldats du quatorzième siècle » dans *Le Siège de Calais* ainsi qu'aux « Habits des soldats du quinzième siècle » dans *Warwick*. Les siècles changent mais pas le numéro, signe supplémentaire du flou qui régnait sur ce sujet. Le numéro 115 est mentionné dans *Spartachus* où il désigne un « habit de soldat germain ». Les numéros 116 et 117 sont spécifiques à *Tancredè*. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » pp. 362, 363 & 387.

| | | | | |
|------------------|----------------------|--|--|--|
| 1 ^{er} | Rôle | Tancredi | Chevalier français. | Habit d'ancienne chevalerie |
| 2 ^{ème} | 1 ^{er} Rôle | Orbassan | Commandant des troupes de Syracuse. | militaire, voyez le numéro 6* |
| 2 ^{ème} | Rôle | Lorédan | Ministre du conseil de Syracuse. | Habits des écuyers de la chevalerie, voyez le numéro 115 |
| | Roi | Argire | Père d'Aménaïde et président le conseil de Syracuse. | Habits des officiers des gardes, voyez le n ^o 8 |
| | Confidents | | | Habits de soldats de ces mêmes siècles, voyez le numéro 9 |
| 1 ^{er} | | Catane | Du conseil de Syracuse | |
| 2 ^{ème} | | Aldamont | Officier au service de la République de Syracuse. | |
| 1 ^{er} | Rôle | Aménaïde | Fille d'Argire. | Habits des peuples syracusains, voyez le numéro 116 |
| | Confidente | | | |
| | | Fanie | Suivante d'Aménaïde. | Habits des femmes syracusaines, voyez le numéro 117 |
| | | Une autre femme de la suite d'Aménaïde, personnage muet. | | |

*Na : Le casque de Tancredi désigné *sans couleur* est orné de plumes noires.

Neuf chevaliers assistants au conseil, huit écuyers, dont deux à Tancredi, deux à Argire, et les quatre autres à Orbassan, Lorédan, Catane, etc. Le chef de la garde Syracusaine, et vingt-quatre soldats de la même garde. Trente hommes du peuple de Syracuse.

Deux syracusains exécuteurs.

La scène est à Syracuse, dans le palais d'Argire, et puis dans une place publique.

Six acteurs

} 9

Trois actrices

Assistants 74

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Argire, Orbassan, Lorédan, Catane, les neufs chevaliers assistants au conseil, quatre écuyers, Aménaïde, Fanie.

Lettre écrite et donnée à l'acteur qui joue le rôle d'Argire

« Puissiez-vous, reconnu, chéri dans Syracuse
« Régner dans nos Etats, ainsi que dans mon cœur

Aménaïde

Lettre écrite et donnée à l'acteur qui joue le rôle d'Aldamont

« Je ne pouvais survivre à votre perfidie.
« Je meurs dans les combats, mais je meurs par vos coups
« J'aurais voulu, cruelle, en m'exposant pour vous
« Vous avoir conserver la gloire avec la vie.

Maître de Musique

Dans l'intervalle du troisième au quatrième acte, la musique doit peindre une marche guerrière, et dans celui du quatrième au cinquième, une symphonie qui peigne le triomphe et la victoire. Il faut que le maître de musique indique le moment où les troupes doivent défiler pour prendre leur position afin que l'air cesse au moment où ils seront en place.¹

Décorateur machiniste

Au premier et au second acte, le théâtre doit représenter une salle du conseil située dans le palais d'Argire d'une architecture simple et rustique. Le fond conduit à l'appartement d'Argire, et la gauche à celui d'Aménaïde.² Au troisième, quatrième et cinquième acte, il représente une place publique. Sur la partie latérale gauche, on aperçoit le profil du vestibule d'un temple.³ Tous les

¹ C'est la seule fois que le maître de musique se voit confier une semblable mission. Il ne décide jamais des entrées dans les autres articles. C'est la musique qui, toujours, se soumet à la scène et non l'inverse.

² C'est la première fois que LeKain fait mention d'une salle de conseil. Située dans un palais, on peut légitimement penser qu'elle prenait la forme d'une galerie à l'architecture rustique – c'est-à-dire sans ornement – comme dans *Amasis*, *Brutus*, *Horace* et *Rhadamiste et Zénobie*. LeKain n'indique cependant que deux sorties, une vers le fond et une sur la gauche. Aucune des indications qu'il donne dans les instructions aux assistants ne laisse entendre qu'il y avait une sortie à droite. Cf. chapitre « Les décors: synthèse analytique » ci-dessous p. 395.

³ La structure de ce second décor (place publique, profil d'un temple) correspond à une partie de celui décrit dans *Sémiramis*. LeKain fait également mention du profil d'un temple dans *Oreste et Zelmire*. Tous les ornements que mentionne LeKain par la suite sont spécifiques à *Tancrède*. On note que c'est aux écuyers que LeKain confie la

murs des bâtiments de la place sont garnis de trophées d'armes de chevalerie, qui sont des casques, des boucliers chargés de devises, et des lances. Il n'y a qu'un seul châssis de la décoration sur la droite de l'avant-scène qui ne soient pas ornés de ces trophées militaires. Et c'est à cette même place que les écuyers de Tancred suspendent les armes de leur maître. Au second châssis de la partie latérale gauche du théâtre, on découvre une espèce de pierre carrée d'environ deux pieds et demi sur toutes ces surfaces.

Réplique pour baisser le rideau à la fin de la scène sixième du cinquième acte :

« Ô mon père ! Ô ma fille ! Ô ma chère Fanie !

« Qu'avant ma mort, hélas ! on la rende à la vie.

Tailleur magasinier

Préparer soixante-quatorze habits, dont neuf pour les chevaliers assistants au conseil, et huit pour les écuyers, voyez les numéros 6 et 115. Plus un pour le chef de la garde, et vingt-quatre autres pour les soldats de la même garde, voyez les numéros 8 et 9. Plus trente-deux autres pour les peuples syracusains et les exécuteurs, voyez le numéro 116. Plus un bouclier particulier pour Tancred sur lequel il y a pour devise la lettre H.A. entrelacée. Plus un brancard¹ sur lequel on porte le corps du chevalier au cinquième acte, recouvert de drapeaux blancs et rouges, hérissés de croissants peints, et surmontés par le fond de piques aussi couronnées de croissants, plus deux étendards blancs et rouges hérissés de croissants peints, et surmontés pareillement de croissants. Plus deux haches pour les exécuteurs de la justice.²

Premier garçon de théâtre

Préparer dès le premier acte un fauteuil, et deux banquettes coupées en quart de cercle. Placer le fauteuil à l'extrémité du demi-cercle de l'avant-scène et les deux banquettes sur les parties latérales.

Perruquier

mission de positionner une partie de ces ornements, et non aux machinistes ou à un autre technicien. Cf. chapitre « Les décors: synthèse analytique » ci-dessous p. 398 & 402.

¹ C'est la seconde fois que LeKain confère au tailleur le soin de s'occuper du brancard (cf. *Méropé*) alors qu'il avait commencé par confier cette mission au premier garçon de théâtre. (cf. *Absalon* et *La mort de César*)

² Le tailleur magasinier, qui distribue souvent quelques menus accessoires en plus des costumes, est rarement chargé de répartir autant de matériels, et surtout des objets d'une telle mesure (brancard).

Déposer les coiffures, où faire les accommodages des neuf chevaliers assistants au conseil, et des huit écuyers servant les chevaliers.

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des chevaliers, des écuyers, du chef de la garde, des soldats et des peuples syracusains.

Acte 1^{er} Scène 1^{ère}

A la levée du rideau.

Les neuf chevaliers assistants au conseil sont assis sur des banquettes, savoir cinq à droite, et quatre à gauche. Argire et sur un fauteuil au centre du demi-cercle.

Même scène.

« Nous combattons sous vous, Seigneur nous osons croire
« Que ce jour, quel qu'il soit, nous sera glorieux,
« Nous nous promettons tous l'honneur de la victoire,
« Ou l'honneur consolant de mourir à vos yeux.

Les neuf chevaliers se lèvent, aussitôt qu'Argire présidant le conseil lève le siège, et au dernier vers de la réplique, tous se retirent pêle-mêle avec Lorédan et Catane, par la gauche du théâtre.

A peine les chevaliers sont-ils sortis que deux des écuyers qui sont sous le vestibule, savoir un de la droite et un autre de la gauche, s'avancent pour ranger les banquettes et le fauteuil sur les parties latérales de l'avant-scène, et retournent après à leur premier poste.¹

Scène 4^{ème}

Sortie avec Argire.

¹ Les assistants portent décidément bien leur nom. Plus que de simples figurants, ils participent de près à la gestion matérielle des accessoires de scène.

« Et puisse Aménaïde, en formant ces liens,
« Se préparer des jours moins tristes que les
miens !

Les quatre écuyers suivent, deux à deux,
Argire, qui sort par le fond.

Acte 2^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Argire.

« Son nom seul, en ces lieux dissipe mon
effroi,
« Et tout ses ennemis irritent ma colère.

Les neufs chevaliers assistants restent dans le
fond du théâtre en deçà du vestibule sans
observer aucun ordre dans leur position.

Même scène.

« Vas, sors, une autre main saura fermer mes
yeux.
« Je me meurs mes amis dans une telle injure...

Les mêmes descendent en scène au dernier
hémistiche du dernier vers de la réplique.
Ils se rangent, par égale division, à la droite et
à la gauche d'Argire, toujours en observant de
former de chaque côté le quart de cercle.

Scène 5^{ème}

Sortie des chevaliers avec Catane et
Lorédan, et dans la même évolution
L'entrée des soldats avec Aménaïde.

« Syracuse, à regret exige une victime.
« Je le sais, comme vous un même soin
m'anime.
« Eloignez-vous soldats... Qu'osez-vous
attenter ?

Au premier hémistiche du premier vers de la
réplique¹, les neuf chevaliers sortent pêle-
mêle et sans ordre par la droite du théâtre, et
au même moment les huit soldats qui
conduisent Aménaïde, débouchent de la
coulisse du côté gauche. Elle est au milieu
d'eux, c'est à dire que la première division à

¹ LeKain pousse le détail à l'extrême.

quatre hommes de hauteur, la précède, et que la seconde la suit dans le même ordre. Le chef est à la tête de la première division. La marche des soldats est dirigée transversalement de gauche à droite. Au premier hémistiche du troisième vers, ils sont interrompus par Orbassan dans leur marche qui est extrêmement lente, et ils se retirent sous le centre du vestibule à quatre hommes de hauteur, ayant le chef à la tête de la division gauche.

Scène 8^{ème}

Sortie avec Aménaïde.

« Que ne puis-je, avant vous, expirer en ces lieux ?

« Ah, je vois s'avancer ces monstres odieux

La division de la gauche précédée de son chef, s'avance à deux hommes de hauteur pour gagner la droite du théâtre opposée à l'endroit d'où Aménaïde est entrée. Elle reste dans cette position faisant face à la sortie, et présentant la gauche au public.

Même scène.

« Il pourra me venger ; ma mort est moins cruelle.

Lorsqu'Aménaïde, en remontant le théâtre, se trouve près de la première division, la seconde, qui est restée sous le vestibule, s'avance pour la suivre, et la conduire hors de la scène, en sorte qu'elle se trouve tout à fait enveloppée.

Na : Entre le second et le troisième acte, plusieurs soldats viennent enlever les banquettes et le fauteuil à cause du changement de décoration.^{A7}

Acte 3^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Tancredi.

Commencement de la scène.

Les deux écuyers de Tancredi dont l'un porte sa lame et son casque, l'autre son bouclier, se postent à la droite du théâtre vers le second châssis.

Même châssis.

« Que mes armes sans faste, emblèmes des douleurs,
.....
« Ce simple bouclier, ce casque sans couleur
« Soient attachés, sans pompe, à ces tristes murailles.

Les deux écuyers suspendent à une saillie qui se trouve au châssis prêt duquel ils sont postés, le bouclier, la lance, et le casque par dessus le bouclier.

Même scène.

« Vous direz qu'un guerrier qui veut être inconnu
« Pour les suivre au combat dans leurs murs est venu,
« Et qu'à les imiter il borne son audace.

Les deux écuyers remontent le théâtre et sortent par la droite qui conduit au tribunal des chevaliers.

Scène 4^{ème}

Entrée avec Argire.

« Quel vieillard vénérable
« Sort d'un temple, en tremblant, les yeux baignés de pleurs ?

Les deux écuyers d'Argire dans l'attitude de la douleur, soutiennent ce vieillard qu'ils conduisent jusqu'à l'avant-scène, après quoi

^{A7} Voir notes annexées p. 358.

« Ses suivants consternés imitent se douleurs.

ils se retirent proche les parties latérales du temple.

Scène 5^{ème}

Entrée avec Orbassan, Catane, etc.

« Tout annonce à mes yeux, votre haute naissance.

« Hélas ! Qui vois-je en vous ? Vous voyez un vengeur.

Les neuf chevaliers se postent pêle-mêle sur la partie droite latérale du théâtre. Les deux écuyers de Tancrède et quatre autres écuyers occupent la partie gauche latérale. Ceux d'Argire se réunissent à ces derniers.

Même scène.

« Mais avant tout, fuyez cet appareil barbare

« Si peu fait pour vos yeux, et déjà qu'on prépare – On approche.

Dés le dernier mot de la réplique, les trente hommes du peuple commencent à paraître dans le fond et sur les parties latérales de la scène. Mais ils n'arrivent que successivement et très lentement, et ils doivent observer de ne point cacher le centre du fond du théâtre, et d'y laisser un passage suffisant pour Aménaïde et la garde qui l'escorte.

Scène 6^{ème}

Entrée avec Aménaïde.

« Peut-être, autant que vous à l'état nécessaire ;

« Généreux inconnu, daignez me secourir.

Les huit soldats qui ont arrêtés Aménaïde au second acte, la ramène en scène dans le même ordre, par la droite du théâtre. Il faut observer que la première division s'ouvre pour ne la point masquer, et lorsqu'elle est en scène, les deux divisions commandées par le chef de la garde, se séparent et se tiennent chacune sur une seule file en profondeur, les premiers factionnaires faisant face au public.

Derrière Aménaïde, c'est-à-dire à six pieds d'elle, et au centre des deux divisions, sont deux syracusains portant des haches sur leur épaules.

Même scène.

« Ah ! Ma seule présence
« Est pour elle un reproche ; Il n'importe,
arrêtez
« Ministre de la mort suspendez la vengeance.
« Arrêtez, citoyens, j'entreprends sa défense.

Au second hémistiche du second vers de la réplique¹, les huit soldats précédés de leur chef, et les deux syracusains armés de haches, s'avancent vers Aménaïde que sa suivante à conduit sur une espèce de pierre qui se trouve sur la partie latérale gauche du théâtre. Ils sont arrêtés par Tancrede et dès lors les soldats s'étendent de droite et de gauche sur les parties latérales de la scène pour arrêter le peuple qui fait un pas en avant, comme poussé par un mouvement de curiosité.² Les deux syracusains exécuteurs s'étendent sur la partie gauche, près de l'endroit où est Aménaïde.

Même scène.

« Qu'Aménaïde ici ne soit plus prisonnière
« Jusqu'à l'événement de ce léger combat.

L'un des syracusains exécuteur dépose sa hache entre les mains de son camarade et s'avance vers Aménaïde pour lui ôter ses fers. De là, il retourne à sa place, puis tous deux sortent de la scène par le droite du théâtre.

Même scène.

Sortie avec Orbassan, Lorédan, etc.

« Viens, et vous Chevaliers, j'espère

Les neuf chevaliers suivent Orbassan, Catane

¹ LeKain pousse une fois de plus la précision à l'extrême.

² La tonalité des instructions est un peu plus libérée qu'à l'accoutumée. On retrouve ici les accents de ce que l'on appellerait aujourd'hui un metteur en scène.

qu'aujourd'hui.

« L'Etat sera sauvé par d'autres que par lui.

et Lorédan par la droite du théâtre. Les deux écuyers de Tancredi, et les quatre autres qui sont entrés à la scène cinquième précédente, suivent les chevaliers, et les huit soldats commandés par leur chef ferment la marche à deux hommes de hauteur.

Scène 7^{ème}

Sortie avec Argire, Aménaïde, etc.

« Ciel, de son défenseur favorise les armes

« Ou d'un malheureux père avance le trépas.

Les trente hommes du peuple suivent pêle-mêle Aménaïde qui sort avec son père par la droite du théâtre.

Acte 4^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Tancredi, Lorédan, etc.

Commencement de la scène.

Dix huit soldats de la garde syracusaine, précédés de leur chef, débouchent par le fond du côté droit. Ils occupent de droite et de gauche les parties latérales du théâtre, en quart de cercle, en observant de laisser environ douze pieds d'ouverture dans le centre du demi-cercle, pour laisser passer les neuf chevaliers qui entrent successivement, et qui s'éparcent çà et là sur l'avant-scène.

Six écuyers, y compris ceux de Tancredi ferment la marche et closent le demi-cercle. Un des écuyers de ce dernier porte en triomphe sa lance et son bouclier. Le chef de la garde est à la tête de la division droite.

Même scène.

Sortie avec Lorédan et Catane.

« Ne pensons, croyez-moi, qu'à servir la patrie.

« Qu'elle en soit digne ou non, je lui donne ma vie.

Les six écuyers ouvrent, de droite et de gauche, le centre du demi-cercle, pour laisser passage aux chevaliers qui sortent par la gauche. Quatre des écuyers les suivent deux à deux. Le chef de la garde replie ensuite ses deux divisions à trois hommes de hauteurs, lesquels suivent les écuyers et ferment la marche. Les deux écuyers de Tancrede se tiennent à droite vers le fond.

Scène 3^{ème}

Entrée avec Catane.

« Ma fierté suffirait, dans une telle injure
« pour dédaigner¹ ma vie, et pour fuir le parjure.

Quatre des chevaliers qui entrent par la gauche, se tiennent de ce même côté jusqu'au moment de leur départ.

Scène 4^{ème}

Sortie avec Catane.

« De pouvoir, à son gré, disposer de son sort ;
« Vivez heureux, et moi, je vais chercher la mort.

Les quatre chevaliers ci-dessus désignés, suivent Catane qui sort par la gauche du théâtre.

Scène 6^{ème}

Entrée avec Argire.

« Ou trompeur, ou trompés, et ma douleur profonde
« En oubliant Tancrede, oubliera tout le monde.

Les deux écuyers d'Argire entrent par la droite. Ils soutiennent ce vieillard et le conduisent jusqu'au lieu de la scène, puis ils se retirent à gauche vers le fond du théâtre.

¹ On lit « détester » et non « dédaigner » dans l'édition de 1760 parue chez Praut.

Même scène.

Sortie avec Argire.

« Laissez-moi seul mourir par les flèches du maure.

« Je vais joindre Tancrede et tu n'en peux douter.

« Vous, observer ses pas.

Les deux écuyers d'Argire s'avancent jusqu'au lieu de la scène pour escorter et soutenir ce vieillard qui sort par la gauche du théâtre.

Acte 5^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Lorédan et Catane.

Commencement de la scène.

Ordre des défilés.

Les vingt-quatre soldats de la garde syracusaine précédés de leur chef, entrent en scène, savoir douze par la droite et douze par la gauche. Ils sont tous à deux hommes de hauteur, et ils exécutent, de part et d'autre, une marche militaire soutenue et réglée par la musique de l'orchestre. Les douze hommes de la droite viennent occuper toute la partie gauche, les douze hommes de la gauche toute la partie droite. Deux soldats, savoir un de la droite et un autre de la gauche, portent chacun un étendard aux armes du croissant. Le chef de la garde est à la tête de l'une des deux divisions. Ils doivent observer, comme à la première scène du quatrième acte, de laisser libre le centre du demi-cercle pour le passage des chevaliers, et celui des écuyers. Pendant cette marche, les trente hommes du peuple remplissent les parties latérales, de droite et de gauche derrière les soldats.

Les neuf chevaliers entrent ensuite, l'épée à la main, et se placent, comme à l'ordinaire. Ce sont les quatre écuyers restant qui ferment la marche et closent le demi-cercle.¹

Même scène.

Sortie seule.

« Apprennent aujourd'hui, comme on peut se défendre

Les trente hommes du peuple se retirent pêle-mêle, par la droite, par la gauche, et par

¹ LeKain emploie en des cas similaires le terme de tableau pour désigner ce type passage. (Cf. ci-dessus note 3 p. 216). Il est vrai que les détails qu'ils donnent ici sont purement pragmatiques, et rendent assez mal l'ambiance de scène.

« Contre ces fiers tyrans, l'effroi de l'univers.

le fond. Les chevaliers remettent leurs épées dans le fourreau.

Scène 2^{ème}

Entrée avec Argire.

« On condamna souvent, la vertu, le mérite ;

« Mais quand ils sont connus, il les faut honorer.

Le centre du demi-cercle formé par les écuyers s'ouvre pour laisser passer Argire que ces deux écuyers conduisent en le soutenant jusqu'au lieu de la scène.

Ils se retirent ensuite vers les autres écuyers qui ne referment point le demi-cercle pour laisser la sortie libre aux chevaliers et aux soldats, lesquels quittent la scène un moment après.

Même scène.

Sortie avec Lorédan, Catane, etc.

« Secourons sa valeur qui devient imprudente,

« Et cet emportement que nous désapprouvons.

Les neufs chevaliers sortent pêle-mêle avec les acteurs par la gauche. Les quatre écuyers les suivent deux à deux, et les vingt-quatre soldats de la garde précédés de leur chef, ferment la marche, repliés à trois hommes de hauteur. Les deux écuyers d'Argire se retirent sur la gauche vers le fond du théâtre.

Scène 6^{ème} et dernière

Entrée avec Catane et Lorédan.

« Tancrede meurt, ô Ciel ! sans être détrompé.

« Vous en êtes la cause ; ah devant qu'il expire...

Les neuf chevaliers entrent avec Catane et Lorédan. Ils se placent moitié sur la droite et moitié sur la gauche de l'avant-scène. Les quatre écuyers entrés avec eux et réunis à ceux d'Argire, se divisent également. Trois à

droite et trois à gauche ; ces derniers un peu plus vers le fond.

Même scène

Entrée avec Tancrède

« Cette âme qu'enflammait un courage intrépide,

« Semble encore s'arrêter pour voir Aménaïde.

Trois soldats de la garde portent Tancrède sur un brancard, et déposent ce général au milieu de l'avant-scène, environ à huit pied de distance de la rampe*. Ce cortège** mortuaire débouche de la gauche au milieu des deux files de soldats de dix hommes chacune. Le chef est à la tête. Deux des soldats postés aux deux côtés de Tancrède à six pieds de distance portent les étendards remportés sur les Sarrasins. Les dix-huit autres tiennent la pointe de leur piques en bas. Ils se rangent tous sur les parties latérales par quart de cercle***.

* Ses deux écuyers sont derrière lui, armés de sa lance, de son bouclier, de son casque, et de son sabre. **

*** Les six écuyers restants, closent le demi-cercle. Pendant que ces différents corps prennent place, les trente hommes du peuple se placent pêle-mêle derrière les soldats. et tous restent dans cette position jusqu'à ce qu'on baisse le rideau.

L'an du monde 2820¹

Les Troyennes – de Mr de Chateaubrun²

¹ - 1184 avant JC

² Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 303-305.

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ^{A2} |
|----------------------------------|--------------------|--|---|
| 1 ^{er} | Roi Testor | Grand prêtre des Troyens. | Habit militaire grec, |
| 2 ^{ème} | Roi Ulisse | Roi d'Ithaque. | voyez le numéro 52 |
| | Confidents | | Habit des prêtres grecs, |
| 1 ^{er} | Iphis | Prêtre sacrificateur chez les Troyens. | voyez le numéro 86 |
| 2 ^{ème} | Idas | } Hérauts dans l'armée des Grecs. | voyez le numéro 87 |
| 3 ^{ème} | Hylus | | Habit d'officier militaire grec, voyez le numéro 21 |
| 1 ^{er} | Rôle Andromaque | Veuve d'Hector et captive de Pyrrhus. | Habit de soldat grec, |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} | Rôle Cassandre | Captive d'Agamemnon. | voyez le numéro 22 |
| 2 ^{ème} | Rôle Polixène | Fille de Priam. | Habit de femme grecque, |
| | Reine Hécube | Veuve de Priam, et mère des Troyennes. | voyez le numéro 23 |
| | Confidente Céphise | Gouvernante d'Astianax. | Habit de prêtresse grecque, voyez le numéro 68 |

Deux enfants de quatre ans, l'un fils d'Andromaque et d'Hector, et l'autre qui est supposé l'être.

Trois vieillards, ou ministres des dieux.

Un chef de la garde des Grecs, et quatre soldats de la même armée.

La scène est dans le camp des Grecs, sous les murs de Troie.

Cinq acteurs

} 10

Cinq actrices

Enfants 2

Assistants 18

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357. Le numéro 87 apparaît dans *Œdipe*, *Olympie* et *Zelmire*. Le numéro 86 dans les mêmes tragédies plus *Méropé*. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » p. 383.

La question se pose de savoir si LeKain n'a pas confondu ici le numéro 68 avec le numéro 69. Ces deux numéros figurent en effet par ailleurs dans *Iphigénie en Tauride* et dans *Olympie*. Or, dans ces deux cas, le numéro 68 désigne l'« habit des grandes prêtresses » et le numéro 69 l'« habit des prêtresses grecques » comme ici. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » pp. 380 & 383.

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Testor, Iphis, Hécube, Andromaque, Astianax, Cassandre, Polixène, Idas, Céphise, soldats.

Maître de musique

Dans l'intervalle du troisième au quatrième acte, la musique doit peindre le bruit et les éclats d'une démolition effrayante, entremêlés de lamentations sourdes qui semblent sortir des entrailles de la terre.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter un champ vaste dans lequel on a élevé plusieurs tombeaux. Deux entre autres sont plus vastes et plus remarquables que les autres. L'un à la droite et celui d'Hector, l'autre, à la gauche celui de Paris.

Le rideau du fond représente les ruines de la ville de Troie, d'où l'on découvre sur la droite des parties de palais et de temple que la flamme achève de dévorer. Sur la gauche et dans le lointain, on aperçoit une tente qui est celle où se tient le conseil des Rois de la Grèce. La partie droite du théâtre conduit aux tentes des Troyennes et au tombeau d'Achille, sur lequel on immole Polixène. Dans l'intervalle du troisième au quatrième acte, il faut faire tomber partie par partie des décombres du tombeau d'Hector, et de celui de Paris, et faire en sortes que ces décombres ne passent pas de beaucoup les marches du tombeau, afin de laisser à la scène le plus de liberté qu'il sera possible.¹

« Je me meurs ; Rois tremblez, ma peine est légitime.

« J'ai chérie la vertu, mais j'ai souffert le crime.

¹ La description donnée par LeKain est ambiguë. On peine ainsi à distinguer avec une grande précision ce qui est peint sur la toile de ce qui est effectivement en volume sur scène ou même hors scène. S'il ne fait aucun doute que les tombeaux d'Hector et de Paris apparaissent concrètement sur scène, une ambiguïté persiste sur le tombeau d'Achille ainsi que sur les tentes des Troyennes et sur celle des rois grecs.

Ce décor se rapproche cependant dans sa structure (camp/tente/toile de fond peinte) de ceux décrits dans *Absalon*, *Briséis*, *Iphigénie en Aulide*, *Scévole* et *Spartachus*. La présence de tombeaux est cependant spécifique, dans cette liste, aux seules *Troyennes*. On retrouve des tombeaux dans *Méropé*, *Oreste*, *Sémiramis* et *Zelmire*. Cf. pour plus de détails chapitre « Les décors: synthèse analytique » ci-dessous p. 397 & 404.

Tailleur magasinier

Préparer vingt habits dont deux pour les enfants, voyez le numéro 20. Plus un pour le chef de la garde et quatre autres pour les soldats de la même garde, voyez le numéro 21 et 22. Plus trois autres pour les prêtres, v le n° 86.

Na: Dans le troisième acte, il faudra donner à douze des soldats des masses de fers au lieu de piques ; et dans le reste de la pièce leur rendre leurs armes ordinaires.

Perruquier

Préparer trois coiffures pour les vieillards¹ ministres de dieux.

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des vieillards ministres des dieux, du chef et des soldats.

Acte 1^{er} Scène 2^{ème}

Entrée avec Hécube.

« Son sang doit-il baigner la tombe de ses fils ?

« Est-ce celle d'Hector, ou celle de Paris ?

Deux soldats de la garde des rois de Grèce se postent à la droite du théâtre vers le fond.

Scène 3^{ème}

Entrée avec Andromaque, Cassandre.

« Dans quel état, hélas, frappe-t-elle ma vue ?
« Combien, dans leurs regards j'aperçois de terreurs!

Deux autres soldats de la garde des Grecs se réunissent aux deux précédents et se postent sur une seule file.

Même scène.

Sortie avec Polixène.

¹ LeKain souligne, sans que nous ayons réussi à déterminer pourquoi.

« Ma naissance et mon nom son présent à mes
yeux ;
« Je vais vivre, ou mourir digne de mes aïeux.

Les trois vieillards suivent Polixène qui sort
par la droite du théâtre.

Scène 8^{ème}

Sortie avec Hécube, Andromaque.

« En attendant qu'ici son zèle le ramène ;
« Allons nous informer du sort de Polixène.

Les quatre soldats suivent les Troyennes
sortent par la droite du théâtre.

Acte 3^{ème} Scène 5^{ème}

Entrée avec Ulysse¹.

« Madame, éloignez-vous, de crainte que vos
larmes –
« Ne fassent soupçonner d'où naissent vos
alarmes.

Quatorze soldats de la garde des Grecs, dont
douze armés de forte masse de fer, et les
deux autres de piques ordinaires, se postent
vers le fond du théâtre sur trois files; savoir la
première à trois hommes de hauteur, qui sont
le chef de la garde et les deux piquiers², et les
deux autres à six hommes de fil qui sont les
porte masse.

Même scène.

Sortie seul.

« Et court, en le sauvant des risques infinis.
« Soldats, vous m'entendez; voilà votre
victime.³

Le chef de la garde fait avancer les deux
piquiers du premier rang vers l'enfant
qu'Andromaque tient entre ses bras. Ils
l'attachent à sa mère, après quoi il sortent de

¹ Sic.

² Sic.

³ On trouve dans l'édition de 1773 la didascalie suivante: « Deux soldats se saisissent de l'enfant. Andromaque après avoir mis les mains au-devant, comme pour empêcher qu'on ne l'enlève, fait mine de le suivre ; mais après quelques pas, elle revient tout à coup, tandis que les soldats emportent le jeune grec, et s'adressent à Ulysse. »

la scène par le côté droit du théâtre.

Même scène.

« Frappez, que ce tombeau, par vos mains
dispersé –
« Trompe jusqu'aux regards de ceux qui l'on
dressé.

Les douze autres soldats précédés de leur
chef, en élevant leur masse, s'avancent avec
précipitation sans ordre vers le tombeau
d'Hector qui est à la droite du théâtre.
Andromaque s'oppose à leur impétuosité, et
les empêche d'y pénétrer. Ils restent alors
dans la position où le hasard les a mis.

Même scène.

Sortie avec Ulysse.

« Des soupçons importuns le rempliraient
d'effroi ;
« Et je crains moins la mort qu'un doute.

Le chef de la garde replie ses douze massiers¹
à deux hommes de hauteur, et suit avec sa
troupe Ulysse qui sort par la droite.

Acte 4^{ème} Scène 9^{ème}

Entrée avec Ulysse.

« Il pourra désarmer nos farouche vainqueurs,
« Du zèle qui m'anime, embrasons tous les
cœurs.

Des six soldats grecs précédés de leur chef,
deux se postent derrière Testor. Et les quatre
autres se tiennent dans le fond sur une seule
file, faisant face au public.

Même scène.

Sortie avec Testor.

« Qu'on l'emmène... Seigneur, ne nous
résistez plus.
« Gardes, obéissez sans tarder d'avantage.

Les deux soldats postés derrière Testor, le
conduisent hors de la scène par la droite du
théâtre.

¹ Sic. Après les piquiers, les massiers.

Scène 10^{ème}

Entrée avec Ulysse.

« Les Rois seraient des dieux sur le trône
affermiss

« Si leur cours ne s'ouvrait à de pareils amis.

Les quatre soldats de la garde suivent Ulysse
qui sort par la droite du théâtre.

Acte 5^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Hécube.

Commencement de la scène.

Six soldats de la garde des Grecs, précédés de
leur chef, se postent à la droite du théâtre, un
peu vers le fond. Le chef est à leur tête.

Scène 2^{ème}

Entrée avec Polixène.

« J'ai tout perdu; ma fille ! Hélas, c'est
elle-même.

« Sa vue ajoute encore à ma douleur extrême.

Les six autres soldats qui escortent Polixène
se tiennent à la gauche du théâtre sur une
seule file, faisant face à la ligne des soldats qui
garde la Reine. Les trois vieillards ministres
des dieux occupent le centre du fond sur une
seule file.

Scène 3^{ème}

Sortie avec Polixène.

Commencement de la scène.

« Gardes, vers le tombeau conduisons
Polixène ;

« Mais Clachas veut qu'ici l'on retienne
la Reine.

La division de la gauche s'avance vers
Polixène à trois hommes de hauteur, et
restent dans cette position jusqu'au nouvel
ordre de l'emmener.

Même scène.

Sortie avec Polixène.

« Je préviendrai ses coups, je percerai son sein ;
« J'arracherais ma fille à sa sanglante main.
« Mais on l'entraîne... Ô fille! Ô mère désolée!

Le premier rang des soldats désignés ci-dessus, enveloppe Polixène, en descendant un peu sur l'avant-scène, et coupe ainsi la communication qu'elle avait avec sa mère. et la seconde division qui devient la première par l'ordre de la marche, précède cette princesse qui sort par la droite. Les autres soldats qui gardent Hécube, ayant toujours leur chef à leur tête, reste dans leur poste, jusqu'à ce qu'on baisse le rideau.

Vers l'an du monde 3784¹

Tyridate² – de Campistron³

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements⁴</u> |
|----------------------------------|---------------|--|--|
| 1 ^{er} | Rôle Tyridate | Fils d'Arsan, amant d'Erinice sa sœur. | Habit parthe, voyez le numéro 118 |
| 2 ^{ème} 1 ^{er} | Rôle Abradate | Prince du sang d'Arsace, promis à Erinice. | Habit d'officier parthe militaire, voyez |
| 2 ^{ème} | Rôle Artaban | Frère de Tyridate. | le numéro 119 |
| | Roi Arsace | Fondateur de l'Empire | Habit de soldat parthe, |

¹ - 220 avant JC.

² Sic. On écrit aujourd'hui « Tiridate ».

³ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 305-306.

⁴ Les numéros ici mentionnés sont spécifiques à la seule *Tyridate*. Il est probable que les costumes auxquels LeKain fait référence en tant que « parthes », dans un souci apparent de cohérence avec les personnages de la fable (Tyridate I^{er} est le frère d'Arsace I^{er}, le fondateur de la lignée des Arsacides, souverains de l'Empire parthe qui couvrait, selon les époques, l'Iran et la Mésopotamie) aient en fait pris la forme d'habits orientaux.

| | | | | | |
|------------------|-------------|-----------|--|--------------------------|-----|
| | | | des Parthes. | voyez le numéro | 120 |
| | Confidants | | | Habit de femmes parthes, | |
| 1 ^{er} | Mitrane | | Seigneur parthes, ami de Tyridate. | voyez le numéro | 121 |
| 2 ^{ème} | Timagène | | Officier du palais. | | |
| 1 ^{er} | Rôle | Talestris | Reine de Cilicie, promise à Tyridate. | | |
| 2 ^{ème} | Rôle | Erinice | Fille d'Arsace, promise à Abradate. | | |
| | Confidentes | | | | |
| | | Barsine | Suivante de Talestris. | | |
| | | Orasie | Suivante d'Erinice. | | |

Le chef de la garde du Roy, et six soldats de la même garde.
La scène est à Dara, capitale de l'empire des Parthes, dans le
palais d'Arsace.

Six acteurs
} 10
Quatre actrices
Assistants 7

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Abradate, Artaban, Talestris, Barsine, Tyridate, Mitrane, Arsace, Timagène, le chef de la garde,
soldats.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture simple et noble. Le fond conduit à l'appartement d'Arsace et de ses deux fils, la droite à celui d'Erinice, et la gauche à la résidence de Talestris.^{A3} *

* Réplique pour baisser le rideau à la fin de la scène 7^{ème} du cinquième acte

« Je n'exige plus rien, cher Mitrane, aide moi,

« Dans mes derniers moments je ne veux voir que toi.

Tailleur magasinier

Préparer sept habits, dont un pour le chef de la garde, et les six autres pour les soldats de la même garde, voyez les numéros 119 et 120.

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte deux tabourets et un fauteuil sur la droite et sur la gauche de l'avant

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions du chef des soldats

Acte 1^{er} Scène 6^{ème}

Entrée avec Arsace.

« Enfin, nous sommes seuls, et je puis grâce aux dieux...

« Mais quel dessein conduit mon père dans ces lieux ?

« Demeurez mes enfants ; Et vous qu'on se retire.

Six soldats parthes précédés de leur chef suivent le Roy, et à peine sont-ils rangés sous le vestibule, sur une seule ligne, qu'ils se retirent tous par la droite, conformément au dernier hémistiche du troisième vers de la réplique.

^{A3} Voir notes annexées p. 357.

Na : Dans l'intervalle du premier au second acte, deux soldats de la garde rangent, sur les parties latérales de l'avant-scène, les fauteuils et les deux tabourets.^{A7}

L'an de notre ère 1471

Varvick¹ – de Mr de la Harpe²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements³</u> |
|------------------|-----------------------------------|--|--|
| 1 ^{er} | Rôle Warvick | Protecteur de la maison d'York, et destructeur de celle des Lancastre. | Habit d'ancienne chevalerie civil, voyez le numéro 53 Habit d'officier militaire du quinzième siècle, voyez le numéro 8 |
| 2 ^{ème} | Rôle Edouard d'York Confidents | Roy d'Angleterre. | le numéro 8 |
| 1 ^{er} | Suffolk | Ami d'Edouard. | Habit des soldats du même siècle, voyez le numéro 9 |
| 2 ^{ème} | Summer | Ami du Comte de Varvick. | |
| 3 ^{ème} | Un officier de la garde du Roy. | | Habit des dames anglaises du même siècle, voyez le numéro 7 |
| 1 ^{er} | Rôle Elizabeth | Dame de la cour, aimée du Roy et du Comte de Varvick. | Na : Pour les rôles d'Edouard et de Varvick voyez le dessin de l'ordre de |
| | Reine Marguerite d'Anjou | Femme d'Henri IV détrôné par Varvick. | |

^{A7} Voir notes annexées p. 358.

¹ LeKain note la plupart du temps « Varvick » en lieu et place de « Warwick » alors même qu'il utilise cette dernière graphie dans son *Journal de la comédie tenue pour mon seul usage depuis le 27 Décembre 1747 jusqu'au 23 Mars 1765* et *Journal de tous les rôles que j'ai joués depuis le mois d'avril 1765 jusqu'à la fin mars 1777*.

² Cf. *Matériaux*, *op. cit.*, doc. (8) pp. 306-308.

³ L'habit numéro 53 qui désigne ici un « habit d'ancienne chevalerie civil » figure également dans la liste des vêtements du *Comte d'Essex* où il désigne un « habit européen civil », ainsi que dans celle de *Zaïre* où il désigne un « habit de chevalier français ».

Les habits numéros 7, 8 et 9 figurent dans la liste des vêtements d'*Adélaïde du Guesclin*, *le Siège de Calais* et *Tancredè* (sauf n°7). L'habit numéro 7 désigne un « habit de cour pour les femmes du temps de Charles Sept » dans *Adélaïde* et « Habit des dames anglaises du quinzième siècle » dans *le Siège de Calais*.

Le numéro 8 renvoie aux « Habits des écuyers formant les chevaliers » dans *le Siège de Calais*, et l'« Habit des officiers de gardes » dans *Adélaïde* et *Tancredè*. Le numéro 9 renvoie quant à lui aux « habits des soldats du quatorzième siècle » dans *Le Siège de Calais* ainsi qu'aux « Habits des soldats du onzième siècle » dans *Tancredè*. LeKain ne mentionne que des « habits des soldats » dans *Adélaïde*. Les siècles changent mais les habits restent les mêmes. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » p. 362-363 & 377.

Un chef de la garde du Roy. Douze soldats de la même garde.

Douze autres soldats anglais voués au parti du Comte de Varvick.

La scène est à Londres, dans le palais du Roy.

Cinq acteurs

} 8

Trois actrices

Assistants 25

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier

« Marguerite, Newill, Edouard, Suffolk, un officier des gardes, le chef de la garde, gardes du Roy.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter au premier, second, troisième et cinquième acte, une galerie d'une décoration gothique et ornée.² Le fond conduit à l'appartement d'Edouard, la droite à celui de Marguerite, et la gauche à la résidence d'Elizabeth.

Au quatrième acte, la scène représente l'intérieur d'une prison qui n'est éclairée dans le fond que par un flambeau qui brûle dans une lanterne suspendue à la voûte.³ Le devant de la scène n'est éclairé que par la moitié de la rampe. L'autre moitié à ras du niveau du théâtre, les portants des châssis sont à demi tournés.^{A4}

¹ LeKain n'indique aucun numéro. Le dessin auquel il fait mention n'existe pas.

² Ce décor correspond dans sa structure (une galerie tripartite de style gothique) à ceux décrits dans *Adélaïde du Guesclin*, *Alzire*, *Gustave*, *Inès de Castro*, *Venceslas* + *Le Siège de Calais*. Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique » p. 394.

³ De la même manière que les costumes, on retrouve la prison dans *le Comte d'Essex* et *le Siège de Calais*, également au quatrième acte. Cela signe la proximité structurelle et esthétique de ces trois pièces. Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique » p. 402.

^{A4} Voir notes annexées p. 357.

Réplique pour baisser le rideau à la fin de la scène huitième du troisième acte pour le changement de décoration.

« À son sort, aujourd'hui je dois joindre le mien,
« Quand j'aurais triomphé, j'ordonnerai du sien.

Réplique pour baisser le rideau à la fin de la scène cinquième du cinquième acte.

« Sur ses jours malheureux répandez vos bienfaits.
« Varvick fut votre ami ; ne l'oubliez jamais.

Tailleur magasinier

Préparer vingt-cinq habits, dont un pour le chef de la garde du Roy, et les vingt-quatre autres pour les soldats de la même garde, voyez les numéros 8 et 9. Plus une très longue et très large écharpe de voile rouge à donner aux deux soldats qui portent Varvick au cinquième acte.

Na : Il faut observer que les vingt-quatre habits de soldats doivent être variés par deux uniformes. Ceux qui sont pour la garde du Roy [se]¹ différent de ceux qui sont préparés par le comte de Varvick.

Premier garçon de théâtre

Préparer dès le premier acte deux fauteuils, l'un à la droite et l'autre à la gauche de l'avant-scène. Les faire enlever à la fin du troisième acte, lors du changement de décoration, et les faire replacer avant le cinquième acte, lors du retour de la première décoration. Plus placer sur la gauche de l'avant-scène au commencement du quatrième acte, et avant la levée du rideau², une table commune sur laquelle il faut mettre une lampe allumée, et un fauteuil de bois devant la table. Plus préparer et allumer le flambeau qui doit éclairer le fond du théâtre à l'aide de la lanterne posée par le machiniste.^{A7}

Commandant des Assistants

¹ LeKain oublie probablement d'inscrire le pronom personnel réfléchi.

² Ce qui implique que le premier garçon de théâtre travaille en étroite collaboration avec le décorateur machiniste, en charge du maniement du rideau.

^{A7} Voir notes annexées p. 358.

Acte 1^{er} Scène 2^{ème}

Entrée avec Edouard.

« Va s'armer avec nous contre mes ennemis.
« Peut-être, son courroux... Mais Edouard
s'avance... Laisse-nous.

Six soldats de la garde du Roy, précédés de
leur chef, se postent sous le vestibule, savoir
trois à droite et trois à gauche. Le chef est à la
tête de la division droite.

Scène 4^{ème}

Sortie avec Edouard.

« Ramenons sur mon front, que couvre la
rougeur,
« Cette tranquillité qui n'est point dans mon
cœur.

Le chef de la garde à la tête de la division
droite, précède le Roy, et la division gauche
le suit.

Acte 2^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Edouard.

« Cours chez Elizabeth ; mon âme impatiente
« Va hâter le moment de revoir mon amante.

Les soldats de la garde précédés de leur chef
occupent le même poste qu'ils avaient à la
scène seconde du premier acte.

Même scène.

Sortie avec Edouard.

« Varvick, ah ! Si pour moi... Vous savez mes
desseins.
« Et vous-même, aujourd'hui réglerez mes
destins.

Le chef de la garde à la tête de la division
droite, précède le Roy, et la gauche le suit.

Acte 3^{ème} Scène 2^{ème}

Entrée avec Edouard.

« Mais on vient, et Varwick sans doute ici s'avance.

« C'est le Roy... Viens Nevill, évitons sa présence.

Six soldats de la garde précédés de leur chef se postent sous le vestibule, alignés sur une seule file, le chef étant à leur tête.

Même scène.

Sortie seule.

« Il faut m'en délivrer, que l'on nous laisse ici.

« Qu'on éloigne surtout Varwick... Ciel !

Le voici.

Le chef de la garde fait faire demi-tour à droite à sa division, et sort par la droite du vestibule.

Scène 3^{ème}

Entrée seule.

« Toujours le sang d'York fut ingrat et parjure ;

« Mais du moins... C'en est trop. Hola, gardes, à moi !

Les douze soldats de la garde précédés de leur chef, se répartissent en deux divisions : savoir, la première composée de six hommes est sous le vestibule sur une seule ligne, le chef à la tête. La seconde se divise en deux sections de trois hommes chacune, l'une à la droite et l'autre à la gauche des deux angles du fond du théâtre en deçà du vestibule.

Scène 4^{ème}

Sortie avec Varvik.

« J'en puis verser peut-être assez pour me venger.

« Adieu ; suivez ses pas, allez, et qu'on

Les six soldats divisés par section, suivent, à trois hommes de hauteur, Varvick qui sort par la droite du théâtre.

l'arrête.

« Qu'on l'enferme à la tour.

Scène 5^{ème}

Sortie avec Edouard.

« Qui remplissant ce cœur de vous seul
occupé,
« Empoisonne les traîtres dont le sort m'a
frappé.

Les six soldats de la garde d'Edouard,
lesquels sont postés sous le vestibule, suivent
ce prince qui sort par la droite. Le chef est à
leur tête.

Acte 4^{ème} Scène 5^{ème}

Entrée avec un officier des gardes.

« Pour prix de ses bienfaits lui demande un
un poignard.
« Quel est l'égarément où ton âme se livre ?
... Cruel.

Quatre soldats de la garde commandés par
un officier se postent vers le fond. Savoir
deux à droite et deux à gauche.

Même scène.

Sortie avec Elizabeth.

« Hélas ! Pour nous sauver tu n'avais qu'un
instant,
« Tu l'as perdu cruel... Et l'espoir qui me
reste... Adieu.

Les quatre soldats de la garde, à deux
hommes de hauteur, suivent Elizabeth qui
sort par la droite du théâtre.

Scène 7^{ème}

Entrée avec Summer.

« Tout ce que je ressens est horrible comme
elle.
« Mais quel bruit effrayant fait retentir ces

Douze soldats voués au parti de Warwick
s'emparent de tout le fond du théâtre, en
décrivant un grand quart de cercle. De sorte

lieux ?

« Je crois entendre, au loin, des cris tumultueux.

« On approche, le sort remplit mon espérance ;

« On m'apporte la mort.

que personne ne puisse pénétrer sur l'avant-scène ; et précédemment à leur entrée, ils effectuent derrière le théâtre, le tumulte énoncé dans les premiers vers de la réplique.

Scène 4^{ème}

Même scène.

Sortie avec Varvick.

« Si vous aimez l'honneur, venez tous avec moi,
« Et combattre Lancastre et servir votre Roy.

Les douze soldats ci-dessus désignés, se Replient à deux hommes de hauteur, et suivent Varvick qui sort par la droite du fond de la prison.

Acte 5^{ème} Scène 1^{ère}

Na : À la levée du rideau, Elizabeth est en scène, et deux factionnaires de la garde du Roy sont postés en deçà du vestibule, dans les angles du fond du théâtre. L'un à droite et l'autre à gauche.¹

Scène 3^{ème}

Entrée avec Edouard.

« Cependant qu'Edouard autour de ce palais,
« Apaise le désordre et rétablit la paix
« Mais le voici lui-même.

Six soldats de la garde du Roy précédés de leur chef, occupent sous le vestibule le même poste qu'ils avaient à la scène seconde du premier acte.

Scène 4^{ème}

Entrée avec Marguerite.

¹ Il est assez rare que LeKain donne des indications directes aux acteurs.

« Il mérita vos vœux ; je cesse d’y prétendre.
« Je commande à l’amour, et plein des mêmes
feux ;
« Je saurais...

Même scène.

Sortie avec Marguerite d’une part,

Entrée avec Varvick de l’autre.

« Toi, tu peux le venger, et tu peux me
connaître.

« Les droits des souverains, tu n’es pas né
pour l’être.

« Je le suis, pour punir un monstre furieux ;

« Ah que vois-je ?

Les quatre autres soldats de la garde qui
conduisent Marguerite, se postent sur une
seule file, vers le milieu du théâtre, en deçà
du vestibule.

Les quatre soldats qui ont conduit
Marguerite, se réunissent à deux hommes de
hauteur, et suivent cette reine qui sort par la
gauche du théâtre.

Les douze soldats voués au partis de Warwick,
entrent en scène avec lui par la droite du
théâtre. Ils forment de droite et de gauche
une haie, au milieu de laquelle deux d’entre
eux s’avancent en portant le corps de leur
général sur des écharpes passées et croisées
sur leurs épaules. Tous inclinent la pointe de
leurs armes vers la terre. C’est l’acteur qui
joue le rôle de Summer qui avance vers le
milieu de l’avant-scène, le fauteuil sur lequel
on dépose le corps de Warwick. Les douze
soldats réunis se retirent ensuite par égale
division sur les parties latérales du théâtre et
tous demeurent dans cette position jusqu’à ce
que l’on baisse le rideau.

L’an de notre ère 1300

Venceslas – de Rotrou¹

¹ Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 308-309.

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements</u> ¹ | |
|------------------|----------------------|-----------------------------|---|---|
| 1 ^{er} | Rôle | Ladislas | Fils de Venceslas, héritier de la Pologne. | Habit polonais, voyez le numéro 122 |
| 2 ^{ème} | 1 ^{er} Rôle | Fédéric ² | Duc de Courelande et favori du Roi. | Habit d'officier militaire polonais, voyez le numéro 123 |
| 2 ^{ème} | Rôle | Alexandre | Frère de Ladislas, amant aimé de la duchesse. | Habit de soldats polonais, voyez le numéro 124 |
| | Roi | Venceslas | Roi de Pologne | Habit de dames polonaises, voyez le numéro 125 |
| | Confidents | Octave | Gouverneur de Varsovie. | Na : Pour l'ordre de l'éléphant dont le Roi et les princes sont décorés, voyez le n ^o ³ |
| 1 ^{er} | Rôle | Cassandre | Duchesse de Cunisberg | |
| 2 ^{ème} | Rôle | Théodore | Sœur de Ladislas, aimée de Fédéric | |
| | Confidente | Léonor | Suivante de Théodore | |

Un chef de la garde du Roi, et douze soldats de la même garde.

La scène est à Varsovie, dans le palais du Roi.

Cinq acteurs

} 8

Trois actrices

Assistants 13

Secrétaire souffleur

¹ Au-delà du qualificatif « polonais » illustrant encore et toujours la volonté de LeKain d'établir un classement répondant à des exigences de cohérence historique, il est probable que les costumes ici répertoriés pour la première et dernière fois dans le *Registre*, aient en effet pris la forme des habits dit « européens » « français » « anglais » ou « suédois » figurant dans *Adélaïde du Guesclin*, *Gustave*, *le Siège de Calais*, *Tancredè* et *Warwick* – voir numéro 6, 7, 8, 9 et 56, 57, 58, 59. Les costumes « suédois » de Gustave, à propos des quels LeKain confesse qu'il ne sait pas véritablement à quoi ils ressemblent, et qui finissent par prendre une allure de costumes « européens » illustrent assez bien notre propos. Cf. ci-dessus note 2 p. 121. Cf. également « Les costumes : synthèse analytique » p. 388.

² Il s'agit bien de « Fédéric » et non « Frédéric ».

³ LeKain n'indique aucun numéro. La plaquette censée représenter cet ordre n'a pas plus que les autres existé.

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Venceslas, Lasdislas, Alexandre, le Duc de Courlande, Octave, le chef de la garde, et soldats de la même garde.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture gothique et riche. Le fond conduit à l'appartement de Venceslas ; la droite à celui du prince et la gauche à celui de l'Infant Alexandre.¹

Entre le troisième et le quatrième acte, il faut tourner à demi les portants et baisser le premier rang de la rampe.

Réplique pour faire revenir la lumière par degrés insensibles, à la scène cinquième du quatrième acte.^{A4}

« Ô juste cieux !

« M'as-tu trompé ma main ? Me trompez-vous mes yeux ?

« Si le Duc est vivant, quelle vie ai-je éteinte ? etc.

Tailleur magasinier

Préparer treize habits, dont un pour le chef de la garde, et les douze autres pour les soldats de la même garde. Voyez les numéros 123 et 124...

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte, avant le lever de rideau, un fauteuil au milieu de l'avant-scène, un tabouret sur la droite et un autre sur la gauche.

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions du chef et des soldats

¹ Ce décor correspond dans sa structure (une galerie d'architecture gothique) à ceux décrits dans *Adélaïde du Guesclin*, *Alzire*, *Gustave*, *Inès de Castro*, *Warwick* + *Le Siège de Calais*. Cf. ci-dessous : « Les décors : synthèse analytique » p.394.

^{A4} Voir notes annexées p. 357.

Acte 1^{er} Scène 1^{ère} ¹

Entrée avec Venceslas et les princes.

Commencement de la scène.

Six soldats de la garde précédés de leur chef, se postent, par égale division, à la droite et à la gauche du portique intérieur du vestibule, le chef est à la tête de la division de la droite.

Même scène.

Sortie seule.

« Sortez vous dis-je ! Et vous gardes – qu'on se retire.

Le chef de la garde replie ses deux divisions à deux hommes de hauteur, et sort par la droite.

Na : Entre le premier et le second acte, deux soldats de la garde, rangent sur les parties latérales de la droite et de la gauche, les fauteuils et les deux tabourets.^{A7}

Acte 3^{ème} Scène 7^{ème}

Entrée avec Venceslas.

« Votre bouche se plaint, votre cœur l'applaudit.

« Quoi ! Prince vous croyez... Un regard m'a tout dit.

Huit soldats de la garde précédés de leur chef, se postent au centre du vestibule, à

quatre hommes de hauteur. Le chef est à leur tête.

¹ LeKain semble pour établir cette partie du *Registre*, avoir renoncé à choisir entre l'édition originale de Rotrou, et celle remaniée de Marmontel. Certaines des répliques qu'il mentionne figurent alternativement soit exclusivement dans l'une soit exclusivement dans l'autre... D'autres encore sont retravaillées directement, à partir du texte original, par LeKain lui-même cette fois, à moins qu'il ne s'agisse de la version qu'il avait commandée à Colardeau au moment de la reprise mouvementée en 1759 de la pièce et du conflit avec Marmontel. D'autres répliques enfin pourtant déjà retouchées par Marmontel, font l'objet d'une modification supplémentaire de la part du comédien... On finit par s'y perdre un peu. Quoi qu'il en soit, le plus étonnant reste que LeKain ait choisi de prendre en compte la version de l'encyclopediste qu'il avait pourtant refusé de jouer au moment où elle était sortie.

^{A7} Voir notes annexées p. 358.

Même scène.

Sortie avec Ladislas.

« Ou sa mort, à l'instant, en suivra le succès.

« Gardes, qu'on le saisisse.

Le chef de la garde détache les quatre soldats du premier rang, lesquels quittent le vestibule, et traversent le théâtre, pour suivre, à deux hommes de hauteur, Ladislas qui sort par la droite.

Scène 8^{ème}

Sortie avec Venceslas.

« Que jamais d'aucun trait de haine ni d'envie,

« Il ne pourra porter d'atteinte à votre vie.

Le chef de la garde replie à deux hommes de hauteur les quatre soldats restants, lesquels suivent le roi qui sort par la droite du vestibule. Le chef est à leur tête.

Acte 4^{ème} Scène 4^{ème}

Entrée avec Venceslas.

« Eloignez-vous, craignez que l'on vous soupçonne.

« Qui souhaite la mort, ne voit rien qui l'étonne.

« Mais allons conduis moi.

Huit soldats de la garde, précédés de leur chef, se postent au centre du vestibule, à quatre hommes de hauteur. Le chef à leur tête.

Scène 6^{ème}

Sortie avec Ladislas.

« Qu'on le fasse garder en la chambre prochaine.

« Veillez-y... sort barbare, assouvis ton courroux.

« Je suis heureux, je meurs, et voilà de tes

Le chef de la garde fait avancer quatre de ses soldats jusque sur l'avant-scène. Savoir deux à droite, et deux à gauche. La division droite précède Ladislas qui sort par la droite du théâtre, et la gauche le suit.

coups.

Scène 8^{ème}

Sortie avec Venceslas.

« L'un des deux qui par l'autre aujourd'hui
m'est ôté.

« M'oblige à perdre encore celui qui m'est
resté.

Le chef de la garde replie le reste de sa
division à deux hommes de hauteurs, et suit
le Roy qui sort par la droite du vestibule.

Acte 5^{ème} fin de la Scène 4^{ème}

Entrée avec Ladislas et le Duc.

« Je méconnais mon sang par le crime souillé :
« Mais, ô vaine constance ! ô force imaginaire !
« Sortez Gardes ; vous deux, laissez nous un
moment.

Quatre soldats de la garde conduisent
Ladislas jusqu'à l'avant-scène, en décrivant
entre eux un carré parfait qui enciint le
prisonnier. Ils se retirent aussitôt par les
angles latérales¹ du fond du théâtre, savoir
deux à droite, et deux à gauche
extérieurement.

Scène 5^{ème}

Entrée avec le Duc.

« Si né pour commander, et destiné si haut,
« Vous montez sur un trône ou sur un
échafaud.
« Duc remenez² le prince.

Les quatre soldats désignés ci-dessus
rentrent en scène, à la fin de la réplique, et
reconduisent Ladislas, par la droite du
théâtre, dans le même ordre qu'ils ont gardé
pour entrer à la scène précédente.

¹ Sic. Latéraux.

² On lit bien « remenez » et non « ramenez ».

Scène 10^{ème}

Entrée avec Octave.

« Le peuple l'a promis, et m'a répondu ;
« J'attends à vos genoux ou ma mort ou sa
grâce.

Six soldats de la garde précédés de leur chef
se postent sous le vestibule pour en défendre
les entrées, savoir trois à droite et trois à
gauche. Le chef est à la tête de l'une des deux
divisions.

Scène 12^{ème} et dernière

Entrée avec Ladislas et Octave.

« En combattant pour vous contre vos
ennemis,
« Il coulerait encore pour sauver votre fils.

Six soldats de la garde conduisent Ladislas
jusqu'à l'avant-scène. Ils forment deux haies
entre lesquelles ce prince passe. Il se poste
ensuite aux angles latérales¹ du fond du
théâtre, en deçà du vestibule, savoir, trois à
droite et trois à gauche.

Même scène.

Sortie avec Venceslas, Ladislas, etc.

« Vous, faites moi, vivant, louer mon
successeur,
« Et voir, de ma couronne un digne
possesseur.

Le chef de la garde réunit, à deux hommes de
hauteur, les six soldats postés sous le
vestibule, et les précède pour suivre le
nouveau Roi qui sort par la droite. Et les six
autres répartis sur les parties latérales du fond
du théâtre, et réunis pareillement à deux
hommes de hauteur, suivent le cortège royal.

L'an de notre ère 1268

17 ans après la prise de Césarée.

¹ Sic. « latéraux ».

Zaïre – de Mr de Voltaire¹

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements²</u> | |
|------------------|--------------|-----------------------------|---|---|
| 1 ^{er} | Rôle | Orosmane | Soudan de Jérusalem. | Habit turc pour les |
| 2 ^{ème} | Rôle | Nérestan | Chevalier français, fils de Lusignan et frère de Zaïre. | empereurs, voyez le numéro 76 |
| 1 ^{er} | Roi | Lusignan | Prince de sang des Rois de Jérusalem. | Habit turc, voyez le numéro 35 |
| 2 ^{ème} | Roi | Chatillon | Chevalier français et prisonnier de Soudan. | Habit d'officier des gardes du sérail, voyez le numéro 82 |
| Confidents | | | | |
| 1 ^{er} | | Corosmin | Officier du Soudan. | Habit des Eunuques, gardes du sérail, voyez le |
| 2 ^{ème} | | Méléodor | Officier du sérail. | numéro 37 |
| 3 ^{ème} | | Un esclave du sérail | | |
| 1 ^{er} | Rôle | Zaïre | Esclave du Soudan. | Habit civil des chevaliers français, voyez le |
| | Confidente | Fatime | Esclave du Soudan, et compagne de Zaïre | numéro 53 |
| | | | | Habit des femmes turques, voyez le numéro 38 |

Un chef de la garde du sérail, et douze hommes de la même garde.

Huit chevaliers français de la suite de Lusignan. Na : comme ces derniers ne paraissent qu'au second acte, on peut les déshabiller, et les employer au cinquième acte pour augmenter la suite du Soudan.

La scène est au sérail de Jérusalem. Dans l'ancien palais des Rois.

Sept acteurs

¹ Cf. *Matériaux*, *op. cit.*, doc. (8) pp. 309-310.

² Les habits 35, 37 et 38 figurent également dans *Bajazet* et *Mahomet II*. L'habit 35 désigne des « habits turcs nobles » et l'habit 38 un « habit de Sultane » dans *Mahomet II*. L'habit 53 qui désigne ici un « habit civil des chevaliers français » renvoie à un « habit civil européen » dans *Le comte d'Essex* et à un « habit civil des chevaliers français » dans *Warwick*. On ne le trouve mentionné dans aucun autre article. L'habit 76 apparaît dans *Mahomet II*. Il y désigne le même costume. L'habit 82 figure lui aussi dans *Mahomet II* en tant qu'« habit des eunuques blancs ». Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » p. 371-372, 377, 381 & 382.

} 9

Deux actrices

Assistants 21 dont treize effectifs

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Zaire, Fatime, Orosmane, Nérestan, Corasmin.

Lettre donnée à l'acteur qui joue le rôle de Méléodor.

« Cher Zaire, il est temps de nous voir ;

« Il est vers la mosquée une secrète issue

« Où vous pouvez, sans bruit, et sans être aperçue,

« Tromper vos surveillants, et remplir notre espoir ;

« Il faut tout hasarder, vous connaissez mon zèle ;

« Je vous attends ; Je meurs si vous n'êtes fidèle.

Décorateur machiniste

Le théâtre doit représenter l'intérieur d'un sérail. Le fond conduit à l'appartement du Soudan. La droite à celui de Zaire et de Fatime. La gauche est l'entrée commune pour les autres acteurs.¹

Réplique pour faire la nuit dans le cours de la scène troisième du cinquième acte, en ne laissant que le premier rang de la rampe, à fleur du niveau du théâtre.^{A4}

« Qu'ai-je à lui reprocher?

« C'est moi qui l'offensais, moi qu'en cette journée

« Il a vu souhaiter ce fatal hyménée.

Réplique pour baisser le rideau à la fin de la scène dixième et dernière.

« Faut-il qu'à t'admirer ta fureur me contraigne?

« Et que dans mon malheur ce soit moi qui te plaigne.

¹ C'est la première fois que LeKain évoque un sérail. De la même manière qu'il a pris soin de distinguer les qualificatifs des costumes, par souci de précision et cohérence historique, sans que cela se traduise concrètement dans les faits, il paraît crédible de penser que ce sérail correspond en fait à une galerie orientale. La répartition tripartite rappelle d'ailleurs celle des galeries maintes fois employées tout au long du *Registre*. Il est donc assez probable que ce « sérail » prenne la forme d'une galerie décorée de façon orientale, comme dans *Bajazet* avec laquelle *Zaire* partage, comme nous l'avons, une partie de ses costumes... Cf. ci-dessous « Les décors : synthèse analytique » p. 396.

^{A4} Voir note annexées p. 357.

Tailleur magasinier

Préparer vingt et un habits dont un pour le chef de la garde du sérail, douze pour les gardes, et huit autres pour les chevaliers français de la suite de Lusignan, voyez les numéros 82, 37 et 53.

Na: Après le second acte, il faut déshabiller les chevaliers français, et les revêtir d'habits de garde du sérail pour augmenter le nombre de la suite du Soudan.

Premier garçon de théâtre

Placer dès le premier acte deux petites ottomanes, l'une à la droite, l'autre à la gauche de l'avant-scène. Plus deux autres ottomanes¹ plus grandes et plus profondes, l'une à la droite et l'autre à la gauche du fond du théâtre. Plus quatre flambeaux pour quatre gardes du sérail à la scène dixième du cinquième acte.

Perruquier

Disposer, où faire les accommodages des huit chevaliers français, en long, sans élégance ni beaucoup de poudre.²

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des chevaliers, du chef de la garde du sérail et des esclaves.

Acte 2^{ème} Scène 3^{ème}

Entrée avec Lusignan.

« Ainsi que ce vieillard, j'ai languï dans les

Des huit chevaliers français qui entrent à la

¹ LeKain fait mention du même type d'ottomane dans *l'Orphelin de la Chine*.

² La précision est intéressante et signale une fois de plus le souci d'une plus grande vraisemblance. On remarque tout de même que LeKain n'envisage pas (n'ose pas envisager) de supprimer totalement la poudre, ni même les perruques manifestement anachroniques pour des chevaliers censés vivre en plein Moyen-Âge... et qui viennent, qui plus est, d'effectuer un très long périple pour aller retrouver Zaire...

fers ;
« Qui ne sait compatir aux mots qu'on a souffert ?¹

suite de Lusignan, deu le soutiennent, et le conduisent jusqu'au milieu des l'avant-scène. Un autre avance une ottomane sur laquelle on repose ce vieillard, et tous se tiennent pêle-mêle derrière lui, à quatre pieds de distance.

Scène 4^{ème}

Sortie avec Lusignan, Zaire, etc.

« Jurez-moi de garder un secret si funeste.
« Je vous le jure, ... Allez, le ciel fera le reste.²

Les huit chevaliers français suivent pêle-mêle Lusignan soutenu par Nérestan et Chatillon qui sortent par la gauche du théâtre.

Na: Entre le second et le troisième acte, un esclave du sérail range les deux ottomanes sur les parties latérales de la droite et de la gauche de l'avant-scène.^{A7}

Acte 4^{ème} dans le cours de la Scène 3^{ème}

Entrée et sortie subite des gardes du sérail.

« Oui, je veux la voir, et lui parler.
« Allez, volez esclaves, et m'amenez Zaire.³

Quatre gardes du sérail précédés de leur chef, entrent en scène, à deux hommes de hauteur, par la gauche du vestibule, et sortent par la

¹ Cette réplique est introuvable dans l'édition de 1806 parue chez Fages, alors qu'elle figure dans l'édition parue chez Jean-Baptiste Bauche en 1732.

² À l'inverse de la réplique précédente, on ne trouve pas mention de ces deux vers dans l'édition de 1732 alors qu'il figure dans l'édition de 1806. Ces différents écarts témoignent une fois de plus de ce que LeKain travaillait, notamment pour les pièces de Voltaire, avec des versions qui lui étaient propres.

^{A7} Voir notes annexées p. 358.

³ On ne trouve cette réplique dans aucune des deux éditions déjà mentionnées.

droite du théâtre à l'appartement de Zaïre.

Scène 6^{ème}

Entrée avec Zaïre.

« Vas, cours, je ferai plus, j'éviterai ses yeux ;
« Qu'elle n'approche pas ; c'est elle juste
cieux !

Les quatre gardes du sérail désignés ci-dessus,
ramène Zaïre sur la scène, et sortent aussitôt
par la gauche du vestibule.

Acte 5^{ème} Scène 10^{ème} et dernière

Entrée avec Nérestan et Mélédor.

« Ah ! voici son amant que le¹ destin m'envoie
« Pour remplir ma vengeance et ma cruelle
joie.

Le chef de la garde du sérail, et les vingt
hommes de la même garde qui escortent
Nérestan, entrent par la gauche du théâtre, du
même côté où a été commis le meurtre de
Zaïre. Quatre d'entre eux portent des
flambeaux et se postent sur la droite vis-à-vis
le lieu de l'homicide, de sorte que toute la
lumière puisse se poster sur cet endroit, en
observant de ne point masquer la principale
entrée du vestibule. Six autres gardes
s'étendent sur la partie latérale gauche du
théâtre, et les dix autres font la même
évolution sur la partie latérale de la droite, et
s'étendent jusqu'au premier châssis de l'avant-
scène. Tous restent dans cette position
jusqu'à ce que l'on baisse le rideau.

Vers l'an du monde 2005¹

¹ On lit « mon destin » dans les deux éditions déjà mentionnées.

Zelmire – de Mr De Belloy²

| <u>Emplois</u> | <u>Rôles</u> | <u>Rang des personnages</u> | <u>Vêtements^{A2}</u> |
|------------------|--------------|---|--|
| 1 ^{er} | Rôle | Ilus | Prince troyen, mari de Zelmire. |
| | | | Habit grec civil, voyez le numéro 20 |
| 1 ^{er} | Rôle | Polidore | Roi de Lesbos, crû mort par l'inhumanité de Zelmire. |
| | | | Habits de grand prêtre grec, voyez le numéro 87 |
| 2 ^{ème} | Rôle | Anténor | Prince du sang des Rois de Lesbos. |
| | | | Habit de simple prêtre grec, voyez le numéro 86 |
| | Confidents | | Habit des soldats Thraces, peuples sauvages, voyez le numéro 126 |
| 1 ^{er} | | Rhamnès | Général des armées de Lesbos, et confident intime d'Anténor. |
| | | | Habit grec militaire, voyez le numéro 52 |
| 2 ^{ème} | | Un soldat Thrace, voué au parti de Zelmire. | |
| 3 ^{ème} | | Euriale | Officier Troyen de la suite d'Ilus |
| | | | Habit de femmes grecques, voyez le numéro 23 |
| 1 ^{er} | Rôle | Zelmire | Fille de Polidor |
| | Confidentes | | |
| | | Ema | Suivante de Zelmire. |
| | | | Habit de peuple grec, voyez le numéro 64 |

Un troyen, personnage muet

Un grand prêtre, et quatre prêtres du temple de Minerve.

Deux principaux officiers des troupes lesbiennes.

Douze soldats lesbiens – Douze soldats Thraces.

¹ - 1504 avant JC.

² Sic. On écrit plus couramment aujourd'hui de Belloy. Cf. *Matériaux, op. cit.*, doc. (8) pp. 311-312.

^{A2} Voir notes annexées p. 356-357. Le numéro 64 apparaît dans *Hypermnestre, Mérope, Œdipe et Olympie*. LeKain ne donnant aucun détail sur sa forme, on peine à déterminer ce qui le distingue du costume numéro 20 (« habit grec civil » la plupart du temps, « habit grec » ici). Peut-être l'habit « populaire » était-il moins orné, plus pauvre que l'habit « civil », tout ce qui se rapporte au peuple étant souvent signe de pauvreté ou de grande simplicité dans le *Registre*. La limite semble toutefois assez ténue.

Le numéro 87 figure dans *Œdipe, Olympie, Les Troyennes*. Le numéro 86 dans les mêmes tragédies plus *Mérope*. Ces deux numéros désignent respectivement le même costume dans chaque pièce concernée.

Le numéro 126 est spécifique à *Zelmire*. C'est le dernier numéro du *Registre*. Cf. ci-dessous « Les costumes : synthèse analytique » p. 379 & 388.

Huit officiers de la suite d'Ilus, et vingt hommes du peuple de Lesbos.

La scène est dans un champ proche de la vielle de Lesbos.

Six acteurs

} 8

Deux actrices

Assistants 59¹

Secrétaire souffleur

Note des acteurs qui jouent dans le premier acte, donnée au premier semainier.

« Zelmire, Ema, Polidor, Anténor, Rhamnès, deux principaux officiers de l'armée, soldats Thraces et Lesbiens.

Lettre écrite et donnée à l'acteur qui joue le rôle de Rhamnès.

« Je meurs assassiné par le prêtre Anténor,
« C'est lui dont l'âme atroce et l'amitié perfide
« Souilla mon jeune cœur du plus noir parricide.
« Malheureux instrument de mes projets cruels,
« Sujets que j'ai trompés, que j'ai fait criminels,
« Partagez mes remords, pleurez, vengez mon père.

Décorateur machiniste

Le théâtre représente une assez grande étendue de terrain sur le rivage de la mer, près de la ville de Mytilène. On découvre sur la gauche des arbres et des rochers entre lesquels est le chemin qui conduit à la ville. On voit sur la droite le profil de la porte² d'un temple auquel on monte par quelques degrés. Plus loin et du même côté, on aperçoit le tombeau des Rois de Lesbos entouré de cyprès.³

¹ *Zelmire* est après *Tancredè*, *Athalie* et *Olympie*, la pièce comptant le plus grand nombre d'assistants.

² LeKain écrit « du vestibule » dans le brouillon.

³ On trouve dans les éditions de 1762 et de 1770 la didascalie suivante : « Le théâtre représente une assez grande étendue de terrain sur le rivage de la mer, près de la ville de Mitylène. On voit d'un côté des arbres et des rochers, entre lesquels est le chemin de la ville : de l'autre un temple, et un tombeau entouré de cyprès et de rochers. Au fond est la Mer. » LeKain n'ajoute que très peu d'éléments par rapport à cette description. Quoi qu'il en soit la structure de cette décoration (Bois de cyprès, temple, tombeaux, toile de fond peinte) rappelle de très près celles de *Mélope*, d'*Oreste* et de *Brutus*. Cf. ci-dessous « Les décors : synthèse analytique » p. 398, 399 & 405.

Tailleur magasinier

Préparer cinquante-neuf habits, dont un pour le grand prêtre et quatre autres pour les prêtres du temple de minerve, voyez les numéros 87 et 86. Deux autres pour les principaux officiers des troupes lesbiennes, voyez le numéro 52. Douze autres pour les soldats lesbiens, voyez le numéro 22. Douze autres pour les soldats Thraces, voyez le numéro 126. Huit autres pour les officiers Troyens, voyez le numéro 20. Et vingt autres pour les hommes du peuple grec, voyez le numéro 64. **Plus donner à celui des assistants vêtu en principal officier de l'armée une une¹ sépulcrale. Plus au grand prêtre un couteau destiné pour les sacrifices.**

Perruquier

Déposer les coiffures du grand prêtre, et des quatre autres prêtres du temple.

Commandant des Assistants

Répliques pour les entrées et les sorties

Actions des principaux officiers, des soldats thraces et lesbiens, des peuples de Lesbos, des officiers troyens, du grand prêtre et des prêtres.

Acte 1^{er} Scène 4^{ème}

Entrée avec Anténor.

« Accorde à nos besoins cette faveur insigne,
« Et ne regarde pas si ce monde en est digne.

Les douze soldats lesbiens, et le même nombre de soldats thraces, se postent ainsi qu'il va être désigné : savoir les premiers sur une seule ligne au fond du théâtre ayant à leur tête l'un des principaux officiers des troupes de Lesbos. Les seconds se placent en retour

¹ LeKain note ce même mot deux fois, commettant probablement par là une erreur.

(d'équerre ?)¹ sur la partie latérale gauche du théâtre à six hommes de hauteur, ayant également l'un des principaux officiers à la tête de leur division.

Na : Il faut observer dans le cours de la pièce, qu'il est nécessaire de laisser sur cette partie gauche du fond, un passage toujours libre, lequel désigne le chemin de la ville.²

Même scène.

Sortie seule.

« Nous ne tarderons pas si mon zèle en décide,
« De mêler à vos pleurs le sang du parricide.

Les douze lesbiens commandés par l'un des officiers, défilent les premiers vers le temple à trois hommes de hauteur. Les Thraces également commandés par l'officier de leur division, font un demi tour à gauche, remontent le théâtre, et suivent, à trois hommes de hauteur la file des lesbiens. Il en reste deux de cette dernière division qui se postent à côté des marches du tombeau, en deçà du tombeau.

Scène 5^{ème}

Sortie seule.

« De vos vastes desseins j'entrevois la grandeur,
« Daignez m'en éclaircir la sombre profondeur.

À l'ordre tacite que donne Rhamnès, les deux soldats Thraces qui sont restés en scène, se retirent par la droite du théâtre.

¹ LeKain a noté « déquère »

² Cf. ci-dessus note A0 p.3

Acte 2^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Anténor et Rhamnès.

Commencement de l'acte.

Les douze Thraces, les douze lesbiens, commandés par les principaux officiers, précèdent Anténor et Rhamnès qui sortent du temple, et ils reprennent tous le poste qu'ils occupaient à la scène quatrième du premier acte.

Même scène.

Sortie avec Anténor.

« Cherchons tous le coupable, il croit en vain nous fuir.

« Les dieux savent forcer le crime à se trahir.¹

Les Lesbiens ayant l'officier à leur tête défilent les premiers, à la suite d'Anténor qui sort par la gauche du théâtre. Les Thraces les suivent. Ils se mettent tous en marche à trois hommes de hauteur, pour éviter la durée de la sortie, et empêcher que le théâtre ne reste vide si longtemps.

Scène 7^{ème}

Entrée avec Anténor et Rhamnès.

« Ô mes yeux , démentez ma crainte et ma fureur.

« N'allez pas l'avertir des troubles de mon cœur.

Des huit soldats lesbiens qui entrent avec Anténor, quatre traversent le théâtre et sortent avec Rhamnès, par la droite du théâtre. Les quatre autres restent dans le fond, à quatre homme de hauteur, proche le tombeau.

Scène 8^{ème}

¹ Cette réplique n'apparaît qu'à partir de la réédition du texte en 1770.

Entrée avec Rhamnès.

« Du meurtrier d'Azor déchirerait le sein.
« Mais c'est moi qui gémis, et lui seul est
tranquille.

Les quatre soldats lesbiens qui sont sortis
dans la scène précédente avec Rhamnès,
rentrent avec lui. Ils sont escortés de huit
soldats thraces. Ces derniers occupent sur
une seule file la partie gauche latérale du
théâtre, et les quatre lesbiens se réunissent à
ceux qui sont restés précédemment en scène.
Ils se postent à quatre hommes de hauteur.

Scène 9^{ème}

Sortie avec Anténor.

« Je marche sur ses pas ; toi, rassemble
l'armée ;
« Et que de tant d'affront elle soit informée.

Les huit lesbiens repliés à deux hommes de
hauteur, suivent Anténor, qui sort par la
gauche du théâtre. Les huit Thraces repliés à
pareil nombre, suivent les Lesbiens.

Acte 3^{ème} Scène 6^{ème}

Entrée avec Rhamnès.

« Vengez mon Père, Ilus, c'est la grâce ou
j'aspire.
« Sachez que ce tombeau... Qu'on arrête
Zelmire.

Les six soldats Thraces qui entrent avec
Anténor, se postent sur une seule file
derrière Zelmire, à quatre pieds de distance.

Même scène.

« Faut-il qu'en ce moment son fils seul
l'attendrisse ?
« Qu'on l'ôte de mes yeux, elle accroît mon
supplice.

Les six Thraces se replient à trois hommes de
hauteur. La première division précède
Zelmire qui sort par la gauche du théâtre, et
la seconde la suit.

Acte 4^{ème} Scène 3^{ème}¹

Entrée avec Rhamnès.

« Toi, non loin de la tombe observe avec
prudence ;
« Sur ton premier signal je vole à ta défense.
« Arrête ; Et vous soldats, désarmez les tous
deux.

Des huit soldats lesbiens qui entrent avec
Rhamnès, quatre passent à la droite pour
joindre Euriale et le soldat troyen, et pour les
désarmer. Les quatre autres restent à la
gauche postés sur une seule file à côté du
tombeau.

Même scène.

Sortie seule.

« Tu frémis, c'est assez ; le reste m'est facile ;
« Amenez-moi Zelmire.

Deux soldats lesbiens postés prêt du
tombeau, sortent par la gauche du théâtre.

Même scène.

Sortie d'une part avec Eurial et le
troyen, et de l'autre entrée avec
Zelmire.

« De la voir, en mes mains, se livrer
elle-même.
« Eloignez ses soldats qui pourraient
l'avertir.
« Confirmons son erreur pour la mieux
éblouir.

Des quatre des soldats postés derrière Euriale
et le troyen, deux s'emparent de leur
prisonnier et sortent avec eux par la droite du
théâtre. Les deux autres restent à l'angle
droite² du tombeau. Dans le même temps les
deux lesbiens sortis précédemment pour aller
chercher Zelmire, rentrent avec elle par la
gauche, et se placent au même poste d'où ils
étaient partis.

Scène 4^{ème}

¹ Tous les vers mentionnés par LeKain pour cette scène n'apparaissent que dans l'édition de 1770.

² Sic. « droit »

Entrée dans le tombeau.

« Entrez dans ce tombeau, prenez votre victime.

Même scène

Sortie du tombeau avec Polidore

« Quel tremblement soudain agite tous mes sens ?

« Lâches, je vendrai cher...

Les quatre soldats lesbiens postés à l'angle gauche du tombeau, entrent, le sabre à la main, dans ce mouvement. Ils y trouvent Polidore qu'ils attaquent et veulent désarmer ; ce qui cause un tumulte assez fort pour être entendu du spectateur. C'est Polidore qui les ramène en scène, toujours là se débattant contre eux. Ils se postent alors sur la droite, et sur une seule file entre le temple et le tombeau.

Scène 5^{ème}

Cours de la scène.

« Soldats, prêt d'Anténor que tout deux on les mène.

Les six lesbiens postés sur la droite s'avancent lentement vers Polydore et Zelmire, et ils s'arrêtent aussitôt.

Scène 6^{ème}

Entrée avec Ilus.

« Tu juras d'immoler l'assassin de mon frère ;

« C'est... Dieux ! Ce monstre approche.

Les douze soldats Thraces précédés d'un des principaux officiers suivent Ilus enchaîné, et ils se rangent à six hommes de hauteur sur la partie latérale gauche du théâtre, l'officier étant à leur tête.

Même scène.

« Vous Thraces, séparez Ilus et ses complices ;

.....

« Amis d'Azor, on veut nous détruire après

Les six lesbiens se replient à trois hommes de hauteur, et suivent Anténor qui sort par la gauche du théâtre.

lui ;

« Mais nous avons son ombre et les dieux
pour appui.

Scène 7^{ème}

Sortie avec Polydore, Ilus et Zelmire.

Commencement de la scène.

Ilus

« Adieu, calme l'effroi de ton âme éperdue ;

Zelmire

« Moi !... J'ai livré mon Père au monstre qui
me tue.

Le principal officier des Thraces, fait avancer
deux hommes de sa division, derrière Polidor.

Ils le saisissent, et l'arrachent des bras de
Zelmire, et l'entraînent malgré sa résistance,
par la gauche du théâtre.

Deux autres Thraces pareillement détachés de
la division, font la même opération à l'égard
d'Ilus, et l'entraînent de même par la gauche.
Deux autres suivent Zelmire qu'ils escortent
aussi par la gauche, et les six autres ayant à
leur tête le principal officier, suivent
Rhamnès qui sort du même côté.

Acte 5^{ème} Scène 1^{ère}

Entrée avec Ilus et Euriale.

Commencement de la scène.

Quatre soldats lesbiens se postent vers le
fond du théâtre, savoir deux à droite et deux
à gauche.

Scène 2^{ème}

Entrée avec Anténor.

« En vain, dans un cœur pur elle voit son
excuse ;

« Quand sa raison l'absout, le sentiment

Les douze Thraces précédés d'un des
officiers se postent au fond du théâtre, sur
une seule file, et au dernier vers de la

l'accuse !

« Thraces, de toutes parts environnez ces lieux.

Même scène.

Sortie avec Ilus et Euriale.

« Mais le ciel maintenant m'en fait haïr l'usage ;

« Comment aimer le jour qu'avec toi l'on partage ?

réplique, huit d'entre eux sortent par la gauche du théâtre. Les quatre autres restent dans le fond.

Les quatre soldats lesbiens qui ont conduit Ilus en scène, suivent ce prince qui sort par la gauche du théâtre.

Scène 4^{ème}

Entrée avec Polidore et Zelmire.

« Tout le peuple les suit, appelle le grand prêtre ;

« Il doit armer ta main ; porte le coup mortel.

« Ne perds pas un moment.

Les quatre soldats Thraces restés au fond du théâtre, se réunissent aux huit autres commandés par l'un des principaux officiers, et ils se rangent à six hommes de hauteur sur les parties latérales gauches du théâtre. L'officier est à leur tête du côté de l'avant-scène. Les douze soldats lesbiens pareillement commandés par un officier, occupent à six hommes de hauteur toute la partie droite qui s'étend entre le temple et le tombeau. L'officier qui les commande et qui porte l'urne d'Azor est à la descente des marches du temple. Les vingt hommes du peuple occupent pêle-mêle le fond du théâtre.

Scène 5^{ème}

Entrée avec Rhamnès.

« L'opprobre des mortels, et la honte des dieux.

Le grand prêtre et quatre prêtres du temple se placent, les uns sur l'estrade du temple, et

« Les dieux vont te punir, je vois Rhamnès descendre.

Même scène.

« Exécrable assassin, tombe aux pieds de ton Roi.

« Traître ... Arrêtez, amis, voilà le vrai - coupable.

.....

« Ma fille ! Ah cher Rhamnès, j'expire. Il est des dieux.

Même scène.

Rhamnès, après avoir lu le billet d'Azor.

« Il est vengé, pleurez, ô peuple téméraire,
« Pleurez tous avec moi nos communes erreurs.

Même scène.

Rhamnès.

« De ce père indulgent obtenez votre grâce ;
« Approchez, tombez tous à ses pieds que j'embrasse.

l'autre au bas des degrés. Ce dernier (?) l'urne d'Azor des mains de Rhamnès, et lui remet le couteau destiné au sacrifice.

À la vue du meurtre d'Anténor immolé par Rhamnès, les Thraces, les Lesbiens, leurs officiers, le peuple, les prêtres et le grand prêtre font tous un mouvement qui semble indiquer qu'ils veulent venger la mort de leur souverain, mais le soldat Thrace qui joue un rôle dans la pièce, sort des rangs, s'avance, et les arrête tous par le second vers de la réplique. Les deux soldats Thraces qui se sont trouvés derrière Anténor lorsqu'il a succombé sous les coups que Rhamnès lui a porté, le conduisent par la gauche, hors de la scène.

Les deux principaux officiers qui commandent les Thraces et les Lesbiens, s'avancent vers Zelmire et Polidore, leur détachent leurs fers, et reviennent à la tête de leur division.

Les premiers rangs des soldats lesbiens, thraces, et des peuples s'agenouillent entièrement devant Polidore et Zelmire. Les seconds rangs ne font que fléchir les genoux.

Scène 6^{ème} et dernière

Entrée avec Ilus.

« Eh quel père offensé se souvient de sa haine
« Pour des fils égarés que l'amour lui ramène ?

Les huit officiers troyens de la suite d'Ilus
rangés sur deux files, occupent l'espace qui
conduit de la scène à la ville.

Même scène

« Quel spectacle ! ... Il n'est plus, embrasse
mon vengeur ;
« Le héros de Lesbos... Et mon libérateur.

Les Thraces, Lesbiens, officiers, prêtres et
peuples se lèvent tous, au dernier hémistiche
du second vers.

Même scène.

Sortie des deux prêtres.

« Vous portez au tombeau les restes
douloureux
« De ce cher criminel dont j'eus les derniers
vœux.

Polidore reprend des mains du grand prêtre
l'urne qui renferme les cendres de son fils, et
la remet à deux prêtres qui vont la déposer
dans le tombeau.

Même scène.

« Vous mêmes chargez-vous de ma
reconnaissance ;
« Dans le cœur de son fils mettez sa
récompense.

Ordre et marche de l'entrée dans le
Temple.

Polidore monte au Temple avec Zelmire, plus
avec Rhamnès, Ema avec Euriale, le grand
prêtre seul, ensuite les quatre prêtres, y
compris les deux derniers qui reviennent de
déposer l'urne d'Azor dans le tombeau. Les
officiers troyens à deux hommes de hauteur.
L'un des principaux officiers à la tête des
Lesbiens qui marchent à trois de hauteur,
l'autre officier principal à la tête des Thraces
qui défilent pareillement à trois hommes de
hauteur. Le peuple ferme la marche sans
observer aucun ordre.

NOTES ANNEXÉES

Note A0 : Tous les éléments notés A0 renvoient à l'idée que le *Registre* cherche à établir des modèles de pratiques génériques indistinctement applicables aux différentes œuvres qu'il prétend envisager. Ils tendent à confirmer par ailleurs que le *Registre* est une structure interconnectée.

Note A1 : Cette phrase est notée au-dessus de la mention barrée suivante « actions des soldats » comme si Lekain l'avait marquée par automatisme puis barrée par la suite.

Note A2 : Les habits grecs sont repris dans une vingtaine de tragédies. Ils comptent parmi les habits les plus régulièrement employés dans le *Registre*. Voir ci-dessous pour en trouver la liste, « Les costumes : présentation analytique » pp.366-368 & 374.

Il faut préciser que le **numéro 22** est l'un des costumes les plus employés dans le *Registre*. S'il désigne l'habit des « soldats romains » dans *Rome sauvée*, *Polyeucte*, *Sertorius* et *Spartachus*, il renvoie dans la majorité des cas – une bonne quinzaine – à l'habit des « soldats grecs ». Cette confusion interpelle dans la mesure où LeKain a créé par ailleurs un numéro spécial (47) pour les « habits de soldats romains » dès l'article consacré à *Britannicus*.

Le **numéro 52** désigne, quant à lui, indistinctement dans l'ensemble du *Registre*, l'habit spécial « pour Oreste » dans *Électre*, l'« Habit des Rois ou Empereurs de Rome quand ils sont en guerrier », l'« Habit des Romains et Albains militaires » dans *Horace*, l'habit spécial « pour Antigone » dans *Olympie*, les « Habits militaires romains » ou « Habits romains militaires » dans *La mort de Pompée*, *Rome Sauvée*, *Spartachus*, *Sertorius*, et enfin l'« Habit militaire grec » dans *Les Troyennes*. On peine à croire que les acteurs chargés des premiers rôles tragiques aient pu consentir à partager un habit aussi « spécial » et prestigieux avec des assistants seulement chargés de faire de la figuration sur scène...

Ces diverses confusions démontrent plusieurs choses. D'abord que les habits militaires grecs et romains étaient d'un aspect semblable en dépit des efforts

louables mais manifestement creux que déploie LeKain pour les distinguer nominativement. Elles tendent par ailleurs à prouver que LeKain ne s'inspira d'aucun classement préexistant pour établir sa liste de costumes. Si tel avait été le cas, son travail eut sans doute été plus clair ou, en tout état de cause, mieux ordonné. On s'étonne, à ce titre, que LeKain, par ailleurs si méticuleux, ait été à ce point confus.

Note A3 : C'est le décor le plus couramment mentionné dans le *Registre* (galerie tripartite de belle architecture, d'une architecture noble et simple, etc.). Sur les trente-sept galeries répertoriées, il s'en trouve vingt-deux qui prennent cette forme. Voir ci-dessous « Les décors : présentation analytique » pp. 390-394.

Note A4 : Sur les techniques relatives à la variation de l'intensité lumineuse, voir ci-dessus le nota inséré dans la section du décorateur machiniste de l'article consacré à *Brutus* p. 82. Voir aussi Chapitre 3 section 1 p. 581.

Note A5 : S'il multiplie sans modération le nombre d'assistants dans de nombreuses pièces au point d'annoncer parfois des chiffres irréalistes pour le XVIII^e siècle (*Tancredi* (74), *Athalie* (68), *Olympie* (60), *Zelmire* (59), *Mérope* (55)... Cf. *Matériaux*, op. cit., note 2 p. 17.), le souci d'économie affiché par LeKain témoigne cependant d'une volonté constante de rationalisation.

Note A6 : Le costume numéro 24, est désigné de bien des manières différentes tout au long du *Registre* : Habits orientaux - Habit oriental (*Andronic*, *Rhadamiste et Zénobie*) / Habit asiatique ou oriental - Habit oriental ou asiatique - Habits orientaux ou asiatiques (*Athalie*, *Rodogune*, *Sémiramis*) / Habit syrien (*Bérénice*) / Habit d'Empereur d'Orient, qui était à peu près l'habit romain (*Héraclius*) / Habit des Seigneurs orientaux, à l'exception qu'ils ne portaient pas la pourpre (*Héraclius*) / Habit oriental civil (*Nicomède*). La confusion ne vaut donc pas seulement pour l'origine esthétique du costume, mais aussi pour sa nature sociale. Cela tend à confirmer les limites du système distinctif mis en place par LeKain. L'ensemble, qui ne s'appuie manifestement sur aucune base de classification déjà existante relève d'une volonté qui, pour être bonne, n'en reste pas moins creuse. Il faut encore noter que ce costume devait se rapprocher beaucoup de celui désigné au numéro 39 si l'on en croit la précision donnée dans l'article

consacré à *Héraclius*. Pour plus de détails, on se reportera au chapitre « Les costumes : présentation analytique » ci-dessous p. 369.

Note A7 : Dans la mesure où le premier garçon de théâtre est celui à qui revient, avant le début du spectacle, le soin de placer les meubles et les accessoires sur scène, on aurait pu s'attendre à ce qu'il soit également chargé de veiller à leur gestion une fois le spectacle commencé. À l'exception notable de *Sémiramis*, les placements ou déplacements de petits éléments mobiles sur le plateau reviennent pourtant systématiquement aux assistants. Les indications relatives à ces menus changements figurent ainsi toujours dans le corps de la section consacrée au commandant des assistants. Les luminaires, foyers et autres autels ou éléments réclamant du feu sont les seuls à revenir encore au premier garçon de théâtre, une fois la représentation engagée. D'où vient que ce dernier ne se voit pas confier la gestion des meubles et accessoires dans la globalité de la représentation ? Pourquoi LeKain désigne-t-il souvent les chargés de missions par leur titre fictionnel – « licteurs », « soldats », « lévites » – plutôt que par leur titre fonctionnel – « assistants » ? Les changements se passaient-ils à vue ? LeKain cherche-t-il à préserver l'illusion au maximum en réclamant que des figures appartenant à la fable effectuent un changement que ne peut décentement effectuer un technicien sans risquer de perturber l'œil du spectateur ? C'est l'hypothèse la plus probable. Se reporter pour plus de détails sur les missions du premier garçon de théâtre au chapitre 3 section 4 p. 611

Note A8 : Bien qu'il désigne le numéro 39 de façon différente tout au long du *Registre* (habit d'empereur romain – *Bérénice*, *Britannicus*, *Cinna* – habit des consuls de Rome – *Brutus*, *Manlius Capitolinus*, *Rome sauvée* – habit de dictateur de Rome – *La mort de César*), LeKain prend néanmoins la peine de préciser dans les articles consacrés à *Brutus* et *Héraclius* que « l'habit des consuls romains était celui des Empereurs à l'exception de la couronne ». Cf. ci-dessous « Les costumes : présentation analytique », p. 372.

Note A9 : C'est la mission la plus fréquemment confiée au premier garçon de théâtre dans l'ensemble du *Registre*.

Note A10 : Le numéro 41 désigne l'« habit des chevaliers romains » dans *Bérénice*, l'« habit des courtisans ou des chevaliers romains » dans *Cinna*, un « habit romain civil » dans *Nicomède* ainsi enfin qu'un « habit de prêtre romain » dans *Polyeucte*. Chevaliers,

courtisans, civils ou prêteurs (magistrat de rang sénatorial), tous portent donc le même costume si l'on en croit la numérotation mise en place par LeKain. Cf. ci-dessous « Les costumes : présentation analytique », p. 373.

Note A11 : Les numéros 43, 44, 45, 46, 47 & 48, quoique repris plus d'une dizaine de fois dans des tragédies à sujet romain, correspondent à peu près toujours au même intitulé de costume, ce qui est assez inhabituel pour être précisé. Cf. ci-dessous pour plus de détails le chapitre « Les costumes : présentation analytique » pp. 374-376.

LES COSTUMES :
PRÉSENTATION ANALYTIQUE

N° 1 Habit guerrier asiatique - Habit asiatique guerrier / Habit oriental guerrier :

Absalon (An du monde 2980/ - 1024 avant JC) – Habit guerrier asiatique

Athalie (An du monde 3121/ - 883 avant JC) – Habit guerrier asiatique / barré

Nicomède (Vers l'an du monde 3846 / - 158 avant JC) – Habit oriental guerrier

Rhadamiste et Zénobie (L'an de Rome 802/ 49 après JC) – Habit asiatique
guerrier

Sémiramis (Vers l'an du monde 2800/ -1204 avant JC) – Habit asiatique guerrier

De -1204 à 49, soit une amplitude de 1253 années

N°2 Pour David (Roi d'Israël) :

Absalon (An du monde 2980/ - 1024 avant JC)

N°3 Pour les officiers / Habits des officiers militaires asiatiques / Habit d'officier militaire oriental / Habit asiatique pour les officiers :

Absalon (An du monde 2980/ - 1024 avant JC) – Pour les officiers

Athalie (An du monde 3121/ - 883 avant JC) – Habits des officiers militaires
asiatiques / barré

Nicomède (Vers l'an du monde 3846 / - 158 avant JC) – Habit d'officier
militaire oriental

Rhadamiste et Zénobie (L'an de Rome 802/ 49 après JC) – Habit asiatique pour
les officiers

Sémiramis (Vers l'an du monde 2800/ -1204 avant JC) – Habits des officiers
militaires asiatiques

De -1204 à 49, soit une amplitude de 1253 années

N°4 Pour les soldats / Habit de soldats asiatiques / Habit de soldat oriental / Habit asiatique pour les soldats :

Absalon (An du monde 2980/ - 1024 avant JC) – Pour les soldats

Athalie (An du monde 3121/ - 883 avant JC) – Habit de soldats asiatiques / barré

Nicomède (Vers l'an du monde 3846 / - 158 avant JC) – Habit de soldat oriental

Rhadamiste et Zénobie (L'an de Rome 802/ 49 après JC) – Habit asiatique pour
les soldats

Sémiramis (Vers l'an du monde 2800/ -1204 avant JC) – Habit de soldats
asiatiques

De -1204 à 49, soit une amplitude de 1253 années

N°5¹ Pour les femmes / Habits des femmes asiatiques / Habit de femme juive / Habits des femmes orientales et arméniennes :

Absalon (An du monde 2980/ - 1024 avant JC) – Pour les femmes

Athalie (An du monde 3121/ - 883 avant JC) – Habits des femmes asiatiques

Hérode et Mariamne (An du monde 3976 / - 28 avant JC) – Habit de femme
juive

Nicomède (Vers l'an du monde 3846 / - 158 avant JC) – Habits des femmes
orientales et arméniennes

Sémiramis (Vers l'an du monde 2800/ -1204 avant JC) – Habits des femmes
asiatiques

De -1204 à -28, soit une amplitude de 1176 années

N°6² Habit d'ancienne chevalerie militaire :

Adélaïde du Guesclin (An de notre ère 1424)

Le Siège de Calais (An de notre ère 1347)

Tancredi (An de notre ère 1005)

De 1005 à 1424, soit une amplitude de 421 années

N° 7³ Habit de cour pour les femmes du temps de Charles Sept / Habit des femmes de cour du quatorzième siècle / Habit des dames anglaises du même siècle (XVème siècle) :

¹ DVD images 26, 27, 28, 30 et 31.

² DVD images 21 et 22.

³ DVD image 24.

Adélaïde du Guesclin (An de notre ère 1424) – Habit de cour pour les femmes
du temps de Charles Sept

Le Siège de Calais (An de notre ère 1347) – Habit des femmes de cour du
quatorzième siècle

Warwick (An de notre ère 1471) – Habit des dames anglaises du même siècle
(XVème siècle)

De 1347 à 1471, soit une amplitude de 124 années

N°8¹ Habits des officiers / Habits des écuyers formant les chevaliers / Habits des officiers de gardes / Habit d'officier militaire du quinzième siècle :

Adélaïde du Guesclin (An de notre ère 1424) – Habits des officiers

Le Siège de Calais (An de notre ère 1347) – Habits des écuyers formant les
chevaliers

Tancrede (An de notre ère 1005) – Habits des officiers de gardes

Warwick (An de notre ère 1471) – Habit d'officier militaire du quinzième siècle

De 1005 à 1471, soit une amplitude de 466 années

N°9 Habits des soldats / Habits des soldats du quatorzième siècle / Habits des soldats de ces mêmes siècles (XIème siècle) / :

Adélaïde du Guesclin (An de notre ère 1424) – Habits des soldats

Le Siège de Calais (An de notre ère 1347) – Habits des soldats du quatorzième
siècle

Tancrede (An de notre ère 1005) – Habits des soldats de ces mêmes siècles

Warwick (An de notre ère 1471) – Habits des soldats de ce même siècle

(XVème siècle)

De 1005 à 1471, soit une amplitude de 466 années

N°10² Habits américains :

¹ DVD images 21 et 22.

² DVD images 82 et 83.

Alzire (An de notre ère 1552)

N°11 Habit américain populaire :

Alzire (An de notre ère 1552)

N°12 Habits des femmes américaines :

Alzire (An de notre ère 1552)

N°13¹ Habits espagnols / Habits portugais ou espagnols :

Alzire (An de notre ère 1552) – Habits espagnols

Le Cid (An de notre ère 1055) – Habits espagnols

Inès de Castro (An de notre ère 1350) – Habits portugais ou espagnols

De 1055 à 1552, soit une amplitude de 547 années

N°14 Habits d'officiers espagnols :

Alzire (An de notre ère 1552)

Inès de Castro (An de notre ère 1350)

De 1350 à 1552, soit une amplitude de 202 années

N°15 Habits de soldats espagnols :

Alzire (An de notre ère 1552)

Inès de Castro (An de notre ère 1350)

De 1350 à 1552, soit une amplitude de 202 années

N°16 Habits africains / Habit carthaginois ou africain / Habit d'Égyptien :

Amasis (An du monde 3510 / -494 avant JC) – Habits africains

¹ DVD image 25.

La Mort de Pompée (An de Rome 706 / -47 avant JC) – Habits africains
Didon (An du monde 3120 / -884 avant JC) – Habit carthaginois ou africain
Hypermnestre (An du monde 2609 / -1395 avant JC) – Habit d’Egyptien pour
les personnages de
lyncée et d’Erox
De -1395 à -47, soit une amplitude de 1348 années

N°17 Habits d’officiers africains / Habits des officiers militaires africains :

Amasis (An du monde 3510 / -494 avant JC) – Habits d’officiers africains
Didon (An du monde 3120 / -884 avant JC) – Habits d’officiers africains
La Mort de Pompée (An de Rome 706 / -47 avant JC) – Habits des officiers
militaires africains
De -884 à -47, soit une amplitude de 837 années

N°18 Habits de soldats africains :

Amasis (An du monde 3510 / -494 avant JC)
Didon (An du monde 3120 / -884 avant JC)
La Mort de Pompée (An de Rome 706 / -47 avant JC)
De -884 à -47, soit une amplitude de 837 années

N°19¹ Habit de femmes africaines / Habit de femmes aragonaises :

Amasis (An du monde 3510 / -494 avant JC)
Didon (An du monde 3120 / -884 avant JC)
La Mort de Pompée (An de Rome 706 / -47 avant JC)
Sertorius (L’an de Rome 679 / -25 avant JC) - Habit de femmes aragonaises
De -884 à -25, soit une amplitude de 859 années

¹ DVD images 32 à 35.

N°20¹ Habits grecs civils – Habit de grecs civils – Habits grecs – Habit des grecs :

Andromaque (An du monde 2821 / -1183 avant JC)

Ariane (An du monde 2724 / -1280 avant JC)

Atrée et Thieste (Vers l'an du Monde 2776 / -1228 avant JC)

Briséis (Vers l'an du monde 2818 / - 1186 avant JC)

Didon (An du monde 3120 / -884 avant JC)

Electre (An du monde 2824 / -1180 avant JC)

Hypermnestre (An du monde 2609 / -1395 avant JC) – Habits grecs

Ino et Méléicerte (Vers l'an du monde 2960 / -1044 avant JC)

Iphigénie en Tauride (Vers l'an du monde 2831 / -1173 avant JC)

Mahomet II (Vers l'an de notre ère 1471) – Habits des Grecs

Médée (Vers l'an du monde 2280 / -1724 avant JC) – Habits grecs²

Méropé (Vers l'an du monde 3820 / -184 avant JC)

Œdipe (Vers l'an du monde 2716 / -1288 avant JC)

Olympie (Vers l'an du monde 3670 / -334 avant JC) – Habit de grecs civils

Oreste (An du monde 2829 / -1175 avant JC)

Phèdre et Hyppolite (Vers l'an du monde 2740 / - 1264 avant JC)

Pyrrhus (Vers l'an du monde 3700 / - 304 avant JC)

Zelmire (Vers l'an du monde 2500 / - 1504 avant JC)

De -1504 à 1471, soit une amplitude de 2975 années

Si l'on excepte Mahomet II de -1504 à -184,

soit une amplitude de 1320 années

N°21³ Habits grecs pour les officiers militaires - Habit d'officier militaire grec - Habit d'officier grec militaire / Habit grec pour les officiers de terre ou de mer / Habit du chef des soldats militaires :

Andromaque (An du monde 2821 / -1183 avant JC)

Atrée et Thieste (Vers l'an du Monde 2776 / -1228 avant JC) – Habit grec pour

¹ DVD images 11, 12 et 14.

² LeKain demande au tailleur magasinier que soit « Préparer deux habits d'enfant sur le modèle de ceux qui sont désignés au numéro 20 ». ces deux costumes ne sont pas numérotés.

³ DVD images 8, 9, 10 et 15.

les officiers de
terre ou de mer

Briséis (Vers l'an du monde 2818 / - 1186 avant JC) – Habit d'officier militaire
grec

Electre (An du monde 2824 / -1180 avant JC) – Habit d'officier militaire grec

Hypermnestre (An du monde 2609 / -1395 avant JC) – Habit d'officier militaire
grec

Iphigénie en Aulide (An du monde 2810 / -1194 avant JC) – Habit d'officier
militaire grec

Iphigénie en Tauride (Vers l'an du monde 2831 / -1173 avant JC)

Méropé (Vers l'an du monde 3820 / -184 avant JC) – Habits grecs pour les
officiers

Mithridate (Vers l'an du monde 3940 / -64 avant JC) – Habit d'officier grec
militaire

Œdipe (Vers l'an du monde 2716 / -1288 avant JC) – Habit d'officier grec
militaire

Oreste (L'an du monde 2829 / -1175 avant JC) – Habit d'officier grec militaire

Phèdre et Hippolite (Vers l'an du monde 2740 / -1264 avant JC) – Habit
d'officier
militaire grec

Philoctète (An du monde 2820 / -1184 avant JC) – Habit d'officier militaire grec

Pyrrhus (Vers l'an du monde 3700 / -304 avant JC)

Sertorius (An de Rome 679 / -25 avant JC) – Habit du chef des soldats
militaires¹

Les Troyennes (L'an du monde 2820 / -1184 avant JC) – Habit d'officier
militaire grec

De -1395 à -25, soit une amplitude de 1370 années

N°22 Habits de soldats grecs / Habits grecs pour les soldats / Habits de soldats romains² :

Andromaque (An du monde 2821 / -1183 avant JC)

¹ Il s'agit dans ce cas de costumes romains.

² Cf. numéro 47 à propos des « habits de soldats romains »

Atrée et Thieste (Vers l'an du Monde 2776 / -1228 avant JC)
Briséis (Vers l'an du monde 2818 / - 1186 avant JC)
Electre (An du monde 2824 / -1180 avant JC)
Hypermnestre (An du monde 2609 / -1395 avant JC)
Iphigénie en Aulide (An du monde 2810 / -1194 avant JC)
Iphigénie en Tauride (Vers l'an du monde 2831 / -1173 avant JC)
Méropé (Vers l'an du monde 3820 / -184 avant JC) – Habits grecs pour les
soldats
Mithridate (Vers l'an du monde 3940 / -64 avant JC)
Œdipe (Vers l'an du mon 2716 / -1288 avant JC)
Oreste (L'an du monde 2829 / - 1775 avant JC)
Phèdre et Hyppolite (Vers l'an du monde 2740 / -1264 avant JC)
Philoctète (An du monde 2820 / -1184 avant JC)
Polyeucte (L'an de notre ère 250) – Habits de soldats romains
Pyrrhus (Vers l'an du monde 3700 / -304 avant JC)
Rome sauvée (L'an de Rome 689 / -64 avant JC) – Habit des soldats romains
Sertorius (An de Rome 679 / -25 avant JC) – Habit de soldat romain
Spartachus (L'an de Rome 681/ -72 avant JC) – Habits de soldats romains
Les Troyennes (L'an du monde 2820 / -1184 avant JC)
Zelmire (Vers l'an du monde 2500 / -1504 avant JC)
De -1504 à 250, soit une amplitude de 1754 années

N°23¹ Habits de femmes grecques :

Andromaque (An du monde 2821 / -1183 avant JC)
Ariane (An du monde 2724 / -1280 avant JC)
Atrée et Thieste (Vers l'an du Monde 2776 / -1228 avant JC)
Electre (An du monde 2824 / -1180 avant JC)
Hypermnestre (An du monde 2609 / -1395 avant JC)
Ino et Mélicerte (Vers l'an du monde 2960 / -1044 avant JC)
Iphigénie en Aulide (An du monde 2810 / -1194 avant JC)
Médée (Vers l'an du monde 2280 / -1724 avant JC)¹

¹ DVD images 1 à 7 bis.

Méropé (Vers l'an du monde 3820 / -184 avant JC)

Mithridate (Vers l'an du monde 3940 / -64 avant JC)

Œdipe (Vers l'an du monde 2716 / -1288 avant JC)

Oreste (L'an du monde 2829 / -1775 avant JC)

Phèdre et Hippolite (Vers l'an du monde 2740 / -1264 avant JC)

Philoctète (An du monde 2820 / -1184 avant JC)

Pyrrhus (Vers l'an du monde 3700 / -304 avant JC)

Les Troyennes (L'an du monde 2820 / -1184 avant JC)

Zelmire (Vers l'an du monde 2500 / -1504 avant JC)

De -1504 à -64, soit une amplitude de 1568 années

N°24² Habits orientaux - Habit oriental / Habit asiatique ou oriental - Habit oriental ou asiatique - Habits orientaux ou asiatiques / Habit syrien/ Habit d'Empereur d'orient, qui était à peu près l'habit romain / Habit des Seigneurs orientaux, à l'exception qu'il ne portait pas la pourpre / Habit oriental civil :

Andronic (An de notre ère 1372) – Habits orientaux

Athalie (An du monde 3121/ -883 avant JC) – Habit asiatique ou oriental / barré

Bérénice (An de notre ère 79) – Habit syrien (ou oriental – barré)

Héraclius (An de notre ère 610) – Habit d'Empereur d'orient, qui était à peu près l'habit romain

Héraclius (An de notre ère 610) – Habit des Seigneurs orientaux, à l'exception qu'il ne portait pas la pourpre

Nicomède (Vers l'an du monde 3846 / -158 avant JC) – Habit oriental civil

Rhadamiste et Zénobie (L'an de Rome 802/ 49 après JC) – Habit oriental

Rodogune (L'an du monde 3906 / -98 avant JC) – Habit oriental ou asiatique

Sémiramis (Vers l'an du monde 2800/ -1204 avant JC) – Habits orientaux ou asiatiques

de-1204 à 1372, soit une amplitude de 2576 années

N°25 Habit d'officier militaire oriental :

¹ Cf. numéro 85 à propos de l'habit particulier de Médée, établi sur la base du numéro 23 comme indiqué dans la section consacrée au tailleur magasinier, ci-dessus p. 189.

² DVD image 26.

Andronic (An de notre ère 1372)

Héraclius (An de notre ère 610)

Rodogune (L'an du monde 3906 / -98 avant JC)

De -98 à 1372, soit une amplitude de 1470 ans

N°26 Habit de soldat oriental :

Andronic (An de notre ère 1372)

Héraclius (An de notre ère 610)

Rodogune (L'an du monde 3906 / -98 avant JC)

De -98 à 1372, soit une amplitude de 1470 ans

N°27¹ Habits des femmes orientales :

Andronic (An de notre ère 1372)

Bérénice (An de notre ère 79)

Héraclius (An de notre ère 610)

Rhadamiste et Zénobie (L'an de Rome 802/ 49 après JC)

Rodogune (L'an du monde 3906 / -98 avant JC)

De -98 à 1372, soit une amplitude de 1470 années

N°28² Habits particulier des peuples bulgares :

Andronic (An de notre ère 1372)

N°29³ Habits des Pontifes de Jérusalem :

Athalie (An du monde 3121/ -883 avant JC)

¹ DVD image 26, 27, 28, 30 et 31.

² DVD images 86 bis et 86 ter.

³ DVD images 28 et 29.

N°30 Habits des pontifes de Baal :

Athalie (An du monde 3121/ -883 avant JC)

N°31 Habit des enfants de tribu servant à un sacrifice :

Athalie (An du monde 3121/ -883 avant JC)

N°32 Habits des chefs de tribu, commandant au prêtres et aux Lévites :

Athalie (An du monde 3121/ -883 avant JC)

N°33 Habits des chefs de tribu pour les Lévites du temple / Habit des prêtres du temple de Jérusalem :

Athalie (An du monde 3121/ -883 avant JC) – Habits des chefs de tribu pour les Lévites du temple / barré

Athalie (An du monde 3121/ -883 avant JC) – Habit des prêtres du temple de Jérusalem / non barré

Hérode et Mariamne (L'an du monde 3976 / -28 avant JC) – Habit des prêtres du temple de Jérusalem

De -883 à -28, soit une amplitude de 855 années

N°34 Habits des Lévites du temple de Jérusalem :

Athalie (An du monde 3121/ -883 avant JC)

N°35¹ Habits turcs - Habit Turc / Habit des turcs nobles :

Bajazet (An de notre ère 1638) – Habits turcs

Mahomet II (Vers l'an de notre ère 1471) – Habit des turcs nobles

¹ DVD images

Zaire (An de notre ère 1268) – Habit Turc

De 1268 à 1638, soit une amplitude de 370 années

N°36¹ Habit des Vizirs :

Bajazet (An de notre ère 1638)

Mahomet II (Vers l'an de notre ère 1471)

De 1471 à 1638, soit une amplitude de 167 années

N°37² Habit des Eunuques noirs, gardes du Sérail / Habit du chef des Eunuques noirs :

Bajazet (An de notre ère 1638)

Mahomet II (Vers l'an de notre ère 1471) – Habit du chef des Eunuques noirs

Zaire (An de notre ère 1268)

De 1268 à 1638, soit une amplitude de 370 années

N°38³ Habits des femmes turques / Habit des Sultanes :

Bajazet (An de notre ère 1638) – Habits des femmes turques

Mahomet II (Vers l'an de notre ère 1471) – Habit des Sultanes

Zaire (An de notre ère 1268) – Habit des femmes turques

De 1268 à 1638, soit une amplitude de 370 années

N°39⁴ Habit d'Empereur romain / L'habit des consuls romains, était celui des Empereurs, à l'exception de la couronne / Habit de dictateur de Rome / Habit des consuls / Habit des consuls de Rome :

Bérénice (An de notre ère 79) – Habit d'Empereur romain

Britannicus (An de notre ère 55) – Habit d'Empereur romain

¹ DVD image 42.

² DVD images 56.

³ DVD images 58 à 61.

⁴ DVD image 16.

Cinna (An de Rome 755 / 2 après JC) – Habit d'Empereur romain

Brutus (An de Rome 244 / -509 avant JC) – L'habit des consuls romains, était celui des Empereurs, à l'exception de la couronne

La mort de César (An de Rome 708 / -45 avant JC) – Habit de dictateur de Rome

Manlius Capitolinus (An de Rome 370 / -383 avant JC) – Habit des consuls

Rome sauvée (L'an de Rome 689 / -64 avant JC) – Habit des consuls de Rome

De -509 à 79, soit une amplitude de 588 années

N°40¹ Habit romain civil :

Bérénice (An de notre ère 79)

Brutus (An de Rome 244 / -509 avant JC)

Rhadamiste et Zénobie (L'an de Rome 802/ 49 après JC)

De -509 à 79, soit une amplitude de 588 années

N°41² Habit de chevalier romain / Habit des courtisans ou chevaliers romains / Habit romain civil / Habit de prêtreur³ romain :

Bérénice (An de notre ère 79) – Habit de chevalier romain

Horace (An de Rome 85 / -668 avant JC) – Habit de chevalier romain

Cinna (An de Rome 755 / 2 après JC) – Habit des courtisans ou chevaliers romains

Manlius Capitolinus (An de Rome 370 / -383 avant JC) – Habit de chevalier romain

Nicomède (Vers l'an du monde 3846 / -158 avant JC) – Habit romain civil

Polyeucte (An de notre ère 250) – Habit de prêtreur romain (cf. n°48)

De -668 à 250, soit une amplitude 918 années

¹ DVD images 17, 18, 18 bis.

² DVD images 17, 18, 18 bis.

³ C'est-à-dire de sénateur.

N°52¹ Habits grecs militaires / « pour Oreste » / Habit des Rois ou Empereurs de Rome quand ils sont en guerrier / Habit des Romains et Albains militaires / Habits militaires romains - Habits romains militaires / Habit militaire grec :

Andromaque (An du monde 2821 / -1183 avant JC) – cf. Tailleur magasinier

Briséis (Vers l’an du monde 2818 / -1186 avant JC)

Electre (An du monde 2824 / -1180 avant JC) – « pour Oreste »

Horace (An de Rome 85 / -668 avant JC) – Habit des Rois ou Empereurs de Rome quand ils sont en guerrier

Horace (An de Rome 85 / -668 avant JC) – Habit des Romains et Albains militaires

Ino et Mélicerte (Vers l’an du monde 2960 / -1044 avant JC)

Iphigénie en Aulide (An du monde 2810 / -1194 avant JC)

Mithridate (Vers l’an du monde 3940 / -64 avant JC)

Œdipe (Vers l’an du monde 2716 / -1288 avant JC)

Olympie (Vers l’an du monde 3670 / -334 avant JC)

Philoctète (An du monde 2820 / -1184 avant JC)

Polyeucte (An de notre ère 250)

La Mort de Pompée (An de Rome 706 / -47 avant JC) – Habits militaires romains

Rome sauvée (L’an de Rome 689 / -64 avant JC) – Habits militaires romains

Spartachus (An de Rome 681 / -72 avant JC) – Habits militaires romains

Sertorius (An de Rome 679 / -74 avant JC) – Habits romains militaires

Les Troyennes (L’an du monde 2820 / -1184 avant JC) – Habit militaire grec

Zelmire (Vers l’an du monde 2500 / -1504 avant JC)

De -1504 à -47, soit une amplitude de 1457 années

N°43 Habit des tribuns de Rome / Habit des tribuns :

Britannicus (An de notre ère 55)

Sertorius (An de Rome 679 / -74 avant JC)

¹ La série est cassée et LeKain saute subitement dix numéros, on ignore pourquoi. La logique eut voulu que ce soit le numéro 42. Ce n° 42 est décidément problématique puisque l’on trouve une mention d’un nouveau costume à l’article *Britannicus* – p.70 – « Habit des nobles dans l’âge viril » précédant le 43 mais sans numéro de référence... le 42 apparaît pour la première fois à l’article consacré à *Manlius Capitolinus*. DVD images 8, 9 et 10.

Britus (An de Rome 244 / - 509 avant JC) – Habit des tribuns

Manlius Capitolinus (An de Rome 370 / -383 avant JC) – Habit des tribuns

De -509 à 55, soit une amplitude de 564

N°44 Habit des affranchis / Habit d'affranchi romain :

Britannicus (An de notre ère 55)

Rome Sauvée (An de Rome 689 / -64 avant JC)

Sertorius (An de Rome 679 / -74 avant JC)– Habit d'affranchi romain

De -74 à 55 soit une amplitude de 129 années

N°45¹ Habits des dames romaines / Habits des femmes romaines / Habits des dames romaines, et albaines :

Britannicus (An de notre ère 55)

Brutus (An de Rome 244 / - 509 avant JC)

Cinna (An de Rome 755 / 2 après JC)

Horace (An de Rome 85 / -668 avant JC) – Habits des dames romaines, et
albaines

Manlius Capitolinus (An de Rome 370 / -383 avant JC)

La Mort de Pompée (An de Rome 706 / -47 avant JC) – Habits des femmes
romaines

Rome Sauvée (L'an de Rome 689 / -64 avant JC)

Scévole (An de Rome 246 / -507 avant JC)

Spartachus (An de Rome 681 / -72 avant JC)

De -668 à 55, soit une amplitude de 723 années

N°46 Habit du chef des licteurs :

Britannicus (An de notre ère 55)

Brutus (An de Rome 244 / - 509 avant JC)

La mort de César (An de Rome 708 / -45 avant JC)

¹ DVD images 18 bis.

Hérode et Mariamne (L'an du monde 3976 / - 28 avant JC) – Habit d'officier
militaire romain

Horace (An de Rome 85 / -668 avant JC) – Habit d'officier militaire romain

Manlius Capitolinus (An de Rome 370 / -383 avant JC)

La Mort de Pompée (An de Rome 706 / -47 avant JC) – Habit des officiers
militaires ou chef des
licteurs

Rome sauvée (L'an de Rome 689 / -64 avant JC)

Sertorius (An de Rome 679 / -74 avant JC)– Habit de dame romaine¹

De -668 à 55, soit une amplitude de 723 années

N°47 Habit des licteurs / Habit de soldat romain / Habit des licteurs ou soldats romains :

Britannicus (An de notre ère 55)

Brutus (An de Rome 244 / - 509 avant JC)

La Mort de César (An de Rome 708 / -45 avant JC)

Hérode et Mariamne (L'an du monde 3976 / -28 avant JC) – Habit de soldat
romain

Horace (An de Rome 85 / -668 avant JC) – Habit des licteurs ou soldats
romains

Manlius Capitolinus (An de Rome 370 / -383 avant JC)

La Mort de Pompée (L'an de Rome 706 / -47 avant JC)

Rome Sauvée (An de Rome 689 / -64 avant JC)

Spartachus (An de Rome 681 / -72 avant JC)

De -668 à 55, soit une amplitude de 723 années

N°48 Habit de Sénateur² / Habit de prêtre³ romain :

¹ LeKain confond sûrement ici avec le n°45.

² Romain.

³ Le prêtre est un « Magistrat judiciaire qui avait pouvoir de faire exécuter et d'interpréter la loi. » (*Grand Robert de la langue française*)

Brutus (An de Rome 244 / -509 avant JC)

La mort de César (An de Rome 708 / -45 avant JC)

Cinna (An de Rome 755 / 2 après JC)

Hérode et Mariamne (L'an du monde 3976 / -28 avant JC) – Habit de prêtreur
romain

Rome Sauvée (An de Rome 689 / -64 avant JC)

De -509 à 2, soit une amplitude de 511 années

N°49 Habit d'Étrurien :

Brutus (An de Rome 244 / -509 avant JC)

N°96 Habits civils pour les femmes du quatorzième siècle :

Le Siège de Calais (An de notre ère 1347)

N°97 Habit des Hérauts d'arme :

Le Siège de Calais (An de notre ère 1347)

N°50 Habit populaire romain :

La mort de César (An de Rome 708 / -45 avant JC)

N°51¹ Habit des femmes espagnoles :

Le Cid (An de notre ère 1055)

Inès de Castro (An de notre ère 1350)

De 1005 à 1350, soit une amplitude de 345 années

**N°53¹ Habit européen civil / Habit d'ancienne chevalerie civile / Habit civil des chevaliers
français :**

¹ DVD image 25.

Le Comte d'Essex (An de notre ère 1601) – Habit européen civil
Warwick (An de notre ère 1471) – Habit d'ancienne chevalerie civile
Zaire (An de notre ère 1268) – Habit civil des chevaliers français
De 1268 à 1601, soit une amplitude de 333 années

N°54 Habit de soldats européens :

Le Comte d'Essex (An de notre ère 1601)

N°55 Habit de femmes européennes :

Le Comte d'Essex (An de notre ère 1601)

N°56 Habits européens du seizième siècle, caractérisés par des fourrures, pour indiquer le climat :

Gustave (An de notre ère 1521)

N°57 Habits d'officier (européens du seizième siècle, caractérisés par des fourrures, pour indiquer le climat) :

Gustave (An de notre ère 1521)

N°58 Habits de soldats (européens du seizième siècle, caractérisés par des fourrures, pour indiquer le climat) :

Gustave (An de notre ère 1521)

N°59 Habits de femmes européennes du seizième siècle, caractérisés par des fourrures, pour indiquer le climat :

¹ DVD images 22, 23, 24.

Gustave (An de notre ère 1521)

N°60 Habit arabe décoré des dignités royales :

Hérode et Mariamne (An du monde 3976 / -28 avant JC)

N°61 Habit arabe :

Hérode et Mariamne (An du monde 3976 / -28 avant JC)¹

N°62 Habit d'officier militaire arabe :

Hérode et Mariamne (An du monde 3976 / - 28 avant JC)²

N°63 Habit de soldat arabe :

Hérode et Mariamne (An du monde 3976 / -28 avant JC)³

N°64 Habit de grecs populaires / Habits grecs pour le peuple/ Habits du peuple grec :

Hypermnestre (An du monde 2609 / - 1395 avant JC) – Habit de grecs
populaires

Méropé (Vers l'an du monde 3820 / -184 avant JC) – Habits grecs pour le
peuple

Œdipe (Vers l'an du monde 2716 / -1288 avant JC) – Habit de grecs populaires

Olimpie (Vers l'an du monde 3670 / -334 avant JC) – Habits du peuple grec

Zelmire (Vers l'an du monde 2500 / -1504 avant JC) – Habit de peuple grec

De -1504 à -184, soit une amplitude de 1320 années

N°65 Habit des Tauro Scythes :

¹ Cf. n°70

² Cf. n°71

³ Cf. n°72

Iphigénie en Tauride (Vers l'an du monde 2831 / -1173 avant JC)

N°66 Habit des officiers Tauro Scythes :

Iphigénie en Tauride (Vers l'an du monde 2831 / -1173 avant JC)

N°67

Habit des soldats Tauro Scythes :

Iphigénie en Tauride (Vers l'an du monde 2831 / -1173 avant JC)

**N°68 Habit des grandes prêtresses de Diane / Habit de grandes prêtresses grecques /
Habit de prêtresse grecque :**

Iphigénie en Tauride (Vers l'an du monde 2831 / -1173 avant JC) – Habit des
grandes
prêtresses de
Diane

Olimpie (Vers l'an du monde 3670 / -334 avant JC) – Habit de grandes
prêtresses grecques

Les Troyennes (L'an du monde 2820 / -1184 avant JC) – Habit de prêtresse
grecque¹

De -1173 à -334, soit une amplitude de 839 années

N°69 Habit des simples prêtresses de Diane / Habits des prêtresses grecques :

Iphigénie en Tauride (Vers l'an du monde 2831 / -1173 avant JC)

Olimpie (Vers l'an du monde 3670 / -334 avant JC) – Habits des prêtresses
grecques

De -1173 à -334, soit une amplitude de 839 années

¹ Confusion avec le n°69 ?

N°70¹ Habit arabe :

Mahomet I^{er} (Vers l'an de notre ère 620)²

N°71 Habit des officiers arabes :

Mahomet I^{er} (Vers l'an de notre ère 620)³

N°72 Habit de soldats arabes :

Mahomet I^{er} (Vers l'an de notre ère 620)⁴

N°73 Habit des Sénateurs mecquois :

Mahomet I^{er} (Vers l'an de notre ère 620)

N°74 Habit des peuples mecquois :

Mahomet I^{er} (Vers l'an de notre ère 620)

N°75⁵ Habit des jeunes filles arabes :

Mahomet I^{er} (Vers l'an de notre ère 620)

N°76 Habit d'Empereur turc / Habit turc pour les Empereurs :

Mahomet II (Vers l'an de notre ère 1471)

Zaire (An de notre ère 1268) – Habit turc pour les Empereurs

¹ DVD images 62 à 66.

² Cf. n°61.

³ Cf. n°62.

⁴ Cf. n°63.

⁵

De 1268 à 1471, soit une amplitude de 203 années

N°77¹ Habit de l'Aga :

Mahomet II (Vers l'an de notre ère 1471)

N°78² Habit du Muphti :

Mahomet II (Vers l'an de notre ère 1471)

N°79³ Habit de l'amiral⁴

Mahomet II (Vers l'an de notre ère 1471)

N°80 Sans attribution

N°81⁵ Habit du porte glaive :

Mahomet II (Vers l'an de notre ère 1471)

N°82⁶ Habit des Eunuques blancs / Habit d'officier des gardes du Sérail :

Mahomet II (Vers l'an de notre ère 1471)

Zaire (An de notre ère 1268) – Habit d'officier des gardes du Sérail

De 1268 à 1471, soit une amplitude de 203 années

N°83 Non attribué

¹ DVD image 54.

² DVD image 41.

³ DVD image 53.

⁴ Turc en toute logique.

⁵ DVD image 51.

⁶ DVD image 57.

N°84¹ Habit des Pachas :

Mahomet II (Vers l'an de notre ère 1471)

N°42² Habit des nobles Romains :

Manlius Capitolinus (An de Rome 370 / -383 avant JC)

N°85 Habit particulier de Médée :

Médée (Vers l'an du monde 2280 / -1724 avant JC)³

N°86 Habit grecs pour les prêtres / Habit des prêtres grecs / Habit de simple prêtre grec :

Méropé (Vers l'an du monde 3820 / -184 avant JC)

Œdipe (Vers l'an du monde 2716 / -1288 avant JC)

Olimpie (Vers l'an du monde 3670 / -334 avant JC)

Les Troyennes (L'an du monde 2820 / -1184 avant JC) – Habit des prêtres grecs

Zelmire (Vers l'an du monde 2500 / -1504 avant JC) – Habit de simple prêtre

grec

De -1504 à -334, soit une amplitude de 1170 années

N°87 Habit du grand prêtre grec - Habit de grand prêtre grec :

Œdipe (Vers l'an du monde 2716 / -1288 avant JC)

Olimpie (Vers l'an du monde 3670 / -334 avant JC)

Les Troyennes (L'an du monde 2820 / -1184 avant JC) – Habit de grand prêtre

grec

¹ DVD images 39, 40.

² DVD images 17, 18.

³ Cf. ci-dessus section du tailleur magasinier p. 189.

Zelmire (Vers l'an du monde 2500 / -1504 avant JC) – Habit de grand prêtre
grec

De -1504 à -334, soit une amplitude de 1170 années

N°88 Habit d'esclave grec :

Oreste (An du monde 2829 / -1175 avant JC)

N°89 Habit de femme grecque esclave :

Oreste (An du monde 2829 / -1175 avant JC)

N°90¹ Habit d'Empereur tartare :

L'Orphelin de la Chine (L'an de notre ère 1280)

N°91 Habit d'officier tartare :

L'Orphelin de la Chine (L'an de notre ère 1280)

N°92² Habit de soldat tartare :

L'Orphelin de la Chine (L'an de notre ère 1280)

N°93³ Habits des mandarins chinois :

L'Orphelin de la Chine (L'an de notre ère 1280)

N°94⁴ Habit chinois :

¹ DVD images 71 à 74.

² DVD image 81.

³ DVD image 78.

⁴ DVD images 79, 80.

L'Orphelin de la Chine (L'an de notre ère 1280)

N°95¹ Habit des femmes chinoises :

L'Orphelin de la Chine (L'an de notre ère 1280)

(96 & 97 cf. *Le Siège de Calais*)

N°98 Habit particulier d'Hyppolite :

Phèdre et Hippolite (Vers l'an du monde 2740)

N°99 Habit particulier pour Philoctète :

Philoctète (An du monde 2820 / -1184 avant JC)

N°100² Habit arménien :

Polyeucte (L'an de notre ère 250)

Rhadamiste et Zénobie (L'an de Rome 802/ 49 après JC)

De 49 à 250, soit une amplitude de 201 années

N°101³ Habit de femmes arméniennes / Habit d'arménienne (cf. n°5):

Polyeucte (L'an de notre ère 250)

Rhadamiste et Zénobie (L'an de Rome 802/ 49 après JC) – Habit d'arménienne

De 49 à 250, soit une amplitude de 201 années

N°102 Habit parthe :

¹ DVD images 75 à 78.

² DVD images 67, 68, 69.

³ DVD images 69, 70.

Rodogune (L'an du monde 3906 / -98 avant JC)

N°103 Habits populaires parthes :

Rodogune (L'an du monde 3906 / -98 avant JC)

N°104 Habits populaires syriens :

Rodogune (L'an du monde 3906 / -98 avant JC)

N°105 Habit des femmes parthes :

Rodogune (L'an du monde 3906 / -98 avant JC)

N°106 Habits étrusques :

Scévole (An de Rome 246 / -507 avant JC)

N°107 Habits d'officiers militaires étrusques :

Scévole (An de Rome 246 / -507 avant JC)

N°108 Habits de soldats étrusques :

Scévole (An de Rome 246 / -507 avant JC)

N°109 Habit des grands prêtres du soleil :

Sémiramis (Vers l'an du monde 2800/ -1204 avant JC)

N°110 Habit des prêtres du soleil :

Sémiramis (Vers l'an du monde 2800/ -1204 avant JC)

N°111 Habit populaire asiatique :

Sémiramis (Vers l'an du monde 2800/ -1204 avant JC)

Pas de N°112

N°113 Habits germains et gaulois militaires :

Spartachus (An de Rome 681 / -72 avant JC)

N°114 Habit d'officier militaire germain :

Spartachus (An de Rome 681 / -72 avant JC)

N°115 Habit de soldat germain / Habits des écuyers de la chevalerie :

Spartachus (An de Rome 681 / -72 avant JC)

Tancrede (L'an de notre ère 1005) – Habits des écuyers de la chevalerie¹

De -72 à 1005, soit une amplitude de 1077 années

N°116 Habits des peuples Syracusains :

Tancrede (L'an de notre ère 1005)

N°117 Habits des femmes syracusaines :

Tancrede (L'an de notre ère 1005)

N°118 Habit Parthe (cf. n°102) :

Tyridate (Vers l'an du monde 3784 / -220 avant JC)

¹ LeKain se trompe peut-être ici en oubliant de passer au numéro 116. Du coup, tout est décalé.

N°119 Habit d'officier parthe militaire :

Tyridate (Vers l'an du monde 3784 / -220 avant JC)

N°120 Habit de soldat parthe :

Tyridate (Vers l'an du monde 3784 / -220 avant JC)

N°121 Habit de femmes parthes :

Tyridate (Vers l'an du monde 3784 / -220 avant JC)

N°122 Habit polonais :

Venceslas (L'an de notre ère 1300)

N°123 Habit d'officier militaire polonais :

Venceslas (L'an de notre ère 1300)

N°124 Habit de soldat polonais :

Venceslas (L'an de notre ère 1300)

N°125 Habit de dames polonaises :

Venceslas (L'an de notre ère 1300)

N°126 Habit des soldats Thraces, peuple sauvage :

Zelmire (Vers l'an du monde 2500 / -1504 avant JC)

LES DÉCORS
PRÉSENTATION ANALYTIQUE

Une galerie (38) :

D'Architecture noble, noble et simple, noble et riche, très noble, très noble et très simple, très noble et très riche, très noble et très belle, très noble et très ornée, riche, belle, très riche, très belle + grecque et corinthienne (23+2)¹ :

Très noble et très ornée (1) :

Andronic :

Le théâtre doit représenter une grande galerie d'une architecture très noble et très ornée. Le **fond** est destiné pour la résidence de l'Empereur et de l'Impératrice. La partie **droite** conduit à l'appartement d'Andronic, et la **gauche** au cabinet des ministres.

Très noble et très riche (3) :

Hypermnestre :

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très noble et très riche, et telle qu'elle peut-être préparer pour un jour de fête.

Le **fond** conduit à l'appartement de Danaus, la **droite** à celui d'Hypermnestre, et la **gauche** à la résidence de Lyncée.

Mahomet II :

Le théâtre doit représenter une galerie du palais des anciens empereurs romains, c'est à dire d'une très noble et très riche architecture. Le **fond** conduit à l'appartement du Sultan, et la **droite** à celui d'Irène

Rodogune :

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très noble et très riche. Le **fond** conduit à l'appartement de Cléopâtre, la **droite** à celui de Rodogune, et la **gauche** à la résidence des deux princes.

Noble et riche (2) :

Britannicus :

¹ Cf. DVD image 144 à 147.

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture noble et riche. Le **fond** qui conduit à l'appartement de l'empereur est fermé par des portes ordinaires. La **droite** conduit aux appartements d'Agrippine, de Junie et de Britannicus, la **gauche** à celui d'Octavie.

Electre :

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture noble et riche, dont le **fond** conduit à l'appartement d'Egiste et de Clytemnestre.

La **droite** à la résidence des enfants d'Egiste, et la **gauche** à la demeure d'Electre.

Très noble (3) :

La mort de César :

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très noble, et décorée parallèlement des statues de Pompée, de Scipion, de Caton, et de l'ancien Brutus. Il faut que le **fond** désigne un vestibule qui conduise à l'appartement de César, et qu'il y ait, sur la partie gauche du théâtre, une tribune aux harangues exaucée¹ seulement de deux marches.

Didon :

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très noble, dont le **fond** conduit à l'appartement de la Reine, et la **droite** à celui d'Enée.

Ino et Mécicerte :

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très noble. Le **fond** conduit à l'appartement d'Athamas et de Thémistée, la **droite** à celui d'Euridice, la **gauche** à la résidence de Palamède.

Noble (1) :

Atrée et Thyeste :

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture noble, dont le **fond** conduit aux appartements d'Atrée. La **droite** mène à celui de Plysthènes.

Très noble et très belle (1) :

La Mort de Pompée :

¹ On reproduit tel que nous lisons dans le manuscrit sans être bien sûr de comprendre le sens de ce mot dans le contexte de cette phrase.

Le théâtre doit représenter une galerie de très noble et de très belle architecture. Le **fond** conduit à l'appartement de Ptolomée, la **droite** à celui de Cléopâtre, et la **gauche** à celui que l'on destine à Jules César.

Très belle (1) :

Médée :

Le théâtre doit représenter la galerie d'un palais de très belle architecture. Le **fond** conduit à l'appartement de Créon et de Créuse, la **droite** à celui de Médée, et la **gauche** à celui de Jason.

Belle (1) :

Ariane :

Le théâtre doit représenter une galerie de belle architecture, qui conduit à plusieurs appartements. Le **fond** mène à celui du Roi, celui de la **droite** à l'appartement d'Ariane, et celui de la **gauche** à la résidence de Phèdre.

Très noble et très simple (4) :

Hérode et Mariamne :

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très noble et très simple. Le **fond** du vestibule est ouvert par un portique qui conduit à l'appartement d'Hérode. Sur les parties latérales du théâtre, on découvre une porte à **droite** qui conduit à l'appartement de Varus, et celui de la **gauche** désigne la résidence de Salomé.

Mithridate :

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très noble et très simple. Le **fond** conduit à l'appartement de Mithridate et de Monime, la **droite** à celui de Pharnace, et la **gauche** à la résidence de Xipharès.

Phèdre :

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très noble et très simple. Le **fond** conduit à l'appartement de Phèdre et de Thésée. La **droite** à celui d'Hyppolite, et la **gauche** à la résidence d'Aricie.

Pyrrhus :

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très noble et très simple. Le **fond** conduit à l'appartement de Néoptolème et d'Ericie, la **droite** à celui de Glaucias et de Pyrrhus, et la **gauche** à la résidence d'Illyrus.

Noble et simple (5) :

Mérope :

Dans le premier, le second et le cinquième acte, le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture noble et simple. Le **fond** conduit à l'appartement de la Reine, et la **droite** à celui de Polifonte.

Nicomède :

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture simple et noble. Le **fond** conduit à l'appartement du Roi et de la Reine, la **droite** à celui de Laodice, et la **gauche** à la résidence des deux princes.

Œdipe :

Au second et au quatrième acte, le lieu de la scène représente une galerie d'architecture noble et simple dont le **fond** conduit à l'appartement d'Œdipe et de Jocaste.

Polyeucte :

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture noble et simple, dont le **fond** conduit à l'appartement de Félix, la **droite** à celui de Polyeucte et de Pauline et la **gauche** à l'appartement destiné à Sévère.¹

Tyridate :

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture simple et noble. Le **fond** conduit à l'appartement d'Arsace et de ses deux fils, la **droite** à celui d'Erinice, et la **gauche** à la résidence de Talestris.

+ D'architecture grecque (1)² :

Andromaque :

¹ Cf. DVD image 144.

² Cf. note 1 p. 34.

Le théâtre doit représenter une galerie d'architecture grecque contiguë à plusieurs appartements. Celui du Roi est dans le **fond**, la **droite** conduit à celui d'Andromaque et la **gauche** à celui d'Hermione.

+ *D'architecture corinthienne (1) :*

Héraclius :

Le théâtre doit représenter une galerie dont l'architecture est d'ordre corinthien, le **fond** conduit à l'appartement de Phocas et d'Héraclius, la **droite** est réservé à Pulcherie, et la **gauche** mène à la résidence de Léontine et de Martian, et d'Eudoxe

+ *Très vaste (1 + 1 un lieu vaste) :*

Rome sauvée :

Au premier, second et troisième acte le théâtre doit représenter une galerie très vaste, décorée de portiques. Le **fond** conduit à l'appartement de Catilina et d'Aurélie.

Mahomet 1^{er} :

Le théâtre doit représenter un lieu vaste décoré de différents portiques. Sous celui du **fond**, l'on découvre un autel antique*. Les portes latérales de l'avant-scène sont également décorées de portiques auxquels on parvient par trois degrés.

* Eclairé par deux lampadaires suspendus à la coupole.

La **droite** du théâtre, en deçà du petit temple domestique de Zopire, conduit à la résidence de Zopire et de Palmire, la **gauche** mène au palais de Mahomet.

D'architecture gothique (6 + 1 une salle très vaste)¹ :

Adélaïde Du Guesclin :

Le théâtre doit représenter une galerie d'architecture gothique. Le **fond** de la galerie conduit à l'appartement du Duc de Vendôme, la **droite** à celui du Duc de Nemours, et la **gauche** à celui d'Adélaïde.

Alzire :

¹ Cf. DVD image 148.

Le théâtre doit représenter une galerie d'architecture gothique. Le **fond** conduit à l'appartement du Vice Roi, la **droite** à celui d'Alzire, et la **gauche** à celui de Montèze.

Gustave :

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture gothique et commune à trois appartements. Celui du **fond** conduit à la demeure de Christierne, celui de la **droite** à celle d'Adélaïde, et celui de la **gauche** à la résidence de Frédéric.

Inès de Castro :

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture gothique. Le **fond** conduit à l'appartement du Roi et de la Reine, la **droite** à celui de Dom Pèdre, et la **gauche** à celui d'Inès.

Warwick :

Le théâtre doit représenter au premier, second, troisième et cinquième acte, une galerie d'une décoration gothique et ornée. Le **fond** conduit à l'appartement d'Edouard, la **droite** à celui de Marguerite, et la **gauche** à la résidence d'Elizabeth.

Venceslas :

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture gothique et riche. Le **fond** conduit à l'appartement de Venceslas, la **droite** à celui du prince et la **gauche** à celui de l'Infant Alexandre.

+ Le Siège de Calais :

Au premier, second, troisième et cinquième acte, le théâtre doit représenter une salle très vaste, d'une architecture gothique et sans aucun ornement.

D'architecture grossière, rustique, simple et/ou sans ornement (4 plus 1 salle du conseil) :

Amasis :

Le théâtre doit représenter une grande galerie communicative à plusieurs appartements d'une architecture très grossière. Le **fond** conduit à celui d'Amasis, la **droite** à celui de Nitocris, et la **gauche** à celui d'Athénice.

Rhadamiste et Zénobie :

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très simple et très grossière. Le **fond** conduit à l'appartement de Pharasmane, la **droite** à celui de Zénobie, et la **gauche** à la résidence d'Arsame.

Brutus :

Dans tout le reste de la pièce, le théâtre représente l'intérieur d'une galerie d'une architecture dénuée de toute sorte d'ornement. Le **fond** conduit à l'appartement de Brutus, la **droite** à celui de Tullie, et la **gauche** à la résidence de Titus.

Horace :

Le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture très simple et très rustique. Le **fond** conduit à l'appartement du vieil Horace. Sur les parties latérales du théâtre, la **droite** à celui de Sabine et d'Horace, et la **gauche** à celui de Camille.

+ Tancrede :

Au premier et au second acte le théâtre doit représenter une salle du conseil située dans le palais d'Argire d'une architecture simple et rustique. Le **fond** conduit à l'appartement d'Argire, et la **gauche** à celui d'Aménaïde.

D'architecture orientale (1 + 1 sérail)¹ :

Bajazet :

Le théâtre doit représenter une galerie décorée dans le goût oriental. Le **fond** conduit à l'appartement de Roxane, la **droite** à celui d'Atalide, et la **gauche** à la résidence de Bajazet.

Zaïre :

Le théâtre doit représenter l'intérieur d'un sérail. Le **fond** conduit à l'appartement du Soudan. La **droite** à celui de Zaïre et de Fatime. La **gauche** et l'entrée commune pour les autres acteurs.

D'architecture chinoise (1) :

L'Orphelin de la Chine :

Le théâtre doit représenter une galerie décorée à la chinoise. Le **fond** conduit à l'appartement du mandarin et de sa femme, lequel devient au second acte celui de Gengis-Kan.

Un camp, des tentes, une toile de fond peinte (5+1) :

Absalon :

¹ Cf. DVD image 162.

Le théâtre doit représenter un camp dans lequel sont distribuées plusieurs tentes, celle de David dont on ne voit que le profil doit dominer sur toutes les autres par sa hauteur et par sa richesse. On aperçoit dans l'éloignement les murs de la ville de Manhaïm, au bas de laquelle coule le torrent d'Iabok.

Briséis :

Le théâtre doit représenter le camp d'Achille, établi sur le bord du Xanthe fortifié par une tour bâtie sur le bord du fleuve. La tente d'Achille est à l'opposée de la Tour. On voit en deçà de la tour principale, et du même côté, un petit autel antique, et dans le fond du rideau la ville de Troie dans l'éloignement.

Iphigénie en Aulide :

Le théâtre doit représenter un camp, d'où l'on découvre la mer, et les vaisseaux de la flotte des grecs de la rade. On voit le profil de plusieurs tentes sur les parties latérales du théâtre. Sur celle de la gauche, est la tente d'Agamemnon plus richement décorée que les autres, à la droite et sur un plan plus bas, est celle du capitaine des gardes.

Scévole :

Le théâtre doit représenter un camp dans lequel on aperçoit sur la gauche la tente de Porsenne, et sur la droite celle de Tarquin. On en voit encore quelques unes éparces ça et là, et dans le lointain la ville de Rome baignée par le rivage du Tybre.

Spartachus : (Toile de fond non mentionnée)

Le théâtre doit représenter un camp. La principale tente qui est celle de Spartachus est sur la gauche une peu sur le fond. Celle que le Général a destinée à Emilie est sur la droite, sur un plan différent.

Les Troyennes : (Un champ + des tentes + des tombeaux + une toile de fond)

Le théâtre doit représenter un champ vaste dans lequel on a élevé plusieurs tombeaux. Deux entre autres sont plus vastes et plus remarquables que les autres. L'un à la droite et celui d'Hector, l'autre, à la gauche celui de Paris.

Le rideau du fond représente les ruines de la ville de Troie, d'où l'on découvre sur la droite des parties de palais et de temple que la flamme achève de dévorer. Sur la gauche et dans le lointain on aperçoit une tente qui est celle où se tient le conseil des Rois de la Grèce. La partie droite du théâtre conduit aux tentes des Troyennes et au tombeau d'Achille, sur lequel on immole Polixène.

Dans l'intervalle du troisième au quatrième acte, il faut faire tomber partie par partie des décombres du tombeau d'Hector, et de celui de Paris, et faire en sortes que ces décombres ne

passent pas de beaucoup les marches du tombeau, afin de laisser à la scène le plus de liberté qu'il sera possible.

Bois de cyprès, tombeaux, toile de fond peinte (4) :

Mérope :

Dans le troisième et le cinquième acte¹ le lieu de la scène représente un lieu vaste où sont élevés, parmi des cyprès, différents tombeaux antiques, celui de Créfonte est sur la gauche, et plus apparent que tous les autres.

Oreste :

Le théâtre doit représenter un bois de cyprès dans lequel on découvre sur les parties latérales tant de la droite que de la gauche, les profils d'un petit temple antique et d'un tombeau, de l'autre côté celui d'un palais défendu par une tour que baigne un rivage. Dans le lointain on aperçoit la ville d'Argos.

Zelmire :

Le théâtre représente une assez grande étendue de terrain sur le rivage de la mer, près de la ville de Mytilène. On découvre sur la gauche des arbres et des rochers entre lesquels est la chemin qui conduit à la ville. On voit sur la droite le profil de la porte d'un temple auquel on monte par quelques degrés. Plus loin et du même côté, on aperçoit le tombeau des Rois de Lesbos entouré de cyprès.²

Brutus (pas de tombeau):

Au premier acte, le théâtre doit représenter un bois consacré au Dieu Mars. La statue de cette divinité est dans le fond. Il faut placer devant elle un autel sur lequel brûle le feu sacré. Sur la partie droite du rideau du fond on doit apercevoir le mont capitole, sur lequel était bâti le Capitole.

¹ LeKain confond probablement ici avec le quatrième acte.

² On lit dans les éditions de 1762 et de 1770 les didascalies suivantes : « Le théâtre représente une assez grande étendue de terrain sur le rivage de la mer, près de la ville de Mitylène. On voit d'un côté des arbres et des rochers, entre lequel est le chemin de la ville : de l'autre un temple, et un tombeau entouré de cyprès et de rochers. Au fond est la Mer. »

Temple – vestibule, intérieur, pérystile – (9)¹

Le profil du vestibule d'un temple (4) :

Tancrède (+ place publique) :

(...) Au troisième, quatrième et cinquième acte, il représente une place publique. Sur la partie latérale gauche, on aperçoit le profil du vestibule d'un temple. Tous les murs des bâtiments de la place sont garnis de trophées d'armes de chevalerie, qui sont des casques, des boucliers chargés de devises, et des lances.

Sémiramis (+ place publique + tombeau) :

Sur les parties les plus proches de l'avant-scène, le théâtre doit représenter à droite, le tombeau de Ninus auquel on monte par des gradins, et parallèlement² le temple des dieux, auquel on monte de même par des gradins.

Oreste (+ bois + tombeau) :

Le théâtre doit représenter un bois de cyprès dans lequel on découvre sur les parties latérales tant de la droite que de la gauche, les profils d'un petit temple antique et d'un tombeau, de l'autre côté celui d'un palais défendu par une tour que baigne un rivage. Dans le lointain on aperçoit la ville d'Argos.

Zelmire (+ bois + tombeau) :

Le théâtre représente une assez grande étendue de terrain sur le rivage de la mer, près de la ville de Mytilène. On découvre sur la gauche des arbres et des rochers entre lesquels est le chemin qui conduit à la ville. On voit sur la droite le profil de la porte³ d'un temple auquel on monte par quelques degrés. Plus loin et du même côté, on aperçoit le tombeau des Rois de Lesbos entouré de cyprès.

L'intérieur d'un temple (3) :

Athalie :

¹ Cf. Volume Chapitre 4, maquette de Zelmire par Brunneti + DVD image 153 à 159.

² Sur la gauche donc, comme indiqué dans le brouillon, et probablement de profil.

³ LeKain écrit « du vestibule » dans le brouillon.

Le théâtre doit représenter l'intérieur d'un temple, précédé par un vestibule fort vaste, d'une architecture simple et noble. La principale entrée du temple est fermée par un rideau. (...) Dans l'intervalle du quatrième au cinquième acte, il faut préparer un trône dans la partie la plus profonde de l'intérieur du temple.

Iphigénie en Tauride :

Le théâtre doit représenter l'intérieur d'un temple consacré à Diane. On aperçoit dans le fond du sanctuaire la statue de cette déesse posée sur un socle de marbre.

Sur la porte de droite de l'avant-scène, on voit un petit autel antique.

Rome Sauvée :

Dans le quatrième et le cinquième acte, il représente l'intérieur du temple de Tellus.

Un parvis, le péristyle d'un temple, l'intérieur d'un temple (2):

Olimpie :

Toute la profondeur du théâtre doit se diviser pour cette tragédie en trois parties. La première et la plus proche du spectateur, représente un parvis public décoré de colonne. La seconde, un peu plus enfoncé est le péristyle du temple d'Ephèse, dont la profondeur doit être telle qu'on puisse élever le bûcher de Statira. La troisième et dernière est l'intérieur du temple que l'on aperçoit au travers des trois portiques, dont celui du milieu domine sur les deux latérales¹. Le centre du temple est éclairé par des lampadaires antiques, et orné d'un autel auquel on monte par une estrade de trois marches. On aperçoit dans le fond la statue de Diane protectrice du temple d'Ephèse. Il faut placer deux petits autels extérieurs à l'extrémité du parvis, au bas des colonnes principales du péristyle.

Œdipe :

Le théâtre doit représenter au premier, troisième et cinquième acte, le parvis d'un temple décoré de colonnes, à l'extrémité duquel on aperçoit au travers de trois portiques l'intérieur d'un temple. Dans le sanctuaire sont suspendus deux lampadaires antiques qui en éclairent l'intérieur et principalement un autel, et une statue de Jupiter.

Cabinet

¹ Lekain conjugue ici au féminin... Nous reproduisons tel quel.

Appartement et Cabinet (5)¹

L'intérieur d'un cabinet (Ier s.) :

Bérénice :

Le théâtre doit représenter l'intérieur d'un cabinet, d'une architecture noble et riche. On y rentre par deux issues, celle de la droite conduit à l'appartement de Bérénice, et celle de la gauche à la résidence de Titus.

Appartement de Chimène – Appartement du Roi (XIème s.) :

Le Cid :

Le théâtre doit représenter l'intérieur de l'appartement de Chimène, décoré d'une architecture gothique.

Le théâtre représente alors, l'intérieur de l'appartement du Roy, d'une architecture du même genre que celle dont il est parlé ci-dessus, mais plus orné.

Appartement d'Emilie – Cabinet de l'Empereur (Ier s.) :

Cinna :

Le théâtre doit représenter dans le premier acte l'intérieur de l'appartement d'Emilie, décoré d'une architecture noble et riche.

Dans le second acte l'intérieur du cabinet de l'Empereur, d'une architecture aussi noble et aussi riche que celui de dessus.

Dans le troisième acte l'appartement d'Emilie

Dans les scènes premières, secondes, troisièmes, du quatrième acte, le cabinet de l'empereur

Appartement de Sertorius – Cabinet de la reine (Ier s. av. J.-C.):

Sertorius :

Le théâtre doit représenter au premier et au troisième acte l'appartement de Sertorius, d'une architecture très simple. Au second, quatrième et cinquième acte, la scène représente un grand cabinet du palais de Viviate d'une architecture plus ornée.

Appartement de la duchesse – Cabinet de la Reine (XVII^e s.) :

¹ Cf. DVD image 149 à 152.

Le Comte d'Essex :

Le théâtre doit représenter au premier acte l'appartement de la duchesse. Au second , troisième et cinquième acte, l'intérieur du cabinet de la Reine.

L'intérieur d'une chambre (IVème s. av. J.-C.) :

Manlius Capitolinus :

Le théâtre doit représenter l'intérieur d'une chambre d'une décoration très simple, et telle qu'elle pourrait être sous le règne des consuls de Rome. Le fond conduit dans le lieu le plus retiré dans la maison de Manlius. La porte de la droite à celui de Servilius et de sa femme.

L'intérieur d'une prison (3) :

Le Siège de Calais (au quatrième acte) :

Au quatrième acte, la scène représente l'intérieur d'une prison.

Le Comte d'Essex (au quatrième acte) :

Le théâtre doit représenter (...) au quatrième acte, la prison du comte d'Essex.

Warwick (au quatrième acte) :

Au quatrième acte, la scène représente l'intérieur d'une prison qui n'est éclairé dans le fond que par un flambeau qui brûle dans une lanterne suspendue à la voûte. Le devant de la scène n'est éclairée que par la moitié de la rampe. L'autre moitié à ras du niveau du théâtre, les portants des châssis sont à demi tournés.

Place publique (3)¹ :

¹ Cf. DVD image 161.

Le Cid :

Le théâtre représente alors une place publique, tout à fait dans l'obscurité, c'est-à-dire que la rampe doit être à fleur du niveau du sol du théâtre.

Semiramis :

Le fond représente une place publique d'où l'on découvre l'Euphrate, et ces fortes arcades sur lesquelles étaient construits ces fameux jardins ; on aperçoit encore de droite et de gauche des obélisques antiques.

Tancredi :

Au troisième, quatrième et cinquième acte, il représente une place publique. Sur la partie latérale gauche, on aperçoit le profil du vestibule d'un temple. Tous les murs des bâtiments de la place sont garnis de trophées d'armes de chevalerie, qui sont des casques, des boucliers chargés de devises, et des lances. Il n'y a qu'un seul châssis de la décoration sur la droite de l'avant-scène qui ne soient pas ornés de ces trophées militaires. Et c'est à cette même place que les écuyers de Tancredi suspendent les armes de leur maître. Au second châssis de la partie latérale gauche du théâtre, on découvre une espèce de pierre carrée d'environ deux pieds et demie sur toutes ces surfaces.

Un endroit sauvage, toile de fond peinte :**Philoctète :**

Le théâtre doit représenter un décor très sauvage dans lequel on aperçoit un antre profond et obscur percé dans un rocher d'une hauteur immense. On voit à l'entrée de la caverne, une espèce de lit formé par une saillie du rocher. Il est couvert de feuilles d'arbres, et sur une partie de la roche un peu plus élevée que celle qui sert de lit, on y découvre quelques vases de terre brute qui servent à conserver la nourriture de Philoctète.

Le théâtre dans cette partie est très peu éclairé, on voit une partie du rivage dans le plus grand lointain.

Statue autel (6) :**Mahomet 1^{er} (autel seul) :**

Le théâtre doit représenter un lieu vaste décoré de différents portiques. Sous celui du fond, l'on découvre un autel antique.

Rome sauvée (statue seule) :

Référence à la statue de Jupiter dans les indications aux commandants des assistants, acte 4, scène 3^{ème} : « Les Sénateurs [...] se tiennent dans le fond de la coupole du temple de droite et de gauche, en quart de cercle. En observant de ne point couvrir la statue de Jupiter qui est au centre. ».

Brutus :

Au premier acte, le théâtre doit représenter un bois consacré au Dieu Mars. La statue de cette divinité est dans le fond. Il faut placer devant elle un autel sur lequel brûle le feu sacré.

Iphigénie en Tauride :

Le théâtre doit représenter l'intérieur d'un temple consacré à Diane. On aperçoit dans le fond du sanctuaire la statue de cette déesse posée sur un socle de marbre. Sur la partie de droite de l'avant-scène, on voit un petit autel antique.

Œdipe :

Dans le sanctuaire sont suspendus deux lampadaires antiques qui en éclairent l'intérieur et principalement un autel, et une statue de Jupiter.

Olympie :

Le centre du temple est éclairé par des lampadaires antiques, et orné d'un autel auquel on monte par une estrade de trois marches. On aperçoit dans le fond la statue de Diane, protectrice du temple d'Ephèse.

Tombeaux (6)¹

Mérope :

Dans le troisième et le cinquième acte le lieu de la scène représente un lieu vaste où sont élevés, parmi des cyprès, différents tombeaux antiques, celui de Créonte est sur la gauche, et plus apparent que tous les autres.

Oreste :

¹ Cf. DVD image 154.

Le théâtre doit représenter un bois de cyprès dans lequel on découvre sur les parties latérales tant de la droite que de la gauche, les profils d'un petit temple antique et d'un tombeau (...)

Sémiramis :

Sur les parties les plus proches de l'avant-scène, le théâtre doit représenter à droite, le tombeau de Ninus auquel on monte par des gradins. (...)

Les Troyennes :

La partie droite du théâtre conduit aux tentes des Troyennes et au tombeau d'Achille, sur lequel on immole Polixène.

Zelmire :

Plus loin et du même côté, on aperçoit le tombeau des Rois de Lesbos entouré de cyprès.

Trône (2)¹

Athalie :

Dans l'intervalle du quatrième au cinquième acte, il faut préparer un trône dans la partie la plus profonde de l'intérieur du temple.

Sémiramis :

Réplique pour baisser le rideau immédiatement après la sortie d'Assur à la fin du second acte, pour pouvoir placer le trône de Sémiramis, et les tabourets et banquettes qui sont nécessaires à la cérémonie du couronnement.

¹ Cf. DVD image 153, 156, 157, 158.

ÉTUDES, ANALYSES & INTERPRÉTATION

Chapitre 1

Etude et analyse du système de classification des costumes

1-1] Habits grecs.

1-1-1] Classements des pièces par date de création.

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|----------------------|----------------------|--|
| Polyeucte | Corneille (P.) | 1643 |
| Andromaque | Racine | 1667 |
| Ariane | Corneille (T.) | 1672 |
| Mithridate | Racine | 1673 |
| Iphigénie en Aulide | Racine | 1674 |
| Phèdre et Hyppolite | Racine | 1677 |
| Médée | Longepierre | 1694 |
| Atrée et Thyeste | Crébillon | 1707 |
| Électre | Crébillon | 1708 |
| Ino et Méclicerte | Lagrange Chancel | 1713 |
| Oedipe | Voltaire | 1718 |
| Pyrrhus | Crébillon | 1726 |
| Didon | Lefranc de Pompignan | 1734 |
| Méropé | Voltaire | 1743 |
| Oreste | Voltaire | 1750 |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 1754 |
| Philoctète | Chateaubrun | 1755 |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 1757 |
| Hypermnestre | Lemiere | 1758 |
| Briséis | Poissinet de Sivry | 1759 |
| Zelmire | Du Belloy | 1762 |
| Olympie | Voltaire | 1764 |
| 22 pièces | 13 auteurs | 10 avant 1715 12 après 1715 |

De tous les costumes mentionnés par LeKain dans le *Registre*, ceux qu'il qualifie de « grecs » sont, de loin, les plus employés. Les 22 oeuvres dans lesquelles on les retrouve représentent 37% des 60 tragédies qui composent le volume. Les habits grecs représentent à eux seuls, près de 30% des costumes employés au total dans l'ouvrage.¹ Leur position dominante tient en premier lieu à la récurrence des sujets tragiques inspirés des récits historico-mythologiques hérités de l'Antiquité grecque à travers, notamment, les œuvres d'Homère et d'Ovide, sans

¹ Sur la méthodologie de calcul, voir ci-dessous la synthèse p. 473.

oublier encore les modèles que représentaient les diverses œuvres des grands dramaturges antiques que sont Sophocle, Eschyle ou Euripide. Au-delà de cette concordance logique, la fréquence de l'emploi des habits dits « grecs » s'explique aussi par le caractère générique large que les comédiens, et les spectateurs à leur suite, ont longtemps accordé à ce type d'habit, par effet de glissement et d'association entre grec et tragique, entre tragique et grec. L'un devenant souvent le signe symbolique de l'autre, le costume grec, composé pour les hommes de sandales, d'un tonnelet et d'une cuirasse surmontée d'une coiffe souvent chargée, finit, comme par extension, par devenir plus simplement tragique. Dépossédé de son caractère supposé typique, il devient un standard communément employé dès lors qu'il faut habiller un homme d'arme ou de pouvoir dans une tragédie dont l'action précède, en gros, le début du moyen âge...¹

Les 22 pièces répertoriées ici ont été écrites par 13 auteurs distincts. Ils représentent près de 60% des auteurs identifiés au total dans le *Registre*. Voltaire et Racine sont, en nombre, ceux qui comptent le plus de pièces, avec quatre œuvres chacun. En pourcentage ce sont pourtant les « petits auteurs » qui arrivent en tête. 100% des pièces répertoriées de Chateaubrun (2/2), Le Franc (1/1), Lemiere (1/1), Longepierre (1/1), La Touche et Poissinet de Sivry (1/1) figurent ainsi dans cette liste. Les chiffres tombent ensuite à 75% pour Crébillon (3/4) puis à 50% pour Racine (4/8), Du Belloy (1/2), Thomas Corneille (1/2) et Lagrange Chancel (1/2). Les quatre pièces de Voltaire ne représentent quant à elle que 27% des quinze tragédies dont il est l'auteur dans le *Registre*. Pierre Corneille ferme la marche avec une pièce seulement, soit 11% des neuf pièces de sa main que l'on trouve dans le volume. Ces pourcentages, même s'ils ne tiennent compte que des œuvres sélectionnées par LeKain, et non du répertoire complet de chaque auteur, même s'ils ne rendent pas forcément justice aux tendances esthétiques suivies par chaque dramaturge – encore que –, nous renseignent en revanche sur la nature de leur visibilité respective. Dans la mesure où la sélection opérée par LeKain est assez fidèlement alignée sur les pièces alors à la mode sur les planches françaises dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, on peut sans trop de risque constater que Crébillon apparaît comme un auteur qui « fait du grec », à l'inverse des éminentes figures que sont Corneille ou Voltaire, dont l'œuvre semble plus largement ouverte à d'autres esthétiques. Racine semble constituer quant à lui un entre deux, une sorte de point d'équilibre entre ces différents modèles. Que penser de tout cela ? La tonalité grecque est-elle seulement l'affaire des auteurs ou celles aussi des époques et des modes ? C'est pour répondre à cette question que nous avons ici classé ce premier tableau non

¹ Il faut noter à ce sujet que nous n'avons trouvé que deux pièces se déroulant entre le second et le dixième siècle : *Polyeucte* (250 – costumes grecs), *Héraclius* (610 – costumes orientaux), *Mahomet I^{er}* (620 – costumes arabes).

pas par ordre alphabétique comme le fait LeKain – ordre neutre et peu signifiant – mais par ordre de date de création.¹ Avant d'en venir à une analyse plus approfondie, il nous faut expliquer ici les raisons qui nous ont poussé à modifier les modalités d'un découpage que nous avons jusque-là opéré de façon plus simple entre XVII^e et XVIII^e siècles. La chose tient en peu de mots. Il est simplement apparu évident au regard des différents tableaux que nous avons pu composer que les effets de ruptures, plutôt que d'émerger un peu benoîtement au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, se manifestaient de façon très nette et quasi systématique à partir de la création de l'*Athalie* de Racine en 1716. Pouvait-on pourtant considérer cette pièce comme le point pivot à partir duquel les tendances ont commencé à s'inverser ? Les conditions un peu exceptionnelles qui ont entouré la création tardive de cette œuvre à part dans le répertoire racinien devaient à nos yeux l'empêcher d'acquiescer ce statut. La création d'*Athalie* relève de l'événement particulier plus que du mouvement d'ensemble. À ce titre l'*Œdipe* de Voltaire pouvait apparaître bien plus légitime. Quoique soucieux à ses débuts d'honorer les canons tragiques en vigueur, Voltaire engage dès 1718 une véritable réflexion sur la nature de l'objet dramatique à caractère tragique. Choisir 1718 comme date de césure revenait cependant à reléguer le cas particulier d'*Athalie* dans un premier groupe qui ne pouvait assurément lui convenir, tant sa création est, à la période qui l'a précédée, un pied de nez. Il nous est apparu finalement que notre perspective gagnerait à se détacher un peu du seul théâtre pour s'en remettre à la grande Histoire. Plus encore qu'*Œdipe ou Athalie*, c'est assurément la mort de Louis XIV en 1715 qui permit au théâtre de se repenser, à défaut de se réinventer véritablement. Coïncidence ou choix délibéré, le nombre de pièces appartenant à chacun des deux groupes s'est avéré être exactement identique en nombre : trente chacun. Ce découpage à tous égards semblait donc devoir renforcer et faciliter la lisibilité de notre travail. Il faut encore expliquer le soin que nous avons pris de distinguer par un code couleur particulier les pièces écrites avant 1653, c'est-à-dire avant la formalisation des principes restrictifs d'écriture dramatique tragiques dans *La pratique du théâtre* par l'Abbé d'Aubignac. Quoique nous n'intégrions pas cette limite dans nos différents calculs, nous aurons l'occasion de constater que cette distinction s'avère, dans bien des cas, toute à fait signifiante.

Il apparaît ainsi, pour en revenir aux œuvres qui nous occupent ici, que sur les 22 pièces répertoriées ci-dessus, 10 ont été créées avant 1715 (45%) contre 12 après cette même date

¹ On voudra bien nous excuser à ce titre d'avoir parfois tranché un peu arbitrairement entre plusieurs dates de création, quand doute il y a sur le sujet. Nous pensons ici notamment à quelques tragédies de Pierre Corneille dont les dates de création à l'Hôtel de Bourgogne ne sont parfois qu'estimées faute de sources tangibles. L'objectif étant ici de réfléchir sur une échelle plus macroscopique que microscopique, une imprécision portant sur une ou deux années ne prête pas à conséquence.

(55%).¹ Le rapport est donc assez serré. Considérées cette fois à l'échelle des deux groupes, les 10 pièces du premier groupe représentent exactement un tiers, ou 33%, des 30 pièces ayant été créées avant 1715, alors que les douze pièces du second groupe représentent 40% des trente pièces ayant été créées après la mort du Roi Soleil. Le motif grec, plutôt que de se démoder après avoir connu un très fort regain d'intérêt dans la seconde moitié du XVII^e, semble donc avoir plus que jamais suscité l'intérêt des auteurs au XVIII^e siècle.

La sélection opérée par LeKain étant nécessairement incomplète et subjective au regard du champ de production dramatique des XVII^e et XVIII^e siècles, nous nous garderons bien dans ce travail de tirer avec trop d'assurance des conclusions sur telles ou telles tendances littéraires ou esthétiques que bien des éléments exogènes au seul *Registre* pourraient certainement venir contredire. Pourtant, et quoiqu'il ne puisse certainement se suffire à lui-même, ce *Registre* nous semble pouvoir être envisagé comme un point de repère utile, si ce n'est incontournable, susceptible d'enrichir, voire d'éclaircir, l'étude de bien des questions liées à la production théâtrale classique entendue dans son sens le plus large. Nous reviendrons sur ces questions plus longuement dans la conclusion de ce travail.

¹ Cf. introduction du *Registre* p. XXXIV.

1-1-2] Classements des pièces par nombre total de comédiens.

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|----------------------|--------------------|----------------------------|---------------|----------------|----------------|
| Ariane | Corneille (T.) | 1 | 7 | 0 | 7 |
| Ino et Mécicerte | Lagrange Chancel | 1 | 7 | 0 | 7 |
| Médée | Longepierre | 1,25 | 7 | 2 | 9 |
| Polyeucte | Corneille (P.) | 1,5 | 8 | 4 | 12 |
| Philoctète | Chateaubrun | 1,25 | 6 | 13 | 19 |
| Pyrrhus | Crébillon | 2 | 8 | 13 | 21 |
| Atrée et Thyeste | Crébillon | 3,5 | 8 | 13 | 21 |
| Phèdre et Hyppolite | Racine | 1,5 | 9 | 13 | 22 |
| Électre | Crébillon | 2 | 10 | 13 | 23 |
| Didon | Le Franc | 2 | 8 | 19 | 27 |
| Oreste | Voltaire | 3,25 | 9 | 19 | 28 |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 3,25 | 10 | 20 | 30 |
| Andromaque | Racine | 2,5 | 8 | 25 | 33 |
| Mithridate | Racine | 2,25 | 9 | 25 | 34 |
| Iphigénie en Aulide | Racine | 3 | 10 | 25 | 35 |
| Briséis | Poissinet de Sivry | 2 | 9 | 37 | 46 |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 2,25 | 8 | 46 | 54 |
| Oedipe | Voltaire | 3,25 | 12 | 49 | 61 |
| Hypermnestre | Lemiere | 4,25 | 7 | 51 | 58 |
| Mérope | Voltaire | 4,75 | 9 | 55 | 64 |
| Zelmire | Du Belloy | 6 | 8 | 59 | 67 |
| Olympie | Voltaire | 5 | 9 | 60 | 69 |
| 22 pièces | 13 auteurs | 59 pp. moy. 2,5 | moy. 8 | moy. 26 | moy. 34 |

Les 59 pages que couvrent les 22 pièces dans lesquelles apparaissent des costumes « grecs » représentent 32% du volume total de l'ouvrage. Cette valeur est de loin la plus élevée de toutes les catégories de costumes. Il n'en va pas de même pour le nombre moyen de pages sur lesquelles sont traitées les pièces ici répertoriées. Ce dernier est, avec 2,5 pages, inférieur d'un demi-point à la moyenne globale du *Registre* : 3 pages par pièce. Si ce n'est le nombre moyen de comédiens, lui aussi inférieur d'un point cette fois, à la moyenne, l'ensemble des valeurs restantes – assistants et total – correspondent au point près à la moyenne du *Registre*. Les pièces avec costumes grecs apparaissent donc comme faisant partie des productions standard du *Registre*, ne se distinguant véritablement sur aucun point. Il n'est guère que les sept dernières tragédies de la présente liste – de *Briséis* à *Olympie* – qui dépassent de loin les valeurs moyennes du *Registre*. On notera à ce titre qu'elles ont toutes été écrites entre 1757 et 1764, soit au moment précis où la scène française est en pleine transformation. Ces données signent très concrètement la qualité profonde du mouvement de réforme alors en cours. Un tournant

s'opère, dans ces années-là, en termes de modalités de production théâtrale et spectaculaire. La chose apparaît ici tout à fait nettement. On peut encore noter à propos de ces dernières pièces qu'en plus d'être les plus fournies en termes de comédiens et d'assistants, elles sont aussi les plus longuement traitées par LeKain. Il semble, à ce titre, en regardant plus largement le tableau que le nombre de pages couvertes pour étudier une pièce est, à gros traits, proportionnel avec le nombre d'assistants. Cette observation, nous aurons l'occasion de le constater par la suite, se vérifie presque toujours. Notons enfin que, pour faciliter la lisibilité de ces rapports proportionnels, nous avons systématiquement pris soin de colorer en bleu les valeurs les plus faibles, et en rouge les valeurs les plus élevées.

1-1-3] Costumes, dates et lieu de l'action : analyse comparative.

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU DE L'ACTION | COSTUMES GRECS | COSTUMES AUTRES |
|----------------------|-------------------|--|---|----------------|-------------------|
| Zelmire | Du Belloy | 1999 av.JC | Lesbos | grecs | |
| Médée | Longepierre | 1724 av.JC | Corinthe | grecs | |
| Hypermnestre | Lemiere | 1395 av.JC | Argos | grecs | égyptiens |
| Oedipe | Voltaire | 1288 av.JC | Thèbes | grecs | |
| Ariane | Corneille (T.) | 1280 av.JC | Naxe | grecs | |
| Phèdre et Hyppolite | Racine | 1264 av.JC | Trézène | grecs | |
| Atrée et Thyeste | Crébillon | 1228 av.JC | Calcys | grecs | |
| Iphigénie en Aulide | Racine | 1194 av.JC | Aulide | grecs | |
| Briséis | P. de Sivry | 1186 av.JC | Troie | grecs | |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 1184 av.JC | Troie | grecs | |
| Philoctète | Chateaubrun | 1184 av.JC | Ile de Lemnos | grecs | |
| Andromaque | Racine | 1183 av.JC | Buthrote (Albanie) | grecs | |
| Électre | Crébillon | 1180 av.JC | Mycènes | grecs | |
| Oreste | Voltaire | 1175 av.JC | près d' Argos | grecs | |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 1173 av.JC | Tauride (Ukraine) | grecs | scythes |
| Ino et Mécicerte | Lagrange Ch. | 1044 av.JC | Pellé | grecs | |
| Didon | Le Franc | 884 av. JC | Carthage (Tunisie) | grecs | africains |
| Olympie | Voltaire | 334 av.JC | Temple d'Ephèse | grecs | |
| Pyrrhus | Crébillon | 304 av.JC | Byzance (Turquie) | grecs | |
| Mérope | Voltaire | 184 av.JC | Messène | grecs | |
| Mithridate | Racine | 64 av.JC | Nymphée (Ukraine) | grecs | |
| Polyeucte | Corneille (P.) | 250 | Mélytène (Arménie) | grecs | romains arméniens |
| 22 pièces | 13 auteurs | 21 av. JC 1 ap. JC amplitude : 2249 ans | 16 Grèce 2 Ukraine 1 Albanie 1 Tunisie 1 Turquie 1 Arménie | 22 | 5 |

L'établissement de ce troisième tableau est motivé par la volonté de répondre à de nouvelles questions : comment sont donc employés les différents types de costumes ? Quels schémas, quelles lignes de force président à leur utilisation ? Qu'en est-il des frontières temporelles et géographiques sur lesquelles LeKain s'est penché avec tant d'attention et de souci savant dans ses *Matériaux pour [son] répertoire tragique* ?¹

Après avoir abordé la question temporelle par l'extérieur, en cherchant à mettre en perspectives les années de création, la question du temps demandait à être creusée de l'intérieur. C'est la raison pour laquelle, après avoir converti les marqueurs temporels établis par LeKain² selon les règles du seul calendrier grégorien, nous avons décidé de mettre en place un nouveau classement, par date d'action, de sorte à déterminer si cette donnée entra ou non en ligne de compte au moment de la conception du *Registre* et des choix de répartitions des différents costumes. Un simple regard sur le tableau ci-dessus suffit à confirmer que la donnée temporelle s'est évidemment imposée dans le travail de LeKain comme une véritable colonne vertébrale – le contraire eut été étonnant, compte tenu des travaux effectués dans ses *Matériaux*. Les pièces dans lesquelles LeKain préconise que l'on use de costumes « grecs » se déroulent toutes, on le voit, avant Jésus-Christ, exception faite de la *Polyeucte* de Corneille qui ne dépasse guère que de deux cent cinquante petites années la naissance de Jésus-Christ, marquant le début de notre ère. Compte tenu de l'amplitude temporelle qui sépare la première de la dernière pièce répertoriée dans ce tableau, on peut, à bon droit, estimer que cette exception n'en est pas vraiment une et que toutes les pièces ici répertoriées appartiennent à une seule et même séquence temporelle. Il est intéressant, à ce titre, de constater qu'un seul et même type de costume couvre, sans difficulté apparente pour LeKain, une période passablement longue : plus de deux millénaires séparent ici le temps supposé de l'action de *Zelmire* de celui de *Polyeucte*. **Ce type d'écart³ signe l'incapacité concrète dans laquelle se trouvaient les Comédiens, et avec eux sans aucun doute les spectateurs, de distinguer esthétiquement un certain nombre de périodes.** Aussi, et quelle qu'ait pu être la volonté de LeKain, ce *Registre* semble bien moins s'organiser en fonction d'un temps vrai de l'Histoire qu'en fonction d'un temps seulement perçu, fantasmé, scindé en blocs grossiers, voire en plages plus ou moins distinctes ; peut-on parler encore de périodes avec de tels écarts ?

¹ Cf. *Matériaux etc., op. cit.*, p. 68

² An du monde, an de Rome, an de notre ère. *Ibid.*

³ La remarque vaut autant pour les catégories de costumes que nous avons formalisées que pour les costumes pris individuellement. Voir à ce sujet ci-dessus « Les Costumes : synthèse analytique » p.363 à 390.

Distendues au niveau du temps, les pièces à costumes grecs semblent l'être un peu moins au niveau de l'espace, quoique que l'on ait dénombré, pour les lieux de l'action, six régions distinctes.¹ Si quelques milliers de kilomètres séparent l'Ukraine de la Tunisie et l'Arménie de la Grèce, l'ensemble des régions ici identifiées reste toutefois dans le périmètre d'influence politique et culturelle d'une Grèce perçue comme nécessairement rayonnante avant l'avènement du grand empire romain. Qu'apparaissent des costumes supposément grec en Arménie ou en Tunisie n'a donc rien de fondamentalement étonnant. L'impression potentielle d'in vraisemblance est par ailleurs encore diminuée par la présence de costumes plus « typiques » - africains, scythes, arméniens – dès lors que l'action excède de beaucoup les frontières de la Grèce. Il faut noter enfin que sur les 22 pièces répertoriées, 16, soit une très large majorité, se passent en Grèce. Le costume grec sort donc finalement assez peu de ses frontières géographiques naturelles.

1-1-4] Costumes et décors : analyse comparative.

¹ Quoique que nous évoquions des noms de pays dans le tableau ci-dessus, pour faciliter la compréhension, il semble à propos de parler ici de région plutôt que de pays. Ce que nous désignons ici comme l'Ukraine n'était guère qu'une province occidentale de l'empire scythes, alors nommée tauride. Voir DVD image 175

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION | DECOR 1 | DECOR 2 | DECOR 3 |
|----------------------|-------------------|------------------------------------|---|---------------------|---|
| Polyeucte | Corneille (P.) | 1643 | Galerie T1 | | |
| Andromaque | Racine | 1667 | Galerie T1 | | |
| Ariane | Corneille (T.) | 1672 | Galerie T1 | | |
| Mithridate | Racine | 1673 | Galerie T1 | | |
| Iphigénie en Aulide | Racine | 1674 | Camp/tente/toile | | |
| Phèdre et Hyppolite | Racine | 1677 | Galerie T1 | | |
| Médée | Longepierre | 1694 | Galerie T1 | | char |
| Atrée et Thyeste | Crébillon | 1707 | Galerie T1 | | |
| Électre | Crébillon | 1708 | Galerie T1 | | |
| Ino et Méclicerte | Lagrange Ch. | 1713 | Galerie T1 | | |
| Oedipe | Voltaire | 1718 | Temple 3 | | statue autel |
| Pyrrhus | Crébillon | 1726 | Galerie T1 | | |
| Didon | Le Franc | 1734 | Galerie T1 | | |
| Méropé | Voltaire | 1743 | Galerie T1 | bois toile | tombeaux |
| Oreste | Voltaire | 1750 | Temple 1 | bois toile | tombeaux |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 1754 | Camp/tente/toile | | tombeaux |
| Philoctète | Chateaubrun | 1755 | Caverne | | |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 1757 | Temple 2 | | statue autel |
| Hypermnestre | Lemiere | 1758 | Galerie T1 | | |
| Briséis | P. de Sivry | 1759 | Camp/tente/toile | | |
| Zelmire | Du Belloy | 1762 | Temple 1 | bois toile | tombeaux |
| Olympie | Voltaire | 1764 | Temple 3 | | statue autel |
| 22 pièces | 13 auteurs | 10 av. 1715 12 ap. 1715 | 13 Galeries T1 5 temples (2+2+1) 3 camps/tentes/toiles 1 caverne | 3 bois toile | 4 tombeaux 3 statue/autel 1 char |

costumes grecs correspond-il à un type particulier de décor ? Un nouveau tableau s'imposait pour nous permettre de débusquer de potentiels effets de cohérence esthétique.

Un premier constat s'impose. Sur les vingt composants décoratifs identifiés¹, dix sont ici présents. Ce chiffre relativement élevé doit cependant être tempéré pour plusieurs raisons. D'abord parce que nous intégrons dans ce résultat les trois différentes formes de temple identifiées² : profil – Temple 1 –, intérieur – Temple 2 –, parvis/péristyle/intérieur – Temple 3. Ces trois variantes correspondant à un univers esthétique similaire, nous pouvons considérer que ce que nous avons compté pour trois ne peut valoir qu'un. Nous ne serions plus ce faisant qu'à huit décors sur vingt. Ce chiffre, encore relativement élevé, peut cependant être nuancé, la nature même des huit décors pris en considération étant divisible en deux groupes d'importance variable, avec d'un côté les décors structurants – galerie tripartite 1, temples, camp, caverne,

¹ Cf. « Les décors : présentation analytique » p. 390

² Cf. « Les décors : présentation analytique » p.399 + Chapitre 2 la section consacrée aux temples, pp. 535, 539 et 542.

bois de cyprès/toile peinte – et de l'autre les éléments de décors additionnels non structurants – statue/autel, tombeaux, char. Si l'on tient compte de cette distinction, le nombre de décors structurants associés à des costumes grecs tombe à cinq. C'est moitié moins que ce que le chiffre établi au départ. Parmi ces cinq décors, on constate que la galerie tripartite de type 1¹ est de loin la plus employée. Les treize références que nous avons relevées représentent un peu plus de 50% des vingt-cinq galeries de ce type que nous avons identifiées au total dans le *Registre*. Les cinq références aux différentes formes de temples excèdent elles aussi 50% du total répertorié (9) pour ce type de structure. Les trois références aux camps parsemés de tentes et ornés de toiles de fond peintes représentent quant à elles exactement 50% des six emplois répertoriés de cette structure dans le *Registre*. Les pourcentages grimpent à 75% pour les bois de cyprès agrémentés de toiles peintes (3/4), et à 100% pour la caverne (1/1). Si l'on regarde à présent du côté des décors non structurants, nous trouvons encore des valeurs très élevées : 100% pour le char (1/1), 80% pour les tombeaux (4/5), 50% pour le couple statue/autel (3/6). Ces différents chiffres semblent attester d'une sorte de « puissance de l'habit grec ». Ils témoignent de la forte implantation d'un costume dont nous avons déjà dit qu'il avait un peu – beaucoup – perdu de son caractère typique pour devenir plus communément, plus largement tragique. Si l'on raisonne en termes de champ de force, voire en termes de politique, on peut considérer le costume grec comme un costume roi dont le pouvoir s'étend très largement sur une multitude de territoires.

Il faut encore noter, avant de passer au cinquième et dernier tableau que le présent classement, opéré une nouvelle fois en fonction de la date de création de chaque pièce, présente deux visages opposés. L'un relativement sobre est presque exclusivement composé de galeries tripartites de type 1 : il va de Corneille à Lagrange Chancel en passant par Crébillon et Racine, de 1643 à 1713. L'autre beaucoup plus chargé voit se multiplier les décors structurants tout comme les composants additionnels. Le basculement s'opère à partir de 1718, avec l'*Œdipe* de Voltaire. Comme s'il y avait un avant et un après Voltaire, un avant et un après Louis XIV, comme si l'on passait d'un roi à l'autre. Il fallut la mort de l'un pour que le second s'épanouisse. Étrange pivot qui voit la scène comme passer de la pauvreté à la richesse, du corset à la liberté... Nous en avons parlé au début de ce chapitre sur les costumes grecs. C'est joindre l'image à la parole que de regarder ce tableau.

¹ Cf. « Les décors, présentation analytique » p. 390, la section consacré au galerie T1.

1-1-5] Costumes, accessoires et effets de scène : analyse comparative.

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION | MUSIQUE | EFFETS SONORES | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|----------------------|-------------------|------------------------------------|----------|-------------------|--------------------|-----------|-------------------------------------|
| Polyeucte | Corneille (P.) | 1643 | | | | | Π |
| Andromaque | Racine | 1667 | ♪ | | | ✂ | Π |
| Ariane | Corneille (T.) | 1672 | | | ♠♠ | | Π M ♠ |
| Mithridate | Racine | 1673 | ♪ | | | | Π λ |
| Iphigénie en Aulide | Racine | 1674 | | | ♠♠ | | Π M ♠ λ |
| Phèdre et Hyppolite | Racine | 1677 | | | | | Π |
| Médée | Longepierre | 1694 | | | ♠♠ | ✂ | Π ♠ |
| Atrée et Thyeste | Crébillon | 1707 | | | ♠♠ | | Π λ |
| Électre | Crébillon | 1708 | | | ♠♠ | | Π |
| Ino et Mécicerte | Lagrange Ch. | 1713 | | | | | Π |
| Oedipe | Voltaire | 1718 | ♪ | ⚡ | ♠♠ | ✂ | Π ♠ |
| Pyrrhus | Crébillon | 1726 | | | ♠♠ | | Π |
| Didon | Le Franc | 1734 | | | ♠♠ | | Π |
| Mérope | Voltaire | 1743 | | ⚡ | | ✂ | Π |
| Oreste | Voltaire | 1750 | | | | | λ |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 1754 | ♪ | | | ✂ | |
| Philoctète | Chateaubrun | 1755 | | | ♠♠ | | |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 1757 | | | ♠♠ | | |
| Hypermnestre | Lemiere | 1758 | ♪ | | ♠♠ | | Π M ♠ |
| Briséis | P. de Sivry | 1759 | ♪ | | | | |
| Zelmire | Du Belloy | 1762 | | | | ✂ | |
| Olympie | Voltaire | 1764 | | | | ✂ | ♠ |
| 22 pièces | 13 auteurs | 10 av. 1715 12 ap. 1715 | 6 | 2 | 11 | 7 | 15 Π 6 ♠ 4 λ 3 M |

Dates, décors, costumes... Nous avons abordé bien des aspects jusqu'ici. Il faut, pour terminer notre étude sur les pièces comportant des costumes « grecs », se pencher à présent sur les différents effets de scène que détaille LeKain au gré des pièces qui composent son *Registre*. Nous comprenons dans la catégorie des « effets de scène » tous les composants visuels, sonores ou matériels additionnels, aléatoires et secondaires, parce que non indispensables à la mise en place du paradigme primaire de représentation de la Comédie-Française qui tourne autour de trois piliers invariables : des comédiens, un décor et des costumes. Ces « effets de scène » englobent :

- La production de musique, dont la responsabilité revient au maître de musique : sa présence est marquée par le symbole « ♪ ».
- La production des effets sonores et lumineux, dont la responsabilité revient au décorateur machiniste.
 - La présence d'effets sonores est marquée de trois manières différentes : au moyen du symbole « ⚡ » quand il s'agit d'éclairs ; au moyen du symbole « ⚡* » quand il s'agit d'un coup de canon ; au moyen du mot « **coup** » quand il s'agit d'un coup devant être frappé comme sur une porte.
 - La présence des effets lumineux est marquée par le symbole « ⚡ ⚡ »
- L'emploi de coiffes et/ou de perruques dont la responsabilité revient au perruquier. La présence de coiffures est représentée grâce au symbole « ✂ »
- Le déploiement sur scène de quatre types d'accessoires distincts :
 - Les assises (fauteuils, banquettes, tabourets, sofas, ottomanes) représentées dans le tableau ci-dessus par le symbole « II »
 - Les luminaires (flambeaux, girandoles¹, candélabres, lampes, chandeliers, bougies) représentés ici par le symbole « ⚡ »
 - Les accessoires légers (coupe, anneau, urne, armes de poing, boîtes, enveloppes, bandeaux...) représentés ici par le symbole « ✂ »
 - Les accessoires lourds, ou meubles (brancards, tables, lits, guéridons) représentés ici par le symbole « M »

Que voyons nous donc dans le tableau ci-dessus ? Prenons les différentes sections dans l'ordre. La musique d'abord : six pièces sur vingt-deux en sont agrémentées. Nous avons dénombré un total de dix-huit pièces pourvues de musique dans l'ensemble du *Registre*. Les pièces dans lesquelles on trouve des costumes grecs représentent donc un tiers, soit **33%**, de ce total. Les effets sonores ensuite : deux pièces sur vingt-deux en sont agrémentées. Nous avons dénombré un total de sept pièces comportant des effets sonores dans l'ensemble du *Registre*. Les pièces dans lesquelles on trouve des costumes grecs représentent donc **30%** de ce total. Les effets lumineux pour continuer : onze pièces sur vingt-deux en sont agrémentées. Nous avons dénombré un total de vingt-deux pièces comportant des effets lumineux dans l'ensemble

¹ Gand Robert de la langue française : (1669). Chandelier* à plusieurs branches disposées en pyramide et souvent orné de pendeloques de cristal. l

du *Registre*. Les pièces dans lesquelles on trouve des costumes grecs représentent donc **50%** de ce total.

Les perruques et coiffures à présent : sept pièces sur vingt-deux en sont agrémentées. Nous avons dénombré un total de vingt pièces comportant des perruques dans l'ensemble du *Registre*. Les pièces dans lesquelles on trouve des costumes grecs représentent donc **35%** de ce total.

Le premier garçon pour finir. Cinq des vingt-deux pièces ici répertoriées (23%) n'appellent aucune intervention du premier garçon. Cette proportion est inhabituelle et extrêmement élevée. Nous n'avons, en effet, dénombré que sept pièces ne réclamant pas les services du premier garçon de théâtre dans l'ensemble du *Registre*. Les pièces dans lesquelles on trouve des costumes grecs constituent donc plus de 70% des cas identifiés au total. Qu'ont donc de spécial les pièces comportant des costumes grecs ? D'où vient ce pourcentage écrasant ? Un premier constat s'impose. Toutes les pièces concernées ont été créées après 1750... Ce qui peut paraître plutôt paradoxal. Les pièces créées à cette époque ne sont-elles pas censées être plus spectaculaires (donc plus chargées) que celles auxquelles elles succèdent ? Le rapport s'inverse ici contre toute attente, par rapport à celui que nous avons trouvé pour les décors. Comment expliquer cet écart ? Qu'en est-il dans le détail ? Commençons par les assises. Nous en avons compté quinze ici. Rapporté aux quarante-neuf que nous avons identifiées au total dans le *Registre*, cela nous amène à un pourcentage de **30%**. Les six luminaires ici répertoriés représentent eux aussi un peu plus **30%** des dix-neuf que nous avons comptabilisés dans l'ensemble du volume. C'est encore autour de **30%** que tourne le pourcentage relatif à la présence de meubles (3/11). Il n'est guère que les accessoires qui dépassent franchement le tiers de la valeur totale. Les quatre objets ici répertoriés représentent en effet **45%** des neuf que nous avons comptabilisés dans l'ensemble du volume.

Exception faite des effets lumineux (50%) et des accessoires (45%), les valeurs que nous trouvons ici apparaissent étonnamment basses si on les rapporte à celles que nous avons trouvées en moyenne pour les décors : 30% contre 50%. Comment expliquer ces 20% d'écart ? Pourquoi les pièces plus fournies en termes de décors sont-elles moins agrémentées que celles dont la structure scénique est plus simple ? LeKain chercherait-il à compenser par un renfort d'effets multiples le déficit spectaculaire des pièces les plus « sobres » à la base ? Il semble indispensable pour répondre à ces questions d'analyser de près la question des décors. Dans la

mesure où notre étude cherche pour l'instant à se concentrer sur les costumes, nous reportons au chapitre suivant cette réflexion.¹

¹ Cf. chapitre sur les temples pp. 535, 539 et 542.

1-2] Habits romains.

1-2-1] Classements des pièces par date de création.

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|------------------------|------------------|---|
| Horace | Corneille (P.) | 1640 |
| Cinna | Corneille (P.) | 1640 |
| Pompée (La mort de) | Corneille (P.) | 1641 |
| Polyeucte | Corneille (P.) | 1643 |
| Scévole | Du Ryer | 1646 |
| Nicomède | Corneille (P.) | 1651 |
| Sertorius | Corneille (P.) | 1662 |
| Britannicus | Racine | 1669 |
| Bérénice | Racine | 1670 |
| Manlius Capitolinus | La Fosse | 1698 |
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 1711 |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 1725 |
| Brutus | Voltaire | 1730 |
| César (La mort de) | Voltaire | 1743 |
| Rome Sauvée | Voltaire | 1752 |
| Spartachus | Saurin | 1760 |
| 16 pièces | 7 auteurs | 11 avant 1715 5 après 1715 |

De tous les costumes mentionnés par LeKain dans le *Registre*, ceux qu'il qualifie de « romains » sont, après les costumes grecs, les plus employés du volume. Les 16 oeuvres dans lesquelles nous les avons trouvés représentent 27% des 60 tragédies qui composent le volume. C'est 10% de moins que les costumes grecs. Les habits romains représentent à eux seuls près de 20% des costumes employés au total dans l'ouvrage. Cette valeur est une nouvelle fois inférieure de dix points aux costumes grecs. Mis ensemble, les costumes grecs et romains représentent 50% du total des costumes employés dans les diverses tragédies du *Registre*. L'un étant et l'autre ayant, à cette époque, exactement le même aspect (cuirasse, tonnelet, coiffure à plume et sandale), on peut estimer, au-delà de la volonté louable mais un peu creuse de LeKain de vouloir les distinguer, qu'un seul et même type de costumes était, pour les hommes, employé dans trente-huit¹ des soixante tragédies qui composent le *Registre*, soit près de 65% du volume. Systématiquement vêtues de robes à panier, les femmes, sans véritablement contrarier cette uniformité, distinguaient cependant plus distinctement leurs robes « grecques » de leurs robes « romaines » au moyen notamment de « frises de grecques » – sorte de motif en créneaux

¹ 22 grecs + 16 romains

– appliquées sur les ourlets des manches, des cols et des paniers, censées signer le caractère grec, donc non romain, de leur parure. Les robes à panier employées pour les pièces à sujet romain ne portaient en revanche aucun signe distinctif particulier. De la même manière que pour les pièces à sujet grec, la fréquence et l'intérêt porté par les dramaturges aux divers événements ayant animé l'histoire monarchique, républicaine et impériale de Rome explique la masse importante de costumes qualifiés de « romains » par LeKain dans le *Registre*.

Les 16 pièces répertoriées ici ont été écrites par 7 auteurs distincts. Ils représentent 30% des auteurs identifiés au total dans le *Registre*. C'est moitié moins que pour les costumes grecs. Quatre des sept auteurs ici répertoriés figuraient déjà dans la liste de ceux ayant écrit des pièces comportant des costumes grecs, c'est-à-dire, par ordre chronologique, Corneille, Racine, Crébillon, et Voltaire. Leur position respective évolue cependant significativement dès lors qu'on envisage la question du point de vue du nombre de pièces engagées. L'exemple le plus frappant est sans doute celui de Corneille, qui prend ici la tête du classement des auteurs alors qu'il figurait en dernière position pour les costumes grecs. Six des neuf pièces que sélectionna LeKain dans l'ensemble de son répertoire pour figurer dans le *Registre* sont ici présentes, soit presque 70%. La position de Crébillon, dont on ne trouve ici qu'une pièce, connaît une trajectoire inverse à celle de son auguste prédécesseur passant de 75% de son répertoire sélectionné pour les costumes grecs à 25% pour les costumes romains. Racine s'inscrit dans cette même tendance, quoiqu'un peu moins radicalement. Les deux pièces que l'on trouve ici répertoriées ne représentent guère que 25% des huit tragédies que LeKain sélectionna dans le répertoire de l'auteur d'*Andromaque*. C'est moitié moins que pour les costumes grecs. Avec seulement trois pièces sur les quinze que compte au total le *Registre*, Voltaire baisse lui aussi de quelques points, passant de 30% à 20%. Exception faite des petits auteurs dont LeKain ne retint qu'une seule pièce dans sa sélection – ici Du Ryer, Saurin et La Fosse – Corneille tient donc ici très nettement le haut du classement. Ses six pièces représentent d'ailleurs à elle toute seule près de 40% des tragédies ici répertoriées. Cette présence massive explique sans doute que, à l'inverse une fois encore des pièces comportant des costumes grecs, 70% des œuvres comportant des costumes romains aient été rédigées avant 1715, contre 30% seulement après. Les sujets romains auraient-ils perdu de leur attrait au XVIII^e siècle ? C'est ce que semble indiquer le *Registre* de LeKain. Dans la mesure où ce dernier n'est pas à lui seul le représentant de son siècle, il nous faut ici rester prudent sur les conclusions que nous pouvons tirer des tendances que nous observons. Ces dernières n'en restent pas point des indicateurs susceptibles d'orienter, voire d'éclairer, certaines recherches relatives à l'évolution de la production dramatique entre le XVII^e et le XVIII^e siècle.

1-2-2] Classements des pièces par nombre total de comédiens

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|------------------------|------------------|--------------------------|---------------|----------------|----------------|
| Polyeucte | Corneille (P.) | 1,5 | 8 | 4 | 12 |
| Bérénice | Racine | 1,5 | 7 | 8 | 15 |
| Manlius Capitolinus | La Fosse | 2,5 | 8 | 7 | 15 |
| Cinna | Corneille (P.) | 1,5 | 8 | 12 | 20 |
| Nicomède | Corneille (P.) | 1,25 | 8 | 13 | 21 |
| Horace | Corneille (P.) | 1,5 | 9 | 13 | 22 |
| Britannicus | Racine | 2,25 | 7 | 19 | 26 |
| Scévole | Du Ryer | 3 | 8 | 19 | 27 |
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 2,25 | 8 | 25 | 33 |
| Sertorius | Corneille (P.) | 2,25 | 9 | 26 | 35 |
| Pompée (La mort de) | Corneille (P.) | 2 | 11 | 30 | 41 |
| Brutus | Voltaire | 5,75 | 9 | 32 | 41 |
| Rome Sauvée | Voltaire | 5,5 | 12 | 32 | 44 |
| Spartachus | Saurin | 4 | 10 | 35 | 45 |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 4,5 | 9 | 38 | 47 |
| César (La mort de) | Voltaire | 4 | 9 | 41 | 50 |
| 16 pièces | 7 auteurs | 45 pp. moy. 3 | moy. 9 | moy. 22 | moy. 31 |

Les 45 pages que couvrent les 16 pièces comportant des costumes « romains » représentent 24% du volume total de l'ouvrage. Cette valeur est inférieure d'à peine 8 points à celle des pièces comportant des costumes grecs. Cet écart relativement mince explique que les pièces comportant des costumes romains soient, en moyenne, plus longuement traitées que celles comportant des costumes grecs, passant de 2,5 pages à 3 pages, soit exactement la moyenne globale du *Registre*. Cet écart peut sembler paradoxal dans la mesure où les pièces comportant des costumes romains comptent un nombre sensiblement inférieur d'assistants que les pièces comportant des costumes grecs. Or nous avons vu que le nombre de pages dépendait généralement du nombre de comédiens présents dans la pièce. La logique eut voulu que les pièces comportant des costumes romains soient donc moins longuement traitées que celles comportant des costumes grecs, d'autant plus que le rapport d'équilibre entre nombre de pages et nombre total de comédiens est ici plutôt bien respecté. Les pièces les plus courtes sont bien celles qui comportent le moins d'assistants et de comédiens, et inversement... Il faut encore noter, à ce titre, que les cinq dernières pièces de la liste ci-dessus, en plus d'être tout à la fois les plus longuement traitées et les plus généreusement fournies en termes de comédiens, sont

aussi les seules à avoir été écrites après 1715... Ces données témoignent, une fois de plus, du mouvement de réforme agissant la production dramatique après la mort de Louis XIV.

1-2-3] Costumes, dates et lieu de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU ACTION | COSTUMES ROMAINS | AUTRES COSTUMES |
|-----------------------|------------------|---|---|-------------------|--|
| Horace | Corneille (P.) | 669 av.JC | Rome | romains | |
| Brutus | Voltaire | 510 av.JC | Rome | romains | |
| Scévole | Du Ryer | 508 av.JC | Porsenne (devant Rome) | romains | étrusques |
| Manlius Capitolinus | La Fosse | 384 av.JC | Rome | romains | |
| Nicomède | Corneille (P.) | 158 av.JC | Nicomédie (Turquie) | romains | orientaux |
| Sertorius | Corneille (P.) | 75 av.JC | Nertobridge | romains | africains |
| Spartachus | Saurin | 73 av.JC | près de Rome | romains | germans gaulois |
| Rome Sauvée | Voltaire | 65 av.JC | Rome | romains | |
| Pompée (La mort de) | Corneille (P.) | 48 av.JC | Alexandrie | romains | africains |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 28 av.JC | Jérusalem | romains | arabes |
| Cinna | Corneille (P.) | 1 | Rome | romains | |
| César (La mort de) | Voltaire | 46 | Rome | romains | |
| Rhadamiste et Zénobie | Crébillon | 48 | Arthénisse (Arménie) | romains | orientaux asiatiques arméniens |
| Britannicus | Racine | 55 | Rome | romains | |
| Bérénice | Racine | 79 | Rome | romains | orientaux |
| Polyeucte | Corneille (P.) | 250 | Mélytène (Arménie) | romains | grecs arméniens |
| 16 pièces | 7 auteurs | 10 av. JC 6 ap. JC Amplitude : 919 ans | 10 Italie 2 Arménie 1Turquie 1 Égypte 1 Israël 1 Espagne | 16 romains | 10 autres types de costumes dans 9 pièces |

De la Monarchie à l'Empire en passant par la République, les seize tragédies comportant des costumes romains traversent de façon assez cohérente l'histoire de la civilisation romaine, depuis la création de Rome en 753 avant JC, à la période dite des « trente tyrans », au milieu du IIIe siècle après JC. L'amplitude entre la première et la dernière pièce de ce tableau classé par ordre chronologique d'action s'avère beaucoup moins large que pour les pièces comportant des costumes grecs. Elle n'en reste pas moins proche du millier d'années. Un seul et même type de costume valait donc une fois de plus pour une période très large. Quoique cela puisse paraître historiquement douteux, cet écart ne signe pas un effet de négligence. Personne n'était alors

capable de faire la différence entre un costume datant de la monarchie, de la République ou de l'Empire, pour reprendre les régimes dans leur ordre historique de succession. Personne n'est encore aujourd'hui susceptible d'opérer cette différence. Ce que LeKain, les comédiens et le public avec eux attendaient sans doute d'un costume employé dans l'une ou l'autre de ces tragédies, c'est qu'il ait « l'air romain », qu'il signe esthétiquement le caractère « grossièrement » romain de l'action. La répartition dans le temps des costumes romains semble en cela ne pas devoir remettre en question le principe de cohérence historique auquel LeKain tenait tant.

Pour ce qui est des lieux de l'action, les régions identifiées s'inscrivent toutes dans le périmètre d'influence romain sous la République et l'Empire. L'ensemble paraît donc, une fois de plus, à la fois historiquement cohérent et vraisemblable. Rome et l'Italie restent, sans surprise, le centre de gravité des tragédies à sujet romain. À noter que ce que Corneille indique comme étant l'Arménie dans *Polyeucte*, fait aujourd'hui partie de la Turquie.

Contrairement à ce que nous avons pu observer pour les costumes grecs, les costumes additionnels sont ici très nombreux. Nous avons en effet dénombré dix autres types de costumes dans neuf des seize pièces ici répertoriées. Les costumes romains cohabitent donc avec une variété assez large d'autres costumes... si l'on en croit le *Registre*. Dans les faits, nous avons déjà eu l'occasion d'expliquer dans notre édition critique les raisons qui nous poussaient à considérer que la distinction entre « habit étrusque » et « habit romain » relevait sans doute plus du fantasme savant que de la réalité pratique.¹ Nous avons eu, de la même manière, l'occasion de constater que les habits orientaux valaient les habits asiatiques qui eux-mêmes valaient à quelques minces détails près...² les habits romains dont nous avons déjà dit qu'ils ne se distinguaient guère des habits grecs ! Tout se vaut donc finalement. Toute déceptive qu'elle soit, cette conclusion ne saurait diminuer la valeur du travail de LeKain, l'importance et le caractère inédit de l'ambition qui le sous-tend. Qu'importe au fond que les nuances détaillées par LeKain n'aient pas dans l'immédiat trouvé un débouché concret. Ce qui compte, c'est le besoin de penser, puis de formaliser cette distinction. Ce qui prime avant toute chose, c'est qu'un Comédien-Français ait éprouvé le besoin, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, de mettre en tension un projet esthétique sous-tendu par un principe inédit de cohérence globale.

¹ cf. ci-dessus note 3 p.273.

² Voir, à titre d'exemple, le numéro 24.

1-2-4] Costumes et décors : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION | DÉCOR 1 | DÉCOR 2 | DÉCOR 3 |
|------------------------|------------------|---------------------------------------|--|---|---|
| Horace | Corneille (P.) | 1640 | Galerie T3 | | |
| Cinna | Corneille (P.) | 1640 | Appartement | Cabinet | Appartement |
| Pompée (La mort de) | Corneille (P.) | 1641 | Galerie T1 | | |
| Polyeucte | Corneille (P.) | 1643 | Galerie T1 | | |
| Scévole | Du Ryer | 1646 | Camp/tente/toile | | |
| Nicomède | Corneille (P.) | 1651 | Galerie T1 | | |
| Sertorius | Corneille (P.) | 1662 | Appartement | Cabinet | |
| Britannicus | Racine | 1669 | Galerie T1 | | |
| Bérénice | Racine | 1670 | | Cabinet | |
| Manlius Capitolinus | de La Fosse | 1698 | | Chambre | |
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 1711 | Galerie T3 | | |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 1725 | Galerie T1 | | |
| Brutus | Voltaire | 1730 | Galerie T3 | Bois toile | Statue autel |
| César (La mort de) | Voltaire | 1743 | Galerie T1 | | Tribune |
| Rome Sauvée | Voltaire | 1752 | Galerie T1 | Temple 2 | Statue autel |
| Spartachus | Saurin | 1760 | Camp/tente/toile | | |
| 16 pièces | 7 auteurs | 11 avant 1715 5 après 1715 | 7 Galerie T1 3 Galerie T3 2 Appartements 2 Camp/tente/toile | 3 cabinets 1 chambre 1 bois toile 1 Temple 2 | 2 statues/autels 1 appartement 1 tribune |

Sur les vingt composantes décoratives répertoriées dans l'ensemble du *Registre*, dix sont ici présentes. Quoiqu'il soit identique à celui trouvé pour les costumes grecs, ce chiffre ne peut être analysé de la même manière. Le nombre de composantes décoratives structurantes est, en effet, bien plus élevé ici que pour les costumes grecs. Il n'est guère en effet que la tribune – et encore – et le couple statue/autel qui puissent ici être considérés comme des éléments additionnels non structurants. Tous les autres décors sont structurellement indépendants et spécifiques, à l'exception – relative – des galeries tripartites de type 1 et 3 qui, pour être similaires dans leur forme, n'en sont pas moins éloignées du point de vue de l'habillage. La première est, en effet, censée être d'une décoration « très noble et très riche », quand la seconde doit être « grossière ». Mises ensemble ces deux galeries représentent près de 50% des composantes décoratives structurantes identifiées dans le présent tableau. C'est dire, au-delà de leur esthétique de surface, l'importance de ces agencements tripartites.

Prise individuellement, chacune des autres structures décoratives paraît en comparaison bien anecdotique, aucune ne dépassant les trois unités. Les descriptions données par LeKain étant parfois assez sommaires, nous avons cependant déjà eu l'occasion de nous demander si ce qu'il désigne distinctement comme « chambre », « cabinet » et « appartement » ne prenaient pas plus ou moins la même forme. Si tel était le cas, il se trouverait alors sept décors pour former un

groupe aux caractéristiques structurelles et esthétiques potentiellement identiques. Ce groupe – la précision est utile – ne serait constitué que de pièces écrites avant 1715, voire avant 1700. Aucun appartement, aucune chambre, aucun cabinet ne reparaît après cette date. À l’inverse, le bois de cyprès, le temple – ici un intérieur –, la tribune ainsi que le couple statue/autel ne figurent que dans les pièces écrites après 1715. Certaines époques – et certains auteurs avec elles – semblent donc s’être focalisés sur l’emploi de structures décoratives inédites ou simplement vouées à disparaître subitement de l’éventail de production dramatique. En d’autres termes, et quoiqu’il ne vaille qu’à la seule échelle du *Registre*, le présent tableau fait état de l’évolution des modes entre le XVII^e et le XVIII^e siècle. Il n’est guère finalement que les galeries tripartites et l’assemblage camp/tente/toile qui traversent dans ce tableau indistinctement les époques.

1-2-5] Costumes, accessoires et effets de scène : analyse comparative.

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION | MUSIQUE | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|------------------------|------------------|---------------------------------------|----------|--------------------|-----------|---|
| Horace | Corneille (P.) | 1640 | | | | Π |
| Cinna | Corneille (P.) | 1640 | | | ✂ | Π |
| Pompée (La mort de) | Corneille (P.) | 1641 | | | | Π ✂ |
| Polyeucte | Corneille (P.) | 1643 | | | | Π |
| Scévole | Du Ryer | 1646 | | | | |
| Nicomède | Corneille (P.) | 1651 | | | | Π |
| Sertorius | Corneille (P.) | 1662 | | | | Π M ♂ |
| Britannicus | Racine | 1669 | | | ✂ | Π |
| Bérénice | Racine | 1670 | | | ✂ | Π |
| Manlius Capitolinus | de La Fosse | 1698 | | | | Π |
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 1711 | | | | Π |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 1725 | ♪ | | ✂ | Π M ♂ |
| Brutus | Voltaire | 1730 | | ♂♂ | ✂ | Π ♂ |
| César (La mort de) | Voltaire | 1743 | | | ✂ | Π M ☒ |
| Rome Sauvée | Voltaire | 1752 | ♪ | ♂♂ | ✂ | Π ♂ |
| Spartachus | Saurin | 1760 | ♪ | | ✂ | Π |
| 16 pièces | 7 auteurs | 11 avant 1715 5 après 1715 | 3 | 2 | 8 | 15 Π 4 ♂ 3 M 1 ✂ 1 ☒ |

La première chose qui saute aux yeux, à regarder ce tableau, c'est la forte disparité entre d'un côté la faible production de musique et d'effets lumineux et, de l'autre, la multiplicité des perruques. Plus encore que dans les pièces à costumes grecs, les pièces comportant des costumes romains semblent exiger des coiffures. 50% des pièces sont ici concernées, contre 30% pour les pièces à costumes grecs. Rapportées au nombre total de perruques employées dans tout le *Registre*, les huit coiffures ici répertoriées comptent 40% de l'activité générale du perruquier. En comparaison, les trois effets musicaux et les deux effets lumineux paraissent bien minces. C'est à peine s'ils couvrent à eux deux 20% du corpus ici concerné. Il faut à ce titre noter qu'à la différence notable des pièces à perruques, les pièces comportant de la musique et des effets lumineux font exclusivement partie des œuvres créées après 1715. Dans le même ordre d'idée, et à l'inverse cette fois de ce que nous avons constaté pour les pièces à costumes grecs, le premier garçon de théâtre paraît plus actif pour les pièces de la seconde période que pour celle de la première. Trois des quatre luminaires, deux des trois meubles et une missive figurent dans le cahier des charges des cinq pièces finales, alors que les pièces créées avant 1715 se contentent presque toutes de simples assises, quand elles ne se passent tout simplement pas des services du premier garçon, à l'exemple de la *Scévole* de Du Ryer. Les 15 fauteuils et autres banquettes ici répertoriés représentent une part de **30%** des quarante-neuf assises que nous avons identifiées au total dans le *Registre*. C'est encore autour de **30%** que tourne le pourcentage relatif à la présence de meubles (3/11). Les quatre luminaires représentent, eux, un peu plus de **20%** des dix-neuf que nous avons comptabilisés dans l'ensemble du volume. Les accessoires, au nombre ici de deux (✂ + ✉) représentent eux aussi un peu plus de **20%** des neuf que nous avons répertoriés au total dans l'ouvrage. Pour mémoire, les 16 pièces et les 45 pages représentaient chacun autour de 25% du volume total de l'ouvrage, soit très exactement la moyenne à laquelle nous arrivons ici considérant tous ces chiffres. L'ensemble paraît donc particulièrement équilibré.

1-3] Habits européens ou d'ancienne chevalerie militaire

1-3-1] Classement des pièces par date de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|----------------------|------------------|--|
| Venceslas | Rotrou | 1647 |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | 1678 |
| Zaïre | Voltaire | 1732 |
| Gustave | Piron | 1733 |
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | 1734 |
| Tancrède | Voltaire | 1760 |
| Spartachus | Saurin | 1760 |
| Warwick | La Harpe | 1763 |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 1765 |
| 9 pièces | 7 auteurs | 2 avant 1715 7 après 1715 |

Avant d'entrer dans le détail des chiffres, il nous faut d'abord faire le point sur ce que nous entendons exactement par costumes « européens ». Il va de soi que ni les costumes grecs, ni les costumes romains, sur lesquels nous nous sommes déjà penchés, n'entrent dans cette catégorie, bien qu'ils soient eux aussi évidemment européens. Leur nombre respectif étant élevé, chacun d'entre eux méritait d'être individuellement étudié. En prenant soin de les distinguer nommément de ceux qu'il qualifie par ailleurs d'« européens » ou d'« ancienne chevalerie militaire » dans son *Registre*, LeKain semble lui-même avoir voulu différencier deux catégories de costumes qui ne sont pas faits pour aller ensemble : d'un côté les costumes grecs et romains, de l'autre les européens. Par « européens », il faut en fait entendre européens du Nord : qu'ils soient de France, d'Angleterre, du Danemark ou de Suède, les habits sont indistinctement désignés par LeKain comme étant « européens ». Cette distinction entre Europe du Nord et Europe du Sud explique que nous n'ayons pas intégré dans cette catégorie les habits que LeKain distingue explicitement comme « espagnols ». Elle justifie, à l'inverse, que nous y ayons associé les habits dits « polonais » figurant dans *Venceslas*, tout portant à croire que ces derniers n'étaient pas plus polonais que n'étaient véritablement suédois les costumes de *Gustave*¹, ou typiquement anglais ceux du *Comte d'Essex*... L'ensemble des pièces concernées par ces différents habits présentant un profil assez similaire (même période : Moyen-Âge ;

¹ LeKain ne distingue d'ailleurs les habits européens des habits « suédois » que par des « fourrures » additionnels qui doivent « indiquer le climat », et donc orienter la lecture du spectateur vers un pays froid, donc nordique. Cf. article consacré à *Gustave*, *Registre* p. 121.

mêmes décors : galerie gothique ; mêmes sujets et mêmes structures dramatiques : histoire de chevaliers catholiques, emprisonnements¹...), la logique aurait voulu que nous nous en tenions là pour cette catégorie. C'était sans compter sur le costume numéro 115 qui, comme pour confirmer la règle, ou illustrer les limites du système mis en place par LeKain, vient faire exception. Alors qu'il désigne un « habit d'écuyer de chevalerie » européenne dans *Tancredi*, qui se déroule en 1005 après JC, le numéro 115 figure également, contre toute attente, dans *Spartacus* une pièce à sujet romain donc l'action se passe à Rome, sous l'Empire en 73 av. JC. Il y désigne l'« habit des soldats germains »... Cohérent du point de vue géographique – on peut à raison considérer l'Allemagne, alias la Germanie, comme un pays du Nord de l'Europe dont les traditions esthétiques se rapprochent *vraisemblablement* de celles de ses voisins frontaliers (France, Danemark, Pologne) – ce choix semble intenable du point de vue historique. Autant il pouvait sembler acceptable d'inscrire sur une longue mais même plage historique un seul et même type de costumes, autant on ne voit pas bien comment un costume européen du Nord, de type médiéval, peut s'inscrire dans une pièce à sujet romain sans choquer la vraisemblance si chère à LeKain. Pourquoi n'avoir pas ici créé un numéro de costumes spécifique comme il le fait pour les costumes d'officiers germains et gaulois (113 et 114) qui le précèdent ? Que penser dès lors de ces costumes d'officiers ? Leur allure était-elle aussi similaire aux habits militaires médiévaux nord européens ? Bien que nous ne disposions d'aucun détail à leur sujet, il nous a semblé cohérent de regrouper ces trois numéros dans un seul et même panier si l'on peut dire. Dans la mesure où le numéro 115 est rattaché à l'esthétique des costumes présents dans *Tancredi* autant qu'à ceux qui sont, comme lui, militaires et « germains », l'association des deux semblait inévitable.

Ce cas particulier, notons-le, ne concerne ici que les habits masculins. Les habits de femmes européennes restent cantonnés à la seule période médiévale. Ce qui, paradoxalement, et à l'inverse des hommes, ne devait pas changer grand chose par rapport aux costumes grecs et romains. Autant il est tout à fait probable que les habits masculins de type européens, militaires pour la plupart, aient pris la forme d'une sorte d'armure agrémentée de bottes, d'un casque, ainsi que d'un manteau ou d'une cape, autant il paraît peu probable que les habits de femmes aient beaucoup changé de l'époque romaine à l'époque médiévale. Peut-être les éternelles robes à panier employées pour les pièces à sujet médiéval étaient-elles un peu moins chargées, ou d'une étoffe différente... ?

¹ Cf. ci-dessous la section consacrée à l'étude des prisons.

Quoi qu'il en soit, et pour revenir à présent aux données figurant dans ce premier tableau, on remarque que de tous les costumes répertoriés dans le *Registre*, ceux que nous avons classés dans la catégorie des habits « européens » constituent le troisième groupe en termes de pièces répertoriées. Les neuf tragédies dans lesquelles on les retrouve représentent très exactement 15% des 60 œuvres composant le volume. Cette valeur est inférieure de 20% aux costumes grecs et de 10% aux costumes romains. Pris tous ensemble, les habits européens représentent 11% des costumes employés au total dans l'ouvrage. Ce pourcentage est une nouvelle fois inférieur de 20 points aux costumes grecs et de 10 points aux costumes romains – qui, rappelons-le, représentent à eux deux 50% du total des costumes employés dans les diverses tragédies du *Registre*.

Les neuf pièces répertoriées ici ont été écrites par sept auteurs distincts. Ces derniers représentent 30% des auteurs identifiés au total dans le *Registre*. Cette valeur est de moitié inférieure à celle des costumes grecs, qui figurent dans 60 % de pièces en plus, alors qu'elle est strictement égale à celle des costumes romains qui figurent eux dans 45% de pièces en plus. Le nombre d'auteurs répertoriés est donc très nettement supérieur, en proportion, à ceux des précédentes catégories. D'où vient cet écart soudain ? Il faut noter, avant d'établir quelques hypothèses de réponse, que la très grande majorité des pièces ici concernées ont été écrites et créées bien après 1715. Il n'est, en effet, que deux pièces comportant des costumes « européens » à avoir été créées avant 1715, soit à peine plus de 20% du corpus répertorié. Les sujets appelant ce type d'habit semblent donc avoir suscité l'intérêt d'un nombre d'auteur bien plus important au XVIII^e qu'au XVII^e siècle. C'est un premier point. On remarque encore, par ailleurs, que s'ils ne peuvent tous prétendre à être considérés comme des auteurs de premier plan, aucun des dramaturges ici mentionnés – si ce n'est peut-être Saurin – ne saurait être considéré comme insignifiant ou mineur. Quoiqu'ils n'aient pas forcément produit un répertoire nourri et inoubliable, La Harpe, Piron, et M. du Belloy profitèrent chacun à leur manière d'une gloire ou d'une reconnaissance, parfois passagère mais jamais négligeable. L'intérêt manifestement réactivé pour les sujets à caractère européen médiéval ou pré-moderne teintés de culture et de préoccupations catholiques ne procède donc pas d'une mode passagère ou de seconde zone, mais d'un mouvement de premier plan. Le tableau ci-dessus semble d'ailleurs induire que Voltaire – toujours aux avant-postes – fut le porte-flambeau de cette renaissance. Il y apparaît en effet tout à la fois comme le premier à avoir rétabli ce type de sujets, mais aussi comme celui qui l'exploita le plus régulièrement. Il est ainsi le seul à figurer plus d'une fois dans le tableau. Les trois œuvres de sa main que l'on y trouve ne représentent pourtant que 20% des quinze œuvres que LeKain sélectionna de lui au total dans le *Registre*. C'est assez peu, en

proportion, si l'on compare ce pourcentage à celui de Thomas Corneille – 50% –, de Du Belloy – 50% –, ou de Rotrou, Piron, Saurin et La Harpe – 100%. Voltaire aurait-il été le seul à penser que ce type de sujets s'adaptait assez convenablement aux conventions tragiques et aux goûts du public pour apparaître ici comme étant le seul à avoir creusé le sillon à plusieurs reprises ? Quoiqu'ils aient intéressé des auteurs non négligeables de façon plutôt constante sur une période relativement longue, les sujets susceptibles de donner naissance à des pièces comportant des costumes européens ne semblent pas avoir connu les faveurs renouvelées des auteurs qui s'en sont emparés. C'est en tout cas l'impression que donne le *Registre*. Cela explique sans doute que leur nombre soit proportionnellement plus élevé que pour les pièces comportant des costumes grecs ou romains, maintes fois remis à jour.

1-3-2] Classement des pièces par nombre total de comédiens

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|----------------------|------------------|----------------------------|---------------|----------------|----------------|
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | 3,5 | 7 | 13 | 20 |
| Venceslas | Rotrou | 2,75 | 8 | 13 | 21 |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | 1,75 | 10 | 12 | 22 |
| Zaïre | Voltaire | 2,5 | 9 | 21 | 30 |
| Warwick | La Harpe | 3,75 | 8 | 25 | 33 |
| Gustave | Piron | 4 | 9 | 25 | 34 |
| Spartachus | Saurin | 4 | 10 | 35 | 45 |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 5 | 11 | 47 | 58 |
| Tancrède | Voltaire | 7 | 9 | 74 | 83 |
| 9 pièces | 7 auteurs | 31,5 pp. moy. 4 | moy. 9 | moy. 30 | moy. 39 |

Les 32 pages que couvrent les neuf pièces comportant des costumes européens représentent 17% du volume total de l'ouvrage. Cette valeur est inférieure de 15 points à celle des pièces comportant des costumes grecs, et de seulement sept points à celle des pièces comportant des habits romains. Cet écart relativement mince explique que les pièces comportant des costumes européens sont proportionnellement plus longuement traitées que celles comportant des habits grecs ou romains, dépassant même d'un point la moyenne du *Registre*. Le nombre moyen d'assistants semble devoir également expliquer le caractère élevé de ces valeurs. Il est, en effet, supérieur de six points à la moyenne du *Registre* qui s'établit à 24. Plus « chargées » que les autres pièces du volume, les tragédies comportant des costumes européens ont donc également fait l'objet d'un travail plus approfondi de la part de LeKain. Il faut noter à ce titre que les

pièces créées au XVII^e siècle comptent, sans surprise, parmi les pièces les moins fournies en termes d'assistants et les moins longuement travaillées en termes de pages. Fait particulier et inhabituel, deux des trois pièces de Voltaire figurent dans la première moitié de ce tableau dont le classement est effectué par ordre croissant du nombre d'assistants... de toutes les pièces répertoriées de Voltaire dans l'ouvrage, *Zaïre* est la plus brièvement traitée et *Adélaïde du Guesclin* celle qui compte le moins d'assistants.

1-3-3] Costumes, dates et lieux de l'action : analyse comparative.

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU ACTION | COSTUMES | COSTUMES |
|----------------------|------------------|--|--|---|---|
| Spartachus | Saurin | 73 av. JC | Près de Rome | germains & gaulois | romains |
| Tancrède | Voltaire | 1005 | Syracuse | européens | syracusains |
| Zaïre | Voltaire | 1268 | Jérusalem | européens | turcs |
| Venceslas | Rotrou | 1300 | Varsovie | polonais | |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 1347 | Calais | européens | |
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | 1424 | Lille | européens | |
| Warwick | La Harpe | 1471 | Londres | européens | |
| Gustave | Piron | 1521 | Stockholm | européens | |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | 1601 | Londres | européens | |
| 9 pièces | 7 auteurs | 1 av. JC 8 ap. JC Amplitude : 596 ans ou 1674 ans | 2 France 2 Angleterre 2 Italie 1 Israël 1 Suède 1 Pologne | 7 européens +1 germain & gaulois +1 polonais | 1 romain 1 syracusain 1 turc |

Le statut d'exception que nous avons attribué à la tragédie de Saurin *Spartachus* prend ici tout son sens. De toutes les pièces ici concernées, elle est, en effet, la seule à ne pas se dérouler, non seulement après JC, mais encore après l'an mille. L'amplitude séparant les pièces ici répertoriées est presque triplée du fait de sa présence, atteignant 1674 années. Sans elle, l'écart chute à « seulement » 596 ans, l'une des valeurs les plus basses pour l'ensemble des costumes. *Spartachus* vient encore grossir les rangs des quelques rares pièces qui comportent plusieurs types de costumes. Il faut noter à ce titre que les trois pièces concernées ont toutes été créées après 1715. En dehors de *Spartachus*, les deux autres pièces comptant des variantes de costumes sont de Voltaire, qui semble, lui aussi, devoir toujours se singulariser. C'est d'ailleurs encore à lui que l'on doit de trouver dans la liste des régions où se déroulent les différentes actions le seul pays extra-européen de la liste : Palestine. Sans parler encore de l'exotique Syracuse qui n'était guère la plus européenne des îles de Méditerranée, à l'époque où LeKain,

après Voltaire lui-même dans sa préface, situe l'action de *Tancredè*, puisqu'elle vivait alors sous domination arabo-berbère.¹ Ces trois cas plus ou moins particuliers mis à part, les six autres pièces ici répertoriées se déroulent toutes dans un pays européen du Nord. De tous les lieux répertoriés parmi elles, Lille est d'ailleurs le plus au Sud ! Ces six pièces sont également les dernières du tableau. Trois cents petites années les séparent tout juste. Un paradigme dramatique se dessine donc ici tant semblent proches du point de vue historique et géographique ces six dernières pièces, écrites par six auteurs différents.

1-3-4] Costumes et décors : analyse comparative.

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION | DÉCOR 1 | DÉCOR 2 | DÉCOR 3 |
|----------------------|------------------|--|--|---|---------------------------------|
| Venceslas | Rotrou | 1647 | Galerie T2 | | |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | 1678 | Appartement | Cabinet | Prison |
| Zaïre | Voltaire | 1732 | Galerie T4 | | |
| Gustave | Piron | 1733 | Galerie T2 | | |
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | 1734 | Galerie T2 | | |
| Tancredè | Voltaire | 1760 | Galerie T3 | Place pub. | Temple 1 |
| Spartachus | Saurin | 1760 | Camp/tente/toile | | |
| Warwick | La Harpe | 1763 | Galerie T2 | | Prison |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 1765 | Galerie T2 | | Prison |
| 9 pièces | 7 auteurs | 2 avant 1715 7 après 1715 | { 5 galerie T2 7 { 1 galerie T3 { 1 galerie T4 1 appartement 1 camp/tente/toile | 1 cabinet 1 place publique | 3 prisons 1 temple 1 |

Sur les vingt composantes décoratives répertoriées dans l'ensemble du *Registre*, neuf sont ici présentes. Rapporté au nombre de pièces, ce chiffre est extrêmement élevé puisqu'il correspond à un rapport de 1/1. Dans les faits, chaque pièce ne bénéficie pas d'un décor exclusif. Il se trouve simplement que, sur les neuf pièces concernées, cinq comptent deux voire trois décors différents. Les données propres aux décors des pièces comportant des costumes européens n'en restent pas moins remarquables, dans la mesure où toutes les décorations peuvent être ici considérées comme structurantes. On se souvient qu'il n'en était pas de même pour les pièces comportant des costumes grecs ou romains. Deux composantes semblent pourtant sortir ici assez nettement du lot : les galeries tripartites d'un côté, les prisons de l'autre. Les premières se décomposent en trois sous-catégories, très nettement dominées par la galerie tripartite de type 2, c'est-à-dire d'une architecture dite « gothique ». Si elles courent du début à la fin de ce

¹ Cf. Henri Bresc, *La Sicile musulmane*, article publié sur clio.fr pour le Centre d'histoire sociale et culturelle de l'Occident de l'Université Paris Ouest Nanterre la Défense.

tableau classé par ordre chronologique de création, les galeries tripartites de type 2 ne correspondent pourtant, à y regarder de plus près, qu'aux dernières pièces du précédent tableau, c'est-à-dire aux pièces dont l'action se déroule « normalement » dans une région du Nord de l'Europe et qui ne comptent aucun costume additionnel. Le paradigme dramatique que nous avons évoqué semble donc ici se confirmer. Les quatre tragédies qui se singularisent ici sont, à nouveau, *Spartachus*, *Tancredè* et *Zaïre*, ainsi que le *Comte d'Essex*. La première pièce, écrite par Saurin, se passe dans un camp agrémenté de tentes et d'une toile de fond. C'est la seule pièce de toutes celles ici répertoriées à réclamer une telle structure décorative. Les deux pièces de Voltaire s'avèrent plus classiques dans la mesure où elles nécessitent, comme la plupart des autres pièces ici répertoriées, une galerie tripartite. La nuance vient seulement de l'habillage qui change pour chacune d'entre elles – « rustique » pour la galerie T3, « orientale » pour la galerie T4. Des deux pièces de Voltaire, *Tancredè* est sans doute la plus fantaisiste puisqu'elle est la seule à impliquer, en plus de sa galerie, la mise en place d'une place publique et d'un profil de temple. Reste la pièce de Thomas Corneille qui n'est que la moitié d'une exception. Si elle est la seule à réclamer la mise en place d'un appartement et d'un cabinet, elle fait en revanche partie des trois pièces qui nécessitent l'installation d'une prison. Détail intéressant, les prisons arrivent toujours, dans les pièces concernées, au quatrième acte, avant de disparaître, tout aussi systématiquement, au cinquième. Le principe d'un paradigme dramatique est donc une fois de plus manifeste.

1-3-5] Costumes, accessoires et effets de scène : analyse comparative.

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION | MUSIQUE | EFFETS SONORES | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|-------------------------|------------------|--|----------|-------------------|--------------------|-----------|----------------------------|
| Venceslas | Rotrou | 1647 | | | ♂ | | Π |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | 1678 | | | | | Π M ♂ |
| Zaïre | Voltaire | 1732 | | | ♂ | ✂ | Π ♂ |
| Gustave | Piron | 1733 | ♪ | | | | Π |
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | 1734 | ♪ | ☀ | | | Π |
| Tancrède | Voltaire | 1760 | ♪ | | | ✂ | Π |
| Spartachus | Saurin | 1760 | ♪ | | | ✂ | |
| Warwick | La Harpe | 1763 | | | ♂ | | Π M ♂ |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 1765 | ♪ | ☀ | | | Π ♂ |
| 9 pièces | 7 auteurs | 2 avant 1715 7 après 1715 | 5 | 2 | 3 | 3 | 8 Π 4 ♂ 2 M |

De la musique aux perruques en passant par les effets sonores et lumineux, il faut commencer par remarquer que toutes les catégories d'effets sont ici présentes. À l'exception de *Spartachus*, toutes les tragédies ici référencées réclament les services du premier garçon de théâtre. Chargées en nombre de comédiens, en assistants, mais également en nombre de décorations déployées, les pièces comportant des costumes à caractère « européen » semblent être également chargées en termes d'effets de scène. La musique est le plus présent de tous les effets : 55% des pièces ici répertoriées sont concernées. Les tragédies comportant des costumes européens représentent ainsi près de **30%** des dix-huit pièces comportant de la musique au total dans le *Registre*. Alors que les pièces à costumes grecs comportent beaucoup d'effets lumineux, alors que les pièces à costumes romains comptent beaucoup de perruques, les pièces à costumes européens sont agrémentées de beaucoup de musique.¹ **Chaque catégorie d'habits semble avoir son effet privilégié. Cela nous renforce dans l'idée que LeKain chercha véritablement à formaliser un certain nombre de paradigmes dramatico-scéniques.**

Après la musique, ce sont les lumières et les perruques qui, en valeur absolue, arrivent en seconde position : 33% des pièces ici répertoriées sont concernées. Avec trois références chacune, les tragédies comportant des costumes européens ne représentent plus que **15%** de la

¹ Cf. à propos de l'importance des effets musicaux, synthèse, p. 600.

vingtaine de pièces comportant des perruques et des effets lumineux au total dans le *Registre*. Les effets sonores enfin ne sont présents que dans 20% des pièces ici concernées. Les deux références identifiées comptent cependant pour près de 30% des sept effets répertoriés au total dans le *Registre*. L'illusion d'optique est potentiellement trompeuse : alors qu'il sont les moins nombreux en valeur absolue, les effets sonores sont proportionnellement les effets les plus représentés ici. Ces différentes données confirment l'idée selon laquelle LeKain a particulièrement associé les pièces comportant des costumes européens aux effets auditifs.

Que voyons-nous si l'on regarde à présent du côté du premier garçon de théâtre ? Peu de choses, à vrai dire. Contrairement aux pièces à costumes grecs et romains, aucun schéma ne semble ici se dessiner particulièrement. Quoique – presque – toujours présent, le premier garçon de théâtre n'est que moyennement actif. Les huit assises qu'il dispose représentent **16%** du nombre total d'assises répertoriées dans le volume. Les deux meubles représentent **18%** de ceux que nous avons répertoriés dans l'ensemble. Quant aux quatre luminaires, ils représentent **21%** de ceux que nous avons répertoriés dans l'ensemble. Sans la dépasser de beaucoup, ces dernières valeurs sont toutes supérieures aux **15%** que représentent les 9 tragédies comportant des costumes européens, sur les 60 que compte au total le *Registre*. Cela signe, une fois de plus, le caractère particulièrement spectaculaire des pièces à costumes européens.

Il faut noter, pour conclure, que la pièce appartenant à la période classique, au sens strict, est la seule à n'être agrémentée d'aucun effet.

1-4] Habits orientaux

1-4-1] Classement des pièces par date de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|------------------------|------------------|--|
| Rodogune | Corneille (P.) | 1644 |
| Héraclius | Corneille (P.) | 1646 |
| Nicomède | Corneille (P.) | 1651 |
| Bérénice | Racine | 1670 |
| Andronic | Campistron | 1685 |
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 1711 |
| Athalie | Racine | 1716 |
| 7 pièces | 4 auteurs | 6 avant 1715 1 après 1715 |

De tous les costumes mentionnés par LeKain dans le *Registre*, ceux qu'il qualifie d'« orientaux » arrivent, en nombre, derrière les costumes grecs, romains, et européens. Les sept oeuvres dans lesquelles on les retrouve représentent 12% des 60 tragédies qui composent le volume. C'est 20% de moins que les costumes grecs, 15% de moins que les costumes romains et seulement 3% de moins que les costumes européens. Ces écarts de valeur doivent pourtant être nuancés par le fait que nous avons séparé en deux catégories distinctes les costumes que LeKain qualifie d'« orientaux » et d'« asiatiques », alors même que les deux avaient, selon toute vraisemblance, le même aspect – cuirasse, tonnelet, sandales, coiffures plus ou moins plumées selon le rang du personnage. On aura l'occasion de voir que la distinction opérée par LeKain ne relève pas d'un choix arbitraire mais, comme toujours, d'une pensée paradigmatique raisonnée. Quoi qu'il en soit, si l'on avait mis ensemble les costumes « orientaux » et « asiatiques », nous serions arrivés à un total de douze tragédies, soit non plus 12% mais 20% du volume total des pièces.

Dans la mesure où nous avons choisi d'étudier distinctement ces deux types de costumes, il nous faut ici revenir aux réalités du tableau ci-dessus. Plusieurs constats s'imposent. Le premier concerne les dates de création. À l'exception notable du cas particulier d'*Athalie*, toutes les pièces ici concernées ont été créées avant 1715. Envisagées du point de vue de leur seule date d'écriture, toutes précèdent la mort de Louis XIV. Il faut à ce titre noter que les 7 pièces ici répertoriées ont été écrites par quatre dramaturges distincts. Ils représentent 17% des auteurs identifiés au total dans le *Registre*. Corneille et Racine dominent sans surprise ce tableau en valeur absolue. Les trois tragédies répertoriées de l'auteur de *Rodogune* représentent exactement un tiers des 9 pièces retenues par LeKain pour figurer dans son *Registre*. Les deux

tragédies de Racine comptent, elles, pour 20% des huit pièces de cet auteur sélectionnées par LeKain. Le pourcentage remonte à 25% pour Crébillon (1/4) puis à 50% pour Campistron (1/2). Il faut noter que Voltaire est absent de la liste des auteurs pour la toute première fois depuis le début de notre étude sur les costumes.

1-4-2] Classements des pièces par nombre total de comédiens

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSITANTS | TOTAL |
|------------------------|------------------|----------------------------|----------------|----------------|----------------|
| Bérénice | Racine | 1,5 | 7 | 8 | 15 |
| Nicomède | Corneille (P.) | 1,25 | 8 | 13 | 21 |
| Héraclius | Corneille (P.) | 2,5 | 9 | 13 | 22 |
| Andronic | Campistron | 3 | 11 | 13 | 24 |
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 2,25 | 8 | 25 | 33 |
| Rodogune | Corneille (P.) | 2 | 10 | 49 | 59 |
| Athalie | Racine | 9 | 14 | 68 | 82 |
| 7 pièces | 4 auteurs | 21,5 pp. moy. 3 | moy. 10 | moy. 27 | moy. 37 |

Les 22 pages que couvrent les sept pièces comportant des costumes « orientaux » représentent 12% du volume total de l'ouvrage. C'est trois fois moins que pour les pièces comportant des costumes grecs, deux fois moins que pour les pièces comportant des costumes romains. Ce pourcentage n'illustre pourtant pas véritablement l'état de la situation pour la plupart des pièces ici répertoriées, tant il apparaît qu'*Athalie* y occupe une place de premier plan. Si la pièce de Racine ne faisait pas partie de la présente liste, le nombre total de page tomberait, en effet, à 12,5 seulement, soit à peine 7% du volume global du *Registre*. Les 9 pages sur lesquelles LeKain travaille la tragédie de Racine représentent, à elles seules, plus de 40% des 22 pages totalisées. Alors qu'elles sont toutes égales ou supérieures à la moyenne du *Registre*, toutes les valeurs ici détaillées chutent drastiquement dès lors que l'on retire de la liste le cas particulier d'*Athalie*. Le nombre moyen de pages par pièce passent ainsi de 3 à 2 (-1 par rapport à la moyenne du *Registre*), celui des comédiens de 10 à 9 (égale à la moyenne du *Registre*), celui des assistants de 27 à 20 (-6 par rapport à la moyenne du *Registre*), réduisant le total à 29 points seulement (-6 par rapport à la moyenne du *Registre*). Il apparaît donc qu'à l'exception d'*Athalie*, toutes les pièces comportant des costumes dits « orientaux » sont ici, et à tout point de vue, très largement en dessous de la moyenne générale.

1-4-3] Costumes, dates et lieux de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU ACTION | COSTUMES ORIENTAUX | COSTUMES ROMAINS | COSTUMES ASIATIQUES | COSTUMES TYPIQUES ORIENTAUX |
|-----------------------|------------------|---|--|--------------------|------------------|---------------------|-----------------------------|
| Athalie | Racine | 883 av.JC | Jérusalem | orientaux | | asiatiques | |
| Nicomède | Corneille (P.) | 158 av.JC | Nicomédie | orientaux | romains | | |
| Rodogune | Corneille (P.) | 98 av.JC | Séleucie | orientaux | | asiatiques | parthes syriens |
| Rhadamiste et Zénobie | Crébillon | 48 | Arthénisse | orientaux | romains | asiatiques | arméniens |
| Bérénice | Racine | 79 | Rome | orientaux | romains | | |
| Héraclius | Corneille (P.) | 610 | Constantinople | orientaux | | | |
| Andronic | Campistron | 1372 | Byzance | orientaux | | | |
| 7 pièces | 4 auteurs | 3 av. JC 4 ap. JC amplitude : 2255 ans | 3 Turquie 1 Israël 1 Mésopotamie 1 Arménie 1 Italie | 7 | 3 | 3 | 3 |

Contrairement aux costumes grecs, romains ou européens, les costumes que LeKain qualifie d'orientaux ne semblent coïncider avec aucune période politique particulière. Cela explique l'écart considérable qui sépare la première de la dernière pièce de ce tableau classé par date d'action : 2255 ans. Même s'il ne s'en faut que de six petites années par rapport aux pièces à costume grec, cette amplitude est bien la plus large que nous ayons identifiée jusqu'à présent. Si ce n'est le fait que les dates d'action de *Nicomède*, *Rodogune*, *Rhadamiste* et *Bérénice* soient contenues dans les limites temporelles de l'Empire Romain, aucune tendance ne se dégage véritablement. Les dates sont également réparties entre avant et après Jésus-Christ. Chaque extrémité semble relativement isolée, et l'on ne saurait dire le rapport que peut avoir l'année 610 avec les autres dates qui l'entourent.

Pour ce qui est des costumes additionnels, seuls les costumes romains semblent s'inscrire dans une logique temporelle et historique lisible. Pour le reste, quoique nous ne parvenions pas vraiment à déterminer pourquoi, on remarque que l'emploi de costumes « asiatiques » se concentre essentiellement sur les tragédies dont l'action précède ou cohabite avec la naissance

de Jésus-Christ. On pourrait encore dire la même chose des costumes parthes et syriens et arméniens, bien que leur nombre limite la possibilité de définir des modèles de lecture solide et viable. Notons que, mis tous ensemble, les costumes que nous appelons ici additionnels dépasse de deux points le total des costumes orientaux. C'est une première, chacun des costumes que nous avons étudiés jusque-là s'étant avéré dominant. Ce rapport inédit coïncide avec une multiplication, inédite elle aussi, non seulement du nombre de costumes, mais aussi de leur type : on en dénombre ici cinq différents pour sept pièces seulement. Cette augmentation du nombre de types de costumes semble désigner le caractère moins figé et moins monolithique des pièces à sujet « orientaux ». Soumises à moins de codes esthétiques arrêtés que leurs consœurs grecques et romaines, les pièces orientales semblent riches de plus de possibles, de plus de variantes. Il faut cependant, une fois de plus, nuancer la portée de cette multiplication des types, dans la mesure où les costumes que LeKain qualifie de syriens, d'arméniens et de parthes ressemblaient sans doute d'assez près, s'ils ne leur étaient pas parfaitement identiques, aux costumes orientaux ou asiatiques dont nous avons déjà eu l'occasion de dire qu'ils étaient, de l'aveu de LeKain lui-même, « à peu près l'habit romain ».

1-4-4] Costumes, décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION | DECOR | MUSIQUE | EFFETS SONNORES | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|------------------------|------------------|--------------------------------------|--|----------|--------------------|--------------------|-----------|------------------------------------|
| Rodogune | Corneille (P.) | 1644 | galerie T1 | ♪ | | | | Π ♣ |
| Héraclius | Corneille (P.) | 1646 | galerie T1 | | | | | Π |
| Nicomède | Corneille (P.) | 1651 | galerie T1 | | | | | Π |
| Bérénice | Racine | 1670 | cabinet | | | | ✂ | Π |
| Andronic | Campistron | 1685 | galerie T1 | | | ♂ | | Π ♂ |
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 1711 | galerie T3 | | | | | Π |
| Athalie | Racine | 1716 | Int.temple/ trône | ♪ | coups | ♂ | | Π M |
| 7 pièces | 4 auteurs | 6 avant 1715 1 après 1715 | 4 Galerie T1 1 Galerie T3 1 cabinet 1 int. temple | 2 | 1 | 2 | 1 | 7 Π 1 ♣ 1 ♂ 1 M |

Les décors et les effets de scène étant beaucoup plus limités que dans les cas précédents, nous les avons regroupés ici dans un seul et même tableau. Exception faite d'*Athalie*, toutes les pièces comportant des costumes orientaux se contentent d'une unique structure décorative. Celle-ci prend la forme, dans presque toutes les pièces créées au XVII^e siècle, d'une galerie tripartite de type 1, c'est-à-dire d'une architecture noble et riche, semblable à celle des galeries majoritairement employées pour les pièces comportant des costumes grecs ou romains. Il n'est guère que Bérénice dont l'action se passe dans un « cabinet » dont l'aspect se rapproche très certainement de la galerie de tripartite de type 1, si ce n'est qu'elle n'est qu'à double entrée. Le profil des pièces créées au XVIII^e siècle évolue par rapport à celles que nous venons de décrire. Légèrement d'abord avec la tragédie de Crébillon qui reprend le principe de la galerie tripartite. La seule différence avec celles qui la précèdent tient dans son habillage qui doit être ici « rustique » ou « grossier ». *Athalie* est donc la seule pièce à faire, une fois encore, vraiment exception. Cela tient d'abord au fait qu'elle implique la mise en place d'un décor moins conventionnel, à savoir l'intérieur d'un temple. Il faut noter par ailleurs qu'un large trône doit être par ailleurs monté sur la scène dans l'intervalle du quatrième au cinquième acte. Singulière par son décor, *Athalie* l'est encore par le nombre de ses effets : musique, lumière, effets sonores, la pièce de Racine est plus chargée encore que ne le laisse imaginer ce tableau forcément schématique. On remarque en effet, en se reportant à l'article du tailleur magasinier, qu'un certain nombre d'agrèments de coiffure sont mentionnés pour les enfants notamment sans que soient requis les services du perruquier. On constate de la même manière que le nombre d'accessoires que le tailleur est chargé de transmettre aux différents comédiens – et qui n'apparaissent pas dans le présent tableau – sont extrêmement nombreux.¹ *Athalie* est donc, à tous égards, une pièce bien plus spectaculaire que celles qui composent avec elle le reste de la liste qui nous occupe ici. La pièce de Racine compte d'ailleurs à elle seule autant d'effets – si ce n'est beaucoup plus comme nous venons de le voir – que toutes les autres pièces mises ensemble. Aucune des trois autres tragédies réclamant quelque effet additionnel n'en compte plus d'un. L'écart est donc encore très large avec *Athalie*.

Envisagé du point de vue du premier garçon de théâtre, l'ensemble apparaît également assez pauvre comparé aux pièces à costumes européens surtout, mais aussi romains et grecs. Toutes agrémentées d'assises, il ne se trouve que trois pièces qui réclament pour l'une un accessoire supplémentaire – en l'occurrence ici une coupe antique –, l'autre un luminaire – quatre flambeaux –, et la troisième un meuble – une table – auquel il faut, nous l'avons dit, ajouter les

¹ Cf. section du tailleur magasinier p.50

nombreux accessoires transmis par le tailleur magasinier – couronne et guirlande de fleurs, sabres, boucliers, un livre ainsi qu’un bandeau, un glaive et une couronne tous trois garnis de diamants !

Si ce n’est donc le cas très particulier que représente *Athalie*, l’ensemble des pièces ici répertoriées apparaît donc, à tout point de vue – comédien, décors, effets, accessoires – bien moins spectaculaire que celles que nous avons pu étudier jusque-là.

1-5] Habits asiatiques

1-5-1] Classement des pièces par date de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|------------------------|------------------|--|
| Rodogune | Corneille (P.) | 1644 |
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 1711 |
| Absalon | Duché de Vancy | 1712 |
| Athalie | Racine | 1716 |
| Sémiramis | Voltaire | 1748 |
| 5 pièces | 5 auteurs | 3 avant 1715 2 après 1715 |

De tous les costumes mentionnés par LeKain dans le *Registre*, ceux qu'il qualifie d'« asiatiques » arrivent, en nombre, tout juste derrière ses jumeaux orientaux. Les cinq oeuvres dans lesquelles on les retrouve représentent 8% des 60 tragédies qui composent le volume. Les habits asiatiques ne représentent que 6% des costumes employés au total dans l'ouvrage. Ce pourcentage monte à 15% dès lors qu'on inclut les costumes orientaux. Les cinq pièces répertoriées ici ont été écrites par cinq auteurs distincts, soit un rapport inédit de 1/1. Ces cinq auteurs représentent plus de 20% des 23 dramaturges identifiés au total dans le *Registre*. Voltaire qui avait disparu des classements pour la première fois avec les costumes orientaux reparaît ici avec *Sémiramis*. Cette pièce, tout importante et singulière qu'elle puisse être dans son répertoire, ne représente pourtant que 6,5% des quinze œuvres de sa main que LeKain sélectionna pour figurer dans son *Registre*. Arrivent après lui, dans l'ordre croissant des pourcentages, Corneille avec 11% de son répertoire dans le *Registre*, Racine avec 12,5%, Crébillon avec 25% et enfin Duché de Vancy avec 100%, puisque l'on ne trouve de lui qu'une seule tragédie dans tout le volume.

De la même manière que pour les costumes orientaux, on remarque que, *Sémiramis* et *Athalie* mises à part, les pièces ici répertoriées ont majoritairement été créées avant 1715. Envisagées du point de vue de la date d'écriture, il n'est plus que *Sémiramis* qui apparaisse après la mort du Roi Soleil. Ces données, en même temps qu'elles confirment l'intérêt du XVII^e siècle pour les sujets à teneur « asiatique ou oriental », illustrent le désamour auquel ils durent faire face dans la première moitié du XVIII^e siècle, avant que Voltaire, porté par l'intérêt réactivé du peuple savant d'après la guerre des sept ans pour l'esthétique orientale (et notamment chinoise), ne tente de remettre à la mode un style qui ne perdure guère après lui.

1-5-2] Classement des pièces par nombre total de comédiens

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|------------------------|------------------|------------------------------|----------------|----------------|----------------|
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 2,25 | 8 | 25 | 33 |
| Absalon | Duché de Vancy | 4 | 10 | 26 | 36 |
| Sémiramis | Voltaire | 5,25 | 9 | 48 | 57 |
| Rodogune | Corneille (P.) | 2 | 10 | 49 | 59 |
| Athalie | Racine | 9 | 14 | 68 | 82 |
| 5 pièces | 5 auteurs | 22,5 pp. moy. 4,5 | moy. 10 | moy. 43 | moy. 53 |

Les 23 pages que couvrent les cinq pièces comportant des costumes européens représentent 12,5% du volume total de l'ouvrage. Cette valeur est supérieure d'un demi-point aux pièces comportant des costumes orientaux, alors même que cette dernière catégorie compte une tragédie de plus. Il apparaît à ce titre, et pour rester dans la comparaison de ces deux types de costumes très proches, que, contrairement à ce que nous avons pu constater pour les costumes orientaux, les moyennes ne sont pas ici faussées par une pièce présentant un profil particulier. *Sémiramis* et *Athalie* totalisent certes à elles deux près de 60% du nombre total de pages. Les quatre pages sur lesquelles LeKain travaille l'*Absalon* de Duché de Vancy nous empêchent pourtant de conclure trop rapidement que les pièces à costumes asiatiques, sauf exception, sont bonnes à reléguer parmi les petites pièces, quand bien même les tragédies de Crébillon et Corneille ne sont pas très longuement traitées. Le fait encore que Rodogune compte plus d'assistants et de comédiens que Sémiramis nous renforce dans l'idée que nous avons affaire à un groupe relativement homogène. C'est donc sans réelle nuance que nous pouvons conclure ici qu'à la différence notable des pièces à costumes orientaux, les moyennes s'avèrent être, dans l'ensemble, très largement supérieures à celles du *Registre* : +1,5 pour le nombre moyen de pages couvertes par pièce, +1 pour le nombre moyen de comédiens, +17 pour le nombre moyen d'assistants, +18 au total

1-5-3] Costumes, dates et lieux de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU ACTION | COSTUMES ASIATIQUES | COSTUMES ORIENTAUX | COSTUMES ASIATIQUES TYPIQUES + ROMAINS |
|-----------------------|------------------|---|---|---------------------|--------------------|--|
| Sémiramis | Voltaire | 1204 av.JC | Babylone | asiatiques | | |
| Absalon | Duché de Vancy | 1024 av.JC | Manhaïm | asiatiques | | |
| Athalie | Racine | 883 av.JC | Jérusalem | asiatiques | orientaux | |
| Rodogune | Corneille (P.) | 98 av.JC | Séleucie | asiatiques | orientaux | syriens parthes |
| Rhadamiste et Zénobie | Crébillon | 48 | Arthénice | asiatiques | orientaux | arméniens romains |
| 5 pièces | 5 auteurs | 4 av. JC 1 ap. JC amplitude : 1252 ans | 2 Mésopotamie 2 Israël 1 Arménie | 5 | 3 | 2 (2+2) |

Au-delà des moyennes, les costumes asiatiques se distinguent encore des costumes orientaux du point de vue de leur inscription dans le temps, non seulement du point de vue de l'amplitude relative au temps d'actions que du point de vue de la séquence historique occupée. Ainsi, alors que l'action des pièces comportant des costumes orientaux s'étalait sur plus de 2250 ans, celle des pièces comportant des costumes orientaux ne s'étend plus « que » sur 1252 ans. L'écart se réduit donc d'un bon millénaire. Ce resserrement pourrait apparaître insignifiant – au sens propre du terme – tant les échelles de temps envisagées échappent, de toute façon, à tout principe de réelle¹ cohérence historique. Il faut pourtant remarquer qu'à la différence très nette des pièces à costumes orientaux, les pièces à costumes asiatiques se déroulent – presque – toutes avant notre ère. Il n'est guère que la *Rhadamiste* de Crébillon qui fasse ici strictement exception, bien que les quarante-huit années qui la séparent de la naissance du Christ ne suffisent pas à la dissocier des tragédies qui la précèdent. L'écart qui la sépare de la *Rodogune* de Corneille est d'ailleurs bien moins grand que l'écart qui sépare *Rodogune* d'*Athalie*. On remarque à ce titre que semblent ici se distinguer deux groupes qui ne sont pas sans rappeler les écarts trouvés plus haut entre d'un côté *Sémiramis*, *Absalon* et *Athalie*, et de l'autre *Rodogune* et *Rhadamiste*. Plus longuement traitées, on s'en souvient, les trois premières font ici corps autour d'une seule et même période : environ -1000 av. JC. *Athalie* et *Absalon* appartiennent par ailleurs toutes deux à la catégorie des pièces à sujets bibliques. La *Sémiramis* de Voltaire, si elle ne peut être considérée comme étant

¹ Ce qui compte n'étant évidemment pas le vrai, mais le vraisemblable, nous ne l'oublions pas. À cet égard, les échelles de temps ici envisagées ne devaient pas encore choquer démesurément les esprits.

inspirée des Écritures, peut tout de même être envisagée comme appartenant à une sphère prébiblique ou parabiblique, l'histoire de Babylone la « Grande prostituée » tenant dans l'Ancien Testament une place de choix. Exception faite des costumes orientaux dans *Athalie*, les trois pièces se contentent d'un seul et même type de costume. Il n'en va pas de même pour les pièces du second groupe. Toutes deux exigent une variété de costumes bien plus importante. Très proches dans le temps (moins de deux siècles les séparent) ces mêmes pièces, on s'en souvient, sont également moins longuement traitées par LeKain.

Tout ne sépare pourtant pas ces deux groupes. Leurs actions respectives se déroulent dans un périmètre géographique relativement modeste. Séleucie n'est qu'à quelques encablures de Babylone, non loin elle-même de Jérusalem et de Mahanaïm que la Bible situe entre le Jourdain et le Jabbock¹. Arthénice l'arménienne ne dépareille pas dans le tableau. Elle apparaît cependant comme la seule ville moyenne orientale du Nord. On en avait trouvé quatre pour les costumes orientaux.

1-5-4] Costumes et décors : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION | DÉCOR PRINCIPAL | DÉCOR ADDITIONNEL |
|-----------------------|------------------|--------------------------------------|---|--|
| Rodogune | Corneille (P.) | 1644 | Galerie T1 | |
| Rhadamiste et Zénobie | Crébillon | 1711 | Galerie T3 | |
| Absalon | D. de Vancy | 1712 | Camp/tente/toile | |
| Athalie | Racine | 1716 | Intérieur temple | Trône |
| Sémiramis | Voltaire | 1748 | Profil temple | Place publique Tombeaux Trône |
| 5 pièces | 5 auteurs | 3 avant 1715 2 après 1715 | 2 galeries (T1&T3) 2 temples (int. et profil) 1 camp/tente/toile | 2 trônes 1 place publique 1 tombeau |

Comme ce tableau nous permet de le constater, les pièces comportant des costumes asiatiques se distinguent une fois de plus très nettement de celles comportant des costumes orientaux. Les décors y sont à la fois plus nombreux et plus fournis. Chaque pièce réclame ici un décor différent, ce qui est une première. Trois groupes se distinguent néanmoins et ne sont pas sans

¹ Affluent du Jourdain aujourd'hui en territoire Jordanien. En arabe la rivière est connue sous le nom de « Nahr ez-Zarqa », ou plus simplement « Zarqa ». Cf. la description de LeKain in *Matériaux pour mon répertoire tragique etc.*, volume II, p. 28.

rappeler les deux que nous avons tout juste formé ci-dessus en fonction des dates d'action. Le premier groupe rassemble les tragédies réclamant, pour LeKain, la mise en place de galeries tripartites : *Rodogune* et *Rhadamiste* – les deux « petites » pièces de la liste. Proches en termes de nombre de pages, de temps d'action et de costumes, les deux tragédies le sont encore du point de vue du décor. Si l'habillage change ici¹, la structure n'en reste pas moins la même.

Le deuxième groupe rassemble les tragédies réclamant la présence d'un temple : *Athalie* et *Sémiramis* – les deux « grosses » pièces de la liste. Elles aussi étaient proches en termes de nombre de page, de temps d'action et de costume. Elles aussi se retrouvent sur les décors. Il faut toutefois préciser que les temples ici en jeu prennent des formes très différentes. L'un est un intérieur complet se suffisant à lui-même, quand l'autre n'est plus que le profil d'une façade devant composer avec d'autres éléments structurants puisqu'il donne sur une place publique bordée sur le fond d'une toile peinte représentant le palais de la reine et les jardins suspendus de Babylone et sur le côté d'un large tombeau. Il faut noter toutefois qu'au-delà du profil, on retrouve dans ces deux pièces un trône amovible. Ces deux pièces sont d'ailleurs les seules à en réclamer un dans l'ensemble du *Registre*.

Le troisième groupe n'en est pas vraiment un dans la mesure où la tragédie d'*Absalon* en est le seul membre. La pièce de Duché de Vancy exige un camp garni de tentes et bordé sur le fond d'une toile peinte. Aucune autre pièce, qu'elle soit orientale ou asiatique, ne réclamant cette structure, on peut considérer *Absalon* comme une sorte d'exception. Cette tragédie apparaît de toute façon à bien des égards comme un cas un peu à part. Alors qu'elle n'est le fruit que d'un auteur mineur et qu'elle ne compte qu'un nombre moyen d'assistants et de comédien, cette pièce est longuement traitée par LeKain. Cela tient probablement plus au fait qu'elle soit la première de la liste alphabétique établie par LeKain qu'à son caractère propre. La lecture du brouillon nous avait déjà convaincu du fait que la pièce de Duché de Vancy avait fait l'objet de nombreux travaux préliminaires à caractère plus expérimentaux que définitifs. Le fait qu'*Absalon* ait servi de cobaye explique donc sûrement qu'elle ait été plus particulièrement travaillée que les autres pièces de son acabit.

¹ T1= noble et riche / T3 = rustique ou grossier.

1-5-5] Costumes, accessoires et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION | MUSIQUE | EFFETS SONORES | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|------------------------|------------------|--------------------------------------|----------|----------------|-----------------|-----------|---|
| Rodogune | Corneille (P.) | 1644 | ♪ | | | | Π ↗ |
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 1711 | | | | | Π |
| Absalon | Duché de Vancy | 1712 | | | | | ↗ * |
| Athalie | Racine | 1716 | ♪ | 🔊 | 💡 💡 | | Π M ↗ Rid. |
| Sémiramis | Voltaire | 1748 | ♪ | ⚡ | 💡 💡 | ✂ | Π ↗ |
| 5 pièces | 5 auteurs | 3 avant 1715 2 après 1715 | 3 | 2 | 2 | 1 | 4 Π 3 ↗ 1 M 1 ↗ 1 Rid. |

* brancard

Athalie et *Sémiramis* se distinguent plus que jamais dans le tableau ci-dessus. Elles cumulent en effet, à elle deux, près de 90% des effets de scène. L'une et l'autre sont d'ailleurs difficiles à départager. Toutes deux comportent de la musique – *Athalie*, plus encore que *Sémiramis*¹ –, des effets sonores et des effets lumineux. Si *Sémiramis* est la seule à réclamer les services du perruquier, *Athalie*, nous l'avons déjà dit, est garnie d'une quantité si grande d'accessoires que LeKain dut partager le travail entre le tailleur magasinier et le premier garçon de théâtre. Ce dernier doit par ailleurs encore gérer pour *Athalie* les assises, les meubles, la production des effets sonores et le maniement du rideau, ces deux dernières missions étant habituellement attribuées au machiniste décorateur. En comparaison, le travail du premier garçon semble presque insignifiant pour *Sémiramis*. Dans les faits, chacun sait pourtant que *Sémiramis* était une grosse machine qui réclama bien des ajustements et des reprises avant d'arriver à se déployer pleinement sur la scène Française.

L'effet de contraste entre le haut et le bas du tableau, classé par année de création, est assez saisissant. Il n'est guère plus que *Rodogune* qui affiche un effet. Il s'agit en l'occurrence d'une musique qui doit être joué entre l'acte IV et V. L'orchestre, à titre de comparaison, intervient quatre fois dans *Athalie*, dont deux fois en pleine scène. *Rodogune* se distingue encore d'*Absalon* et de *Rhadamisthe* à deux titres. D'une part, elle exige le placement d'assises et la

¹ Cf. ci-dessous la section consacrée à la musique p. 600.

gestion d'un accessoire – une coupe antique – quand les deux autres ne réclament qu'un des deux éléments. D'autre part, elle est la seule à avoir été écrite avant 1753. Une fois de plus, les deux tragédies écrites pendant la période classique entendue au sens strict sont donc les seules à ne compter aucun effet.

1-6] Habits africains

1-6-1] Classement des pièces par date de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|---------------------|------------------|--|
| Pompée (La mort de) | Corneille (P.) | 1641 |
| Sertorius | Corneille (P.) | 1662 |
| Amasis | Lagrange Chancel | 1701 |
| Didon | Le Franc | 1734 |
| Hypermnestre | Lemiere | 1758 |
| 5 pièces | 4 auteurs | 3 avant 1715 2 après 1715 |

Avant d'entrer dans le détail des chiffres, il nous faut ici préciser que nous avons intégré dans la catégorie des costumes dits « africains » les habits égyptiens évoqués par LeKain dans l'*Hypermnestre* de Lemiere. Cela tient avant tout au fait que LeKain lui-même commence dans la première ébauche de son travail par qualifier d'« africains » les habits qu'il désigne ensuite d'« égyptiens » dans le *Registre* final. Nous avons par ailleurs pris en compte le fait que LeKain tend à qualifier uniformément d'africains tous les habits portés par des personnages venant d'Afrique du Nord, comme c'est le cas pour les costumes d'*Amasis* qualifiés d'« africains », alors que l'action se passe en Égypte. Il est probable que les costumes africains aient pris, pour les hommes en tout cas, l'allure de manteaux drapés ou de robes ouvertes fermées au moyen d'une ceinture, l'ensemble étant sans doute de couleurs assez chatoyantes. Il est presque certain que la plupart des doublures des cols et des revers étaient tigrées à la peinture de sorte à signer le caractère africain – donc forcément un peu sauvage – si ce n'est plus largement oriental – ou non occidental – de ce type de costume. Les hommes interprétant les premiers rôles devaient par ailleurs être coiffés de casques étoffés d'un nombre de plumes proportionnel au rang de leur personnage. Il est tout à fait probable que les robes à paniers des femmes étaient elles aussi tigrées sur leurs différents revers. Il est également possible que certaines femmes aient agrémenté leurs costumes de quelques manteaux d'inspiration orientale, dont les bordures pouvaient être en fourrure imitant le lion ou le tigre. Il faut d'ailleurs noter au sujet des femmes que si nous avons ici inclus dans le tableau la tragédie de *Sertorius*, c'est seulement parce que LeKain y a désigné les habits de « femmes aragonaises » du même numéro que ceux des « femmes africaines » identifié dans *Amasis*, *Didon* et la *Mort de Pompée*. Nous ne comprenons pas bien, pour tout dire, ce qui poussa LeKain à assimiler les deux costumes, aucune influence arabe n'étant parvenue dans le Nord d'une Espagne non encore envahie par les musulmans au moment où se déroule l'action de la pièce...

Ceci étant posé nous pouvons à présent revenir aux données figurant dans le tableau ci-dessus. De tous les costumes mentionnés par LeKain dans le *Registre*, ceux que nous avons ici regroupés en tant qu'« africains » arrivent derrière les costumes grecs, romains, européens et orientaux, mais à égalité avec les costumes asiatiques. Les cinq oeuvres dans lesquelles on les retrouve représentent 8% des 60 tragédies qui composent le volume. Les habits africains ne représentent que 6% des costumes employés au total dans l'ouvrage. Les cinq pièces répertoriées ici ont été écrites par quatre auteurs distincts. Ces quatre auteurs représentent moins de 20% des 23 dramaturges identifiés au total dans le *Registre*. Corneille est le seul auteur à compter ici deux pièces. Elles représentent 22% des 9 tragédies de sa main que LeKain sélectionna au total dans son *Registre*. Avec une pièce, Lagrange Chancelle voit ici figurer 50% de son répertoire sélectionné dans le volume. Ce pourcentage passe à 100% pour Le Franc et Lemiere, chacun d'entre eux ne comptant qu'une pièce dans le *Registre*¹. Le panel des auteurs est donc assez nombreux rapporté au nombre de pièces, mais également très diversifié du point de vue des dates de création. Ces dernières paraissent si régulièrement réparties entre 1641 et 1758 que la distinction entre création avant et après 1715 semble ici perdre une part de son sens. Les costumes africains semblent traverser les époques sans que l'on puisse véritablement identifier une tendance particulière.

1-6-2] Classements des pièces par nombre total de comédiens

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|---------------------|------------------|--------------------------------|---------------|----------------|----------------|
| Didon | Le Franc | 2 | 8 | 19 | 27 |
| Amasis | Lagrange Chancel | 5,75 | 9 | 19 | 28 |
| Sertorius | Corneille (P.) | 2,25 | 9 | 26 | 35 |
| Pompée (La mort de) | Corneille (P.) | 2 | 11 | 30 | 41 |
| Hypermnestre | Lemiere | 4,25 | 7 | 51 | 58 |
| 5 pièces | 4 auteurs | 16,25 pp. moy. 3,25 | moy. 9 | moy. 29 | moy. 38 |

Les quelque 16 pages que couvrent les cinq pièces comportant des costumes européens représentent tout juste 9% du volume total de l'ouvrage. Cette valeur est inférieure de plus de trois points aux pièces comportant des costumes asiatiques, alors même que cette dernière catégorie compte le même nombre de tragédies. Quand bien même elles sont encore supérieures aux moyennes générales du *Registre* – + 0,25 pour le nombre de page, +3 pour le nombre d'assistants, +2 au total – les différentes valeurs ici obtenues sont toutes inférieures aux

¹ Notons que Voltaire disparaît pour la seconde fois depuis le début de notre étude.

costumes à celles obtenues pour les pièces à costumes asiatiques : -0,75 pour le nombre de page, -1 pour le nombre de comédiens - 14 pour le nombre d'assistants, -15 au total. L'*Amasis* de Lagrange Chancelle et l'*Hypermnestre* de Lemiere ne démeritent pourtant pas en nombre de pages, voire en nombre d'assistants. Il ne se trouve pourtant pas de pièces susceptibles de faire ici véritablement concurrence aux très grosses productions qu'étaient *Sémiramis* et *Athalie*. Beaucoup des pièces ici concernées peuvent être considérées comme étant de second rang. Si l'on ajoute à cela le fait que les pièces de Corneille sont traditionnellement beaucoup plus « sobres » que celles qui lui succèdent dans le temps, on comprend la baisse générale des tendances. L'ensemble reste pourtant relativement élevé par rapport à la moyenne du *Registre*. C'est dire l'attrait que conservaient malgré tout ces tragédies empruntées de quelques-unes de ces *couleurs locales* qu'affectionnaient les promoteurs d'un théâtre à la fois plus spectaculaire, parce que plus varié, plus exotique, mais aussi esthétiquement et historiquement plus vraisemblable.

1-6-3] Costumes, dates et lieu de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU ACTION | COSTUMES AFRICAINS | COSTUMES EUROPEENS |
|---------------------|------------------|--|---|--------------------|-----------------------------|
| Hypermnestre | Lemiere | 1395 av.JC | Argos | égyptien | |
| Didon | Le Franc | 884 av. JC | Carthage | africains | grecs |
| Amasis | Lagrange Chancel | 494 av.JC | Memphis | africains | |
| Sertorius | Corneille (P.) | 75 av.JC | Nertobrige | aragonais | romains |
| Pompée (La mort de) | Corneille (P.) | 48 av.JC | Alexandrie | africains | romains |
| 5 pièces | 4 auteurs | 5 av. JC amplitude : 1347 ans | 2 Égypte 1 Grèce 1 Tunisie 1 Espagne | 5 (4+1) | 1 grec 2 romains |

Comme ce tableau nous permet de le constater, l'action des cinq pièces comportant des costumes africains se déroulent avant le début de notre ère. Ainsi, bien que l'amplitude séparant la première de la dernière pièce soit relativement élevée, le fait que toutes les pièces se passent avant Jésus-Christ donne à l'ensemble un caractère en apparence cohérent suggérant une fois de plus que l'ensemble fut penser en fonction d'une grille de lecture historique assez précise. Les histoires sur lesquelles se basent les différentes tragédies ici référencées présentent cependant assez peu de point commun si ce n'est qu'elles se déroulent toutes dans le bassin méditerranéen : *Amasis*, *Didon* et *la Mort de Pompée* en Afrique du Nord, *Hypermnestre* et *Sertorius* en Europe du Sud. Ces données géographiques mises à part, rien ne relie véritablement ces différentes tragédies entre elles.

60% des pièces ici répertoriées comportent deux types de costumes différents. Ce chiffre relativement élevé signe la « faiblesse » d'un costume africain qui ne se suffit que rarement à lui-même – et ce encore uniquement dans des pièces relativement mineures. Ce pourcentage peut toutefois être nuancé dans la mesure où le costume africain reste dominant dans la *Didon* de Le Franc. Il ne s'y trouve, en effet, qu'un seul costume grec pour le seul Énée. Cette nuance ne suffit pourtant pas à rendre au costume africain une majesté qu'il n'avait manifestement pas d'après ce tableau.

1-6-4] Costumes, décors et effets de scène : analyse comparative.

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION | DECOR 1 | DÉCOR 2 | MUSIQUE | EFFETS LUMINEUX | 1 ^{ER} GARÇON |
|---------------------|------------------|--|--|----------------------|----------|--------------------|------------------------------------|
| Pompée (La mort de) | Corneille (P.) | 1641 | Galerie T1 | | | ♂ | Π |
| Sertorius | Corneille (P.) | 1662 | Appartement | Cabinet | | | Π ♀ |
| Amasis | Lagrange Ch. | 1701 | Galerie T3 | | | ♂ | Π M ♂ |
| Didon | Le Franc | 1734 | Galerie T1 | | | | Π ♀ |
| Hypermnestre | Lemiere | 1758 | Galerie T1 | | ♪ | ♂ | Π M ♂ |
| 5 pièces | 4 auteurs | 3 avant 1715 2 après 1715 | 3 galerie T1 1 galerie T3 1 appartement | 1 cabinet | 1 | 2 | 5 Π 2 ♀ 2 M 2 ♂ |

Si ce n'est la *Sertorius* de Corneille, dont nous avons déjà pu dire au début de ce chapitre que nous ne comprenions pas vraiment pourquoi LeKain l'avait rattaché, via l'habit des femmes, à la catégorie des pièces comportant des costumes « africains », toutes les pièces ici répertoriées se contentent d'une seule structure décorative, en l'occurrence une galerie de type tripartite. Parmi elle, il n'est guère que la galerie d'*Amasis* qui réclame non pas un habillage noble et riche (T1), mais un habillage rustique (T3). C'est peu de chose, mais ce qui ne devrait être qu'un détail relève ici de l'information de première importance tant les décors ne semblent pas devoir prendre un aspect particulier pour les pièces comportant des costumes africains. C'est là encore, à notre avis, un signe de la faiblesse d'un costume africain dont l'usage ne s'accompagnait pas, comme d'autres, d'un décor spécifique ou adapté.

Au-delà des décors, on note que les effets de scène sont relativement peu nombreux. On ne relève ainsi aucun effet sonore, ni aucune intervention du perruquier. *Hypermnestre* étant la

seule pièce à être agrémentée de musique, on ne peut déduire aucun rapport particulier entre pièces à costumes africain et production musicale. Il n'en va pas de même pour les effets lumineux beaucoup plus fréquents. Trois pièces sur cinq sont ici concernées, soit un pourcentage de 60%. Les trois pièces concernées sont précisément celles dont l'action se déroule en Afrique du Nord. Faut-il en déduire pour autant qu'un système est en place ? Ce serait sans doute aller un peu loin, quand bien même le constat est là.

Compte tenu de la pauvreté des décors et des effets de scène, l'activité du premier garçon de théâtre semble relativement élevée. Il intervient ainsi à deux ou trois titres dans toutes les pièces ici référencées, à l'exception de *La Mort de Pompée*, comme pour venir compenser le déficit de faste scénique... Nous aurons l'occasion de revenir sur cet équilibre paradoxal dans la section de notre travail consacré au premier garçon de théâtre¹.

¹ Réf. Ci-dessous p. 611.

1-7] Les costumes espagnols

1-7-1] Classements des pièces par date de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|-----------------|------------------|--|
| Cid (Le) | Corneille (P.) | 1636 |
| Ines de Castro | La Motte | 1723 |
| Alzire | Voltaire | 1736 |
| 3 pièces | 3 auteurs | 1 avant 1715 2 après 1715 |

De tous les costumes mentionnés par LeKain dans le *Registre*, ceux qu'il qualifie d'« espagnols » ne sont présents que dans trois oeuvres représentant tout juste 5% des 60 tragédies qui composent le volume. Les habits espagnols ne comptent que pour 4% des costumes employés au total dans l'ouvrage. Les 3 pièces répertoriées ici ont été écrites par 3 auteurs distincts. Ils représentent 13% des dramaturges identifiés au total dans le *Registre*. Notons que Voltaire, après avoir disparu de la catégorie des costumes africains, reparaît ici. Son *Alzire* ne représente pourtant que 6,5% des quinze tragédies de sa main que LeKain sélectionna pour figurer dans son *Registre*. Corneille n'atteint pas non plus des sommets avec 11% seulement des neuf tragédies de sa main que LeKain sélectionna pour figurer dans son *Registre*. Il n'est guère en fait que La Motte dont le répertoire choisi soit ici représenté à hauteur de 100% puisqu'une seule de ses œuvres figure dans le volume.

Compte tenu du petit nombre d'œuvres ici envisagées il est difficile de dégager de véritables tendances à partir des dates de création. Le fait que deux des trois œuvres répertoriées aient été écrites après 1715 ne suffit pas à nous convaincre que le XVIII^e siècle manifesta un intérêt plus marqué que le siècle précédent pour les pièces à sujets hispanisants.

1-7-2] Classement des pièces par nombre total de comédiens.

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|-----------------|------------------|-------------------------------------|----------------|----------------|----------------|
| Cid (Le) | Corneille (P.) | 1,25 | 9 | 1 | 10 |
| Ines de Castro | La Motte | 4 | 10 | 27 | 37 |
| Alzire | Voltaire | 5 | 10 | 49 | 59 |
| 3 pièces | 3 auteurs | 10,25 pp. moy. 3,5 | moy. 10 | moy. 26 | moy. 36 |

La dizaine de pages que couvrent les trois pièces comportant des costumes « espagnols » représente un peu plus de 5% du volume total de l'ouvrage. Cette valeur, qui peut paraître

faible dans l'absolu, s'avère relativement élevée si on la rapporte au petit nombre de pièces répertoriées. Cela explique d'ailleurs que le nombre de pages par pièces soit ici relativement élevé, puisqu'il dépasse de 0,5 point la moyenne générale du *Registre*. Cette valeur élevée tient aux tragédies créées au XVIII^e siècle bien plus largement traitées que celles écrites au XVII^e siècle. Ce raisonnement vaut également pour le nombre d'assistants et de comédiens dont les valeurs sont égales ou très légèrement supérieures à la moyenne générale. Le décalage entre *Le Cid* de Corneille d'un côté et les deux tragédies de La Motte et surtout de Voltaire de l'autre est ici particulièrement frappant.

1-7-3] Costumes, dates et lieux de l'action : analyse comparative.

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU ACTION | COSTUMES ESPAGNOLS | COSTUMES TYPIQUES |
|-----------------|------------------|---|---|--------------------|-------------------|
| Cid (Le) | Corneille (P.) | 1055 | Séville | espagnols | |
| Ines de Castro | La Motte | 1350 | Lisbonne | espagnols | |
| Alzire | Voltaire | 1552 | Los Reyes | espagnols | américains |
| 3 pièces | 3 auteurs | 3 ap. JC amplitude : 497 ans | 1 Espagne 1 Portugal 1 Pérou | 3 | 1 |

Le tableau ci-dessus présente un profil tout à fait cohérent qui laisse une fois de plus penser que la classification des différents costumes opérée par LeKain dans son *Registre* procède d'une logique paradigmatique. On peut ainsi commencer par remarquer que toutes les pièces comportant des costumes espagnols se déroulent non seulement après Jésus-Christ, mais encore après l'an 1000. L'amplitude temporelle séparant la première de la dernière pièce n'est par ailleurs « que » de 497 ans, soit une des valeurs les plus basses du *Registre*. Les pièces comportant des costumes espagnols se déroulent donc sur une plage de temps historique non seulement ramassée mais aussi relativement cohérente du point de vue historique.

Bien que les actions respectives de chacune des tragédies qui nous occupent ici ne se tiennent pas toutes en Espagne, les pays identifiés apparaissent cohérents dans la mesure où ils sont soumis à l'influence culturelle si ce n'est politique de l'Espagne. Il n'est guère que dans l'*Alzire* de Voltaire que l'on trouve des costumes d'un autre type, en l'occurrence américains.

1-7-4] Costumes et décors : analyse comparative.

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION | DÉCOR 1 | DÉCOR 2 | DÉCOR 3 |
|-----------------|------------------|--------------------------------------|---------------------------------------|-------------------------|----------------------|
| Cid (Le) | Corneille (P.) | 1636 | appartement | place pub. | appartement |
| Ines de Castro | La Motte | 1723 | galerie T2 | | |
| Alzire | Voltaire | 1736 | galerie T2 | | |
| 3 pièces | 3 auteurs | 1 avant 1715 2 après 1715 | 2 Galerie T2 1 appartement | 1 place publique | 1 appartement |

Alors qu'elle s'est déjà distinguée au niveau du nombre de pages, de comédiens et d'assistants, la tragédie de Corneille dénote une fois de plus ici par rapport à *Alzire* et *Inès de Castro*, puisqu'elle est la seule à réclamer la mise en place d'un décor en trois parties composé de deux appartements et d'une place publique. Les tragédies de La Motte et Voltaire réclament pour leur part la mise en place d'une même galerie de tripartite de type de 2, c'est-à-dire d'une « architecture gothique ». Ce décor, on s'en souvient, dominait très largement la catégorie des pièces comportant des costumes européens. Quoiqu'il en soit, nous avons fait le choix de traiter spécifiquement les costumes espagnols, cette proximité décorative nous fait penser que les costumes espagnols n'étaient probablement pas très éloignés – si ce n'est pas du tout – dans leur aspect de ceux que nous avons regroupés dans la catégorie des habits dits « européens ». Nous venons de voir, à ce titre, que l'action des pièces comportant des costumes espagnols se déroule dans les mêmes limites temporelles et historiques que celles comportant des costumes européens. Tout semble donc rapprocher les deux catégories de costumes.

1-7-5] Costumes, accessoires et effets de scène : analyse comparative.

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION | MUSIQUE | EFFETS SONNORES | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|-----------------|------------------|--------------------------------------|----------|-----------------|-----------------|-----------|----------------------------|
| Cid (Le) | Corneille (P.) | 1636 | | | ☹ | | Π ☹ |
| Ines de Castro | La Motte | 1723 | | | | ✂ | Π |
| Alzire | Voltaire | 1736 | ♪ | ☹ | ☹ | ✂ | Π M ☹ |
| 3 pièces | 3 auteurs | 1 avant 1715 2 après 1715 | 1 | 1 | 2 | 2 | 3 Π 2 ☹ 1 M |

Alzire mise à part, les tragédies qui nous occupent ici ne se singularisent pas par la multiplicité des effets de scène qu'elles réclament d'après LeKain. On ne compte ainsi qu'un effet lumineux dans le *Cid* et l'intervention du perruquier dans *Inès de Castro*. L'activité du garçon de théâtre ne semble pas devoir compenser, dans les deux cas, ce déficit d'effets spectaculaires. *Alzire*, qui totalise à elle seule près de 70% des effets répertoriés, présente un profil exactement inverse puisque l'activité même du premier garçon de théâtre y est plus développée. **Les tendances que dévoile ce tableau relèvent donc plus de la spécificité du modèle spectaculaire voltairien que d'un paradigme véritablement propre aux pièces à costumes espagnols.**

1-8] Les costumes turcs¹

1-8-1] Classements des pièces par date de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|-----------------|------------------|--------------------------------------|
| Bajazet | Racine | 1672 |
| Zaïre | Voltaire | 1732 |
| Mahomet II | La Noue | 1739 |
| 3 pièces | 3 auteurs | 1 avant 1715 2 après 1715 |

De tous les costumes mentionnés par LeKain dans le *Registre*, ceux qu'il qualifie de « turcs » ne sont présents que dans trois oeuvres représentant tout juste 5% des 60 tragédies qui composent le volume. Les habits turcs ne comptent que pour 4% des costumes employés au total dans l'ouvrage. Les 3 pièces répertoriées ici ont été écrites par 3 auteurs distincts. Ils représentent 13% des dramaturges identifiés au total dans le *Registre*. Notons que Voltaire est une nouvelle fois présent. *Zaïre* ne représente pourtant que 6,5% des quinze tragédies de sa main que LeKain sélectionna pour figurer dans son *Registre*. Racine n'atteint pas non plus des sommets avec 12,5% seulement des huit tragédies de sa main sélectionnées par LeKain. Il n'est guère en fait que La Noue dont le répertoire choisi soit ici représenté à hauteur de 100% puisqu'une seule de ses œuvres figure dans le volume.

De la même manière que pour les pièces à costumes espagnols il paraît ici difficile de dégager de véritables tendances en termes de date de création, compte tenu du petit nombre d'œuvres envisagées. Le fait que deux des trois œuvres ici répertoriées aient été écrites après 1715 ne suffit pas à nous convaincre que le XVIII^e siècle manifesta un intérêt plus particulier que le XVII^e siècle pour les pièces à sujet turc.

1-8-2] Classement des pièces par nombre total de comédiens

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|-----------------|------------------|----------------------------|---------------|----------------|----------------|
| Bajazet | Racine | 2 | 7 | 6 | 13 |
| Mahomet II | La Noue | 1,75 | 10 | 14 | 24 |
| Zaïre | Voltaire | 2,5 | 9 | 21 | 30 |
| 3 pièces | 3 auteurs | 6,25 pp. moy. 2 | moy. 9 | moy. 14 | moy. 23 |

Alors que la catégorie des pièces comportant des costumes turcs compte le même nombre de tragédies que celle des pièces comportant des costumes espagnols, toutes les moyennes sont ici

¹ Cf. *Matériaux etc., op. cit.*, note 2 p. 269 au sujet de l'esthétique des habits turcs.

très largement inférieures. Ainsi le nombre de pages est à peine supérieur à 6 pages (10,25 pour les costumes espagnols), portant la moyenne de pages par pièce à seulement 2, soit un point de moins que la moyenne globale du volume. Si la moyenne des comédiens est au niveau de la moyenne générale, celle des assistants en est en revanche inférieure de douze points. Il faut remarquer que c'est à nouveau une pièce de Voltaire qui s'affiche comme la locomotive du groupe, alors même que ses chiffres sont ici tous en dessous de la moyenne générale. Même si elle tire le groupe, *Zaïre* ne suffit pas à inverser la tendance et confirme que les pièces comportant des costumes turcs sont toutes largement plus « petites » que les pièces appartenant aux autres catégories.

1-8-3] Costumes, dates et lieux de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION | LIEU ACTION | COSTUMES TURCS | COSTUMES EUROPEENS |
|-----------------|------------------|--|-------------------------------|----------------|--------------------|
| Zaïre | Voltaire | 1268 | Jérusalem | turcs | chevalerie europ. |
| Mahomet II | La Noue | 1471 | Byzance | turcs | |
| Bajazet | Racine | 1638 | Constantinople | turcs | |
| 3 pièces | 3 auteurs | 3 ap. JC amplitude : 370ans | 2 Turquie 1 Israël | 3 | 1 |

Ces pièces ayant toutes un rapport étroit avec la culture musulmane, il n'est pas étonnant de constater que l'action des trois pièces ici répertoriées se déroule toutes après Jésus-Christ, Mahomet, fondateur de l'Islam, n'étant lui-même né qu'à la fin du VI^e siècle de notre ère. L'écart de temps séparant ces différentes pièces est l'un des plus courts du *Registre*. **Cette faible amplitude, bien qu'elle tienne aussi au fait que cette catégorie regroupe un petit nombre de pièces, témoigne cependant, une fois de plus, du souci de cohérence historique qui présida à la classification des différents costumes.**

Du point de vue de la géographie, les tragédies de Racine et La Noue se déroulent toutes deux en Turquie dans ce qui était alors la capitale de l'Empire Ottoman. La pièce de Voltaire se déroule quant à elle à Jérusalem, à une date où les musulmans arabes – et non ottomans – en avaient le contrôle exclusif. Faut-il en conclure que les costumes arabes que LeKain distingue consciencieusement des costumes turcs étaient en fait similaires ? Au-delà de ce que semble indiquer cette confusion historique, il est relativement probable que les deux aient eu un aspect tout à fait similaire.

La *Zaïre* de Voltaire fait à nouveau exception, mais en termes de costumes cette fois, puisqu'elle est la seule pièce dans laquelle on trouve plusieurs sortes de costumes, en l'occurrence des costumes « européens » militaires de type chevaleresque.

1-8-4] Costumes, décors et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION | DECORATEUR | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUIER | 1 ^{ER} GARÇON |
|-----------------|------------------|--|--------------------------------------|--------------------|------------|---------------------------|
| Bajazet | Racine | 1672 | Galerie T4 | | | Π |
| Zaïre | Voltaire | 1732 | Galerie T4 | ♠ | ✂ | Π ♠ |
| Mahomet II | La Noue | 1739 | Galerie T1 | | | Π |
| 3 pièces | 3 auteurs | 1 avant 1715 2 après 1715 | 2 galerie T4 1 galerie T1 | 1 | 1 | 3 Π 1 ♠ |

Après le nombre de pages, de comédiens et d'assistants, après les costumes et le lieu de l'action, la tragédie de Voltaire se distingue une fois de plus ici non pas du point de vue des décors, mais du point de vue des effets de scène. Des trois pièces ici référencées elle est, en effet, la seule à en compter. Elle est également la seule à exiger du premier garçon de théâtre qu'il apporte, en plus des assises traditionnelles, des luminaires, en l'occurrence ici des flambeaux. **De la même manière que nous avons pu le dire pour les pièces comportant des costumes espagnols, il semble bien que ce tableau, plutôt que de désigner une tendance propre aux pièces à costumes turcs, met une fois de plus en valeur le caractère particulièrement spectaculaire des tragédies de Voltaire.**

Envisagées du point de vue des seuls décors, les trois pièces apparaissent assez uniformes dans la mesure où elles réclament toute la mise en place d'une galerie tripartite¹. Il faut toutefois noter que celle qui est censée servir de décor à *Mahomet II* doit être, d'après LeKain, d'une architecture noble et riche (c'est-à-dire identique à celle des pièces à sujets grecs ou romains) et non d'une architecture orientale spécifique comme c'est le cas pour *Zaïre* et *Bajazet*. Nous ignorons la raison qui a poussé LeKain à ne pas doter *Mahomet II* du même décor que les autres pièces comportant ici des costumes turcs.

¹ Voir au sujet de la galerie T4 d'architecture orientale, nos précisions in *Registre* note 2 p.68 et note 1 p.345 (vérifier pages)

1-9] Habits arabes

1-9-1] Classement des pièces par date de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|--------------------|-----------------|---------------------|
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 1725 |
| Mahomet 1er | Voltaire | 1742 |
| 2 pièces | 1 auteur | 2 après 1715 |

De tous les costumes mentionnés par LeKain dans le *Registre*, ceux qu'il qualifie d'« arabes » ne sont présents que dans deux oeuvres représentant tout juste 3% des 60 tragédies qui composent le volume. Les habits arabes ne comptent que pour 2,5% des costumes employés au total dans l'ouvrage. Les deux pièces répertoriées ici ont été écrites au XVIII^e siècle par le seul Voltaire. Ces deux tragédies représentent 13% des quinze œuvres de sa main sélectionnées par LeKain pour figurer dans son *Registre*. Comme nous avons déjà pu le dire, **il est peu probable que les costumes arabes aient présenté un aspect vraiment différent des costumes turcs, voire plus largement orientaux.** On aura cependant l'occasion de comprendre, en étudiant le tableau relatif aux dates d'action de ces deux tragédies, que **la distinction opérée ne relève pas du hasard** mais une fois de plus d'un souci minutieux de cohérence historique.

1-9-2] Classement des pièces par nombre total de comédiens

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|--------------------|-----------------|----------------------------|---------------|----------------|----------------|
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 4,5 | 9 | 38 | 47 |
| Mahomet 1er | Voltaire | 3,25 | 6 | 54 | 60 |
| 2 pièces | 1 auteur | 7,75 pp. moy. 4 | moy. 8 | moy. 46 | moy. 54 |

Ces deux tragédies étant de Voltaire, on ne s'étonne pas de constater qu'elles affichent à – presque – tous égards des valeurs nettement supérieures aux différentes moyennes du *Registre*. Le nombre moyen de pages par pièce est ainsi supérieur d'un point à la moyenne du *Registre*. Les presque huit pages qu'elles occupent représentent un peu plus de 4% du volume total de l'ouvrage. Le nombre d'assistants est lui aussi très largement supérieur (+20 points) à la moyenne globale. Ce résultat se retrouve dans le total (+19) en dépit du plus petit nombre de comédiens (-1).

1-9-3] Costumes, dates et lieu de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU ACTION | COSTUMES ARABES | AUTRES COSTUMES |
|--------------------|-----------------|--|------------------------------|-----------------|-----------------|
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 28 av.JC | Jérusalem | arabes | romains |
| Mahomet 1er | Voltaire | 620 | La Mecque | arabes | |
| 2 pièces | 1 auteur | 1 av. JC 1 ap. JC amplitude : 648 ans | 1 Israël 1 Arabie | 2 | 1 |

Comme ce tableau nous permet de le constater, les costumes arabes sont uniquement présents dans les pièces précédant l'avènement de la religion musulmane et de l'Empire Ottoman. Le fait d'avoir distingué les costumes « arabes » et « turcs » correspond donc une fois de plus à un souci minutieux de cohérence historique. Ce principe de cohérence se trouve cependant nuancé par le fait que les deux pièces ici en présence n'ont que peu de rapport. La première revient sur le meurtre de Mariamne par son époux Hérode¹ à Jérusalem alors que la seconde, qui se déroule à la Mecque, se résume à un plaidoyer contre le fanatisme religieux à travers la figure du prophète Mahomet. Bien que l'action des deux pièces se tienne au Moyen-Orient, l'une et l'autre évoluent dans un contexte politique, historique et religieux totalement différent. La présence de costumes romains dans *Hérode et Mariamne*, alors qu'il ne se trouve que des costumes arabes dans *Mahomet*, témoigne du fait que le contexte politique était différent dans les deux tragédies.

¹ En plus de sa femme, Hérode fit tuer un certain nombre de ses enfants de crainte que ceux-ci puissent un jour menacer son pouvoir. C'est encore à lui que la Bible attribue, dans l'Évangile selon Matthieu, le massacre de tous les enfants de moins de deux ans après que les Sages eurent annoncé la naissance à Bethléem du « Roi des Juifs ».

1-9-4] Costumes, décors et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DECOR 1 | DECOR 2 | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|--------------------|-----------------|----------------------|----------------|-----------------|-----------|--|
| Hérode et Mariamne | Voltaire | Galerie T1 | | | ✂ | Π M ⚡ |
| Mahomet 1er | Voltaire | Galerie T1 | autel | ⚡ | | ⚡ |
| 2 pièces | 1 auteur | 2 Galeries T1 | 1 autel | 1 | 1 | 2 ⚡ 1 Π 1 M |

De la même manière que nous nous sommes précédemment étonnés du fait que la pièce de La Noue *Mahomet II* se tienne, d'après LeKain, dans une galerie tripartite de type 1 – architecture noble et riche –, **nous ne comprenons pas ici que ces deux tragédies à sujets clairement orientaux ne se tiennent pas dans des galeries de type T4 – architecture orientale –, comme *Zaïre* et *Bajazet***. L'erreur soupçonnée dans la catégorie des pièces comportant des costumes turcs semble devoir ici être exclue.

Il faut encore noter au sujet des décorations que *Mahomet* est la seule à exiger l'installation d'un décor additionnel. Ce dernier n'étant pas structurant, l'équilibre entre les deux tragédies ici concernées ne s'en trouve pas véritablement bouleversé. Chacune conserve **un profil relativement modeste, voire conventionnel**.

Le petit nombre d'effets de scène répertoriés ne participe pas à renforcer la nature spectaculaire de ces deux tragédies. L'une et l'autre n'en comporte qu'un seul. Il semble toutefois que la lumière occupe dans les deux pièces une place prépondérante. Le premier garçon de théâtre est en effet sollicité à deux reprises pour apporter sur scène différents types de luminaires – girandole et flambeaux. La tragédie d'*Hérode et Mariamne* exige une participation plus importante du premier garçon que *Mahomet*. **Cette présence renforcée ne compense pas la pauvreté spectaculaire de ces deux tragédies de Voltaire, dont les pièces sont pourtant connues pour être ordinairement traitées avec plus de faste par LeKain dans son *Registre***.

1-10] Habits parthes

1-10-1] Classement des pièces par date de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|-----------------|------------------|---------------------|
| Rodogune | Corneille (P.) | 1644 |
| Tyridate | Campistron | 1691 |
| 2 pièces | 2 auteurs | 2 avant 1715 |

De tous les costumes mentionnés par LeKain dans le *Registre*, ceux qu'il qualifie de « parthes » ne sont présents que dans deux oeuvres représentant tout juste 3% des 60 tragédies qui composent le volume. Les habits arabes ne comptent que pour 2,5% des costumes employés au total dans l'ouvrage. **À la différence notable des pièces comportant des costumes arabes, les deux pièces ici référencées ont été écrites au XVII^e siècle par Pierre Corneille et par Campistron.** La première représente 11% seulement des neuf tragédies de Corneille sélectionnées par LeKain pour figurer dans son *Registre* et la seconde 50% des deux tragédies de Campistron.

1-10-2] Classement des pièces par nombre total de comédiens.

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|-----------------|------------------|------------------------------|-----------|------------|-----------|
| Tyridate | Campistron | 1,5 | 10 | 7 | 17 |
| Rodogune | Corneille (P.) | 2 | 10 | 49 | 59 |
| 2 pièces | 2 auteurs | 3,5 pp. moy. 1,75 | 10 | 28 | 38 |

Les pièces comportant des costumes parthes sont traitées sur un nombre de pages inférieur de presque moitié à la moyenne du *Registre*. Les 3,5 pages qu'elles totalisent ne représentent même pas 2% du volume total de l'ouvrage. Ces valeurs peuvent surprendre dans la mesure où les moyennes relatives au nombre de comédiens et d'assistants sont toutes supérieures à la moyenne générale : +1 pour le nombre de comédiens, + 2 pour les assistants, +3 au total. Ces valeurs relativement élevées doivent cependant être nuancées dans la mesure où la différence du nombre d'assistants entre l'une et l'autre des pièces ici concernées est extrêmement importante : *Rodogune* en compte en effet sept fois plus que *Tyridate*.

1-10-3] Costumes, dates et lieux de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU ACTION | COSTUMES PARTHES | AUTRES COSTUMES |
|-----------------|------------------|---|---|------------------|------------------------------|
| Tyridate | Campistron | 220 av.JC | Dara | parthes | |
| Rodogune | Corneille (P.) | 98 av.JC | Séleucie | parthes | orientaux syriens asiatiques |
| 2 pièces | 2 auteurs | 2 av. JC amplitude : 122 ans | 1 Turkménistan 1 Mésopotamie | 2 | 1 pièce 3 types |

Comme ce tableau nous permet de le constater, l'amplitude séparant les deux tragédies comportant des costumes parthes s'avère extrêmement réduite comparé aux valeurs observées pour les autres costumes. L'action des deux pièces se déroule avant JC. L'emploi des costumes parthes¹ correspond donc à une période antérieure à ceux des costumes arabes qui précédaient eux-mêmes les costumes turcs. Le soin que prend LeKain à distinguer les différents types de costumes en fonction de plages de temps identifiées finit de confirmer l'importance du principe de cohérence historique qui prévaut dans le mode de classification des habits. Ce principe doit cependant être nuancé par le fait que nous retrouvions dans *Rodogune* une assez longue série d'autres types de costumes qui, en dépit de leurs étiquettes différentes, devaient sans doute avoir à peu près le même aspect. Il paraît de toute façon relativement improbable que le public ait été en mesure de faire la différence entre un costume parthe et un costumes syrien, si tant est même qu'il ait jamais connu l'aspect « réel » de l'un ou de l'autre. Les classifications effectuées par LeKain relèvent donc une fois de plus d'une distinction savante, valable sur papier mais difficilement applicable compte tenu des usages en cours sur la scène.

1-10-4] Costumes, décors et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION | DECOR | MUSIQUE | 1 ^{ER} GARÇON |
|-----------------|------------------|---------------------|----------------------|----------|------------------------|
| Rodogune | Corneille (P.) | 1644 | Galerie T1 | ♪ | Π λ |
| Tyridate | Campistron | 1691 | Galerie T1 | | Π |
| 2 pièces | 2 auteurs | 2 avant 1715 | 2 galeries T1 | 1 | 2 Π 1 λ |

De la même manière que les pièces comportant des costumes arabes, celles comportant des costumes parthes ne réclament pour décor, selon LeKain, qu'une galerie conventionnelle de

¹ dont l'aspect, selon toute probabilité ne devait guère être éloigné de celui des costumes arabes et turcs, eux-mêmes sans doute assez proches des costumes orientaux et asiatiques.

type 1. Rien de spécifiquement oriental donc, alors même qu'une galerie de ce type existe : *Zaire* et *Bajazet* sont là pour en témoigner. De la même manière cette fois que toutes les pièces comportant des costumes de type orientaux et asiatiques¹ – et à l'exception notable d'*Athalie* et de *Sémiramis* – les pièces comportant des costumes parthes s'avèrent très pauvres en termes d'effets de scène. Il ne se trouve guère ici que *Rodogune* qui réclame la production d'une musique entre ses actes IV et V. Les missions dévolues au premier garçon se réduisent à la portion congrue : les traditionnelles assises auxquelles ne s'ajoute, une fois de plus dans *Rodogune*, qu'un mince accessoire, à savoir une coupe. Ces tragédies n'abusent donc pas d'artifices spectaculaires ou novateurs pour éblouir le public... Constatons tout de même que la pièce ici créée au cours de la période classique, entendue au sens stricte, apparaît une fois de plus comme la plus pauvre en termes d'effets.

¹ En plus des costumes « orientaux et asiatiques » à proprement parler, nous incluons ici les habits turcs, arabes, arméniens et syriens.

1-11] Les costumes arméniens

1-11-1] Classement des pièces par date de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|------------------------|------------------|---------------------|
| Polyeucte | Corneille (P.) | 1643 |
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 1711 |
| 2 pièces | 2 auteurs | 2 avant 1715 |

De tous les costumes mentionnés par LeKain dans le *Registre*, ceux qu'il qualifie d'« arméniens » ne sont présents que dans deux oeuvres représentant tout juste 3% des 60 tragédies qui composent le volume. Les habits arméniens ne comptent que pour 2,5% des costumes employés au total dans l'ouvrage. **De la même manière que les pièces comportant des costumes parthes et à la différence notable des pièces comportant des costumes arabes, les deux pièces ici référencées ont été écrites au XVIIe siècle, l'une par Pierre Corneille, l'autre par Crébillon.** La première représente 11% seulement des neuf tragédies de Corneille sélectionnées par LeKain pour figurer dans son *Registre*, alors que la seconde correspond à 25% des quatre tragédies de Crébillon sélectionnées par LeKain pour figurer dans son *Registre*.

1-11-2] Classement des pièces par nombre total de comédiens

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|------------------------|------------------|------------------------|-----------|------------|-----------|
| Polyeucte | Corneille (P.) | 1,5 | 8 | 4 | 12 |
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 2,25 | 8 | 25 | 33 |
| 2 pièces | 2 auteurs | 3,75 pp. moy. 2 | 8 | 15 | 23 |

Toutes les moyennes propres aux pièces comportant des costumes arméniens sont inférieures à celles du *Registre* : -1 pour le nombre de page, -1 pour le nombre de comédiens, -11 pour le nombre d'assistants, -13 au total. La plus ancienne des deux tragédies ici référencées affiche par ailleurs des valeurs en tout point inférieures à celle qui lui succèdent. Ce petit tableau, même s'il ne suffit à lui seul à dégager des tendances solides, résume pourtant en quelque sorte les mécanismes globalement à l'oeuvre dans le *Registre* : les pièces les plus anciennes sont les moins fournies en assistants et, de fait, les moins longuement traitées. Quand bien même les

courbes ne sont pas exactement progressives, la tendance est quand même à la croissance constante des valeurs au fur et à mesure que l'on avance dans le temps, et que se multiplie le nombre d'assistants comme nous avons pu le voir en partie dans le chapitre introductif du *Registre*.

1-11-3] Costumes, dates et lieux de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU ACTION | COSTUMES 1 | COSTUMES 2 | COSTUMES 3 |
|------------------------|------------------|---|------------------|--------------------|------------------|--|
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 48 | Arthénisse | arméniens | romains | orientaux asiatiques |
| Polyeucte | Corneille (P.) | 250 | Mélytène | arméniens | romains | grecs |
| 2 pièces | 2 auteurs | 2 ap. JC Amplitude : 202 ans | 2 Arménie | 2 arméniens | 2 romains | 1 oriental/asiatique 1 grec |

De la même manière que pour les pièces comportant des costumes parthes, l'amplitude séparant les deux tragédies comportant des costumes arméniens s'avère négligeable, si on la compare aux valeurs trouvées dans le reste du *Registre*. À la différence cette fois des pièces à costumes parthes, l'action de ces deux tragédies se déroule après Jésus-Christ. Ces deux tragédies ont encore en commun de se tenir toutes deux en Arménie – ou en tout cas dans ce qui était alors considéré comme l'Arménie –, et encore de comporter chacune un ou plusieurs types de costumes supplémentaires en plus des habits arméniens toujours associés aux habits romains. Il faut d'ailleurs noter à ce titre que les habits arméniens sont les seuls à ne jamais être employés de façon indépendante dans le *Registre*. Les habits parthes et arabes, mêmes s'ils sont peu nombreux, sont employés de façon exclusive dans au moins une pièce chacun.

1-11-4] Costumes, décors : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DECOR 1 | 1 ^{ER} GARÇON |
|------------------------|------------------|-------------------|------------------------|
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | galerie T3 | II |
| Polyeucte | Corneille (P.) | galerie T1 | II |
| 2 pièces | 2 auteurs | 2 galeries | 2 II |

De la même manière que la plupart des autres costumes de types orientaux et asiatiques – et à l'exception, une fois encore, d'*Athalie* et de *Sémiramis* – les pièces comportant des costumes arméniens ne réclament comme décor qu'une galerie tripartite. Au lieu de la traditionnelle

galerie de noble et belle architecture présente dans *Polyeucte*, il faut noter que la *Rhadamiste* de Crébillon se contente d'une galerie d'architecture simplement « rustique ».

Nous n'avons identifié aucun effet dans chacune de ces deux pièces. Le travail du premier garçon de théâtre est par ailleurs réduit à sa plus simple expression.

1-12] Habits typiques

1-12-1] Classement des pièces par date de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|---------------------------|------------------|--|
| Rodogune | Corneille (P.) | 1644 |
| Scévole | Du Ryer | 1646 |
| Alzire | Voltaire | 1736 |
| Orphelin de la Chine (L') | Voltaire | 1755 |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 1757 |
| Tanocrède | Voltaire | 1760 |
| 6 pièces | 4 auteurs | 2 avant 1715 4 après 1715 |

Avant d'en venir à l'étude des données chiffrées, il nous faut ici préciser la nature des habits que nous avons regroupés dans la présente catégorie. Tous les costumes que nous avons étudiés jusqu'à présent étaient présents dans au moins deux pièces. Ceux que nous allons ici étudier ont pour particularité de n'apparaître qu'une seule fois, c'est-à-dire dans une seule tragédie, dans l'ensemble du *Registre*. Ce n'est qu'à partir de cet unique critère que nous avons ici créé cette catégorie, tous les costumes étant désignés par LeKain d'une façon différente. Nous entrerons dans le détail de ces différents types d'habits dans la troisième section de ce petit chapitre. Commentons pour commencer le tableau ci-dessus.

De tous les costumes mentionnés par LeKain dans le *Registre*, ceux qui n'apparaissent qu'une seule fois dans le Registre arrivent en nombre derrière les costumes grecs, romains, européens et orientaux. Les six oeuvres dans lesquelles on les retrouve représentent 10% des 60 tragédies qui composent le volume. C'est 20% de moins que les costumes grecs, 15% de moins que les costumes romains, 5% de moins que les costumes européens et seulement 2% de moins que les costumes orientaux. Les différents costumes ici regroupés représentent un peu plus de 8% de la masse totale des costumes dans le *Registre*.¹

Les six pièces ici répertoriées ont été écrites par quatre dramaturges distincts. Ils représentent 17% des auteurs identifiés au total dans le *Registre*. Voltaire est l'auteur le plus représenté ici, devant Corneille, Du Ryer et La Touche. Il est intéressant de constater que Voltaire arrive en tête des auteurs dont les pièces présentent un aspect original et distinctif. Cette hiérarchie tend pourtant à s'inverser dès lors que l'on envisage le nombre de pièces non plus en valeur absolue, mais proportionnellement au répertoire sélectionné par LeKain de chaque auteur : Du Ryer et

¹ Non avons compté sept types d'habits différents et non six, *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire réclamant non seulement des costumes chinois, mais aussi des costumes tartares.

La Touche sont à 100% (1/1), Voltaire à 20% (3/15) et Corneille à 11% (1/9). Toutes les pièces de Voltaire ne sont pas donc pas exceptionnelles, en tout cas pas du point de vue des costumes. **Il faut enfin noter que sur les six pièces ici répertoriées, deux seulement ont été écrites avant 1715 – et même avant 1657. Quelque chose de l’ordre d’un certain exotisme et d’une certaine fantaisie littéraire semble s’être mise en sommeil après Corneille qui ne parvint à se redéployer qu’après la mort de Louis XIV. Quoiqu’il ne suffise à lui seul à tirer des conclusions définitives, ce tableau semble signer l’efficacité restrictive des codes classiques sous le Règne du Roi Soleil. Un noyau se fait jour ici, manifestement perméable à la singularité.**

1-12-2] Classement des pièces par nombre total de comédiens

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|---------------------------|------------------|-------------------------------|-----------|------------|-----------|
| Scévole | Du Ryer | 3 | 8 | 19 | 27 |
| Orphelin de la Chine (L') | Voltaire | 3,25 | 7 | 25 | 32 |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 2,25 | 8 | 46 | 54 |
| Rodogune | Corneille (P.) | 2 | 10 | 49 | 59 |
| Alzire | Voltaire | 5 | 10 | 49 | 59 |
| Tancredè | Voltaire | 7 | 9 | 74 | 83 |
| 6 pièces | 4 auteurs | 22,5 pp. moy. 3,75 | 9 | 44 | 53 |

Les plus de 22 pages que couvrent les six pièces comportant des costumes « orientaux » représentent 12% du volume total de l’ouvrage. C’est trois fois moins que pour les pièces comportant des costumes grecs, deux fois moins que pour les pièces comportant des costumes romains, mais à peine 5% de moins que les pièces comportant des costumes européens et autant que les pièces comportant des costumes orientaux. Il faut noter que ces valeurs sont tirées vers le haut par les œuvres de Voltaire qui sont ici les plus longuement traitées. Toutes affichent des valeurs supérieures à la moyenne générale du *Registre*, établie à trois pages par pièce. Les trois autres tragédies qui figurent dans cette catégorie, autrement dit toutes les tragédies n’ayant pas été écrites par Voltaire, affichent des valeurs inférieures à cette moyenne. Cet écart illustre une fois de plus le caractère particulièrement travaillé des œuvres de Voltaire. Bien qu’il ne soit pas parfaitement identique, le classement évolue relativement dès lors que l’on envisage la question du point de vue du nombre total de comédiens et d’assistants. Il n’est guère en effet que *l’Orphelin de la Chine* qui soit ici relégué en fond de classement. On remarque pourtant que ces quelques changements modifient assez sensiblement le profil du tableau. À l’inverse du

nombre de pages, il semble en effet que le nombre de comédiens et d'assistants soit dans l'ensemble beaucoup plus élevé que la moyenne. La *Scévole* de Du Ryer est la seule à faire ici figure d'exception, *l'Orphelin* de Voltaire affichant des valeurs très proches de la moyenne générale. Mises toutes ensemble, ces tragédies comptent en moyenne vingt assistants de plus que la moyenne générale du *Registre*. Cette valeur élevée contribue à renforcer le caractère hors norme des tragédies ici envisagées.

1-12-3] Costumes, dates et lieux de l'action : analyse comparative.

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU ACTION | COSTUMES | COSTUMES |
|---------------------------|------------------|---|---|--------------------|---|
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 1173 av.JC | Tauride | scythes | grecs |
| Scévole | Du Ryer | 508 av.JC | Porsenne (devant Rome) | étrusques | romains |
| Rodogune | Corneille (P.) | 98 av.JC | Séleucie | syriens | orientaux asiatiques parthes |
| Tancrède | Voltaire | 1005 | Syracuse | syracusains | européens |
| Orphelin de la Chine (L') | Voltaire | 1280 | Cambalu (Pékin) | chinois & tartares | |
| Alzire | Voltaire | 1552 | Los Reyes | américains | espagnols |
| 6 pièces | 4 auteurs | 3 av. JC 3 ap. JC amplitude : 2725 ans | 2 Italie Ukraine Mésopotamie Chine Pérou | 7 | 1 grec 1 romains 1 asiatiques... 1 chevalerie 1 espagnol |

Ces costumes n'ayant pas été pensés pour fonctionner ensemble, il n'est pas étonnant de constater que l'amplitude les séparant est la plus importante de toutes les catégories étudiées. Il n'y a pas lieu de s'étonner non plus de la variété des pays et continents répertoriés.

Notons que *l'Orphelin de la Chine* est la seule des pièces répertoriées à ne pas réclamer d'autres costumes que ceux qui lui sont spécifiques. Nous n'allons pas revenir sur les raisons de cette exception, chacun connaissant bien l'énergie toute particulière que déployèrent Voltaire, LeKain et Mlle Clairon au sujet des costumes chinois lors de la création de la pièce en 1755. Le caractère exceptionnel que prit cette innovation majeure dans l'histoire du théâtre de la seconde moitié du XVIII^e siècle nous renforce d'ailleurs dans l'idée que toutes les distinctions opérées de manière générale par LeKain dans le *Registre* ne correspondaient guère à l'état des pratiques en cours. Si tel avait été le cas, l'histoire particulière de la Comédie-Française regorgerait sans

doute d'autant de rapports, de factures et de commentaires que nous en avons trouvés à propos de la création de *l'Orphelin*¹.

1-2-4] Costumes, décors et effets de scène : analyse comparative.

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION | DECOR | MUSIQUE | EFFETS SONORES | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUIER | 1 ^{ER} GARÇON |
|---------------------------|------------------|--|--|----------|----------------|-----------------|------------|--|
| Scévole | Du Ryer | 1644 | Camp/tente/toile | | | | | |
| Rodogune | Corneille (P.) | 1646 | Galerie T1 | ♪ | | | | Π λ |
| Alzire | Voltaire | 1736 | Galerie T2 | ♪ | ☀ | ♂ | ✂ | Π M ♂ |
| Tancredi | Voltaire | 1755 | Galerie T3 Place pub. Temple 1 | ♪ | | | ✂ | Π |
| Orphelin de la Chine (L') | Voltaire | 1757 | Galerie T5 | ♪ | | | | Π |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 1760 | Temple 2 Statue autel | | | ♂ | | |
| 6 pièces | 4 auteurs | 2 avant 1715 4 après 1715 | 4 Galeries 2 Temples 1 Camp/tente/toile 1 Place pub. 1 Statue autel | 4 | 1 | 2 | 2 | 4 Π 1 λ 1 M 1 ♂ |

De la même manière que pour les dates relatives au déroulement de l'action, il n'est pas anormal que les décors soient ici tous différents. Aucune pièce ne présente un profil similaire, quand bien même on retrouve une galerie de type tripartite dans quatre d'entre elles. Chacune présente en effet un aspect différent. Celle de *Rodogune* est d'une architecture noble et belle, celle d'*Alzire* d'une architecture gothique, celle de *Tancredi* d'une architecture grossière, et celle de *l'Orphelin* d'une architecture chinoise – et non pas orientale comme dans *Bajazet* et *Zaïre*.

Notons que Voltaire se singularise une fois encore à plus d'un titre : au niveau d'abord des décors puisque c'est une de ses tragédies, *Tancredi*, qui réclame le plus grand nombre de décorations, au niveau ensuite des effets de scène et du premier garçon de théâtre avec *Alzire*.

¹ Cf. Chardonnet-Darmaillacq D. *LeKain, grand réformateur de la Comédie-Française*, mémoire de master 2, Annexes deuxième partie, « costume de *L'Orphelin de la Chine* : les factures » p. 173.

De toutes les tragédies référencées, elle est en effet la seule à exiger selon LeKain l'intervention d'absolument tous les corps de métiers : musiciens, machinistes-décorateurs pour le son et la lumière, perruquier et premier garçon de théâtre pour les traditionnelles assises, mais aussi pour un meuble d'importance – un guéridon – devant supporter un large luminaire – une girandole. Si ce n'est une fois encore *Tancredi*¹, les autres tragédies paraissent relativement pauvres en effets de scène. *Rodogune* et *l'Orphelin de la Chine* exigent toutes deux la production de quelques illustrations musicales, augmentant ainsi encore le nombre des pièces ici répertoriées et qui réclament de la musique – c'est la seule vraie constante du tableau. *L'Iphigénie* de La Touche exige quant à elle un effet de lumière, mais se passe comme la *Scévole* de Du Ryer des services du premier garçon.

¹ *Tancredi* formait avec *Alzire* le duo de tête des tragédies les plus largement traitées mais aussi les plus fournies en terme de comédiens et d'assistants.

1-13] Synthèse

1-13-1] Classements des types de costumes par nombre de pièces,
nombre d'auteurs et nombre de pages

| N° | TYPE DE COSTUME | NOMBRE DE PIÈCES | TYPE DE COSTUME | NOMBRE D'AUTEURS | TYPE DE COSTUME | NOMBRE DE PAGES |
|----|-----------------------|------------------|-----------------------|------------------|-----------------------|-----------------|
| 1 | Grec | 22 | Grec | 13 | Grec | 59 |
| 2 | Romain | 16 | Romain | 7 | Romain | 45 |
| 3 | Européens | 9 | Européens | 7 | Européens | 31,5 |
| 4 | Oriental | 7 | Asiatique | 5 | Oriental | 21,5 |
| 5 | Typique* | 6 | Oriental | 4 | Typique* | 22,5 |
| 6 | Asiatique | 5 | Typique* | 4 | Asiatique | 22,5 |
| 7 | Africain | 5 | Africain | 4 | Africain | 16,25 |
| 8 | Espagnol | 3 | Espagnol | 3 | Espagnol | 10,25 |
| 9 | Turc | 3 | Turc | 3 | Turc | 7,75 |
| 10 | Arabe | 2 | Parthe | 2 | Arabe | 6,25 |
| 11 | Arménien | 2 | Arménien | 2 | Arménien | 3,75 |
| 12 | Parthe | 2 | Arabe | 1 | Parthe | 3,5 |
| | Total (indice) | 82 | Total (indice) | 55 | Total (indice) | 250 |

Ces tableaux nous permettent de constater assez logiquement que le nombre d'auteurs et le nombre de pages sont globalement proportionnels au nombre de pièces. Les quelques rares écarts que nous signalons en rouge sont à chaque fois trop minces pour être révélateurs d'un quelconque élément vraiment perturbateur. Les totaux que nous indiquons sont à chaque fois supérieurs aux valeurs que nous avons indiquées en introduction du *Registre*. Cela tient évidemment au fait que plusieurs types de costumes peuvent être employés dans une seule et même pièce. Dans la mesure où nous comptons une pièce pour chaque unité de costumes identifiés, une pièce comportant par exemple trois types de costumes différents sera compté trois fois. Le raisonnement est évidemment le même pour les auteurs et le nombre de pages. Notons à ce titre que **toutes les valeurs que nous avons établies dans les différentes études que nous venons de mener séparément pour chaque type de costumes ont été calculées à partir des valeurs ici mentionnées**. Le pourcentage que représente chaque catégorie de costumes a donc été déterminé selon une règle de trois de type « total (indice) ÷ nombre de pièces x 100 ».

1-13-2] Synthèse du classement des pièces par date de création

| N° | TYPE DE COSTUME | CREATION AVANT 1715 | % | CREATION APRES 1715 | % |
|----|-----------------|---------------------|------------|---------------------|------------|
| 1 | Parthe | 2 | 100% | | |
| 2 | Arménien | 2 | 100% | | |
| 3 | Oriental | 6 | 85% | 1 | 15% |
| 4 | Romain | 11 | 70% | 5 | 30% |
| 5 | Asiatique | 3 | 60% | 2 | 40% |
| 6 | Africain | 3 | 60% | 2 | 40% |
| 7 | Grec | 10 | 45% | 12 | 55% |
| 8 | Typique* | 2 | 30% | 4 | 70% |
| 9 | Espagnol | 1 | 30% | 2 | 70% |
| 10 | Turc | 1 | 30% | 2 | 70% |
| 11 | Européen | 2 | 20% | 7 | 80% |
| 12 | Arabe | | | 2 | 100% |
| | Total | 43 | 52% | 39 | 48% |

Plusieurs conclusions d'ordre général peuvent être établies à la vue de ce tableau synthétisant la répartition des différents types de costumes en fonction de leur année de création. Nous pouvons dans un premier temps constater que le rapport semble très équilibré entre les pièces créées avant et après 1715. Aucune période ne prend le pas sur l'autre. Ce premier constat semble relativement cohérent dans la mesure où le *Registre* compte un nombre égal de pièces créées avant et après 1715. Les deux groupes présentent cependant des profils un peu différents. Les pièces créées avant 1715, formant un premier groupe comptent un nombre de costumes « conventionnels » bien plus important que celles créées après 1715. Ce constat ne saute pas véritablement aux yeux tant le tableau semble équilibré. Les costumes grecs et romains, qui font partie de ceux que nous appelons « conventionnels », comptent pourtant pour près de 50% des costumes du premier groupe, chacun d'eux affichant des valeurs à deux chiffres. Les costumes asiatiques et orientaux « classiques », c'est-à-dire non « typiques », sont également plus présents dans le premier que dans le deuxième groupe : sur les douze que l'on dénombre au total, neuf s'affichent dans la première colonne contre seulement trois dans la seconde, soit un rapport de 75% contre 25%. Mis tous ensemble, les costumes « conventionnels » ou « classiques » représentent près de 60% des costumes des pièces créées avant 1715. Les pièces créées après 1715 affichent des valeurs plus homogènes. Les costumes grecs, s'ils s'avèrent encore très présents, sont pourtant les seuls costumes « conventionnels » à faire masse. Même si l'on ne peut pas dire qu'ils soient révolutionnaires, ce sont les costumes

européens qui arrivent en seconde position devant les costumes romains et les costumes « exotiques » nettement plus présents dans le second que dans le premier groupe. Les costumes que nous avons qualifiés de « conventionnels » ne représentent plus que 50% des costumes des pièces créées après 1715.

1-13-3] Classement synthétique des types de costumes par nombre de pages et nombre de comédiens.

| N° | TYPE DE COSTUME | MOYENNE PAGE/PIECE | NOMBRE DE COMEDIENS (MOYENNE) | NOMBRE DE D'ASSISTANTS (MOYENNE) | TOTAL |
|----|-----------------|--------------------|-------------------------------|----------------------------------|-----------|
| 1 | Asiatique | 4,5 | 10 | 43 | 53 |
| 2 | Arabe | 4 | 8 | 46 | 54 |
| 3 | Européen | 4 | 9 | 30 | 39 |
| 4 | Typique | 3,75 | 9 | 44 | 53 |
| 5 | Espagnol | 3,5 | 10 | 26 | 36 |
| 6 | Africain | 3,25 | 9 | 29 | 38 |
| 7 | Oriental | 3 | 10 | 27 | 37 |
| 8 | Romain | 3 | 9 | 22 | 31 |
| 9 | Grec | 2,5 | 8 | 26 | 34 |
| 10 | Turc | 2 | 9 | 14 | 23 |
| 11 | Arménien | 2 | 8 | 15 | 23 |
| 12 | Parthe | 1,75 | 10 | 28 | 38 |
| | Moyenne | 3 | 9 | 29 | 38 |

Ce tableau démontre assez clairement que le nombre de page est globalement proportionnel au nombre de comédiens, même si le raisonnement ne se vérifie pas toujours. En même temps qu'elles sont les plus longuement traitées, les pièces comportant des costumes asiatiques sont aussi celles qui comptent, à une unité près, le plus grand nombre de comédiens et d'assistants. À l'inverse, les pièces comportant des costumes parthes et arméniens et qui, à 0,25 pages près, sont les moins traitées en moyenne, sont également les pièces qui comptent le nombre moyen d'assistants le plus faible.

Notons que les costumes que nous avons qualifiés dans la section précédente de « conventionnels » appartiennent presque tous à la seconde moitié du tableau, c'est-à-dire aux pièces les moins longuement traitées. Il ne se trouve guère que les costumes asiatiques pour faire complètement exception à cette règle. Nous avons déjà eu l'occasion de revenir sur les raisons expliquant cette singularité des costumes asiatiques dans la sous-partie que nous lui avons consacrée ci-dessus.¹

¹ Cf. ci-dessus p. 443.

1-13-4] Classement synthétique des types de costumes par date d'action :
avant/ après JC.

| TYPE DE COSTUME | DATE ACTION AV. JC | % | DATE ACTION AP. JC | % |
|-----------------|-------------------------|------------|-------------------------|------------|
| Africain | 5 pièces sur 5 | 100% | | |
| Grec | 21 pièces sur 22 | 95% | 1 pièces sur 22 | 5% |
| Asiatique | 4 pièces sur 5 | 80% | 1 pièces sur 5 | 20% |
| Romain | 10 pièces sur 16 | 60% | 6 pièces sur 16 | 40% |
| Autres | 3 pièces sur 6 | 50% | 3 pièces sur 6 | 50% |
| Arabe | 1 pièces sur 2 | 50% | 1 pièces sur 2 | 50% |
| Oriental | 3 pièces sur 7 | 45 % | 4 pièces sur 7 | 55% |
| Européen | 1 pièce sur 9 | 10% | 8 pièces sur 9 | 90% |
| Espagnol | | | 3 pièces sur 3 | 100% |
| Turc | | | 3 pièces sur 3 | 100% |
| Arménien | | | 2 pièces sur 2 | 100% |
| Parthe | | | 2 pièces sur 2 | 100% |
| | 47 pièces sur 63 | 75% | 34 pièces sur 76 | 45% |

LeKain prenant soin de dater le plus précisément possible le temps de chaque intrigue, nous avons pris soin à notre tour d'opérer une distinction, sans doute une peu réductrice parce que non systématiquement signifiante, entre les pièces dont l'action se déroule avant et après Jésus-Christ. La synthèse que constitue le tableau ci-dessus confirme le caractère rationnel des choix opérés par un LeKain soucieux de faire prévaloir systématiquement la cohérence historique. Nous n'allons pas ici revenir sur ce que nous avons pris le temps de détailler dans le cadre de l'étude de chaque type de costume. Constatons tout de même que les pièces se déroulant après Jésus-Christ, alors même qu'elles sont inférieures en nombre présentent une plus grande variété d'habits que celles se déroulant avant. Les costumes grecs et romains apparaissent en effet nettement majoritaires dans les pièces se déroulant avant Jésus-Christ – plus de 65% des habits référencés dans la première colonne – alors qu'ils ne comptent plus que pour 20% de ceux figurant dans la deuxième colonne. Ils sont de loin supplantés par les nombreuses déclinaisons des costumes de type européen et asiatique. Les pièces se déroulant avant Jésus-Christ présentent donc un profil relativement homogène. Celles qui se déroulent après apparaissent quant à elles beaucoup plus hétérogènes, ouvrant la voie à une forme de spécialisation esthétique moins sensible dans la première colonne.

Il faut encore préciser que, par souci d'exhaustivité, nous avons cherché à recouper le présent tableau avec celui analysant les dates de création. L'idée étant de déterminer si les auteurs du

XVII^e siècle ont écrit des pièces se déroulant avant ou après Jésus-Christ dans des proportions différentes des auteurs du XVIII^e. En d'autres termes, l'objectif consistait à identifier les traces d'une mode potentielle. Aucune conclusion saisissante n'est apparue au terme de cette comparaison. Les pièces créées avant 1715 comptent 19 pièces dont l'action se déroule avant Jésus-Christ contre 11 après cette date. Les pièces créées après 1715 comptent quant à elles 17 pièces dont l'action se déroule avant Jésus-Christ contre 13 après. Les différences apparaissent trop peu sensibles pour être particulièrement significatives.

1-13-5] Classement synthétique des types de costumes par amplitude mis en regard avec les dates marquant le déroulement de l'action.

| N° | TYPE DE COSTUME | AMPLITUDE | DATE ACTION AV. JC | DATE ACTION AP. JC |
|----|-----------------|-----------------|--------------------|--------------------|
| 1 | Typique | 2725 ans | 50% | 50% |
| 2 | Oriental | 2255 ans | 45 % | 55% |
| 3 | Grec | 2249 ans | 95% | 5% |
| 4 | Européen | 1674 ans | 10% | 90% |
| 5 | Africain | 1347 ans | 100% | |
| 6 | Asiatique | 1252 ans | 80% | 20% |
| 7 | Romain | 919 ans | 60% | 40% |
| 8 | Arabe | 648 ans | 50% | 50% |
| 9 | Espagnol | 497 ans | | 100% |
| 10 | Turc | 370 ans | | 100% |
| 11 | Arménien | 202 ans | | 100% |
| 12 | Parthe | 122 ans | | 100% |

Au-delà du classement lui-même, il nous est apparu cohérent, en complétant ce tableau, de croiser les données relatives aux amplitudes d'utilisation de chaque costume avec les pourcentages propres au temps d'action que nous venons de déterminer. Cette mise en regard s'avère signifiante dans la mesure où elle révèle que les costumes utilisés dans les pièces se déroulant avant Jésus-Christ sont globalement employés sur des plages de temps beaucoup plus longues que ceux des pièces se déroulant après Jésus-Christ. Il faut ici préciser que l'amplitude séparant les costumes européens n'est « que » de 596 ans dès lors que l'on fait exception de la problématique *Spartachus* de Saurin. Cette particularité mise de côté, la règle que nous venons d'énoncer se vérifie presque toujours. Il ne se trouve guère que les costumes orientaux pour se soustraire à ce principe. Dans la mesure où le groupe des costumes que nous avons qualifiés de

« typiques » a été constitué par nos soins en dehors de toute considération liée à un principe de cohérence historique, nous ne considérons pas sa place dans le tableau comme signifiante.

1-13-6] Classement croisé des types de costumes et des lieux de l'action.

| TYPE DE PAYS ⇨ TYPE DE COSTUMES⇩ | GRÈCE | ITALIE | ISRAEL | ARMENIE | TURQUIE | MESOPOTAMIE | ESPAGNE | UKRAINE | EGYPTE | TUNISIE | PEROU | FRANCE | ANGLETERRE | SUEDE | POLOGNE | ALBANIE | PORTUGAL | ARABIE | TURKMENISTAN | CHINE | TOTAL COSTUME | TOTAL PAYS | |
|-------------------------------------|-----------|-----------|----------|----------|----------|-------------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|------------|----------|----------|----------|----------|----------|--------------|----------|---------------|------------|-----------|
| Grec | 16 | | | 1 | 1 | | | 2 | 1 | | | | | | | 1 | | | | | 22 | 6 | |
| Romain | | 10 | 1 | 2 | 1 | | 1 | 1 | | | | | | | | | | | | | 16 | 6 | |
| Européen | | 2 | 1 | | | | | | | | | 2 | 2 | 1 | 1 | | | | | | 9 | 6 | |
| Oriental | | 1 | 1 | 1 | 3 | 1 | | | | | | | | | | | | | | | 7 | 5 | |
| Typique | | 2 | | | | 1 | | 1 | | | 1 | | | | | | | | | 1 | 6 | 5 | |
| Africain | 1 | | | | | | 1 | | 2 | 1 | | | | | | | | | | | 5 | 4 | |
| Asiatique | | | 2 | 1 | | 2 | | | | | | | | | | | | | | | 5 | 3 | |
| Espagnol | | | | | | | 1 | | | | 1 | | | | | | 1 | | | | 3 | 3 | |
| Turc | | | 1 | | 2 | | | | | | | | | | | | | | | | 3 | 2 | |
| Arabe | | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | 1 | | | 2 | 2 | |
| Parthe | | | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | 1 | | 2 | 2 | |
| Arménien | | | | 2 | | | | | | | | | | | | | | | | | 2 | 1 | |
| Total pays | 17 | 15 | 7 | 7 | 7 | 5 | 3 | 3 | 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 82 |
| Total costume | 2 | 4 | 6 | 5 | 4 | 4 | 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | | 45 | |

Dans la mesure où nous avons déjà fait l'étude détaillée du profil de chaque type de costume, ce tableau apparaît surtout utile du point de vue des pays ou des régions qui y sont répertoriés. On en dénombre exactement 20. Le nombre moyen de costumes par pays est donc inférieur à deux.¹ La Palestine arrive en tête des pays où apparaît le plus grand nombre de costumes différents, sans pourtant être le territoire où se déroulent majoritairement les actions. Carrefour culturel et religieux, la Palestine des tragédies sélectionnées par LeKain est peuplée de costumes romains, européens (chevalerie), orientaux, asiatiques, turcs et arabes. C'est une autre région moyenne-orientale qui arrive en seconde position : l'Arménie. Cette dernière est traversée par des costumes grecs, romains, orientaux, asiatiques et arméniens. Ce panel semble se faire l'écho assez juste de l'histoire d'une région traversée, comme La Palestine, par de nombreuses cultures et soumise à bien des convoitises de la part des puissances environnantes. Trois régions différentes se partagent la troisième place des pays où apparaissent le plus grand nombre de

¹ 82 ÷ 45 = 1,8

costumes : la Mésopotamie et la Turquie d'un côté l'Italie de l'autre. Les pays moyen-orientaux tiennent décidément le haut du classement qui nous occupe ici. La place de l'Italie est intéressante dans la mesure où elle distingue assez nettement le pays des Romains de sa « cousine » grecque, l'autre grande puissance européenne du Sud de l'Europe, l'autre source d'inspiration majeure pour les dramaturges des XVII^e et XVIII^e siècles, la jumelle esthétique qui réclame le même type de costumes et de décors. Si, comme la Grèce, l'Italie apparaît dominée par son « costume national », elle accueille néanmoins sur son territoire quatre autres types de costumes – voire cinq dans la mesure où les deux costumes typiques sont différents –, contre seulement un pour sa voisine hellénique. Nous avons constaté dans la section ci-dessus consacrée aux dates marquant le déroulement de l'action que les pièces se tenant avant Jésus-Christ comportaient un plus petit nombre de costumes, présentant ainsi un profil plus homogène que celui des pièces dont l'action est établie après l'an 0 de notre ère. Il en va en quelque sorte de même entre la Grèce et l'Italie. La première affiche un profil presque uniforme, quand la seconde apparaît plus hétérogène, moins exclusivement centrée sur son seul domaine privilégié d'investigation. **Les tragédies à sujets grecs, dans la mesure où elles sont précisément celles dont l'action se passe le plus précocement dans l'Histoire, semblent donc, à tous égards, présenter, dans le *Registre* de LeKain un profil esthétique paradigmatique, appuyées qu'elles sont sur une série quasi invariable de données structurantes.** L'étude des décors, nous y venons, ne devrait pas contredire cette conclusion qui doit cependant être quelque peu nuancée. Si la Grèce est l'un des pays qui compte le moins de types de costumes différents (lecture verticale), le costume grec est en revanche l'un de ceux que l'on retrouve dans le plus grand nombre de pays (lecture horizontale). Cela tient cependant beaucoup au fait que les costumes de type grecs sont de loin les plus employés de tous. Si l'on envisage la question d'un point de vue strictement proportionnel, les costumes grecs finissent bons derniers de la liste, ce qui tend à confirmer la conclusion à laquelle nous sommes arrivé.

1-13-7] Classement croisé des types de costumes et des décors.

| ⇔ TYPE DE COSTUME TYPE DE DECORS ↓ | GALERIE T1 | GALERIE T3 | GALERIE T2 | CAMP/TENTE/TOILE | APPARTEMENT | CABINET | STATUE/AUTEL | TOMBEAUX | TEMPLE 2 | TEMPLE 1 | BOIS /TOILE PEINTE | PLACE PUBLIQUE | GALERIE T4 | PRISON | TEMPLE 3 | TRONE | CHAMBRE | CAVERNE/TOILE RIVAGE | TRIBUNE | CHAR | GALERIE T5 | TOTAL COSTUME | TOTAL DÉCOR |
|---------------------------------------|------------|------------|------------|------------------|-------------|----------|--------------|----------|----------|----------|--------------------|----------------|------------|----------|----------|----------|----------|----------------------|----------|----------|------------|---------------|-------------|
| Grec | 13 | | | 3 | | | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | | | | 2 | | | 1 | 1 | 1 | | 34 | 11 |
| Romain | 7 | 3 | | 2 | 3 | 3 | 2 | | 1 | | 1 | | | | | | 1 | | | | | 23 | 9 |
| Européen | | 1 | 5 | | 1 | 1 | | | | 1 | | 1 | 1 | 3 | | | | | | | | 14 | 8 |
| Typique | 1 | 1 | 1 | 1 | | | 1 | | 1 | 1 | | 1 | | | | | | | | | 1 | 9 | 8 |
| Oriental | 4 | 1 | | | | 1 | | | 1 | | | | | | | | | | | | | 7 | 4 |
| Asiatique | 1 | 1 | | 1 | | | | 1 | 1 | 1 | | 1 | | | | 2 | | | | | | 9 | 8 |
| Africain | 3 | 1 | | | 1 | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | 6 | 4 |
| Espagnol | | | 2 | | 2 | | | | | | | 1 | | | | | | | | | | 5 | 3 |
| Turc | 1 | | | | | | | | | | | | 2 | | | | | | | | | 3 | 2 |
| Arménien | 1 | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 2 | 2 |
| Arabe | 2 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 2 | 1 |
| Parthe | 2 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 2 | 1 |
| Total décor | 35 | 9 | 8 | 7 | 7 | 6 | 6 | 5 | 5 | 5 | 4 | 4 | 3 | 3 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 117 | |
| Total Costume | 10 | 7 | 3 | 4 | 4 | 4 | 3 | 2 | 5 | 4 | 2 | 4 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | | 62 |

Le présent tableau fonctionne exactement de la même manière que le précédent. La seule différence tient au fait que ce ne sont plus les pays que nous croisons ici avec les costumes, mais les décors, anticipant ainsi sur notre prochain chapitre. Sans surprise, le « couple » costume grec/galerie T1 arrive largement en tête. Prises individuellement, les deux têtes de séries respectives finissent à chaque fois en haut du tableau, dès lors qu'on envisage leur résultat du seul point de vue des valeurs absolues. Les costumes de type grec sont ainsi ceux qui se trouvent associés au plus grand nombre de décors, alors que la galerie tripartite de type 1 se trouve être la structure décorative associée au plus grand nombre de costumes. **Ces résultats respectifs témoignent de l'influence esthétique du costume grec et de la galerie tripartite de type 1 sur le champ des pratiques théâtrales. Sans être indépassable, l'un et l'autre apparaissent comme des points de référence contaminants.** La domination numérique de la galerie T1, effectivement la plus fréquente dans le *Registre*, pourrait laisser penser que les décors apparaissent ici dans un ordre correspondant au nombre de fois où ils apparaissent dans le volume. Dans la mesure où nous classons ici les décors en fonction du nombre total de

combinaisons comptabilisées (première ligne), ce principe est à peu près respecté. Quelques exceptions demeurent pourtant. La galerie T3, alors qu'elle apparaît dans deux tragédies de moins que la galerie T2, arrive ici en seconde position. Cela tient au fait qu'une bien plus grande variété de costumes lui soit associée. La galerie T2, même si elle ne compte qu'une association de moins que la galerie T3, n'est associée qu'avec trois types de costumes différents, quand la galerie T3 l'est avec sept. Ces écarts signent le profil de chaque décor. Très spécifique, la galerie tripartite de type 2, c'est-à-dire d'architecture gothique, présente un profil très « serré ». Elle ne s'associe, à une exception près, qu'à des costumes de type européens et espagnols. La galerie tripartite de type 3, c'est-à-dire d'architecture rustique ou grossière, présente, elle, un profil beaucoup plus « souple » dans la mesure où elle est associée à une bien plus large variété de costumes : européens, asiatiques, africains, moyen-orientaux..., la plupart des continents culturellement connus lui étant finalement associés. Cela témoigne, sans doute possible, du caractère bien plus neutre de l'architecture dite « rustique » par rapport à l'architecture gothique, esthétiquement très marquée et donc forcément restrictive. Les procédés interprétatifs ayant conduit à cette conclusion peuvent utilement être appliqués à tous les autres décors. Les éléments décoratifs non structurants tels les tombeaux, les autels, les statues et les trônes peuvent ainsi être ajoutés à la liste des décors « raides » ou esthétiquement « serrés », au même titre que les temples¹ de type 3 (intérieur temple). L'exemple le plus marquant reste toutefois la prison, trois fois référencée mais associée à un seul et même type de costume. **La prison réclame du costume européen. C'est indépassable, c'est systématique, cela fait système.² Il nous faut dire à ce titre que les tableaux successifs que nous n'avons de cesse de mettre en forme et d'analyser, s'avèrent être utiles, non seulement pour nous aider à décrypter le *Registre*, mais aussi – et peut-être surtout – parce qu'ils nous guident vers une conclusion qui ne cesse d'apparaître plus probante à mesure qu'ils défilent : ce *Registre* est un vrai système, aux subtilités parfois complexes, mais aux mécanismes parfaitement réguliers.**

1-13-8] Classement synthétique des types de costumes par nombre d'effets de scène

1-13-8-1] Valeurs absolues.

¹ Structurant eux.

² Pour LeKain en tous cas.

| N° | TAILLEUR MAGASINISER | MAITRE DE MUSIQUE | DECORATEUR MACHINISTE SON | DECORATEUR MACHINISTE LUMIERE | PERRUQUIER | 1 ^{ER} GARÇON | | | | TOTAL | INDICE EFFET |
|----|-------------------------|----------------------|---------------------------------|-------------------------------------|------------|------------------------|-----------|-----------|-----------|------------|-----------------|
| | | | | | | Π | ⊖ | ✂ | M | | |
| | TYPE DE COSTUME | ♪ | 🎧 | ⊖ | ✂ | Π | ⊖ | ✂ | M | | |
| 1 | Grec | 7 | 2 | 11 | 7 | 15 | 4 | 4 | 3 | 53 | 2,4 |
| 2 | Romain | 3 | | 2 | 8 | 15 | 4 | 1 | 3 | 36 | 2,25 |
| 3 | Européen | 5 | 2 | 3 | 3 | 8 | 4 | | 2 | 27 | 3 |
| 4 | Typique | 5 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 1 | 1 | 18 | 2,5 |
| 5 | Asiatique | 3 | 2 | 2 | 1 | 4 | | 3 | 1 | 16 | 3,25 |
| 6 | Oriental | 2 | 1 | 2 | 1 | 7 | 1 | 1 | 1 | 16 | 2,25 |
| 7 | Espagnol | 1 | 1 | 2 | 2 | 3 | 2 | | 1 | 11 | 3,5 |
| 8 | Africain | | | 2 | | 4 | 1 | 2 | 1 | 8 | 2 |
| 9 | Arabe | | | 1 | 1 | 1 | 2 | | 1 | 6 | 3 |
| 10 | Turc | | | 1 | 1 | 3 | 1 | | | 6 | 2 |
| 11 | Parthe | 1 | | | | 2 | | 1 | | 4 | 2 |
| 12 | Arménien | | | | | 2 | | | | 2 | 1 |
| | Total | 26 | 9 | 28 | 26 | 68 | 20 | 13 | 14 | 201 | |

Ce tableau est intéressant à plus d'un titre. Il nous permet d'avoir une vision globale des effets que nous avons référencés pour chacune des catégories individuellement étudiées. Nous pouvons ainsi constater, en nous concentrant d'abord sur les quatre premières colonnes, que les effets liés à la musique, aux lumières, et aux coiffures sont très proches en nombre. Seuls les effets sonores se distinguent en affichant ici un total trois fois inférieur.¹ Deux catégories semblent ici se distinguer : d'un côté les effets musicaux et sonores presque exclusivement réservés aux pièces figurant dans la première moitié du tableau – c'est-à-dire les pièces qui comptent le plus grand nombre d'effets –, et de l'autre les effets lumineux et les perruques bien plus largement répartis. D'où viennent ces écarts ? Comment les expliquer ? En se révélant plus exclusifs que les effets de lumière ou de coiffure, les effets sonores et musicaux paraissent revendiquer un statut singulier qui les distinguerait des effets plus ordinaires, plus courants et plus usuels. La présence de musique et d'effets sonores marquerait ainsi le caractère

¹ Attention : les chiffres indiqués correspondent aux combinaisons entre un costume et un effet. Un effet qui apparaîtrait dans une pièce comportant trois types de costumes différents serait par exemple comptabilisé trois fois. Les valeurs affichées ne doivent donc pas être envisagées comme absolues. Nous aurons l'occasion de nous pencher individuellement sur chacun de ces effets dans la suite de notre étude.

spectaculaire ultime des pièces dans lesquelles ils se retrouvent. Notons par ailleurs que l'un et l'autre ne vont que rarement l'un sans l'autre dans ce tableau. Bien que leur production ne relève pas de la même responsabilité, les deux effets entretiennent manifestement une proximité certaine.

Les rapports sont bien différents dès lors que l'on s'occupe des missions du premier garçon de théâtre. Le placement d'assises arrive, sans grande surprise, très largement en tête de toutes les charges qui lui sont confiées. Suivent la gestion des luminaires de scène puis celle des meubles qui leurs sont très souvent associés, et enfin celle des petits accessoires de tout genre. De la même manière que le premier garçon de théâtre complète régulièrement le travail du tailleur-magasinier en distribuant les petits accessoires, ses différentes missions l'amènent également bien souvent à soutenir les travaux du décorateur-machiniste sur les lumières en fournissant aux comédiens les luminaires d'appoint souvent utilisés pour signaler le passage à la nuit.

Le classement des différents types de costumes que nous avons opéré ici en fonction du nombre d'effets avec lesquels nous les avons trouvés combinés correspond, dans les grandes lignes, au classement primaire, par nombre de références. Les costumes grecs figurent ainsi, une fois de plus, en tête de liste, suivis par les costumes romains et européens.

En fin de liste, on retrouve assez logiquement les costumes dont nous n'avons trouvé qu'un petit nombre de référence. L'équilibre du classement n'est en fait modifié qu'en son cœur, les costumes « typiques » dépassant les costumes orientaux pourtant plus nombreux, et les costumes africains étant dépassés par les costumes espagnols. Il nous est apparu cependant assez rapidement qu'un tri par valeur absolue ne rendait pas justice au caractère plus ou moins spectaculaire des pièces comportant chaque type de costume. Comment les costumes turcs, pour ne prendre que cet exemple, peuvent-ils être comparés aux costumes grecs, présents dans presque huit fois plus de pièces ? Un classement proportionnel par indice semblait nécessaire.

1-13-8-2] Valeurs relatives

| N° | TAILLEUR MAGASINISER | MAITRE DE MUSIQUE | DECORATEUR MACHINISTE SON | DECORATEUR MACHINISTE LUMIERE | PERRUQUIER | 1 ^{ER} GARÇON | | | | TOTAL | INDICE EFFET |
|----|-------------------------|----------------------|---------------------------------|-------------------------------------|------------|------------------------|-----------|-----------|-----------|------------|-----------------|
| | | | | | | Π | ♂ | Λ | M | | |
| | TYPE DE COSTUME | ♪ | 🎧 | 🎬 | ✂ | Π | ♂ | Λ | M | | |
| 1 | Espagnol | 1 | 1 | 2 | 2 | 3 | 2 | | 1 | 11 | 3,5 |
| 2 | Asiatique | 3 | 2 | 2 | 1 | 4 | | 3 | 1 | 16 | 3,25 |
| 3 | Européen | 4 | 2 | 3 | 3 | 8 | 4 | | 2 | 27 | 3 |
| 4 | Arabe | | | 1 | 1 | 1 | 2 | | 1 | 6 | 3 |
| 5 | Autres | 5 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 1 | 1 | 18 | 2,5 |
| 6 | Grec | 7 | 2 | 11 | 7 | 15 | 4 | 4 | 3 | 53 | 2,4 |
| 7 | Romain | 3 | | 2 | 8 | 15 | 4 | 1 | 3 | 36 | 2,25 |
| 8 | Oriental | 2 | 1 | 2 | 1 | 7 | 1 | 1 | 1 | 16 | 2,25 |
| 9 | Africain | | | 2 | | 4 | 1 | 2 | 1 | 8 | 2 |
| 10 | Turc | | | 1 | 1 | 3 | 1 | | | 6 | 2 |
| 11 | Parthe | 1 | | | | 2 | | 1 | | 4 | 2 |
| 12 | Arménien | | | | | 2 | | | | 2 | 1 |
| | Total | 26 | 9 | 28 | 26 | 68 | 20 | 13 | 14 | 201 | |

Le calcul des indices à partir desquels nous effectuons ici ce nouveau classement correspond à une opération assez simple consistant à diviser le nombre total d'effets comptabilisés par le nombre de pièces dans lesquelles figure chaque type de costumes. Pour les costumes grecs, nous avons par exemple divisé 53 par 22, ce qui nous donne un résultat de 2,4 reléguant ainsi en milieu de tableau l'éternel premier de tous les classements, désormais plus d'un point derrière les costumes espagnols qui deviennent les têtes de proue de ce nouveau tableau. Alors qu'ils auraient pu sembler insignifiants dans le *Registre* où ils n'apparaissent que dans trois pièces, ces costumes espagnols s'imposent ici en haut du classement, suivis par les costumes asiatiques qui gagnent leur importance grâce à *Athalie* et à *Sémiramis*. Les costumes européens complètent le podium en se maintenant à une troisième place dont ils ne semblent devoir jamais bouger. Cette régularité dans le classement – troisième en nombre de référence, troisième en nombre d'effets, troisième en proportion d'effets – tend à signer le caractère particulièrement équilibré des pièces à costumes européens. Toutes ou presque comptent des effets, et sont associées aux galeries tripartites de type 2 qui, comme nous venons de le dire, présentent un

profil particulièrement serré et stable. Les pièces comportant des costumes européens présentent donc à tout point de vue des contours réguliers et le système que nous avons évoqué plus haut n'est jamais aussi apparent qu'avec elles.

Après les costumes européens viennent les costumes arabes, habituellement relégués en fin de classement dans la mesure où ils n'apparaissent qu'à deux reprises dans le *Registre*. Les costumes que nous avons qualifiés de typiques se maintiennent à la cinquième place devant les habits grecs et romains qui manquent ici pour une fois à se distinguer. Sans être faibles, leurs indices respectifs, restent plutôt moyens. Ils prouvent que les pièces à costumes grecs et romains présentent des contours plus flous, moins serrés que celles comportant des costumes européens. Suivent les costumes orientaux et africains qui se trouvent en quelque sorte « déclassés ». Aucun de ces deux types ne s'est d'ailleurs jamais détaché, bien que l'un et l'autre soient relativement nombreux en valeur absolue. Les costumes orientaux et africains ne se distinguent donc pas sous la plume de LeKain comme des costumes particulièrement forts ou influents au sein des champs de force esthétique qui régissaient les grandes tragédies jouées à la Comédie-Française aux XVII^e et XVIII^e siècle. Le tableau s'achève avec les costumes turcs, parthes et arméniens qui, à l'inverse des costumes espagnols, et à l'instar des costumes africains et orientaux, semblent devoir rester pour LeKain parmi les « petits », voire parmi les « originaux ». Signalons pour finir que nous avons effectué, à toutes fins utiles, un classement par effet de chaque type de costume sur la page suivante. Ceux qui, pour une raison ou pour une autre, étudieraient plus particulièrement tel ou tel costume, pourraient en trouver l'utilité.

| N° | TYPE DE COSTUME | ♠ |
|----|-----------------|----|
| 1 | Grec | 11 |
| 2 | Européen | 3 |
| 3 | Romain | 2 |
| 4 | Asiatique | 2 |
| 5 | Oriental | 2 |
| 6 | Espagnol | 2 |
| 7 | Africain | 2 |
| 8 | Autres | 2 |
| 9 | Arabe | 1 |
| 10 | Turc | 1 |
| 11 | Parthe | |
| 12 | Arménien | |

| N° | TYPE DE COSTUME | ✂ |
|----|-----------------|---|
| 1 | Romain | 8 |
| 2 | Grec | 7 |
| 3 | Européen | 3 |
| 4 | Autres | 3 |
| 5 | Espagnol | 2 |
| 6 | Asiatique | 1 |
| 7 | Arabe | 1 |
| 8 | Oriental | 1 |
| 9 | Truc | 1 |
| 10 | Africain | |
| 11 | Parthes | |
| 12 | Arménien | |

| N° | TYPE DE COSTUME | 1 ^{ER} GARÇON |
|----|-----------------|------------------------|
| 1 | Grec | 26 |
| 2 | Romain | 23 |
| 3 | Autres | 18 |
| 4 | Européen | 14 |
| 5 | Oriental | 10 |
| 6 | Asiatique | 8 |
| 7 | Africain | 8 |
| 8 | Espagnol | 6 |
| 9 | Arabe | 4 |
| 10 | Turc | 4 |
| 11 | Parthe | 3 |
| 12 | Arménien | 2 |

| N° | TYPE DE COSTUME | ♪ |
|----|-----------------|---|
| 1 | Grec | 7 |
| 2 | Autres | 5 |
| 3 | Européen | 4 |
| 4 | Romain | 3 |
| 5 | Asiatique | 3 |
| 6 | Oriental | 2 |
| 7 | Espagnol | 1 |
| 8 | Parthe | 1 |
| 9 | Africain | |
| 10 | Arabe | |
| 11 | Turc | |
| 12 | Arménien | |

| N° | TYPE DE COSTUME | 📣 |
|----|-----------------|---|
| 1 | Grec | 2 |
| 2 | Européen | 2 |
| 3 | Asiatique | 2 |
| 4 | Oriental | 1 |
| 5 | Espagnol | 1 |
| 6 | Autres | 1 |
| 7 | Romain | |
| 8 | Africain | |
| 9 | Arabe | |
| 10 | Turc | |
| 11 | Parthe | |
| 12 | Arménien | |

Chapitre 2

Etude et analyse du système de classification des décors

2-1] Galerie tripartite de type 1 : architecture noble et riche

2-1-1] Classement par année de création

| TITRE | AUTEUR | DATE DE CREATION |
|-------------------------|-----------------------|---------------------------------------|
| Pompée (La mort de) | Corneille (P.) | 1641 |
| Polyeucte | Corneille (P.) | 1643 |
| Rodogune | Corneille (P.) | 1644 |
| Héraclius | Corneille (P.) | 1646 |
| Nicomède | Corneille (P.) | 1651 |
| Andromaque | Racine | 1667 |
| Britannicus | Racine | 1669 |
| Ariane | Corneille (T.) | 1672 |
| Mithridate | Racine | 1673 |
| Phèdre et Hyppolite | Racine | 1677 |
| Andronic | Campistron | 1685 |
| Tyridate | Campistron | 1691 |
| Médée | Longepierre | 1694 |
| Atrée et Thyeste | Crébillon | 1707 |
| Électre | Crébillon | 1708 |
| Ino et Mécicerte | Lagrange Chancel | 1713 |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 1725 |
| Pyrrhus | Crébillon | 1726 |
| Didon | Le Franc de Pompignan | 1734 |
| Mahomet II | La Noue | 1739 |
| Mahomet 1 ^{er} | Voltaire | 1742 |
| Mérope | Voltaire | 1743 |
| César (La mort de) | Voltaire | 1743 |
| Rome Sauvée | Voltaire | 1752 |
| Hypermnestre | Lemiere | 1758 |
| 25 pièces | 11 auteurs | 16 avant 1715 9 après 1715 |

De tous les décors mentionnés par LeKain dans le *Registre*, ceux que nous avons répertoriés dans la catégorie des galeries tripartites de type 1 sont de loin les plus employés. Les 25 oeuvres dans lesquelles on les retrouve représentent 42% des 60 tragédies qui composent le volume. Les galeries T1 représentent à elles seules près de

30% des décors employés au total dans l'ouvrage. Les descriptions que propose LeKain de ces galeries s'avèrent assez sommaires dans la mesure où elles se réduisent, la plupart du temps, à un état schématique des entrées – fond, droite, gauche – et à une qualification succincte du type d'architecture. Nous avons déjà eu l'occasion de lister les 14 déclinaisons proposées par LeKain dans la présentation analytique des décors que nous avons établie à la fin du *Registre*.¹ La plupart tournent autour d'adjectifs tels que « noble » ou « riche » dont la portée descriptive reste assez floue.

Les 25 pièces répertoriées ici ont été écrites par 11 auteurs distincts. Ils représentent près de 50% des auteurs identifiés au total dans le *Registre*. Pierre Corneille et Voltaire sont, avec cinq œuvres chacun, les auteurs les plus représentés ici en valeur absolue, suivis de près par Racine, avec quatre œuvres, puis par Crébillon avec trois. Campistron mis à part, tous les autres auteurs ne comptent ici qu'une seule tragédie. Le classement que nous venons d'établir se trouve bouleversé dès lors que l'on envisage la question non plus du point de vue des valeurs absolues, mais du point de vue du nombre proportionnel d'œuvres que compte chaque auteur dans l'ensemble du *Registre*. Avec une tragédie au compteur, Longepierre, Le Franc, La Noue et Lemiere voient ainsi 100% de leur répertoire sélectionné figurer dans le présent tableau, de même que Campistron, ses deux tragédies étant ici répertoriées. Suit Crébillon dont le répertoire sélectionné est ici représenté à hauteur de 75%. Pierre Corneille arrive en troisième position avec 55%, tout juste devant Racine, Thomas Corneille et Lagrange Chancelle dont le répertoire sélectionné est représenté à hauteur de 50%. Voltaire ferme la marche, les cinq œuvres que nous avons ici comptabilisées ne comptant que pour 33% des 15 tragédies de sa main que nous avons au total dans le *Registre*. Ce pourcentage, relativement modeste pour l'auteur phare du XVIII^e siècle, signe l'intérêt manifestement décroissant des dramaturges pour ce type de décor après la mort de Louis XIV. Sur les 25 tragédies ici répertoriées, nous n'en trouvons en effet que neuf qui aient été écrites après 1715, contre 16 avant, soit un rapport de respectivement 35% contre 65%. Nous pouvons par ailleurs noter que sur les 16 tragédies écrites avant 1715, cinq appartiennent à la période précédant la formalisation restrictive de l'écriture dramatique tragique par l'Abbé d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre* en 1653. **La galerie tripartite de type 1 peut donc être considérée comme une structure décorative source ou primaire du théâtre moderne en France, profondément enracinée dans les pratiques jusqu'à la transformation de la scène**

¹ Cf. ci-dessus p.393. check page + voir note 1 p.34

Française qu'occasionna l'éviction des banquettes en 1759. Cette réforme, nous avons eu l'occasion d'y revenir largement, devait redonner tant d'espace au théâtre que l'ensemble des processus de production spectaculaires, au premier rang desquels se trouvait évidemment la conception des décors, ne pouvait que s'en trouver profondément bouleversé et remis en question. La scène était à repenser et les décors arrivaient en premier dans l'ordre des priorités. Le fait que le tableau s'arrête en 1758 ne relève certainement pas du pur hasard. Cela signe bien au contraire le caractère radical d'une réforme qui devait mettre un terme à l'expansion du plus grand standard décoratif de la période classique.

2-1-2] Classement par nombre total d'acteurs

| N° | TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|----------|---------------------|-------------------|----------------------------|-------------------|--------------------|--------------------|
| 1 | Ariane | Corneille (T.) | 1 | 7 | 0 | 7 |
| 2 | Ino et Méclicerte | Lagrange Ch. | 1 | 7 | 0 | 7 |
| 3 | Médée | Longepierre | 1,25 | 7 | 2 | 9 |
| 4 | Polyeucte | Corneille (P.) | 1,5 | 8 | 4 | 12 |
| 5 | Tyridate | Campistron | 1,5 | 10 | 7 | 17 |
| 6 | Atrée et Thyeste | Crébillon | 3,5 | 8 | 13 | 21 |
| 7 | Nicomède | Corneille (P.) | 1,25 | 8 | 13 | 21 |
| 8 | Pyrrhus | Crébillon | 2 | 8 | 13 | 21 |
| 9 | Phèdre et Hyppolite | Racine | 1,5 | 9 | 13 | 22 |
| 10 | Héraclius | Corneille (P.) | 2,5 | 9 | 13 | 22 |
| 11 | Électre | Crébillon | 2 | 10 | 13 | 23 |
| 12 | Andronic | Campistron | 3 | 11 | 13 | 24 |
| 13 | Mahomet II | La Noue | 1,75 | 10 | 14 | 24 |
| 14 | Britannicus | Racine | 2,25 | 7 | 19 | 26 |
| 15 | Didon | Le Franc | 2 | 8 | 19 | 27 |
| 16 | Andromaque | Racine | 2,5 | 8 | 25 | 33 |
| 17 | Mithridate | Racine | 2,25 | 9 | 25 | 34 |
| 18 | Pompée (La mort de) | Corneille (P.) | 2 | 11 | 30 | 41 |
| 19 | Rome Sauvée | Voltaire | 5,5 | 12 | 32 | 44 |
| 20 | Hérode et Mariamne | Voltaire | 4,5 | 9 | 38 | 47 |
| 21 | César (La mort de) | Voltaire | 4 | 9 | 41 | 50 |
| 22 | Hypermnestre | Lemiere | 4,25 | 7 | 51 | 58 |
| 23 | Rodogune | Corneille (P.) | 2 | 10 | 49 | 59 |
| 24 | Mahomet 1er | Voltaire | 3,25 | 6 | 54 | 60 |
| 25 | Mérope | Voltaire | 4,75 | 9 | 55 | 64 |
| T | 25 pièces | 11 auteurs | 63 pp. moy. 2,5 | moy. 9 | moy. 22 | moy. 31 |

Les 63 pages que couvrent les 25 pièces dans lesquelles apparaissent des galeries tripartites de type 1 représentent 34% du volume total de l'ouvrage. Cette valeur est de loin la plus élevée de tous les décors. Il n'en va pas de même pour le nombre moyen de pages sur lesquelles sont traitées les pièces ici répertoriées, inférieur, avec 2,5 pages, d'un demi point par rapport à la moyenne globale du *Registre*. Si ce n'est le nombre moyen de comédiens, égal à la valeur moyenne des pièces de l'ouvrage, toutes les valeurs restantes – assistants et total – sont inférieures de quatre points aux valeurs moyennes identifiées pour l'ensemble du *Registre*. De la même manière que les pièces à costumes grecs auxquelles elles sont très fréquemment associées, les pièces comportant des galeries T1 présentent un profil moyen inférieur. Il n'est guère que les huit dernières tragédies de la présente liste qui dépassent de loin les valeurs moyennes du *Registre*. Parmi elles, deux datent d'avant l'écriture de la *Pratique du théâtre* de l'Abbé d'Aubignac. Les six autres ont toutes été écrites entre 1725 et 1758. Nous pouvons encore noter, à propos de ces huit dernières pièces, qu'en plus d'être les plus fournies en termes de comédiens et d'assistants, elles sont également les parties les plus longuement traitées par LeKain, exception faite, une fois de plus, des deux pièces de Pierre Corneille. Alors qu'elles ne représentent qu'un petit tiers des pièces ici répertoriées, les huit dernières pièces couvrent à elles seules plus de 30 pages, soit presque 50% du nombre total de pages. **Les pièces créées dans la période classique entendue au sens strict apparaissent donc à tous égards beaucoup plus mesurées que celles ayant été créées avant les années 1660 ou après les années 1715.**

2-1-3] Décors, dates et lieux de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU DE L'ACTION | SECOND DÉCOR | ANNÉE DE CRÉATION |
|---------------------|-------------------|--|--|---------------------------------------|-------------------|
| Médée | Longepierre | 1724 av.JC | Corinthe | char | |
| Hypermnestre | Lemiere | 1395 av.JC | Argos | | |
| Ariane | Corneille (T.) | 1280 av.JC | Naxe | | |
| Phèdre et Hyppolite | Racine | 1264 av.JC | Trézène | | |
| Atrée et Thyeste | Crébillon | 1228 av.JC | Calcys | | |
| Andromaque | Racine | 1183 av.JC | Buthrote | | |
| Électre | Crébillon | 1180 av.JC | Mycènes | | |
| Ino et Mécicerte | Lagrange Ch. | 1044 av.JC | Pellé | | |
| Didon | Le Franc | 884 av. JC | Carthage | | |
| Pyrrhus | Crébillon | 304 av.JC | Byzance | | |
| Tyridate | Campistron | 220 av.JC | Dara | | |
| Méropé | Voltaire | 184 av.JC | Messène | Bois toile tombeaux | |
| Nicomède | Corneille (P.) | 158 av.JC | Nicomédie | | |
| Rodogune | Corneille (P.) | 98 av.JC | Séleucie | | |
| Rome Sauvée | Voltaire | 65 av.JC | Rome | Temple 2 statue | |
| Mithridate | Racine | 64 av.JC | Nymphée | | |
| Pompée (La mort de) | Corneille (P.) | 48 av.JC | Alexandrie | | |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 28 av.JC | Jérusalem | | |
| César (La mort de) | Voltaire | 46 | Rome | tribune | |
| Britannicus | Racine | 55 | Rome | | |
| Polyeucte | Corneille (P.) | 250 | Mélytène | | |
| Héraclius | Corneille (P.) | 610 | Constantinople | | |
| Mahomet 1er | Voltaire | 620 | La Mecque | autel | |
| Andronic | Campistron | 1372 | Byzance | | |
| Mahomet II | La Noue | 1471 | Byzance | | |
| 25 pièce | 11 auteurs | 18 av. JC 7 ap. JC Amplitude : 3195 ans | 8 Grèce 5 Turquie 3 Italie 1 Mésopotamie 1 Turkménistan 1 Albanie 1 Tunisie 1 Ukraine 1 Égypte 1 Palestine 1 Arménie 1 Arabie | 7 décors dans 5 pièces | |

Plusieurs constats s'imposent à lecture de ce tableau. Prenons chaque colonne dans l'ordre. Commençons par celle des dates marquant le déroulement de l'action de chaque pièce. Les pièces comportant des galeries tripartites de type 1 se tiennent avant Jésus-Christ dans 18 tragédies sur 25, soit 70% des cas ici répertoriés. Compte tenu du profil esthétique de la galerie T1, et de sa proximité supposée avec les motifs architecturaux de type gréco-romain, nous aurions pu imaginer que le décor qui nous intéresse ici correspondait à une esthétique clairement associée aux périodes politiques coïncidant avec la puissance grecque et la puissance romaine. Les plus de 3000 ans séparant la date marquant le déroulement de la première et de la dernière pièce nous empêchent pourtant d'en arriver à une telle conclusion. Les deux dernières pièces ici répertoriées constituent certes des exceptions, mais il n'en reste pas moins que le décor standard que fut pendant longtemps la galerie T1 semble pouvoir s'adapter à une très large variété de critères historiques et temporels. La multiplicité des pays et régions abritant l'action des différentes pièces identifiées ici ne permet pas de nuancer cette appréciation. Nous en avons dénombré 12, soit une moyenne d'un pays pour deux tragédies seulement. À titre de comparaison, le costume grec, dominant tous les autres costumes, comme ici la galerie T1 domine tous les autres décors, ne se trouve associé qu'à six pays différents. C'est moitié moins. **La galerie tripartite de type 1 semble donc bien avoir été ce « décor à volonté »¹ que nous soupçonnons depuis le début.** Les deux dernières colonnes du tableau ci-dessus nous permettent, par ailleurs, de constater qu'il se trouva fort peu de dramaturges ayant associé un autre décor à cette galerie standard. On peut à ce titre estimer que Voltaire – encore et toujours lui – est le seul à véritablement outrepasser cette règle, le char identifié dans la *Médée* de Longepierre ne pouvant pas être considéré comme un élément de décor véritablement structurant.

¹ Dans la mesure où nous pensons que la galerie T1 ne recoupe pas nécessairement ce que les historiens du théâtre entendent généralement par le « palais à volonté », très couramment usité pour désigner ces sortes de décors que l'on soupçonne les XVIIe et XVIIIe d'avoir employé indifféremment pour toutes sortes de pièces, nous préférons ici nous en tenir à un plus modeste « décor à volonté ».

2-1-4] Décors et costumes : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION | COSTUMES 1 | COSTUMES 2 | COSTUMES 3 |
|---------------------|-------------------|---------------------------------------|---------------------------------|-----------------------------|--|
| Pompée (La mort de) | Corneille (P.) | 1641 | | romains | africains |
| Polyeucte | Corneille (P.) | 1643 | grecs | romains | arméniens |
| Rodogune | Corneille (P.) | 1644 | orientaux | asiatiques | parthes syriens |
| Héraclius | Corneille (P.) | 1646 | orientaux | | |
| Nicomède | Corneille (P.) | 1651 | orientaux | romains | |
| Andromaque | Racine | 1667 | grecs | | |
| Britannicus | Racine | 1669 | | romains | |
| Ariane | Corneille (T.) | 1672 | grecs | | |
| Mithridate | Racine | 1673 | grecs | | |
| Phèdre et Hyppolite | Racine | 1677 | grecs | | |
| Andronic | Campistron | 1685 | orientaux | | |
| Tyridate | Campistron | 1691 | | | parthes |
| Médée | Longepierre | 1694 | grecs | | |
| Atrée et Thyeste | Crébillon | 1707 | grecs | | |
| Électre | Crébillon | 1708 | grecs | | |
| Ino et Mélicerte | Lagrange Ch. | 1713 | grecs | | |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 1725 | | romains | arabes |
| Pyrrhus | Crébillon | 1726 | grecs | | |
| Didon | Le Franc | 1734 | grecs | | africains |
| Mahomet II | La Noue | 1739 | | turcs | |
| Mahomet 1er | Voltaire | 1742 | | | arabes |
| Mérope | Voltaire | 1743 | grecs | | |
| César (La mort de) | Voltaire | 1743 | | romains | |
| Rome Sauvée | Voltaire | 1752 | | romains | |
| Hypermnestre | Lemiere | 1758 | grecs | | égyptiens |
| 25 pièces | 11 auteurs | 16 avant 1715 9 après 1715 | 13 grecs 4 orientaux | 7 romains 1 turc | 3 africains* 2 parthes 2 arabes 1 arménien 1 syrien |

* costumes égyptiens inclus

Ce tableau est intéressant à plus d'un titre. D'abord parce qu'il confirme la variété des esthétiques auxquelles pouvait être associées la galerie T1 puisque neuf types de costumes apparaissent ici. Quoique que nous ayons déjà eu l'occasion de dire que les différences distinguant les différents costumes étaient sûrement bien plus théoriques que pratiques, ce chiffre n'en reste pas moins signifiant. Sans surprise ce sont les costumes grecs qui dominent ici, suivis d'assez loin par les costumes romains. Suivent après eux

une déclinaison de 14 costumes de type oriental, asiatique et africain, soit tout autant que les costumes grecs. C'est dire l'équilibre des forces esthétiques en jeu.

Il faut encore noter l'écart tout à fait frappant qui existe entre les pièces créées durant la période classique entendue au sens strict et celles créées avant 1653 et après 1715. Comme ce tableau nous permet de le constater, aucune des pièces dont la date de création est ici colorée en bleue ne compte plus d'un costume. Toutes les pièces comportant au moins deux types de costumes différents appartiennent aux périodes ici colorées en vert et en rouge. **Cette différence confirme l'écart sensible en termes de pratique d'écriture entre la période classique entendue au sens strict et les périodes qui l'ont immédiatement encadrée.**

2-1-5] Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION | MUSIQUE | EFFETS SONORES | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUIER | 1 ^{ER} GARÇON |
|---------------------|-------------------|---------------------------------------|----------|-------------------|--------------------|------------|--------------------------------------|
| Pompée (La mort de) | Corneille (P.) | 1641 | | | | | II ✎ |
| Polyeucte | Corneille (P.) | 1643 | | | | | II |
| Rodogune | Corneille (P.) | 1644 | ♪ | | | | II ✎ |
| Héraclius | Corneille (P.) | 1646 | | | | | II |
| Nicomède | Corneille (P.) | 1651 | | | | | II |
| Andromaque | Racine | 1667 | ♪ | | | ✂ | II |
| Britannicus | Racine | 1669 | | | | ✂ | II |
| Ariane | Corneille (T.) | 1672 | | | ♂ ♂ | | II M ♂ |
| Mithridate | Racine | 1673 | ♪ | | | | II ✎ |
| Phèdre et Hyppolite | Racine | 1677 | | | | | II |
| Andronic | Campistron | 1685 | | | ♂ ♂ | | II ♂ |
| Tyridate | Campistron | 1691 | | | | | II |
| Médée | Longepierre | 1694 | | | ♂ ♂ | ✂ | II ♂ |
| Atrée et Thyeste | Crébillon | 1707 | | | ♂ ♂ | | II ✎ |
| Électre | Crébillon | 1708 | | | ♂ ♂ | | II |
| Ino et Mécécerte | Lagrange Ch. | 1713 | | | | | II |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 1725 | ♪ | | | ✂ | II M ♂ |
| Pyrrhus | Crébillon | 1726 | | | ♂ ♂ | | II |
| Didon | Le Franc | 1734 | | | ♂ ♂ | | II |
| Mahomet II | La Noue | 1739 | | | | | II |
| Mahomet 1er | Voltaire | 1742 | | | ♂ ♂ | | ♂ |
| Mérope | Voltaire | 1743 | | ⚡ | | ✂ | II |
| César (La mort de) | Voltaire | 1743 | | | | ✂ | II M ✎ |
| Rome Sauvée | Voltaire | 1752 | ♪ | | ♂ ♂ | ✂ | II ♂ |
| Hypermnestre | Lemiere | 1758 | ♪ | | ♂ ♂ | | II M ♂ |
| 25 pièces | 11 auteurs | 16 avant 1715 9 après 1715 | 5 | 1 | 10 | 7 | 24 II 7 ♂ 5 ✎ 4 M |

Le présent tableau, consacré à l'analyse des effets de scène et des travaux du premier garçon de théâtre, apparaît relativement chargé. À la différence notable des tableaux précédents, la période « classique » n'a pas ici valeur de creux. La tendance semble plutôt être à l'accroissement progressif, à mesure que le tableau avance dans le temps. Les cinq pièces créées avant 1653, ici signalées en vert, ne comptent ainsi qu'un seul effet relatif à la production de musique ; les 11 pièces créées entre 1653 et 1715, ici signalées en bleu,

comptent neuf effets : deux relatifs à la musique, cinq relatifs à la lumière, trois relatifs aux coiffures ; enfin, les neufs pièces créées après 1715 comptent 13 effets : trois relatifs à la production de musique, cinq relatifs à la lumière, quatre relatifs aux coiffures, ainsi qu'un effet sonore (c'est nouveau). Notons que *Rome sauvée*, la seule pièce combinant trois effets, appartient à ce dernier groupe d'oeuvres. Quoi qu'il en soit, l'effet de progression apparaît tout à fait lisiblement.

Mis tous ensemble, nous trouvons donc : cinq effets relatifs à la production de musique, qui représentent presque 30% des 18 effets de ce type identifiés dans l'ensemble du *Registre* ; 10 effets lumineux, qui représentent presque 50% des 22 effets de ce type identifiés dans l'ensemble du *Registre* ; huit coiffures qui représentent, elles aussi, presque 50% des 20 effets de ce type identifiés dans l'ensemble du *Registre* ; et enfin un effet sonore qui compte pour seulement 15% des neuf effets de ce type identifiés dans l'ensemble du *Registre*. **Effets sonores mis à part, la part des galeries tripartites de type 1 semble donc particulièrement élevée. Ce constat peut surprendre, tant la galerie qui nous occupe ici, reniée qu'elle fut après la réforme de la scène en 1759, semblait devoir appartenir à une époque où le théâtre manquait à déployer un faste spectaculaire convaincant. Il ne faut pas oublier pourtant que LeKain écrit son *Registre* à un moment où la scène est précisément prête à plus de spectacle. Structurellement plus pauvre que les autres décorations, la galerie T1 est peut-être devenue l'objet d'une attention particulière de la part de LeKain, potentiellement soucieux de renforcer justement son déficit originel de faste par une multiplicité d'effets de toute nature... ?**

L'activité chargée du premier garçon de théâtre ne semble pas devoir démentir cette tendance. La tragédie de *Mahomet 1^{er}* mise à part, toutes les pièces ici répertoriées appellent la mise en place d'assises. Elles représentent, à elles seules, près de la moitié des 51 pièces qui en réclament. La gestion de sept luminaires représente plus de 40% des 17 missions relatives aux lumières qui sont confiées au premier garçon de théâtre dans l'ensemble du *Registre*. La gestion des cinq accessoires compte pour plus de 55% des neuf missions relatives à la distribution de petits objets de scène qui sont confiés au premier garçon de théâtre dans l'ensemble du *Registre*. Les quatre meubles représentent quant à eux près de 40% des 11 meubles manipulés par le premier garçon dans l'ensemble du *Registre*. De la même manière que pour les effets, les valeurs relatives à l'activité du premier garçon de théâtre apparaissent donc particulièrement élevées.

2-2] Galerie tripartite de type 2 : architecture gothique

2-2-1] Classement par année de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE DE CREATION |
|----------------------|------------------|--------------------------------------|
| Venceslas | Rotrou | 1647 |
| Inès de Castro | La Motte | 1723 |
| Gustave | Piron | 1733 |
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | 1734 |
| Alzire | Voltaire | 1736 |
| Warwick | La Harpe | 1763 |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 1765 |
| 7 pièces | 6 auteurs | 1 avant 1715 6 après 1715 |

De tous les décors mentionnés par LeKain dans le *Registre*, ceux que nous avons répertoriés dans la catégorie des galeries tripartites de type 2 arrivent en seconde position, derrière les galeries T1, bien qu'elles figurent dans presque quatre fois moins de pièces. Les sept oeuvres dans lesquelles on les retrouve représentent à peine 12% des 60 tragédies qui composent le volume. Les galeries T2 ne représentent à elles seules que 8% des décors employés au total dans l'ouvrage. Quoique les descriptions que propose LeKain de ces galeries s'avèrent tout aussi sommaires que celles qu'il donne pour les galeries T1 – état schématique des entrées, qualification succincte du type d'architecture – l'adjectif « gothique » renvoie à des critères esthétiques plus précis que « noble », « riche » ou « belle » censés qualifier la plus utilisée de toutes les galeries. **Il ne faut cependant pas se laisser abuser par un adjectif qui, au moment où LeKain écrit le *Registre*, recouvre un champ esthétique bien plus large qu'aujourd'hui, allant indifféremment du Moyen-Âge au début de la période classique. Précisons encore à ce titre que les classifications entreprises par LeKain arrivent à un moment où l'on commence seulement à se mettre d'accord sur les différentes catégories esthétiques et périodes de l'histoire de l'art. Sans être à l'avant-garde, le travail de LeKain n'en est pas moins en avance sur ses contemporains.**

Les sept pièces répertoriées ici ont été écrites par six auteurs distincts. Ils représentent un peu plus de 25% des auteurs identifiés au total dans le *Registre*. Le seul auteur à compter ici plus d'une pièce n'est autre que Voltaire. Ses deux oeuvres ne représentent pourtant que 13% des 15 pièces de sa main que LeKain sélectionna pour figurer dans son *Registre*. Ce pourcentage monte à 50% pour Du Belloy, dont l'une des deux pièces figurant au total

dans le *Registre* est ici répertoriée. Enfin apparaît ici 100% du répertoire sélectionné de Rotrou, La Motte, Piron et La Harpe, chacun de ces quatre auteurs ne comptant qu'une pièce dans le volume.

Toutes les pièces ici répertoriées ont été créées après la mort de Louis XIV, à l'exception notable de la *Venceslas* de Rotrou qui date non seulement d'avant 1715, mais encore d'avant 1753. **Les pièces appartenant à la période classique, au sens strict du terme, se signalent donc une fois de plus par leur absence.**

2-2-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|-----------------------|------------------|--------------------------|---------------|----------------|----------------|
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | 3,5 | 7 | 13 | 20 |
| Venceslas | Rotrou | 2,75 | 8 | 13 | 21 |
| Warwick | La Harpe | 3,75 | 8 | 25 | 33 |
| Gustave | Piron | 4 | 9 | 25 | 34 |
| Inès de Castro | La Motte | 4 | 10 | 27 | 37 |
| Calais (Le Siègne de) | Du Belloy | 5 | 11 | 47 | 58 |
| Alzire | Voltaire | 5 | 10 | 49 | 59 |
| 7 pièces | 6 auteurs | 28 pp. moy. 4 | moy. 9 | moy. 29 | moy. 38 |

Les 28 pages que couvrent les sept pièces dans lesquelles apparaissent des galeries tripartites de type 2 représentent 15% du volume total de l'ouvrage. Cette valeur apparaît singulièrement élevée. Elle est ainsi seulement de moitié inférieure aux tragédies comportant des galeries tripartites de type 1, alors même que le nombre de pièces ici concernées est presque quatre fois inférieur. Le nombre moyen de pages couvertes par pièce confirme cette appréciation. Supérieur d'un point à la moyenne générale du *Registre*, il dépasse d'un point et demi la valeur trouvée pour les galeries T1. Les moyennes relatives au nombre d'assistants sont elles aussi supérieures de trois points à la moyenne générale et de huit points aux galeries T1. **Les pièces comportant des galeries tripartites de type 2 semblent donc compter parmi les « grosses productions » du *Registre*.** Conformément aux tendances que nous avons pu identifier jusqu'à présent, la pièce la plus ancienne – celle de Rotrou – est la moins longuement traitée. Elle est également la seule à ne pas dépasser la moyenne générale du *Registre*. En comparaison, les autres valeurs apparaissent élevées.

2-2-3] Décors, costumes dates et lieu de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU DE L'ACTION | COSTUMES EUROPEENS | COSTUME AMERICAIN |
|----------------------|------------------|--|---|---|--------------------|
| Venceslas | Rotrou | 1300 | Varsovie | polonais | |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 1347 | Calais | européens | |
| Inès de Castro | La Motte | 1350 | Lisbonne | espagnols | |
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | 1424 | Lille | européens | |
| Warwick | La Harpe | 1471 | Londres | européens | |
| Gustave | Piron | 1521 | Stockholm | européens | |
| Alzire | Voltaire | 1552 | Los Reyes | espagnols | américains |
| 7 pièces | 6 auteurs | 7 ap. JC. Amplitude : 252 ans | 2 France 1 Angleterre 1 Suède 1 Pologne 1 Portugal 1 Pérou | 4 chevalerie européenne 2 espagnols 1 polonais | 1 américain |

Les pièces pour lesquelles LeKain suggère que soient mises en place des galeries tripartites d'architecture gothique se distinguent à bien des égards. En plus de se dérouler toutes après Jésus-Christ, l'écart de temps qui sépare la première de la dernière pièce ici référencée n'est que de 252 ans. Cette amplitude est la plus réduite de tous les décors du *Registre*. Toutes se déroulent par ailleurs en Europe, ou à défaut pour l'*Alzire* de Voltaire dans un pays politiquement, économiquement et culturellement sous influence européenne. Tous les costumes sont également d'inspiration européenne. Cinq des neufs¹ costumes appartenant à la catégorie des habits « européens » apparaissent ici, soit plus de la moitié d'entre eux. Deux des trois costumes espagnols répertoriés au total dans le *Registre*, apparaissent également ici. Il ne se trouve guère une fois plus qu'*Alzire* pour réclamer, en supplément, des costumes américains. Cette exception mise à part, **les pièces pour lesquelles LeKain suggère que soient mises en place des galeries tripartites d'architecture gothique présentent donc un profil « serré » aux contours parfaitement définis.**

¹ Pour mémoire, nous comptons les habits polonais parmi les costumes « européens ».

2-2-4] Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | COSTUMES | SECOND DECOR | MUSIQUE | EFFETS LUMINEUX | EFFETS SONORES | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|----------------------|------------------|--|--------------|----------|-----------------|----------------|-----------|-----------------------------|
| Venceslas | Rotrou | polonais | | | ♂ ♂ | | | II |
| Inès de Castro | La Motte | espagnols | | | | | ✂ | II |
| Gustave | Piron | chevalerie | | ♪ | | | | II |
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | chevalerie | | ♪ | | canon | | II |
| Alzire | Voltaire | espagnols américains | | ♪ | | canon | ✂ | II M ♂ |
| Warwick | La Harpe | chevalerie | prison | | ♂ ♂ | | | II M ♂ |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | chevalerie | prison | ♪ | | canon | | II ♂ |
| 7 pièces | 6 auteurs | 4 chevalerie 2 espagnols 1 polonais | 2 | 4 | 2 | 3 | 2 | 7 II 3 ♂ 2 M |

Le présent tableau, consacré à l'analyse des effets de scène et des travaux du premier garçon de théâtre, tend à confirmer l'idée selon laquelle les pièces réclamant la mise en place de galeries tripartites d'architecture gothique présentent un profil paradigmatique assez net. Cette idée se vérifie ici à trois titres. Au titre des décors additionnels d'abord : sur les trois prisons que nous avons référencées au total dans l'ouvrage, deux sont ici associées aux galeries T2. Au titre de la production de musique ensuite : près de 60% des pièces ici répertoriées en sont agrémentées. Au titre des effets sonores enfin : les trois effets que nous avons dénombrés sont tous identiques. Ils représentent par ailleurs 40% des seulement sept effets sonores que nous avons identifiés dans l'ensemble du *Registre*. Quoique leurs nombres n'apparaissent pas particulièrement élevés dans l'absolu, la concentration des effets sonores dans les pièces ici répertoriées apparaît en revanche proportionnellement élevée. **Prisons, production musicale et coup de canon constituent donc les trois motifs récurrents dans les pièces réclamant la mise en place de galeries T2.**

Il semblerait qu'aucun autre effet ne se distingue particulièrement à la vue du tableau. S'il est vrai que les deux coiffures apparaissant ici ne représentent guère que 10% des 20

effets de ce type que nous avons répertoriés, il faut aborder les effets lumineux avec un peu plus de nuance. Bien que le décorateur machiniste ne se voie confier la gestion que de deux effets lumineux sur les sept pièces, les missions du premier garçon de théâtre nous poussent à la prudence. Si on additionne les interventions propres aux lumières du décorateur et du premier garçon, nous arrivons, en effet, à un total de quatre pièces au lieu des deux initialement identifiées. La présence de la prison, espace fermé et sombre, explique la plupart du temps la mise en place de flambeaux ou de luminaires censés renforcer l'idée de l'enfermement. LeKain ne réclame qu'une seule fois l'intervention des deux techniciens à la fois dans la tragédie de *Warwick*.

2-3] Statue/autel

2-3-1] Classement par année de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|----------------------|------------------|---------------------|
| Oedipe | Voltaire | 1718 |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 1757 |
| Brutus | Voltaire | 1730 |
| Olympie | Voltaire | 1764 |
| Rome Sauvée | Voltaire | 1752 |
| Mahomet 1er | Voltaire | 1742 |
| 6 pièces | 2 auteurs | 6 après 1715 |

De tous les décors mentionnés par LeKain dans le *Registre*, ceux que nous avons répertoriés dans la catégorie des statues et des autels arrivent, en nombre, en troisième position, tout juste derrière les galeries T2. Les six oeuvres dans lesquelles on les retrouve représentent exactement 10% des 60 tragédies qui composent le volume. Le couple statue/autel ne représente à lui seul que 6,5% des décors employés au total dans l'ouvrage. La description que donne LeKain de l'un et de l'autre s'avère une fois de plus assez sommaire. Il ne nous renseigne guère que sur leur aspect « antique » sans donner plus de détail. C'est à peine s'il précise quel dieu ou quelle déesse les statues sont censées représenter.

Les six pièces répertoriées ici ont été écrites par seulement deux auteurs. À titre de comparaison, nous avons identifié six auteurs pour les sept pièces comportant des galeries T2. Le rapport est donc ici beaucoup plus serré. Les deux dramaturges concernés représentent à peine plus de 8% des auteurs identifiés au total dans le *Registre*. **Voltaire, qui semble ne jamais devoir cesser de se distinguer, apparaît ici très largement dominant.** C'est au point que La Touche, qui ne compte par ailleurs qu'une pièce dans le *Registre*, prend ici presque des allures d'intrus. Comme si la présence d'autels antiques et de statues ne devait être le l'apanage que d'un seul auteur, réputé pour la qualité spectaculaire de ses œuvres. Quoique nous ne l'ayons pas précisé d'entrée de jeu, **il est évident que les statues et les autels ne peuvent être considérés de la même manière que les décors que nous avons précédemment étudiés, dans la mesure où ils ne présentent ni l'un ni l'autre un caractère structurant.** Leur fonction est presque purement décorative. Les autels peuvent éventuellement servir de point d'attache pour

l'action des comédiens. Mais cela ne suffit pas à en faire des éléments véritablement structurants.

Notons enfin pour finir que toutes les pièces ici répertoriées ont été créées après la mort de Louis XIV. Compte tenu de la domination voltairienne dans la catégorie, il n'y a là rien d'étonnant. **Il est toutefois intéressant de constater que les éléments purement décoratifs que constituent les statues et les autels, relevant plus de l'intention spectaculaire que du principe de structure indépassable, sont exclusivement propres aux pièces ayant été rédigées après 1715.** Cela confirme le développement d'une aspiration spectaculaire assez nette après que les auteurs ont longtemps été soumis à un principe d'austérité scénique.

2-3-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|----------------------|------------------|--------------------------|---------------|----------------|----------------|
| Brutus | Voltaire | 5,75 | 9 | 32 | 41 |
| Rome Sauvée | Voltaire | 5,5 | 12 | 32 | 44 |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 2,25 | 8 | 46 | 54 |
| Mahomet 1er | Voltaire | 3,25 | 6 | 54 | 60 |
| Oedipe | Voltaire | 3,25 | 12 | 49 | 61 |
| Olympie | Voltaire | 5 | 9 | 60 | 69 |
| 6 pièces | 2 auteurs | 25 pp. moy. 4 | moy. 9 | moy. 46 | moy. 55 |

Les 25 pages que couvrent les six pièces dans lesquelles apparaissent des statues et des autels représentent un peu moins de 15% du volume total de l'ouvrage. Cette valeur apparaît singulièrement élevée. Elle est ainsi seulement de moitié inférieure aux tragédies comportant des galeries tripartites de type 1, alors même que le nombre de pièces ici concernées est presque quatre fois moindre. Le nombre moyen de pages couvertes par pièce confirme cette appréciation. Supérieur d'un point à la moyenne générale du *Registre*, il dépasse d'un point et demi la valeur trouvée pour les galeries T1. Ces chiffres sont identiques, en revanche, aux valeurs, également élevées, que nous avons trouvées pour les galeries T2 qui comptaient pourtant une pièce de plus. Les pièces comportant des statues et des autels ont donc été plus longuement traitées encore que celles pourtant déjà étoffées comportant des galeries d'architecture gothique. Le nombre moyen d'assistants, très élevé, explique en partie que les pièces ici concernées aient été plus longuement travaillées encore que celles comportant des galeries T2. Les chiffres sont en effet

supérieurs ici de 20 points à la moyenne du *Registre*. Nous avons déjà eu l'occasion de pointer le rapport existant entre la longueur de traitement de chaque pièce et le nombre total de comédiens. Cette affirmation est apparemment contredite par les valeurs que nous avons colorées dans le tableau ci-dessus. La pièce la plus longuement traitée étant celle qui compte le moins d'assistants... **Ce cas un peu particulier nous rappelle que le rapport de proportion entre nombre de pages et d'assistants ne fonctionne pas systématiquement, quoiqu'il se vérifie dès lors que la question est envisagée globalement.**

2-3-3] Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU DE L'ACTION | COSTUMES 1 | COSTUMES 2 |
|----------------------|------------------|---|--|------------------------------|-----------------------------|
| Oedipe | Voltaire | 1288 av.JC | Thèbes | grecs | |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 1173 av.JC | Tauride | grecs | scythes |
| Brutus | Voltaire | 510 av.JC | Rome | romains | |
| Olympie | Voltaire | 334 av.JC | Éphèse | grecs | |
| Rome Sauvée | Voltaire | 65 av.JC | Rome | romains | |
| Mahomet 1er | Voltaire | 620 | La Mecque | | arabes |
| 6 pièces | 2 auteurs | 5 av. JC 1 ap. JC amplitude : 1908 ans | 2 Grèce 2 Italie 1 Ukraine 1 Arabie | 3 grecs 2 romains | 1 scythe 1 arabe |

Exception faite de *Mahomet*, toutes les pièces dans lesquelles on retrouve des autels et des statues se déroulent, on le voit, en Europe avant Jésus-Christ. Il apparaît pourtant difficile de dessiner ici un véritable rapport de cohérence historique entre les différentes pièces ici concernées. Des sources de la civilisation grecque jusqu'à l'avènement de Mahomet en passant par l'Empire et la République romaine, de la Grèce à l'Arabie en passant par l'Italie et l'Ukraine, **statues et autels ne semblent attachés à aucun régime spécifique ni à aucune culture particulière.** Les signes esthétiques propres aux styles grec et romain étant identiques, il est cependant possible de considérer que, *Mahomet* toujours mis à part, toutes les pièces ici concernées appartiennent à la même catégorie esthétique. Nous retiendrons simplement que **le profil des pièces comportant autels et statues apparaît bien moins précis que celui que nous avons identifié pour les pièces comportant des galeries T2 par exemple.**

2-2-4] Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | COSTUMES | DÉCOR PRINCIPAL | SECOND DÉCOR | MUSIQUE | EFFETS SONNORES | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|----------------------|------------------|--|---|----------------------------------|----------|-----------------|-----------------|-----------|------------------------|
| Iphigénie en Tauride | La Touche | grecs | Temple 2 | | | | ♂ ♂ | | |
| Olympie | Voltaire | grecs | Temple 3 | | | | | ✂ | ♂ |
| Oedipe | Voltaire | grecs | Temple 3 | | ♪ | ⚡ | ♂ ♂ | ✂ | Π ♂ |
| Brutus | Voltaire | romains | (Galerie T3) | Bois toile | | | ♂ ♂ | ✂ | Π ♂ |
| Rome Sauvée | Voltaire | romains | (Galerie T1) | Temple 2 | ♪ | | ♂ ♂ | ✂ | Π ♂ |
| Mahomet 1er | Voltaire | arabes | Galerie T1 | | | | ♂ ♂ | | ♂ |
| 6 pièces | 2 auteurs | 3 grecs 2 romains 1 arabe | 3 temples (1+2) 3 galeries (1+2) | 1 bois toile 1 temple | 2 | 1 | 5 | 4 | 5 ♂ 3 Π |

Dans la mesure où, comme nous l'avons dit, les statues et les autels ne sont pas des décors à proprement parler structurants, il est tout à fait normal qu'ils cohabitent dans toutes les pièces ici concernées avec au moins un autre type de décor. Deux catégories se distinguent assez nettement : d'un côté les temples et de l'autre les galeries. Les uns et les autres ne prennent certes pas toujours la même forme mais il semble pourtant qu'une certaine cohérence puisse ici être mise à jour. Nous nous tromperions pourtant en considérant que statues et autels cohabitent également avec ces deux types de décorations. Dans *Mahomet* excepté, statues et autels ne cohabitent en effet jamais avec aucune galerie. Ils n'apparaissent ainsi respectivement dans *Brutus* et dans *Rome sauvée* que dans le bois et dans le temple. Notons encore à ce titre que seul un autel antique apparaît dans *Mahomet*, aucune statue n'étant jamais mentionnée dans l'article que LeKain consacre à cette tragédie.

Envisagé du point de vue des effets de scène, le tableau ci-dessus révèle l'importance que LeKain accorda aux travaux relatifs à la lumière et aux coiffures dans les pièces comportant des autels et des statues. Si *Olympie* ne compte, à proprement parler, aucun « effet » de lumière, c'est-à-dire aucune variation d'intensité sensible, les feux sacrés, lampadaires et autres flambeaux y sont pourtant légion. Plus que les statues, la présence de l'autel et surtout des temples appelle la mise en place d'un appareillage lumineux

divers censé renforcer la nature culturelle du lieu de l'action. Le premier garçon de théâtre se trouve, à ce titre, constamment sollicité, comme ce tableau nous permet de le constater. Les coiffures apparaissent également en nombre, 70% des pièces ici répertoriées en bénéficiant. Deux types de coiffures se distinguent cependant : d'un côté celle du personnel religieux des temples grecs dans *Œdipe* et *Olympie*, de l'autre celle du personnel politique et militaire romain dans *Brutus* et *Rome sauvée*.

Comparée aux lumières et aux coiffures, la production de musique et d'effets sonores paraît un peu maigre. Notons cependant, pour ce qui est de la musique, que les deux sont censés se dérouler au même moment pour LeKain, c'est-à-dire dans l'entracte entre l'acte IV et V. L'un et l'autre doivent par ailleurs représenter des situations très négatives : guerre, cris de douleur, gémissement.¹ Bien que peu nombreux, les effets musicaux s'inscrivent donc dans la même logique paradigmatique que les effets propres aux lumières et aux coiffures. **L'idée selon laquelle LeKain conçut son *Registre* en fonction d'une ambition de cohérence formalisatrice devant mener à l'édifice d'un système tenu sur lui-même semble ainsi se confirmer toujours un peu plus à mesure que nous progressons dans notre analyse.**

¹ Cf. ci-dessous la section relative à la production de musique.

2-4] Camp/tente/toile de fond peinte

2-4-1] Classement par année de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|---------------------|--------------------|--|
| Scévole | Du Ryer | 1646 |
| Iphigénie en Aulide | Racine | 1674 |
| Absalon | Duché de Vancy | 1712 |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 1754 |
| Briséis | Poissinet de Sivry | 1759 |
| Spartachus | Saurin | 1760 |
| 6 pièces | 6 auteurs | 3 avant 1715 3 après 1715 |

De tous les décors mentionnés par LeKain dans le *Registre*, ceux que nous avons répertoriés dans la catégorie intitulée « Camp/tente/toile de fond peinte » arrivent, en nombre, en troisième position, tout juste derrière les galeries T2 mais à égalité avec le couple statue/autel. Les six oeuvres dans lesquelles on les retrouve représentent donc, comme pour ce dernier, 10% des 60 tragédies qui composent le volume. De même, les camps garnis d'une ou plusieurs tentes et fermés à l'arrière du théâtre par une toile de fond peinte ne représentent, comme le couple statue/autel, que 6,5% des décors employés au total dans l'ouvrage. La description que donne LeKain de ce décor s'avère plus précise que pour ceux que nous avons étudiés jusqu'à présent. Sa nature hybride implique en effet que soient détaillés le nombre et la nature des pièces ajoutées les unes aux autres. Les illustrations figurant sur les toiles de fond, à chaque fois différentes, sont, à ce titre, relativement précises. Exception faite de celle d'*Iphigénie*, qui figure une rade pleine de bateaux, toutes représentent une ville, dans un plus ou moins bon état, parfois baignée par un fleuve.

Les six pièces répertoriées ici ont été écrites par six auteurs, soit un peu plus de 25% des dramaturges répertoriés dans l'ensemble de l'ouvrage. À l'inverse du couple statue/autel, quasi exclusivement dominé par Voltaire, on ne retrouve donc pas ici un auteur plusieurs fois. Plus loin et à l'inverse encore des statues et des autels, les pièces ici répertoriées n'appartiennent pas à une seule et même période d'écriture. Elles se répartissent bien au contraire en trois groupes distincts et progressif en nombre. Si les pièces créées après 1715 sont majoritaires en nombre, elles ne peuvent pourtant prétendre véritablement dominer la situation. Finalement, si nous n'opérons aucune distinction entre avant et

après 1653, nous obtiendrions un résultat strictement paritaire. **Aucune époque ne semble donc ici pouvoir se prévaloir d'avoir particulièrement sollicité ce type de décor.**

Il faut encore noter, au sujet des différents auteurs apparaissant ici, qu'ils appartiennent tous, Racine mis à part, à une catégorie d'auteurs que l'on peut considérer comme étant de second plan. Point de Corneille, de Voltaire, de Crébillon ou de Rotrou. À une exception près, alors que le couple statue/autel semblait devoir être l'apanage du grand Voltaire, le trio camp/tente/toile semble devoir être, à l'inverse, celui de second plan. Si l'on fait une fois de plus exception de Racine, Chateaubrun est par ailleurs le seul auteur ici mentionné dont le répertoire ne soit pas entièrement représenté.

2-3-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSITANTS | TOTAL |
|---------------------|--------------------|-----------------------------|----------------|----------------|----------------|
| Scévole | Du Ryer | 3 | 8 | 19 | 27 |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 3,25 | 10 | 20 | 30 |
| Iphigénie en Aulide | Racine | 3 | 10 | 25 | 35 |
| Absalon | Duché de Vancy | 4 | 10 | 26 | 36 |
| Spartachus | Saurin | 4 | 10 | 35 | 45 |
| Briséis | Poissinet de Sivry | 2 | 9 | 37 | 46 |
| 6 pièces | 6 auteurs | 19,25 pp. moy. 3 | moy. 10 | moy. 27 | moy. 37 |

Alors que les pièces réclamant l'installation d'un camp garni de tentes et d'une toile peinte sont aussi nombreuses que celles ornées de statues et d'autels, leur nombre de pages cumulées est pourtant inférieur de près de six points. Les quelques 19 pages que couvrent les six pièces ici concernées ne représentent ainsi que 10% du volume total de l'ouvrage. La moyenne de pages par pièce tombe donc logiquement d'un point pour s'aligner sur la moyenne générale du *Registre*. Le nombre moyen de comédiens et d'assistants étant supérieur d'un point à la moyenne des pièces regroupées dans l'ouvrage, le total s'avère légèrement supérieur lui aussi au total moyen du volume. La différence est trop peu sensible cependant pour qu'elle soit véritablement significative. **Nous pouvons donc conclure que les pièces réclamant la mise en place d'un camp garni de tentes et d'une toile peinte présentent, à tous égards dans le *Registre*, un profil moyen.**

2-3-3] Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU DE L'ACTION | COSTUMES 1 | COSTUMES 2 |
|---------------------|------------------|--|---|--|--|
| Iphigénie en Aulide | Racine | 1194 av.JC | Aulide | grecs | |
| Briséis | P. de Sivry | 1186 av.JC | Troie | grecs | |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 1184 av.JC | Troie | grecs | |
| Absalon | D. de Vancy | 1024 av.JC | Mahanaïm | asiatiques | |
| Scévole | Du Ryer | 508 av.JC | Porsenne (Rome) | romains | étrusques |
| Spartachus | Saurin | 73 av.JC | Près de Rome | romains | européens |
| 6 pièces | 6 auteurs | 6 av. JC amplitude : 1121 ans | 3 Grèce 2 Italie 1 Palestine | 3 grecs 2 romains 1 asiatique | 1 étrusque 1 européen (germans & gaulois) |

Toutes les pièces répertoriées dans la catégorie qui nous occupe ici se déroulent, on le voit, avant notre ère. *Absalon* mise à part, toutes se passent également dans un contexte esthétique et géographique gréco-romain. Le fait qu'*Absalon* soit encore la seule à traiter, dans la présente sélection, un sujet d'inspiration biblique, explique sans doute sa différence. Les deux pièces à sujet romain sont les seules à présenter deux types de costumes différents. **En dehors des codes esthétiques communs entre costumes grecs et costumes romains, aucune ligne de force historique ne semble devoir réunir ces différentes pièces entre elles.** Les intrigues des pièces appartenant aux trois sous-groupes identifiables ici – grec, moyen-oriental, romain – apparaissent éloignées les unes des autres. **Aucun principe de cohérence ne semble donc avoir présidé à la sélection des différentes pièces ici répertoriées, contrairement à ce que nous avons pu généralement constater jusque-là.**

2-2-4] Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | ANNEE DE CREATION | COSTUMES | SECOND DÉCOR | MUSIQUE | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|---------------------|----------------|------------------------------|-------------------------------------|--------------|---------|-----------------|-----------|--------------------------|
| Scévole | Du Ryer | 1646 | romains | | | | | |
| Iphigénie en Aulide | Racine | 1674 | grecs | | | ☪ | | Π M ☪ |
| Absalon | Duché de Vancy | 1712 | asiatiques | | | | | ☪ |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 1754 | grecs | tombeaux | ♪ | | ☪ | |
| Briséis | P. de Sivry | 1759 | grecs | | ♪ | | | |
| Spartachus | Saurin | 1760 | romains | | ♪ | | ☪ | |
| 6 pièces | 6 auteurs | 3 avant 1715 3 après 1715 | 3 grecs 2 romains 1 asiatique | 1 tombeau | 3 | 1 | 2 | 2 ☪ 1 Π 1 ☪ 1 M |

Le tableau ci-dessus apparaît relativement vide. Nous n’y découvrons en effet qu’un seul décor additionnel, dans *Les Troyennes*, décor qui plus est non structurant. Les trois colonnes relatives aux effets de scènes paraissent clairsemées. Nous ne dénombrons ainsi que six effets, dont cinq sont préemptés par les pièces créées non seulement après 1715, mais encore après 1750. *Spartachus* et *Les Troyennes* sont les seuls à cumuler deux effets. Le bilan général ne progresse guère, bien au contraire, à la vue de la colonne consacrée au premier garçon de théâtre vide au trois quart. C’est la toute première fois que les missions accordées au premier garçon apparaissent aussi réduites. **Le seul véritable motif qui se distingue dans ce tableau est donc un motif à barème négatif : les pièces exigeant la mise en place du trio camp/tente/toile ne réclament pas, pour la plupart, les services du premier garçon de théâtre.** L’*Iphigénie* de Racine et l’*Absalon* de Duché de Vancy, toutes deux rédigées pendant la période classique entendue au sens strict, sont les seuls à faire ici exception. Nous avons déjà eu l’occasion de constater à plusieurs reprises que les pièces écrites avant 1715 présentaient souvent bien moins d’effets tout en réclamant plus abondamment les services du premier garçon. Cette

logique semble ici devoir se vérifier. Ce tableau n'en reste pas moins singulier par rapport à tout ce que nous avons pu observer jusqu'à présent.

2-5] Tombeaux

2-5-1] Classement par année de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|-----------------|------------------|---------------------|
| Mérope | Voltaire | 1743 |
| Sémiramis | Voltaire | 1748 |
| Oreste | Voltaire | 1750 |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 1754 |
| Zelmire | Du Belloy | 1762 |
| 5 pièces | 3 auteurs | 5 après 1715 |

De tous les décors mentionnés par LeKain dans le *Registre*, ceux que nous avons répertoriés dans la catégorie des « tombeaux » arrivent, en nombre, en cinquième position, tout juste derrière le couple statue/autel et le trio camp/tente/toile. Les cinq oeuvres dans lesquelles on les retrouve représentent 8,5% des 60 tragédies qui composent le volume. Les tombeaux ne représentent qu'un peu plus de 5% des décors employés au total dans l'ouvrage. LeKain n'en donne aucune description précise. Les esquisses réalisées par les frères Slodtz au moment de la conception du fastueux décor de *Sémiramis*, de même que le croquis d'ensemble réalisé par Gabriel de Saint-Aubin le soir de la première représentation de la pièce de Voltaire nous permettent cependant d'avoir une idée assez précise de ce à quoi ces tombeaux pouvaient ressembler dans la pratique.¹ Le dessin du décor de *Zelmire* par Brunetti dont dispose encore la Comédie-Française s'avère également extrêmement précieux et utile.²

Les cinq pièces répertoriées ici ont été écrites par trois auteurs qui ne représentent que 13% des dramaturges répertoriés dans l'ensemble de l'ouvrage. De la même manière que le couple statue/autel, les tombeaux semblent ici, une fois de plus, devoir être dominés par les pièces de Voltaire. Trois des cinq pièces ici répertoriées sont en effet de sa main. Ces trois pièces ne représentent certes que 20% du répertoire sélectionné du mentor de LeKain dans l'ensemble du volume. L'impression de voir Voltaire dominer une fois de plus une catégorie persiste pourtant, et ce encore alors que les pièces de Chateaubrun et Du Belloy comptent pour 50% chacun de leur répertoire sélectionné dans l'ensemble du volume.

¹ Cf. notre travail de master *LeKain, grand réformateur de la Comédie-Française*, p.104 à 106, disponible à la bibliothèque de la Comédie-Française, cote III LEK BC CHA.

² Cf. ci-dessus *Registre* p.353.

Quoiqu'il en soit, et de la même manière encore que pour les pièces comportant des statues et des autels, les tragédies nécessitant la présence d'un tombeau ont toutes été créées après 1715, si ce n'est même après 1740. C'est dire le caractère encore très nouveau de ce type de décor au moment où LeKain en fait mention dans son *Registre*. Cette prérogative semble décidément propre aux décors non structurants. L'idée selon laquelle les décorations non structurantes relevant de l'intention spectaculaire sont l'apanage exclusif des pièces écrites après la période classique, entendue au sens strict, se confirme donc ici, signalant une fois de plus le mouvement d'innovation – voire d'émancipation – qui souffla sur la production dramatique après la mort de Louis XIV.

2-5-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|-----------------|------------------|------------------------------|---------------|----------------|----------------|
| Oreste | Voltaire | 3,25 | 9 | 19 | 28 |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 3,25 | 10 | 20 | 30 |
| Sémiramis | Voltaire | 5,25 | 9 | 48 | 57 |
| Mérope | Voltaire | 4,75 | 9 | 55 | 64 |
| Zelmire | Du Belloy | 6 | 8 | 59 | 67 |
| 5 pièces | 3 auteurs | 22,5 pp. moy. 4,5 | moy. 9 | moy. 40 | moy. 49 |

Les presque 23 pages que couvrent les cinq pièces dans lesquelles apparaissent des statues et des autels représentent près de 13% du volume total de l'ouvrage. Ce chiffre est de 3% supérieur aux pièces dont le décor est composé d'un camp, de tentes et d'une toile de fond peinte, alors même que ce décor composite apparaît dans une tragédie supplémentaire. De la même manière que les pièces comportant des statues et des autels, les tragédies réclamant la mise en place d'un tombeau paraissent avoir fait l'objet d'un traitement particulièrement long de la part de LeKain. Supérieur d'un point et demi par rapport à la moyenne de l'ouvrage, le nombre moyen de page couvertes par pièce apparaît à ce titre révélateur. Le nombre total moyen de comédiens est lui aussi très largement supérieur à la moyenne générale (+13). **Les tragédies comportant des tombeaux semblent donc à tous égards compter parmi les pièces les plus conséquentes du *Registre*.**

2-5-3] Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU ACTION | COSTUMES |
|-----------------|------------------|--|----------------------------------|--------------------------------|
| Zelmire | Du Belloy | 1999 av.JC | Lesbos | grecs |
| Sémiramis | Voltaire | 1204 av.JC | Babylone | asiatiques |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 1184 av.JC | Troie | grecs |
| Oreste | Voltaire | 1175 av.JC | près d' Argos | grecs |
| Méropé | Voltaire | 184 av.JC | Messène | grecs |
| 5 pièces | 3 auteurs | 5 av. JC amplitude : 1815 ans | 4 Grèce 1 Mésopotamie | 4 grecs 1 asiatique |

Toutes les pièces exigeant la mise en place d'un tombeau se déroulent avant Jésus-Christ. Compte tenu de l'amplitude qui les sépare, nous ne saurions dire pour autant qu'elles correspondent toutes à une période historique bien précise. Si l'on met de côté la question du temps de l'action, nous pouvons néanmoins constater que l'ensemble des pièces ici concernées présentent un profil esthétique passablement similaire. **Exception faite de Sémiramis, toutes se déroulent en effet en Grèce, en même temps qu'elles réclament, de façon assez cohérente, l'utilisation de costume grecs.**

2-5-4] Décors additionnels

| TITRE | AUTEUR | COSTUMES | DÉCOR PRINCIPAL | DÉCOR PRINCIPAL 2 |
|-----------------|------------------|-----------------------------|---|--------------------------------------|
| Zelmire | Du Belloy | grecs | Temple 1 | bois toile |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | grecs | Camp/tente/toile | |
| Oreste | Voltaire | grecs | Temple 1 | bois toile |
| Méropé | Voltaire | grecs | (Galerie T1) | bois toile |
| Sémiramis | Voltaire | asiatiques | Temple 1 | place pub. |
| 5 pièces | 3 auteurs | 4 grecs 1 asiat. | 3 profils temple 1 camp/tente/toile 1 galerie T1 | 3 bois toile 1 place pub. |

Dans la mesure où ils ne sont pas structurants, les tombeaux cohabitent de manière systématique avec un décor plus large qui les englobe. Deux types de décors se distinguent ici assez nettement : d'un côté les structures représentant un espace extérieur – bois/toile peinte, camp garni de tentes, place publique – de l'autre les temples de profil

(temple 1). Les décors auxquels se trouvent associés des mausolées ont en commun d'être tournés vers l'extérieur – le tombeau de *Méropé* ne cohabite jamais avec la galerie T1. Nous pouvons, à l'aune de ce constat, apprécier le fait que la présence de tombeaux ait été pensée en fonction d'un principe paradigmatique cohérent, quoique cela ne soit pas nécessairement apparent de prime abord.

2-5-5] Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | MUSIQUE | EFFETS SONNORES | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|-----------------|------------------|----------|-----------------|-----------------|-----------|------------------------|
| Méropé | Voltaire | | ⚡ | | ✂ | II |
| Sémiramis | Voltaire | 🎵 | ⚡ | 💡 | ✂ | II ✂ |
| Oreste | Voltaire | | | | | ✂ |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 🎵 | | | ✂ | |
| Zelmire | Du Belloy | | | | ✂ | |
| 5 pièces | 3 auteurs | 2 | 2 | 1 | 4 | 2 ✂ 2 II |

Le tableau ci-dessus présente un profil relativement incertain. Trois axes de lectures semblent pouvoir être identifiés. Le premier consiste à opérer une distinction entre les tragédies de Voltaire d'un côté et celles de Chateaubrun et de Du Belloy de l'autre. Les œuvres du mentor de LeKain préemptent en effet près de 70% des effets comptabilisés dans l'ensemble. Prises individuellement les trois pièces présentent pourtant un profil sensiblement différent, contrariant la possibilité de formaliser les contours d'un système net. *Oreste* et *Sémiramis* apparaissent ainsi radicalement opposées, la première n'engageant guère qu'une seule fois les services du premier garçon de théâtre alors que la seconde réclame la contribution de toutes les parties associées au fonctionnement spectaculaire du plateau. *Méropé* semble quant à elle ne savoir choisir entre l'un ou l'autre de ces deux extrêmes, apparaissant ainsi comme une sorte de point milieu peu déterminant. Comparées aux trois tragédies de Voltaire, *Les Troyennes* et *Zelmire* présentent un profil plus cohérent. Toutes deux se passent des services du premier garçon de théâtre, en même temps qu'elles exigent l'intervention du perruquier. La tragédie de

Chateaubrun se distingue un peu dans la mesure où elle exige, d'après LeKain, la production de musique... comme dans *Sémiramis*. Tout cela reste un peu flou.

Le second axe de lecture est le seul à paraître relativement facile à décrypter : il concerne les coiffures. Quatre des cinq pièces ici répertoriées en réclament. Voilà donc enfin une tendance, une constante devrions-nous dire, nette, solide, lisible.

Le troisième axe de lecture concerne le premier garçon de théâtre. Absent de deux pièces, ou seulement convoqué pour une assise ou un accessoire, sa participation semble réduite ici à bien peu. Même l'imposante *Sémiramis* n'abuse pas de ses services. **Il semblerait à vrai dire que la faible intervention du premier garçon de théâtre puisse être associée avec les pièces dont les décors représentent un extérieur.** Nous aurons l'occasion d'y revenir dans la section que nous lui consacrerons une fois l'étude des décors terminée. Rappelons-nous simplement que les pièces garnies de camps et de tentes s'étaient elles aussi signalées par l'absence de participation du premier garçon. La disparition de ce dernier étant relativement rare, elle est facilement repérable. Nous y reviendrons.

2-6] Appartement

2-6-1] Classement par année de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|---------------------|------------------|----------------|
| Cid (Le) | Corneille (P.) | 1636 |
| Cinna | Corneille (P.) | 1640 |
| Sertorius | Corneille (P.) | 1662 |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | 1678 |
| Manlius Capitolinus | La Fosse | 1698 |
| 5 pièces | 3 auteurs | 5 XVIIe |

De tous les décors mentionnés par LeKain dans le *Registre*, les « appartements » arrivent, en nombre, en cinquième position, à égalité parfaite avec les tombeaux. Les six oeuvres dans lesquelles on les retrouve représentent exactement 8,5% des 60 tragédies qui composent le volume. Les appartements ne représentent à eux seuls que 5,5% des décors employés au total dans l'ouvrage. Notons que ce chiffre monte à presque 8% dès lors que nous prenons en considération le fait que deux types d'appartements légèrement différents, apparaissent successivement dans *le Cid* et *Cinna*. Ce choix peut cependant être interrogé dans la mesure où les appartements qui se succèdent dans les deux tragédies de Corneille sont très probablement les mêmes, à quelques meubles où ornement près.

Quoiqu'il en soit, il faut encore préciser que les cinq pièces qui nous occupent ici ont été écrites par trois auteurs. Pierre Corneille domine ici très largement le tableau avec trois tragédies, représentant 33% de son répertoire sélectionné dans le *Registre* par LeKain. Thomas Corneille et La Fosse ne comptent qu'une pièce chacun, l'une et l'autre représentant respectivement 50% et 100% de leur répertoire sélectionné par LeKain dans le *Registre*.

Notons pour finir que les cinq pièces ici répertoriées ont toutes été écrites au XVII^e siècle. Nous en trouvons deux parmi elles qui datent même d'avant l'écriture de la pratique du théâtre par l'Abbé d'Aubignac en 1753. Au regard du seul *Registre*, l'appartement apparaît donc comme un décor exclusivement propre aux tragédies les plus anciennes du répertoire français.

2-6-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|---------------------|------------------|------------------------------|---------------|----------------|----------------|
| Cid (Le) | Corneille (P.) | 1,25 | 9 | 1 | 10 |
| Manlius Capitolinus | La Fosse | 1,5 | 8 | 7 | 15 |
| Cinna | Corneille (P.) | 1,5 | 8 | 12 | 20 |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | 1,75 | 10 | 12 | 22 |
| Sertorius | Corneille (P.) | 2,25 | 9 | 26 | 35 |
| 5 pièces | 3 auteurs | 8,25 pp. moy. 1,5 | moy. 9 | moy. 12 | moy. 21 |

Quoiqu'elles soient aussi nombreuses que celles comportant des tombeaux, les pièces comportant des appartements courent sur 15 pages de moins. Les seulement 8 pages que couvrent les cinq pièces ici répertoriées ne représentent même pas 5% du volume total de l'ouvrage. À l'inverse des pièces créées après 1715 et comportant des statues et des autels ou des tombeaux, les tragédies réclamant la mise en place d'un ou plusieurs appartements paraissent avoir fait l'objet d'un traitement particulièrement léger de la part de LeKain. Inférieur de moitié à la moyenne de l'ouvrage, le nombre moyen de page couvertes par pièce apparaît ici comme étant la plus faible de toutes les catégories de décors répertoriées. Le nombre total moyen de comédiens est lui aussi très largement inférieur à la moyenne générale (-14). Remarquons que la progression du nombre de page et du nombre d'assistants est ici parfaitement aligné. Les tragédies comportant des appartements semblent donc, à tous égards, compter parmi les plus « petites » pièces du *Registre*.

2-6-3] Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU DE L'ACTION | COSTUMES EUROPEENS MODERNES | COSTUMES EUROPEENS ANCIENS | COSTUMES EXTRA EUROPEENS |
|---------------------|------------------|---|--|-----------------------------|----------------------------|--------------------------|
| Manlius Capitolinus | La Fosse | 38 av.JC | Rome | | romains | |
| Sertorius | Corneille (P.) | 75 av.JC | Nertobrige | | romains | africains |
| Cinna | Corneille (P.) | 1 | Rome | | romains | |
| Cid (Le) | Corneille (P.) | 1055 | Séville | espagnols | | |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | 1601 | Londres | européens | | |
| 5 pièces | 3 auteurs | 2 av. JC 3 ap. JC amplitude : 1985 ans | 2 Espagne 2 Italie 1 Angleterre | 2 | 3 | 1 |

Si elles se déroulent toutes en Europe, les pièces ici répertoriées présentent cependant deux profils sensiblement divergents. Nous trouvons en effet, d'un côté, trois pièces présentant des costumes romains et dont l'action se concentrent autour du premier siècle avant Jésus-Christ, alors que l'Empire succède à la République. De l'autre, deux tragédies dont l'action se passe après l'an mille et dont les costumes européens apparaissent, sous la plume de LeKain, comme appartenant à la catégorie des costumes « modernes ». Ces pièces étaient-elles donc faites pour être étudiées ensemble ? Cet écart n'était-il pas esthétiquement visible du point de vue des décors ? Nous nous proposons de répondre à ces questions dans le commentaire consacré au tableau suivant.

2-6-4] Décors additionnels

| TITRE | AUTEUR | COSTUMES | TYPE D'ARCHITECTURE | SECOND DÉCOR | TROISIEME DÉCOR |
|---------------------|------------------|---|--|------------------------------------|------------------------------------|
| Manlius Capitolinus | La Fosse | romains | Très simple | | |
| Sertorius | Corneille (P.) | romains / africains | Très simple | cabinet | |
| Cinna | Corneille (P.) | romains | Noble et riche | cabinet | appartement |
| Cid (Le) | Corneille (P.) | espagnols | gothique | place pub. | appartement |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | chevalerie | | cabinet | prison |
| 5 pièces | 3 auteurs | 3 romains 1 africain 1 espagnol 1 chevalerie | 2 très simple 1 noble et riche 1 gothique | 2 cabinets 1 place pub. | 2 appartements 1 prison |

En plus d'avoir ici pris soin, de relever les autres types de décors potentiels, il nous est apparu nécessaire de préciser la nature esthétique des différents appartements mentionnés dans les pièces qui nous occupent ici. Seulement deux tragédies à sujet romain semblent présenter exactement le même décor : *Manlius Capitolinus* et *Sertorius*. Aucune tendance particulière ne se dégage pour les pièces restantes. LeKain décrit l'appartement de Cinna comme « noble et riche » et celui du Cid comme « gothique ». Celui qu'il mentionne dans le Comte d'Essex ne fait l'objet d'aucune description particulière. Il semble un peu difficile, au vu de ces différentes données, de distinguer une véritable tendance justifiant que l'on étudie séparément plusieurs types d'appartements comme nous l'avons fait par exemple pour les galeries.

L'étude des décors avec lesquels les appartements cohabitent potentiellement ne permet pas réellement d'éclaircir la question. Penchons-nous sur *le Comte d'Essex* : en plus d'un appartement, la pièce exige également la mise en place d'une prison. Le décor de toutes les autres pièces comportant une prison étant généralement qualifié de gothique, il paraît logique d'imaginer que l'appartement dont LeKain se passe de qualifier le style ait été d'un aspect gothique. Ce raisonnement ne tient cependant pas forcément dans la mesure

où le *Comte d'Essex* compte également un cabinet parmi ses décors. Or les pièces comportant des cabinets, à l'inverse de celles comportant des prisons, présentent toutes un profil très romain. Le présent tableau en témoigne d'ailleurs, *Cinna* et *Sertorius* comptant justement des cabinets parmi leurs décors.

2-6-5] Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|---------------------|------------------|--------------------|-----------|--|
| Manlius Capitolinus | La Fosse | | | Π |
| Sertorius | Corneille (P.) | | | Π M ♂ |
| Cinna | Corneille (P.) | | ∞ | Π |
| Cid (Le) | Corneille (P.) | ♂ | | Π ♂ |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | | | Π M ♂ |
| 5 pièces | 3 auteurs | 1 | 1 | 5 Π 3 ♂ 2 M |

Le présent tableau nous conforte dans l'idée que les pièces créées avant 1715 comportent beaucoup moins d'effets que celles écrites après la mort de Louis XIV. Il confirme également l'idée selon laquelle les pièces les plus sobres en matières d'effets s'en remettent au premier garçon de théâtre pour tout ce qui relève de la gestion du plateau et de ses changements. Le premier garçon se trouve ainsi chargé à trois reprises d'agencer un certain nombre de luminaires sur la scène quand le décorateur machiniste n'est sollicité qu'une fois. C'est au premier garçon qu'est encore confié le soin de gérer le mouvement des meubles de scène – assises et tales. Il n'en reste pas moins que les pièces réclamant la mise en place d'un ou plusieurs appartements s'avèrent extrêmement pauvres en terme d'effets spectaculaires.

2-7] Cabinet

2-7-1] Classement par année de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|---------------------|------------------|----------------|
| Cinna | Corneille (P.) | 1640 |
| Sertorius | Corneille (P.) | 1662 |
| Bérénice | Racine | 1670 |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | 1678 |
| 4 pièces | 3 auteurs | 4 XVIIe |

De tous les décors mentionnés par LeKain dans le *Registre*, les « cabinets » arrivent, en nombre, en septième position, tout juste derrière les appartements auxquels ils sont très souvent associés. Les quatre oeuvres dans lesquelles on les retrouve représentent un peu plus de 6% des 60 tragédies qui composent le volume. Les cabinets ne représentent à eux seuls que 4,5% des décors employés au total dans l'ouvrage.

Les quatre pièces qui nous occupent ici ont été écrites par trois auteurs, soit 13% des dramaturges répertoriés dans le volume. Pierre Corneille domine une fois de plus le tableau avec deux tragédies, représentant 22% de son répertoire sélectionné dans le *Registre* par LeKain. Racine et Thomas Corneille ne comptent qu'une pièce chacun, l'une et l'autre représentant respectivement 12,5% et 50% de leur répertoire sélectionné par LeKain dans le *Registre*.

Notons pour finir que les quatre pièces ici répertoriées ont toutes été écrites au XVII^e siècle. Nous en trouvons une parmi elles qui date même d'avant l'écriture de la pratique du théâtre par l'Abbé d'Aubignac en 1753. Au regard du seul *Registre*, le cabinet apparaît donc, de la même manière que l'appartement, comme un décor exclusivement propre aux tragédies les plus anciennes du répertoire français.

2-7-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSITANTS | TOTAL |
|---------------------|------------------|----------------------------|---------------|----------------|----------------|
| Bérénice | Racine | 1,5 | 7 | 8 | 20 |
| Cinna | Corneille (P.) | 1,5 | 8 | 12 | 15 |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | 1,75 | 10 | 12 | 22 |
| Sertorius | Corneille (P.) | 2,25 | 9 | 26 | 35 |
| 4 pièces | 3 auteurs | 7 pp. moy. 1,75 | moy. 9 | moy. 14 | moy. 23 |

Les seulement 7 pages que couvrent les quatre pièces ici répertoriées ne représentent même pas 4% du volume total de l'ouvrage. À l'inverse des pièces créées après 1715, mais de la même manière que les pièces comptant parmi leurs décors des appartements, les tragédies réclamant la mise en place d'un cabinet paraissent avoir fait l'objet d'un traitement particulièrement léger de la part de LeKain. Inférieur de moitié à la moyenne de l'ouvrage, le nombre moyen de pages couvertes par pièce apparaît ici comme étant l'une des plus faibles de toutes les catégories de décors répertoriées. Le nombre total moyen de comédiens est lui aussi très largement inférieur à la moyenne générale (-12). Les tragédies comportant des cabinets semblent donc, à tous égards, compter parmi les plus « petites » pièces du *Registre*.

2-7-3] Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU DE L'ACTION | COSTUMES EUROPEENS | COSTUMES EXTRA EUROPEENS |
|---------------------|------------------|---|--|--|----------------------------------|
| Sertorius | Corneille (P.) | 75 av.JC | Nertobrige | romains | africains |
| Cinna | Corneille (P.) | 1 | Rome | romains | |
| Bérénice | Racine | 79 | Rome | romains | orientaux |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | 1601 | Londres | chevalerie européenne | |
| 4 pièces | 3 auteurs | 1 av. JC 3 ap. JC amplitude : 1676 | 2 Italie 1 Espagne 1 Angleterre | 3 romains 1 chevalerie europ. | 1 africain 1 oriental |

De la même manière, une fois de plus, que pour les pièces comportant des appartements, deux groupes se distinguent ici nettement. Le premier se compose des pièces de Pierre Corneille et de la *Bérénice* de Racine dont l'action se déroule autour de la naissance de

Jésus-Christ, dans un environnement sud-européen politiquement et esthétiquement dominé par les Romains. Le second, composé du seul *Comte d'Essex* dont l'action se déroule en Europe du Nord au début du XVII^e siècle. Autant dire que les deux n'ont strictement aucun rapport.

2-7-4] Décors additionnels

| TITRE | AUTEUR | TYPE D'ARCHITECTURE | SECOND DÉCOR | TROISIÈME DÉCOR |
|---------------------|------------------|-------------------------|------------------|------------------|
| Sertorius | Corneille (P.) | ornée | Appartement | |
| Cinna | Corneille (P.) | noble et riche | Appartement | Appartement |
| Bérénice | Racine | noble et riche | | |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | | Appartement | Prison |
| 4 pièces | 3 auteurs | 2 noble et riche | 3 appart. | 11 prison |

Compte tenu des différences que nous venons de pointer entre le *Comte d'Essex* et les autres tragédies ici répertoriées, il paraissait indispensable de faire le point, comme pour les appartements, sur la qualité architecturale de chaque cabinet avant de les classer ensemble dans une seule et même catégorie. Nous nous sommes trouvé confronté au même problème que celui que nous avons rencontré pour les appartements. Si les décors de la période romaine font l'objet d'une description, même succincte, ceux de la période moderne ne sont jamais qualifiés d'une manière ou d'une autre par LeKain. Le comédien évoque simplement le « cabinet de la Reine » dans le *Comte d'Essex*. Nous sommes évidemment tenté d'imaginer que ce cabinet prend des allures « gothiques », comme nous l'avons constaté pour les appartements. Dans la mesure où nous ne pouvons dépasser le stade de la supposition, il ne nous a pas semblé pertinent de distinguer le *Comte d'Essex* en créant pour lui seul une catégorie particulière. Si ce n'est l'aspect architectural, tout rapproche les cabinets et les appartements mentionnés dans l'ensemble du *Registre* et que nous regroupons ici. Les étudier séparément n'aurait sans doute pas été pertinent.

2-7-5] Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|---------------------|------------------|-----------|------------------------|
| Sertorius | Corneille (P.) | | Π M ð |
| Cinna | Corneille (P.) | ✂ | Π |
| Bérénice | Racine | ✂ | Π |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | | Π M ð |
| 4 pièces | 3 auteurs | 2 | 4 Π 22 M |

La comparaison avec les appartements semble une fois de plus devoir ici s'imposer. Les pièces comportant des cabinets réclament tout aussi peu d'effet et tout autant l'intervention du premier garçon de théâtre. Nous n'allons donc pas ici répéter ce que nous avons déjà pu dire, tant les profil paraissent identique.

2-8] Bois de cyprès, toile peinte

2-8-1] Classement par année de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|-----------------|------------------|---------------------|
| Brutus | Voltaire | 1730 |
| Méropé | Voltaire | 1743 |
| Oreste | Voltaire | 1750 |
| Zelmire | Du Belloy | 1762 |
| 4 pièces | 2 auteurs | 4 après 1715 |

De tous les décors mentionnés par LeKain dans le *Registre*, ceux que nous avons répertoriés dans la catégorie « bois de cyprès/toile peinte » arrivent, en nombre, en septième position, à égalité avec les cabinets que nous venons tout juste de traiter. Les quatre oeuvres dans lesquelles on les retrouve représentent un peu plus de 6% des 60 tragédies qui composent le volume. Les bois de cyprès ne représentent à eux seuls que 4,5% des décors employés au total dans l'ouvrage.

Les quatre pièces qui nous occupent ici ont été écrites par deux auteurs, soit un peu moins de 10% des dramaturges répertoriés dans le volume. Voltaire domine une fois de plus le tableau avec trois tragédies, représentant 20% de son répertoire sélectionné dans le *Registre* par LeKain. Le répertoire de Monsieur Du Belloy, qui ne compte que deux tragédies dans l'ensemble du *Registre*, est ici représenté à hauteur de 50%.

Notons pour finir que les quatre pièces ici répertoriées, à l'inverse des tragédies réclamant la mise en place d'appartement ou de cabinets, ont toutes été écrites au XVIII^e siècle, bien après 1715. Au regard du seul *Registre*, le décor représentant un bois de cyprès apparaît donc comme un décor exclusivement propre aux tragédies les plus récentes du répertoire français au moment où LeKain écrit.

2-8-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSITANTS | TOTAL |
|-----------------|------------------|-----------------------------|---------------|----------------|----------------|
| Oreste | Voltaire | 3,25 | 9 | 19 | 28 |
| Brutus | Voltaire | 5,75 | 9 | 32 | 41 |
| Méropé | Voltaire | 4,75 | 9 | 55 | 64 |
| Zelmire | Du Belloy | 6 | 8 | 59 | 67 |
| 4 pièces | 2 auteurs | 19,75 pp. moy. 5 | moy. 9 | moy. 41 | moy. 50 |

Les presque 20 pages que couvrent les quatre pièces – seulement – dans lesquelles apparaissent un bois de cyprès et une toile de fond peinte représentent un plus de 10% du volume total de l’ouvrage. Cette valeur n’en apparaît pas moins élevée si on la rapporte au petit nombre de pièces. Le nombre de pages est ainsi égal à celui que totalisent les six tragédies comportant le trio camp/tente/toile. Le nombre moyen de pages couvertes par pièce corrobore logiquement ce constat, dans la mesure où il s’avère supérieur de deux points à la moyenne générale du *Registre*. Si cette moyenne n’est pas la plus élevée du *Registre*, elle fait sans aucun doute partie du peloton de tête. Le nombre moyen d’assistants est, lui aussi, nettement supérieur à la moyenne générale de l’ouvrage. Quinze points séparent en effet la valeur affichée ici de la valeur moyenne. **Le rapport existant entre le nombre de pages couvertes et le nombre total de comédiens se vérifie donc une fois de plus.**

2-8-3] Décors, dates et lieu de l’action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU ACTION | COSTUMES |
|-----------------|------------------|--|------------------------------|-----------------------------|
| Zelmire | Du Belloy | 1999 av.JC | Lesbos | grecs |
| Oreste | Voltaire | 1175 av.JC | Près d’Argos | grecs |
| Brutus | Voltaire | 510 av.JC | Rome | romains |
| Mérope | Voltaire | 184 av.JC | Messène | grecs |
| 4 pièces | 2 auteurs | 4 av. JC amplitude : 1815 ans | 3 Grèce 1 Italien | 3 grecs 1 romain |

Toutes les pièces exigeant la mise en place d’un bois de cyprès et d’une toile peinte se déroulent avant Jésus-Christ. Compte tenu de l’amplitude qui les sépare, nous ne saurions dire pour autant, qu’elles correspondent toutes à une période historique bien précise. Si l’on met de côté la question du temps de l’action, nous pouvons néanmoins constater que l’ensemble des pièces ici concernées présentent un profil esthétique similaire. *Brutus*, seule tragédie à ne pas se dérouler en Grèce mais en Italie, ne semble pas devoir faire exception à la règle. Nous avons en effet eu l’occasion de voir que les costumes grecs et romains étaient presque en tout point identiques. Si ce n’est la nuance des qualificatifs, il est donc plus que probable que les quatre pièces ici concernées aient eu, à très peu de choses près, le même aspect.

2-8-4] Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | COSTUMES | SECOND DÉCOR | ELEMENTS DÉCOR ADDITIONNELS | EFFETS SONNORES | EFFETS LUMINEUX | PERUQQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|-----------------|------------------|-----------------------------|---|--|-----------------|-----------------|-----------|----------------------------|
| Zelmire | Du Belloy | grecs | profil temple | tombeaux | | | ✂ | |
| Oreste | Voltaire | grecs | profil temple | tombeaux | | | | ⚡ |
| Méropé | Voltaire | grecs | (galerie T1) | tombeaux | ⚡ | | ✂ | Π |
| Brutus | Voltaire | romains | (galerie T3) | statue autel | | ♁ | ✂ | Π ♁ |
| 4 pièces | 2 auteurs | 3 grecs 1 romain | 2 profils temple (1 galerie T1) (1 galerie T3) | 3 tombeaux 1 statue autel | 1 | 1 | 3 | 2 Π 1 ⚡ 1 ♁ |

Le duo bois de cyprès/toile peinte ne se suffit manifestement jamais à lui-même si l'on en croit le tableau ci-dessus. On ne trouve en effet aucune tragédie dans laquelle il apparaisse de façon strictement autonome. Il semble, à vrai dire, être moins un espace souverain qu'un espace ouvert permettant la mise en place, voire la mise en valeur, d'autres éléments de décor, qualifiant culturellement la nature d'une forêt qui, sans eux, pourrait n'avoir l'air que d'un « lieu sauvage » comme c'est le cas dans *Philoctète* par exemple.

Nous avons mis entre parenthèse les galeries de *Méropé* et de *Brutus* dans le but de signaler qu'elles ne cohabitent jamais sur scène avec le bois de cyprès, contrairement aux temples, aux tombeaux, aux statues et aux autels qui lui sont concomitants. Notons que ces derniers éléments de décors appartiennent tous au même cercle symbolique touchant à la vénération, au culte et à la perpétuation de la mémoire.

Envisagées du point de vue des effets de scène, les pièces ici concernées semblent devoir former deux groupes assez nettement distincts. Le premier serait formé de *Zelmire* et d'*Oreste* qui se déroulent exclusivement en extérieur. Le nombre d'effets, de même que l'intervention du premier garçon de théâtre, apparaissent anecdotiques. *Méropé* et *Brutus* semblent à l'inverse bien plus fournies. Chacune compte deux effets et le premier garçon

de théâtre, bien que peu sollicité, est requis à chaque fois, ne serait-ce que pour poser les traditionnelles assises. Notons que ces dernières apparaissent indifféremment dans les galeries et dans la forêt... ce qui ne semble pas vraiment cohérent.

2-9] Temple 1 : profil d'un temple

2-9-1] Classement par année de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|-----------------|------------------|---------------------|
| Sémiramis | Voltaire | 1748 |
| Oreste | Voltaire | 1750 |
| Tancredè | Voltaire | 1760 |
| Zelmire | Du Belloy | 1762 |
| 4 pièces | 2 auteurs | 4 après 1715 |

La catégorie « Temple 1 » présente un profil extrêmement proche de celui de la catégorie « bois/toile peinte ». Toutes deux se composent en effet de trois pièces de Voltaire et d'une pièce de Du Belloy. La seule différence tient au corpus voltairien sélectionné. Deux pièces sont ici spécifiques : *Sémiramis* et *Tancredè*. Les autres figuraient également dans la catégorie « bois/toile peinte ».

De tous les décors mentionnés par LeKain dans le *Registre*, ceux que nous avons répertoriés dans la catégorie « Temple 1 » arrivent donc elles aussi, en nombre, en septième position, à égalité avec les pièces répertoriées dans la catégorie « bois/toile peinte », mais aussi avec celles répertoriées dans la catégorie « cabinets ». Les quatre oeuvres dans lesquelles nous trouvons des temples de profil représentent un peu plus de 6% des 60 tragédies qui composent le volume. Les temples de type 1 ne représentent à eux seuls que 4,5% des décors employés au total dans l'ouvrage.

Les pourcentages relatifs aux corpus sélectionnés de Voltaire et Du Belloy étant parfaitement identiques à ceux détaillés dans la section consacrée au duo bois/toile peinte, nous ne répétons pas ici ce que nous avons déjà pu écrire à ce sujet.

Notons pour finir que les quatre pièces ici répertoriées, à l'inverse des tragédies réclamant la mise en place d'appartement ou de cabinets, mais de la même manière une fois encore que les pièces comportant des bois de cyprès, ont toutes été écrites au XVIII^e siècle, bien après 1715. Au regard du seul *Registre*, le décor représentant un temple de profil apparaît donc comme un décor exclusivement propre aux tragédies les plus récentes du répertoire français au moment où LeKain écrit.

2-9-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|-----------------|------------------|------------------------------|---------------|----------------|----------------|
| Oreste | Voltaire | 3,25 | 9 | 19 | 28 |
| Sémiramis | Voltaire | 5,25 | 9 | 48 | 57 |
| Zelmire | Du Belloy | 6 | 8 | 59 | 67 |
| Tancrède | Voltaire | 7 | 9 | 74 | 83 |
| 4 pièces | 2 auteurs | 21,5 pp. moy. 5,5 | moy. 9 | moy. 50 | moy. 59 |

De la même manière que pour les pièces appartenant à la catégorie « bois de cyprès/toile de fond peint », les pièces réclamant la présence d'un temple de profil semblent avoir fait l'objet d'un traitement particulièrement poussé. Les pièces ici référencées totalisent ainsi presque 22 pages, soit presque 12% du volume total de l'ouvrage. **Le caractère élevé de ces différentes valeurs trouve trois explications : les pièces ici concernées font toutes parties des tragédies du corpus créées le plus tardivement ; la plupart ont également été écrites par Voltaire dont on sait qu'il jouit dans le *Registre* d'un traitement particulier ; le nombre des assistants s'avère particulièrement élevé. Ces trois facteurs cumulés expliquent que trois des quatre pièces ici concernées aient été traitées sur plus de cinq pages.** Le nombre moyen de pages couvertes par pièce est ainsi supérieur de deux points et demi à la moyenne générale de l'ouvrage. Le nombre moyen d'assistants affiche quant à lui une progression de 100% par rapport à la moyenne générale. Rien moins. Ces valeurs, encore supérieures à celles pourtant déjà élevées que nous avons repérées pour les pièces comportant des décors de type « bois de cyprès/toile peint », témoignent donc du soin tout particulier que LeKain leur porta au moment de la rédaction. Elles confirment par ailleurs une fois de plus l'existence d'un rapport de proportionnalité entre le nombre d'assistants ou de comédiens total et le nombre de pages couvertes.

2-9-3] Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU DE L'ACTION | COSTUMES |
|-----------------|------------------|---|---|--|
| Zelmire | Du Belloy | 1999 av.JC | Lesbos | grecs |
| Sémiramis | Voltaire | 1204 av.JC | Babylone | asiatiques |
| Oreste | Voltaire | 1175 av.JC | près d'Argos | grecs |
| Tancredi | Voltaire | 1005 | Syracuse | européens, syracusains |
| 4 pièces | 2 auteurs | 3 av. JC 1 ap. JC amplitude : 3004 ans | 2 Grèce 1 Italie 1 Mésopotamie | 2 grecs 1 européen 1 syracusain 1 asiatique |

La *Tancredi* de Voltaire semble, à tous égards, devoir ici faire exception. Elle est en effet la seule des quatre tragédies à se dérouler après Jésus-Christ. En la laissant de côté, l'amplitude séparant les pièces entre elles ne serait plus « que » de 824 ans, soit une valeur plus de trois fois inférieure à celle identifiée ici. Elle est également la seule dont les costumes se distinguent véritablement, les costumes grecs et asiatiques - nous avons déjà eu plusieurs fois l'occasion d'y revenir - ayant un aspect assez proche, si ce n'est identique, des costumes dits « grecs », en dépit des différences que suggère la nature de leurs qualificatifs respectifs. Quoique cela puisse paraître plus inattendu, nous pouvons aussi dire que le lieu de son action distingue encore *Tancredi* des autres tragédies. La Sicile, nous l'avons déjà dit, était en effet, au tournant de l'an mille, dominée par les Arabes de confession musulmane. Ainsi, et bien qu'elle se passe en Mésopotamie, *Sémiramis* peut paradoxalement apparaître comme étant culturellement plus proche de l'Argos et de la Lesbos antiques que *Tancredi* dont l'action se déroule pourtant en Europe du Sud.

2-9-4] Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | COSTUMES | SECOND DÉCOR | TROISIÈME DÉCOR | MUSIQUE | EFFETS SONNORES | EFFETS LUNINEUX | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|-----------------|------------------|---|--------------------------------------|------------------------------------|----------|-----------------|-----------------|-----------|------------------------|
| Zelmire | Du Belloy | grecs | bois toile | tombeaux | | | | ✂ | |
| Oreste | Voltaire | grecs | bois toile | tombeaux | | | | | λ |
| Sémiramis | Voltaire | asiatiques | place pub. | tombeaux | ♪ | ⚡ | ♁ | ✂ | Π λ |
| Tancredède | Voltaire | européens | place pub. | (galerie T3) | ♪ | | | ✂ | Π |
| 4 pièces | 2 auteurs | 2 grecs 1 européen 1 asiatique | 2 bois toile 2 place pub. | 3 tombeaux 1 galerie T3 | 2 | 1 | 1 | 3 | 2 Π 2 λ |

Deux groupes se distinguent ici assez nettement. Le premier est constitué de *Zelmire* et *d'Oreste*. Bien qu'elles ne soient pas du même auteur, **les deux pièces affichent des profils extrêmement proches**. En plus d'être les deux seules à réclamer des costumes grecs, les tragédies de Voltaire et Du Belloy nécessitent encore la mise en place de la même combinaison de décors additionnels : bois de cyprès/toile peinte et tombeaux. Toutes deux apparaissent, plus loin, dénuée d'effets de scène. Aucune ne sollicite, pour finir, la présence renforcée du premier garçon de théâtre.

Sémiramis et *Tancredède*, dont on vient de voir qu'elles se distinguaient chacune au niveau des costumes¹, se différencient encore au niveau de leur décoration comme au niveau des effets de scène qu'elles engagent selon LeKain. À elles deux, les tragédies de Voltaire préemptent ainsi 85% des effets de scènes répertoriées et 75% des missions dévolues au premier garçon de théâtre. À ce jeu, *Sémiramis* se détache incontestablement sous la plume de LeKain qui, rappelons-le, procéda en 1756, trois ans avant la suppression des banquettes, à une reprise réussie de cette pièce ayant connu des débuts difficiles. Envisagée du point de vue de leurs décors, *Tancredède* et *Sémiramis*, se distinguent des deux premières tragédies figurant dans le tableau dans la mesure où elles ne réclament pas la mise en place d'un bois mais d'une place publique en plus du temple de profil. Bien que de nature différente, il s'agit donc, dans les deux cas, d'un décor censé représenter un espace extérieur. Si l'une et l'autre réclament également la formalisation sur scène d'une place publique, *Sémiramis* est cependant la seule à exiger en plus, comme

¹ Quoique nous ayons apporté une nuance pour *Sémiramis*.

Oreste et Zelmire, la présence d'un tombeau. La galerie T3 qui apparaît également dans *Tancredi* ne cohabite évidemment pas avec le profil du temple. C'est la raison pour laquelle nous ne le faisons figurer ici qu'entre parenthèse. Cette galerie mise à part, les structures décoratives apparaissent donc assez proches. Notons que les temples de profil, de la même manière que les bois de cyprès, ne se suffisent jamais à eux-mêmes. Ils appellent en toutes circonstances la présence de décors permettant de contextualiser leur présence et leur utilité scénique.

2-10] Temple 2 : intérieur d'un temple

2-10-1] Classement par année de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|----------------------|------------------|---------------------|
| Athalie | Racine | 1716 |
| Rome Sauvée | Voltaire | 1752 |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 1757 |
| 3 pièces | 3 auteurs | 3 après 1715 |

De tous les décors mentionnés par LeKain dans le *Registre*, les structures représentant l'intérieur d'un temple arrivent, en nombre, en dixième position, à égalité avec les prisons, les places publiques et les galeries tripartites de type 3. Les trois oeuvres dans lesquelles on les retrouve représentent exactement 5% des 60 tragédies qui composent le volume. Les intérieurs de temples ne représentent à eux seuls que 3% des décors employés au total dans l'ouvrage.

Les trois pièces qui nous occupent ici ont été écrites par trois auteurs distincts. La Touche ne comptant qu'une pièce dans le *Registre*, 100% de son répertoire sélectionné par LeKain est ici représenté. Ce chiffre tombe à 12,5% pour Racine et à 6,5% pour Voltaire. Si toutes les pièces ici répertoriées n'ont pas été écrites avant 1715, toutes ont en revanche été créées après la mort de Louis XIV. C'est donc avec une nuance un peu exceptionnelle que nous pouvons ici constater que toutes les pièces concernées par la mise en place sur scène d'un décor représentant l'intérieur d'un temple appartiennent à la deuxième moitié de notre *Registre*.

2-10-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|----------------------|------------------|---------------------------|-----------|------------|-----------|
| Rome Sauvée | Voltaire | 5,5 | 12 | 32 | 44 |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 2,25 | 8 | 46 | 54 |
| Athalie | Racine | 9 | 14 | 68 | 82 |
| 3 pièces | 3 auteurs | 16,75 pp. moy. 5,5 | 11 | 49 | 60 |

Les presque 17 pages que couvrent les trois pièces – seulement – dans lesquelles apparaît l'intérieur d'un temple, représentent un peu moins de 10% du volume total de l'ouvrage. Cette valeur n'en apparaît pas moins élevée si on la rapporte au petit nombre de pièces.

De là vient que le nombre moyen de pages sur lesquelles LeKain traite les pièces ici concernées soit supérieur de deux points et demi à la moyenne générale du volume. Si cette moyenne n'est pas la plus élevée du *Registre*, elle fait sans aucun doute partie du peloton de tête. Le nombre moyen d'assistants est, lui aussi, nettement supérieur à la moyenne générale de l'ouvrage. Près de 15 points séparent en effet la valeur affichée ici de la valeur moyenne. Le rapport existant entre le nombre de pages couvertes et le nombre total de comédiens se vérifie donc une fois de plus, quand bien même l'*Iphigénie* de La Touche est ici moins longuement travaillée que la *Rome Sauvée* de Voltaire qui comporte pourtant bien moins d'assistants...

2-10-3] Décros, dates et lieu de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU DE L'ACTION | COSTUMES EUROPEENS | COSTUMES EUROPE ORIENTALE | COSTUMES ORIENTAUX |
|----------------------|------------------|---|---|----------------------------|---------------------------|--------------------------------|
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 1173 av.JC | Tauride | grecs | tauro scythes | |
| Athalie | Racine | 883 av.JC | Jérusalem | | | orientaux asiatiques |
| Rome Sauvée | Voltaire | 65 av.JC | Rome | romains | | |
| 3 pièces | 3 auteurs | 3 av.JC amplitude : 1108 ans | 1 Ukraine 1 Palestine 1 Italie | 1 grec 1 romain | 1 tauro scythe | 1 oriental ou asiatique |

Il semble difficile, à la vue du présent tableau, d'identifier un paradigme précis. Mise à part peut-être les dates marquant le déroulement de leurs actions respectives, aucune des tragédies ici répertoriées n'affichent des données susceptibles d'être regroupées pour former une ligne de force significative. Rome est loin de la Tauride qui ne peut elle-même être identifiée à la Palestine. Les costumes sont disparates. Rien ne colle. **Nous ne pouvons donc conclure qu'à l'absence notable de système paradigmatique.**

2-10-4] Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | SECOND DECOR | ELEMENTS DECOR ADDITIONNELS | MUSIQUE | EFFETS SONORES | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|----------------------|------------------|---------------------|--|----------|----------------|-----------------|-----------|---------------------------------------|
| Iphigénie en Tauride | La Touche | | statue autel | | | ♠ | | |
| Athalie | Racine | | trône | ♪ | * | ♠ | | Π M coups |
| Rome Sauvée | Voltaire | (galerie T1) | statue | ♪ | | ♠ | ✂ | Π ♠ |
| 3 pièces | 3 auteurs | 1 galerie T1 | 2 statues 1 trône 1 autel | 2 | 1* | 3 | 1 | 2 Π 1 M 1 ♠ 1 coup |

Comme en témoigne ce tableau, les décors censés représenter l'intérieur d'un temple n'ont pas vocation à cohabiter avec d'autres décors structurants. A l'inverse des bois de cyprès ou des profils de temples, les intérieurs de temples se suffisent donc à eux-mêmes. Cela semble parfaitement logique. Tous accueillent néanmoins des éléments de décoration additionnels tels que des statues, un autel et un trône.

Les effets lumineux se distinguent parmi tous les effets que nous avons répertoriés. Les trois pièces ici concernées en réclament. Il y a là une constante indéniable. On pourrait en dire de même pour la musique, quoiqu' *Iphigénie en Tauride* n'en compte aucune. La tragédie de La Touche fait de toute façon exception à tous égards ici dans la mesure où elle ne réclame la mise en place d'aucun effet significatif, lumière mise à part. *Athalie* et *Rome sauvée* préemptent ainsi plus de 85% des effets et 100% des missions dévolues au premier garçon de théâtre. Il faut noter à propos de ce dernier qu'il est exceptionnellement chargé ici de mettre en œuvre l'effet sonore, lui-même inhabituel. D'ordinaire les effets sonores se résument à un coup de tonnerre ou à un coup de canon. Pour *Athalie*, ce sont trois coups contre une plaque de métal qui doivent être produits, non plus pour figurer le bruit d'une arme de guerre ou de l'orage, mais pour figurer le bruit de coups sur une porte.

2-11] Temple 3 : Parvis, péristyle, intérieur temple

2-11-1] Classement par année de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|-----------------|-----------------|---------------------|
| Oedipe | Voltaire | 1718 |
| Olympie | Voltaire | 1764 |
| 2 pièces | 1 auteur | 2 après 1715 |

De tous les décors mentionnés par LeKain dans le *Registre*, les structures représentant le parvis, le péristyle puis l'intérieur d'un temple arrivent, en nombre, en quatorzième position, derrière les intérieurs de temples, les prisons, les places publiques et les galeries tripartites de type 4. Nous ne trouvons plus ici que deux œuvres dans lesquelles la combinaison apparaisse. Celles-ci ne représentent que 3% des 60 tragédies qui composent le volume. La succession « Parvis, péristyle, intérieur temple » ne représente à que 2% des décors employés au total dans l'ouvrage.

Les deux pièces qui nous occupent ici ont été écrites par Voltaire. L'auteur d'Œdipe apparaît donc dans toutes les déclinaisons de temples identifiées. Avec six pièces sur neuf, Voltaire représente à lui seul 66% des pièces réclamant la mise en place d'un temple, qu'il soit montré de profil, de l'intérieur ou de à l'extérieur à l'intérieur. Ces six pièces représentent 40% des 15 tragédies du célèbre dramaturge et philosophe choisies par LeKain pour figurer dans son *Registre*. La présente catégorie de temple est cependant la seule qui ne compte que des pièces écrites par Voltaire. Sans lui, cette déclinaison décorative n'existerait donc tout simplement pas. C'est dire une fois de plus l'importance que LeKain accorde à son ancien mentor, sans doute à raison, dans le champ de création théâtral au XVIII^e siècle

2-11-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSITANTS | TOTAL |
|-----------------|-----------------|----------------------------|----------------|----------------|----------------|
| Oedipe | Voltaire | 3,25 | 12 | 49 | 61 |
| Olympie | Voltaire | 5 | 9 | 60 | 69 |
| 2 pièces | 1 auteur | 8,25 pp. moy. 4 | moy. 11 | moy. 55 | moy. 65 |

Les plus de huit pages que couvrent les deux pièces dans lesquelles apparaissent les temples de type 3 représentent un peu moins de 5% du volume total de l'ouvrage. Cette valeur n'en apparaît pas moins élevée si on la rapporte au petit nombre de pièces. *Œdipe* et *Olympie* comptent en effet à elles deux autant de pages que les six tragédies exigeant la mise en place d'appartements. Le nombre moyen de pages couvertes par pièce s'avère supérieur d'un point à la moyenne générale du *Registre*. Bien qu'elle soit élevée, cette valeur n'apparaît pourtant pas démesurée si on la compare au nombre d'assistants et de comédiens. Trente points séparent en effet les valeurs affichées ici des valeurs moyennes pour l'ensemble du *Registre*. Si la logique de proportion entre le nombre total de comédiens et le nombre de pages couvertes était parfaitement respecté, il eut fallu que le nombre de pages soit ici plus élevé encore, ou que le nombre d'assistants soit inférieur de beaucoup. La tendance se vérifie toutefois dans le principe. Des deux pièces ici en présence, la plus longuement traitée est aussi la plus fournie en terme d'assistants et de comédiens, et inversement.

2-11-3] Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU ACTION | COSTUMES |
|-----------------|-----------------|---|-----------------|----------------|
| Oedipe | Voltaire | 1288 av.JC | Thèbes | grecs |
| Olympie | Voltaire | 334 av.JC | Temple d'Éphèse | grecs |
| 2 pièces | 1 auteur | 2 av. JC Amplitude : 954 ans | 2 Grèce | 2 grecs |

Quand bien même 954 ans séparent leurs actions respectives, les deux tragédies, réclamant d'après LeKain la mise en place d'un parvis précédant un péristyle ouvrant sur l'intérieur d'un temple, affichent un profil simple et en tout point identique. *Olympie* comme *Œdipe* se déroulent en Grèce avant Jésus-Christ et chacune exige l'emploi de costumes grecs. Aucun détail contradictoire ne vient parasiter un schéma parfaitement net.

2-11-4] Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | ELEMENTS DECOR ADDITIONNELS | MUSIQUE | EFFETS SONNORES | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|-----------------|-----------------|-----------------------------------|----------|--------------------|--------------------|-----------|------------------------|
| Oedipe | Voltaire | statue autel | ♪ | ⚡ | ⦿ | ✂ | II ⦿ |
| Olympie | Voltaire | statue autel | | | | ✂ | ⦿ |
| 2 pièces | 1 auteur | 2 statues 2 autels | 1 | 1 | 1 | 2 | 2 ⦿ 1 II |

Alors que rien ne semblait devoir les distinguer, les deux pièces de Voltaire affichent un profil assez différent pour ne pas dire opposé, dès lors qu'on les envisage du point de vue des effets de scène. D'un côté *Œdipe* – première d'une longue série de tragédies, celle par laquelle est arrivé le succès et la reconnaissance – implique le déploiement de tous les types d'effets de scène que nous avons répertoriés dans le *Registre* : musique, lumière, son, coiffure, sans oublier le premier garçon de théâtre. De l'autre *Olympie* – tragédie de « fin de carrière », celle d'un auteur aguerri et respecté – qui n'appelle guère que les services du perruquiers et du premier garçon de théâtre pour quelques flambeaux. Les deux tragédies de Voltaire ne se rejoignent guère ici que sur la présence d'une statue et d'un autel à l'intérieur du temple.

Il serait imprudent de vouloir formaliser un schéma significatif à partir de seulement deux œuvres. Notons néanmoins que la logique semble ici inversée, qui voit ordinairement les pièces les plus récentes chargées de plus d'effets que celles qui leur ont précédées. ***Œdipe* ayant un statut un peu particulier dans le répertoire de Voltaire, on ne peut s'empêcher de voir dans la profusion d'effets le signe tangible d'une volonté de rupture, voire d'émancipation, du dramatique vis-à-vis des carcans relatifs au déploiement du spectacle sur scène, jusqu'à la fin du règne de Louis XIV.**

2-12] Place publique

2-12-1] Classement par année de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|-----------------|------------------|--|
| Cid (Le) | Corneille (P.) | 1636 |
| Sémiramis | Voltaire | 1748 |
| Tancrède | Voltaire | 1760 |
| 3 pièces | 2 auteurs | 1 avant 1715 2 après 1715 |

De tous les décors mentionnés par LeKain dans le *Registre*, les places publiques arrivent, en nombre, en dixième position, à égalité avec les prisons, les temples de type 2 et les galeries tripartites de type 3. Les trois oeuvres dans lesquelles on les retrouve représentent exactement 5% des 60 tragédies qui composent le volume. Les places publiques ne représentent à elles seules que 3% des décors employés au total dans l'ouvrage.

Les trois pièces qui nous occupent ici ont été écrites par seulement deux auteurs. Voltaire, dont on finit par se demander s'il n'a pas exploité toutes les formes de décors répertoriés dans le *Registre*, domine une fois de plus, en nombre, le présent tableau. Ses deux tragédies ne comptent cependant que pour 13% des 15 pièces de sa main que LeKain sélectionna pour figurer dans son *Registre*. Il est donc difficile d'accorder à la place publique un rôle aussi significatif dans le répertoire voltairien que les galeries tripartites de type 1 ou les différentes déclinaisons de temples. Ce raisonnement s'applique également à Corneille dont la tragédie ici référencée ne compte que pour 11% de son répertoire sélectionné dans le *Registre*.

Il faut par ailleurs noter que nous n'avons trouvé aucune pièce appartenant à la période classique au sens strict du terme (1660-1715) nécessitant l'installation d'une place publique. Cette structure décorative serait-elle l'apanage des pièces émancipées ou non encore contrainte par les règles classiques ? Ces trois pièces représentent un échantillon évidemment insuffisant qui nous empêche de répondre sérieusement à cette question. La réponse ne fait cependant aucun doute à l'échelle du *Registre*.

2-12-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSITANTS | TOTAL |
|-----------------|------------------|------------------------------|---------------|----------------|----------------|
| Cid (Le) | Corneille (P.) | 1,25 | 9 | 1 | 10 |
| Sémiramis | Voltaire | 5,25 | 9 | 48 | 57 |
| Tancrède | Voltaire | 7 | 9 | 74 | 83 |
| 3 pièces | 2 auteurs | 13,5 pp. moy. 4,5 | moy. 9 | moy. 41 | moy. 50 |

Les presque 14 pages que couvrent les trois pièces – seulement – dans lesquelles apparaît une place publique représentent un peu moins de 8% du volume total de l'ouvrage. Cette valeur n'en apparaît pas moins élevée si on la rapporte au petit nombre de pièces. De là vient que le nombre moyen de pages sur lesquelles LeKain traite les pièces ici concernées soit supérieur d'un point et demi à la moyenne générale du volume. Le nombre moyen d'assistants est lui aussi supérieur à la moyenne générale de l'ouvrage. Quinze points séparent en effet la valeur affichée ici de la valeur moyenne. Le rapport existant entre le nombre de pages couvertes et le nombre total de comédiens se vérifie donc une fois de plus. Notons également que la progression du nombre de pages couvertes s'inscrit dans le sillage de l'évolution chronologique des pièces ici répertoriées : plus les pièces sont anciennes, moins elles sont traitées, et inversement.

2-12-3] Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU DE L'ACTION | COSTUMES ASIATIQUES | COSTUMES EUROPEENS |
|-----------------|------------------|---|---|---------------------|-----------------------|
| Sémiramis | Voltaire | 1204 av.JC | Babylone | asiatiques | |
| Tancrède | Voltaire | 1005 | Syracuse | | européens syracusains |
| Cid (Le) | Corneille (P.) | 1055 | Séville | | espagnols |
| 3 pièces | 2 auteurs | 1 av. JC 2 ap. JC amplitude : 2259 ans | 1 Mésopotamie 1 Italie 1 Espagne | 1 | 2 |

Le présent tableau révèle un écart significatif entre *Tancrède* et *le Cid* d'un côté, et *Sémiramis* de l'autre. L'action des premières se déroule à tout juste 50 années d'écart en Europe et plus de 1000 ans après Jésus-Christ, alors que celle de *Sémiramis* se tient dans l'ancienne capitale de la Mésopotamie en 1200 ans avant Jésus-Christ. *Tancrède* et *le Cid*

nécessitent l'utilisation de costumes européens modernes alors que *Sémiramis* réclame des costumes asiatiques. Voir ces trois œuvres dans une même catégorie peut, à la lumière de ces constats, sembler improbable. Le caractère esthétiquement impersonnel de la « place publique » nuance néanmoins l'effet d'incohérence que nous relevons ici. **Moins que la place elle-même, ce sont les structures encadrantes qui définissent sa nature esthétique. Il est d'ailleurs assez probable que l'expression « place publique » ne désigne rien qu'un vaste espace vide où doivent pouvoir se déployer les très nombreux assistants que comptent ces trois pièces.**

2-12-4] Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | SECOND DECOR | TROISIEME DECOR | MUSIQUE | EFFETS SONORES | EFFET LUMINEUX | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|-----------------|------------------|----------------------------|---|----------|----------------|----------------|-----------|----------------------------|
| Sémiramis | Voltaire | Temple 1 | tombeaux | ♪ | ⚡ | ☼ | ✂ | Π ⚡ |
| Tancredi | Voltaire | Temple 1 | (galerie T3) | ♪ | | | ✂ | Π |
| Cid (Le) | Corneille (P.) | (appartement) | (appartement) | | | | | Π ☼ |
| 3 pièces | 2 auteurs | 2 temples 1 appart. | 1 tombeau 1 galerie T3 1 appart. | 2 | 1 | 1 | 2 | 3 Π 1 ⚡ 1 ☼ |

Le tableau ci-dessus ne valide qu'en partie l'idée selon laquelle la place publique dépend, pour exister, des décors qui l'encadrent. Si elle est ornée de temples de profil dans *Tancredi* et *Sémiramis*, et encore, dans cette dernière, d'un tombeau, la place publique que LeKain évoque pour *le Cid* apparaît comme une structure parfaitement autonome, indépendante de tout autre décor. Quelle forme prenait-elle ? Quelle forme LeKain voulait-il qu'elle ait ? Nous ne le savons pas, dans la mesure où le comédien ne procède à aucune description précise. Ces questions se posent à vrai dire autant pour *le Cid* que pour *Tancredi*. À l'exception du temple de profil, LeKain ne dit rien en effet de la place publique censée apparaître dans *Tancredi*. Il est probable que le fond du théâtre ait été garni d'une toile peinte représentant quelques bâtiments en perspective. Compte tenu de la proximité en terme de temporalité de l'action de *Tancredi* et du *Cid*, il n'est pas improbable d'imaginer que la potentielle toile de fond ait eu dans les deux cas le même

aspect. La seule place dont LeKain décrit les trois faces est la place de *Sémiramis* : le temple à gauche, le tombeau à droite et une large toile de fond représentant les jardins suspendus de Babylone dans le fond. Le fait que *Sémiramis*, au moment de sa création en 1748, ait affiché son ambition de se distinguer particulièrement par le faste de son décor, l'échec qui s'en suivit, et la reprise réussie qu'en fit LeKain, en 1756, expliquent peut-être la précision avec laquelle le comédien prend soin d'en détailler la structure décorative dans son *Registre*.

2-13] Prison

2-13-1] Classement par année de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|----------------------|------------------|--------------------------------------|
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | 1678 |
| Warwick | La Harpe | 1763 |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 1765 |
| 3 pièces | 3 auteurs | 1 avant 1715 2 après 1715 |

De tous les décors mentionnés par LeKain dans le *Registre*, les prisons arrivent, en nombre, en dixième position, à égalité avec les places publiques, les temples de type 2 et les galeries tripartites de type 3. Les trois oeuvres dans lesquelles on les retrouve représentent exactement 5% des 60 tragédies qui composent le volume. Les prisons ne représentent à elles seules que 3% des décors employés au total dans l'ouvrage.

Les trois pièces qui nous occupent ici ont été écrites par trois auteurs distincts. Notons avant toute autre chose que Voltaire ne fait pour une fois pas partie de la liste. Les trois auteurs dont les tragédies exigent la mise en place sur scène d'un décor figurant une prison appartiennent tous à la catégorie des dramaturges qui, sans être de seconde zone, ne jouissent pas d'un prestige et d'une reconnaissance aussi grande que Racine, Pierre Corneille et Voltaire pour ne citer qu'eux. Aucun des trois auteurs ici répertoriés ne compte d'ailleurs un très grand nombre de tragédies dans le *Registre*. Thomas Corneille et Du Belloy en comptent ainsi seulement deux, quand La Harpe n'en compte qu'une. La prison occupe donc une place prépondérante dans leurs répertoires respectifs sélectionnés.

Sur les trois pièces ici répertoriées, deux ont été créées alors que LeKain exerçait son art sur les planches de la Comédie-Française depuis déjà une quinzaine d'année. Le premier tragédien de la troupe participa d'ailleurs à leur création. Il put ainsi dès le départ imprimer sa marque sur chacune d'entre elles. La tragédie de Corneille échappe évidemment à cette règle puisqu'elle fut créée dans le dernier quart du XVII^e siècle. De la même manière que pour les autres catégories ne comptant qu'un nombre restreint de pièces, il apparaît évident que les trois pièces ici répertoriées représentent un échantillon évidemment insuffisant pour permettre de tirer des conclusions fortes au sujet de l'emploi des prisons dans la littérature dramatique des XVII^e et XVIII^e siècles. Il semble en tous

cas à l'échelle du *Registre* que ce décor n'ait été l'apanage d'aucune époque en particulier, même si la proximité des pièces de La Harpe et Du Belloy laisse imaginer la réactivation d'une certaine mode dans les années 1760, alors que le Théâtre Français disposait, pour la première fois de son histoire, d'une scène enfin débarrassée de ses spectateurs et donc ouverte à plus d'innovations en matière de décors.

2-13-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSITANTS | TOTAL |
|----------------------|------------------|------------------------------|----------------|----------------|----------------|
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | 1,75 | 10 | 12 | 22 |
| Warwick | La Harpe | 3,75 | 8 | 25 | 33 |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 5 | 11 | 47 | 58 |
| 3 pièces | 3 auteurs | 10,5 pp. moy. 3,5 | moy. 10 | moy. 28 | moy. 38 |

Les presque 11 pages que couvrent les trois pièces dans lesquelles apparaît une prison représentent tout juste de 6% du volume total de l'ouvrage. Ce chiffre ne semble pas être hors norme, au même titre d'ailleurs que toutes les autres valeurs identifiées dans le tableau. Si toutes sont supérieures à la moyenne, elle ne le sont que très légèrement : + 0,5 pour le nombre moyen de pages par pièce : + 1 pour le nombre de comédiens, + 2 pour le nombre d'assistants, + 3 pour le nombre total de comédiens. Les pièces réclamant la mise en place d'une prison apparaissent donc à tout point de vue comme étant « dans la moyenne » du *Registre*. Les paradigmes relatifs au nombre de pages et d'assistants se vérifient une fois de plus ici : l'un et l'autre sont toujours proportionnels et progressent encore en même temps que les pièces avancent dans le temps.

2-13-3] Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU ACTION | COSTUMES |
|----------------------|------------------|---|----------------------------------|--------------------|
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 1347 | Calais | européens |
| Warwick | La Harpe | 1471 | Londres | européens |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | 1601 | Londres | européens |
| 3 pièces | 3 auteurs | 3 ap. JC amplitude : 254 ans | 2 Angleterre 1 France | 3 européens |

Les trois pièces réclamant la mise en place de prisons semblent manifestement avoir été conçues sur la base du même modèle dramatique. Toutes se déroulent dans un contexte marqué par la présence Britannique – Le Siège de Calais – quand elles ne se déroulent pas directement en Angleterre. Toutes se déroulent encore bien après Jésus-Christ, dans un temps relativement resserré, à une époque où la France et l’Angleterre opéraient une mutation qui devait consolider les contours de nations jusque là morcelées, désordonnées et gangrenées par les divisions internes. Toutes enfin réclament le même type de costumes « européens ». À cela nous pouvons encore ajouter que les prisons apparaissent systématiquement au quatrième acte des trois pièces que nous avons ici répertoriées. De l’esthétique des costumes au temps de l’action en passant par le lieu de l’action et le squelette dramatique de chaque pièce, il semble bien que nous ayons affaire ici à l’une des catégories les plus serrées du *Registre* en terme de critères de référence.

2-13-4] Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | SECOND DECOR | TROISIEME DECOR | MUSIQUE | EFFETS SONNORES | EFFETS LUMINEUX | 1 ^{ER} GARÇON |
|-------------------------|------------------|-----------------------------------|------------------|----------|-----------------|-----------------|----------------------------|
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | Appartement | cabinet | | | | Π M ô |
| Warwick | La Harpe | Galerie T2 | | | | ô | Π M ô |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | Galerie T2 | | ♪ | 🔊 | | Π ô |
| 3 pièces | 3 auteurs | 2 galerie T2 1 appart. | 1 cabinet | 1 | 1 | 1 | 3 Π 3 ô 2 M |

S’il n’apparaît pas aussi parfait que celui que nous venons d’évoquer dans la section précédente, le modèle structurant autour duquel chacune des pièces qui nous occupent ici semble s’être construite apparaît encore relativement lisible. Il n’est guère que *Le Comte d’Essex* qui se distingue ici avec un appartement et un cabinet en guise de second et troisième décors. Les tragédies de La Harpe et Du Belloy se trouvent elles une fois de plus identiques, l’une et l’autre réclamant également la mise en place d’une galerie tripartite de type 2, c’est-à-dire d’architecture « gothique ».

L'unité du modèle semble cependant se fissurer encore dès lors que l'on envisage les trois pièces du point de vue des effets de scène. *Le Siège de Calais* apparaît comme étant la plus fournie des trois, alors que *Le Comte d'Essex* se distingue une fois de plus par l'absence totale d'effets. Les missions dévolues au premier garçon de théâtre tendent cependant à resserrer de nouveau la perspective dans la mesure où la présence d'assises et de luminaires est répertoriée trois fois. Ces luminaires ont d'ailleurs un rapport direct avec la mise en place de la prison, puisque LeKain en réclame à chaque fois l'usage au quatrième acte, pour signaler le caractère sombre parce que précisément confiné des cellules. Les meubles qui sont également présents à deux reprises servent de support pour les différents luminaires. L'un et l'autre vont donc ensemble. Les contours du paradigme structurant les pièces réclamant la mise en place de prisons semblent donc réactivés à la vue des missions dévolues au premier garçon de théâtre.

2-14] Galerie tripartite de type 3 : architecture « grossière » ou « rustique »

2-14-1] Classement par année de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|------------------------|------------------|--------------------------------------|
| Horace | Corneille (P.) | 1640 |
| Amasis | Lagrange Chancel | 1701 |
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 1711 |
| Brutus | Voltaire | 1730 |
| Tancrede | Voltaire | 1760 |
| 5 pièces | 4 auteurs | 3 avant 1715 2 après 1715 |

De tous les décors mentionnés par LeKain dans le *Registre*, ceux que nous avons répertoriés dans la catégorie intitulée galeries tripartites de type 3 arrivent, en nombre, en cinquième position, tout juste derrière le couple statue/autel et le trio camp/tente/toile, et à égalité avec les tombeaux et les appartements. Les cinq oeuvres dans lesquelles on les retrouve représentent 8,5% des 60 tragédies qui composent le volume. Les galeries T3 ne représentent qu'un peu plus de 5% des décors employés au total dans l'ouvrage. Les descriptions que propose LeKain de ce type de galerie restent assez sommaires. Il ne qualifie guère leur aspect architectural que de grossier ou rustique, sans donner plus de détail sur les caractéristiques qui entourent ces qualificatifs.

Les cinq pièces répertoriées ici ont été écrites par quatre auteurs. Ceux-ci représentent presque 18% des dramaturges répertoriés dans l'ensemble de l'ouvrage. De la même manière que les tombeaux et le couple statue/autel, les galeries T3 semblent ici devoir être, une fois encore, dominées par les pièces de Voltaire.

Ce dernier préempte en effet deux des cinq pièces ici répertoriées. Ces deux pièces ne représentent cependant que 13% du répertoire sélectionné du mentor de LeKain dans l'ensemble du volume. L'impression de voir Voltaire dominer une fois de plus une catégorie persiste pourtant alors que le répertoire de Crébillon et Lagrange Chancelle est ici représenté à hauteur de respectivement 20% et 50%. Corneille est le seul qui, avec une pièce, soit en valeur absolue comme en valeur proportionnelle, en dessous de Voltaire. Son *Horace* ne représente en effet que 11% du répertoire de sa main sélectionné par LeKain pour figurer dans le *Registre*.

Quoi qu'il en soit, et à l'inverse cette fois des pièces comportant des statues et des autels ou des tombeaux, les tragédies nécessitant la mise en place d'une galerie T3 n'ont pas toutes été créées après 1715. Au contraire, trois des cinq tragédies ici répertoriées ont été créées avant 1715. Un rapide coup d'œil aux différents codes couleurs nous permet plus loin de constater que ce type de décorations traversa toutes les époques, sans exclusive. De la même manière que les galeries T1, les galeries T3 semblent pouvoir être considérées comme un décor relativement standard, ou en tout cas déjà connu depuis longtemps. Notons à ce titre que Voltaire est le seul auteur ayant produit après la mort de Louis XIV à figurer dans le présent tableau. Sans lui, les galeries T3 seraient manifestement restées, du point de vue du *Registre* en tout cas, l'apanage du XVII^e siècle et de la fin de la période classique.

2-14-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|------------------------|------------------|-------------------------------|---------------|----------------|----------------|
| Horace | Corneille (P.) | 1,5 | 9 | 13 | 22 |
| Amasis | Lagrange Chancel | 5,75 | 9 | 19 | 28 |
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 2,25 | 8 | 25 | 33 |
| Brutus | Voltaire | 5,75 | 9 | 32 | 41 |
| Tancrede | Voltaire | 7 | 9 | 74 | 83 |
| 5 pièces | 4 auteurs | 22,25 pp. moy. 4,5 | moy. 9 | moy. 33 | moy. 42 |

Les plus de 22 pages que couvrent les cinq pièces dans lesquelles apparaissent des statues et des autels représentent près de 12% du volume total de l'ouvrage. Ce chiffre, à très peu de chose près équivalent à celui des pièces comportant des tombeaux, est de 2% supérieur aux pièces dont le décor est composé d'un camp, de tentes et d'une toile de fond peinte, alors même que ce décor composite apparaît dans une tragédie de plus. De la même manière que les pièces comportant des statues et des autels et des tombeaux, les tragédies réclamant la mise en place d'une galerie tripartite de type 3 paraissent avoir fait l'objet d'un traitement renforcé de la part de LeKain. Supérieur d'un point et demi par rapport à la moyenne de l'ouvrage, le nombre moyen de pages couvertes par pièce est à ce titre révélateur. Le nombre total moyen de comédiens est lui aussi supérieur à la moyenne générale (+7). Les tragédies comportant des galeries tripartites d'architecture grossière semblent donc à tous égards compter parmi les « grosses » pièces du *Registre*.

2-14-3] Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU DE L'ACTION | COSTUMES EUROPEENS | COSTUMES EXTRA EUROPEENS |
|------------------------|------------------|---|--|---|---|
| Horace | Corneille (P.) | 669 av.JC | Rome | romains | |
| Brutus | Voltaire | 510 av.JC | Rome | romains | |
| Amasis | Lagrange Ch. | 494 av.JC | Memphis | | africains |
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 48 | Arthénisse | romains | orientaux asiatiques arméniens |
| Tanocrède | Voltaire | 1005 | Syracuse | européens syracusains | |
| 5 pièces | 4 auteurs | 3 av. JC 2 ap. JC Amplitude : 1674 ans | 3 Italie 1 Égypte 1 Arménie | 4 pièces avec costumes européens | 2 pièces avec costumes extra européens |

Le profil des pièces réclamant la mise en place de galeries tripartites de type 3, apparaît bien difficile à définir à la vue de ce tableau. Aucune ligne de force ne semble en effet devoir se dégager, que cela soit au niveau des dates et des lieux marquant le déroulement de l'action, ou au niveau des costumes. Trois époques que séparent plus de 1600 ans cohabitent en effet, bien avant, après et bien après Jésus-Christ. Trois continents sont également représentés au total : l'Europe, l'Afrique et l'Asie. Les costumes eux-mêmes ne s'accordent pas, entre les pièces qui se passent en Europe ou hors d'Europe. **Il semble donc qu'aucun principe paradigmatique n'ait véritablement présidé à la constitution de cette catégorie regroupant des pièces éloignées à tout point de vue les unes des autres.**

2-14-4] Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | SECOND DECOR | MUSIQUE | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|------------------------|------------------|--------------------------------|----------|-----------------|-----------|-----------------------------|
| Amasis | Lagrange Chancel | | | ♫ | | II λ |
| Brutus | Voltaire | Bois toile peinte statue autel | | ♫ | ✂ | II ♂ |
| Horace | Corneille (P.) | | | | | II |
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | | | | | II |
| Tanocrède | Voltaire | place publique, profil temple | ♪ | | ✂ | II |
| 5 pièces | 4 auteurs | 2 | 1 | 2 | 2 | 5 II 1 ♂ 1 λ |

Il apparaît à la vue du présent tableau que les pièces réclamant la mise en place de galeries tripartites de type 3 ne comptent pas parmi les pièces les plus spectaculaires du *Registre*. Sur les cinq que nous avons répertoriées deux ne comptent aucun effet. Les pièces de Voltaire semblent une fois de plus devoir se distinguer à plus d'un titre. En plus d'être les seules à avoir été créées en 1715, elles sont en effet encore les seules à exiger la mise en place d'une seconde structure décorative, mais aussi les seules à nécessiter la production de deux types d'effets différents. Elles préemptent à elles deux 80% des effets ici référencés... **Les tragédies créées après 1715, et plus spécialement encore celles de Voltaire, prennent donc une fois de plus sous la plume de LeKain un caractère particulièrement spectaculaire par rapport aux autres pièces du *Registre*.**

Contrairement à ce que nous avons déjà pu voir à plusieurs reprises, le premier garçon de théâtre ne semble pas devoir ici compenser le déficit d'effets par une activité renforcée. Il ne lui est quasiment demandé que de placer les traditionnelles assises. De manière générale, les pièces exigeant la mise en place d'une galerie de type 3 ne semblent donc pas compter parmi les pièces les plus spectaculaires du *Registre*.

2-15] Galerie tripartite de type 4 : architecture orientale

2-15-1] Classement par année de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|-----------------|------------------|--|
| Bajazet | Racine | 1672 |
| Zaïre | Voltaire | 1732 |
| 2 pièces | 2 auteurs | 1 avant 1715 1 après 1715 |

De tous les décors mentionnés par LeKain dans le *Registre*, les galeries tripartites de type 4 arrivent, en nombre, en quatorzième position, derrière les intérieurs de temples, les prisons, et les places publiques. Les deux oeuvres dans lesquelles elles apparaissent ne représentent que 3% des 60 tragédies qui composent le volume. Les galeries T4 ne représentent à elles seules que 2% des décors employés au total dans l'ouvrage. Nous avons déjà eu l'occasion de revenir sur les ambiguïtés propres à la description que LeKain pouvait en donner.¹

Les deux pièces qui nous occupent ici ont été écrites par Racine et Voltaire. Chacune représente respectivement 12,5% et 6,5% de leur répertoire sélectionné dans le *Registre*. Les galeries tripartites de type 4, comme les galeries tripartites de type 3 avant elles, ne semblent être l'apanage d'aucune époque particulière. Le très petit nombre de pièces sur lesquelles nous élaborons cette appréciation rend cependant caduc l'établissement sérieux d'une vraie ligne de force.

2-15-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSITANTS | TOTAL |
|-----------------|------------------|-----------------------------------|-------------------------|--------------------------|--------------------------|
| Bajazet | Racine | 2 | 7 | 6 | 13 |
| Zaïre | Voltaire | 2,5 | 9 | 21 | 30 |
| 2 pièces | 2 auteurs | 4,5 pp. moy.2,25 | moy. 8 | moy. 14 | moy. 22 |

Les quatre pages et demie que couvrent les deux pièces dans lesquelles apparaissent les galeries tripartites de type 4 ne représentent même pas 3% du volume total de l'ouvrage. Toutes les valeurs que nous avons trouvées ici sont très largement en dessous des

¹ Cf. note 1 p. 340.

moyennes du *Registre* : -0,75 points pour le nombre moyen de pages par pièce, - 1 pour le nombre moyen de comédiens, - 12 pour le nombre moyen d'assistants et -13 pour le nombre total moyen de comédiens. Aucune des valeurs affichées dans le tableau ne dépasse ni même n'atteint la moyenne, à l'exception du nombre de comédien de *Zaïre*. Les pièces ici envisagées font donc sans aucun doute partie des petites productions du *Registre*.

2-15-3] Décors, dates et lieux de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEUDE L'ACTION | COSTUMES TURCS | COSTUMES EUROPEENS |
|-----------------|------------------|---|----------------------------------|----------------|--------------------|
| Zaïre | Voltaire | 1268 | Constantinople | turcs | européens |
| Bajazet | Racine | 1638 | Jérusalem | turcs | |
| 2 pièces | 2 auteurs | 2 ap. JC amplitude : 370 ans | 1 Turquie 1 Palestine | 2 turcs | 1 européen |

Bien qu'elles ne soient pas parfaitement identiques, *Zaïre* et *Bajazet* présentent cependant un certain nombre de traits communs. L'une et l'autre se déroulent ainsi en territoire turc. En 1638, Jérusalem fait en effet partie intégrante d'un Empire Ottoman déjà plus ou moins sur le déclin. Il existe donc une certaine cohérence entre les deux lieux où se tiennent les actions respectives de ces deux tragédies. L'emploi récurrent de costumes turcs finit de confirmer l'idée d'une proximité historique et culturelle évidente entre le sujet de ces deux pièces dont les actions sont tout de même séparées de près de quatre siècles.

2-15-4] Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|-----------------|------------------|-----------------|-----------|------------------------|
| Zaïre | Voltaire | ♠ | ✂ | Π ♠ |
| Bajazet | Racine | | | Π |
| 2 pièces | 2 auteurs | 1 | 1 | 2 Π 1 ♠ |

Zaire et Bajazet nous sont déjà apparues dans les précédents tableaux comme faisant partie des petites productions du *Registre*. Le présent tableau ne dément pas cette appréciation, au contraire. Au nombre limité d'effets dénombrés s'ajoute l'absence de structures décoratives additionnelles. Toute proportion gardée, *Zaire* apparaît néanmoins beaucoup plus spectaculaire que *Bajazet*. La tragédie de Voltaire domine ici le tableau, compte 100% des effets référencés et s'avère encore plus exigeante pour le premier garçon de théâtre. Sans elle, le tableau serait quasiment vide. Le nombre de tragédies appartenant à cette catégorie étant trop mince, il semblerait une fois de plus inapproprié de se lancer dans de grandes conjectures. Nous nous en tiendrons donc là.

2-16] Galerie tripartite de type 5 : architecture chinoise

2-16-1] Année de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|---------------------------|-----------------|---------------------|
| Orphelin de la Chine (L') | Voltaire | 1755 |
| 1 pièce | 1 auteur | 1 après 1715 |

Bien que nous n'ayons pas l'intention d'étudier individuellement les décors n'apparaissant que dans une pièce, il nous a semblé utile de donner quelques précisions sur le cinquième et dernier type de galerie tripartite que nous avons identifié dans le *Registre*. Nous y voyons une manière d'achever notre analyse sur une forme de décor extrêmement présente dans l'ensemble de l'ouvrage, comme nous avons eu l'occasion de le voir.

Compte tenu encore de la diversité parfois surprenante des tragédies réclamant le même type de galerie, il semble légitime de s'interroger sur les motivations ayant poussé LeKain à faire apparaître une galerie unique et esthétiquement spécifique pour le seul *Orphelin*. Le fait que LeKain ne réemploie pas les galeries orientales de *Zaire* et de *Bajazet* vient sans doute du fait que la tragédie de Voltaire, créée en 1755, avait fait l'objet d'une attention toute particulière au niveau de la restitution de la « couleur locale ». L'idée étant de mettre en place pour la toute première fois sur la scène de la Comédie-Française un ensemble visuel esthétiquement cohérent et vraisemblable, censé respecter les codes esthétiques supposés de la culture chinoise. Bien que la pièce ait surtout marqué par l'attention que LeKain, Voltaire et Mlle Clairon portèrent aux habits de scène, il semble que l'ancien élève du célèbre philosophe de Lumières ait voulu dans son *Registre* pousser la logique de cohérence historique jusqu'au bout en précisant que l'on devait, pour cette pièce, construire une galerie esthétiquement spécifique, c'est-à-dire chinoise et non plus seulement orientale. LeKain ne précisant pas ce qu'il entend par « architecture chinoise », il est difficile d'établir sur quel système de référence il appuie cette qualification. Par ailleurs nous ne savons pas si une galerie spécifique a été créée pour représenter la pièce aux accents exotiques de Voltaire.

Bien que nous ne l'ayons pas encore spécifiquement mis en évidence, il est aisé de constater que Voltaire se distingue à nouveau dans ce panorama. Notons à ce titre qu'il ne se trouve pas une seule catégorie de galeries qui ne compte au moins une de ces pièces : cinq galeries T1, deux galeries T2, deux galeries T3, une galerie T4 et une galerie T5.

Avec 11 pièces impliquant la mise en place d'une galerie tripartite, Voltaire préempte à lui seul plus des 25% des galeries du *Registre*, toutes catégories confondues. Il est par ailleurs le seul auteur du XVIII^e siècle à exiger des galeries de type 3, 4 et 5. Voltaire a donc à tout point de vue une place à part dans l'économie des galeries, et plus largement encore dans l'économie globale des décorations. Nous ne reviendrons pas ici sur la place qu'il occupe également dans la catégorie des différentes déclinaisons de temples. Il n'en reste pas moins intéressant de mettre en regard ces deux exemples pour comprendre l'importance que peut avoir Voltaire dans l'organisation générale du *Registre*. Pourvoyeur de nombreuses tragédies, Voltaire est aussi aux avant postes en matière de décorations et de costumes sous la plume de LeKain. Sans lui, la diversité biologique du *Registre* se trouverait considérablement appauvrie.

| TITRE | AUTEUR | NB PAGES | NB COM. | NB ASS. | TOTAL |
|---------------------------|----------|----------|---------|---------|-------|
| Orphelin de la Chine (L') | Voltaire | 3,25 | 7 | 25 | 32 |

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU D E L'ACTION | COSTUMES | MUSIQUE | 1 ^{ER} GARÇON |
|---------------------------|----------|-------------|-------------------|--------------------|---------|------------------------|
| Orphelin de la Chine (L') | Voltaire | 1280 | Chine | Chinois & tartares | ♪ | Π |

2-17] Trône

2-17-1] Classement par année de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|-----------------|------------------|---------------------|
| Athalie | Racine | 1716 |
| Sémiramis | Voltaire | 1748 |
| 2 pièces | 2 auteurs | 2 après 1715 |

De tous les décors mentionnés par LeKain dans le *Registre*, les trônes arrivent, en nombre, en quatorzième position, à égalité avec les galeries tripartites de type 4 et l'ensemble parvis/péristyle/intérieur temple. Les deux oeuvres dans lesquelles elles apparaissent ne représentent que 3% des 60 tragédies qui composent le volume. Les trônes ne représentent à eux seuls que 2% des décors employés au total dans l'ouvrage. LeKain ne donnant aucune description, nous ignorons l'aspect précis que prenaient les trônes évoqués par LeKain.

Les deux pièces qui nous occupent ici ont été écrites par Racine et Voltaire. Chacune représente respectivement 12,5% et 6,5% de leur répertoire sélectionné dans le *Registre*. Les trônes, comme d'autres décors avant eux, ne semblent être l'apanage d'aucune époque particulière. Le très petit nombre de pièces sur lesquelles nous élaborons cette appréciation rend cependant caduc l'établissement sérieux d'une vraie ligne de force.

2-17-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSITANTS | TOTAL |
|-----------------|------------------|-----------------------------|-----------|-----------|-----------|
| Sémiramis | Voltaire | 5,25 | 9 | 48 | 57 |
| Athalie | Racine | 9 | 14 | 68 | 82 |
| 2 pièces | 2 auteurs | 14,25 pp. moy. 7 | 12 | 58 | 70 |

Les plus de 14 pages que couvrent les – seulement – deux pièces dans lesquelles apparaissent les trônes représentent presque 8% du volume total de l'ouvrage. Cette valeur apparaît extrêmement élevée si on la rapporte au très petit nombre de pièces. *Sémiramis* et *Athalie* comptent en effet deux fois plus de pages que les quatre tragédies exigeant la mise en place de cabinets ! Le nombre moyen de pages couvertes par pièce,

de quatre points supérieur à la moyenne générale du *Registre*, est le plus élevé de toutes les catégories de décors que nous avons étudiés jusqu'à présent. Les nombres moyens de comédiens et d'assistants sont eux aussi les plus élevés de tous le *Registre* : ils dépassent respectivement la moyenne générale de trois et 32 points. Le caractère et l'histoire une peu particulière d'*Athalie* et de *Sémiramis* expliquent en grande partie ces résultats. L'une et l'autre sont des pièces à part dans l'histoire de la production dramatique du XVIII^e siècle. L'une et l'autre ont fait grand bruit au moment de leur création, tant elles semblaient devoir perturber les ordres de représentation établis jusqu'à elles. De là vient très certainement le soin tout particulier que LeKain mit à les traiter. De toutes les pièces répertoriées dans le *Registre*, *Athalie* est la plus longuement traitée.

2-17-3] Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU DE L'ACTION | COSTUMES |
|-----------------|------------------|---|--------------------------------------|------------------------------------|
| Athalie | Racine | 883 av.JC | Jérusalem | asiatiques orientaux |
| Sémiramis | Voltaire | 1204 av.JC | Babylone | asiatiques |
| 2 pièces | 2 auteurs | 2 ap. JC amplitude : 321 ans | 1 Palestine 1 Mésopotamie | 2 asiatiques 1 oriental |

Bien qu'elles traitent de sujets différents, *Athalie* et *Sémiramis* présentent à bien des égards un profil assez similaire. Nous n'allons pas revenir ici sur la qualité des personnages ou de l'intrigue qui est centrée dans les deux cas autour d'une figure féminine forte à laquelle on conteste le monopole et la légitimité du pouvoir. Nous nous contenterons simplement de constater que l'action des deux pièces se déroule dans un espace – le Moyen-Orient – et dans un temps – autour de mille ans avant Jésus-Christ – aux caractéristiques assez proches. *Athalie* et *Sémiramis* réclament par ailleurs l'emploi de costumes identiques, signe supplémentaire d'une proximité certaine entre les deux tragédies.

2-17-4] Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | SECOND DECOR | TROISIEME DECOR | QUATRIEME DECOR | MUSIQUE | EFFETS SONORES | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUES | 1 ^{ER} GARÇON |
|-----------------|------------------|------------------|---------------------|------------------|----------|----------------|-----------------|-----------|---|
| Athalie | Racine | Temple 2 | | | ♪ | * | ☼ | ✂ | II M 🗣️* |
| Sémiramis | Voltaire | Temple 1 | Place pub. | tombeau | ♪ | ⚡ | ☼ | ✂ | II 🗣️ ☑ |
| 2 pièces | 2 auteurs | 2 temples | 1 place pub. | 1 tombeau | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 II 1 M 1 🗣️ 1 ☑ 1 Rid. 1 🗣️* |

Le présent tableau confirme le caractère particulièrement spectaculaire des deux tragédies qui nous occupent ici. Alors que la ligne consacrée à *Athalie* apparaît déjà bien remplie, *Sémiramis* se distingue pourtant comme la plus spectaculaire des deux. Cela tient essentiellement à la plus grande complexité de sa décoration, les deux tragédies comptant par ailleurs un nombre identique d'effets de scène : lumières, coiffures, musique, effets sonores, tout y est sans exception. Le premier garçon de théâtre apparaît lui aussi très sollicité dans les deux cas. Notons que c'est à lui, et non comme d'habitude au machiniste-décorateur, que LeKain confie le soin de produire l'effet sonore d'*Athalie* – coups sur une plaque de métal censés imiter le bruit de coups sur la porte du temple (*). Quoi qu'il en soit, les deux tragédies de Racine et Voltaire comptent sans aucun doute parmi les plus grosses productions du *Registre*.

2-18] Synthèse

2-18-1] Classements des types de costumes par nombre de pièces, nombre d'auteurs, et nombre de pages

| N° | TYPE DE DECOR | NOMBRE DE PIÈCES | TYPE DE DECOR | NOMBRE DE PAGES | TYPE DE DECOR | NOMBRE AUTEURS |
|----|---------------------|------------------|---------------------|-----------------|---------------------|----------------|
| 1 | Galerie T1 | 25 | Galerie T1 | 63 | Galerie T1 | 11 |
| 2 | Galerie T2 | 7 | Galerie T2 | 28 | Galerie T2 | 6 |
| 3 | Statue autel* | 6 | Statue autel | 25 | Camp/tente/toile | 4 |
| 4 | Camp/tente/toile | 6 | Tombeaux | 22,5 | Galerie T3 | 3 |
| 5 | Tombeaux* | 5 | Galerie T3 | 22,25 | Prison | 3 |
| 6 | Galerie T3 | 5 | Temple 1 | 21,5 | Tombeaux | 3 |
| 7 | Appartement | 5 | Bois/toile peinte | 19,75 | Temple 2 | 3 |
| 8 | Temple 1 | 4 | Camp/tente/toile | 19,25 | Appartement | 3 |
| 9 | Bois/toile peinte | 4 | Temple 2 | 16,75 | Cabinet | 3 |
| 10 | Cabinet | 4 | Trône | 14,25 | Statue autel | 2 |
| 11 | Temple 2 | 3 | Place publique | 13,5 | Bois/toile peinte | 2 |
| 12 | Place publique | 3 | Prison | 10,5 | Temple 1 | 2 |
| 13 | Prison | 3 | Appartement | 8,25 | Trône | 2 |
| 14 | Trône* | 2 | Temple 3 | 8,25 | Place publique | 2 |
| 15 | Temple 3 | 2 | Cabinet | 7 | Galerie T4 | 2 |
| 16 | Galerie T4 | 2 | Galerie T4 | 4,5 | Temple 3 | 1 |
| 17 | Tribune | 1 | Tribune | 4 | Tribune | 1 |
| 18 | Galerie T5 | 1 | Galerie T5 | 3,5 | Galerie T5 | 1 |
| 19 | Caverne | 1 | Caverne | 1,25 | Caverne | 1 |
| 20 | Char* | 1 | Char | 1,25 | Char | 1 |
| | Total cumulé | 90 | Total cumulé | 314 | Total cumulé | 58 |

Alors que les rapports entre nombre de pièces, de pages et d'auteurs nous étaient apparus plutôt proportionnels au moment d'effectuer la synthèse de nos analyses sur les costumes, il semble que les choses soient ici un peu différentes. Le nombre de variations que nous observons ici semble en effet particulièrement élevé. Quatre tendances se détachent, témoignant de la variété des carrières connues par chaque structure décorative :

- La première présente un profil linéaire. Elle est ici représentée par la Galerie T2 colorée en rouge. Ses caractéristiques : les nombres de pièces, de pages et d'auteurs sont proportionnels. En plus de la galerie T2, onze autres structures décoratives s'inscrivent dans cette tendance : les galeries T3, T4 et T5, les tombeaux, les temples de type 2 & 3, les places publiques, les prisons, la tribune, la caverne et le char.

- La seconde présente un profil décroissant. Elle est ici représentée par le couple statue/autel coloré en vert. Ses caractéristiques : les nombres proportionnels de pages et de pièces d'un côté, et le petit nombre d'auteurs de l'autre. En plus du couple statue/autel, trois autres structures décoratives s'inscrivent dans cette tendance : les galeries T1, les temples de type 1, la combinaison bois/toile peinte s'inscrivent dans cette tendance.
- La troisième présente un profil convexe. Elle est ici représentée par les appartements colorés en bleu. Ses caractéristiques : les nombres proportionnels de pièces et d'auteurs d'un côté, et le petit nombre de pages de l'autre. En plus des appartements, deux autres structures décoratives, le cabinet et la combinaison camp/tente/toile s'inscrivent également dans cette tendance.
- La quatrième et dernière tendance présente un profil concave. Elle est ici représentée par les trônes colorés en rose. Ses caractéristiques : les nombres proportionnels de pièces et d'auteurs d'un côté, et le petit nombre de pages de l'autre. Aucune autre structure décorative ne s'inscrit dans cette tendance.

La variété des tendances ici identifiées témoigne donc du fait que chaque structure décorative n'a pas été traitée avec le même soin par LeKain. La suite de notre travail de synthèse a pour objectif de faire le point sur les principes ayant régi le travail sur les décors dans le *Registre*. D'où vient la disparité de traitement entre les différentes structures ? Comment s'explique-t-elle ? L'étude individuelle de chaque décor nous a déjà permis de toucher à plusieurs réponses. Cette synthèse est l'occasion de les confronter.

2-18-2] Synthèse du classement des pièces par date de création

| N° | TYPE DE DECORS | CREATION AVANT 1715 | % | CREATION APRES 1715 | % |
|----------|-------------------|---------------------|------------|---------------------|------------|
| 1 | Appartement | 5 | 100% | | |
| 2 | Cabinet | 4 | 100% | | |
| 3 | Char | 1 | 100% | | |
| 4 | Galerie T1 | 16 | 65% | 9 | 35% |
| 5 | Galerie T3 | 3 | 60% | 2 | 40% |
| 6 | Galerie T4 | 1 | 50% | 1 | 50% |
| 7 | Camp/tente/toile | 3 | 50% | 3 | 50% |
| 8 | Prison | 1 | 30% | 2 | 70% |
| 9 | Place publique | 1 | 30% | 2 | 70% |
| 10 | Galerie T2 | 1 | 15% | 6 | 85% |
| 11 | Statue/autel | | | 6 | 100% |
| 12 | Tombeaux | | | 5 | 100% |
| 13 | Bois/toile peinte | | | 4 | 100% |
| 14 | Temple 1 | | | 4 | 100% |
| 15 | Temple 2 | | | 3 | 100% |
| 16 | Temple 3 | | | 2 | 100% |
| 17 | Trône | | | 2 | 100% |
| 18 | Tribune | | | 1 | 100% |
| 19 | Galerie T5 | | | 1 | 100% |
| 20 | Caverne | | | 1 | 100% |
| T | | 31 | 35% | 59 | 65% |

Plusieurs conclusions d'ordre général peuvent être établies à la vue de ce tableau synthétisant la répartition des différents types de costumes en fonction de leur année de création. Nous pouvons dans un premier temps constater que le rapport entre les pièces créées avant et après 1715 apparaît fortement déséquilibré. Les pièces créées après 1715 exigent en effet l'emploi de 17 structures décoratives quand celles créées avant la mort de Louis XIV n'en réclament que 10. Notons encore à ce titre que les pièces créées avant 1715 ne comptent que trois décors exclusifs, contre 10 pour les pièces créées après. **La prolifération de nouvelles variétés de décorations au XVIII^e siècle est ici clairement attestée par les travaux de LeKain.**

Significatif en termes de variété des structures, le différentiel entre les deux périodes est encore plus notable en termes de fréquence de manipulation. Les chiffres varient ici du simple au double, passant de 31 installations pour les pièces créées avant 1715 à presque 60 pour celles créées après. Les deux périodes comptant, dans le *Registre*, un nombre égal de 30 pièces chacune, nous pouvons donc conclure sans difficulté que **l'activité liée aux structures décoratives double purement et simplement**, sous la plume de LeKain, dès lors qu'il traite des pièces créées après la mort de Louis XIV. Le choix que nous

avons fait d'opérer une césure en 1715 ne semble jamais avoir été aussi pertinent et significatif.

2-18-3] Classement synthétique des types de décors par nombre de pages et nombre de comédiens

| N° | TYPE DE DECOR | NB MOYEN DE PAGES | NB MOYEN COMEDIENS | NB MOYEN ASSISTANTS | TOTAL |
|----|-----------------------------|-------------------|--------------------|---------------------|-----------|
| 1 | Trône | 7 | 12 | 58 | 70 |
| 2 | Temple 2 | 5,6 | 11 | 49 | 60 |
| 3 | Temple 1 | 5,4 | 9 | 50 | 59 |
| 4 | Bois de cyprès/toile peinte | 5 | 9 | 41 | 50 |
| 5 | Tombeaux | 4,5 | 9 | 40 | 49 |
| 6 | Place publique | 4,5 | 9 | 41 | 50 |
| 7 | Galerie T3 | 4,45 | 9 | 33 | 42 |
| 8 | Statue autel | 4,1 | 9 | 46 | 55 |
| 9 | Temple 3 | 4,1 | 10 | 55 | 65 |
| 10 | Tribune | 4 | 9 | 41 | 50 |
| 11 | Galerie T2 | 4 | 9 | 29 | 38 |
| 12 | Galerie T5 | 3,5 | 7 | 25 | 32 |
| 13 | Prison | 3,3 | 9 | 25 | 34 |
| 14 | Camp/tente/toile | 3,2 | 10 | 27 | 37 |
| 15 | Galerie T1 | 2,5 | 9 | 23 | 31 |
| 16 | Galerie T4 | 2,25 | 8 | 14 | 22 |
| 17 | Cabinet | 1,75 | 9 | 14 | 23 |
| 18 | Appartement | 1,5 | 9 | 12 | 21 |
| 19 | Caverne | 1,25 | 6 | 13 | 19 |
| 20 | Char | 1,25 | 7 | 2 | 9 |
| | Moyennes | 3,5 | 9 | 32 | 52 |

Ce tableau démontre une fois de plus assez clairement que le nombre de pages est globalement proportionnel au nombre total de comédiens, même si le raisonnement ne se vérifie pas toujours. Les pièces réclamant la mise en place de trônes, en même temps qu'elles sont les plus longuement traitées, sont aussi celles qui comptent le plus grand nombre de comédiens et d'assistants. À l'inverse, la *Médée* de Longepierre qui demande l'utilisation d'un char est à la fois la pièce la moins longuement traitée et la plus pauvre en nombre d'assistants. Les deux extrémités de ce tableau sont donc occupées par des éléments de décors additionnels non structurants. Il n'existe donc pas de rapport entre la nature structurante ou non du décor et la qualité de son traitement.

Nous constatons plus loin, que le haut du tableau ci-dessus est essentiellement composé de pièces créées après 1715. Sur les 10 premiers éléments décoratifs répertoriés, nous

n'en trouvons que deux qui soient en partie utilisés dans des pièces créées avant la mort de Louis XIV : la place publique en cinquième position (30% avant, 70% après) et la galerie T3 (60% avant, 40% après)¹ en septième position. Notons que toutes les déclinaisons de temples, dont l'emploi est exclusif aux pièces créées après 1715, figurent dans la première moitié du tableau contre une seule des cinq variétés de galeries qui sont, elles, réparties sur l'ensemble de la période. Les structures décoratives propres aux pièces ayant été créées après 1715 ont fait l'objet d'un travail renforcé dans le *Registre*. Notons qu'à l'inverse les trois décorations n'apparaissant que dans des pièces créées avant 1715 – appartement, cabinet, char – figurent ici en toute fin de tableau. Toutes les tendances vont donc dans le même sens et confirment une fois de plus le principe d'une progression de la donnée spectaculaire au fil du temps.

2-18-4] Classement synthétique des types de décors par date d'action :
avant/après Jésus-Christ

| N° | TYPE DE DECOR | DATE ACTION AV. JC | % AV. JC | DATE ACTION AP. JC | % AP. JC |
|----------|-----------------------------|-------------------------|-------------|-------------------------|-------------|
| 1 | Camp/tente/toile | 6 pièces sur 6 | 100% | | |
| 2 | Tombeaux | 5 pièces sur 5 | 100% | | |
| 3 | Bois de cyprès/toile peinte | 4 pièces sur 4 | 100% | | |
| 4 | Temple 2 | 3 pièces sur 3 | 100% | | |
| 5 | Temple 3 | 2 pièces sur 2 | 100% | | |
| 6 | Trône | 2 pièces sur 2 | 100% | | |
| 7 | Caverne | 1 pièce sur 1 | 100% | | |
| 8 | Char | 1 pièce sur 1 | 100% | | |
| 9 | Statue autel | 4 pièces sur 5 | 80% | 1 pièce sur 5 | 20% |
| 10 | Temple 1 | 3 pièces sur 4 | 75% | 1 pièce sur 4 | 25% |
| 11 | Galerie T1 | 18 pièces sur 25 | 70% | 7 pièces sur 25 | 30% |
| 12 | Galerie T3 | 3 pièces sur 5 | 60% | 2 pièces sur 5 | 40% |
| 13 | Appartement | 2 pièces sur 5 | 40% | 4 pièces sur 5 | 60% |
| 14 | Place publique | 1 pièce sur 3 | 30% | 2 pièces sur 3 | 70% |
| 15 | Cabinet | 1 pièce sur 4 | 25% | 3 pièces sur 4 | 75% |
| 16 | Galerie T2 | | | 7 pièces sur 7 | 100% |
| 17 | Prison | | | 4 pièces sur 4 | 100% |
| 18 | Galerie T4 | | | 2 pièces sur 2 | 100% |
| 19 | Galerie T5 | | | 1 pièce sur 1 | 100% |
| 20 | Tribune | | | 1 pièce sur 1 | 100% |
| T | | 56 pièces sur 75 | 75% | 35 pièces sur 66 | 53% |

¹ Cf. tableau précédent.

De la même manière que nous l'avons fait pour la synthèse sur les costumes, nous prenons soin ici d'opérer un classement distinctif entre les pièces dont l'action se déroule avant Jésus-Christ et celles dont l'action se déroule après. La synthèse que constitue le tableau ci-dessus confirme le caractère globalement rationnel des choix opérés par un LeKain tenu par le souci affiché de faire prévaloir le plus souvent possible la cohérence historique. Nous n'allons pas ici revenir sur ce que nous avons pris le temps de détailler pour chaque type de décors. Nous pouvons tout de même constater que les pièces se déroulant avant Jésus-Christ présentent une plus grande variété de costumes que celles se déroulant après. Le différentiel entre les deux n'est guère que de trois pièces – 15 avant, 12 après. Il n'en reste pas moins sensible, d'autant que toutes les autres données confirment cette tendance. Les pièces dont l'action se déroule avant Jésus-Christ comptent huit décorations spécifiques contre seulement cinq pour les pièces se déroulant après Jésus-Christ. Elles réclament par ailleurs des manipulations supplémentaires par rapport aux pièces se déroulant après le début de notre ère. Nous pourrions nous contenter de dire que ces différents écarts ne tiennent qu'à la différence sensible entre le nombre de pièces présentes dans le *Registre* dont l'action se passe avant Jésus-Christ – 38 –, et celles dont l'action se passe après JC – 22. Il semble en effet logique que l'ensemble de pièces le plus fourni réclame plus de décorations. Nous avons pourtant déjà eu l'occasion de constater qu'il n'en allait pas de même pour les costumes, au contraire. Les logiques régissant leur répartition nous sont en effet apparues inverses : plus l'action des pièces était proche du temps de l'écriture du *Registre*, plus les costumes étaient nombreux et détaillés. Le même système peut être observé si on considère la question en sens inverse. Comme s'il était plus difficile, à mesure que l'action des pièces reculait dans le temps, de savoir à quels critères esthétiques s'en tenir.

L'inversion des tendances observées entre costumes et décors nous semble à vrai dire révélatrice de l'évolution des connaissances et des pratiques au moment où LeKain écrit son *Registre*. Les problématiques liées à la conception, à l'installation et à la manipulation des décors ont de toute évidence fait l'objet d'un travail et d'une réflexion plus avancés que celles liées aux costumes. Cela tient non seulement à la forte progression au milieu du XVIII^e siècle des connaissances historiques sur le bâti ancien et antique, notamment – progression portée par la découverte d'Herculanum et de

Pompéi et des études archéologiques de Winckelmann¹ et par l'intérêt réactivé pour l'Antiquité –, mais aussi bien sûr à la réforme de la scène opérée en 1759². Cette dernière ouvrit la voix à une réflexion devenue nécessaire, voire incontournable. Un tel changement impliquait en effet que la gestion de l'espace soit globalement repensée. Le *Registre* témoigne concrètement des progrès réalisés par la seconde moitié du XVIII^e siècle sur les problématiques liées au traitement de l'espace scénique, en même temps qu'il révèle le retard encore assez sensible de la connaissance et des pratiques relatives aux costumes. Nous avons eu l'occasion de revenir plusieurs fois sur la vacuité potentielle des distinctions opérées par LeKain. Le simple fait que les costumes soient numérotés à partir de la structure du *Registre*, c'est-à-dire en fonction de la succession alphabétique des pièces, témoigne de l'inexistence d'un travail préalable sur le sujet. Le travail sur les costumes arrive avec le *Registre* ; il est concomitant à son écriture et cela se voit. Le caractère parfois improvisé de la démarche, de même que la naïveté de certains qualificatifs – la pièce se passe en Suède, ce qui conduit LeKain à les qualifier de suédois, (parce qu'il faut bien tenir son objectif de cohérence esthético-historique, afficher sa volonté de « faire couleur local ») quand bien même ils sont numérotés de la même manière que les costumes plus globalement européens – témoigne d'ailleurs de ce que LeKain est bien le premier à tenter de mettre en place un système de pensée et de classification sur les costumes. La vérité, c'est que LeKain ne sait pas à quoi ressemble un costume suédois – il le confesse d'ailleurs lui-même – alors qu'il sait manifestement très bien à quoi ressemble chacune des différentes composantes décoratives tout au long du *Registre* – quand bien même il ne les décrit pas forcément.

¹ Voir Première partie, chapitre 5, section consacrée à l'architecture.

² Voir Première partie, chapitre 5, section consacrée à l'éviction des spectateurs de sur la scène.

2-18-5] Classement des décors par amplitude mis en regard avec leur nombre d'apparitions dans le *Registre*

| N° | TYPE DE DECOR | AMPLITUDE | NOMBRE DE PIECES |
|----|--------------------|-----------------|------------------|
| 1 | Galerie T1 | 3195 ans | 25 |
| 2 | Temple 1 | 3004 ans | 4 |
| 3 | Place publique | 2259 ans | 3 |
| 4 | Appartement | 1985 ans | 5 |
| 5 | Statue autel | 1908 ans | 6 |
| 6 | Tombeaux | 1815 ans | 5 |
| 7 | Bois /toile peinte | 1815 ans | 4 |
| 8 | Cabinet | 1676 ans | 4 |
| 9 | Galerie T3 | 1674 ans | 5 |
| 10 | Camp/tente/toile | 1121 ans | 6 |
| 11 | Temple 2 | 1108 ans | 3 |
| 12 | Temple 3 | 954 ans | 2 |
| 13 | Galerie T4 | 370 ans | 2 |
| 14 | Trône | 321 ans | 2 |
| 15 | Prison | 301 ans | 3 |
| 16 | Galerie T2 | 252 ans | 7 |
| 17 | Galerie T5 | X | 1 |
| 18 | Tribune | X | 1 |
| 19 | Caverne | X | 1 |
| 20 | Char | X | 1 |

Au moment d'établir ce tableau, nous avons longuement cherché une variable susceptible d'éclairer d'une manière ou d'une autre les écarts d'amplitude que nous avons constatés pour chaque type de décorations. Ni les dates marquant le déroulement de l'action, ni les dates marquant l'année de création ne sont apparues significatives. Le nombre de pièces nous est finalement apparu comme étant la seule variable véritablement parlante : plus les pièces sont nombreuses plus l'amplitude est large. Cette conclusion, somme toute assez logique, semble un peu mince, d'autant qu'elle n'est pas non plus parfaitement régulière. Deux types de décorations se distinguent en effet, assez nettement, de la tendance d'ensemble : les galeries T2 et les places publiques. Les premières apparaissent tout en bas du tableau, n'étant séparées que de 252 années, alors qu'avec sept pièces elles auraient dû côtoyer les sommets. Les secondes à l'inverse apparaissent en haut du tableau alors qu'avec seulement trois pièces elles auraient dû figurer en fin de classement. Ces écarts révèlent à chaque fois le caractère plus ou moins souple des structures concernées. De manière générale, plus l'amplitude de temps séparant l'utilisation d'une seule et

même structure apparaît large, plus on peut penser que la structure concernée présente des caractéristiques esthétiques souples, voire neutres, puisque passe-partout. À l'inverse, les décorations affichant des écarts de temps serrés peuvent être perçues comme beaucoup plus caractéristique d'une époque, esthétiquement bien plus définies, donc plus discriminantes. Nous avons déjà eu l'occasion de revenir sur ces différentes questions dans le cours de l'analyse individuelle de chaque type de décoration. Nous n'y revenons donc pas ici plus longuement.

2-18-6] Classement croisé des types de décors et des lieux de l'action

| TYPE DE DECOR | GRECE | ITALIE | TURQUIE | PALESTINE | MÉSOPOTAMIE | ANGLETERRE | ESPAGNE | UKRAINE | FRANCE | ARMENIE | EGYPTE | ARABIE | POLOGNE | ALBANIE | TUNISIE | SUEDE | PORTUGAL | PEROU | TURKMENISTAN | CHINE | NOMBRE DE DECORATIONS | NOMBRE DE REGIONS | |
|---------------------|-----------|-----------|----------|-----------|-------------|------------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|--------------|----------|-----------------------|-------------------|-----------|
| Galerie T1 | 8 | 3 | 5 | 1 | 1 | | | 1 | | 1 | 1 | 1 | | 1 | 1 | | | | 1 | | 25 | 12 | |
| Galerie T2 | | | | | | 1 | | | 2 | | | | 1 | | | 1 | 1 | 1 | | | 7 | 6 | |
| Statue autel | 2 | 2 | | | | | | 1 | | | | 1 | | | | | | | | | 6 | 4 | |
| Camp/tente/toile | 3 | 2 | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | 6 | 3 | |
| Galerie T3 | | 3 | | | | | | | | 1 | 1 | | | | | | | | | | 5 | 3 | |
| Appartement | | 2 | | | | 1 | 2 | | | | | | | | | | | | | | 5 | 3 | |
| Tombeaux | 4 | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | 5 | 2 | |
| Temple 1 | 2 | 1 | | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | 4 | 3 | |
| Cabinet | | 2 | | | | 1 | 1 | | | | | | | | | | | | | | 4 | 3 | |
| Bois/toile peinte | 3 | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 4 | 2 | |
| Temple 2 | | 1 | | 1 | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | 3 | 3 | |
| Place publique | | 1 | | | 1 | | 1 | | | | | | | | | | | | | | 3 | 3 | |
| Prison | | | | | | 2 | | | 1 | | | | | | | | | | | | 3 | 2 | |
| Trône | | | | 1 | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | 2 | 2 | |
| Galerie T4 | | | 1 | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | 2 | 2 | |
| Temple 3 | 2 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 2 | 1 | |
| Tribune | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | 1 | |
| Galerie T5 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | 1 | 1 | |
| Caverne | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | 1 | |
| Char | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | 1 | |
| Total pays | 26 | 19 | 6 | 5 | 5 | 5 | 4 | 3 | 3 | 2 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 90 |
| Total décors | 9 | 11 | 2 | 5 | 5 | 4 | 3 | 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 58 |

Dans la mesure où nous avons déjà fait l'étude détaillée du profil de chaque type de costumes, ce tableau apparaît surtout utile du point de vue des pays ou régions qui y sont répertoriés. On en dénombre exactement 20, soit autant que de composantes décoratives. En théorie, le rapport est donc d'un pays par décoration. Dans les faits, les choses sont

évidemment différentes, la plupart des décors apparaissant dans plusieurs régions. Les structures les plus fréquemment employées contribuent par ailleurs à gonfler le nombre de pays répertoriés. Parmi les 12 régions que couvrent la galerie T1, par exemple, trois lui sont ainsi spécifiques : l'Albanie, la Tunisie et le Turkménistan. Il en va de même pour les galeries T2 avec la Suède, le Portugal et le Pérou. Sans ces deux galeries qui dominent en nombre le classement, le nombre de pays chuterait donc à 14.¹

De tous les pays répertoriés, la Grèce et l'Italie arrivent très largement en tête. La Grèce est occupée à 26 reprises par 9 types de décorations différentes ; l'Italie à 19 reprises par 11 structures différentes. De la même manière que certaines régions ne cohabitent qu'avec un seul décor, certains décors ne cohabitent qu'avec une seule région : c'est le cas notamment des temples de type 3, de la Caverne et du Char qui n'apparaissent qu'en Grèce. C'est encore le cas de la tribune qui n'apparaît qu'en Italie et de la galerie chinoise de *L'Orphelin* qui, assez logiquement, n'apparaît qu'en Chine. La Grèce et l'Italie cannibalisent, à elles deux, 50% des 91 installations de décors que nous avons dénombrées au total dans le *Registre*, ce qui souligne bien l'importance de ces deux régions dans le champ d'exploitation dramatique Français au XVII^e et XVIII^e siècles.

Après la Grèce et l'Italie, centres névralgiques de l'activité antique, arrivent trois pays orientaux : La Turquie, la Palestine et ce que nous avons appelé la Mésopotamie. L'Empire Ottoman semble donc prendre la suite de la civilisation grecque et de l'Empire romain. La liste des pays ici répertoriés paraît plus ou moins suivre le cours de l'Histoire et l'évolution des grandes puissances, donc des grands foyers d'activité. Les premiers pays européens n'apparaissent ainsi qu'à partir du second quart du tableau. Au lieu de la France, dont nous aurions pu croire qu'elle serait arrivée en premier, c'est l'Angleterre qui prend ici la première place devant l'Espagne. Cette première place ne tient pas au fait qu'un plus grand nombre de tragédies se déroule en Angleterre, mais simplement au fait que les deux pièces se déroulant outre-Manche comptent une bien plus grande variété de décorations, au premier rang desquelles nous trouvons les prisons. Contrairement à la France, l'Angleterre est un pays où l'on se retrouve facilement emprisonné d'après les dramaturges français. Nous n'allons pas ici gloser sur la rivalité franco-britannique et sur cette étrange coïncidence qui fait de l'Angleterre le pays des prisons dans le *Registre* ... Quoiqu'il en soit, nous pouvons encore noter que les huit derniers pays mentionnés dans le tableau n'apparaissent chacun qu'à une seule reprise. Parmi eux, nous comptons quatre

¹ 20 - (3+3)

régions européennes – Pologne, Suède, Albanie, Portugal –, deux pays « exotiques » - Chine et Pérou –, un pays arabe – Tunisie –, et un pays oriental – Turkménistan. En dehors de l'Angleterre, de la France et de l'Espagne, l'Europe moderne ne semble donc pas être la plus grande source d'inspiration pour les dramaturges classiques français.

Dans la mesure où nous avons d'ores et déjà eu l'occasion de comparer les costumes et les décors dans la synthèse sur les costumes, nous prenons ici la liberté de ne pas reproduire à nouveau le tableau¹ et de passer directement au commentaire des effets de scène.

2-18-7] Classement des décors par nombre d'effets de scène

2-18-7-1] Valeurs absolues

| N° | TAILLEUR MAGASINISER | MAITRE DE MUSIQUE | DECORATEUR MACHINISTE SON | DECORATEUR MACHINISTE LUMIERE | PERRUQUIER | 1 ^{ER} GARÇON | | | | TOTAL | INDICE EFFET |
|----|-------------------------|----------------------|---------------------------------|-------------------------------------|------------|------------------------|-----------|-----------|-----------|------------|-----------------|
| | | | | | | Π | ♂ | ♀ | M | | |
| 1 | Galerie T1 | 3 | | 7 | 3 | 13 | 3 | 2 | 2 | 33 | 1,3 |
| 2 | Galerie T2 | 4 | 3 | 2 | 2 | 7 | 3 | | 2 | 23 | 3,25 |
| 3 | Statue autel | 2 | 1 | 5 | 4 | 3 | 5 | | | 20 | 3,3 |
| 4 | Tombeaux | 2 | 2 | 1 | 4 | 2 | | 2 | | 13 | 2,6 |
| 5 | Galerie T3 | 1 | | 2 | 2 | 5 | 1 | 1 | | 12 | 2,4 |
| 6 | Appartement | | | 1 | 1 | 5 | 3 | | 2 | 12 | 2,4 |
| 7 | Trône | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | | 1 | 1 | 12 | 6 |
| 8 | Temple 1 | 2 | 1 | 1 | 3 | 2 | | 2 | | 11 | 2,75 |
| 9 | Prison | 1 | 1 | 1 | | 3 | 3 | | 2 | 11 | 3,6 |
| 10 | Camp/tente/toile | 3 | | 1 | 2 | 1 | 1 | 2 | 1 | 11 | 1,8 |
| 11 | Temple 2 | 2 | 1 | 3 | 1 | 2 | 1 | | 1 | 11 | 3,6 |
| 12 | Place publique | 2 | 1 | 1 | 2 | 3 | 1 | 1 | | 11 | 3,6 |
| 13 | Cabinet | | | | 2 | 4 | 2 | | 2 | 10 | 2,5 |
| 14 | Bois /toile peinte | | 1 | 1 | 3 | 2 | 1 | 1 | | 9 | 2,25 |
| 15 | Temple 3 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 2 | | | 8 | 4 |
| 16 | Galerie T4 | | | 1 | 1 | 2 | 1 | | | 5 | 2,5 |
| 17 | Char | | | 1 | 1 | 1 | 1 | | | 4 | 4 |
| 18 | Tribune | | | | 1 | 1 | | 1 | | 3 | 3 |
| 19 | Galerie T5 | 1 | | | | 1 | | | | 2 | 2 |
| 20 | Caverne | | | | | | | | | | 0 |
| | Total | 26 | 14 | 31 | 36 | 60 | 28 | 13 | 13 | 221 | |

Ce tableau est intéressant à plus d'un titre. D'une part il nous permet d'avoir une vision globale des effets que nous avons référencés pour chacune des décorations individuellement étudiées. Nous pouvons ainsi constater, en nous concentrant d'abord sur les quatre premières colonnes, que les effets liés à la musique, aux lumières et aux coiffures sont assez progressivement répartis entre eux. Une dizaine de points séparent en effet les effets sonores des effets musicaux, eux-mêmes séparés de respectivement cinq et 10 points avec les effets lumineux et les coiffures.¹ Il apparaît donc difficile d'établir ici des groupes d'effets distincts, quand bien même les effets sonores apparaissent bien inférieurs aux trois autres types d'effets. Nous avons déjà eu l'occasion de discuter de la particularité des effets sonores et musicaux dans la synthèse que nous avons produite de nos travaux sur les costumes. Nous y renvoyons donc de sorte à ne pas ici nous répéter.² Les tendances apparentes pour le premier garçon de théâtre sont également assez similaires. Nous n'y revenons donc pas ici une fois de plus.

De la même manière encore que pour les costumes, le classement que nous opérons ici des différents types de décors en fonction du nombre d'effets avec lesquels nous les avons trouvés combinés correspond, dans les grandes lignes, au classement par nombre de références. Les galeries tripartites de type 1 figurent ainsi une fois de plus en tête de liste, suivies des galeries tripartites de type 2. Trois composantes voient cependant leur classement évoluer assez sensiblement : les trônes qui passent de la 14^{ème} à la 7^{ème} place ; les combinaisons camp/tente/toile qui passent de la 4^{ème} à la 10^{ème} place ; et enfin les combinaisons Bois de cyprès/toile peinte qui passe de la 9^{ème} à la 14^{ème} place. La très forte progression des trônes tient au nombre d'effets particulièrement élevé qui leur est associé. À l'inverse, la chute des combinaisons Camp/tente/toile et Bois/toile tient non seulement au très petit nombre d'effets qui leur sont associés, mais aussi à la très faible intervention du premier garçon de théâtre. Notons que ces deux décorations ont en commun de représenter un espace extérieur. Nous avons déjà eu l'occasion de soupçonner un rapport entre le petit nombre d'effets et la figuration d'un espace extérieur. Ce tableau finit de

¹ Attention : les chiffres ici indiqués correspondent au nombre de combinaisons entre une décoration et un effet. Un effet apparaissant dans une pièce comportant trois types de décors différents est donc, par exemple, comptabilisé trois fois. Les valeurs affichées ici ne doivent donc pas être envisagées comme absolues. Nous aurons l'occasion de nous pencher individuellement sur chacun de ces effets dans la suite de notre étude.

² renvoi

confirmer la pertinence de cette idée. Notons que la place publique, souvent entourée de bien d'autres structures décoratives, n'est pas ici concernée par cette tendance.

2-18-7-2] Valeurs relatives

| N° | TAILLEUR MAGASINISER | MAITRE DE MUSIQUE | DECORATEUR MACHINISTE SON | DECORATEUR MACHINISTE LUMIERE | PERRUQUIER | 1 ^{ER} GARÇON | | | | TOTAL | INDICE EFFET |
|----|-------------------------|----------------------|---------------------------------|-------------------------------------|------------|------------------------|-----------|-----------|-----------|------------|---------------------|
| | | | | | | Π | ♂ | ♂ | M | | |
| 1 | Trône | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | | 1 | 1 | 12 | 6 |
| 2 | Temple 3 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 2 | | | 8 | 4 |
| 3 | Char | | | 1 | 1 | 1 | 1 | | | 4 | 4 |
| 4 | Temple 2 | 2 | 1 | 3 | 1 | 2 | 1 | | 1 | 11 | 3,6 |
| 5 | Place publique | 2 | 1 | 1 | 2 | 3 | 1 | 1 | | 11 | 3,6 |
| 6 | Prison | 1 | 1 | 1 | | 3 | 3 | | 2 | 11 | 3,6 |
| 7 | Statue autel | 2 | 1 | 5 | 4 | 3 | 5 | | | 20 | 3,3 |
| 8 | Galerie T2 | 4 | 3 | 2 | 2 | 7 | 3 | | 2 | 23 | 3,25 |
| 9 | Tribune | | | | 1 | 1 | | 1 | | 3 | 3 |
| 10 | Temple 1 | 2 | 1 | 1 | 3 | 2 | | 2 | | 11 | 2,75 |
| 11 | Tombeaux | 2 | 2 | 1 | 4 | 2 | | 2 | | 13 | 2,6 |
| 12 | Cabinet | | | | 2 | 4 | 2 | | 2 | 10 | 2,5 |
| 13 | Galerie T4 | | | 1 | 1 | 2 | 1 | | | 5 | 2,5 |
| 14 | Galerie T3 | 1 | | 2 | 2 | 5 | 1 | 1 | | 12 | 2,4 |
| 15 | Appartement | | | 1 | 1 | 5 | 3 | | 2 | 12 | 2,4 |
| 16 | Bois /toile peinte | | 1 | 1 | 3 | 2 | 1 | 1 | | 9 | 2,25 |
| 17 | Galerie T5 | 1 | | | | 1 | | | | 2 | 2 |
| 18 | Camp/tente/toile | 3 | | 1 | 2 | 1 | 1 | 2 | 1 | 11 | 1,8 |
| 19 | Galerie T1 | 3 | | 7 | 3 | 13 | 3 | 2 | 2 | 33 | 1,3 |
| 20 | Caverne | | | | | | | | | | 0 |
| | Total | 26 | 14 | 31 | 36 | 60 | 28 | 13 | 13 | 221 | moi. 2,8 |

De la même manière que pour les costumes, il nous est apparu utile d'effectuer un nouveau classement des différentes composantes décoratives en fonction non plus des valeurs absolues, mais des indices proportionnels. Nous avons déterminé ces derniers en divisant tout simplement le nombre total d'effets avec les nombres de pièces concernées. Le classement initial s'en trouve complètement bouleversé. Les trônes arrivent ici en tête avec six effets par pièces, soit sept places gagnées par rapport au classement en valeur

absolue, dont nous avons vu qu'il était lui-même supérieur de sept places au classement par nombre de pièces. La progression est donc considérable pour ce petit élément de décoration non structurant.

La courbe de progression pour le temple de type 3 qui arrive ici en seconde position apparaît tout aussi spectaculaire dans la mesure où il passe de la quinzième à la seconde position. Les temples de type 2 progressent eux aussi sensiblement de la onzième à la quatrième place. Il ne se trouve guère que les temples de type 1 qui baissent ici d'une place. Les trois déclinaisons, qui n'apparaissent pour mémoire que dans les pièces créées après 1715, figurent néanmoins encore toutes dans la première moitié du tableau. Il n'en va pas de même pour l'autre grande structure déclinée : la galerie. Hormis la galerie tripartite de type 2, qui ne cesse de faire exception, toutes les autres déclinaisons de galeries apparaissent ici dans la seconde moitié du tableau. La chute la plus spectaculaire est évidemment celle de la galerie T1 qui passe de la première à la 19^{ème} place sur 20... Elle suit d'ailleurs en cela un parcours inversement proportionnel au char de *Médée* qui passe de la 17^{ème} à la troisième place. Quoique dans des proportions moins impressionnantes, la galerie T3 chute elle aussi, passant de la cinquième à la 14^{ème} place par rapport au tableau précédent. Les galeries T4 et T5 sont finalement les seules à ne pas évoluer, cantonnées qu'elles sont, tout comme la caverne, au bas du classement.

Pour le reste, nous constatons sans surprise la descente dans le classement des combinaisons camp/tente/toile et bois/toile dont nous avons vu dans le tableau précédent qu'elles étaient faibles en termes d'effets. Les appartements, qui n'apparaissent pour mémoire que dans les pièces créées au XVII^e, baissent eux aussi de même que les tombeaux, pourtant exclusivement présents dans les pièces du *Registre* créées après 1715. Le caractère assez franc de la chute des tombeaux, qui passe de la 4^{ème} à la 11^{ème} place, ne doit cependant pas masquer le fait que les décors présents dans les pièces créées après la mort de Louis XIV n'en restent pas moins ceux qui cohabitent avec les plus d'effets de scène. Il faut en effet attendre la 12^{ème} place du classement, occupé par le cabinet, pour voir apparaître un décor spécifique à la seule période classique entendue au sens strict. Les 11 premières structures apparaissent soit exclusivement soit majoritairement dans des pièces créées après 1715. **La conclusion à laquelle nous sommes donc plusieurs fois arrivé n'est donc pas ici remise en question, bien au contraire : les pièces créées après 1715 sont incontestablement plus spectaculaires que celles créées avant la mort du Roi Soleil.**

Signalons pour finir que nous avons effectué, à toutes fins utiles, un classement par effets de chaque décor sur les deux pages suivantes. Ceux qui, pour une raison ou pour une autre, étudieraient plus particulièrement telle ou telle composante décorative pourraient en trouver l'utilité.

| N° | TYPE DE DÉCOR | ♪ |
|----|--------------------|---|
| 1 | Galerie T2 | 4 |
| 2 | Camp/tente/toile | 3 |
| 3 | Galerie T1 | 3 |
| 4 | Trône | 2 |
| 5 | Temple 2 | 2 |
| 6 | Place publique | 2 |
| 7 | Statue autel | 2 |
| 8 | Temple 1 | 2 |
| 9 | Tombeaux | 2 |
| 10 | Temple 3 | 1 |
| 11 | Prison | 1 |
| 12 | Galerie T3 | 1 |
| 13 | Galerie T5 | 1 |
| 14 | Cabinet | |
| 15 | Galerie T4 | |
| 16 | Appartement | |
| 17 | Bois /toile peinte | |
| 18 | Tribune | |
| 19 | Caverne | |
| 20 | Char | |

| N° | TYPE DE DÉCOR | ♫ |
|----|--------------------|---|
| 1 | Galerie T2 | 3 |
| 2 | Trône | 2 |
| 3 | Tombeaux | 2 |
| 4 | Temple 3 | 1 |
| 5 | Temple 2 | 1 |
| 6 | Place publique | 1 |
| 7 | Statue autel | 1 |
| 8 | Temple 1 | 1 |
| 9 | Prison | 1 |
| 10 | Bois /toile peinte | 1 |
| 11 | Tribune | |
| 12 | Cabinet | |
| 13 | Galerie T4 | |
| 14 | Galerie T3 | |
| 15 | Appartement | |
| 16 | Galerie T5 | |
| 17 | Camp/tente/toile | |
| 18 | Galerie T1 | |
| 19 | Caverne | |
| 20 | Char | |

| N° | TYPE DE DÉCOR | ♩ |
|----|--------------------|---|
| 1 | Galerie T1 | 7 |
| 2 | Statue autel | 5 |
| 3 | Temple 2 | 3 |
| 4 | Trône | 2 |
| 5 | Galerie T2 | 2 |
| 6 | Galerie T3 | 2 |
| 7 | Temple 3 | 1 |
| 8 | Place publique | 1 |
| 9 | Temple 1 | 1 |
| 10 | Prison | 1 |
| 11 | Tombeaux | 1 |
| 12 | Galerie T4 | 1 |
| 13 | Appartement | 1 |
| 14 | Bois /toile peinte | 1 |
| 15 | Camp/tente/toile | 1 |
| 16 | Char | 1 |
| 17 | Caverne | |
| 18 | Tribune | |
| 19 | Cabinet | |
| 20 | Galerie T5 | |

| N° | TYPE DE DÉCOR | ♬ |
|----|--------------------|---|
| 1 | Statue autel | 4 |
| 2 | Tombeaux | 4 |
| 3 | Temple 1 | 3 |
| 4 | Bois /toile peinte | 3 |
| 5 | Galerie T1 | 3 |
| 6 | Trône | 2 |
| 7 | Temple 3 | 2 |
| 8 | Place publique | 2 |
| 9 | Galerie T2 | 2 |
| 10 | Cabinet | 2 |
| 11 | Camp/tente/toile | 2 |
| 12 | Galerie T3 | 2 |
| 13 | Temple 2 | 1 |
| 14 | Tribune | 1 |
| 15 | Galerie T4 | 1 |
| 16 | Appartement | 1 |
| 17 | Char | 1 |
| 18 | Prison | |
| 19 | Galerie T5 | |
| 20 | Caverne | |

| N° | TYPE DE DÉCOR | 1 ^{ER} GARÇON |
|----|--------------------|------------------------|
| 1 | Galerie T1 | 20 |
| 2 | Galerie T2 | 12 |
| 3 | Appartement | 10 |
| 4 | Statue autel | 8 |
| 5 | Prison | 8 |
| 6 | Cabinet | 8 |
| 7 | Galerie T3 | 7 |
| 8 | Place publique | 5 |
| 9 | Camp/tente/toile | 5 |
| 10 | Trône | 4 |
| 11 | Temple 2 | 4 |
| 12 | Temple 1 | 4 |
| 13 | Tombeaux | 4 |
| 14 | Bois /toile peinte | 4 |
| 15 | Temple 3 | 3 |
| 16 | Galerie T4 | 3 |
| 17 | Tribune | 2 |
| 18 | Char | 2 |
| 19 | Galerie T5 | 1 |
| 20 | Caverne | 0 |

Chapitre 3

Etude et analyse du système de classification des effets de scène :

lumières, coiffures, effets sonores, meubles et accessoires

3-1] Effets lumineux

3-1-1] Classement des pièces par date de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|----------------------|-----------------------|---------------------------------------|
| Cid (Le) | Corneille (P.) | 1636 |
| Venceslas | Rotrou | 1647 |
| Ariane | Corneille (T.) | 1672 |
| Iphigénie en Aulide | Racine | 1674 |
| Andronic | Campistron | 1685 |
| Médée | Longepierre | 1694 |
| Amasis | Lagrange Chancel | 1701 |
| Atrée et Thyeste | Crébillon | 1707 |
| Électre | Crébillon | 1708 |
| Athalie | Racine | 1716 |
| Œdipe | Voltaire | 1718 |
| Pyrrhus | Crébillon | 1726 |
| Brutus | Voltaire | 1730 |
| Zaïre | Voltaire | 1732 |
| Didon | Le Franc de Pompignan | 1734 |
| Alzire | Voltaire | 1736 |
| Mahomet 1er | Voltaire | 1742 |
| Sémiramis | Voltaire | 1748 |
| Rome Sauvée | Voltaire | 1752 |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 1757 |
| Hypermnestre | Lemiere | 1758 |
| Warwick | La Harpe | 1763 |
| 22 pièces | 13 auteurs | 9 avant 1715 13 après 1715 |

De tous les effets que nous avons répertoriés dans le *Registre*, les effets lumineux sont les plus nombreux. Les 22 pièces dans lesquelles on les retrouve représentent un peu plus d'un tiers des 60 tragédies qui composent le volume. Les effets lumineux prennent plusieurs formes que nous allons détailler ci-dessous aussitôt fini l'analyse de ce premier tableau et du nombre de page et d'assistants par pièce.

Les 22 pièces répertoriées ici ont été écrites par 13 auteurs distincts. Ils représentent un peu plus de 55% des auteurs identifiés au total dans le *Registre*. Cette valeur, pour le moins élevée, témoigne de ce que le développement d'effets lumineux n'est l'apanage d'aucun auteur en particulier. Ceci étant posé, il faut tout de même noter la place prépondérante qu'occupe Voltaire dans ce tableau avec sept œuvres répertoriées. Elles comptent à elles seules pour un tiers des pièces ici répertoriées et pour près de la moitié des 15 tragédies de Voltaire sélectionnées par LeKain pour figurer dans son *Registre*. **Voltaire est le seul auteur à être ici présent dans des proportions aussi hautes.** Aucun autre auteur ne compte autant de pièces dans le tableau. Pierre Corneille et Racine qui sont, en valeur absolue, les seuls à pouvoir concurrencer l'ancien maître de LeKain ne se distinguent pas ici, loin s'en faut. Le premier ne compte ainsi qu'une pièce, et le second seulement deux. Comparées à l'importance de leur répertoire dans le *Registre* ces valeurs apparaissent significativement basses. Le seul auteur qui se distingue un peu plus de Voltaire, c'est Crébillon, qui avec trois œuvres voit ici son répertoire représenté à hauteur de 75%. Thomas Corneille mis à part, tous les autres auteurs ici répertoriés appartiennent à la catégorie des auteurs de seconde zone dont la présence dans le *Registre* n'est qu'anecdotique.

L'écart entre les pièces créées avant et après 1715 n'apparaît pas aussi important que ce à quoi nous aurions pu nous attendre. Les pièces créées après 1715 sont certes majoritaires, mais de quatre points seulement. **Quoique la tendance ne soit pas inversée, nous ne pouvons donc conclure ici comme nous avons pu le faire, par ailleurs, bien des fois, à l'écrasante supériorité spectaculaire des pièces créées après la mort de Louis XIV.**

3-1-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|------------------|------------------|-------------|-----------|------------|-------|
| Ariane | Corneille (T.) | 1 | 7 | 0 | 7 |
| Médée | Longepierre | 1,25 | 7 | 2 | 9 |
| Cid (Le) | Corneille (P.) | 1,25 | 9 | 1 | 10 |
| Venceslas | Rotrou | 2,75 | 8 | 13 | 21 |
| Atrée et Thyeste | Crébillon | 3,5 | 8 | 13 | 21 |
| Pyrrhus | Crébillon | 2 | 8 | 13 | 21 |
| Électre | Crébillon | 2 | 10 | 13 | 23 |
| Andronic | Campistron | 3 | 11 | 13 | 24 |
| Didon | Le Franc | 2 | 8 | 19 | 27 |
| Amasis | Lagrange Chancel | 5,75 | 9 | 19 | 28 |
| Zaïre | Voltaire | 2,5 | 9 | 21 | 30 |

| | | | | | |
|-------------------------|-------------------|------------|----------|-----------|-----------|
| Warwick | La Harpe | 3,75 | 8 | 25 | 33 |
| Iphigénie en Aulide | Racine | 3 | 10 | 25 | 35 |
| Brutus | Voltaire | 5,75 | 9 | 32 | 41 |
| Rome Sauvée | Voltaire | 5,5 | 12 | 32 | 44 |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 2,25 | 8 | 46 | 54 |
| Sémiramis | Voltaire | 5,25 | 9 | 48 | 57 |
| Hypermnestre | Lemiere | 4,25 | 7 | 51 | 58 |
| Alzire | Voltaire | 5 | 10 | 49 | 59 |
| Mahomet 1 ^{er} | Voltaire | 3,25 | 6 | 54 | 60 |
| Œdipe | Voltaire | 3,25 | 12 | 49 | 61 |
| Athalie | Racine | 9 | 14 | 68 | 82 |
| 22 pièces | 13 auteurs | 3,5 | 9 | 28 | 37 |

Les valeurs identifiées dans le présent tableau sont à peine supérieures aux différentes moyennes générales du *Registre*. Ceci vient de ce qu'aucun type de pièce, ni aucune époque de création n'ont l'apanage de ce type d'effets. Les amplitudes séparant la première de la dernière pièce sont d'ailleurs révélatrices de cet état de fait : 8 pages, 7 comédiens et 68 assistants séparent l'*Ariane* de Thomas Corneille de l'*Athalie* de Racine. Il est tout simplement impossible de faire plus, ces deux tragédies étant, à tout point de vue, les deux extrêmes du *Registre*. **L'absence de paradigme spécifique aux effets lumineux tend donc à se confirmer.**

3-1-3] Descriptions des effets (classements par ordre alphabétique)

Nous allons à présent procéder à une description détaillée des différents effets que nous n'avons cessé d'évoquer jusqu'à présent. Le tableau synthétique figurant sur la page suivante apporte quelques réponses à ces questions. Nous avons classé les pièces par ordre alphabétique de sorte à ce qu'un lecteur travaillant spécifiquement sur telle ou telle pièce puisse la trouver sans difficulté.

Précisons avant d'en venir au tableau lui-même qu'en plus des effets eux-mêmes nous avons précisé, le cas échéant et de façon synthétique, la technique à employer selon LeKain. Nous avons également pris soin de répertorier la place de chaque effet dans les différentes pièces de sorte à voir s'il existait ou non des constantes significatives. Notons enfin que, le tableau étant particulièrement grand, nous avons reporté sur la page suivante les différents totaux et résultats finaux.

| TITRE | AUTEUR | NATURE DE L'EFFET | PLACE DANS LA REPRESENTATION |
|----------------------|---------------------|---|---|
| Alzire | Voltaire | moitié de rampe ⇒ nuit présente ⇒ jour franc | Dès ouverture Acte IV Entre actes IV et V |
| Amasis | Lagrange Chancel | très faible à totale par gradation ⇒ jour progressif | Dès ouverture acte I |
| Andronic | Campistron | totale à très faible par gradation ⇒ nuit progressive très faible à totale par gradation ⇒ jour progressif | Acte III progressif scène 1 à 4 puis nuit complète Entre actes III et IV |
| Ariane | Corneille (T.) | moitié de rampe ⇒ nuit présente | Entre actes IV et V |
| Athalie | Racine | très faible à totale par gradation ⇒ nuit présente ⇒ jour progressif | Dès ouverture acte I jour plein scène 2 |
| Atrée et Thyeste | Crébillon | ⇒ nuit franche ⇒ jour franc | Acte V scène 5 Acte V scène 5 |
| Brutus* | Voltaire | moitié de rampe / portants retournés ⇒ nuit franche | Acte IV scène 3 |
| Cid (Le) | Corneille (P.) | Candélabres et bougies ⇒ nuit présente moitié de rampe ⇒ nuit franche | Acte III scène 1 à 4 Acte III scène 5 |
| Didon | Le Franc | ⇒ nuit présente ⇒ jour progressif | Entre acte IV et V Acte V scène 2 |
| Électre | Crébillon | ⇒ nuit présente ⇒ jour progressif | Dès ouverture acte I Acte I scène 2 |
| Hypermnestre | Lemiere | moitié de rampe / portants retournés ⇒ nuit progressive manœuvre inverse ⇒ jour progressif | Entre acte II et III Acte IV scène 5 |
| Iphigénie en Aulide | Racine | ⇒ nuit présente ⇒ jour progressif | Dès ouverture acte I Acte I scène 1 |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | ⇒ nuit présente ⇒ jour progressif | Dès ouverture acte I Acte I scène 4 |
| Mahomet 1er | Voltaire | ⇒ nuit franche ⇒ nuit encore renforcé ⇒ jour progressif | Entre acte III et IV Acte IV scène 2 Acte IV scène 6 |
| Médée | Longepierre | ⇒ nuit franche ⇒ jour franc | Acte III scène 2 Acte III scène 2 |
| Oedipe | Voltaire | ⇒ faire briller les éclairs | Acte V scène 6 |
| Pyrrhus | Crébillon | ⇒ nuit présente ⇒ jour progressif | Dès ouverture acte I Acte I scène 2 |
| Rome Sauvée | Voltaire | ⇒ nuit présente ⇒ jour progressif | Dès ouverture acte I Acte I scène 3 |
| Sémiramis | Voltaire | ⇒ nuit présente ⇒ jour progressif moitié de rampe / portants retournés ⇒ nuit franche / éclairs ⇒ jour progressif | Dès ouverture acte I Acte I scène 3 {Acte III scène 6 {Acte V scène 5 |
| Venceslas | Rotrou | moitié de rampe / portants retournés ⇒ nuit progressive manœuvre inverse ⇒ jour progressif | Entre acte III et IV Acte IV scène 3 |
| Warwick | La Harpe | moitié de rampe / portants retournés ⇒ intérieur nuit | Entre acte III et IV tout l'acte dans la nuit |
| Zaïre | Voltaire | ⇒ nuit progressive | Acte V scène 3 |

| | | | |
|-----------|------------|---|---|
| 22 pièces | 13 auteurs | 12 nuits présentes (2 intérieurs nuit) 6 nuits franches 4 nuits progressives 14 jours progressifs 2 jours francs 2 éclairs | 23 effets en scène 17 effets hors scène : 9 ouvertures/ 8 entractes |
|-----------|------------|---|---|

Les 40 effets que nous avons répertoriés au total peuvent être divisés en trois catégories, ayant chacune une ambition spécifique : faire la nuit, faire le jour, faire des éclairs. La variété des effets est donc assez limitée. Le très petit nombre d'éclairs ne participe pas à nuancer cette conclusion. La mise en place de la nuit et du jour constitue en effet l'essentiel des effets qui se réduisent à une montée ou une baisse de l'intensité lumineuse. La pauvreté binaire des effets lumineux vient de ce que les techniques et pratiques de l'époque ne permettaient pas la réalisation d'effets plus fins, donc potentiellement plus variés. Au-delà même des possibles techniques, le simple fait que la salle soit encore constamment éclairée, réduit l'intérêt spectaculaire potentiel des effets lumineux sur scène. Les variations lumineuses que décrit LeKain relèvent ainsi essentiellement d'un souci de cohérence dramaturgique que d'une volonté de faire spectacle. Il s'agit, en effet avant tout, de faire en sorte que la scène « suive » le déroulement du drame et de la fable : si le drame « dit » qu'il fait nuit, la scène doit faire la nuit ; si le drame « dit » qu'il fait jour, la scène doit faire le jour. Ce principe de fidélité au drame s'inscrit dans la droite ligne du travail effectué par LeKain sur les costumes et les décors : si le drame se passe en Pologne, les costumes sont polonais, si le drame se passe en Syrie, les costumes sont syriens... **Quoique la limite soit parfois tenue, les effets que détaille LeKain ne semblent jamais devoir dépasser l'illustration, pour basculer du côté du sens. Cette relative prudence tient aux limites d'un appareil technique encore trop faible pour être en mesure de s'émanciper de sa fonction strictement utilitaire. Les lumières n'apportent encore que des éclairages matériels au premier degré, sans jamais tomber du côté de l'interprétation, de l'éclairage symbolique.**

Quoique les effets se limitent essentiellement à la figuration du jour et de la nuit, les modalités de passage de l'un à l'autre varient cependant. Toutes les nuits ne se font pas ainsi de la même manière. Certaines arrivent très franchement, d'autres arrivent de façon progressive, d'autres encore sont mises en place avant la levée du rideau. L'effet est alors

caché au spectateur dans ce dernier cas. C'est le plus fréquent pour la nuit. Il se tient le plus souvent entre les actes et n'est pas soumis à ce que l'on appelle aujourd'hui un « top » particulier. La gestion de l'appareil technique, pris dans son ensemble, s'avère dès lors moins complexe, parce que libérée du principe d'instantanéité, donc d'urgence qu'impliquent les effets francs. Ces derniers sont d'ailleurs assez peu nombreux, LeKain préférant souvent favoriser un changement progressif moins spectaculaire sans doute mais plus simple à réaliser techniquement quand l'effet à lieu en scène, ou à vue. Il faut d'ailleurs noter à ce sujet que LeKain prend soin de détailler précisément les étapes techniques permettant de passer de la nuit au jour ou du jour à la nuit. En plus de chercher à cumuler toutes les fonctions d'ordre administratives et intellectuelles, il n'hésite donc pas à faire étalage de son savoir-faire technique, en donnant sa leçon au décorateur machiniste auquel revient normalement la gestion des lumières. Le Nota inséré dans l'article qu'il consacre au *Brutus* de Voltaire est, à ce titre, tout à fait révélateur.

Na : Pour que cette opération ait toute la vraisemblance qu'elle exige, il faut baisser la rampe peu à peu, à peu près jusque vers le niveau du sol du théâtre, et tenir un homme de droite et de gauche dans les ailes qui détournent les portants, toujours en portion parallèle, en observant de commencer par les châssis qui sont sur le devant du théâtre ; au lieu que quand on fait revenir la lumière, c'est toujours par les châssis du fond qu'il faut commencer, et arriver successivement jusqu'à la rampe que l'on ne relève aussi que par degrés. Cette instruction particulière servira de loi au machiniste, lorsque le cas y échoira. Dans l'intervalle du quatrième et du cinquième acte, il faut faire reparaître la lumière comme il est dit ci-dessus.

Comme nous l'avons dit en note dans notre édition du *Registre*, **ce nota est intéressant à plus d'un titre. D'abord parce qu'il témoigne du fait que LeKain avait une connaissance assez pointue des techniques propres aux effets lumineux. Ensuite parce qu'il nous renseigne sur l'état potentiel des pratiques de l'époque. Au-delà des tragédies elles-mêmes, le *Registre* apparaît donc, à bien des égards, comme une vraie mine de renseignements sur les diverses pratiques matérielles effectives à la Comédie-Française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.**

3-1-4] Effets lumineux, dates et lieux d'action, costumes : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU ACTION | COSTUMES 1 | COSTUMES 2 |
|----------------------|-------------------|-------------------------------|---|--|--|
| Médée | Longepierre | 1724 av.JC | Corinthe | grecs | |
| Hypermnestre | Lemiere | 1395 av.JC | Argos | grecs | égyptiens |
| Œdipe | Voltaire | 1288 av.JC | Thèbes | grecs | |
| Ariane | Corneille (T.) | 1280 av.JC | Naxe | grecs | |
| Atrée et Thyeste | Crébillon | 1228 av.JC | Calcys | grecs | |
| Sémiramis | Voltaire | 1204 av.JC | Babylone | | asiatiques |
| Iphigénie en Aulide | Racine | 1194 av.JC | Aulide | grecs | |
| Électre | Crébillon | 1180 av.JC | Mycènes | grecs | |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 1173 av.JC | Tauride | grecs | scythes |
| Didon | Le Franc | 884 av. JC | Carthage | grecs | africains |
| Athalie | Racine | 883 av.JC | Jérusalem | orientaux | asiatiques |
| Brutus | Voltaire | 510 av.JC | Rome | | romains |
| Amasis | Lagrange Chancel | 494 av.JC | Memphis | | africains |
| Pyrrhus | Crébillon | 304 av.JC | Byzance | grecs | |
| Rome Sauvée | Voltaire | 65 av.JC | Rome | | romains |
| Mahomet 1er | Voltaire | 620 | La Mecque | | arabes |
| Cid (Le) | Corneille (P.) | 1055 | Séville | espagnols | |
| Zaïre | Voltaire | 1268 | Jérusalem | chevalerie euro. | turcs |
| Venceslas | Rotrou | 1300 | Varsovie | chevalerie euro. | polonais |
| Andronic | Campistron | 1372 | Byzance | orientaux | |
| Warwick | La Harpe | 1471 | Londres | chevalerie euro. | |
| Alzire | Voltaire | 1552 | Los Reyes | espagnols | américains |
| 22 pièces | 13 auteurs | 15 av. JC 7 ap. JC | 8 Grèce 2 Turquie 2 Palestine 2 Italie 1 Ukraine 1 Mésopotamie 1 Tunisie 1 Égypte 1 Arabie 1 Pologne 1 Espagne 1 Pérou | 10 grecs 2 orientaux 2 espagnols 3 chevalerie euro. | 3 africains 2 asiatiques 1 scythe 1 turc 1 polonais 1 américain |

De la même manière que pour les tableaux relatifs aux dates de création et aux nombres de pages et d'assistants, le panorama offert par le classement ci-dessus ne semble pas devoir être soumis à une logique structurante paradigmatique particulière. Les effets lumineux ne sont l'apanage d'aucun pays, ni d'aucun costume. Les pièces se déroulant avant Jésus-Christ sont certes plus nombreuses que celles se déroulant après.

Proportionnellement parlant, le différentiel n'est pourtant pas significatif, les pièces dont l'action se déroule avant notre ère étant de toute façon plus nombreuses.

3-1-5] Effets lumineux et décors : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DECOR 1 | DECOR 2 | DECOR 3 |
|----------------------|-------------------|--|-----------------------------------|---|
| Cid (Le) | Corneille (P.) | Appartement (x2) | | place pub. |
| Iphigénie en Aulide | Racine | Camp/tente/toile | | |
| Médée | Longepierre | Galerie T1 | | |
| Hypermnestre | Lemiere | Galerie T1 | | |
| Ariane | Corneille (T.) | Galerie T1 | | |
| Atrée et Thyeste | Crébillon | Galerie T1 | | |
| Électre | Crébillon | Galerie T1 | | |
| Didon | Le Franc | Galerie T1 | | |
| Pyrrhus | Crébillon | Galerie T1 | | |
| Mahomet 1er | Voltaire | Galerie T1 | | autel |
| Andronic | Campistron | Galerie T1 | | |
| Rome Sauvée | Voltaire | Galerie T1 | Temple 2 | statue |
| Venceslas | Rotrou | Galerie T2 | | prison |
| Warwick | La Harpe | Galerie T2 | | prison |
| Alzire | Voltaire | Galerie T2 | | |
| Brutus | Voltaire | Galerie T3 | Bois toile | statue autel |
| Amasis | Lagrange Chancel | Galerie T3 | | |
| Zaïre | Voltaire | Galerie T4 | | |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | | Temple 2 | statue autel |
| Athalie | Racine | | Temple 2 | trône |
| Œdipe | Voltaire | | Temple 3 | statue autel |
| Sémiramis | Voltaire | | Temple1 | place pub. tombeaux |
| 22 pièces | 13 auteurs | 17 Galeries 2 appartements 1 Camp/tente/toile | 5 temples 1 bois toile | 5 statue/autel 2 place pub. 2 prison 1 trône 1 tombeau |

Il serait tentant à première vue de tirer ici les mêmes conclusions que celles que nous avons pu tirer des tableaux précédents, la variété des composantes décoratives répertoriées étant pour le moins large. En effet alors qu'un tiers des pièces du volume sont concernées par des effets lumineux, nous retrouvons ici 15 des 20 décorations identifiées dans l'ensemble du *Registre*, soit exactement les trois quarts.

Nous pouvons néanmoins relever l'importance des galeries, des temples et de tous les éléments additionnels non structurants associés aux temples que sont les tombeaux, les trônes, les statues et les autels. À bien y regarder, la moitié des déclinaisons de galeries et

de temples sont seulement concernées ici. Elles apparaissent donc majoritaires sans être pour autant dominantes.

3-1-6] Effets lumineux et autres effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | MUSIQUE | EFFETS SONORES | PERRUQUES | 1 ^{er} GARÇON |
|-------------------------|-------------------|----------|----------------|-----------|--|
| Cid (Le) | Corneille (P.) | | | | Π ♂ |
| Venceslas | Rotrou | | | | Π |
| Ariane | Corneille (T.) | | | | Π M ♂ |
| Iphigénie en Aulide | Racine | | | | Π M ♂ ✂ |
| Andronic | Campistron | | | | Π ♂ |
| Médée | Longepierre | | | ✂ | Π ♂ |
| Amasis | Lagrange Chancel | | | | Π ✂ |
| Atrée et Thyeste | Crébillon | | | | Π ✂ |
| Électre | Crébillon | | | | Π |
| Athalie | Racine | ♪ | coups | | Π M S Rid. |
| Œdipe | Voltaire | ♪ | ⚡ | ✂ | Π ♂ |
| Pyrrhus | Crébillon | | | | Π |
| Brutus | Voltaire | | | ✂ | Π ♂ |
| Zaïre | Voltaire | | | ✂ | Π ♂ |
| Didon | Le Franc | | | | Π |
| Alzire | Voltaire | ♪ | ☉* | ✂ | Π M ♂ |
| Mahomet 1 ^{er} | Voltaire | | | | ♂ |
| Sémiramis | Voltaire | ♪ | ⚡ | ✂ | Π M ✂ |
| Rome Sauvée | Voltaire | ♪ | | ✂ | Π ♂ |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | | | | |
| Hypermnestre | Lemiere | ♪ | | | Π M ♂ |
| Warwick | La Harpe | | | | Π M ♂ |
| 22 pièces | 13 auteurs | 6 | 4 | 7 | 21 Π 13 ♂ 7 M 4 ✂ |

Dans la mesure où aucun des autres tableaux que nous avons commenté jusqu'à présent ne présentait de paradigme particulier, il n'y a aucune raison pour que celui-ci en présente un particulier. Ni la musique, ni les perruques ne semblent ici devoir se distinguer d'une manière significative. Les deux effets sonores censés contrefaire le bruit du tonnerre sont ici présents. Il n'est rien là que de très logique. La présence importante de missions liées aux luminaires chez le premier garçon de théâtre procède elle aussi d'une certaine logique, le premier garçon de théâtre étant quasi systématiquement chargé d'agrémenter la scène de bougeoirs, de candélabres, de lampadaires ou de girandoles dès lors que la nuit se fait pour un long moment sur le plateau.

3-2] Coiffes, coiffures, perruques

3-2-1] Classements des pièces par date de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|--------------------|------------------|--------------------------------------|
| Cinna | Corneille (P.) | 1640 |
| Andromaque | Racine | 1667 |
| Britannicus | Racine | 1669 |
| Bérénice | Racine | 1670 |
| Médée | Longepierre | 1694 |
| Œdipe | Voltaire | 1718 |
| Ines de Castro | La Motte | 1723 |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 1725 |
| Brutus | Voltaire | 1730 |
| Zaire | Voltaire | 1732 |
| Alzire | Voltaire | 1736 |
| César (La mort de) | Voltaire | 1743 |
| Mérope | Voltaire | 1743 |
| Sémiramis | Voltaire | 1748 |
| Rome Sauvée | Voltaire | 1752 |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 1754 |
| Spartachus | Saurin | 1760 |
| Tancrède | Voltaire | 1760 |
| Zelmire | Du Belloy | 1762 |
| Olympie | Voltaire | 1764 |
| 20 pièces | 8 auteurs | 5 avant 1715 7 après 1715 |

De tous les effets que nous avons répertoriés dans le *Registre*, les coiffures arrivent tout juste derrière les effets lumineux. Les 20 pièces dans lesquelles on les retrouve représentent très exactement un tiers des 60 tragédies qui composent le volume. Les coiffures prennent plusieurs formes que nous allons détailler ci-dessous, aussitôt finie l'analyse de ce premier tableau et du nombre de page et d'assistants par pièce.

Les 20 pièces répertoriées ici ont été écrites par seulement huit auteurs, soit cinq auteurs de moins que pour les 22 effets lumineux. Les coiffures font donc l'objet d'une utilisation plus exclusive que les lumières. Les huit dramaturges que nous avons répertoriés ici représentent 35% des auteurs identifiés au total dans le *Registre*. Cette valeur, élevée dans l'absolu, n'en est pas moins inférieure de 20 points à celle que nous avons trouvée pour les effets lumineux. Voltaire occupe, une fois encore, une position ultra-dominante. Les 11 pièces de sa composition que nous avons ici référencées représentent plus de la moitié des tragédies comportant des perruques et près des trois quarts de son répertoire sélectionné dans le *Registre*.

Aucun autre auteur ne peut se prévaloir ici d'une telle situation. Racine, qui est après Voltaire le plus représenté des auteurs, fait pâle figure avec ses trois œuvres. Celles-ci ne comptent que pour 15% des tragédies ici répertoriées, soit 35% de moins que Voltaire. Corneille, Longepierre, Chateaubrun et Du Belloy ne font guère plus que de la figuration, chacun d'eux ne comptant qu'une seule pièce.

Le différentiel entre les pièces créées avant et après 1715 apparaît ici bien plus nettement que pour les lumières. Les pièces créées après la mort de Louis XIV sont en effet largement majoritaires. Elles représentent 75% des tragédies ici répertoriées. **Si l'on s'en tient au *Registre*, la sophistication des coiffures va donc croissant à mesure que l'on progresse dans le temps.**

3-2-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|--------------------|------------------|-------------|-----------|------------|-----------|
| Médée | Longepierre | 1,25 | 7 | 2 | 9 |
| Bérénice | Racine | 1,5 | 7 | 8 | 15 |
| Cinna | Corneille (P.) | 1,5 | 8 | 12 | 20 |
| Britannicus | Racine | 2,25 | 7 | 19 | 26 |
| Zaïre | Voltaire | 2,5 | 9 | 21 | 30 |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 3,25 | 10 | 20 | 30 |
| Andromaque | Racine | 2,5 | 8 | 25 | 33 |
| Ines de Castro | La Motte | 4 | 10 | 27 | 37 |
| Brutus | Voltaire | 5,75 | 9 | 32 | 41 |
| Rome Sauvée | Voltaire | 5,5 | 12 | 32 | 44 |
| Spartachus | Saurin | 4 | 10 | 35 | 45 |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 4,5 | 9 | 38 | 47 |
| César (La mort de) | Voltaire | 4 | 9 | 41 | 50 |
| Sémiramis | Voltaire | 5,25 | 9 | 48 | 57 |
| Alzire | Voltaire | 5 | 10 | 49 | 59 |
| Œdipe | Voltaire | 3,25 | 12 | 49 | 61 |
| Mérope | Voltaire | 4,75 | 9 | 55 | 64 |
| Zelmire | Du Belloy | 6 | 8 | 59 | 67 |
| Olympie | Voltaire | 5 | 9 | 60 | 69 |
| Tancrède | Voltaire | 7 | 9 | 74 | 83 |
| 20 pièces | 8 auteurs | 4 | 9 | 35 | 44 |

Exception faite du nombre de comédiens, toutes les valeurs qui figurent ici en gras sont assez nettement supérieures à la moyenne : le nombre de pages moyen par pièces est d'un point supérieur à la moyenne générale du *Registre*, quand le nombre d'assistants l'est d'à peu près 10. Ces valeurs relativement élevées tiennent à la domination des pièces de

Voltaire et, plus largement encore, au fait que les pièces créées après 1715 soient ici majoritaires. Quatre des cinq pièces ayant été créées avant 1715 figurent en tête de tableau. L'idée selon laquelle les pièces les plus anciennes sont le moins fournies en terme de pages de comédiens et d'assistants se vérifie donc ici, une fois de plus.

3-2-3] Descriptions des coiffures (classements par ordre alphabétique)

| TITRE | AUTEUR | DESCRIPTION | DESTINATAIRE |
|--------------------|------------------|--|--|
| Alzire | Voltaire | Coiffures | Courtisans espagnols |
| Andromaque | Racine | Accommodages | Seigneurs grecs |
| Bérénice | Racine | Coiffures très courtes, à peu près comme celle des ecclésiastiques | Chevaliers romains |
| Britannicus | Racine | Idem Bérénice | Chevaliers romains |
| Brutus | Voltaire | Idem Bérénice | Sénateurs romains |
| César (La mort de) | Voltaire | Idem Bérénice | Sénateurs romains et assistants populaires |
| Cinna | Corneille (P.) | Idem Bérénice | x |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | Coiffures | Prêtres de Jérusalem |
| Ines de Castro | La Motte | En cheveux longs / comme il est d'usage | Enfants / Assistants |
| Médée | Longepierre | Accommodage en long | Enfants |
| Mérope | Voltaire | Coiffures | Prêtres sacrificateurs |
| Œdipe | Voltaire | Coiffure | Prêtre du temple |
| Olympie | Voltaire | Accommodages | Grecs initiés, et prêtres du temple |
| Rome Sauvée | Voltaire | Coiffures courtes et rondes | Sénateurs et affranchis |
| Sémiramis | Voltaire | Coiffures | Prêtres du soleil |
| Spartachus | Saurin | Déposer les coiffures, ou faire les accommodages | Officiers de l'armée de Spartachus. |
| Tancrede | Voltaire | Déposer les coiffures, où faire les accommodages | Chevaliers et écuyers |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | Coiffures | Ministres de dieux |
| Zaïre | Voltaire | Accommodages en long, sans élégance ni beaucoup de poudre | Chevaliers français |
| Zelmire | Du Belloy | Accommodages coiffures | Grand prêtre et prêtres du temple |
| 20 pièces | 8 auteurs | 13 « coiffures » 7 « accommodages » 3 descriptions précises | 10 haut rang 6 religieux 4 populaires 2 enfants |

Comme ce tableau nous permet de le constater, LeKain ne décrit que très rarement l'aspect des coiffures qu'il juge nécessaires. Les trois descriptions que nous avons isolées ici, pour être plus précises, n'en sont pas moins toujours assez vagues. Plus que sur leur aspect, c'est surtout sur leur emploi que le *Registre* s'avère utile. Il faut à ce titre noter que les coiffures mentionnées dans la section consacrée le cas échéant au perruquier ne

sont jamais destinées qu'aux assistants de premier ordre, c'est-à-dire aux figurants chargés de former la suite immédiate, ou le corps politique proche des personnages principaux. LeKain n'évoque ainsi jamais les coiffures qu'arboraient potentiellement les comédiens. S'il se permet d'intervenir sur l'aspect des costumes, LeKain ne va pas jusqu'à s'autoriser à dicter la conduite que doivent suivre les comédiens en terme de coiffure et de maquillage. Cette retenue signe l'impossibilité dans laquelle se trouvait le doyen lui-même d'intervenir d'une manière ou d'une autre sur l'allure de comédiens qui continuaient de se vouloir les seuls juges valables et légitimes de leur apparence. LeKain ne manque pourtant pas de faire référence au courage qu'on put avoir certains de ses camarades à paraître dans « l'appareil du désordre le plus douloureux » dès lors que le drame l'exigeait. Nous faisons ici référence à la note relative à Mlle Clairon, insérée par LeKain dans l'article qu'il consacre à la *Didon* de Le Franc de Pompignan :

Na : c'est dans le cinquième acte de cette pièce que l'on a vu paraître en 1743 Mlle Clairon, sans parure ni panier, avec une robe blanche toute unie, et dans l'appareil du désordre le plus douloureux et le plus accablant. Il serait à souhaiter que cette licence pût être imitée dans toutes les situations de ce genre.

« L'appareil » qu'évoque ici LeKain englobe très certainement ces coiffures monumentales qu'affectionnaient alors beaucoup les comédiens tant elles les distinguaient fastueusement. Les quelques peintures et dessins représentant des comédiens ou comédiennes du XVIII^e siècle en costumes de scène suffisent à donner une idée du faste outrancier des coiffures qu'arboraient alors les membres de la troupe du roi.¹ Il est tout à fait probable pour en revenir au tableau ci-dessus que les assistants n'aient pas bénéficié de coiffures aussi spectaculaires que les comédiens. Nous appuyons ici cette affirmation sur les recherches que nous avons effectuées dans notre travail de Master sur *l'Orphelin de la Chine* et *Sémiramis*. L'étude précise des factures avait en effet révélé que la taille des coiffures était proportionnelle à l'importance du rôle concerné. Plus le rôle était important plus la coiffure était chargée de plume et de couleur. Plus le rôle était mineur, moins la coiffure était haute et colorée. À l'humilité des rôles et des emplois sur scène correspondait donc une sobriété relative de « l'appareil ». Notons, à cet égard que

¹ Nous pensons ici pour les hommes au portrait de Larive ou de Mme Thénard. Les illustrations de Fesch et Whirsker sont également tout à fait révélatrice du faste que pouvait avoir les coiffures des femmes comme des hommes. Certaines représentations de LeKain témoignent d'ailleurs de ce qu'il n'échappa pas à cette mode. (RENOI)

les assistants censés figurer des personnages de haut rang sont ici plus nombreux que ceux censés représenter des humbles. L’esclave ou l’homme du peuple allait plus facilement la tête nue que les comédiens tenant les rôles de personnages du grand monde. Les tendances identifiées dans nos recherches sur *Sémiramis* et l’*Orphelin* trouvent donc ici à se confirmer.

3-2-4] Coiffures, dates de l’action et costumes : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | COSTUMES 1 | COSTUMES 2 | COSTUMES 3 |
|--------------------|------------------|-------------------------------|--|------------------|--|
| Zelmire | Du Belloy | 1999 av.JC | grecs | | |
| Médée | Longepierre | 1724 av.JC | grecs | | |
| Œdipe | Voltaire | 1288 av.JC | grecs | | |
| Sémiramis | Voltaire | 1204 av.JC | | | asiatiques |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 1184 av.JC | grecs | | |
| Andromaque | Racine | 1183 av.JC | grecs | | |
| Brutus | Voltaire | 510 av.JC | | romains | |
| Olympie | Voltaire | 334 av.JC | grecs | | |
| Mérope | Voltaire | 184 av.JC | grecs | | |
| Spartachus | Saurin | 73 av.JC | | romains | (germans & gaulois) |
| Rome Sauvée | Voltaire | 65 av.JC | | romains | |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 28 av.JC | | romains | (arabes) |
| Cinna | Corneille (P.) | 1 | | romains | |
| César (La mort de) | Voltaire | 46 | | romains | |
| Britannicus | Racine | 55 | | romains | |
| Bérénice | Racine | 79 | | romains | (orientaux) |
| Tancrède | Voltaire | 1005 | européens | | (syracusains) |
| Zaïre | Voltaire | 1268 | européens | | (turcs) |
| Ines de Castro | La Motte | 1350 | espagnols | | |
| Alzire | Voltaire | 1552 | espagnols | | (américains) |
| 20 pièces | 8 auteurs | 12 av. JC 8 ap. JC | 7 grecs 2 européens 2 espagnols | 8 romains | 4 orientaux 3 européens 1 américain |

La première chose qui saute aux yeux à la vue de ce tableau, c’est évidemment la domination des costumes grecs et romains. Pris tous ensemble ils comptent pour 75% des types de costumes associés à des perruques. Dans la mesure où, comme nous avons déjà eu l’occasion de le dire, les costumes grecs et romains avaient, à très peu de détails près, le même aspect, il est probable que les coiffes, coiffures ou perruques qui y sont associées aient eu, elles aussi, un aspect très proche. **Pour être nombreuses, les coiffures identifiées dans le *Registre* ne sont pas pour autant variées en terme de forme.** Il

nous faut préciser, à ce titre, que les types de costumes inscrits entre parenthèses ne sont associés à aucune coiffure, quand bien même ils sont présents dans les différentes pièces concernées. Nous ne trouvons de ce fait que trois autres types de costumes associés à l'utilisation de coiffures ou de perruques. Les habits asiatiques de *Sémiramis* font, parmi eux, exception, dans la mesure où ils sont les seuls à ne pas être de type européens modernes. Il est cependant probable que cette exception ne vaille que sur le papier, les habits asiatiques n'étant pas très éloignés dans leurs formes des habits... grecs et romains. Il faudrait sans doute pousser plus loin les recherches pour s'assurer de la validité de cette déduction.

Signalons pour finir que l'équilibre entre les pièces se déroulant avant et après notre ère semble correspondre aux proportions générales de l'ouvrage. Les pièces comportant des coiffures ou des perruques ne se distinguent donc pas sous cet aspect-là.

3-2-5] Coiffures et décors : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DECOR 1 | DECOR 2 | DECOR 3 |
|--------------------|------------------|--|---|---|
| Cinna | Corneille (P.) | Appartement (x2) | Cabinet | |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | Camp/tente/toile | | Tombeaux |
| Spartachus | Saurin | Camp/tente/toile | | |
| Andromaque | Racine | Galerie T1 | | |
| Britannicus | Racine | Galerie T1 | | |
| Médée | Longepierre | Galerie T1 | | Char |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | Galerie T1 | | |
| César (La mort de) | Voltaire | Galerie T1 | | Tribune |
| Mérope | Voltaire | Galerie T1 | Bois toile | Tombeaux |
| Rome Sauvée | Voltaire | Galerie T1 / Temple 2 | | Statue |
| Ines de Castro | La Motte | Galerie T2 | | |
| Alzire | Voltaire | Galerie T2 | | |
| Brutus | Voltaire | Galerie T3 | Bois toile | Statue autel |
| Tancrède | Voltaire | Galerie T3 / Temple 1 | Place pub. | |
| Zaïre | Voltaire | Galerie T4 | | |
| Œdipe | Voltaire | Temple 3 | | Statue autel |
| Olympie | Voltaire | Temple 3 | | Statue autel |
| Sémiramis | Voltaire | Temple 1 | Place pub. | Tombeaux |
| Zelmire | Du Belloy | Temple 1 | Bois toile | Tombeaux |
| Bérénice | Racine | | Cabinet | |
| 20 pièces | 8 auteurs | 12 galeries 6 temples 2 camp/tente/toile 2 Appartements | 3 bois toile 2 cabinets 2 place pub. | 4 tombeaux 4 statue/autel 1 char 1 tribune |

De la même manière que pour les lumières, les déclinaisons de galeries, de temples et de tous les éléments additionnels structurants ou non associés aux temples que sont les tombeaux, les statues et les autels, mais aussi les bois de cyprès agrémentés d'une toile peinte apparaissent ici largement majoritaires. Mis ensemble, ces deux types de structures et les éléments qui y sont associés représentent près des trois quarts des décors ici répertoriés. **Au fur et à mesure que progresse notre analyse, il semble donc que les coiffures soient très majoritairement employées dans des pièces comportant des costumes de type gréco-romain et se déroulant dans des environnements associés au pouvoir ou à une pratique culturelle.**

3-2-6] Coiffures et autres effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | MUSIQUE | EFFETS SONORES | EFFETS LUMINEUX | 1 ^{ER} GARÇON |
|--------------------|------------------|----------|----------------|-----------------|---|
| Cinna | Corneille (P.) | | | | Π |
| Andromaque | Racine | ♪ | | | Π |
| Britannicus | Racine | | | | Π |
| Bérénice | Racine | | | | Π |
| Médée | Longepierre | | | ♂ ♂ | Π ♂ |
| Œdipe | Voltaire | ♪ | ⚡ | ♂ ♂ | Π ♂ |
| Ines de Castro | La Motte | | | | Π |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | ♪ | | | Π ♂ M |
| Brutus | Voltaire | | | ♂ ♂ | Π ♂ |
| Zaïre | Voltaire | | | ♂ ♂ | Π ♂ |
| Alzire | Voltaire | ♪ | ☉ | ♂ ♂ | Π ♂ M |
| César (La mort de) | Voltaire | | | | Π ✂ |
| Mérope | Voltaire | | ⚡ | | Π |
| Sémiramis | Voltaire | ♪ | ⚡ | ♂ ♂ | Π ♂ ✂ |
| Rome Sauvée | Voltaire | ♪ | | ♂ ♂ | Π ♂ |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | ♪ | | | |
| Spartachus | Saurin | ♪ | | | |
| Tancredè | Voltaire | ♪ | | | Π |
| Zelmire | Du Belloy | | | | |
| Olympie | Voltaire | | | | ♂ |
| 20 pièces | 8 auteurs | 6 | 4 | 7 | 16 Π 9 ♂ 2 M 2 ✂ |

Le présent tableau témoigne bien plus du caractère particulièrement spectaculaire des pièces de Voltaire que d'un quelconque rapport de cohérence entre les coiffures et les autres effets. Les tragédies de Voltaire préemptent en effet ici l'ensemble des effets sonores, six des sept effets lumineux, et six des neuf effets musicaux, particulièrement nombreux ici. La démultiplication des missions confiées au premier

garçon de théâtre coïncide elle aussi avec l'apparition des pièces de Voltaire dans le tableau. Le raisonnement se vérifie également à la fin du classement, les quelques missions subsistant ne concernant plus que les pièces du célèbre philosophe.

3-3] Effets musicaux

3-3-1] Classement des pièces par date de création

| TITRE | AUTEUR | DATE DE CREATION |
|---------------------------|------------------|---------------------------------------|
| Rodogune | Corneille (P.) | 1644 |
| Andromaque | Racine | 1667 |
| Mithridate | Racine | 1673 |
| Athalie | Racine | 1716 |
| Œdipe | Voltaire | 1718 |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 1725 |
| Gustave | Piron | 1733 |
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | 1734 |
| Alzire | Voltaire | 1736 |
| Sémiramis | Voltaire | 1748 |
| Rome Sauvée | Voltaire | 1752 |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 1754 |
| Orphelin de la Chine (L') | Voltaire | 1755 |
| Hypermnestre | Lemiere | 1758 |
| Briséis | P. de Sivry | 1759 |
| Tancrède | Voltaire | 1760 |
| Spartachus | Saurin | 1760 |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 1765 |
| 18 pièces | 9 auteurs | 3 avant 1715 15 après 1715 |

De tous les effets que nous avons répertoriés dans le *Registre*, les effets musicaux arrivent en troisième position. Cette place n'est pas à proprement parler significative dans la mesure où seulement deux pièces séparent les effets musicaux des perruques, ces dernières n'étant elles-mêmes séparées que de deux pièces avec les effets musicaux. Les seuls effets à décrocher vraiment en terme de nombre sont les effets sonores.

Les 18 pièces dans lesquelles on retrouve des effets musicaux représentent un peu moins d'un tiers des 60 tragédies qui composent le volume. Les effets musicaux prennent plusieurs formes que nous allons détailler ci-dessous, aussitôt finie l'analyse de ce premier tableau et du nombre de page et d'assistants par pièce.

Les 18 pièces répertoriées ici ont été écrites par neuf auteurs, soit quatre auteurs de moins que pour les 22 pièces comportant des effets lumineux, mais un dramaturge de plus que les 20 comportant des perruques. Le rapport moyen est donc de deux pièces par auteur. À y regarder de plus près Racine et surtout Voltaire sont une fois de plus les seuls à compter

plus d'une pièce. Les neuf dramaturges que nous avons répertoriés ici représentent 40% des auteurs identifiés au total dans le *Registre*. Cette valeur, élevée dans l'absolu, n'en est pas moins inférieure de 20 points à celle que nous avons trouvée pour les effets lumineux. Voltaire occupe, une fois encore, une position ultra-dominante. Les huit pièces de sa composition que nous avons ici référencées représentent presque la moitié des tragédies comportant des effets musicaux et près des deux tiers de son répertoire sélectionné dans le *Registre*.

Aucun autre auteur ne peut se prévaloir ici d'une telle situation. Racine qui est après Voltaire le plus représenté des auteurs, souffre de la comparaison avec ses trois œuvres. Celle-ci ne compte que pour un peu plus de 15% des tragédies ici répertoriées, soit 30% de moins que Voltaire. Corneille, Lemaître, Chateaubrun, Poissinet de Sivry, Saurin et Du Belloy ne font guère plus que de la figuration, chacun d'eux ne comptant qu'une seule pièce – même si, pris tous ensemble, ils talonnent le score de Voltaire.

Le différentiel entre les pièces créées avant et après 1715 n'a jamais été aussi marqué. Les pièces créées après la mort de Louis XIV sont en effet très largement majoritaires. Elles représentent près de 85% des tragédies ici répertoriées. **Si l'on s'en tient au *Registre*, la production d'effets musicaux se développe considérablement une fois terminée la période classique, entendue au sens stricte.**

3-3-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|---------------------------|--------------------|----------------------------|----------------|----------------|----------------|
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | 3,5 | 7 | 13 | 20 |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 3,25 | 10 | 20 | 30 |
| Orphelin de la Chine (L') | Voltaire | 3,25 | 7 | 25 | 32 |
| Andromaque | Racine | 2,5 | 8 | 25 | 33 |
| Gustave | Piron | 4 | 9 | 25 | 34 |
| Mithridate | Racine | 2,25 | 9 | 25 | 34 |
| Rome Sauvée | Voltaire | 5,5 | 12 | 32 | 44 |
| Spartachus | Saurin | 4 | 10 | 35 | 45 |
| Briséis | Poissinet de Sivry | 2 | 9 | 37 | 46 |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 4,5 | 9 | 38 | 47 |
| Sémiramis | Voltaire | 5,25 | 9 | 48 | 57 |
| Hypermnestre | Lemiere | 4,25 | 7 | 51 | 58 |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 5 | 11 | 47 | 58 |
| Rodogune | Corneille (P.) | 2 | 10 | 49 | 59 |
| Alzire | Voltaire | 5 | 10 | 49 | 59 |
| Œdipe | Voltaire | 3,25 | 12 | 49 | 61 |
| Athalie | Racine | 9 | 14 | 68 | 82 |
| Tancredè | Voltaire | 7 | 9 | 74 | 83 |
| 18 pièces | 9 auteurs | 75,5 pp. moy. 4 | moy. 10 | moy. 39 | moy. 49 |

Toutes les valeurs qui figurent ici en gras sont assez nettement supérieures à la moyenne : le nombre de pages moyen par pièce est d'un point supérieur à la moyenne générale du *Registre*, quand le nombre d'assistants l'est d'à peu près 15. Ces valeurs relativement élevées tiennent, une fois de plus à la présence massive des pièces de Voltaire et, plus largement encore, au fait que les pièces créées après 1715 soient ici très nettement majoritaires. Il faut cependant noter que le raisonnement ne se vérifie ici pour une fois qu'au niveau du nombre de pages. Si les pièces créées avant 1715 sont bien les moins longuement traitées, elles ne sont pas pour autant les plus pauvres en assistants. Deux pièces de Voltaire figurent ici contre toute attente parmi les trois premières pièces de ce tableau. L'inversion des rapports d'équilibre est ici assez significative. D'abord parce qu'elle confirme que le nombre d'assistants n'est pas seul à déterminer le traitement que LeKain réserve aux différentes pièces. Le facteur « date de création » joue aussi son rôle. **Ainsi quand bien même les pièces les plus anciennes comportent plus d'assistants elles restent les moins traitées et inversement. LeKain a proportionnellement plus de choses à écrire sur les pièces les plus contemporaines de l'écriture du *Registre* et de son temps de pratique personnel, que sur les pièces les plus éloignées dans le temps.**

3-3-3] Descriptions des effets (classements par ordre alphabétique)

De la même manière que nous l'avons fait pour les effets lumineux et les coiffures, nous avons constitué un tableau permettant de mieux comprendre ce à quoi correspondent, dans le *Registre*, ces effets musicaux que nous n'avons cessé d'évoquer jusque-là. En plus d'avoir synthétisé leur « aspect », si tant est qu'il soit possible de le faire pour de la musique, nous avons également pris soin de référencer la place de chaque effet dans les différentes pièces de sorte à pouvoir distinguer l'existence d'un ou de plusieurs paradigmes propre aux effets musicaux.

| TITRE | AUTEUR | NATURE DE LA MUSIQUE | PLACE DANS LA REPRESENTATION |
|------------------------------|------------------|---|--|
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | Guerre, cris, victoire | Entracte (1-2) |
| Alzire | Voltaire | Mariage/ Guerre victoire/ Cris, pleurs | Scène (AII, sc5) (derrière)/ Entracte (3-4)/ Entracte (4-5) |
| Andromaque | Racine | Mariage, cris | Entracte (4-5) |
| Athalie | Racine | Harmonie, culte/ Harmonie, esprit divin/ Gémissements, cris, alarmes/ Combat | Entracte (1-2)/ Scène (AIII, sc7) / Entracte (4-5)/ Scène (AV, sc5) |
| Briséis | P. de Sivry | Flottes, sifflement dans l'air, guerre. | Entracte (4-5) |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | Canonnade effrayante, l'horreur d'un siège intenable. | Ouverture |
| Gustave | Piron | Combat, canon, cris, cliquetis armes, fureur | Entracte (4-5) |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | Musique triomphale | Scène (AIII, sc2) (derrière) |
| Hypermnestre | Lemiere | Massacre, cris, plaintes, soupirs expirants | Entracte (2-3) |
| Mithridate | Racine | Guerre | Entracte (4-5) |
| Œdipe | Voltaire | Gémissements, pleurs, cris de douleur | Entracte (4-5) |
| Orphelin de la Chine (L') | Voltaire | Clameurs, cris, férocité meurtrière | Ouverture |
| Rodogune | Corneille (P.) | Acclamation, bonheur, paix | Entracte (4-5) |
| Rome Sauvée | Voltaire | Guerre | Entracte (4-5) |
| Sémiramis | Voltaire | Cris plaintifs, lugubres | Scène (AI, sc2) |
| Spartachus | Saurin | Guerre, cris, victoire | Entracte (3-4) |
| Tancrède | Voltaire | Marche guerrière / triomphe victoire | Entracte (3-4) / Entracte (4-5) |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | Éclats démolitions effrayantes, lamentations sourdes | Entracte (3-4) |
| 18 pièces | 9 auteurs | 14 guerres/cris 6 victoires 5 mariages/joye/harmonie | 17 entractes 5 scènes 2 ouvertures |

La première chose qui frappe, une fois synthétisés les différents résultats, c'est la faible variété des propositions, autant que leur caractère profondément systématique. Quoique les termes changent parfois d'une pièce à l'autre, il s'agit toujours plus ou moins de représenter la même chose : la guerre, les cris, la détresse ; la victoire, le triomphe ; la joie légère et harmonieuse. De la même manière que les effets lumineux et les perruques avant eux, les effets musicaux ne se déclinent donc qu'en trois catégories. La figuration musicale de la guerre, et de ses corollaires, domine ici très largement. Notons qu'à l'inverse des effets lumineux, techniquement très bien détaillés, les effets musicaux ne donnent jamais lieu qu'à des descriptions métaphoriques. Se trouverait-il enfin un domaine que LeKain ne prétende pas maîtriser ? L'ingénuité de certaines descriptions¹ combinée à l'absence quasi systématique de précisions relatives à la partition et à la composition de l'orchestre, permet de le penser. **LeKain, qui prend soin de détailler les faits et gestes du moindre intervenant dans la représentation, s'abstient, en effet, presque toujours, de détailler le nombre de musiciens censés jouer, ou même encore le type d'instruments à employer pour représenter la joie, la guerre, la victoire, laissant ainsi au maître de musique une latitude inédite dans le *Registre*.**

Il est cependant un point sur lequel LeKain ne manque pas de faire preuve de précision : la place de chaque effet dans les différentes pièces. Le présent tableau nous permet à cet égard de constater que **les effets musicaux se tiennent, dans leur très grande majorité, entre les actes plutôt que pendant les scènes.** LeKain prend soin de préciser dans l'article consacré à *Adélaïde du Guesclin* que les musiques jouées pendant les entractes ne doivent « avoir de durée que l'intervalle assez ordinaire d'un acte à l'autre. » Ajoutant que « cette durée sera la règle commune pour de pareilles circonstances. ». Que faut-il en déduire ? **Les effets musicaux ne sont-ils en fait pour la plupart que des interludes permettant de faire plus ou moins patienter le public le temps de changer les chandelles en introduisant l'humeur de l'acte suivant ?** Sur les 24 effets répertoriés dans les 18 pièces ici référencées, cinq seulement ont lieu « en scène », soit à peine plus de 20%. C'est peu. À cela s'ajoute encore le fait que la plupart d'entre elles viennent plus illustrer un tableau de scène mouvant – bataille, cérémonie, fête, culte – qu'une scène parlée. La production de musique s'inscrit par ailleurs plus souvent en ouverture ou en clôture de scène, qu'en son cœur. **Tout semble donc fait pour que la musique ne concurrence jamais le jeu des acteurs.**

¹ « la musique doit peindre une symphonie, dont les sons doux et harmonieux soient l'image du culte le plus pur, que des âmes innocentes rendent à leur créateur. »

3-3-4] Effets musicaux, dates et lieu d'action, costumes : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | LIEU ACTION | COSTUMES EUROPEENS | COSTUMES ORIENTAUX | COSTUMES TYPIQUES |
|---------------------------|------------------|--|---|---|---|---|
| Hypermnestre | Lemiere | 1395 av.JC | Argos | grecs | égyptiens | |
| Œdipe | Voltaire | 1288 av.JC | Thèbes | grecs | | |
| Sémiramis | Voltaire | 1204 av.JC | Babylone | | asiatiques | |
| Briséis | P. de Sivry | 1186 av.JC | Troie | grecs | | |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 1184 av.JC | Troie | grecs | | |
| Andromaque | Racine | 1183 av.JC | Buthrote | grecs | | |
| Athalie | Racine | 883 av.JC | Jérusalem | | orientaux & asiatiques | |
| Rodogune | Corneille (P.) | 98 av.JC | Séleucie | | orientaux, asiatiques & parthes | syriens |
| Spartachus | Saurin | 73 av.JC | Rome | romains | | germans & gaulois |
| Rome Sauvée | Voltaire | 65 av.JC | Rome | romains | | |
| Mithridate | Racine | 64 av.JC | Nymphée | grecs | | |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 28 av.JC | Jérusalem | romains | arabes | |
| Tancredi | Voltaire | 1005 | Syracuse | chevalerie européenne | | syracusains |
| Orphelin de la Chine (L') | Voltaire | 1280 | Cambalu (Pékin) | | chinois & tartares | |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 1347 | Calais | chevalerie européenne | | |
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | 1424 | Lille | chevalerie européenne | | |
| Gustave | Piron | 1521 | Stockholm | chevalerie européenne | | |
| Alzire | Voltaire | 1552 | Los Reyes | espagnols | | américains |
| 18 pièces | 9 auteurs | 12 av. JC 6 ap. JC amplitude : 2947 ans | 4 Grèce 2 France 2 mésopot 1 Albanie 1 Ukraine 1 Chine 1 Pérou 1 Suède | 6 grecs 4 chevalerie 3 romains 1 espagnol total : 14 | 1 égyptien 3 asiatiques 2 orientaux 1 syrien, parthe, arabe, chinois, tartare total : 11 | 1 germain 1 gaulois 1 syracusain 1 américain total : 4 |

Le présent tableau s'avère assez peu significatif. La variété des pays où se déroulent l'action combinée à la multiplication des types de costumes ne montre qu'une chose : les effets musicaux ne sont l'apanage d'aucune catégorie esthétique ou culturelle particulière. Notons à cet égard que **LeKain, alors qu'il prend par ailleurs grand soin de façonner**

des costumes et des décors qui respectent la couleur locale supposée des différents lieux et temps de l'action, ne dit rien du caractère typique des musiques qui doivent être jouées. Il est assez probable qu'elles aient toutes été contemporaines en terme de style. LeKain aurait sûrement pris la peine de préciser si cela avait été l'inverse

3-3-5] musiques et décors : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DECOR 1 | DECOR 2 | DECOR 3 | DECOR 4 |
|---------------------------|------------------|---|------------------|--|---------------------------|
| Rodogune | Corneille (P.) | Galerie T1 | | | |
| Andromaque | Racine | Galerie T1 | | | |
| Mithridate | Racine | Galerie T1 | | | |
| Hypermnestre | Lemiere | Galerie T1 | | | |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | Galerie T1 | | | |
| Rome Sauvée | Voltaire | Galerie T1 | Temple 2 | Statue | |
| Alzire | Voltaire | Galerie T2 | | | |
| Gustave | Piron | Galerie T2 | | | |
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | Galerie T2 | | | |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | Galerie T2 | | Prison | |
| Tancrede | Voltaire | Galerie T3 | Temple 1 | | Place pub. |
| Orphelin de la Chine (L') | Voltaire | Galerie T5 | | | |
| Athalie | Racine | | Temple 2 | Trône | |
| Œdipe | Voltaire | | Temple 3 | Statue autel | |
| Sémiramis | Voltaire | | Temple 1 | Tombeaux | Place pub. |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | Camp/tente/toile | | Tombeaux | |
| Briséis | P. de Sivry | Camp/tente/toile | | | |
| Spartachus | Saurin | Camp/tente/toile | | | |
| 18 pièces | 9 auteurs | 6 galeries T1 4 galeries T2 3 camp/tente/toile | 5 temples | 2 statues 2 tombeaux 1 prison 1 trône 1 autel | 2 places publiques |

De la même manière que les costumes, la multiplicité des décors ici répertoriée empêche de conclure à un effet de coïncidence particulier entre un type de structures décoratives particulière et la production d'effets musicaux. Nous remarquerons toute fois que les galeries, les temples et tous les éléments additionnels non structurants associés aux temples que sont les tombeaux, les trônes, les statues et les autels, sont ici assez nettement majoritaires. Rappelons pour mémoire que le constat était similaire pour les effets lumineux et les coiffures.

3-3-6] Effets musicaux et autres effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | EFFETS SONORES | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUIER | 1 ^{er} GARÇON |
|---------------------------|------------------|----------------|-----------------|------------|--------------------------------------|
| Rodogune | Corneille (P.) | | | | II ✂ |
| Andromaque | Racine | | | ✂ | II |
| Mithridate | Racine | | | | II ✂ |
| Hypermnestre | Lemiere | | ♂ ♂ | | II M ♂ |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | | | ✂ | II M ♂ |
| Rome Sauvée | Voltaire | | ♂ ♂ | ✂ | II ♂ |
| Alzire | Voltaire | ☀ | ♂ ♂ | ✂ | II M ♂ |
| Gustave | Piron | | | | II |
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | ☀ | | | II |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | ☀ | | | II ♂ |
| Tancrede | Voltaire | | | ✂ | II |
| Orphelin de la Chine (L') | Voltaire | | | | II |
| Athalie | Racine | coups | ♂ ♂ | | II M S Rid. |
| Œdipe | Voltaire | ⚡ | ♂ ♂ | ✂ | II ♂ |
| Sémiramis | Voltaire | ⚡ | ♂ ♂ | ✂ | II ✂ |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | | | ✂ | |
| Briséis | P. de Sivry | | | | |
| Spartachus | Saurin | | | ✂ | |
| 18 pièces | 9 auteurs | 6 | 6 | 9 | 15 II 6 ♂ 4 M 3 ✂ |

Le nombre d'effets associés avec la production de musique semble particulièrement élevé. Les 18 pièces ici référencées cumulent ainsi 21 effets. Ce sont quatre effets de plus que les 22 pièces comptant des effets lumineux et les 20 pièces comptant des coiffures. Proportionnellement, les pièces comportant de la musique sont donc les plus spectaculaires.

Deux types d'effets coïncident particulièrement avec la production de musique. Les effets sonores d'abord, six fois référencés ici alors que le *Registre* en compte un total de sept. **La coïncidence entre musique et effet sonores est donc très nette.** Les coiffures paraissent également très nombreuses ici. La moitié des 18 pièces référencées en sont pourvues. Notons que **les pièces de Voltaire préemptent une fois de plus la majorité des effets.** Les 14 effets répartis dans ses huit tragédies représentent en effet plus de 65% des 21 effets répertoriés au total.

3-4] Effets sonores.

3-4-1] Classement des pièces par date de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|----------------------|------------------|-----------------|
| Athalie | Racine | 1716 |
| Œdipe | Voltaire | 1718 |
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | 1734 |
| Alzire | Voltaire | 1736 |
| Mérope | Voltaire | 1743 |
| Sémiramis | Voltaire | 1748 |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 1765 |
| 7 pièces | 3 auteurs | 7 ap. JC |

De tous les effets que nous avons répertoriés dans le *Registre*, les effets sonores arrivent en quatrième position, très loin derrière les trois effets de tête, si l'on peut dire, que sont les lumières, la musique et les coiffures.

Les sept pièces dans lesquelles on retrouve des effets musicaux ne représentent guère plus qu'un dixième des 60 tragédies qui composent le volume. Les effets sonores prennent plusieurs formes que nous allons détailler ci-dessous, dès lors que nous aurons fini l'analyse de ce premier tableau et du tableau relatif au nombre de pages et d'assistants par pièce.

Les sept pièces répertoriées ici ont été écrites par seulement trois auteurs. Après avoir déjà monopolisé les classements relatifs aux effets lumineux, aux coiffures et aux effets musicaux, Voltaire est encore celui qui compte ici, de très loin, le plus de pièces. Les cinq pièces de sa composition que nous avons ici référencées représentent plus de 70% des tragédies comportant des effets musicaux et près d'un tiers de son répertoire sélectionné dans le *Registre*. Aucun autre auteur ne peut se prévaloir ici d'une telle situation. Racine et Du Belloy ne font guère que de la figuration, chacun d'eux ne comptant qu'une seule pièce.

Toutes les pièces comportant des effets sonores ont été créées après 1715. **Si l'on s'en tient au *Registre*, la production d'effets sonores coïncide donc de façon très nette avec la mort de Louis XIV et la fin de la période classique, entendue au sens strict.**

3-4-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|----------------------|------------------|-------------|-----------|------------|-----------|
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | 3,5 | 7 | 13 | 20 |
| Sémiramis | Voltaire | 5,25 | 9 | 48 | 57 |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 5 | 11 | 47 | 58 |
| Alzire | Voltaire | 5 | 10 | 49 | 59 |
| Œdipe | Voltaire | 3,25 | 12 | 49 | 61 |
| Mérope | Voltaire | 4,75 | 9 | 55 | 64 |
| Athalie | Racine | 9 | 14 | 68 | 82 |
| 7 pièces | 3 auteurs | 5 | 10 | 47 | 57 |

Les résultats apparaissent ici très nettement supérieurs à la moyenne : le nombre de page moyen par pièces est de deux points supérieur à la moyenne générale du *Registre*, quand le nombre d'assistants l'est d'un peu plus de 20. Ces valeurs élevées tiennent, une fois de plus à la présence massive des pièces de Voltaire et, plus largement encore, au fait que toutes les pièces concernées par des effets sonores ont été créées après 1715.

3-4-3] Effets sonores, dates et lieu d'action, costumes : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | DATE ACTION | EFFET SONORES | COSTUMES ANCIENS | COSTUMES MODERNES |
|----------------------|------------------|----------------------------------|---|--|-------------------|
| Œdipe | Voltaire | 1288 av.JC | Tonnerre ⚡ | grecs | |
| Mérope | Voltaire | 184 av.JC | Tonnerre ⚡ | grecs | |
| Sémiramis | Voltaire | 1204 av.JC | Tonnerre ⚡ | asiatiques | |
| Athalie | Racine | 883 av.JC | Coups | asiatiques | |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 1347 | Canon 📢 | | européens |
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | 1424 | Canon 📢 | | européens |
| Alzire | Voltaire | 1552 | Canon 📢 | | espagnols |
| 7 pièces | 3 auteurs | 4 avant JC 3 après JC | 3 canons 3 tonnerres 1 canon | 2 grecs 2 européens 1 espagnols | 3 |

Plusieurs tendances apparaissent assez nettement à la vue de ce tableau, classé non plus seulement en fonction des dates d'action, mais en fonction des différents types d'effets sonores. Les trois tonnerres ont en commun d'apparaître tous dans des pièces de Voltaire se déroulant avant notre ère et comportant des costumes supposément anciens. Les trois canons ont, eux, en commun d'apparaître dans des pièces dont l'action se déroule durant la période dite gothique au XVIII^e siècle et comportant des costumes européens

modernes. **Il apparaît donc que la répartition des effets sonores procède, comme les costumes et les décors, d'une logique paradigmatique forte.**

3-4-4] Effets sonores et décors : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | EFFETS SONORES | DECOR 1 | DECOR 2 | DECOR 3 |
|----------------------|------------------|--|---|--------------------------------------|---|
| Sémiramis | Voltaire | Tonnerre ⚡ | Temple 1 | place pub. | tombeaux |
| Mérope | Voltaire | Tonnerre ⚡ | Galerie T1 | (bois toile) | (tombeaux) |
| Œdipe | Voltaire | Tonnerre ⚡ | Temple 3 | | statue autel |
| Athalie | Racine | Coups | Temple 2 | | trône |
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | Canon ☘* | Galerie T2 | | |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | Canon ☘* | Galerie T2 | | prison |
| Alzire | Voltaire | Canon ☘* | Galerie T2 | | |
| 7 pièces | 3 auteurs | 3 canons 3 tonnerres 1 coup | 3 galeries T2 1 galerie T1 3 temples | 1 place pub. 1 bois toile | 2 tombeaux 1 statue autel 1 trône 1 prison |

Le présent tableau confirme que les effets sonores ont été répartis selon une logique paradigmatique. Toutes les pièces dans lesquelles retentit un coup de canon réclament en effet la mise en place d'une galerie tripartite de type 2, c'est-à-dire d'architecture gothique. À l'inverse les tragédies dans lesquels retentissent des éclairs sont beaucoup plus tournées vers les temples et autres éléments non structurants qui leur sont associés. La *Mérope* de Voltaire est la seule à faire exception. Quoiqu'un peu net que dans le tableau précédent, le principe d'un paradigme est ici respecté.

3-4-5] Effets sonores et autres effets de scène : analyse comparative

| TITRE | AUTEUR | EFFETS SONORES | MUSIQUE | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUIER | 1 ^{er} GARÇON |
|----------------------|------------------|--|----------|-----------------|------------|--|
| Sémiramis | Voltaire | Tonnerre ⚡ | ♪ | ♂ ♂ | ✂ | Π ⚡ |
| Mérope | Voltaire | Tonnerre ⚡ | | | ✂ | Π |
| Œdipe | Voltaire | Tonnerre ⚡ | ♪ | ♂ ♂ | ✂ | Π ♂ |
| Athalie | Racine | Coups | ♪ | ♂ ♂ | | Π M coups |
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | Canon 🎵 | ♪ | | | Π |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | Canon 🎵 | ♪ | | | Π ♂ |
| Alzire | Voltaire | Canon 🎵 | ♪ | ♂ ♂ | ✂ | Π M ♂ |
| 7 pièces | 3 auteurs | 3 canons 3 tonnerres 1 coup | 6 | 4 | 4 | 7 Π 3 ♂ 2 M 1 ⚡ |

En plus des effets sonores à proprement parler, nous avons référencé ici 14 effets. Ce chiffre apparaît proportionnellement élevé si on le compare aux seulement 17 effets cumulés par les 22 pièces comportant des effets lumineux, ainsi que par les 20 pièces comportant des coiffures. **Les pièces comportant des effets sonores sont donc manifestement les plus spectaculaires de toutes.**

À l'exception notable de *Mérope*, toutes les pièces ici concernées comportent de la musique. **Quoique l'un et l'autre soit produit indépendamment – c'est le machiniste décorateur qui produit les sons de canon ou de tonnerre, et non le maître de musique – il existe donc un rapport étroit entre production musicale et effet sonore.**

Les perruques et les effets lumineux paraissent eux aussi très présents. Notons que c'est encore au machiniste décorateur qu'est confié le soin de faire briller les éclairs sur scène en même temps qu'il fait gronder le tonnerre. *Mérope* est la seule pièce dans laquelle LeKain ne demande pas à ce que les éclairs brillent. Les seuls effets sonores à ne pas relever de la responsabilité du décorateur machiniste sont les bruits de coups sur une porte qui doivent être produits dans *Athalie*. LeKain confie en effet au premier garçon de théâtre le soin de les réaliser. La chose, on le voit est exceptionnelle.

3-5] Premier garçon de théâtre

3-5-1] Pièces sans intervention du premier garçon de théâtre

3-5-1-1] Classement des pièces par date de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|----------------------|--------------------|--------------------------------------|
| Scévole | Du Ryer | 1646 |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 1754 |
| Philoctète | Chateaubrun | 1755 |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 1757 |
| Briséis | Poissinet de Sivry | 1759 |
| Spartachus | Saurin | 1760 |
| Zelmire | Du Belloy | 1762 |
| 7 pièces | 6 auteurs | 1 avant 1715 6 après 1715 |

Nous avons trouvé dans le *Registre* sept tragédies ne nécessitant pas l'intervention du premier garçon de théâtre. Elles ne comptent que pour à peine plus de 10% des 60 pièces regroupées dans le volume. Ce chiffre, relativement faible, intrigue. Pour quelle raison le premier garçon de théâtre globalement très présent disparaît-il subitement de ces quelques tragédies ? Cette absence procède-t-elle comme les effets, les costumes ou les décors, d'une logique paradigmatique ? Ce premier tableau tend à le laisser penser dans la mesure où il nous permet de commencer par constater que l'essentiel des pièces ne réclamant pas l'intervention du premier garçon de théâtre a été créé non seulement après 1715, mais encore après 1750. Exception faite de la *Scévole* de Du Ryer qui précède, elle, de quelques années la période classique entendue au sens stricte, les pièces ici répertoriées apparaissent comme faisant partie des œuvres les plus contemporaines de l'écriture du *Registre*.

Notons que Voltaire, seul véritable auteur de premier plan parmi les dramaturges du XVIII^e est, pour une fois, absent du classement. La liste des auteurs apparaît très diversifiée. Chateaubrun est le seul à compter plus d'une tragédie. L'ensemble de son répertoire sélectionné dans le *Registre* est d'ailleurs ici répertorié. Les dates de création ne suffisant à expliquer la disparition du premier garçon de théâtre, il semble indispensable d'essayer de poursuivre notre analyse de sorte à débusquer les tenants et les aboutissants de cette absence.

3-5-1-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|----------------------|------------------|-----------------------------|---------------|----------------|----------------|
| Philoctète | Chateaubrun | 1,25 | 6 | 13 | 19 |
| Scévole | Du Ryer | 3 | 8 | 19 | 27 |
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | 3,25 | 10 | 20 | 30 |
| Spartachus | Saurin | 4 | 10 | 35 | 45 |
| Briséis | P. de Sivry | 2 | 9 | 37 | 46 |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | 2,25 | 8 | 46 | 54 |
| Zelmire | Du Belloy | 6 | 8 | 59 | 67 |
| 7 pièces | 6 auteurs | 21,75 pp. moy. 3 | moy. 8 | moy. 33 | moy. 41 |

Le présent tableau n'est pas très parlant. Nous y découvrons que les pièces ne sollicitant pas l'intervention du premier garçon sont plutôt dans la moyenne du *Registre* en terme de page et de comédiens, voire dans la moyenne haute en terme d'assistants. L'amplitude entre la première et la dernière pièce semble compromettre la désignation d'un type de pièce particulier. Passons donc au tableau suivant.

3-5-1-3] Classement par costumes, décors et effets de scène

| TITRE | AUTEUR | AVANT/ APRES JC | COSTUMES | DECOR | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUIER |
|----------------------|------------------|-----------------------|------------------------------|--|--------------------|------------|
| Troyennes (Les) | Chateaubrun | AV | grecs | Camp/tente/toile | | ✕ |
| Briséis | P. de Sivry | AV | grecs | Camp/tente/toile | | |
| Scévole | Du Ryer | AV | romains | Camp/tente/toile | | |
| Spartachus | Saurin | AV | romains | Camp/tente/toile | | ✕ |
| Zelmire | Du Belloy | AV | grecs | Temple 1 + bois | | ✕ |
| Iphigénie en Tauride | La Touche | AV | grecs | Temple 2 | ♠ ♠ | |
| Philoctète | Chateaubrun | AV | grecs | Caverne | ♠ ♠ | |
| 7 pièces | 6 auteurs | 7 avant JC | 5 grecs 2 romains | 4 camps/tente/toile 2 temples 1 caverne | 2 | 3 |

Ce tableau semble être le plus signifiant de tous. En plus de se dérouler toutes avant JC, en plus de réclamer le même type de costumes gréco-romain, **les pièces ne sollicitant pas les services du premier garçon de théâtre ont en commun de voir leur action se**

dérouler en extérieur. Le temple de type 2 – intérieur temple – d’Iphigénie en Tauride de La Touche est la seule à faire ici exception... Nous ne savons pas expliquer pourquoi. Il n’en reste pas moins que **l’aspect « extérieur » des décorations apparaît comme le paradigme structurant permettant de comprendre ce qui réunit les différentes œuvres ici référencées entre elles.** Il faut encore noter que les pièces ne réclamant pas l’intervention du premier garçon se signalent par le très petit nombre d’effets de scène qu’elles impliquent. Les tragédies ici référencées ne sont donc spectaculaires à aucun point de vue. Cela semble plutôt cohérent.

3-5-2] Pièces sans assises

3-5-2-1] Classements des pièces par date de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|-----------------|------------------|---------------------|
| Absalon | Duché de Vancy | 1712 |
| Mahomet 1er | Voltaire | 1742 |
| Oreste | Voltaire | 1750 |
| Olympie | Voltaire | 1764 |
| 4 pièces | 2 auteurs | 4 avant 1715 |

Les missions du premier garçon de théâtre ont pour particularité de se ressembler beaucoup d’un spectacle à l’autre. Certains éléments s’avèrent particulièrement récurrents. Nous pensons ici notamment au placement des assises, quasi systématique. Il ne se trouve guère que quatre pièces sur les 53 réclamant l’intervention du premier garçon à ne pas en compter. De la même manière que les pièces ne sollicitant pas les services du premier garçon, l’essentiel des œuvres ici concernées ont été créées au tournant du XVIII^e siècle. Voltaire retrouve ici la première place qu’il avait perdue dans le tableau précédant trois des quatre œuvres ici concernées étant de sa main.

3-5-2-2] Classement par nombre total d’acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|-------------------------|------------------|-------------|-----------|------------|-----------|
| Oreste | Voltaire | 3,25 | 9 | 19 | 28 |
| Absalon | Duché de Vancy | 4 | 10 | 26 | 36 |
| Mahomet 1 ^{er} | Voltaire | 3,25 | 6 | 54 | 60 |
| Olympie | Voltaire | 5 | 9 | 60 | 69 |
| 4 pièces | 2 auteurs | 4 | 9 | 40 | 49 |

Les valeurs apparaissent dans l'ensemble relativement élevées. La moyenne du nombre de pages par pièce dépasse d'un point la moyenne générale pour le *Registre*, quand le nombre moyen d'assistants lui est supérieur de près de 15 points. Ce n'est étonnamment pas la tragédie de Duché de Vancy qui est ici la moins pourvue en nombre de pages ou d'assistants. Son *Absalon*, qui sert plusieurs fois de base expérimentale pour le travail de LeKain, affiche en effet des valeurs qui lui permettent de passer devant l'*Oreste* de Voltaire en nombre d'assistants et devant toutes les autres pièces en nombre d'acteurs. L'idée selon laquelle les pièces les plus anciennes comportent moins de comédiens et d'assistants que les pièces plus contemporaines de l'écriture du *Registre*, doit donc être, une fois de plus nuancée.

3-5-2-3] Classement par costumes, décors et effets de scène

| TITRE | AUTEUR | COSTUMES | DECOR | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUIER | MISSION 1 ^{er} GARÇON |
|-----------------|------------------|--|--|--------------------|------------|---|
| Absalon | Duché de Vancy | asiatiques | camp/tente/toile | | | brancard |
| Mahomet 1er | Voltaire | arabes | Galerie T1 | ♠ | | flambeaux |
| Olympie | Voltaire | grecs | Temple 3 | | ✂ | flambeaux |
| Oreste | Voltaire | grecs | Temple 1 + bois | | | urne, anneau |
| 4 pièces | 2 auteurs | 2 grecs 1 arabe 1 asiatique | 2 temples 1 camp 1 galerie T1 | 1 | 1 | 2 flambeaux 1 brancard 1 urne 1 anneau |

Le présent tableau apparaît moins lisible que celui concernant les pièces ne réclamant pas d'intervention du premier garçon. Nous retrouvons cependant trois structures décoratives qui, pour être distinctes, n'en ont pas moins une fois encore un rapport avec la représentation d'un espace extérieur : le camp agrémenté de tente et d'une toile peinte, le temple de type trois – parvis, péristyle, intérieur temple – et le temple de type 1 – profil d'un temple – associé à un bois de cyprès. **Nous avons donc ici à faire à une constante : les décors représentant un espace extérieur n'exigent pas l'intervention du premier garçon de théâtre, ou ne requièrent ses services que pour fournir aux comédiens les accessoires induits par le drame. Les tragédies concernées se caractérisent par ailleurs, dans tous les cas, par leur faible nombre d'effets de scène. Alors qu'il est a**

priori ouvert à plus d'intempéries, donc de possibles scéniques, l'espace extérieur n'est manifestement pas favorable au déploiement d'un grand nombre d'effets spectaculaires.

3-5-3] Pièces avec assises uniquement

3-5-3-1] Classements des pièces par date de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|---------------------------|-----------------------|---------------------------------------|
| Horace | Corneille (P.) | 1640 |
| Cinna | Corneille (P.) | 1640 |
| Polyeucte | Corneille (P.) | 1643 |
| Héraclius | Corneille (P.) | 1646 |
| Venceslas | Rotrou | 1647 |
| Nicomède | Corneille (P.) | 1651 |
| Andromaque | Racine | 1667 |
| Britannicus | Racine | 1669 |
| Bérénice | Racine | 1670 |
| Bajazet | Racine | 1672 |
| Phèdre et Hyppolite | Racine | 1677 |
| Tyridate | Campistron | 1691 |
| Manlius Capitolinus | La Fosse | 1698 |
| Électre | Crébillon | 1708 |
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 1711 |
| Ino et Mélicerte | Lagrange Chancel | 1713 |
| Ines de Castro | La Motte | 1723 |
| Pyrrhus | Crébillon | 1726 |
| Gustave | Piron | 1733 |
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | 1734 |
| Didon | Le Franc de Pompignan | 1734 |
| Mahomet II | La Noue | 1739 |
| Mérope | Voltaire | 1743 |
| Orphelin de la Chine (L') | Voltaire | 1755 |
| Tancrede | Voltaire | 1760 |
| 25 pièces | 12 auteurs | 16 avant 1715 9 après 1715 |

La mise en place d'assises – généralement dès le premier acte de chaque côté de l'avant-scène – est l'une des actions les plus fréquentes du premier garçon de théâtre. Sur les 53 pièces sollicitant ses services nous en avons dénombré 49 dans lesquelles il lui est demandé de placer des assises. Parmi elles il s'en trouve 25, ou la moitié, à ne rien

demander de plus. Ce sont ces 25 pièces que nous avons regroupées ci-dessus. Corneille et Racine dominent ici, en nombre, le tableau, chacun d'entre eux comptant ici cinq tragédies, reléguant, pour une fois Voltaire sur la troisième marche du podium avec « seulement » quatre pièces. Suit Crébillon avec trois pièces. Tous les autres ne comptent pas plus d'une pièce. Envisagé du point de vue proportionnel le classement des quatre auteurs de tête se trouve bouleversé. Crébillon passe en effet de la quatrième à la première place avec 75% de son répertoire sélectionné dans le *Registre*, suivi de Racine avec 65%, Corneille avec 45% et Voltaire avec 25%. Ce ne sont donc pas les dramaturges les plus contemporains de l'écriture du *Registre* qui dominent ici.

Le différentiel entre les pièces écrites avant et après 1715 confirme que les pièces ne réclamant que la mise en place d'assises sont majoritairement les plus anciennes.

Les 16 tragédies écrites avant la mort de Louis XIV représentent, en effet, 65% des 25 pièces ici répertoriées.

3-5-3-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|---------------------------|----------------------|-------------|-----------|------------|-------|
| Ino et Méclicerte | Lagrange Chancel | 1 | 7 | 0 | 7 |
| Polyeucte | Corneille (P.) | 1,5 | 8 | 4 | 12 |
| Bajazet | Racine | 2 | 7 | 6 | 13 |
| Bérénice | Racine | 1,5 | 7 | 8 | 15 |
| Manlius Capitolinus | La Fosse | 1,5 | 8 | 7 | 15 |
| Tyridate | Campistron | 1,5 | 10 | 7 | 17 |
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | 3,5 | 7 | 13 | 20 |
| Cinna | Corneille (P.) | 1,5 | 8 | 12 | 20 |
| Nicomède | Corneille (P.) | 1,25 | 8 | 13 | 21 |
| Pyrrhus | Crébillon | 2 | 8 | 13 | 21 |
| Venceslas | Rotrou | 2,75 | 8 | 13 | 21 |
| Héraclius | Corneille (P.) | 2,5 | 9 | 13 | 22 |
| Horace | Corneille (P.) | 1,5 | 9 | 13 | 22 |
| Phèdre et Hyppolite | Racine | 1,5 | 9 | 13 | 22 |
| Électre | Crébillon | 2 | 10 | 13 | 23 |
| Mahomet II | La Noue | 1,75 | 10 | 14 | 24 |
| Britannicus | Racine | 2,25 | 7 | 19 | 26 |
| Didon | Lefranc de Pompignan | 2 | 8 | 19 | 27 |
| Orphelin de la Chine (L') | Voltaire | 3,25 | 7 | 25 | 32 |
| Andromaque | Racine | 2,5 | 8 | 25 | 33 |
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | 2,25 | 8 | 25 | 33 |
| Gustave | Piron | 4 | 9 | 25 | 34 |
| Ines de Castro | La Motte | 4 | 10 | 27 | 37 |
| Mérope | Voltaire | 4,75 | 9 | 55 | 64 |

| | | | | | |
|-----------|------------|---------------|---|----|----|
| Tancrède | Voltaire | 7 | 9 | 74 | 83 |
| 25 pièces | 12 auteurs | 61 pp. 2,5 | 8 | 18 | 26 |

Les valeurs apparaissent ici passablement basses. La moyenne du nombre de pages par pièce est ainsi d'un demi-point inférieur la moyenne générale pour le *Registre*, quand le nombre moyen d'assistants lui est inférieur de presque de 10 points. Les tragédies de Voltaire, La Motte et Piron – trois auteurs du XVIII^e siècle – sont les seuls à dépasser la moyenne en nombre de pages. *Tancrède* et *Mérope* mises à part, toutes les œuvres créées après 1715 qui sont ici répertoriées, font partie des plus petites œuvres créées au XVIII^e. **Les pièces ne réclamant que la mise en place d'assises font donc globalement partie des petites productions du *Registre*.**

3-5-3-3] Classement par costumes, décors et effets de scène

| TITRE | AUTEUR | COSTUMES | COSTUMES | DECOR | MUSIQUE | EFFETS SONORES | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUES |
|--|----------------|-----------|-----------|-------------------|---------|----------------|-----------------|-----------|
| Mérope | Voltaire | grecs | | Galerie T1/Bois | | ⚡ | | ✂ |
| Ino et Mécerte | Lagrange Ch. | grecs | | Galerie T1 | | | | |
| Pyrrhus | Crébillon | grecs | | Galerie T1 | | | ♂ ♂ | |
| Phèdre et Hyppolite | Racine | grecs | | Galerie T1 | | | | |
| Électre | Crébillon | grecs | | Galerie T1 | | | ♂ ♂ | |
| Didon | Le Franc | grecs | africains | Galerie T1 | | | ♂ ♂ | |
| Andromaque | Racine | grecs | | Galerie T1 | ♪ | | | ✂ |
| Polyeucte | Corneille (P.) | grecs | romains | Galerie T1 | | | | |
| Nicomède | Corneille (P.) | orientaux | romains | Galerie T1 | | | | |
| Tyridate | Campistron | turcs | | Galerie T1 | | | | |
| Héraclius | Corneille (P.) | orientaux | | Galerie T1 | | | | |
| Mahomet II | La Noue | parthes | | Galerie T1 | | | | |
| Britannicus | Racine | | romains | Galerie T1 | | | | ✂ |
| Rhadamisthe et Zénobie | Crébillon | orientaux | romains | Galerie T3 | | | | |
| Horace | Corneille (P.) | | romains | Galerie T3 | | | | |
| Tancrède | Voltaire | européens | | Galerie T3/place | ♪ | | | ✂ |
| Venceslas | Rotrou | polonais | | Galerie T2/prison | | | ♂ ♂ | |
| Ines de Castro | La Motte | espagnols | | Galerie T2 | | | | ✂ |
| Adélaïde du Guesclin | Voltaire | européens | | Galerie T2 | ♪ | ☛* | | |
| Gustave | Piron | européens | | Galerie T2 | ♪ | | | |
| Bajazet | Racine | turcs | | Galerie T4 | | | | |

| | | | | | | | | |
|---------------------------|---------------|-----------|-----------|---|---|---|---|---|
| Orphelin de la Chine (L') | Voltaire | chinois | | Galerie T5 | ♪ | | | |
| Manlius Capitolinus | La Fosse | | romains | Chambre | | | | |
| Cinna | Cornelle (P.) | | romains | Cabinet / appart. | | | | |
| Bérénice | Racine | orientaux | romains | Cabinet | | | | ✂ |
| 25 pièces | 12 auteurs | 8 types ≠ | 2 types ≠ | 22 galeries 2 cabinets 1 appart. 1 chambre 1 prison 1 place pub. 1 bois | 5 | 2 | 4 | 6 |

Dans la mesure où le tableau ci-dessus est un peu chargé, nous allons procéder à une analyse colonne par colonne. Il nous faut pour commencer préciser que les couleurs distinguent dans la première colonne les pièces se déroulant avant (bleu) ou après notre ère (rouge). L'équilibre entre les deux est quasiment parfait. **Il n'existe aucun lien systémique entre le temps de l'action et la présence de simples assises sur le plateau.** Compte tenu du nombre élevé de costumes ici identifiés – 10 sur 12 –, nous pouvons conclure qu'**il n'existe pas non plus de lien systémique entre costumes et le placement de simples assises par le premier garçon de théâtre.**

Il faut attendre d'aborder les décors pour qu'un lien potentiellement signifiant apparaisse. En plus d'être relativement peu nombreuses, les décorations identifiées ici représentent – presque – toutes un espace intérieur. Cela semble assez logique dans la mesure où nous nous occupons ici à la mise en place de meuble d'intérieur. Notons que dans les rares cas où le décor change pour représenter un espace extérieur, ce sont les assistants, et non le premier garçon de théâtre, qui sont chargés d'enlever les assises de sur la scène. Nous n'avons pas su déterminer pourquoi. Les changements se passaient-ils à vue pour que LeKain choisisse d'impliquer les assistants¹ et non le technicien qu'est le premier garçon de théâtre ? Quoiqu'il en soit nous pouvons encore noter à propos des décorations la nette prédominance des galeries tripartites, ici présentes sous toutes leurs formes. **En plus des espaces intérieurs il existe donc un lien systémique évident entre placement d'assises et galerie tripartite.**

Dernier point à aborder : les effets de scène. Ils apparaissent ici particulièrement peu nombreux. Alors que les 25 pièces ici répertoriées comptent pour plus de 40% des 60 tragédies composant le volume, les 17 effets qu'elles cumulent ne comptent que pour

¹ Cf. *Registre* note 2 p.105

25% des 67 effets référencés au total dans le *Registre*. **Les pièces ne réclamant que la mise en place d'assises se distinguent donc par leur faible caractère spectaculaire.**

3-5-4] Pièces sollicitant le premier garçon de théâtre pour plusieurs missions

3-5-4-1] Classement des pièces par date de création

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION |
|----------------------|-------------------|------------------------------|
| Cid (Le) | Corneille (P.) | 1636 |
| Pompée (La mort de) | Corneille (P.) | 1641 |
| Rodogune | Corneille (P.) | 1644 |
| Sertorius | Corneille (P.) | 1662 |
| Ariane | Corneille (T.) | 1672 |
| Mithridate | Racine | 1673 |
| Iphigénie en Aulide | Racine | 1674 |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | 1678 |
| Andronic | Campistron | 1685 |
| Médée | Longepierre | 1694 |
| Amasis | Lagrange Chancel | 1701 |
| Atrée et Thyeste | Crébillon | 1707 |
| Athalie | Racine | 1716 |
| Œdipe | Voltaire | 1718 |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 1725 |
| Brutus | Voltaire | 1730 |
| Zaïre | Voltaire | 1732 |
| Alzire | Voltaire | 1736 |
| César (La mort de) | Voltaire | 1743 |
| Sémiramis | Voltaire | 1748 |
| Rome Sauvée | Voltaire | 1752 |
| Hypermnestre | Lemiere | 1758 |
| Warwick | La Harpe | 1763 |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 1765 |
| 24 Pièces | 11 auteurs | 12 avant 12 après |

Les données ici répertoriées sont très proches de celles que nous avons trouvées pour les pièces n'exigeant du premier garçon de théâtre que la mise d'assises. Le nombre de pièce et le nombre d'auteurs sont quasiment identiques. Les seules modifications concernent le profil des auteurs et le différentiel entre les pièces créées avant ou après 1715. Voltaire reprend ainsi le dessus sur tous ses concurrents passant de quatre à huit pièces, alors que Corneille passe de cinq à quatre, Racine de cinq à deux et Crébillon de trois à une seulement. Notons par ailleurs l'apparition de Thomas Corneille dont le répertoire est ici présent à 100%. Ces différents basculements ont eu pour effet de rééquilibrer le

différentiel entre les pièces créées avant ou après 1715. La présence massive des tragédies de Voltaire y est pour beaucoup. Cela confirme une fois de plus la propension de l'auteur de *Tancrède* à entraîner avec lui les tendances dans l'ensemble du *Registre*.

3-5-4-2] Classement par nombre total d'acteurs

| TITRE | AUTEUR | NB DE PAGES | COMEDIENS | ASSISTANTS | TOTAL |
|----------------------|-------------------|-----------------------------|----------------|----------------|----------------|
| Ariane | Corneille (T.) | 1 | 7 | 0 | 7 |
| Médée | Longepierre | 1,25 | 7 | 2 | 9 |
| Cid (Le) | Corneille (P.) | 1,25 | 9 | 1 | 10 |
| Atrée et Thyeste | Crébillon | 3,5 | 8 | 13 | 21 |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | 1,75 | 10 | 12 | 22 |
| Andronic | Campistron | 3 | 11 | 13 | 24 |
| Amasis | Lagrange Chancel | 5,75 | 9 | 19 | 28 |
| Zaïre | Voltaire | 2,5 | 9 | 21 | 30 |
| Warwick | La Harpe | 3,75 | 8 | 25 | 33 |
| Mithridate | Racine | 2,25 | 9 | 25 | 34 |
| Sertorius | Corneille (P.) | 2,25 | 10 | 25 | 35 |
| Iphigénie en Aulide | Racine | 3 | 9 | 26 | 35 |
| Pompée (La mort de) | Corneille (P.) | 2 | 9 | 32 | 41 |
| Brutus | Voltaire | 5,75 | 11 | 30 | 41 |
| Rome Sauvée | Voltaire | 5,5 | 12 | 32 | 44 |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | 4,5 | 9 | 38 | 47 |
| César (La mort de) | Voltaire | 4 | 9 | 41 | 50 |
| Sémiramis | Voltaire | 5,25 | 9 | 48 | 57 |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 5 | 11 | 47 | 58 |
| Hypermnestre | Lemiere | 4,25 | 7 | 51 | 58 |
| Alzire | Voltaire | 5 | 10 | 49 | 59 |
| Rodogune | Corneille (P.) | 2 | 10 | 49 | 59 |
| Œdipe | Voltaire | 3,25 | 12 | 49 | 61 |
| Athalie | Racine | 9 | 14 | 68 | 82 |
| 24 Pièces | 11 auteurs | Tot. 87 moy. 3,5 | moy. 10 | moy. 30 | moy. 40 |

Contrairement aux pièces ne réclamant que la mise place d'assises, **les pièces sollicitant à plusieurs titres le premier garçon de théâtre n'affichent que des valeurs sensiblement supérieures aux différentes moyennes générales du *Registre* : +0,5 pour le nombre de pages moyen par pièces, +1 pour le nombre moyen de comédiens, +4 pour le nombre moyen d'assistants et finalement +5 pour le nombre total de comédiens.** Notons par ailleurs que les pièces ici concernées totalisent presque 30 pages de plus que celles ne réclamant que des assises. Cet écart tend confirmer que nous avons ici à tous égards affaire avec des pièces plus spectaculaires que les précédentes.

3-5-4-3] Classement par décors et effets de scène

| TITRE | AUTEUR | DECOR 1 | DECOR 2 | MUSIQUE | EFFETS SONORES | EFFETS LUMINEUX | PERRUQUES | 1 ^{er} GARÇON |
|----------------------|-------------------|---|--|-----------|----------------|-----------------|-----------|--|
| Mithridate | Racine | Galerie T1 | | ♪ | | | | Π ♣ |
| Rodogune | Corneille (P.) | Galerie T1 | | ♪ | | | | Π ♣ |
| Amasis | Lagrange Ch. | Galerie T3 | | | | ♠ ♠ | | Π ♣ |
| Atrée et Thyeste | Crébillon | Galerie T1 | | | | ♠ ♠ | | Π ♣ |
| César (La mort de) | Voltaire | Galerie T1 | Tribune | | | | ✂ | Π ♣ |
| Pompée (La mort de) | Corneille (P.) | Galerie T1 | | | | | | Π ♣ |
| Sémiramis | Voltaire | | Temple 1 Place pub. Tombeaux | ♪ | ⚡ | ♠ ♠ | ✂ | Π ♠ ♣ |
| Andronic | Campistron | Galerie T1 | | | | ♠ ♠ | | Π ♠ |
| Rome Sauvée | Voltaire | Galerie T1 | Temple 1 | ♪ | | ♠ ♠ | ✂ | Π ♠ |
| Brutus | Voltaire | Galerie T3 | Bois toile Statue autel | | | ♠ ♠ | ✂ | Π ♠ |
| Cid (Le) | Corneille (P.) | Appartement | Place pub. | | | ♠ ♠ | | Π ♠ |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | Galerie T2 | Prison | ♪ | ☀ | | | Π ♠ |
| Médée | Longepierre | Galerie T1 | | | | ♠ ♠ | ✂ | Π ♠ |
| Œdipe | Voltaire | Temple 3 | Statue autel | ♪ | ⚡ | ♠ ♠ | ✂ | Π ♠ |
| Zaïre | Voltaire | Galerie T4 | | | | ♠ ♠ | ✂ | Π ♠ |
| Athalie | Racine | | Temple 2 | ♪ | 🔊 | ♠ ♠ | | Π M |
| Ariane | Corneille (T.) | Galerie T1 | | | | ♠ ♠ | | Π M ♠ |
| Alzire | Voltaire | Galerie T2 | | ♪ | ☀ | ♠ ♠ | ✂ | Π M ♠ |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | Galerie T1 | | ♪ | | | ✂ | Π M ♠ |
| Sertorius | Corneille (P.) | Appartement | Cabinet | | | | | Π M ♠ |
| Hypermnestre | Lemiere | Galerie T1 | | ♪ | | ♠ ♠ | | Π M ♠ |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | Appartement | Prison | | | | | Π M ♠ |
| Warwick | La Harpe | Galerie T2 | Prison | | | ♠ ♠ | | Π M ♠ |
| Iphigénie en Aulide | Racine | Camp/tente/toile | | | | ♠ ♠ | | Π M ♠ ♣ |
| 24 Pièces | 11 auteurs | 16 galeries 3 appart. 1 camp... 1 temple | 3 prisons 3 temples 2 statue/autel 2 cabinets 2 places pub. | 10 | 5 | 16 | 9 | 9 Π ♠ 7 Π M ♠ 6 Π ♣ 1 Π M 1 Π ♠ ♣ 1 Π M ♠ ♣ |

De la même manière que pour les pièces ne comportant que des assises, les couleurs distinguent ici dans la première colonne les pièces dont l'action se déroule avant (bleu) ou après (rouge) notre ère. Deux tiers des pièces sont ici colorés en bleu contre un tiers en

rouge. **Il existe donc un rapport entre profusion des missions du premier garçon de théâtre et pièces dont l'action se passe avant Jésus-Christ.**

Notons plus loin que les décorations sont ici bien plus nombreuses que pour les pièces ne réclamant que des assises. Même si les différentes déclinaisons de galeries restent dominantes, la variété des structures identifiées tend à prouver qu'il existe un rapport évident entre profusion des décorations et multiplication des missions du premier garçon de théâtre. Cela semble, à vrai dire, relativement logique : **plus la scène est complexe, plus le premier garçon est susceptible d'intervenir.** Cette théorie se vérifie si l'on envisage la question du point de vue des effets de scène. Les 24 tragédies ici répertoriées cumulent 40 effets sur un total de 67 (60%), contre seulement 17 pour les 25 pièces ne réclamant que des assises. **Plus la scène est spectaculaire, plus le premier garçon de théâtre est susceptible d'intervenir**, l'idée se confirme.

La colonne consacrée aux différentes missions du premier garçon s'avère elle aussi signifiante à bien des égards. Nous avons ici classé les pièces selon un principe de complexité hiérarchique. Les rapports entre les différentes catégories de missions sont assez équilibrés en nombre. Les pièces concernées affichent cependant des profils assez différents. Nous pouvons ainsi observer que les pièces appartenant aux catégories « $\Pi \lambda$ » et « $\Pi \hat{\lambda}$ » se déroulent toutes avant Jésus-Christ, à l'exception de *La mort de César* dont l'action ne dépasse cependant guère sa naissance que de 46 années. Nous pouvons donc en conclure que les sept premières pièces du tableau appartiennent toutes au même bloc temporel. Notons encore qu'en dehors de pièces de Voltaire toutes les tragédies réclamant des assises et des accessoires ont été créées avant 1715. Nous avons donc deux lignes de forces qui s'additionnent : l'action avant JC et la création avant 1715.

Les deux catégories suivantes ont un point commun, la présence de luminaire. Au total 18 des 24, ou 75% pièces ici répertoriées réclament l'utilisation d'un ou plusieurs luminaires additionnels. Sur ces 18 pièces, sept exigent la mise en place d'un meuble servant généralement de support au luminaire statique de type lampe ou chandelier. **De la même manière que tous les autres aspects abordés dans le *Registre*, la gestion des accessoires procède d'une logique paradigmatique qui témoigne de la minutie radicale avec laquelle LeKain a conçu son travail de classification... autant qu'elle révèle la vision arrêtée des principes esthétiques relatifs à la mise en place des 60 tragédies qu'il a sélectionné pour composer son volume.** Nous nous apprêtons à revenir sur ces questions dans la conclusion de cette partie.

Tableau descriptif des accessoires.

| TITRE | AUTEUR | LIEU ACTION | DECOR 1 | NATURE DES ACCESSOIRES |
|---------------------|------------------|--|--|---|
| Atrée et Thyeste | Crébillon | Calcys | Galerie T1 | Coupe peinte en rouge |
| César (La mort de) | Voltaire | Rome | Galerie T1 Tribune | 2 billets |
| Pompée (La mort de) | Corneille (P.) | Alexandrie | Galerie T1 | Urne de forme antique |
| Mithridate | Racine | Nymphée | Galerie T1 | Petite boîte dorée |
| Rodogune | Corneille (P.) | Séleucie | Galerie T1 | Coupe antique |
| Amasis | Lagrange Ch. | Memphis | Galerie T3 | Anneau |
| Oreste | Voltaire | Près d'Argos | Bois toile Tombeaux Temple 1 | Urne de forme antique |
| Sémiramis | Voltaire | Babylone | Place pub. Tombeaux Temple 1 | Coffre sur son pied + sceau Ninus, lettre cachetée, bandeau royal et épée |
| Iphigénie en Aulide | Racine | Aulide | Camp/tente... | Cuirasse, sabre, bouclier, coiffure militaire |
| 9 pièces | 5 auteurs | 3 Grèce 1 Ukraine 1 Italie 2 Mésopotamie 2 Égypte | 5 Galerie T1 1 Galerie T3 2 Temple 1 2 tombeaux 1 tribune 1 bois toile 1 place pub. 1 Camp... | 17 accessoires |

Même si l'on retrouve deux fois l'urne de forme antique, les accessoires sont globalement spécifiques à chaque pièce. La variété des pays et des décorations témoigne d'ailleurs de la pluralité des esthétiques en jeu.

Flambeaux

| TITRE | AUTEUR | ANNEE CREATION | DECOR 1 | DECOR 2 |
|----------------------|------------------|--------------------------------------|--|--|
| Cid (Le) | Corneille (P.) | 1636 | Appartement | Place pub. |
| Andronic | Campistron | 1685 | Galerie T1 | |
| Mahomet 1er | Voltaire | 1742 | Galerie T1 | |
| Rome Sauvée | Voltaire | 1752 | Galerie T1 | Temple 2 |
| Calais (Le Siège de) | Du Belloy | 1765 | Galerie T2 | Prison |
| Brutus | Voltaire | 1730 | Galerie T3 | Bois toile |
| Zaïre | Voltaire | 1732 | Galerie T4 | |
| Olympie | Voltaire | 1764 | Temple 3 | |
| 8 pièces | 4 auteurs | 2 avant 1715 6 après 1715 | 6 galeries 1 appartement 1 temple | 1 place pub. 1 temple 1 prison 1 bois toile |

La grande majorité des pièces comportant des flambeaux ont été créées après 1715. L'utilisation de flambeaux ne dépend assez logiquement d'aucune esthétique particulière.

Brancards

| TITRE | AUTEUR | MEUBLE | ANNEE CREATION | DATE ACTION | LIEU ACTION | COSTUMES | DECORS |
|--------------------|----------------|----------|----------------|-------------|-------------|------------|--------------------------------------|
| Absalon | Duché de Vancy | brancard | 1712 | 1024 av.JC | Mahaïm | asiatiques | Camp/tente/toile |
| César (La mort de) | Voltaire | brancard | 1743 | 46 | Rome | romains | Galerie T1 |
| Mérope* | Voltaire | brancard | 1743 | 184 av. JC | Missène | Grecs | Galerie T1 Bois toile Tombeaux |
| Tancredè* | Voltaire | brancard | 1760 | 1005 | Syracuse | européens | Galerie T3 place pub. Tombeaux |

Le brancard est le seul « meuble » qui ne soit pas l'apanage exclusif du premier garçon de théâtre. LeKain en confie en effet le soin au tailleur magasinier dans *Mérope* et *Tancredè*. Le brancard ne correspond à aucune époque ni à aucune esthétique particulière. Son utilisation est spécifique au XVIII^e siècle. Trois des quatre pièces ici répertoriées ont été créées nettement après 1715. Notons encore, que Voltaire est, de loin, le plus grand utilisateur de brancard.

Guéridon

| TITRE | AUTEUR | MEUBLE | LUMIERES | DATE ACTION | LIEU ACTION | DECOR |
|--------------------|----------------|----------|------------|-------------|-------------|------------|
| Ariane | Corneille (T.) | guéridon | bougies | 1280 av.JC | Naxe | galerie T1 |
| Hérode et Mariamne | Voltaire | guéridon | girandoles | 28 av.JC | Jerusalem | galerie T1 |
| Alzire | Voltaire | guéridon | girandoles | 1552 | Los Reyes | galerie T2 |

L'emploi de guéridon coïncide à deux reprises avec la mise en place de girandole. Les 2832 années qui séparent l'action d'Ariane en Grèce de celle d'Alzire au Pérou témoignent de ce que le style des meubles restait inchangé en dépit de la variation de l'époque, du lieu et des structures décoratives correspondantes.

Table

| TITRE | AUTEUR | MEUBLE | LUMIERES | DATE ACTION | DECOR 1 | DECOR 2 | DECOR 3 |
|---------------------|------------------|-----------------|---------------------------------------|------------------------------|--|-----------------------|----------------------|
| Iphigénie en Aulide | Racine | table | candélabres | 1194 av.JC | Camp/tente | | |
| Sertorius | Corneille (P.) | table | candélabres | 75 av. JC | Appartement | cabinet | |
| Essex (Le comte d') | Corneille (T.) | table | lampe | 1601 | Appartement | cabinet | prison |
| Warwick | La Harpe | table | lampe | 1471 | Galerie T2 | | prison |
| Hypermnestre | Lemiere | table | lampe | 1395 av. JC | Galerie T1 | | |
| Athalie | Racine | table | | 883 av.JC | Temple 2 | | |
| 6 pièces | 6 auteurs | 6 tables | 3 lampes 2 candélabres | 4 av. JC 2 ap. JC | 2 appart. 2 galeries 1 temple 1 camp... | 2 cabinets | 2 prisons |

La table est de loin le meuble le plus utilisé. Il sert de support à un luminaire dans cinq cas sur six. Les presque 3000 ans qui séparent le déroulement de l'action de l'*Iphigénie* de Racine de l'*Hypermnestre* de Lemiere témoignent, comme pour les guéridons, de ce que l'esthétique des meubles ne s'adaptait pas aux différents contextes historiques et géographiques.

Chapitre 4

Le Registre ou la tyrannie du progrès : une ambition paradoxale

Fastidieuses à lire autant qu'à écrire – soyons honnêtes –, les analyses que nous avons produites sur le *Registre* n'en étaient pas moins indispensables. Sans elles nous n'aurions guère pu nous en tenir qu'à des sentiments, qu'à des intuitions imprécises. Il nous fallait « mettre les mains » dans le *Registre* pour en comprendre les subtilités de sens mais aussi de fonctionnement. Pour parvenir à mesurer avec précision la finesse et la complexité d'un travail dont nous pouvons dire à présent, en nous appuyant sur des éléments scientifiques précis, qu'il ne se résume pas à une succession alphabétique d'articles dissociés fonctionnant de manière autonome. Le *Registre* s'apparente, bien au contraire, à une véritable mécanique tenue sur elle-même et portée par une série d'ambitions esthétiques et politiques parfois contradictoires... mais toujours profitable à une personne en particulier : LeKain lui-même, évidemment.

4-1] Un ouvrage système

4-1-1] Mécanique de surveillance et basculement du paradigme de production

Plutôt que de minimiser l'intérêt particulier de chacun des 60 articles qui composent le *Registre*, l'identification d'un appareil conceptuel transversal interne au volume a vocation à éclairer la lecture spécifique des milliers de *signes* cumulés dans l'ouvrage, en désignant les filtres ayant agi leur mise en écriture, leur agencement respectif, leur organisation. Comprendre la nécessité à laquelle répond la production d'un tel travail, pour mieux en décrypter le sens et l'ambition.

Il apparaît ainsi, au terme de nos différentes analyses, que nous avons affaire ici à une entreprise de conceptualisation d'un système de surveillance procédant d'un basculement paradigmatique du champ et des modalités de production théâtrales du vertical à l'horizontal. LeKain est en effet le premier à regrouper *sur un seul et même support* les prérogatives déterminées de chaque fonction susceptible d'intervenir sur la fabrication puis la gestion spectaculaire de la scène. Il aurait pu, comme il le fait par ailleurs dans le *Recueil*, changer de support et de destinataire à chaque fois que variait l'objet de ses

préoccupations. Rien ne l'empêchait, en effet, d'écrire un manuel distinct pour chaque corps de métier : un manuel pour les décorateurs, un manuel pour les tailleurs, un manuel pour les maîtres de musique, un manuel pour le premier garçon... Ce faisant il aurait respecté la logique verticale qui œuvre alors à la Comédie-Française. Verticale dans la mesure où chaque corps de métier travaille séparément jusque très tard dans le processus de production. La communication entre les différentes instances n'intervient qu'en dernier lieu, c'est-à-dire en cas de nécessité ultime. Elle est, à ce titre, forcée, donc exceptionnelle, donc non systématique. Il n'existe pas à la Comédie-Française avant – ni après – LeKain de système de communication établi qui permette à chacun de savoir, ou de s'en tenir à son champ d'intervention. La répartition, l'équilibre des pouvoirs et des forces varie volontiers d'une production à l'autre, en fonction des contingences, de la présence de tel ou tel acteur, de telle ou telle actrice – influence, réputation, conflit – ; en fonction de l'auteur – vivant/mort, présent/absent, prestigieux/mineur, laxiste/interventionniste – ; en fonction de la nécessité ou non de revoir les décors – qui décide de quoi ? qui paie ? qui commande la mise en place de nouveaux décors ? – ; en fonction des dépenses – qui dispose de quoi ? l'argent va-t-il aux costumes, aux décors, aux accessoires ? – ; en fonction des désirs exprimés par le Roi, des pressions plus ou moins fortes exercées par les Premiers Gentilshommes de la Chambre... Que l'on songe à la place prépondérante que pouvaient prendre certains relais comme Mlle Denis, d'Argental, ou l'Abbé Chauvelin pour Voltaire et l'on voit bien que le système de communication présidant à la mise en place des pièces à la Comédie-Française est évidemment sujet à de multiples pressions, variations, modulations. Cela tient au fait que l'on ne sait pas qui est qui, qui fait quoi, qui dit quoi, à qui et comment ? « Personne ne sait ce qu'il a à faire, ni ce qu'il doit faire », déplore LeKain dans son *MÉMOIRE en réponse à celui de M. de Ferté* daté du 2 janvier 1770

. Chacun est à lui-même sa propre loi, comme la tranche autonome d'un ensemble démembré, contrariant de fait la possibilité que se mette en place une loi générale de référence permettant de réguler les flux d'intervention et de participation, mais aussi de sanctionner les bons où les mauvais comportements.

4-1-2] Un système structuré en fonction d'un principe de référence externe

Si le *Registre* de LeKain est à ce point innovant, c'est qu'il répertorie puis installe côte à

côte l'ensemble des fonctions de production esthétiques, techniques et artistiques dans un processus d'écriture linéaire interconnecté inédit. Au-delà de la seule organisation interne des différents articles, le *Registre* s'avère, après analyse, être un système global au sein duquel circule, selon un principe de référence externe à chaque article, un certain nombre de données primaires identifiées par catégorie. Il apparaît en effet que la formalisation des différentes données procède bien moins d'un rapport ascendant spécifique et singulier de l'œuvre à l'effet, que d'un rapport descendant du système à l'œuvre. Comme si chaque effet existait indépendamment de chaque œuvre, comme s'il était rangé dans une case propre et étiquetée – effet musical guerre, effet musical triomphe, effet musical joie/ effet costume grec, effet costume romain, effets costume oriental... / effet décor noble et riche, effet décor gothique, effet décor temple... – et qu'il n'était sorti que le cas échéant, pour être plaqué sur telle ou telle pièce, à tel ou tel endroit pour répondre à un besoin catégoriel donné : noble/esclave, européen/asiatique, bien/mal, guerre/joie, nuit/jour... L'œuvre dramatique se transforme donc, sous la plume de LeKain, en une sorte d'interface systématique composée de codes auxquels correspondent une série de modèles spectaculaires préétablis, modèle de décors, modèle de costumes, modèle de lumières, modèle de coiffures, modèle de déplacements, destinés à venir s'emboîter sur scène en fonction des *arrêtés* de référence émis par la source cryptogramme. Fixer, poser, *arrêter* la forme des différentes tragédies en fonction de lois catégorielles objectives, donc insensibles aux variations des humeurs de la salle, de la scène, des spectateurs, des acteurs et des époques, voilà bien l'objectif que se donne un *Registre* qui, pour être innovant dans le fond et dans la forme, n'en conserve pas moins des visées éminemment conservatrices.

4-1-3] Promouvoir une idée moderne sur les bases d'un régime archaïque :
un système paradoxal

Ce paradoxe résume à lui seul la position de LeKain. Le système qu'il met en place, en même temps qu'il relève d'un mode de production nouveau et moderne, s'organise, en effet, autour d'une république archaïque, c'est-à-dire, d'une république des corps – de métiers. Ainsi, alors qu'il regarde vers l'avenir en repensant les contours et les modalités d'interaction des corps, LeKain formalise les bases d'un système tyrannique au nom d'une pensée générale du théâtre et de la représentation qu'il définit lui-même. Le projet

que modélise LeKain regarde vers le futur mais utilise du passé pour se structurer – ce qui a toujours été le propre de la Comédie-Française. Plus loin, nous avons encore affaire à un théâtre qui se définit comme étant aux mains d'un bourgeois – la proposition est, à proprement parler révolutionnaire – mais à partir d'un principe reposant sur une instrumentalisation des corps au nom d'une idée dramatique, –donc encore une fois éminemment moderne – qui mène le théâtre et que LeKain se donne pour être le seul à avoir.

Le comédien acte, en quelque sorte, d'Aubignac plus Diderot, à partir de Voltaire. La logique et l'ambition qui sous-tendent le *Registre* en témoignent : il s'agit de capter les spectateurs en mettant tous les corps au pas, pour réactiver un endroit de réalisme esthétique structuré et vraisemblable (d'Aubignac) en même temps qu'une fascination pour le drame (Voltaire et Diderot) de la part d'un spectateur que la qualité de l'illusion doit émanciper de sa condition matérielle de spectateur présent à lui-même, au temps et à l'espace du lieu de représentation plus qu'à celui de la fiction (Voltaire et Diderot). De la même manière qu'il s'ingénie, dans le *Recueil*, à conceptualiser la mise en place d'axes de communication matériels censés favoriser, au sein du bâtiment, la circulation des forces de production et de réception du spectacle, LeKain cherche manifestement dans le *Registre* à structurer des couloirs de signes et de sens qui doivent permettre d'optimiser la possibilité de renversement du spectateur du côté du drame, en renforçant la cohérence et la puissance de la proposition esthétique et scénique. Mettre en place une série de procédés capables de transporter les regards du côté de l'illusion dramatique en cherchant par tous les moyens à faire prévaloir l'espace et le temps de la fiction sur celui de la salle et de ses aléas prosaïques et triviaux, voilà, entre autres, l'ambition de LeKain.

4-1-4] Un comédien qui se dit (encore) du côté des auteurs...

Cette ambition, il y a lieu de le signaler, tend une fois de plus à s'aligner sur celle des auteurs. La mise en œuvre de la réforme de la scène avait déjà été l'occasion pour LeKain de se placer du côté des intérêts du drame.

Il eut été contradictoire que le *Registre* ne s'inscrive pas dans cette lignée, la position adoptée par le comédien en 1759 relevant de la posture source. L'éviction des spectateurs et l'ouverture de la scène constituent, en effet, les conditions de possibilité fondamentales du travail que se propose d'entreprendre LeKain dans son *Registre*. Il est improbable

qu'un tel ouvrage ait pu voire le jour avant la réforme de la scène. Il fallait bien que le théâtre soit libre de se déployer à loisir pour que quelqu'un puisse envisager d'engager une réflexion formalisatrice sur les modalités de production spectaculaire – et donc par là même sur les nouveaux possibles dramatiques. Le fait que le travail de LeKain s'aligne – apparemment – sur les intérêts des auteurs semble donc parfaitement cohérent... Et même indispensable, dans la mesure où la promotion du dramatique fait figure de principale caution légitimante susceptible de justifier la mise en place par LeKain de son système de contrôle intégrale des corps. C'est, en effet, au seul nom des intérêts supérieurs du dramatique français, dont la Comédie-Française est *légalement* dépositaire, que LeKain prétend soumettre son système *législatif* de la scène, son code du travail et de l'esthétique scénique.

Des études préparatoires au *Registre* lui-même, tous les travaux de LeKain tendent du côté de cette supposée soumission au dramatique. Les auteurs sont ainsi révévés dans les *Matériaux* en introduction de chaque article. La fable de chaque tragédie donne lieu à une mise au point procédant d'une sorte de sanctuarisation des contenus dramatiques, qui se veut d'autant plus authentique qu'elle se donne pour être impersonnelle. À l'inverse de ce que nous avons pu voir dans le *Recueil*, LeKain s'abstient, en effet, d'apparaître à quelque niveau que ce soit dans l'énonciation. Aucun « je », aucun « moi », pas plus de « nous » ni en tête de l'ouvrage, ni dans le corps du texte. L'absence de tout énonciateur direct confère aux *Matériaux* comme au *Registre* un caractère apparemment neutre. De quelle stratégie cette dissimulation est-elle le nom ? LeKain est tout le contraire de l'homme prêt à disparaître sans laisser de trace. Aussi son effacement procède-t-il bien moins d'une forme de modestie seigneuriale généreuse et anonyme, que d'une stratégie évidente de légitimation globale d'un travail qui ne *veut pas* se donner pour être le produit d'un seul individu – alors nécessairement partial et subjectif, donc discutable – mais bien celui d'une sorte d'instance supérieure omnisciente invisible donc apparemment intègre, objective et honnête, donc incontestable.

Même s'il est évidemment fourbe, le procédé s'avère étonnamment efficace. La rigueur clinique de même que la solidité de la mécanique ayant présidé à la production du travail sont telles, que l'on se prendrait presque à penser que le *Registre* s'est écrit de lui-même, comme s'il avait été par une sorte de système sémiologique structurant reproductible à l'envie par n'importe qui d'autre que LeKain lui-même. La qualité de l'appareil analytique, le caractère apparemment externalisé de signes qui, nous l'avons dit, semblent exister en dehors du processus d'écriture, comme s'ils étaient tirés d'une banque de

données par ailleurs existante, rend cette hypothèse crédible. Nous serions presque tentés d'essayer de procéder nous-même à l'écriture d'un article sur une ou plusieurs tragédies ne figurant pas dans le *Registre* à partir du système et des données que nous avons identifiés. Les questions et problématiques présidant à la formulation des différents signes, ne sont-elles pas toujours les mêmes ?

Prenons l'*Esther* de Racine, l'une des rares pièces du maître classique de la tragédie que LeKain n'ait pas sélectionné dans son ouvrage. L'action se passe vers -500 avant notre ère dans le sud de ce qui est alors la Perse, non loin du golfe. Le sujet est d'inspiration biblique. Nous pensons alors aussitôt aux autres pièces à sujet biblique dans le *Registre* : *Athalie* et *Absalon*. En feuilletant nos différentes analyses, nous remarquons que ces deux tragédies ont en commun avec *Esther* de se dérouler au Proche-Orient avant Jésus-Christ. C'est un premier point. Toutes deux emploient des costumes asiatiques. En nous reportant à la section de notre travail consacré à ce type de costume, nous découvrons que *Sémiramis* et *Rodogune* font également partie des pièces comportant des costumes asiatiques. L'une et l'autre se déroulent comme les autres au Proche-Orient (Mésopotamie) avant, ou tout juste après le début de notre ère. Le système mis en place par le *Registre* nous oriente donc pour *Esther* vers des costumes asiatiques. En comparant la distribution d'*Esther* à la synthèse analytique que nous avons produit de tous les costumes en annexe du *Registre*, il nous est apparu que le costume n°1 dit « habit guerrier asiatique » conviendrait sans doute bien au rang et à l'emploi des personnages d'Asserus, de Mardoché et d'Aman; que le costume n°3 dit « habit des officiers militaires asiatiques » conviendrait bien à Hydaspes et Asaph; que le costume n°5 dit « Habits des femmes asiatiques » serait tout indiqué pour *Esther* et Zarès; que le même costume n°5 également dit « Habit de femme juive » conviendrait encore à Élise et Thamar respectivement confidente et suivante d'*Esther* de même qu'aux jeunes filles israélites du Chœur. En ce qui concerne les décors il semblerait cohérent de sélectionner une galerie tripartite de type 1 comme dans *Rodogune* – l'action des autres pièces comportant des costumes asiatiques se déroulant soit en extérieur, soit dans des lieux spécifiques au contenu de leur action, comme le temple dans *Athalie* – ainsi qu'un trône comme dans *Sémiramis*.

Il faudrait sans doute pour le reste entrer un peu plus précisément dans le détail de la pièce, mais il semble que ces premières mises au point suffisent à illustrer notre propos : qu'a-t-il été besoin d'inventer, d'imaginer pour définir ces éléments esthétiques fondamentaux ? Qu'a-t-il été besoin de mettre de nous-même, de notre interprétation, de

notre opinion ? Rien. Il nous a suffi de confronter la tragédie de Racine au *Registre* et d'appliquer sur elle la mécanique invariable qui structure le travail de LeKain. Ni plus, ni moins. C'est logique. Et si ça ne l'est pas – et ça ne l'est évidemment pas complètement, loin de là, LeKain opérant une multitude de choix en fonction de *son* goût et de *son* opinion –, c'est en tout cas ce à quoi le *Registre* tend à vouloir nous persuader. C'est logique, donc forcément neutre, donc valable, donc légitime. Le tout ne prête pas, n'est pas fait, même, pour prêter à discussion ou à littérature. Les faits, rien que les faits. Ni plus, ni moins. C'est mécanique, clinique. Dans la mesure où le premier ouvrage sur lequel nous nous sommes penchés, révèle l'extrême habileté de LeKain dans le maniement de la glose, de la langue et de la rhétorique, il ne fait aucun doute que l'absence de commentaire dans le *Registre* procède d'un choix délibéré et non d'une incapacité limitative. Tout prête donc à discuter pour LeKain, sauf précisément ce qui se passe sur scène. Voilà bien quelque chose qui n'appelle pas de discussion : c'est comme ça.

Loin de traduire la modestie bienveillante d'un comédien soucieux du respect des corps sur lesquels le *Registre* prétend *légiférer*, en s'appuyant sur une sorte de principe constitutionnel supérieur composé par l'accumulation, au sein d'un système de références codées, des différents signes énumérés dans l'ensemble du volume, le non-positionnement énonciatif de LeKain semble donc procéder d'une logique tyrannique, parce qu'insaisissable et indiscutable : c'est comme ça. Et c'est LeKain qui le dit, même s'il fait mine, pour ne pas être accusé de vouloir monopoliser tous les pouvoirs, d'écrire non pas en son nom mais en celui seul d'un principe supérieur apparemment neutre donc inattaquable pour qu'il soit suivi sans éveiller la défiance ou la contestation. Finalement LeKain n'est rien que l'un de ces despotes que Voltaire aura su éclairer. L'ambition est moderne, mais la manière reste profondément archaïque. Et dans un sens peut-être aussi menaçante pour les auteurs eux-mêmes.

4-1-5] ... pour faire main basse sur le drame

Il y a là une nouvelle contradiction. S'il semble, à première vue, n'avoir d'autre objectif que de promouvoir, à tout prix l'intérêt du dramatique, donc *a priori* aussi celui des dramaturges, le *Registre*, dans la mesure où il se donne pour être un concentré exhaustif des possibles sémiologiques, pourrait bien être aussi le lieu paradoxal d'une confiscation

pure et simple de la parole auctoriale. Incontestable pour l'ensemble des corps de métiers manuels qu'il prétend soumettre, le *Registre* le devient aussi pour les auteurs qui n'ont, pas plus que les autres, leur mot à dire au sein du système établi par LeKain: c'est comme ça. Et il n'y aucune raison qui justifie que les auteurs puissent, plus que les autres, outrepasser les limites intrinsèques imposées par le système et rediscuter telle ou telle décision. S'il leur prenait de le faire ils prendraient le risque de remettre en question l'équilibre structurel de la proposition dans son ensemble, puisque ce dernier fonctionne sur un principe d'interconnexion. Changer un costume ici, c'est bouleverser un habit là ; modifier une décoration pour l'un, c'est potentiellement changer le décor de beaucoup d'autres. Les 60 tragédies qui composent le volume sont ainsi prises dans un système qu'elles constituent en même temps qu'elles en dépendent. Dans la mesure où il n'est pas dissociable, démontable, le *Registre* apparaît proprement intouchable, donc, encore une fois, tyrannique. Il est à prendre ou à laisser, mais certainement pas à modifier.

Pour être pernicieuse, la volonté qu'affiche le *Registre*, et LeKain avec lui, de museler l'instance auctoriale, ne fait rien moins qu'honorer l'héritage d'une Comédie-Française qui, si elle se donne pour être le temple absolu de la promotion des arts dramatiques, n'en a pas moins toujours été une formidable prison dorée fermement contrôlée par une instance supérieure omnipotente, si ce n'est véritablement omnisciente, soucieuse de maîtriser du début à la fin le processus de création sémiologique. Elle n'apparaît guère plus loin, que comme un énième reliquat de la guerre plus ou moins larvée que se sont toujours livrée – et que se livreront encore pour un moment – les auteurs et les comédiens.

Aussi, et quoiqu'il ait été conçu par le seul LeKain, la tentative de coup d'état – manqué puisque le travail ne sera jamais diffusé – que représente l'écriture du *Registre* ne procède-t-elle pas du combat isolé et solitaire. Sa forme le distingue bien plus que son ambition. Jamais telle entreprise de confiscation de la parole des auteurs n'avait été aussi loin poussée par un comédien. Loin d'être inopinée la formalisation de ce projet apparaît plutôt comme le résultat d'un affrontement au long cours, aux avant-postes duquel LeKain s'est lui-même placé dès son entrée à la Comédie-Française. L'évolution des champs de force et de décision autour de la mise en place de *Sémiramis* depuis sa création manquée en 1748, alors que LeKain n'est encore qu'un aspirant comédien, jusqu'aux années 1770, marquées par l'écriture du *Registre*, en passant par la reprise réussie de LeKain en 1756, illustre parfaitement bien la façon dont l'élève comédien a

cherché très vite à prospérer sur les échecs du maître auteur en cannibalisant ce qui relevait jusqu'à son arrivée des prérogatives auctoriales.

4-2] Un *Registre* en forme d'épithaphe symbolique : la prise de pouvoir d'un comédien sur les auteurs

4-2-1] Voltaire et l'envie de contrôler la scène

Quand il présente *Sémiramis* pour la première fois sur la scène du Théâtre Français en 1748, Voltaire ne bénéficie encore d'aucun agent de référence solide à l'intérieur même de la Comédie-Française. Il ne peut alors compter que sur l'aide de quelques amis ou parents qui, pour être aussi sensibles que dévoués à la promotion de ses intérêts, ne sont pas pour autant directement des hommes ou des femmes de théâtre, du théâtre, de la Comédie-Française : le Comte d'Argental et l'Abbé Chauvelin et dans une moindre mesure Mlle Denis composent les figures principales d'une garde rapprochée qui ne fait que suivre les conseils du maître sans jamais être à l'initiative. Voltaire se donne, en effet, pour être la seule instance de décision légitime, la seule instance aussi à pouvoir monter en première ligne. Des financements aux décors, en passant par les costumes, les lumières, ou la direction d'acteur, le dramaturge veut avoir la main et le regard sur tout. – Voilà bien qui n'est pas sans rappeler les pratiques à venir d'un certain LeKain...

Aussi, quand il faut réclamer au roi le soutien financier indispensable à la mise en place d'une toute nouvelle décoration, afin de satisfaire aux ambitions d'une tragédie qui se donne pour mission de réintroduire sur la Scène Française une certaine idée du spectacle et du spectaculaire, c'est Voltaire lui-même qui intervient auprès des personnes les plus influentes de la cour : « Elle [la pièce] demande un très grand appareil. J'ai écrit à Monsieur le Duc de Fleury, à Mme de Pompadour, il nous faut les secours du roi », annonce-t-il à d'Argental dans une lettre du 27 Juin 1748.

Quand il faut se plaindre de la qualité des dits nouveaux décors, pourtant produits à grands frais, le roi ayant accepté d'apporter son soutien, Voltaire est encore là pour faire savoir son mécontentement à d'Argental à qui il demande de participer à la pression qu'il veut que l'on exerce sur les frères Slodtz, les décorateurs, afin que soient retravaillés les nouveaux décors : « Il faudra absolument à la reprise (Voltaire évoque ici la reprise à Fontainebleau) que les Slodtz réparent leur honneur. Il leur sera aisé de faire une très

belle décoration. »

Quand il faut s'occuper du costume de l'ombre, figure nouvelle sur la scène du théâtre Français, et dont on attend qu'elle produise le plus grand effet de terreur, Voltaire, quoique séjournant alors à Lunéville, à la cour du Roi Stanislas, arrose tous ses proches parisiens de lettres pour que chacun y aille de sa petite influence :

À d'Argental, le 15 Août 1748, il écrit :

Souffrirez-vous mon ange qu'on habille notre ombre de noir et qu'on lui donne un crêpe comme dans *Le Double Veuvage* ? Mon idée à moi, c'est qu'elle soit toute blanche, portant cuirasse dorée, spectre à la main et couronne en tête.

À Marie-Louise Denis sa nièce, le même 15 Août, il écrit encore :

Le crêpe noir est ridicule. Il faut un habit guerrier tout blanc, une cuirasse bronzée, une couronne d'or, un spectre d'or, et un masque tout blanc, comme dans la statue du *Festin de Pierre*. Je vous prie de communiquer cette idée et de ne pas permettre que l'ombre porte le deuil d'elle-même.

Trois autres lettres sont encore écrites par Voltaire sur ce même sujet.

Quand il faut régler les lumières pour ménager des effets terrifiants, Voltaire prétend toujours intervenir, dispense ses recommandations au Duc d'Aumont, et le fait savoir à d'Argental pour que ce dernier puisse sur place appuyer ses requêtes :

La lettre est du 26 Septembre 48 :

J'envoie une petite requête à Fontainebleau à M. le Duc D'Aumont. Je le supplie d'ordonner que si on joue *Sémiramis*, nous ayons une nuit profonde pour l'ombre (...) Il est aisé de faire la nuit, en éteignant toutes les bougies de coulisses, en faisant descendre un châssis épais derrière les lustres, et en baissant les lampions.

Quand il faut revenir à la charge parce qu'on lui aura signalé que ses recommandations

n'ont pas été respectées, et non pas, ceci doit être précisé, parce qu'il aura constaté lui-même qu'elles ne l'ont pas été, le dramaturge ne désarme pas et reformule encore plus précisément ses desiderata. Dans une nouvelle lettre à d'Argental datée du 21 Octobre, il écrit ainsi :

(...) Je vous supplie d'engager M. le Duc d'Aumont à ne pas faire mettre de lustres sur le théâtre. Nous avons ici l'expérience que le théâtre peut être très bien éclairé avec des bougies en grand nombre et des reflets dans les coulisses. Il ne s'agirait pour exécuter la nuit absolument nécessaire au troisième acte que d'avoir quatre hommes chargés d'éteindre les bougies dans les coulisses tandis qu'on abaisse les lampions du devant du théâtre.

Quand il faut se fâcher encore de ce que l'ombre fut maltraitée par les blancs poudrés agglutinés sur la scène, Voltaire est encore et toujours là pour écrire une lettre enflammée à M. Berryer, pour l'inciter vivement à placer deux exempts sur le théâtre afin de contenir « une foule de jeunes français qui » n'étaient « guère faits pour se rencontrer avec des Babyloniens » :

Je viens de charger l'exempt de parler, de ma part, aux comédiens et de se concerter avec eux pour prendre, de très bonne heure, de justes précautions pour ne point laisser entrer plus de monde qu'il ne faut au théâtre.

Quand les répétitions commencent aux mois de Juin, Voltaire qui se trouve encore à Paris, y assiste tout naturellement, et donne à d'Argental ses premières impressions.

À d'Argental, dans une lettre datée du 27 Juin, il écrit :

Monsieur l'abbé Chauvelin peut vous dire des nouvelles d'une répétition de *Sémiramis* les rôles à la main. Tout ce que je désire est que la première représentation aille aussi bien. Ils ne répétèrent pas *Méropé* avec tant de chaleur. Ils m'ont fait pleurer, ils m'ont fait frissonner, Sarrazin a joué mieux que Baron, Mlle Dumesnil s'est surpassée etc. Si La Noue n'est pas froid, la pièce sera bien chaude.

Quand les relations se tendent et que certains comédiens, tel La Noue, semblent faire preuve de mauvaise volonté, le même Voltaire, qui n'est pourtant plus à Paris, et qui ne peut de ses propres yeux juger de l'évolution du jeu des comédiens, prend malgré tout le temps d'une longue lettre pour reprendre le comédien :

sur l'idée où vous semblez être que le tragique doit être déclamé un peu uniment. Il y a beaucoup de cas où l'on doit en effet bannir toute pompe, et tout tragique, mais je crois que dans les pièces de la nature de celle-ci, la plus haute déclamation est la plus convenable.

Il est probable, si l'on en juge par la suite de la correspondance de Voltaire, que La Noue ait assez peu goûté les remarques d'un dramaturge interventionniste au point de se mettre à dos les acteurs chargés de porter sur scène les mérites de la nouvelle *Sémiramis* : « On dit que Sarrazin et La Noue jouent tous les jours plus mal », s'inquiète ainsi Voltaire auprès de d'Argental dès le 19 Septembre. Bien moins que de suivre ses recommandations, les comédiens semblent plutôt s'être installés dans une posture de résistance vis-à-vis de Voltaire qui ne conçoit manifestement pas de quel *droit* on s'oppose à lui comme à ses exigences :

À l'égard des comédiens, Sarrazin m'a parlé avec beaucoup plus que de l'indécence quand je l'ai prié au nom du public de mettre dans son jeu plus d'âme et plus de dignité. Il y en a quatre ou cinq qui me refusent le salut pour les avoir fait paraître en qualité d'assistants. La Noue a déclamé contre la pièce beaucoup plus haut qu'il n'a déclamé son rôle. En un mot je n'ai essuyé d'eux que de l'ingratitude et de l'insolence. Permettez, je vous en prie, que je ne sacrifie rien de mes droits pour des gens qui ne m'en sauraient aucun gré et qui en sont indignes de toute façon.

4-2-2] Droit des auteurs, droit des comédiens : une querelle crypto-juridique

La mise en avant par Voltaire de « ses droits » témoigne bien de ce que les tensions qui opposent les auteurs aux comédiens, au-delà des simples querelles d'*ego*, relèvent de questions à proprement parler juridiques. Les uns et les autres ne font guère ici que se disputer les champs d'exercice de ce qu'ils considèrent comme étant leurs droits

respectifs. Le principal problème auquel Voltaire se trouve confronté tient à ce que les statuts de la Comédie-Française confèrent aux seuls Comédiens le monopole - évidemment théorique - de l'exercice du droit sur la scène. En prétendant intervenir sur le plateau, ses décorations, son agencement, sa manipulation, Voltaire se place donc dans une situation d'illégalité. La résistance opposée par La Noue et ses compères procède donc d'une forme symbolique de rappel à la loi : il n'est pas question qu'un auteur puisse impunément exercer « ses droits » sur une scène qui n'appartient *légalement* qu'aux sociétaires. Ce principe monopolistique dans la mesure où il a été juridiquement acté *par ordonnance du roi* en 1680, ne saurait être remis en question. Laisser à un auteur, ou à quelque autre corps de métier que ce soit, la possibilité de légiférer sur la scène et la représentation reviendrait à céder ce à quoi les comédiens, dont les droits civiques et religieux sont par ailleurs nettement diminués, tiennent peut-être plus encore que leur argent: leur droit intangible et exclusif, parce que privilégié, de dire ce qui doit ou ne doit pas être sur la Scène Française. Toléré aussi longtemps qu'il s'avère bénéfique pour les finances de la Société, l'interventionnisme de Voltaire se voit donc vivement contesté dès lors qu'il prétend investir la sphère artistique individuelle des comédiens. Toucher à l'interprétation, c'est toucher au cœur du droit des comédiens à disposer d'eux-mêmes, c'est toucher au corps matériel du droit, qui est aussi un corps symboliquement sacré en tant qu'il est condition vivante de persistance, de pérennité et d'effectivité du droit en vigueur à la Comédie-Française. Ainsi, et quand bien même il entend agir, « au nom du public », les requêtes de Voltaire sont-elles successivement déboutées par des comédiens qui, tels les avocats de leur propre cause « déclament » leur plaidoirie dans les couloirs d'une Comédie dont ils prétendent protéger les intérêts suprêmes et cela même au préjudice du public. Chacun veut encore être à lui-même sa propre loi.

4-2-3] Donnant-donnant : la dualité problématique d'un contrat entre et LeKain et les auteurs

La stratégie de contestation mise en place par La Noue et les quelques autres que Voltaire évoque indirectement dans sa lettre relève d'une forme de repli défensif farouche qui procède plus du refus d'agir que de la tentative de transformer. C'est bien évidemment sur ce point que LeKain va se distinguer de ces camarades. Élève de Voltaire, ardemment défendu par tout ce que le Procope compte d'esprits nouveaux et réformateurs alors que

le beau monde se dépite contre sa laideur, LeKain s'impose, sitôt la troupe intégrée, comme un relais de premier ordre pour Voltaire et plus largement encore pour tout le parti dit des philosophes. Les premiers discours prononcés par le comédien sur la Scène Française sont ainsi fortement marqués par leur influence.

La diffusion de l'argumentaire philosophique trouve pour la première fois, en la personne de LeKain, un vecteur direct et surtout légal. La multiplication parfois cacophonique des petites influences externes est donc apparemment promise à disparaître au profit d'un unique relais interne beaucoup plus puissant. En même temps qu'il cherche incontestablement à ménager les intérêts de ses premiers soutiens, LeKain n'en oublie cependant pas pour autant ses propres ambitions. À l'inverse du Comte d'Argental, de l'Abbé Chauvelin ou de Mlle Denis, le comédien en charge des premiers rôles tragiques n'a, ainsi, guère l'intention de s'en tenir à une posture de pure servilité envers les auteurs. La coopération de LeKain avec Voltaire et le parti des philosophes procède donc assurément beaucoup moins d'un effet de reconnaissance intarissable que d'un échange de bons procédés reposant sur une multitude d'intérêts mutuels bien compris. Donnant-donnant. Il n'est donc rien d'étonnant, compte tenu des règles tacites sous-jacentes s'agissant de ce qui s'apparente à un contrat, à ce que l'aréopage voltairien continue à vouloir infiltrer les centres de décisions liés à la production de la représentation. S'ils coopèrent volontiers, LeKain et Voltaire sont pourtant chacun à la tête de corporations qui, pour être complémentaires, n'en restent pas moins fondamentalement concurrentes. De là vient que Voltaire ne s'en remette pas pleinement à son ancien élève. Le risque est trop grand de voir lui échapper complètement ce morceau de pouvoir qu'il a, si longtemps, cherché à acquérir au sein de la Comédie. Le dynamisme et l'interventionnisme forcené de LeKain apparaissent donc tout à la fois comme une chance et un danger. L'évolution de la coopération menée en 1755 au moment de la création de l'*Orphelin de la Chine* en témoigne. Jamais les deux hommes n'ont encore aussi loin poussé l'interdépendance. LeKain est à Voltaire ce que Voltaire est à LeKain: une condition de possibilité indépassable. L'un ne peut faire sans l'autre. Voltaire amène la pièce et trouve à réunir les finances nécessaires pour mettre en chantier un projet que LeKain est concrètement seul à pouvoir mener à bien. D'Argental n'aurait certainement pas réussi à convaincre les comédiens de faire œuvre commune au niveau des costumes. La force d'entraînement ne pouvait venir que de l'intérieur de la Comédie. Quoiqu'il en soit probablement convaincu, Voltaire n'en éprouve pas moins bien des difficultés à l'idée de partager le pouvoir avec son ancien élève, ainsi, plus loin, qu'avec l'ensemble

des comédiens dont il conspu l'insolence à longueur de correspondance. La lettre qu'il fait parvenir à d'Argental quelques jours après le début du spectacle témoigne de ce qu'en dépit de la présence de LeKain, les tensions ne se sont pas amoindries entre Voltaire, les comédiens et même encore l'appareil administratif tout entier de la Comédie :

Je vous mande à vous mon cher ange, ce que je pense sur les acteurs ; que Sarrazin est vieux, ce n'est pas ma faute, que Lekain ne prononce guère, ce n'est encore pas ma faute. Grandval est dur et n'a point de nuances. J'en suis fâché. Mme Dumesnil s'enivre trop. Je n'en peux mais. Grandval est un faquin et un insolent qu'il faudrait punir. Je ne suis pas premier gentilhomme de la chambre. Je gémis que quand un homme comme vous daigne se mêler de ses amusements les quatre premiers gentilshommes ne soient pas assez sensés et assez honnêtes pour venir vous remercier, pour vous remettre un pouvoir absolu sur ces gredins et pour mettre au cachot le premier impertinent de la troupe qui refuserait d'obéir à vos ordres.

Après *le droit* évoqué dans la lettre de 1748, voici en 1755 que Voltaire réclame, à travers la figure de son représentant, *le pouvoir* absolu sur les comédiens et la conduite du spectacle. L'*Orphelin* n'a pourtant pas connu les déboires de *Sémiramis*. Sarrazin est certes un peu vieux pour interpréter le rôle de Zamti et LeKain un peu faible lors des premières représentations - il le confessera lui-même dans ses mémoires. L'accueil n'en reste pas moins bon, l'innovation réussie, le succès au rendez-vous. Le problème de Voltaire ne tient donc pas tant au succès qu'à ce pouvoir qu'il ne consent pas à partager avec ces « gredins » de comédiens. Quoiqu'il souscrive à la nécessité de renforcer son jeu, LeKain ne cède pourtant pas aux plaintes de Voltaire. Son pouvoir, LeKain est sans doute autant que son ancien maître décidé non seulement à le garder, mais encore à le renforcer.

4-2-4] Donnant-perdant, ou comment LeKain a fini par monopoliser les pouvoirs

La reprise de *Sémiramis* en 1756 est, à ce titre, assez éloquente. Monté sur tous les fronts lors de la création de la pièce en 1748, Voltaire se fait beaucoup moins présent à l'occasion de la reprise, alors même que celle-ci constitue quasiment une re-création de la

pièce, tant les changements sont importants. Sa correspondance en témoigne qui ne regorge pas, comme ce fut le cas en 1748, de mille conseils, réclamations et autres sommations. Plus loin, on serait même tenté de dire que prévaut, à la lecture de ses différentes lettres, une impression assez nette de mise à l'écart, de mise à distance, comme si l'on s'était bien gardé de le faire intervenir, de lui demander son avis, de s'en référer à lui, ou plus franchement encore de l'informer, tout simplement, des choix et des orientations nouvelles que l'on avait jugé bon de mettre en place pour cette reprise. Le fait même que Voltaire interroge son ami Thieriot, sous la forme d'une question certes oratoire, sur la vérité même de la tenue de nouvelles représentations de sa tragédie, est révélateur : « Est-il vrai qu'on joue *Sémiramis* ? » demande-t-il ainsi, comme pour souligner le manque patent d'informations dont il dispose. Est-il vrai, questionne-t-il encore « Que l'ombre n'est pas ridicule et que les bras de LeKain ne sont pas mal ensanglantés ? ».

Les interrogations que formule Voltaire tendent à confirmer l'idée selon laquelle il fit l'objet d'une véritable mise à l'écart de la part de LeKain. Les choix de son ancien élève sont-ils viables ? Assurent-ils enfin le tragique spectaculaire de la situation, tant recherché mais toujours manqué jusqu'alors ? Voltaire semble ne rien savoir, n'avoir été consulté sur rien.

Mal reçue lors de sa création en 1748, *Sémiramis* fait rapidement l'objet de plusieurs parodies au Théâtre Italien et à pour les théâtres de la Foire, dont une intitulée *Zoramis ou Le Spectacle manqué*.

Critiquée pour la lourdeur et le caractère impraticable de sa nouvelle décoration qui « n'a point été trouvée admirable », comme l'explique Collé dans son *Journal*, elle est moquée pour ses effets terribles totalement ratés – « on badina beaucoup sur l'Ombre de Ninus » rapportent Clément et La Porte, qui ajoutent que la pièce « n'eut point de succès aux premières représentations ».

Plein du souvenir de toutes ces critiques, Voltaire faire part à d'Argental de ses appréhensions :

Mon cher ange je suis bien malingre mais puisqu'on a ressuscité *Sémiramis* il faut bien que je ressuscite aussi. On dit que Lekain s'est avisé de paraître au sortir du tombeau de sa mère avec des bras qui avaient l'air d'être ensanglantés. Cela est un tant soit peu anglais, et il ne faudrait pas prodiguer de pareils ornements. Voilà de ses occasions où l'on se trouve tout juste entre le sublime et le ridicule, entre le terrible et

le dégoûtant.

Les critiques que formule ici Voltaire semblent moins procéder d'une analyse objective des choix opérés par son ancien élève que d'une intention, matinée de jalousie, de médire un peu sur ce LeKain qui réussit là où lui échoua jadis. La référence au caractère « tant soi peu anglais » des bras ensanglantés de LeKain prête d'ailleurs à sourire dans la mesure où *Sémiramis* est nourrie d'influences shakespeariennes. Le problème n'est donc pas tant que la chose soit anglaise - quoiqu'il soit encore invariablement de bon ton de le dénoncer, le théâtre anglais étant évidemment barbare -, mais plutôt que ce choix procède d'une décision unilatérale de la part de LeKain, et non d'une réflexion commune. Compte tenu de l'impact certain que produit cet effet sur le public parisien - cette innovation est retenue par tous les fabricants de légendes au moment de la mort de LeKain comme l'un de ses plus beaux faits d'arme - il est très probable, à vrai dire, que Voltaire ne conteste guère ici à LeKain que le privilège de jouir seul du nouveau succès de sa *Sémiramis*. La conclusion du dramaturge en atteste d'ailleurs, qui déplore :

Mon absence n'a pas nui au succès. De mon temps les choses n'auraient pas été si bien. J'ai gagné quelque chose à être mort, car c'est l'être que de vivre sans diriger au pied des Alpes.

Voltaire résume ici en trois phrases le basculement qui s'est opéré malgré lui à l'occasion de la révision de *Sémiramis* théorisant la mort de l'instance auctoriale sur l'autel de la reprise en main de la direction des affaires artistiques par les agents internes de la Comédie-Française. Si LeKain n'est pas ici explicitement désigné, sa responsabilité ne fait pourtant aucun doute. Le choix de reprendre *Sémiramis* lui incombe en effet autant que la mise à l'écart de Voltaire. C'est bien à lui que revient le mérite ou la responsabilité d'avoir fait passer, pour reprendre les termes employés par Voltaire, les modes de production théâtrale d'un temps à un autre. Du temps où les auteurs profitaient de la faiblesse des comédiens et du système de communication pour asseoir leur influence, à un temps de reprise en main par le plus prestigieux des agents de la scène du pouvoir de décision non seulement programmatique, mais aussi esthétique. Le fait que LeKain soutienne les intérêts du dramatique sans pour autant soutenir les auteurs eux-mêmes, arrive donc plus de 15 ans avant l'écriture d'un *Registre* en forme d'acte de mise à mort

finale, ou de confiscation définitive du pouvoir auctorial - et avec lui du pouvoir de tous les autres corps - au profit des comédiens, voire d'un seul et unique comédien : lui-même. Le caractère insidieux de la démarche de LeKain n'échappe sans doute pas à Voltaire qui ne trouve guère matière à protester vraiment. Contester la victoire de LeKain reviendrait à condamner le succès longtemps espéré d'une pièce en laquelle il a lui-même placé beaucoup d'ambitions. Contester le succès de LeKain, cela reviendrait à se retourner contre soi-même, à se retourner contre la promotion de ses propres intérêts. Empêché qu'il est d'agir et de bouger, Voltaire est donc littéralement mis échec et mat. Après avoir entériné sa défaite auprès du comte d'Argental, Voltaire reconnaît à LeKain, dans une lettre datée du même jour, les mérites d'un succès dont il sait ne pouvoir se prévaloir. Sous les compliments fleure ainsi l'idée qu'au bonheur de l'un correspond le malheur de l'autre, qu'à la victoire du pouvoir du comédien correspond la défaite de l'autorité auctoriale :

Mon cher Lekain,

Tout ce qui est aux Délices a reçu vos compliments et vous fait les siens, aussi bien qu'à tous vos camarades. Puisque **vous osez** enfin observer le costume, rendre l'action théâtrale et étaler sur la scène toute la pompe convenable, soyez sûr que **votre spectacle** acquerra une grande supériorité. Je suis trop vieux et trop malade pour espérer d'y contribuer. Mais si j'avais encore la force de travailler, ce serait dans un goût nouveau digne **des soins que vous prenez et de vos talents**. Je suis borné à présent à m'intéresser à **vos succès**. On ne peut plus y prendre part, ni être moins en état de les seconder. Je vous embrasse de tout mon cœur.

V.

Adressée à LeKain, « aussi bien qu'à tout (-(ses)-) camarades », cette lettre entérine la victoire des comédiens sur un auteur qui prétend n'avoir plus que le statut de spectateur, « borné » qu'il est par les nouvelles frontières délimitant la répartition des pouvoirs propres à la production des spectacles à la Comédie-Française. En plus d'avoir confisqué le pouvoir aux auteurs, LeKain aurait donc installé autour de la scène des bornes, comme on érige autour d'un trésor de guerre son château fort. La prise de pouvoir des comédiens, n'a donc rien de temporaire. Elle a bien au contraire vocation à s'inscrire dans un temps

long. Sans doute emporté par sa propension à dramatiser un peu les situations - Voltaire est vieux, malade et presque toujours sur le point de mourir tout au long des 30 dernières années de sa correspondance - l'auteur de *Sémiramis* a sans doute tort de signer l'arrêt définitif d'un combat qui n'aura de cesse d'être réactivé par l'une ou l'autre des parties en jeu. L'arrivée de LeKain n'en aura pas moins bouleversé - au moins le temps de sa carrière - les termes du contrat agissant les modalités de coopération entre auteurs et comédiens dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

4-2-5] Un basculement paradigmatique entériné par la critique

L'article que La Porte consacre à *Sémiramis* dans son *Dictionnaire dramatique* publié en 1776, vingt ans tout juste après la reprise initiée sous l'égide de LeKain, semble, à ce titre, acter le basculement des pratiques dans la mesure où il n'accorde guère qu'aux comédiens les mérites d'un succès qui aurait d'abord été celui de Voltaire avant 1750. En plus de n'être jamais cité, le dramaturge n'est qu'à peine évoqué par le littérateur. Le bouleversement initié par LeKain au début des années 1750 trouva donc à se pérenniser au point d'être entériné par la critique elle-même, c'est-à-dire par une instance apparemment objective, parce qu'extérieure au conflit en question. Il faut encore noter que les préceptes mis en avant par La Porte dans son article - et avec lui par une large partie de l'intelligentsia - sont en tous points similaires à ceux que défend LeKain dans son *Registre* : promotion de la vraisemblance, soucis du réalisme, soutien de l'illusion, sélection raisonnée des costumes et des décors... De la même manière que les prises de positions de LeKain par rapport à l'éviction des banquettes ou à la réforme du bâtiment s'inscrivent dans le sillage déjà ouvert d'une pensée largement partagée, le *Registre* ne procède pas d'une réflexion purement individuelle. S'il reste inédit dans sa forme, ses visées font en revanche écho aux désirs formulés depuis longtemps déjà par la partie la plus éclairée du public parisien.

Les fabriques qui composent cette décoration (...) sont peintes avec cet art qui trompe si ingénieusement les yeux, et qui produit l'illusion la plus complète. Tous les ornements y sont raisonnés et assujettis à un costume exact. (...) Il sera toujours réservé au seul vrai de produire le beau et l'on voit par là combien sont mal fondés les prétextes des artistes et l'indulgence des connaisseurs de profession, lorsqu'ils violent d'un air faussement savant, ces lois si nécessaires et si infaillibles.

À la grandeur des décorations, à la vérité de leurs effets, **les Comédiens ont joint l'attention de** disposer les personnages de façon à produire les plus beaux tableaux, tant pour la splendeur du spectacle que pour le pathétique des actions. Le moment où Sémiramis, sur son trône, et dans tout l'éclat de sa gloire, va déclarer aux grands et au peuple de son empire le choix qu'elle a fait d'un époux, est représenté dans la plus grande manière. On voit au-delà du trône des gardes et des guerriers qui forment une barrière à la multitude du peuple tumultueux. Les objets rapprochés sont les mages d'un côté, les grands de l'Empire de l'autre ; tout, à peu de chose près, assez bien disposé. En un mot, le lieu de la scène, la distribution des figures sur des plans convenables et heureux: le tout offre un des plus riches et des plus grands spectacles que nous ayons vu sur aucun théâtre, et dont l'exécution réelle répondrait à la majesté des plus puissants monarques de la terre. L'apparition de l'ombre de Ninus, ce grand ressort de la scène antique, qui semblait effrayer la délicatesse de la nôtre, et enfreindre la régulière vraisemblance, produit tout l'effet qu'on doit en attendre aujourd'hui, au moyen de la disposition convenable au théâtre. L'instant où Ninias sort du tombeau couvert du sang de sa mère, (**grâce à l'action énergique et vrai de l'acteur**), frappe d'horreur et de crainte. Le spectateur saisi ne sort de cette situation que pour sentir briser son âme par l'accomplissement d'une catastrophe assez préparée pour emprunter du pressentiment la force de son dernier trait, et assez prévu pour ne pas affaiblir la puissance de son effet. C'est ce que l'on éprouve à la vue de Sémiramis, échevelée, percée de coups, se traînant sur les marches du tombeau, pour apprendre à son fils qu'il est son meurtrier et à l'univers

..... Qu'il est donc des forfaits

Que le courroux des dieux ne pardonne jamais.

Ce tableau termine une tragédie qui, à tous égards, nous approche de ces spectacles fameux d'Athènes et de Rome, que l'espace des temps colore peut-être à notre imagination d'un éclat trop séducteur ; au lieu que nulle prévention ne peut nous égarer sur la perfection de celui-ci.

Les comédiens apparaissent, sous la plume de La Porte, tels des outils de prévention et de modération, dont le mérite et l'utilité tiennent à ce qu'ils ont su contenir les excès d'une tragédie aux abords *effrayants*. La stratégie consistant à opposer l'excentricité de Voltaire à la sagesse des comédiens, mise en place par LeKain dès le début de sa carrière aura donc fonctionné. De la même manière que le fait ici La Porte, LeKain n'hésite pas, en effet, à dramatiser les extravagances de l'œuvre voltairienne pour mettre en avant son mérite. Nous pensons ici notamment au DISCOURS *prononcé avant la première*

représentation du Duc de Foix, le 17 Août 1752, dans lequel LeKain revient sur l'*horreur* que suscita la présentation d'*Adélaïde du Guesclin*, dont il se propose d'assurer la réhabilitation en acceptant d'assurer le premier rôle du *Duc de Foix*, dont chacun sait qu'elle n'est qu'une version à peine remaniée d'*Adélaïde* :

L'auteur, toujours attentif à saisir le vrai, et aussi avide à recevoir sa lumière que de la répandre dans toutes ses productions, crut s'apercevoir aux représentations que le public ne pouvait voir sans une espèce d'horreur, un fratricide attribué à un prince de la maison *de Bourbon*.

En plus de se permettre d'évoquer les motivations intimes d'un dramaturge qu'il prétend connaître au point de mesurer son *avidité* « à recevoir », LeKain joue dans ce discours de l'emploi du terme « horreur » pour qualifier les tensions que porte potentiellement en héritage la reprise masquée que constitue la présentation du *Duc de Foix*. Esthétique autant que politique, le terme « horreur » désigne l'indignation, l'étonnement devant le risque pris par Voltaire, l'idée étant que le public *ne peut pas* voir cette histoire de Bourbon parce qu'il est politiquement bridé par sa vision de la dynastie – ou par celle qu'on lui impose. Voltaire aurait donc marqué sa pièce du sceau de l'impossibilité ou de l'irreprésentabilité du fait d'avoir pris des risques inconsidérés, risques que LeKain se propose précisément de transcender, voire de sublimer, en œuvrant à la reprise de cette œuvre *horrible*. En choisissant de réinvestir un territoire que Voltaire lui-même avait interdit au soir de la seconde représentation, LeKain se donne pour être une condition de possibilité de l'entreprise voltairienne, ou en tout cas de cette partie de l'entreprise que Voltaire n'a pas su promouvoir seul. Du *Duc de Foix* à *Sémiramis*, la méthode employée par LeKain n'a donc pas changé. Il s'agit, en effet, à chaque fois de capitaliser sur les échecs passés de Voltaire de sorte à apparaître comme une sorte de sauveur d'une œuvre jusqu'à lui en péril.

L'écriture du *Registre* procède d'une intention relativement similaire dans la mesure où elle arrive après la théorisation par LeKain dans de nombreuses lettres et mémoires de la décadence agissant dans une Comédie en proie à un « chaos impénétrable ». Ce n'est donc plus seulement Voltaire et son œuvre en péril que LeKain prétend sauver, mais la Comédie-Française et son répertoire en opposant à l'horrible, au chaos, la rigueur indiscutable d'un système qui entend sauver ses malades *en dépit d'eux-mêmes*, en dépit de leurs *droits* courants et de leurs prérogatives habituelles.

4-3] État des lieux ou vision conceptuelle ?

4-3-1] Les décors

Au-delà du fait qu'il entérine un basculement symbolique de crédibilité au profit des comédiens, l'article de La Porte nous intéresse aussi dans la mesure où il constitue sans doute la description disponible la plus précise qui soit des représentations de *Sémiramis* dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il pourrait ainsi nous servir à déterminer la nature et l'origine des milliers d'informations contenues dans le *Registre*. Il faut dire en effet que LeKain, en plus de ne pas s'exposer sur le plan énonciatif, se garde bien de donner au lecteur la possibilité de trancher sur la nature des signes énumérés dans le *Registre* : D'où sortent-ils ? De quelle réalité se font-ils, ou non, l'écho ? Renvoient-ils à un état effectif des pratiques, à la vision d'un comédien normalisateur, ou à un peu de tout cela à la fois ? Il semble difficile, pour ne pas dire impossible, de soumettre le *Registre* à un examen satisfaisant, tant il foisonne d'informations de nature à ce point diverses qu'elles en deviennent proprement incontrôlables. Comment savoir si oui ou non les assistants remontaient bien de quatre hauteurs à la scène X de l'acte X de la tragédie X ? Il existe très peu de traces ou de documents susceptibles de ne nous permettre de vérifier cela. Le témoignage de La Porte s'avère donc particulièrement précieux. L'article consacré à *Sémiramis* dans le *Registre* s'avère extrêmement proche de la description de La Porte qui se concentre sur l'une des scènes les plus connues de la pièce, où la Reine décide d'annoncer en place publique, juchée sur un trône, son intention d'épouser Ninias qui, elle ne le sait pas encore, n'est autre que son fils. LeKain s'est lui-même particulièrement attardé sur la description du « tableau de cette scène » dans son *Registre*. La comparaison entre les deux textes s'avère pour le moins éloquente:

LeKain

Acte 3^{me} Scène 6^{me} Tableau de cette scène. Sémiramis est placée sur son trône, et sur les degrés inférieurs sont placés à ses côtés, Otane et une autre dame du palais. À la droite de la Reine, et plus bas sont assis sur deux tabourets, Arzace et Azéma ; du côté parallèle Assur et le Grand Prêtre. Et plus bas encore à la droite de la Reine sont placés Mitrane et quatre Satrapes, et parallèlement Cédar et quatre autres Satrapes. Deux officiers des gardes sont

debout, et derrière les deux femmes de la Reine. Tout ce cortège qui compose dix-sept personnes ne s'assied que quand la reine est assise, et ne se relève que quand elle donne l'exemple. Les six mages à la suite du Grand Prêtre sont debout derrière lui sur les gradins du temple. Les douze soldats de la garde répartis par égale division, occupent le niveau du sol du palais de la Reine et de celui d'Assur. Les vingt hommes du peuple sont épars, de droite et de gauche sur les marches des deux palais et sur les parties latérales du théâtre.

La Porte

Le moment où Sémiramis, sur son trône, et dans tout l'éclat de sa gloire, va déclarer aux grands et au peuple de son empire le choix qu'elle a fait d'un époux, est représenté dans la plus grande manière. On voit au-delà du trône des gardes et des guerriers qui forment une barrière à la multitude du peuple tumultueux. Les objets rapprochés sont les mages d'un côté, les grands de l'Empire de l'autre ; tout, à peu de choses près, assez bien disposé.

Les similitudes entre les deux versions apparaissent tellement évidentes que l'on serait tenté de penser que la *Registre* procède d'une forme de description certes organisée mais fidèle de la réalité effective des pratiques. Les quelques documents que nous sommes parvenus à rassembler par ailleurs sur les décors tendent plus ou moins vers la même conclusion. LeKain renvoie, pour mémoire, aux décorations de Monsieur Brunetti au tout début du document n°7 dans ses travaux préparatoires : « À la fin de tout l'état des décorations par Mr Brunetti ». Décorateur attiré de la Comédie-Française entre 1753 et 1781, Paolo-Antonio Brunetti, s'il ne collabore finalement pas aux travaux de LeKain, laisse néanmoins derrière lui, comme le comédien, un certain nombre de mémoires et de factures, dans lesquels on trouve répertorié de façon plus ou moins détaillée, l'état de ses interventions à la Comédie-Française. Si les articles sont loin d'être égaux en terme d'intérêt, il s'en trouve néanmoins un certain nombre qui s'avèrent utiles. Le volume de notre thèse excédant déjà toutes les limites autorisées, nous n'allons pas nous lancer ici dans un travail comparatif exhaustif qui réclamerait encore quelques centaines d'heures et sans doute autant de pages. Nous nous contenterons donc de seulement deux exemples qui tendent à confirmer l'idée que, pour les décors au moins, les données affichées dans le *Registre* sont proches de la réalité. Voyons ainsi le cas de *Méropé*.

Brunetti, livre en 1762 les détails suivants sur le bois de cyprès censés occuper la scène dans les troisième et quatrième actes :

Cette décoration représente un **bois de cyprès** destiné pour la sépulture des rois de Messénie. On y découvre une quantité de **tombeaux** ou **mausolées** de différentes grandeurs, plus ou moins ornés de **colonnes**, de **pyramides**, d'**obélisques**, de **statues**, d'**urnes** et d'inscriptions, dont le principal est celui de **Cresphonte**. Ladite décoration qui occupe toute la profondeur du théâtre est composée de 24 châssis compris la ferme du fond, **elle du fond et une autre partie isolée à 50 l le châssis**

Le Mercure de France, offre lui aussi une description assez détaillée de cette même partie du décor en octobre 1763 :

C'est un **bois hors de la ville**, consacré à la sépulture des rois. Ce lieu est rempli d'une quantité de **tombeaux antiques** de différentes formes, de **cyprès**, d'**obélisques**, de **pyramides** et de tout ce qui caractérise la vénération des Anciens pour les morts.

Brunetti, donne une nouvelle description du bois de cyprès, ainsi que des temples statue et autel qui le garnissent à l'occasion d'un travail de restauration entrepris entre 1769 et 1771:

Quinze grands châssis en cyprès augmentés et rechangés parmi lesquels se trouvent 6 monuments ou **tombeaux** ornés de **statues**, bas-reliefs, **colonnes**, **pyramides**, **obélisques**, **trophées**, inscriptions, **urnes**, tombes, etc. le tout en différents marbres, bronze et dorures.

Le **tombeau de Cresphonte** formé par une grande pyramide dont le haut est orné de médaillons, torches funèbres et festons de cyprès en bronze, le bas est entouré de colonnades portant de grands frontons couronnés de statues, le tout en marbre blanc et posé sur un soubassement et grands degrés aux angles desquels sont des obélisques de porphyre entourée de statues, sur des piédestaux ornés

La ferme du fond de 36 pieds de large, sur 26 de haut ayant été exhaussée de 4 pieds et demi de haut sur toute la longueur, et élargie de 9. Représentant **un bois sacré destiné pour la sépulture des rois orné de quantité de mausolées, de tombeaux, sarcophages, pyramides et autres édifices entourés de cyprès.**

Moins fournie la description que donne à son tour Lekain dans le *Registre* n'en apparaît pas moins très proche de celle donnée par Brunetti et confirmée par le *Mercur* de

France :

Dans le premier, le second et le cinquième acte, le théâtre doit représenter une galerie d'une architecture noble et simple. Le fond conduit à l'appartement de la Reine, et la droite à celui de Polifonte.

Dans le troisième et le quatrième acte, le lieu de la scène représente un lieu vaste où sont élevés, parmi des **cyprès, différents tombeaux antiques**, celui de **Créfonte** est sur la gauche, et plus apparent que tous les autres.

Exception faite de la galerie tripartite, sur laquelle Brunetti ne revient pas dans la mesure où elle n'a pas, pour *Méropé*, fait l'objet d'un travail particulier - elle existe déjà par ailleurs, et fait l'objet d'un large partage avec un très grand nombre d'autres tragédies - les descriptions que donnent les trois sources que nous avons ici identifiées apparaissent donc extrêmement proches.

L'étude comparative des factures laissées par Brunetti et des descriptions données par LeKain dans son *Registre* à propos des décorations des *Troyennes*, tragédie symbole dans la mesure où elle fut la première à reparaître sur le théâtre après l'éviction des banquettes en 1759, témoigne encore de ce que les détails fournis par LeKain sont extrêmement proches de la réalité.

LeKain

Le théâtre doit représenter un champ vaste dans lequel on a élevé **plusieurs tombeaux**. Deux entre autres sont plus vastes et plus remarquables que les autres. L'un à la droite et **celui d'Hector**, l'autre, à la gauche **celui de Paris**.

Le rideau du fond représente les ruines de la **ville de Troie**, d'où l'on découvre sur la droite **des parties de palais et de temple que la flamme achève de dévorer**. Sur la gauche et dans le lointain, on aperçoit **une tente** qui est celle **où se tient le conseil des Rois de la Grèce**. La partie droite du théâtre conduit **aux tentes des Troyennes** et au tombeau d'Achille, sur lequel on immole Polixène. Dans l'intervalle du troisième au quatrième acte, il faut faire tomber partie par partie des décombres du tombeau d'Hector, et de celui de Paris, et faire en sorte que ces décombres ne passent pas de beaucoup les marches du tombeau, afin de laisser à la scène le plus de liberté qu'il sera possible.

Brunetti (1754)

Mémoire de décorations peintes à la Comédie-Française pour la tragédie des Troyennes

Côté du (foyer ?)

Trois châssis de 23 pieds de haut pour le **tombeau d'Hector** composé d'un ordre corinthien couronné par des trophées, campant sur des cyprès, aux piédestaux **deux grandes statues** sur une des consoles. 150

L'entrée du tombeau orné de festons de cyprès couronné par un trophée adapté à la tombe sur laquelle est une pyramide le tout de 25 pieds de haut sur 5 et demi de large avec la ruine

100

Un grand châssis de Cyprès. 50

Côté des lustres

Un premier châssis de 23 pieds de haut lequel représente un arbre à moitié entouré par la **tente** du châssis suivant et sur lequel est un grand trophée d'armes colorées 72

Un second châssis sur lequel est **une grande tente** d'étoffe moirée rayée de rouge et doublé de la même couleur avec les ornements d'or 72

Un quatrième châssis en palmier derrière lequel est une partie prochaine du **camp des Grecs**

72

Un autre châssis attendant à celui du palmier avec **une continuation du même camp**

60

Le **tombeau de Paris** sur un grand piédestal avec une table d'inscription ornée, couronnée par une urne Sépulcrale entouré de festons de Cyprès, et deux grandes statues appuyées sur la tombe qui est en marbre ainsi que l'urne

72

La **tente de Pyrrhus** d'une étoffe bleue décorée richement par des franges, trophées et autres ornements d'or 72

Un terrain de 26 pieds de long avec **une partie de mur ruinée** 24

Fond du théâtre

Un groupe de plusieurs tentes isolées 48

Les murs de la ville de Troie avec les tours ruinées, et plusieurs grandes brèches sur un grand terrain le temps ayant 12 pieds de haut sur 16 de large

130

Une partie intérieure de la dite ville embrasée et à demie détruite 70

Un rideau de fond de 33 pieds de large sur 29 de haut **représentant à droite le fond du camp sur l'horizon et qui entoure la ville, le reste est peint en flammes, fumée et ciel**

200

Arrêté le présent mémoire à la somme de onze cent livres pour être payé par Monsieur Romancau ce 2 avril 1754 De Bellecour

Total 1192

Tous les éléments répertoriés par Brunetti dans cette facture correspondent à ceux détaillés dans la description de LeKain. Les deux documents ne varient vraiment qu'à quelques très minces détails. Nous pensons notamment ici aux décombres matériels et non seulement représentés devant être essaimés sur la scène, et dont on ne trouve aucune mention dans la facture pourtant très détaillée de Brunetti. Ces détails apparaissent cependant trop minces pour être véritablement signifiants. L'idée selon laquelle les descriptions de décor proposées par LeKain dans son *Registre* font fidèlement état des pratiques en cours dans la seconde moitié du XVIII^e siècle semble donc devoir se confirmer. L'unique maquette laissée par Brunetti à la Comédie-Française achève de nous convaincre.

Noté en haut à gauche: «216» ; en bas à droite « pour la tragédie de Zelmire » ; sur le côté droit inscrit perpendiculairement « de l'autre côté une forêt et un chemin au 6ème (châssis?) ».

Cette représentation correspond très exactement à la description établie dans la section consacrée au machiniste décorateur par LeKain.

Le théâtre représente une assez grande étendue de terrain sur le rivage de la mer, près de la ville de Mytilène. On découvre sur la gauche des arbres et des rochers entre lesquels est le chemin qui conduit à la ville. On voit sur la droite le profil de la porte d'un temple auquel on monte par quelques degrés. Plus loin et du même côté, on aperçoit le tombeau des Rois de Lesbos entouré de cyprès.

Au-delà des effets de correspondances entre les différents documents que nous mettons ici en regard, l'aisance, la facilité, la simplicité avec laquelle LeKain met en place son système de description tend à nous convaincre de ce que le travail relatif aux structures décoratives s'appuie sur une série de références préexistantes à l'écriture même du *Registre*. L'ensemble est trop lisse, trop dégagé, trop coulant pour être le fruit de l'invention de LeKain. Qu'eut-il été besoin de réinventer, de toute façon, au début des années 1770, alors que tout fut remis à plat à la suite de l'éviction des spectateurs en 1759 ? L'espace de scène ayant déjà fait l'objet d'un profond travail de réflexion et de réactualisation, LeKain n'a guère plus qu'à formaliser l'ensemble pour l'adapter à son propre travail. La seule chose sur laquelle LeKain a potentiellement innové tient donc à la mise en place d'un système normatif de classification et de dénomination des différentes structures. Loin de composer lui-même les décorations, il s'est très probablement contenté de chercher la meilleure manière de désigner les structures existantes pour pouvoir les insérer avec facilité dans le système que représente son *Registre*.

4-3-2] Les costumes

S'il est valable pour les décors, ce raisonnement ne tient pas, en revanche, pour les costumes. L'événement que constitue la présentation coordonnée des comédiens en habit chinois au moment de la création de *l'Orphelin de la Chine* en 1755, même si elle constitue un précédent dans l'histoire de la Comédie-Française, n'a pourtant pas le même impact que l'éviction des banquettes en 1759. Si la réforme de la scène est bien faite au moment où LeKain entreprend l'écriture de son *Registre*, celle des costumes est encore au point mort. Comédiens et comédiennes continuent, en effet, à pratiquer leur costumes selon une logique individuelle qui manque à produire les effets de coordination esthétique qu'exige la mise en place du spectacle réaliste que réclame les 60 articles constitutifs du *Registre*. Ainsi, alors que l'établissement des références relatives aux décors nous est apparu comme *coulant de source* à proprement parler, la formalisation du système de

références relatif aux costumes semble tout à la fois beaucoup plus compliqué et beaucoup moins installé. La démultiplication des qualificatifs traduit d'ailleurs assez bien le caractère mal dégrossi d'un travail, d'une classification dont nous sentons qu'elle ne s'appuie sur aucun système de références préexistant. Il y a dans l'approche de LeKain vis-à-vis des costumes quelque chose d'incontestablement neuf, que signe le procédé d'association binaire présidant à la qualification des différents types d'habits. Sans jamais dire à quel référent esthétique précis renvoie son système nominatif, LeKain procède, en effet, le plus souvent, selon une logique un peu simpliste qui consiste, grossièrement, à qualifier systématiquement les costumes en fonction du lieu de l'action de la tragédie concernée : les habits de *Venceslas*, dont l'action se déroule en Pologne, sont ainsi polonais ; ceux de *Gustave*, dont l'action se déroule en Suède, sont suédois ; ceux du *Comte d'Essex*, dont l'action se déroule en Angleterre, sont anglais; ceux d'une partie des personnages de *Tancredi*, dont l'action se déroule à Syracuse sont, non pas italiens, non pas même siciliens, mais syracusains... Le procédé est évidemment trop simple pour être honnête, les comédiens n'étant pas plus capables que le public d'opérer une distinction signifiante entre un costume polonais et un costume suédois, français ou anglais. Le fait même que LeKain numérote, par ailleurs, une multitude de costumes différents de la même manière, discrédite la force d'un système dans lequel les outils de classification, donc de clarification, s'avèrent paradoxalement pourvoyeurs de plus de confusion que de précision. Nous avons déjà eu l'occasion de revenir dans le corps de notre édition critique sur le cas emblématique du numéro 24 qui renvoie dans l'ensemble du *Registre* à six types de costumes différents :

Habits orientaux - Habit oriental / Habit asiatique ou oriental - Habit oriental ou asiatique - Habits orientaux ou asiatiques / Habit syrien/ Habit d'Empereur d'orient, qui était à peu près l'habit romain / Habit des Seigneurs orientaux, à l'exception qu'il ne portait pas la pourpre / Habit oriental civil.

Si beaucoup de costumes différents correspondent à un seul et même numéro, l'inverse et aussi vrai : beaucoup de costumes similaires correspondent à plusieurs numéros différents. L'habit des femmes orientales et arméniennes correspond ainsi tout aussi bien au numéro 5 qu'aux numéros 27 et 101... Ces confusions de tous ordres - esthétiques, sociales, référentielles - témoignent de ce que le système de classification esthétique et sémiologique mis en place par LeKain pour les costumes est fondamentalement

défaillant. Cet échec - relatif - signe tout à la fois les limites d'une ambition normative absolue en même temps qu'il rend justice à son caractère - trop ? - visionnaire. L'obsession sémiologique qui sous-tend la construction du *Registre* - tout ce qui est écrit fait sens, doit faire sens, est là pour faire sens au sein d'un grand ensemble de signes coordonnés - quoiqu'elle soit éminemment moderne, est pourtant celle qui provoque la défaite d'un système trop en avance par rapport à la matière qu'il prétend traiter, mais aussi certainement trop rigide dans son approche. Ce que LeKain ne semble pas mesurer c'est qu'à force de signes, le système qu'il met en place finit par s'étouffer lui-même, dans la mesure où il ne parvient pas à régler les contradictions qui agissent encore, au moment où il écrit, dans la pratique du costume à la Comédie-Française. Trop de choix sont à faire dont la superposition finit par contredire la possibilité de toute classification théorique viable. Parce qu'en plus de l'identité esthétique des pays auxquels sont rattachés les costumes, dont il faut à la fois déterminer les codes et délimiter les frontières - où commence un costume ? Où s'arrête-t-il ? - Il y a lieu, d'opérer une distinction nette entre le statut des différents personnages dans la fable, et des différents emplois dans l'exercice quotidien de la scène. Il faut donc penser le costume en fonction d'une double hiérarchie relative au drame et au mode de fonctionnement des comédiens. S'il semble évident qu'un premier rôle se doit d'être plus richement paré qu'un confident, qu'en est-il des différences avec le second premier rôle ou le premier roi, voire le premier second rôle ?

Les différentes analyses que nous avons pu mener sur les costumes, montrent, de même qu'un très grand nombre de notes dans le corps de notre édition, à quel point LeKain peine à se démêler de questions auxquelles la scène et sa pratique n'ont pas encore répondu... Et sont seules sans doute à pouvoir répondre. L'entreprise de formalisation et de classification des costumes que tente de mettre en place LeKain souffre donc de ne pouvoir s'appuyer sur une pratique de référence solide, stable, viable, seule capable d'affiner les trop nombreuses problématiques auxquelles prétend pourtant se confronter tout entier le *Registre*.

La scène semble donc échapper en partie à cette ambition de contrôle absolue sur laquelle repose pourtant la mise sous tutelle successive de tous les corps de métier par LeKain dans le *Registre*. Tout ne peut pas tenir sur un papier. Tout ne peut être dit, tout ne peut être réduit à une catégorie sémiologique contrôlable et manipulable à l'envie. La scène a des réponses que tous les systèmes normatifs du monde ne pourront jamais apporter. Il y

a, dans la création d'un spectacle, quelque chose qui finit toujours par échapper aux concepts de ceux qui prétendent la contrôler. La scène a ses raisons que la raison ne peut complètement connaître. La volonté de contrôle obstiné de LeKain manque donc à déposséder la scène de cette part inaliénable de pouvoir sur laquelle les dramaturges et critiques des XVII^e et XVIII^e siècles cherchent avec lui à mettre la main. Quoiqu'il procède d'une entreprise individuelle autonome, le *Registre* formalise une ambition énoncée depuis d'Aubignac et reprise par Diderot et Voltaire, sur la base des concepts développés par Platon dans la *République*, de canalisation des signes dramatiques et scéniques au service d'une intention morale voire politique. La mise en place par LeKain d'un système tyrannique de remise en ordre des codes non seulement pratiques mais aussi esthétiques, historiques et géographiques du drame et de la scène, répond ainsi aux exigences intellectuelles structurantes formulées par son siècle en même temps qu'elle reste paradoxalement inédite.

CONCLUSION

Dans *Surveiller et Punir* Foucault définit le *panopticon* conçu par l'architecte anglais Jeremy Bentham en 1780, deux ans seulement après la mort de LeKain, de la manière suivante :

À la périphérie un bâtiment en anneau ; au centre, une tour ; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau ; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment ; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour ; l'autre donnant sur l'extérieur permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier. Par l'effet du contre-jour on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt. En somme, on inverse le principe du cachot ; ou plutôt de ses trois fonctions – enfermer, priver de lumière et cacher – on ne garde que la première et on supprime les deux autres. La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre qui finalement protégeait. La visibilité est un piège.¹

L'ambition qui sous-tend la mise en place d'une structure panoptique est double : annuler dans un premier temps les frottements, les entremêlements, les mélanges humains et fonctionnels qui nuisent à l'efficacité du système de surveillance ou de production – avant d'être appliqué dans les prisons le système panoptique est imaginé et mis en œuvre dans les usines pour contrôler et améliorer la production des ouvriers tout en réduisant les frais de surveillance ; induire dans un second temps chez les sujets pris en charge par le système un état « conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir »². Placé sous le regard constant d'une tour phare dont on ne perçoit pas l'intérieur depuis son poste ou sa cellule, de sorte que sans même être pleine

¹ Foucault M., *Surveiller et Punir*, op. cit., pp. 233-234.

² *Ibid.* p. 234.

de surveillants la tour suffit à installer le fantasme de la surveillance, chaque sujet est « pris dans une situation de pouvoir dont il est lui-même porteur »¹. Malicieux, le système panoptique, dont Foucault montre comment il peut devenir le modèle abstrait d'une société disciplinaire, joue d'une forme d'aménagement individuel et distinctif capable d'homogénéiser les fonctions et les comportements les plus apparemment distincts. Il nous a semblé en cela présenter bien des caractéristiques communes avec les travaux de LeKain que notre étude s'est donnée pour ambition de décrypter.

L'intérêt et la malice du système que LeKain met en place viennent en effet de ce qu'il fait, lui aussi, autorité *par lui-même*. L'exercice du pouvoir que propose par exemple le *Registre*, est ainsi automatisé et désindividualisé, dans la mesure où, comme pour le système panoptique, son principe réside « moins dans une personne que dans une certaine distribution concertée des corps, des surfaces, des lumières, des regards ; dans un appareillage dont les mécanismes internes produisent le rapport dans lequel les individus sont pris. »². De même que les corps prisonniers ou malades séquestrés par le bâtiment panoptique, les corps de métiers sont mis en boîte par un *Registre* qui entend systématiquement définir et étiqueter des périmètres, voire des cellules d'intervention pratiques interconnectées donc soumises à un régime de visibilité globale qui fonde son caractère contraignant. Parce que chaque cellule est donnée, selon un principe général fictif qui tient à l'absence d'énonciateur désigné, pour être une part à la fois vraie et nécessaire à l'équilibre du tout, le corps intellectuel que constitue le *Registre* induit la mise en pratique automatique donc sereine des consignes qu'il renferme. Leur application, dans la mesure où elle ne peut être que stricte – c'est comme ça, c'est tout ou rien, c'est à prendre ou à laisser – désamorce en effet les lourdeurs et contraintes inhérentes au système de contrôle totalitaire traditionnel qui exige au théâtre non seulement la présence d'un chef reconnu et incontesté – ce qui n'est pas du tout le cas au moment où LeKain écrit – mais aussi le déploiement d'une machinerie de contrôle humaine et matérielle financièrement coûteuse et socialement mal vécue. La force contraignante du *Registre*, l'efficace de son pouvoir bascule donc en quelque sorte de l'autre côté, du côté de ce que Foucault appelle « la surface d'application. »³. De la même manière que l'architecture du bâtiment théâtre sur laquelle LeKain s'attarde longuement

¹ *Ibid* p. 235.

² Foucault M., *op. cit.*, p. 235.

³ Foucault M., *op. cit.*, p. 236.

dans son *Recueil*, le *Registre* entend jouer d'une discipline-mécanisme plutôt que d'une discipline-blocus, où les corps de métiers soumis au régime de visibilité globale qu'instaure le *Registre* via sa structure interconnectée, se soumettraient d'eux-mêmes aux contraintes énoncées par le système source générant ainsi leur propre assujettissement.

Le *Recueil* fonctionne lui aussi selon un principe de distribution distinctif, chaque texte étant classé et étiqueté d'après une conduite chronologique. Ce choix normatif relève du même souci d'observation individualisante, de caractérisation, de classement et d'aménagement analytique que le *Registre*. Au lieu de procéder à l'écriture d'un récit épideictique ramassant l'ensemble des événements ayant marqué sa carrière, avec comme perspective de tracer les contours d'une théorie du Théâtre, LeKain segmente sa proposition en parts individuelles. Le *Recueil* prend ainsi la forme d'une sorte d'encyclopédie voire de bestiaire textuel où cohabitent plusieurs articles séparés ou d'espèces distinctes. Non seulement produits par « moi LeKain », instance centrale de référence structurant l'ouvrage, les différents spécimens sont placés sous surveillance par cette même instance via le procédé d'éclairage systématique que constitue l'appareil de notation. Tel les cellules du bâtiment panoptique, chaque texte est ainsi percé de deux fenêtres : « l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour » ou, dans le *Recueil*, aux intitulés, en quelque sorte aux étiquettes que LeKain – la tour – appose à l'entrée de chaque document pour les identifier, comme on appose sur la porte de chaque cellule le nom ou matricule du prisonnier, comme on devrait apposer d'après LeKain sur la porte de chaque loge du nouveau théâtre le nom de l'interprète à qui elle est réservée ; « l'autre donnant sur l'extérieur permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. », de la même manière que les notes viennent éclairer le contenu de chaque écrit.

Qu'il s'agisse du *Recueil* ou du *Registre* nous avons donc affaire dans les deux cas à des œuvres qui, pour être différentes dans leurs fonds et leurs formes, fonctionnent pourtant sur un même principe de transparence des contenus. Principe évidemment fantasmé qui signe moins l'honnêteté du système d'écriture échafaudé par LeKain que l'efficacité structurelle des schémas qui le régulent. Tout est en effet mis en place pour que le lecteur se laisse confondre par l'apparente probité d'un système d'écriture qui entend constamment déployer les gages – évidemment factices – de son incorruptibilité supposée. Les textes du *Recueil*, de même que les informations du *Registre* se donnent

ainsi pour n'être rien que des suites logiques de références brutes énoncées à partir d'une série de principes de classification précisément destinée à renforcer la lisibilité de contenus jusque-là masqués par l'entremêlement chaotique des codes de production matérielle, politique et intellectuelle. Comment un appareil qui éclaire pourrait-il être perçu comme pernicieux, à l'heure où s'accumulent les entreprises de mise au clair des savoirs ? LeKain ne fait-il œuvre de naturalisme théâtral de la même manière que Buffon fait œuvre de naturalisme biologique ? Le *Registre* n'est-il pas autant que l'*Histoire naturelle* le reflet d'une époque porteuse d'une ambition de clarification des savoirs via un système d'énumération objectif et raisonné des connaissances ? L'entreprise de mise en lisibilité des signes désignant l'état des pratiques théâtrales que constitue apparemment le *Registre* tend à le faire croire et semble annoncer la noblesse de ses ambitions. Un soupçon surgit pourtant qui tient à la nature même de l'objet que LeKain prétend disséquer.

Conçu et pensé par l'Homme, le Théâtre n'est pas un corps préhensible, mais un système esthétique et intellectuel variable qui échappe à toute entreprise d'objectivation intangible. Il n'est pas un mais pluriel, multiple, éminemment protéiforme même à la Comédie-Française, surtout à la Comédie-Française où s'affronte une multitude inédite d'intérêts divergents. Auteurs, Comédiens, Gentilshommes... jamais théâtre n'a, plus que la Comédie-Française, polarisé les ambitions, les pouvoirs, les talents, les enjeux politiques et artistiques. LeKain le sait qui prospère, toute sa carrière durant, sur l'exploitation de cet état de volatilité intrinsèque. Il est tentant, à première vue de penser que le *Registre* procède à ce titre d'une tentative de pacification des modalités de production théâtrale via la fixation de codes pratiques jusque-là chahutés. En évacuant tout espace de discussion ou de remise en question possible, mais aussi les traces même du travail de réflexion et de création préalable qui présida à sa constitution, le *Registre* procède pourtant à une objectivation fictive de son propre contenu qui relève bien plus de la tentative de coup d'état sémiologique que de l'entreprise de pacification pratique. Il se donne pour être un fait, un état des choses quand il n'est qu'un possible, une vision. Le *Registre* ne procède donc en rien de l'entreprise naturaliste appuyée sur l'observation neutre et objective des organismes. LeKain n'est pas Buffon, quoiqu'il prétende, comme lui et le reste de son siècle, classer, noter, référencer, étiqueter son objet. La grande différence entre Buffon et LeKain tient à ce que le premier met en place un système d'écriture à vocation objectivement savante, quand le second met en place un réseau de signes qui relève du système d'enregistrement, donc de contrôle et de surveillance sous-

tendu par une ambition : imposer sa vision d'un théâtre dont il serait le centre, le point de référence absolu.

De la même manière que le système panoptique décrit par Foucault, le *Registre* relève donc du piège jouant sur un fantasme de réalité objective que la découverte et l'analyse des *Matériaux* étaient seules à pouvoir scientifiquement désamorcer. Exclusivement constitués de documents préparatoires, de brouillons de recherches, d'écrits officieux non destinés à la publication, donc non élaborés comme tels, les *Matériaux* nous ont permis de renouveler notre regard sur le *Registre* en dévoilant les fondements de ses principes structurants. La découverte de ce manuscrit composite apparaît ainsi dans le cours de notre étude comme une chance, dans la mesure où il est le seul à n'avoir pas été conçu en fonction d'une stratégie d'écriture visant à cadrer la lecture. Le caractère brut des documents qui le constituent révèle, bien au contraire, les tactiques à venir de la version finale. Ce travail préparatoire apparaît donc comme une clef essentielle qui, en plus de nous aider à décrypter les manœuvres du *Registre*, affine notre regard sur les éléments qui agissent la vision du théâtre que LeKain cherche à mettre en place. L'amoncellement des recherches à caractère historique et géographique apparaît à ce titre tout à fait révélateur. Au-delà de l'ambition de contrôle surgit en effet dans ce document la volonté d'orienter radicalement la Scène Française vers une approche réaliste ou à tout le moins historiquement vraisemblable. Allégés du poids des soupçons qui pèsent sur le *Registre*, les *Matériaux* offrent un accès de premier plan à l'épicentre savant qui sous-tend l'ambition formalisatrice de LeKain en même temps qu'ils révèlent l'obsession didactique d'un comédien-chercheur qui, pour construire son système de contrôle des corps, se place lui-même sous le contrôle du savoir, de la connaissance, de l'histoire des savoirs, de l'Histoire elle-même. Grâce aux *Matériaux*, nous savons donc que le *Registre* est une composition élaborée par LeKain à partir des pratiques en cours en fonction d'un impératif savant visant à imposer et contrôler la mise en place d'un théâtre non seulement informé mais aussi instructif. Le « coup d'État » que cherche à fomenter le *Registre*, n'est donc pas seulement pratique, mais aussi sémiologique et moral. Au-delà de la reprise en main des corps de métier LeKain tente en effet de restaurer la vérité des signes dramatiques et spectaculaires en s'appuyant sur un appareil scientifique, historique et géographique ; l'idée étant que cette caution savante est seule susceptible de réanimer la mission d'un théâtre qui doit devenir non seulement l'épicentre des plaisirs parisiens, français, voire européens, mais aussi l'endroit de l'instruction du peuple et des

consciences, le lieu égal du sens et du divertissement. LeKain se donne ainsi dans les *Matériaux* pour être le vecteur privilégié d'une réconciliation inédite entre l'Histoire – perçue comme source incontestable permettant la fixation systématique et autoritaire de tous les signes dramatiques, scéniques et spectaculaires – et le théâtre. Que la quasi-totalité des données historiques et géographiques disparaisse de la version finale signe moins l'abandon de l'ambition savante que le souci de ne laisser à personne la possibilité de discuter la véracité de ces recherches, mais aussi sans doute une volonté de monopoliser une érudition dont LeKain se donne pour être le garant voire le maître exclusif. L'effacement des prestigieuses références tutélaires tend en effet à laisser penser que le *Registre* – que LeKain – sait tout, et donc fait autorité, *par lui-même*. Revoilà le système panoptique : le *Registre* vaut à lui seul, Pausanias, Vitruve, Tacite, Strabon, Hérodote, Étienne de Byzance, Piranèse et tous les autres historiens, architectes géographes et savants que mentionne encore le comédien dans les *Matériaux* ; les références souveraines sont effacées au profit d'un fantasme fabriqué d'autorité unique, englobante et centralisée.

De la même manière que les *Matériaux* avec le *Registre*, le recueil de *Mémoires, discours et lettres* laissé par LeKain permet d'éclairer, voire de confirmer l'existence d'une volonté de contrôle et de surveillance des corps de métiers sous-tendue par une ambition de moralisation du théâtre. Au-delà de sa forme, évidemment différente des deux autres manuscrits, l'intérêt du *Recueil* tient à ce qu'il élargit considérablement le champ des sujets sur lesquels LeKain entend intervenir pour mener à bien son entreprise de moralisation. Administration des finances, administration de la troupe et des auteurs, gestion du public et de la séance, défense de l'identité institutionnelle, théorie architecturale, distribution des pouvoirs et de l'autorité... L'éventail des préoccupations témoigne de ce que la mise en place du système de régulation des pratiques artistiques par le *Registre* s'inscrit dans une ambition plus large qui dépasse de beaucoup les limites du seul plateau pour s'appliquer à toute la sphère d'activité théâtrale. Tenu par une sorte d'obsession sémiologique, par l'idée que tout fait sens, ou doit faire sens, LeKain est persuadé que la valorisation de l'exercice scénique est indissociable d'une entreprise de mise en règle globale de tous les signes propres à la pratique du théâtre comme institution, administration et bâtiment. Il milite donc pour que s'opère un redéploiement des espaces symboliques et matériels, administratifs et architecturaux permettant d'instaurer une étanchéité fonctionnelle qui limite au maximum les entremêlements entre

les corps, de sorte que chacun puisse retrouver enfin son utilité propre et son emploi premier. Inscrit dans une série d'espaces recodés en fonction d'un impératif distinctif – le panoptique encore –, les corps publics ou privés, professionnels, artistiques ou seulement spectateurs, doivent être mis en état – par la structure architecturale, administrative et artistique – d'accomplir pleinement leurs missions respectives : administrer pour l'administrateur, jouer pour l'acteur, regarder pour le spectateur, chacun dans sa cellule fonctionnelle. Le recodage des espaces doit contribuer à requalifier l'intérêt d'un spectacle dont LeKain veut qu'il soit reconnu comme une œuvre d'utilité sociale majeure, indispensable à l'équilibre moral et intellectuel de la nation, mais aussi à réhabiliter l'image d'un théâtre que ses détracteurs assimilent volontiers à un bordel dont les comédiens seraient les prostituées décadentes. La volonté d'empêcher les différents corps de se confondre à loisir procède donc d'une ambition non seulement artistique mais aussi sociale et moralisatrice qui vise à restaurer voire à réinventer la place et l'image du comédien dans la cité. La réforme de la scène, du bâtiment, de l'administration, la requalification des espaces et l'aménagement de voies de circulation physiques et sémiologiques claires et distinctes doivent permettre aux comédiens de devenir non plus les dangereux corrupteurs des mœurs, mais les instructeurs voire les pasteurs d'un peuple en recherche permanente de signes, de sens, de leçons.

Diderot, dans son *Discours sur la poésie dramatique*, plaide lui aussi, dès 1758, pour que les signes propres à l'exercice du spectacle soient mis au service d'une ambition morale :

Ô quel bien il en reviendrait aux hommes si tous les arts d'imitation se proposaient un objet commun et concourraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice ! C'est au philosophe de les y inviter : c'est à lui à s'adresser au poète, au peintre, au musicien et à leur crier avec force : Hommes de génie, pourquoi le ciel vous a-t-il doué ?¹

En s'adressant, tel ici le philosophe, à tous les corps de métiers, pour repenser avec eux les contours et l'utilité de leurs spécialités respectives, LeKain répond à l'injonction d'inspiration platonicienne que formule le père de l'*Encyclopédie* – exemple s'il en est du besoin que ressent et formalise tout le XVIII^e de mettre au clair et en ordre les différents

¹ Cité par Haumesser M. et Combes-Lafitte C., in *Philosophie du théâtre*, Vrin, Paris, 2008, p. 20-21

corps de savoir selon une logique de référencement distinctif. À la figure du philosophe, donnée chez Platon comme seul « expert universel »¹ capable d’embrasser la variété des sujets et de les accorder entre eux, LeKain substitue une sorte d’expert théâtral tenu, comme Diderot, par l’idée que « les apparences déployées par les différents arts d’imitation seraient dépourvues de sens si elles n’étaient pas mises au service du bien. »². L’obsession sémiologique du *Registre*, sous-tendue par une ambition moralisatrice, n’est donc pas l’apanage du seul LeKain. Elle s’inscrit au contraire dans un flux de production critique et théorique autour du théâtre qui affiche depuis le milieu du siècle – au moment même où l’élève de Voltaire fait ses premiers pas sur la Scène Française – « la volonté de soumettre les apparences [théâtrales], et leur si grand pouvoir, à la connaissance réfléchie d’une norme de vérité idéale. »³. S’ils sont inédits dans leur forme respective, les trois manuscrits que nous avons abordés dans notre étude ne s’en inscrivent pas moins dans le sillon déjà creusé d’un siècle de philosophes tout entier tendus vers la formalisation d’une norme de vérité nouvelle à partir de laquelle les systèmes, fonctions et pratiques devraient se repenser. La ligne de partage que théorise Diderot, et que formalise le *Registre* pour le théâtre, est identique à celle que formule Foucault à propos de la discipline qui oppose à la pratique du blocus soutenue par la force et tout ce qu’elle induit de sueur, de sentiments, de violence et d’inconstance, un principe mécaniste soutenu par la raison et tout ce qu’elle suppose de froideur, de tranquillité, de stabilité. À l’efficace du corps, par définition variable, est opposé la constance de l’esprit structuré et instruit, au pouvoir fluctuant de la sensibilité la pérennité de la raison. La réflexion que développe Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien* rédigé dans les années 1770, au moment même où LeKain écrit son *Registre*, est à cet égard tout à fait révélatrice :

LE PREMIER

Mais le point important, sur lequel nous avons des opinions tout à fait opposées, votre auteur et moi⁴, ce sont les qualités premières d’un grand comédien. Moi, je lui veux

¹ Haumesser M. et Combes-Lafitte C., *op. cit.*, p. 16.

² *Ibid.* p. 21.

³ *Ibid.* p.23.

⁴ Matthieu Haumesser et Camille Combes-Laffites résument dans leur *Philosophie du théâtre* la genèse de l’ouvrage de Diderot : « Le *Paradoxe sur les comédien* est une réponse critique à l’ouvrage *Garrick ou les acteurs anglais*, publié par l’acteur Antonio Sticotti en 1769, et qui reprenait les thèses du *Comédien* de Rémond de Saint-Albine (publié en 1747) » *op. cit.*, p. 120.

beaucoup de jugement ; il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille ; j'en exige par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité (...)

LE SECOND

Nulle sensibilité !!

LE PREMIER

Nulle. (...)

Si le comédien était sensible, de bonne foi lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès ? Très chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme un marbre à la troisième. Au lieu qu'imitateur attentif et disciple réfléchi de la nature, la première fois qu'il se présentera sur la scène sous le nom d'Auguste, de Cinna, d'Orosmane, d'Agamemnon, de Mahomet¹, copiste rigoureux de lui-même ou de ses études, et observateur continu de nos sensations, son jeu, loin de s'affaiblir, se fortifiera des réflexions nouvelles qu'il aura recueillies ; il s'exaltera ou se tempérera, et vous en serez de plus en plus satisfait. S'il est lui quand il joue, comment cessera-t-il d'être lui ?²

L'approche savante et désensibilisée pour laquelle milite Diderot est en tout point similaire à celle que revendique LeKain à la suite de Voltaire tout au long de sa carrière. Le caractère clinique du *Registre* de même que l'instruction des *Matériaux* sont là pour en témoigner. La mise en cohérence des costumes à l'occasion de la création de l'*Orphelin de la Chine* de Voltaire en 1755, de même encore que la plupart des revendications que porte publiquement LeKain dans les différents textes du *Recueil*, depuis l'éviction des banquettes jusqu'à la création d'une école dramatique, tout raconte chez l'interprète d'Orosmane cette volonté de raisonner l'activité du comédien, et plus largement encore celle de la Comédie-Française en séparant distinctement non seulement les corps entre eux, mais aussi, comme le comédien de Diderot, les hommes sensibles de leur fonction raisonnée. Les mémoires et lettres relatifs à la réforme de l'administration ou à la défense de l'identité institutionnelle s'inscrivent également dans la droite ligne des positions exposées par Diderot, l'objectif affiché étant de faire en sorte que les fonctions s'émancipent de leurs titulaires respectifs *via* un système de règlement solide et invariable. De la même manière que le *Paradoxe* enjoint le comédien à favoriser le *jouer*

¹ Tous rôles que LeKain interprète au moment où Diderot écrit ces mots.

² Texte reproduit par Haumesser M. et Combes-Lafitte C., *op. cit.*, pp. 119 – 120.

d'intelligence au jouer d'âme, LeKain réclame que les corps dirigeants de la Comédie se déprennent de la primauté permanente de la donnée sensible, pour s'en remettre à la raison invariable des lois et non des humeurs.

La raison de l'esprit contre la raison du corps et du cœur. L'opposition, si elle relève du *topos* éculé, n'en prend pas moins un sens un peu particulier avec LeKain, l'homme sans beauté au corps d'abord décrié par l'élite théâtrale du XVIII^e siècle, avant d'être finalement reconnu pour sa virtuosité et la rigueur de sa technique.

Ce jeune comédien a trouvé dans les commencements de ces débuts autant d'obstacles que de censeurs. Il s'est roidi contre les difficultés par sa patience et par sa douceur, et a gagné ses ennemis en s'efforçant, par une étude continuelle, de corriger les défauts qu'ils lui reprochaient.¹

Ce témoignage, attribué par LeKain fils au chevalier de Mouhy dans la première édition des pseudos mémoires de son père, reprend l'idée chère à Diderot dans son *Paradoxe* et à LeKain dans l'ensemble de ses travaux, que la beauté en art est moins le fruit d'un avantage que d'un apprentissage ; que le génie du corps, qu'il soit humain, institutionnel, de métier ou de bâtiment, viens moins de ce qu'il est beau que de ce qu'il est bien fait : blocus contre mécanisme, nous y revenons une fois encore. Le ton et le caractère des développements qu'adresse LeKain à l'architecte Moreau, un temps favori pour la construction du nouveau théâtre de l'Odéon, témoignent parfaitement de cet état d'esprit :

Une très longue expérience m'a fait connaître que l'objet unique de presque tous les architectes, chargés de la construction des salles de spectacle, était à peu près rempli lorsque leur décoration intérieure et extérieure était agréable à l'œil, et rédigée selon les règles de l'art, et avec goût.

Ce mérite est sans doute éminent ; celui des distributions intérieures d'aussi vaste bâtiment ne l'est pas moins ; on estime encore d'un grand prix les éloges que l'artiste s'attire, sur une infinité de petites commodités, de petits cabinets, de petits débouchés, qu'il a trouvé le moyen de pratiquer dans les loges de messieurs *tels* et de mesdames *telles*.

¹ Extrait des lettres parisiennes de M. le Chevalier de Mouhy, en partie reproduites dans le chapitre « Eloge de Lekain », in *Mémoires de LeKain*, éd. 1801, *op. cit.*, p.IX.

Toutes ces considérations sont sans doute très intéressantes ; mais elles n'auraient pas dû faire négliger des choses générales, et qui doivent convenir également à l'avantage du public et à celui de ses particuliers prédestinés.

Tel peut-être par exemple, l'art de renouveler l'air dans une salle de spectacle, sans le secours de ces petites trappes circulaires qui, en s'élevant, brisent la décoration générale du plafond, et arrêtent la voix de l'acteur qui ne peut plus rouler au-delà, ni se répercuter dans l'intérieur de la salle.

Cette démonstration est conforme aux lois de la physique.¹

Le fait que LeKain se revendique ici d'un principe de conformité aux lois de la physique est tout à fait révélateur de la posture qu'il cherche à adopter à longueur de textes et d'ouvrages : l'apparence – qu'elle soit théâtrale ou comme ici architecturale – ne vaut rien si elle n'est pas mise au service d'une intention normalisatrice utile que garantit non pas l'impression sensible des cœurs, mais la raison froide et scientifique du physicien. De la même façon que le bâtiment théâtre se doit d'être utile avant d'être beau – son utilité devenant même du point de vue de la philosophie du XVIII^e siècle la condition de sa beauté – les corps matériels, biologiques ou symboliques qui agissent la Comédie-Française doivent pour LeKain se penser en fonction d'un principe primordial d'utilité susceptible d'être à tout moment cerné, contrôlé, examiné par la raison. L'utilité supposant la maîtrise, un outil qui fonctionne étant un outil maître de lui-même, comme le bon comédien de Diderot est maître de son rôle, les corps ou les fonctions mis à l'épreuve de l'exercice de l'art se doivent d'être constamment en pleine possession de leurs moyens. Si l'affaire du *Siège de Calais* marque une rupture aussi franche dans la carrière de LeKain, c'est qu'elle met à jour de façon brutale les termes d'un conflit qui, au-delà des écarts particuliers des Dubois et des Richelieu, porte justement sur la conception du corps public et privé du comédien, mais aussi des administrateurs de la Comédie. En s'opposant à l'autorité du Maréchal, LeKain et Mlle Clairon s'opposent autant à l'abandon successif d'un certain nombre de corps composant l'institution², qu'à l'idée que la Comédie-Française puisse ainsi perdre le contrôle d'elle-même en niant l'utilité des règles qui fondent son équilibre comme celui de la société française toute

¹ Cf. ref. [59] **SUITE D'OBSERVATIONS GÉNÉRALES**¹ Sur les objets qui, dans la construction intérieure d'une salle de spectacle, concourent aux commodités que le public doit y trouver. Texte reproduit en annexe du premier volume I p. 421.

² Dubois s'est abandonné à une pratique honteuse qui l'a rendu malade. Mlle Dubois pour sauver son père s'est abandonnée au maréchal de Richelieu et à son fils le duc de Fronsac. Ces derniers se sont eux-mêmes abandonnés à Mlle Dubois.

entière : un mauvais payeur doit, selon les lois civiles, être poursuivi et condamné, qu'il soit ou non Comédien-Français. En refusant respectivement de se soumettre et d'appliquer les lois, Dubois et Richelieu excluent la Comédie-Française du champ d'application normal des règlements intérieurs et civils censés garantir l'équilibre et la stabilité d'une institution passée hors de contrôle. LeKain et M^{lle} Clairon, qui croient, pratiquent et militent avec ardeur pour la restauration de leurs droits religieux cherchent, en n'acceptant pas à leur tour la prise de position du maréchal duc de Richelieu, à signaler avec constance et fermeté que la Comédie et les comédiens qui vont avec ne sont pas complètement perdus. Il s'agit de montrer qu'une certaine partie de la Comédie se possède encore elle-même. Deux corps Français sont alors séparés pendant plus d'un mois : l'un sensible, violent, autoritaire, primitif est à l'image d'une monarchie tout entière appuyée sur l'humeur incertaine, donc arbitraire du souverain – dans le cas de la Comédie-Française le Maréchal de Richelieu ; l'autre, raisonnable, légaliste, moraliste et bourgeoise signe l'émergence d'une conception voire d'une ambition gestionnaire nouvelle. L'un s'est perdu, l'autre par opposition, commence à se posséder. Un autre passage du *Paradoxe* nous revient ici à l'esprit qui, relu à l'aune de ce dernier constat, prend un sens tout particulier qui semble devoir dépasser le seul cas du comédien :

LE PREMIER

Ce n'est pas l'homme violent qui est hors de lui-même qui dispose de nous ; c'est un avantage réservé aux à l'homme qui se possède. Les grands poètes dramatiques surtout sont spectateurs assidus de ce qui se passe autour d'eux dans le monde physique et dans le monde moral.

LE SECOND

Qui n'est qu'un.

LE PREMIER

Ils saisissent tout ce qui les frappe ; ils en font des recueils. C'est de ces recueils formés en eux, à leur insu, que tant de phénomènes rares passent dans leurs ouvrages. Les hommes chauds, violents, sensibles sont en scène ; ils donnent le spectacle mais ils n'en jouissent pas. C'est d'après eux que l'homme de génie fait sa copie. Les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'ils soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très sûr, sont les êtres les moins sensibles. Ils sont également propres à trop de choses ; ils

sont trop occupés à regarder, à reconnaître, à imiter, pour être vivement affectés au-dedans d'eux-mêmes. Je les vois sans cesse le portefeuille sur les genoux et le crayon à la main.¹

La description que donne ici Diderot du grand poète et du grand acteur, crayons à la main et portefeuille sur les genoux, faisant recueil de tout, nous renvoie inévitablement à LeKain et à son obsession de la collection sémiologique. Elle nous rappelle aussi que les travaux du comédien s'inscrivent dans une dynamique qui, au-delà de lui-même, de la Comédie-Française et du théâtre en général, raconte l'Histoire d'un siècle tout entier tourné vers la requalification des connaissances, des pouvoirs et de leurs pratiques. Aussi portons-nous l'espoir que les travaux de LeKain deviennent après ce travail un point de référence éclairant nouveau pour les études théâtrales et littéraires, mais aussi plus généralement pour l'histoire du XVIII^e siècle et de la Révolution. Les basculements que conceptualise l'élève de Voltaire, quand bien même ils restent théoriques, signent à notre avis une tendance large, un mouvement de fond qui agit par le bas la société française de la seconde moitié du XVIII^e siècle dans son ensemble – et non seulement le théâtre. Quelque chose est en train de se penser, de se repenser en France ; quelque chose qui tient aux modes d'administration des institutions – qu'elles soient artistiques, économiques, juridiques, politiques, ou un peu de tout cela à la fois, comme l'est la Comédie-Française –, quelque chose qui tient à une conception, à une gestion voire à une distribution nouvelle des pouvoirs – peut-être plus encore que des richesses – et aux agents secondaires qui en sont les chevilles ouvrières. LeKain, qui ne peut pas être considéré de la même manière que Voltaire, son mentor, comme une figure historique de premier plan, reste un parfait représentant de cette bourgeoisie semi-puissante à l'œuvre dans les institutions d'un royaume qui voit, sans le savoir, au moment même où LeKain rédige les différents ouvrages qui nous ont occupés, monter son dernier roi sur le trône d'un état en pleine mutation. Il ne s'agit certainement pas ici de dire que LeKain est un révolutionnaire en puissance dont les *Recueil*, *Matériaux* et *Registre* seraient des manifestes larvés. LeKain n'est pas révolutionnaire : il n'a jamais réclamé, ni même sans doute désiré, la chute de la monarchie. Le travail qu'il formalise au début des années 1770, dans la mesure où il questionne fondamentalement les modalités d'administration politique, matérielle, esthétique et finalement morale de l'institution symbole qu'est la Comédie-Française, relève cependant d'une logique qui, même si elle ne se veut pas

¹ Texte reproduit par Haumesser M. et Combes-Lafitte C., *op. cit.*, p. 123.

révolutionnaire, l'est pourtant, ou le sera du moins. Les révolutions, qu'elles soient françaises, théâtrales ou de toute autre nature tiennent autant au processus d'agrégation progressif des conditions de leur exécution momentanée qu'à l'événement révolutionnaire lui-même. Les travaux de LeKain procèdent sans aucun doute du premier mouvement, c'est-à-dire de la mise en place mécanique des éléments qui vont à terme permettre la construction d'un nouveau régime non seulement politique au théâtre, mais aussi et peut-être surtout esthétique. Moins qu'un révolutionnaire, LeKain est un réformateur qui, pour être acharné, ne conçoit sans doute pas au moment où il formalise le *Registre* qu'il est entrain de poser les bases du prochain régime de production théâtrale moderne fonctionnant autour d'une figure savante et décisionnaire centralisée bientôt appelée « metteur en scène ». Il faut à cet égard rappeler que LeKain n'intitule pas plus celui que nous appelons le *Registre*, qu'il ne nomme une instance chargée de présider à l'exécution de ses recommandations. Le constat pour être étonnant n'en est pas moins révélateur de ce que LeKain cherche moins à mettre en œuvre une révolution qu'une réforme paradoxalement déprise de toute logique politique. Quand bien même nous avons vu que son organisation même relève d'une forme évidente de tyrannie et de confiscation générale des pouvoirs, le *Registre* procède d'une ambition universelle qui semble dépasser l'idée du clivage partisan. Il ne s'agit pas d'être pour ou contre l'une ou l'autre des parties ou des corps de métiers concernés par la mise en place du spectacle sur scène mais bien de définir une norme de vérité idéale à partir de laquelle le Théâtre, entendu comme instance de divertissement et d'instruction morale à vocation universelle, gagnerait à fonctionner et à se définir. Aussi le *Registre* et tout l'appareil écrit qui l'entoure et l'accompagne, procèdent-ils autant, voire moins, d'une tentative de fixer la « mise en scène » de 60 tragédies que d'une volonté d'arriver à la définition d'un Théâtre idéal dont LeKain se donne pour être tout à la fois le concepteur et le dépositaire exclusif.

INDEX DES ŒUVRES

- Absalon, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 74, 133, 164, 192, 204, 253, 274, 279, 295, 304, 317, 361, 362, 396, 445, 446, 448, 449, 512, 513, 514, 614, 615, 625, 632
- Adélaïde Du Guesclin, 9, 10, 394
- Alzire, 11, 16, 17, 18, 22, 23, 38, 43, 50, 58, 62, 91, 106, 123, 153, 154, 326, 334, 364, 394, 395, 456, 457, 458, 459, 474, 475, 476, 502, 503, 504, 583, 587, 588, 589, 592, 593, 602, 603, 605, 606, 607, 609, 610, 611, 621, 622, 625
- Amasis, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 42, 50, 82, 111, 143, 245, 290, 303, 364, 365, 395, 451, 453, 454, 554, 555, 582, 587, 588, 589, 621, 622, 624
- Andromaque, 25, 32, 33, 34, 130, 316, 317, 318, 319, 320, 366, 367, 368, 374, 393, 394, 422, 493, 495, 497, 592, 593, 602, 603, 605, 606, 607, 617, 618
- Andronic, 36, 37, 39, 40, 41, 50, 128, 253, 357, 369, 370, 390, 493, 495, 497, 582, 587, 588, 589, 621, 622
- Ariane, 42, 43, 44, 50, 163, 366, 368, 392, 493, 495, 497, 582, 583, 587, 588, 589, 621, 622, 625
- Athalie, 38, 44, 45, 47, 49, 54, 55, 57, 58, 59, 133, 152, 170, 180, 204, 208, 216, 253, 264, 279, 282, 301, 345, 357, 361, 362, 369, 370, 371, 399, 405, 409, 438, 439, 442, 443, 444, 445, 446, 448, 449, 453, 468, 470, 488, 539, 540, 541, 562, 563, 564, 583, 587, 588, 589, 602, 603, 605, 606, 607, 609, 610, 611, 621, 622, 626, 632
- Atrée et Thyeste, 38, 391, 493, 495, 497, 582, 587, 588, 589, 621, 622, 624
- Bajazet, 66, 67, 68, 175, 180, 339, 340, 371, 372, 396, 462, 465, 468, 475, 558, 559, 560, 617, 618
- Bérénice, 69, 70, 71, 78, 83, 102, 110, 253, 292, 357, 358, 369, 370, 372, 373, 401, 440, 442, 527, 592, 593, 617, 619
- Briséis, 3, 4, 72, 73, 164, 274, 317, 366, 367, 368, 374, 397, 411, 512, 513, 514, 602, 603, 605, 606, 607, 613
- Britannicus, 76, 77, 78, 79, 142, 273, 290, 294, 356, 358, 372, 374, 375, 376, 390, 391, 493, 495, 497, 592, 593, 617, 618
- Brutus, 26, 59, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 142, 143, 170, 175, 192, 208, 225, 253, 255, 264, 273, 274, 294, 303, 345, 357, 358, 373, 375, 376, 377, 391, 395, 396, 398, 404, 507, 508, 509, 510, 531, 532, 554, 555, 583, 586, 587, 588, 589, 592, 593, 621, 622
- Cinna, 38, 71, 100, 103, 108, 109, 110, 119, 268, 292, 358, 373, 375, 377, 401, 521, 522, 523, 524, 525, 527, 592, 593, 617, 619, 666
- Didon, 24, 44, 111, 112, 113, 245, 290, 365, 366, 391, 451, 453, 454, 493, 495, 497, 582, 587, 588, 589, 594, 617, 618
- Electre, 38, 114, 115, 117, 224, 227, 228, 230, 366, 367, 368, 374, 391
- Gustave, 11, 18, 42, 91, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 154, 326, 333, 334, 378, 379, 395, 429, 502, 503, 504, 602, 603, 605, 606, 607, 617, 618, 655
- Héraclius, 38, 42, 128, 129, 130, 132, 253, 357, 358, 369, 370, 394, 408, 493, 495, 497, 617, 618
- Hérode et Mariamne, 101, 130, 133, 142, 173, 273, 294, 362, 371, 376, 377, 379, 392, 464, 465, 493, 495, 497, 592, 593, 602, 603, 605, 606, 607, 621, 622, 625
- Horace, 26, 38, 82, 141, 142, 143, 255, 273, 294, 303, 356, 373, 374, 375, 376, 396, 553, 554, 555, 617, 618
- Hypermnestre, 24, 111, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 190, 207, 213, 245, 344, 365, 366, 367, 368, 379, 390, 451, 453, 454, 493, 495, 497, 583, 587, 588, 589, 602, 603, 605, 606, 607, 621, 622, 626

Inès de Castro, 11, 16, 18, 91, 106, 123,
 153, 326, 334, 364, 377, 395, 458,
 459, 502, 503, 504
 Ino et Mélécerte, 42, 161, 163, 366, 368,
 374, 391, 493, 495, 497, 617, 618
 Iphigénie en Aulide, 3, 4, 74, 163, 200,
 216, 274, 295, 317, 367, 368, 374,
 397, 512, 513, 514, 583, 587, 588,
 589, 621, 622, 624, 626
 Iphigénie en Tauride, 49, 82, 168, 175,
 208, 213, 264, 316, 366, 367, 368,
 380, 400, 404, 507, 508, 509, 539,
 540, 541, 583, 587, 588, 589, 613, 614
 La mort de César, 4, 99, 192, 304, 358,
 373, 375, 377, 391, 623
 La mort de Pompée, 25, 245, 356
 Le Cid, 16, 106, 109, 163, 292, 364, 377,
 401, 403, 457
 Le Comte d'Essex, 118, 378, 402, 551,
 552
 Le Siège de Calais, 9, 11, 18, 89, 123,
 154, 301, 325, 326, 334, 362, 363,
 377, 385, 395, 402, 551, 552
 Les Troyennes, 4, 74, 164, 169, 190,
 207, 213, 274, 282, 295, 315, 344,
 356, 367, 368, 369, 374, 380, 383,
 397, 405, 514, 519
 Mahomet 1^{er}, 58, 173, 381, 394, 403,
 408, 493, 495, 497, 500, 507, 508,
 509, 583, 587, 588, 589, 614, 615
 Mahomet II, 66, 180, 247, 339, 366, 371,
 372, 381, 382, 383, 390, 462, 465,
 493, 495, 497, 617, 618
 Manlius Capitolinus, 142, 185, 273, 290,
 294, 358, 373, 374, 375, 376, 383,
 402, 522, 523, 524, 617, 619
 Médée, 163, 188, 189, 190, 366, 368,
 369, 383, 392, 493, 495, 496, 497,
 568, 578, 582, 587, 588, 589, 592,
 593, 621, 622
 Mérope, 4, 25, 42, 82, 130, 190, 191,
 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199,
 207, 213, 225, 282, 304, 316, 317,
 344, 345, 357, 366, 367, 368, 369,
 379, 383, 393, 398, 404, 493, 495,
 497, 517, 519, 532, 592, 593, 609,
 610, 611, 617, 618, 625, 637, 649, 651
 Mithridate, 130, 200, 201, 202, 203, 204,
 254, 367, 368, 369, 374, 392, 493,
 495, 497, 602, 603, 605, 606, 607,
 621, 622, 624
 Nicomède, 130, 133, 204, 205, 206, 253,
 279, 357, 358, 361, 362, 369, 373,
 393, 440, 493, 495, 497, 617, 618
 Œdipe, 49, 82, 170, 175, 190, 192, 207,
 208, 210, 211, 212, 213, 215, 240,
 264, 316, 344, 366, 367, 368, 369,
 374, 379, 383, 393, 400, 404, 409,
 416, 510, 542, 543, 544, 583, 587,
 588, 589, 592, 593, 602, 603, 605,
 606, 607, 609, 610, 611, 621, 622
 Olympie, 49, 59, 82, 169, 170, 175, 190,
 207, 208, 213, 264, 316, 344, 345,
 356, 357, 366, 374, 404, 411, 507,
 508, 509, 542, 543, 544, 592, 593,
 614, 615
 Oreste, 3, 32, 33, 36, 82, 114, 115, 117,
 169, 170, 171, 172, 173, 192, 223,
 224, 225, 228, 229, 230, 282, 303,
 317, 345, 356, 366, 367, 368, 369,
 374, 384, 398, 399, 404, 517, 519,
 532, 535, 537, 538, 614, 615, 624
 Phèdre et Hyppolite, 366, 368, 493, 495,
 497, 617, 618
 Philoctète, 207, 208, 240, 241, 242, 367,
 368, 369, 374, 385, 403, 532, 613
 Polyeucte, 242, 243, 244, 245, 253, 356,
 358, 368, 373, 374, 385, 393, 408,
 413, 425, 471, 493, 495, 497, 617, 618
 Pyrrhus, 32, 33, 34, 35, 130, 240, 241,
 242, 249, 250, 251, 253, 316, 366,
 367, 368, 369, 392, 393, 493, 495,
 497, 582, 587, 588, 589, 617, 618, 652
 Rhadamiste et Zénobie, 26, 82, 143, 204,
 243, 279, 303, 357, 361, 362, 369,
 370, 373, 385, 395
 Rodogune, 25, 130, 253, 258, 259, 260,
 261, 357, 369, 370, 386, 390, 438,
 440, 445, 446, 448, 449, 466, 467,
 468, 474, 475, 476, 493, 495, 497,
 602, 603, 605, 606, 607, 621, 622,
 624, 632
 Rome Sauvée, 49, 356, 375, 376, 377,
 400, 493, 495, 497, 507, 508, 509,
 539, 540, 541, 583, 587, 588, 589,
 592, 593, 602, 603, 605, 606, 607,
 621, 622
 Scévole, 4, 74, 164, 273, 274, 276, 277,
 278, 279, 295, 317, 375, 386, 397,

428, 474, 475, 476, 512, 513, 514,
 612, 613
 Sémiramis, 3, 59, 102, 108, 133, 192,
 204, 216, 253, 279, 280, 281, 282,
 284, 286, 288, 289, 303, 317, 357,
 358, 361, 362, 369, 386, 387, 399,
 405, 444, 445, 446, 448, 449, 453,
 468, 470, 488, 516, 517, 518, 519,
 520, 534, 535, 536, 537, 546, 547,
 562, 563, 564, 583, 587, 588, 589,
 592, 593, 594, 596, 602, 603, 605,
 606, 607, 609, 610, 611, 621, 622,
 624, 632, 634, 635, 636, 637, 638,
 641, 642, 643, 645, 646, 647, 648, 649
 Sertorius, 24, 71, 108, 110, 111, 119,
 142, 245, 273, 290, 291, 292, 293,
 294, 356, 365, 367, 368, 374, 375,
 376, 401, 451, 453, 454, 522, 523,
 524, 525, 527, 621, 622, 626
 Spartachus, 4, 74, 142, 164, 273, 274,
 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300,
 301, 317, 356, 368, 374, 375, 376,
 387, 397, 430, 433, 435, 436, 481,
 512, 513, 514, 592, 593, 602, 603,
 605, 606, 607, 613
 Tancredè, 4, 9, 26, 44, 59, 82, 89, 108,
 143, 255, 282, 294, 301, 302, 303,
 304, 308, 309, 310, 311, 312, 313,
 314, 315, 325, 333, 345, 357, 362,
 363, 387, 396, 399, 403, 430, 434,
 435, 474, 475, 476, 534, 535, 536,
 537, 546, 547, 554, 555, 592, 593,
 602, 603, 605, 606, 607, 618, 621,
 625, 655
 Tyridate, 322, 323, 387, 388, 393, 466,
 493, 495, 497, 617, 618
 Venceslas, 11, 18, 91, 123, 154, 326,
 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338,
 388, 395, 429, 502, 503, 504, 582,
 587, 588, 589, 617, 618, 655
 Warwick, 11, 18, 89, 91, 118, 119, 123,
 154, 301, 325, 333, 334, 339, 363,
 378, 395, 402, 502, 503, 504, 505,
 550, 583, 587, 588, 589, 621, 622, 626
 Zaïre, 66, 67, 68, 118, 175, 180, 232,
 325, 339, 340, 341, 342, 343, 372,
 378, 381, 382, 396, 433, 435, 460,
 461, 462, 465, 468, 475, 558, 559,
 560, 582, 587, 588, 589, 592, 593,
 621, 622
 Zelmire, 3, 82, 190, 192, 207, 213, 225,
 282, 303, 316, 317, 344, 345, 349,
 350, 351, 352, 353, 354, 355, 357,
 366, 368, 369, 374, 379, 383, 384,
 388, 398, 399, 405, 413, 516, 517,
 519, 532, 535, 537, 538, 592, 593,
 613, 653

Bibliographie

LeKain, documents imprimés :

LEKAIN - *Lekain dans sa jeunesse ou détail historique de ses premières années, écrit par lui-même*, chez Delaunay, Paris, 1816. Cote III LE K A

LEKAIN - *Mémoires de Henri Louis Le Kain*, publié par son fils aîné ; suivis d'une *correspondance inédite de Voltaire, Garrick, Collardeau, Lebrun et alii.*, chez Colnet, Debray et Mongie, Paris, 1801.

Deux exemplaires dont l'un relié avec : 1. Notice de François-René Molé... 2. Jugements sur LEKAIN. 3. Note de Lecture ms et anonyme. Cote III LE K A Mém.

LEKAIN - *Mémoires de Le Kain* ; précédé de : *Quelques réflexions sur LeKain et sur l'art théâtral*, par Talma, imprimerie Crapelet, Paris, 1825. Cote III LE K A Mém

LeKain, documents manuscrits, classés par ordre supposé de production :

- LEKAIN, *Journal exact de tous les rôles que j'ai joué en bourgeoisie depuis le 27 Décembre 1747 jusqu'au 23 Mars 1765.* – 215 pp. ; 305x195 mm. (B.N., fonds français. Ms. 12.532. Disponible sur microfilm)

et *Journal de tous les rôles que j'ai joués depuis le mois d'avril 1765 jusqu'à la fin mars 1777.* et 113 pp. ; 305x195 mm. (B.N. Fonds français. Ms.12.533. Disponible sur microfilm) :

- LEKAIN, *Mémoires, discours, lettres, etc. écrites par moy depuis le 18 mars 1752 jusqu'au 11 7bre 1775.* – 200 p. ; 300x210 millim. ; ms autographe. Non daté. (BMCF, cote Ms. 25033)

- LEKAIN, *Projet d'un nouvel arrêt du conseil concernant l'établissement de la nouvelle Académie Royale dramatique, le dit arrêt refait sur la teneur de celui du 8 juin 1757, 12 janvier 1759, et des lettres patentes du 22 Août 1761, suivi de extrait du règlement général de la nouvelle Académie Royale Dramatique concernant les auteurs, dressé par l'ordre de nos seigneurs les Premiers Gentilshommes de la Chambre, en conséquence des ordres à eux adressés par l'arrêt du Conseil de sa majesté en date du ... 1766* – 28 p. 320x210 millim. ; ms. autographe. 1766. (BMCF, cote Ms. 25034)

- LEKAIN, *Matériaux pour le travail de mon répertoire tragique, historique, anecdotique et géographique* – 152 feuillets, 320x220 millim. ; ms. autographe. Non daté (B.N. fonds français, m.12534, microfilm 8230.)
- LEKAIN, *Registre de Lekain*, également désigné sous le nom de *Cahiers de mises en scène* – 188 p., 320x220 millim. ; ms. autographe. Non daté. (Bibliothèque de la Comédie-Française. Cote Ms. 25035)
- LEKAIN, *Minute de plusieurs articles à insérer dans le recueil des statuts et règlements de la Comédie-Française*, – 12 p. ; 31 cm. Manuscrit autographe de Lekain certifié en 1776. (BMCF, cote IV A CF DL 1776)
- LEKAIN, *itinéraire d'un voyage projeté pour bien connaître la France, l'Italie, la Flandre autrichienne, la Hollande, une partie de l'Allemagne, le tout en deux années consécutives. Suivi d'une Description par lettre alphabétique de toutes les villes que j'ai parcouru dans les différents voyages, soit en France, soit en Hollande, Pays-Bas autrichien, et dans l'Allemagne, une partie des Cercles de Souabe, du Bas-Rhin, de la Franconie et de la Basse-Saxe* – 357 pp. (Bibliothèque Nationale – Arsenal – fonds français. Ms. 12.535.) :

Bibliothèque de la Comédie-Française (documents manuscrits) :

- *Registres Journaliers* de pièces représentées à la Comédie-Française, de la saison 1749-1750 à la saison 1778-1779.
- *Registre de délibération (Assemblées)*, 1748-1752 / 1752-1756 / 1756-1758 / 1757-1761 / 1769-1784 / 1772-1775 / 1775-1778.
- *Registre de délibération (Comités) pour les affaires d'intérêts*, 1761-1786 / 1766-1781 / 1773 / 1773-1777.
- *Registre pour la décoration.*
- Archives Générales.
- Archives comptables (2 AC)
- Dossier des Comédiens
- Dossiers des auteurs
- *Ordres émanant des autorités de tutelle 1701-1788.* (2-AA)
- *Notes et extraits relatifs à la Comédie-Française 1685-1783.* (IV A CF HP 1685-1763)
- *Théâtres de Paris : extraits de différents journaux 1763-1802.* (IV A CF HP 1763-1802)

Archives de la Bastilles

Bulletin de police sur la vie privée des actrices, danseuses et cantatrices de Paris. Archives de la Bastille-Bibliothèque de l' Arsenal, cote ms.10 237 / microfilm R 70 745

Voltaire :

VOLTAIRE, *Epître dédicatoire de l'Ecossaise, A Messieurs les Parisiens*, dans *Œuvres complètes*, ed. L. Moland, 1877-1785, Vol. Voltaire

VOLTAIRE, *Œuvres de M. de Voltaire, nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée par l'auteur, enrichie de figures en taille douce*, Tome Neuvième, contenant la *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, À Dresde, chez George Conrad Walther, 1750 (disponible sur gallica.bnf.fr)

VOLTAIRE, *Correspondances II (janvier 1739-décembre 1748)*, nrf, Gallimard, Paris, 1977

VOLTAIRE, *Correspondances III (janvier 1749-décembre 1753)*, nrf, Gallimard, Paris, 1975

VOLTAIRE, *Correspondances IV (janvier 1754-décembre 1757)*, nrf, Gallimard, Paris, 1978

VOLTAIRE, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, in *Œuvres de M. de Voltaire, nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée par l'auteur, enrichie de figures en taille douce*, Dresde, chez George Conrad Walther, 1750

MOLIÈRE, *Les Fâcheux*

MOLIÈRE, *La Critique de l'École des femmes*

Journaux, Mémoires & biographie (XVIIIe):

- BACHAUMONT (Louis Petit de), *Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*, Londres, John Adamson, 1783-1789.

- BRISSOT DE WARVILLE J.-P., *Mémoires de Brissot, membre de l'Assemblée législative et de la Convention nationale, sur ses contemporains et la Révolution française*, L. Hauman, Bruxelles, 1830.
- CLAIRON C.J.H.L. (de Latude), *Mémoires d'Hippolyte Clairon et réflexions sur l'art dramatique*, publiées par elle-même, Chez F.Buisson, Paris, An VII de la République, (1799)
- COLLÉ, *Journal des spectacles de Paris, ou Journal historique sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les évènements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, Tome II. 1750, Paleo, Clermont-Ferrand, 2003
- DES ESSART (Nicolas Lacombe dit), *Les trois théâtre de Paris : Comédie-Française, Comédie-Italienne, Opéra*, Chez Lacombe, Paris, 1777.
- DULAURE J.-A., *Lettre critique sur la nouvelle salle du Français*, Amsterdam-Paris, 1782, in 8°.
- DUMESNIL M.-F.(Mlle) *Mémoires, en réponse aux mémoires de Mlle Clairon*, L. Tenré , Paris, 1823
- FERTÉ P. (de la), *Journal de Papillon de la Ferté, Intendant et Contrôleur de l'Argenterie, Menus-Plaisirs et Affaire de la Chambre du Roi (1756-1780)*, publié par Ernest Boysse, chez Paul Ollendorf, Paris, 1887
- FLEURY (Joseph Abraham Bénard), JBP Lafitte, *Mémoires de Fleury de la Comédie-Française, 1757 à 1820*, Tome I, Ambroise Dupont, Paris, 1835
- GRIMM F.-M., *Correspondances littéraires, philosophique et critique adressé à un souverain d'Allemagne, depuis 1753 jusqu'en 1769 par le Baron de Grimm et par Diderot*, première partie, Tome quatrième, chez Longchamps et Buisson, Paris, 181
- MOLÉ F.-R., *Mémoires*, précédés d'une notice sur cette acteur par M. Etienne, Le Comédien par M. Remond de Sainte-Albine, Chez Et. Ledoux, libraire, rue Guénégaud, n°9, Paris, 1825
- PRÉVILLE, *Mémoires de Prévile*, par K.S.H., Henri Alexis Cahaisse, Chez F.Guitel, Paris, 1812
- CHASSAIGNE H.-A., *Mémoires de Prévile et de Dazincourt*, Paris, 1822.
- TALMA, *Réflexion sur LeKain et sur l'art théâtral*, éd. Desjonquère, coll. XVIII^e siècle, ed. établie et présentée par Pierre Frantz, Paris, 2002
- *Mercur de France* (de 1748 à 1778)
- *L'Année Littéraire, ou suite des lettres sur quelques écrits de ce temps*, Amsterdam, (Paris)
- *Les trois siècles de la littérature française, ou tableau de l'esprit de nos écrivains français depuis François 1^{er} jusqu'en 1774*, 4 vol., Amsterdam, (Paris).

Production savante au XVII^e et au XVIII^e siècles :

- BLONDEL, J.-F., *L'Architecture Française*, Jombert, Paris, 1752-1756

Cours d'architecture, Paris, 1771-1777

- BUFFON

- CHAPPUZEAU S., *Le Théâtre Français*. Lyon, 1673.

- DIDEROT D., *Discours sur la poésie dramatique*

Paradoxe sur le comédien

NAIGEON J.-A. (publiées par), *Œuvres de Denis Diderot*, Desray et Deterville, Paris, 1798

- DIDEROT ET D'ALEMBERT, *Encyclopédie*

- LA GRANGE, *Registre*

- LAPORTE et CLÉMENT, *Anecdotes dramatiques contenant 1° toutes les pièces de théâtre qui ont été joués (sic) depuis l'origine des spectacle en France jusqu'à l'année 1775... 2° Tous les ouvrages dramatiques qui n'ont été représentés sur aucun théâtre, mais qui sont imprimés... 3° un recueil de tout ce qu'on a pu rassembler d'anecdotes*, Veuve Duschene, Paris, 1775.

- LA PORTE *Les spectacles de Paris ou calendrier historique de tous les théâtres*, Veuve Duschenes, Paris, 1762-1784.

- M. T. *Tableau historique de l'esprit et du caractère des littérateurs françois depuis la Renaissance jusqu'en 1785, ou Recueil de traits d'esprit, de bons mots et d'anecdotes littéraires*, Poinçot, Versailles, et Nyon, Paris, 1785.

- MERCIER L.-S. (1740-1814), RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. (1734-1806), *Paris le jour, Paris la nuit...*, R. Laffont, Paris, 1990

- MERCIER L.-S., *Le tableau de Paris*, chez Virchaux et compagnie ; chez Samuel Fauche, 1781.

Du théâtre, ou nouvel essaie sur l'art dramatique, G. Olms, Paris, 1973.

- MOUHY C., (Chevalier de), *Abrégé de l'histoire du théâtre français, depuis son origine jusqu'au premier juin de l'année 1780, précédé du dictionnaire de toutes les pièces de théâtre jouées et imprimées, du dictionnaires des auteurs dramatiques et du dictionnaire des acteurs et des actrices*, Paris, 1780.

- PARFAICT C. et F., *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent...* Paris, 1735-1749.

- PIGANIOL DE LA FORCE, *Descriptions et Nouvelles descriptions historiques et géographiques de la France*, Paris, 1715-1753.

Description de Paris et de ses environs

- RÉMOND DE SAINT-ALBINE, *Le Comédien*, Paris, 1747.

- RÉTIF DE LA BRETONNE N.-E., *Tableaux de la vie, ou les mœurs du XVIII^e siècle*, avec 17 figures en taille-douce, chez la société typographique ; & à Strasbourg chez J. G. Treuttel [S. d.]

- RICCOBONI L., *Réflexions théoriques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation...* Amsterdam, 1740.

Dell'Arte Rappresentativa, cf. ci-dessous DI BELLA S.

De la reformation du Théâtre, cf. ci-dessous DI BELLA S.

Production savante au XIX^e siècle :

- BONNASSIES J., *La Comédie-Française, histoire administrative (1658- 1757)*, Paris, 1874

- CEILLIER E. [MAUGRAS G. ET PEYRE L.], *Le théâtre à la ville, comédie de cercle et de salon*, Paul Ollendorff, Paris, 1882

- ÉTIENNE C.-G. et MARTAINVILLE A.-L.-D., *Histoire du théâtre français : depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale*, Barba, Paris, 1802.

- JULLIEN A., *Les spectateurs sur le théâtre*, Paris, 1875.

La Comédie et L'opéra sous Louis XVI, Didier et Cie, Paris, 1878.

La Comédie à la cours de Louis XVI, J. Baur, Paris, 1875.

- JOANNIDÈS, *La Comédie-Française de 1680 à 1900, Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Paris, Plon, 1901.

- LOLIÉE F. *La Comédie-Française, 1658-1907*, Lucien Laveur, Editeur, Paris, 1907

- LA HARPE, *Cours de littérature ancienne et modernes*, Baudoin, Paris, 1829.

- LEMAZURIER P.-D., *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, chez Joseph Chaumerot, Paris, 1810.

- MICHAUD L.-G. (dir), *Biographie universelle ancienne et moderne*, chez Desplaces, 1843-1865.

- MONVAL G., *Les collections de la Comédie-Française : catalogue historique et raisonné*, société de propagation des livres d'art, Paris, 1897

Liste alphabétique des sociétaires depuis Molière jusqu'à nos jours, aux bureaux de l'amateur d'autographe, Paris 1900.

- MOSSÉ, *Chronique de Paris, ou le spectateur moderne*, Chez l'auteur, Paris, 1812.

- OLIVIER J.-J., in *Henri-Louis Le Kain, de la Comédie-Française*, société française d'imprimerie et de librairie, Paris, 1907.

- *Revue historique de droit français et étranger*, Auguste Durand, Paris, 1861

Comédie-Française, Comédiens-Français, théâtre classique : Productions récentes.

- ALASSEUR C., *La Comédie-Française au XVIII^e siècle. Étude économique*, Paris, Éditions Mouton, 1967

- BAHIER-PORTE ET JOMAND-BAUDRY (dir.), *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, Desjournès, coll. « L'esprit des lettres », Paris, 2009.

- BJURSTRÖM P. *Revue d'histoire du théâtre*, année 1956, 4^{ème} trimestre, art. « Mise en scène de Sémiramis de Voltaire en 1748 et 1759 », Michel Briant, éditeur, Paris, 1956.

- BLANC A., *Histoire de la Comédie-Française, de Molière à Talma*, chap. « Le temps des Dancourt », Perrin, 2007.

- BONCOMPAIN J., *Auteurs et Comédiens au XVIII^e siècle*, Perrin, 1976

- BRET-VITTOZ R., *Le lieu de la scène, dramaturgie de l'espace dans la tragédie, 1691-1759*, Mémoire de thèse, version d'origine.

Les mises en scène spectaculaires de Corneille au XVIII^e siècle : l'exemple du répertoire de LeKain, Dix-septième siècle, 225, pp .585.

- CAMPARDON E., *Les Comédiens du Roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles*, Paris, 1879 ; réimprimé chez Slatkine, Genève, 1970

- CENTLIVRES P., FABRE D., ZONABEND F., *La Fabrique des Héros*, Ministère de la Culture et de la Communication, Mission du patrimoine ethnologique, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1988

- CHANGEA M., *Se réunir, se divertir au XVIII^e siècle : de la cour à la rue*, Paris, Somogy, FFCB, 2005

- CHEVALLEY S., *La Comédie-Française*, Paris, édition la Comédie-Française, 1962.
- CHOURLIN O., *Le costume de théâtre et de ballet au XVII^e et au XVIII^e siècles*, Mémoire de thèse, version d'origine.
- COURVILLE X. (de) *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle Luigi Riccoboni dit Lelio*, T I, II et III, Droz, Paris 1943.
Lelio, Premier historien de la Comédie-Italienne et premier amateur du théâtre de Marivaux, Librairie théâtrale, Paris, 1958.
- DESCOTES M., *Histoire de la critique dramatique en France*, publié par Gunter Narr et Jean-Michel Place, 1980.
- DANIELS B. et RAZGONNIKOF J., *Patriotes en scène ! Le théâtre de la République, 1790-1799. Un épisode méconnu de l'histoire de la Comédie-Française*, édition Artys, 2007.
- DAUFRESNE J.-C., *Théâtre de l'Odéon, Architecture-Décors-Musée*, Mardaga, Paris, 2007.
- DÉMORIS R., *Le Roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Paris, A.Colin, 1975.
- DEULEUZE G., *Foucault*, les éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1986/2004
- DI BELLA S., *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, contribution à l'histoire du théâtre au XVIII^e siècle, suivie de la traduction et l'édition critique de *Dell'Arte Rappresentativa* de Luigi Riccoboni, Honoré Champion, 2009.
- DUVIGNAUD J., *Spectacle et société*, Denoël-Gonthier, 1970.
Sociologie de l'art, PUF, 1967
L'acteur : esquisse d'une sociologie du comédien, Gallimard, 1975
- FAUQUE C., *Costumes de scène*, à travers les collection du CNCS, catalogue d'exposition, Centre national du costume de scène, éd. de La Martinière, 2011.
- FEUILLÈRE E., *Moi la Clairon*, Albin Michel, Paris, 1984
- FILIPPI F., *L'artiste en vedette*, thèse de doctorat, version originale.
- FORESTIER G., *Racine*, Gallimard, Paris, 2006.
- FOUCAULT M., *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975.
- FRANTZ P., *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, puf, 1998.
- FUNK-BRENTANO F., *La Bastille des comédiens, le For l'Évêque*, Albert Fontemoing, Paris, 1903.
- GUIBERT N., RAZGONNIKOFF J. *Le décor à la Comédie-Française*, revue de la Comédie-Française n°161 à 177 (oct. 1987 à juin 1989).

- GUIBERT N., RAZGONNIKOFF J. et PERLOFF E., *Théâtre de l'Odéon, 1782-1982*, catalogue d'exposition (Paris, mairie du 6^{ème} arrondissement et foyer de l'Odéon-oct. 1982-fév. 1983), Paris Action Artistique de la Ville de Paris, 1982.
- HARTOG F., « Les Anciens et les Modernes, les sauvages ou le 'temps' des sauvages », Actes du colloque de Cerisy, dirigé par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, publié par Jean-Claude Berchet, Toulouse, Presse universitaires du Mirail, 1994, p. 177-200.
- HAUMESSER M., COMBES-LAFFITE C. et PUYUELO N., *Philosophie du théâtre*, Vrin, Paris, 2008.
- HAUTECOEUR L., *l'Histoire de l'architecture classique en France*, A. et J. Picard, 1952.
- HUTHWOHL J., *Comédiens et costumes des lumières, miniatures de Fesch et Whirsker*, Collection de la Comédie-Française, Bleu autour, Centre national du costume de scène, Saint-Pourçain-sur-Siou/Moulins, 2011.
- HOSTIOU J.-M., *Métathéâtre à la Comédie-Française (1680-1762)*, version original, 2010.
- JAUBERT J., *Mademoiselle Clairon, comédienne du Roi*, Fayard, Paris, 2003
- KUPERTY-TSUR N. (dir.), *Ecriture de soi et argumentation, Rhétorique et modèle de l'autoreprésentation*, Presse universitaire de Caen, 1998.
- LAGRAVE H., *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Ed. Klincksieck, 1972
- LANCASTER H. *The Comédie-Française, 1701-1774, plays, actors, spectators, finances*, The american Philosophical Society, Philadelphia, 1951.
- LECOQ A.-M. (éd. établie par), *La Querelle des Anciens et des Modernes*, précédé d'un essai de Marc Fumaroli, Folio, Gallimard, 2001.
- LEUJEUNE P., *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975.
- LEVER M., *Théâtre et Lumières : les spectacles de Paris au XVIII^e siècle*, Fayard, Paris, 2001
- LEVRON J., *Le maréchal de Richelieu, un libertin fastueux*, Paris, Perrin, 1971.
Grande et petite histoire de la Comédie-Française, Fayard, Paris, 2006.
- MAINGUENEAU D., *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, Paris, 1993
- MARTIN R. NOGUERA M. (dir) Roxane Martin et Marina Nordera (dir.) *Les arts de la scène à l'épreuve de l'Histoire, Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, actes du colloque, art. Chardonnet-Darmaillacq. D, « Reconstruire l'art scénique du passé, le Registre d'Henri-Louis Lekain », Honoré Champion, coll. "Colloques, congrès et conférences-Littérature comparée", Paris, p.41-53
- MARTIN-MÉRY G., *Les Arts du Théâtre, de Watteau à Fragonard*, catalogue d'exposition, imprimerie moderne de Lion, Paris, 1980

- MAUZY R., *l'idée du bonheur au XVIII^e siècle*, ed. Desjonquères, Paris, 2008.
- MAZOUER C., *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle*: actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 11-13 mars 2004, Tübingen, 2006
- MITTMAN B., *Spectators on the Paris stage in the seventeenth and eighteenth centuries*, UMI Research Press, 1984.
- PEYRONNET P., *Conception de la mise en scène au XVIII^e siècle*, Mémoire de thèse, version d'origine.
- PLATON, *La République*, Gallimard, Paris, 2007.
- POIRSON M., PERRIN J.-F. (dir), *Les scènes de l'enchantement : Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, actes du colloque, art. Chardonnet-Dramaillacq D., (2011). « Sémiramis ou le retour délicat du merveilleux spectaculaire sur la scène de l'institution Comédie-Française en 1748 », Desjonquères, Paris, p.350-364
- RABREAU D., *Théâtre de l'Odéon, Du monument de la Nation au théâtre de l'Europe*, Belin, Paris, 2007.
 - Paris, Capitale des arts sous Louis XV*, William Blake & comédien, arts & arts, 1997
- RAVEL J., *The contested parterre, Public Theatre and French Political Culture, 1680-1791*, Cornell University Press, New-York, 1999.
 - Ordre et contestation au temps des classiques*, Duchêne et Rozeaud (ed.), Biblio 17, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris-Seattle-Tübingen, 1992.
- RICHET D., *La France Moderne, l'esprit des institutions*, Champs histoire 2009, 1^{ère} ed. Flammarion, Paris, 1973.
- RIVAL P., *Fantaisies amoureuse du duc de Richelieu*, Paris, Hachette, 1959.
- ROCHE D., *Le peuple de Paris : essai sur la culture populaire au XVIII^e siècle*, Fayard, 1998
- RAZGONNIKOF J. ET GUIBERT N., *Revue de la Comédie-Française* n°161 à n°177 (octobre 1987 à Juin 1989), Paris, édition la Comédie-Française.
- ROUGEMONT M. (de), *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Champion, Paris, 1988
- ROUSSEAU J.-J., *Lettre à d'Alembert*
- SANJUAN A., *L'art du costume à la Comédie-Française*, (catalogue d'exposition), Centre national du costume de scène, éditions Bleu autour Paris, 2011.
 - La Comédie-Française s'expose au Petit Palais*, (catalogue d'exposition), PARIS musées, 2011.
- SÉGUR L.-P. (comte de), *Mémoires ou Souvenirs et anecdotes*, Paris, Alexis Eymery, 1824
- SUEUR M., *Deux siècles au Conservatoire National d'Art Dramatique*, CNSAD, Paris, 1986

- TAILLARD C. « le théâtre de la Comédie par d'Orbay : un modèle pour un demi siècle » in MAZOUER C. (dir.) *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle* : acte du colloque du centre de recherche sur le XVII^e siècle européen, Université Michel de Montaigne Bordeaux III, 2004
- TROTT D., *Théâtre du XVIII^e siècle*, jeux, écritures, regards, édition Espace 34, 2000.
- WORMSER O., *Amours et intrigues du maréchal de Richelieu*, collection "les portiques" n°38, le club français du livre, 1955.

VOLUME III

*REGISTRE relatif à la « MISE EN SCÈNE » de soixante pièces tirées du
RÉPERTOIRE TRAGIQUE de la COMÉDIE-FRANÇAISE.*

Édition critique

| | |
|---|-----------|
| Présentation du volume | p. II |
| Introduction | p. V |
| 1] Description matérielle | p. V |
| 2] Analyses et perspectives d'interprétation | p. VIII |
| 2-1] Un ouvrage brut : sans titre, sans introduction, sans explication | p. VIII |
| 2-3] Un ouvrage sans auteur : de l'omission à la prétention ? | p. X |
| 2-4] « Donné par Picard à son ami Langle le 24 8bre ¹ 1821 ./.. » : le parcours inconnu d'un ouvrage oublié | p.XII |
| 2-5] Un ouvrage en très bon état, vierge de toute intervention exogène | p. XIX |
| 2-6] Processus d'écriture : un travail « filtré » | p. XX |
| 2-7] Une rédaction tardive et solitaire | p. XXII |
| 3] Approche et analyse du contenu : un ouvrage ultra structuré | p. XXIII |
| 3-1] Soixante tragédies classées par ordre alphabétique | p. XXIII |
| 3-2] Vingt-trois auteurs | p. XXV |
| 3-2-1] Classement par nombre de pièces | p. XXVI |
| 3-2-2] Classement par nombre total de pages couvertes | p. XXVIII |
| 3-2-3] Classement par nombre moyen de pages couvertes | p. XXIX |
| 3-3] 150 ans d'écriture dramatique | p. XXX |
| 3-3-1] Analyse comparée du nombre de pages couvertes et des dates de création | p. XXXI |
| 3-3-2] Analyse des œuvres créées au XVII ^e siècle | p. XXXIV |
| 3-3-3] Analyse des œuvres créées au XVIII ^e siècle | p. XXXVI |
| 3-4] Interprète ou lecteur : la question de l'expérience | p. XXXIX |

¹ Octobre.

LE TEXTE

| | |
|----------------------|--------|
| Absalon | p. 2 |
| Adélaïde Du Guesclin | p. 9 |
| Alzire | p. 16 |
| Amasis | p. 24 |
| Andromaque | p. 32 |
| Andronic | p. 36 |
| Ariane | p. 42 |
| Athalie | p. 44 |
| Atrée et Thyeste | p. 60 |
| Bajazet | p. 66 |
| Bérénice | p. 69 |
| Briséis | p. 72 |
| Britannicus | p. 76 |
| Brutus | p. 80 |
| Le Siège de Calais | p. 89 |
| La mort de César | p. 99 |
| Le Cid | p. 106 |
| Cinna | p. 108 |
| Didon | p. 111 |
| Electre | p. 114 |
| Le Comte d'Essex | p. 117 |
| Gustave | p. 121 |
| Héraclius | p. 128 |
| Hérode et Mariamne | p. 133 |
| Horace | p. 141 |
| Hypermnestre | p. 144 |
| Inès de Castro | p. 153 |
| Ino et Méricerte | p. 161 |
| Iphigénie en Aulide | p. 163 |

| | |
|-------------------------|--------|
| Iphigénie en Tauride | p. 168 |
| Mahomet 1 ^{er} | p. 173 |
| Mahomet II | p. 180 |
| Manlius Capitolinus | p. 185 |
| Médée | p. 188 |
| Mérope | p. 190 |
| Mithridate | p. 200 |
| Nicomède | p. 204 |
| Œdipe | p. 207 |
| Olympie | p. 213 |
| Oreste | p. 223 |
| L'Orphelin de la Chine | p. 230 |
| Phèdre et Hyppolite | p. 237 |
| Philoctète | p. 240 |
| Polyeucte | p. 242 |
| La mort de Pompée | p. 245 |
| Pyrrhus | p. 249 |
| Rhadamiste et Zénobie | p. 253 |
| Rodogune | p. 258 |
| Rome Sauvée | p. 262 |
| Scévole | p. 273 |
| Sémiramis | p. 279 |
| Sertorius | p. 290 |
| Spartachus | p. 294 |
| Tancredi | p. 301 |
| Les Troyennes | p. 315 |
| Tyridate | p. 322 |
| Warwick | p. 325 |
| Venceslas | p. 332 |
| Zaïre | p. 339 |
| Zelmire | p. 344 |
| NOTES ANNEXEES | p. 356 |

| | |
|--|--------|
| Les costumes : présentation analytique | p. 360 |
| Les décors : présentation analytique | p. 389 |

ÉTUDES, ANALYSES & INTERPRÉTATION

| | |
|--|--------|
| Chapitre 1 – Étude et analyse des différents types de costumes | p. 407 |
| 1-1] Habits grecs | p. 407 |
| 1-1-1] Classements des pièces par date de création | p. 407 |
| 1-1-2] Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 411 |
| 1-1-3] Costumes, dates et lieu de l’action : analyse comparative | p. 412 |
| 1-1-4] Costumes et décors : analyse comparative | p. 414 |
| 1-1-5] Costumes, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 417 |
| 1-2] Habits romains | p. 421 |
| 1-2-1] Classements des pièces par date de création | p. 421 |
| 1-2-2] Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 423 |
| 1-2-3] Costumes, dates et lieu de l’action : analyse comparative | p. 424 |
| 1-2-4] Costumes et décors : analyse comparative | p. 426 |
| 1-2-5] Costumes, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 427 |
| 1-3] Habits européens | p. 429 |
| 1-3-1] Classements des pièces par date de création | p. 429 |
| 1-3-2] Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 432 |
| 1-3-3] Costumes, dates et lieu de l’action : analyse comparative | p. 433 |
| 1-3-4] Costumes et décors : analyse comparative | p. 434 |
| 1-3-5] Costumes, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 436 |
| 1-4] Habits orientaux | p. 438 |
| 1-4-1] Classements des pièces par date de création | p. 438 |
| 1-4-2] Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 439 |
| 1-4-3] Costumes, dates et lieu de l’action : analyse comparative | p. 440 |
| 1-4-4] Costumes, décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 441 |
| 1-5] Habits asiatiques | p. 444 |
| 1-5-1] Classements des pièces par date de création | p. 444 |
| 1-5-2] Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 445 |

| | | |
|---------|---|--------|
| 1-5-3] | Costumes, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 446 |
| 1-5-4] | Costumes et décors : analyse comparative | p. 447 |
| 1-5-5] | Costumes, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 449 |
| 1-6] | Habits africains | p. 451 |
| 1-6-1] | Classements des pièces par date de création | p. 451 |
| 1-6-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 452 |
| 1-6-3] | Costumes, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 453 |
| 1-6-4] | Costumes, décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 454 |
| 1-7] | Les costumes espagnols | p. 456 |
| 1-7-1] | Classements des pièces par date de création | p. 456 |
| 1-7-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 456 |
| 1-7-3] | Costumes, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 457 |
| 1-7-4] | Costumes et décors : analyse comparative | p. 458 |
| 1-7-5] | Costumes, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 458 |
| 1-8] | Habits turcs | p. 460 |
| 1-8-1] | Classements des pièces par date de création | p. 460 |
| 1-8-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 460 |
| 1-8-3] | Costumes, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 461 |
| 1-8-4] | Costumes, décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 462 |
| 1-9] | Habits arabes | p. 465 |
| 1-9-1] | Classements des pièces par date de création | p. 465 |
| 1-9-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 465 |
| 1-9-3] | Costumes, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 464 |
| 1-9-4] | Costumes, décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 465 |
| 1-10] | Habits parthes | p. 466 |
| 1-10-1] | Classements des pièces par date de création | p. 466 |
| 1-10-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 466 |
| 1-10-3] | Costumes, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 467 |
| 1-10-4] | Costumes, décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 467 |

| | |
|--|------------|
| 1-11] Habits arméniens | p. 469 |
| 1-11-1] Classements des pièces par date de création | p. 469 |
| 1-11-2] Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 469 |
| 1-11-3] Costumes, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 470 |
| 1-11-4] Costumes, décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 470 |
| 1-12] Habits typiques | p. 472 |
| 1-12-1] Classements des pièces par date de création | p. 472 |
| 1-12-2] Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 473 |
| 1-12-3] Costumes, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 474 |
| 1-12-4] Costumes, décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 475 |
| 1-13] Synthèse | p. 477 |
| 1-13-1] Classements des types de costume par nombre de pièces, nombre d'auteurs, et nombre de pages | p. 477 |
| 1-13-2] Synthèse du classement des pièces par date de création | p. 478 |
| 1-13-3] Classement synthétique des types de costumes par nombre de page et nombre de comédiens | p. 479 |
| 1-13-4] Classement synthétique des types de costumes par date d'action : avant / après JC | p. 480 |
| 1-13-5] Classement synthétique des types de costumes par amplitude mis en regard avec les dates marquant le déroulement de l'action | p. 481 |
| 1-13-6] Classement croisé des types de costumes et des lieux de l'action | p. 482 |
| 1-13-7] Classement croisé des types de costumes et des décors | p. 484 |
| 1-13-8] Classement synthétique des types de costumes par nombre d'effets de scène | p. 485 |
| 1-13-8-1] Valeurs absolues | p. 485 |
| 1-13-8-2] Valeurs relatives | p. 488 |
| Chapitre 2 – Étude et analyse du système de classification des décors | p. 491 |
| 2-1] Galerie tripartite de type 1 : architecture noble et riche | p. 491 |
| 2-1-1] Classements des pièces par date de création | p. 491 |
| 2-1-2] Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 493 |

| | | |
|--------|---|--------|
| 2-1-3] | Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 495 |
| 2-1-4] | Décors et costumes : analyse comparative | p. 497 |
| 2-1-5] | Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 499 |
| 2-2] | Galerie tripartite de type 2 : architecture gothique | p. 501 |
| 2-2-1] | Classements des pièces par date de création | p. 501 |
| 2-2-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 502 |
| 2-2-3] | Décors, costumes, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 503 |
| 2-2-4] | Décors accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 504 |
| 2-3] | Statue/autel | p. 506 |
| 2-3-1] | Classements des pièces par date de création | p. 506 |
| 2-3-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 507 |
| 2-3-3] | Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 508 |
| 2-3-4] | Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 509 |
| 2-4] | Camp/tente/toile de fond peinte | p. 511 |
| 2-4-1] | Classements des pièces par date de création | p. 511 |
| 2-4-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 512 |
| 2-4-3] | Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 513 |
| 2-4-4] | Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 514 |
| 2-5] | Tombeaux | p. 516 |
| 2-5-1] | Classements des pièces par date de création | p. 516 |
| 2-5-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 517 |
| 2-5-3] | Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 518 |
| 2-5-4] | Décors additionnels | p. 518 |
| 2-5-5] | Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 519 |
| 2-6] | Appartement | p. 521 |
| 2-6-1] | Classements des pièces par date de création | p. 521 |
| 2-6-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 522 |
| 2-6-3] | Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 523 |
| 2-6-4] | Décors additionnels | p. 524 |
| 2-6-5] | Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 525 |
| 2-7] | Cabinet | p. 526 |
| 2-7-1] | Classements des pièces par date de création | p. 526 |
| 2-7-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 527 |

| | | |
|---------|--|---------|
| 2-7-3] | Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 527 |
| 2-7-4] | Décors additionnels | p. 528 |
| 2-7-5] | Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 529 |
| 2-8] | Bois de cyprès/toile peinte | p. 530 |
| 2-8-1] | Classements des pièces par date de création | p. 530 |
| 2-8-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 530 |
| 2-8-3] | Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 531 |
| 2-8-4] | Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 532 |
| 2-9] | Temple 1 : profil d'un temple | p. 534 |
| 2-9-1] | Classements des pièces par date de création | p. 534 |
| 2-9-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 535 |
| 2-9-3] | Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 536 |
| 2-9-4] | Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 537 |
| 2-10] | Temple 2 : intérieur d'un temple | p. 539 |
| 2-10-1] | Classements des pièces par date de création | p. 539 |
| 2-10-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 539 |
| 2-10-3] | Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 540 |
| 2-10-4] | Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 541 |
| 2-11] | Temple 3 : Parvis/péristyle/intérieur temple | p. 542 |
| 2-11-1] | Classements des pièces par date de création | p. 542 |
| 2-11-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 542 |
| 2-11-3] | Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 543. |
| 2-11-4] | Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 544 |
| 2-12] | Place publique | p. 545 |
| 2-12-1] | Classements des pièces par date de création | p. 545 |
| 2-12-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 546 |
| 2-12-3] | Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 546 |
| 2-12-4] | Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 547 |
| 2-13] | Prison | p. 549 |
| 2-13-1] | Classements des pièces par date de création | p. 549 |
| 2-13-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 550 |
| 2-13-3] | Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 550 |
| 2-13-4] | Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 551 |

| | | |
|-----------|--|--------|
| 2-14] | Galerie tripartite de type 3 : architecture « grossière » ou « rustique » | p. 553 |
| 2-14-1] | Classements des pièces par date de création | p. 553 |
| 2-14-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 554 |
| 2-14-3] | Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 555 |
| 2-14-4] | Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 555 |
| 2-15] | Galerie tripartite de type 4 : architecture orientale | p. 557 |
| 2-15-1] | Classements des pièces par date de création | p. 557 |
| 2-15-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 557 |
| 2-15-3] | Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 558 |
| 2-15-4] | Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 558 |
| 2-16] | Galerie tripartite de type 5 : architecture chinoise | p. 560 |
| 2-16-1] | Classements des pièces par date de création | p. 560 |
| 2-17] | Trône | p. 562 |
| 2-17-1] | Classements des pièces par date de création | p. 562 |
| 2-17-2] | Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 562 |
| 2-15-3] | Décors, dates et lieu de l'action : analyse comparative | p. 563 |
| 2-15-4] | Décors, accessoires et effets de scène : analyse comparative | p. 564 |
| 2-18] | Synthèse | p. 565 |
| 2-18-1] | Classements des types de décors par nombre de pièces, nombre d'auteurs, et nombre de pages | p. 565 |
| 2-18-2] | Synthèse du classement des pièces par date de création | p. 567 |
| 2-18-3] | Classement synthétique des types de décors par nombre de page et nombre de comédiens | p. 568 |
| 2-18-4] | Classement synthétique des types de décors par date d'action : avant / après JC | p. 569 |
| 2-18-5] | Classement synthétique des types de décors par amplitude mis en regard avec leur nombre d'apparitions dans le <i>Registre</i> | p. 572 |
| 2-18-6] | Classement croisé des types de décors et des lieux de l'action | p. 573 |
| 2-13-7] | Classement synthétique des types de costumes par nombre d'effets de scène | p. 575 |
| 2-13-7-1] | Valeurs absolues | p. 575 |
| 2-13-7-2] | Valeurs relatives | p. 577 |

| | |
|--|--------|
| Chapitre 3 – Étude et analyse du système de classification des effets de scène : lumières, coiffures, effets sonores, meubles et accessoires | p. 581 |
| 3-1] Effets lumineux | p. 581 |
| 3-1-1] Classements des pièces par date de création | p. 581 |
| 3-1-2] Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 582 |
| 3-1-3] Description des effets | p. 583 |
| 3-1-4] Effets lumineux, dates et lieux d'action, costumes : analyse comparative | p. 587 |
| 3-1-5] Effets lumineux, décors : analyse comparative | p. 588 |
| 3-1-6] Effets lumineux et autres effets de scène : analyse comparative | p. 589 |
| 3-2] Coiffes, coiffures, perruques | p. 591 |
| 3-2-1] Classements des pièces par date de création | p. 591 |
| 3-2-2] Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 592 |
| 3-2-3] Description des coiffures | p. 593 |
| 3-2-4] Coiffures, dates et lieux d'action, costumes : analyse comparative | p. 595 |
| 3-2-5] Coiffures et décors : analyse comparative | p. 597 |
| 3-2-6] Coiffures et autres effets de scène : analyse comparative | p. 598 |
| 3-3] Effets musicaux | p. 600 |
| 3-3-1] Classements des pièces par date de création | p. 600 |
| 3-3-2] Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 602 |
| 3-3-3] Description des effets | p. 603 |
| 3-3-4] Effets musicaux, dates et lieux d'action, costumes : analyse comparative | p. 605 |
| 3-3-5] Effets musicaux et décors : analyse comparative | p. 606 |
| 3-3-6] Effets musicaux et autres effets de scène : analyse comparative | p. 607 |
| 3-4] Effets sonores | p. 608 |
| 3-4-1] Classements des pièces par date de création | p. 608 |
| 3-4-2] Classements des pièces par nombre total de comédiens | p. 609 |
| 3-4-3] Effets sonores, dates et lieux d'action, costumes : analyse comparative | p. 609 |
| 3-4-4] Effets sonores et décors : analyse comparative | p. 610 |
| 3-4-5] Effets sonores et autres effets de scène : analyse comparative | p. 611 |

| | |
|---|------------|
| 3-5] Premier garçon de théâtre | p. 612 |
| 3-5-1] Pièces sans intervention du premier garçon | p. 612 |
| 3-5-1-1] Classement des pièces par dates de création | p. 612 |
| 3-5-1-2] Classement des pièces par nombre total de comédiens | p. 613 |
| 3-5-1-3] Classement par costumes, décors et effets de scène | p. 613 |
| 3-5-2] Pièces sans assises | p. 614 |
| 3-5-2-1] Classement des pièces par dates de création | p. 614 |
| 3-5-2-2] Classement des pièces par nombre total de comédiens | p. 614 |
| 3-5-2-3] Classement par costumes, décors et effets de scène | p. 615 |
| 3-5-3] Pièces avec assises uniquement | p. 616 |
| 3-5-3-1] Classement des pièces par dates de création | p. 616 |
| 3-5-3-2] Classement des pièces par nombre total de comédiens | p. 617 |
| 3-5-3-3] Classement par costumes, décors et effets de scène | p. 618 |
| 3-5-4] Pièces sollicitant le 1 ^{er} garçon pour plusieurs missions | p. 620 |
| 3-5-4-1] Classement des pièces par dates de création | p. 620 |
| 3-5-4-2] Classement des pièces par nombre total de comédiens | p. 621 |
| 3-5-4-3] Classement par décors et effets de scène | p. 622 |
| Chapitre 4 – Le <i>Registre</i> ou la tyrannie du progrès : une ambition paradoxale | p. 627 |
| 4-1] Un ouvrage système | p.627 |
| 4-1-1] Mécanique de surveillance et basculement du paradigme de production | p. 627 |
| 4-1-2] Un système structuré en fonction d'un principe de référence externe | p. 628 |
| 4-1-3] Promouvoir une idée moderne sur les bases d'un régime archaïque : un système paradoxal | p. 629 |
| 4-1-4] Un comédien qui se dit (encore) du côté des auteurs... | p. 630 |
| 4-1-5] ... Pour faire main basse sur le drame | p. 633 |
| 4-2] Un <i>Registre</i> en forme d'épithète symbolique : la prise de pouvoir d'un comédien sur les auteurs | p. 635 |
| 4-2-1] Voltaire et l'envie de contrôler la scène | p. 635 |
| 4-2-2] Droit des auteurs, droit des comédiens : | |

| | |
|---|--------|
| une querelle crypto-juridique | p. 638 |
| 4-2-3] Donnant-donnant : la dualité problématique d'un contrat entre LeKain et les auteurs | p. 639 |
| 4-2-4] Donnant-perdant, ou comment LeKain a fini par monopoliser les pouvoirs | p. 641 |
| 4-2-5] Un basculement paradigmatique entériné par la critique | p. 645 |
| 4-3] État des lieux ou vision conceptuelle ? | p. 648 |
| 4-3-1] Les décors | p. 648 |
| 4-3-2] Les costumes | p. 654 |
| | |
| CONCLUSION GÉNÉRALE | p. 658 |
| | |
| INDEX DES ŒUVRES | p. 672 |
| | |
| BIBLIOGRAPHIE | p. 675 |

Ce travail a pour objet de comprendre les évolutions majeures de la pratique théâtrale au XVIII^e siècle, à travers l'analyse de sources manuscrites inédites du Comédien-Français Henri-Louis LeKain. Figure auto-constituée de « souverain des planches », LeKain n'a eut de cesse de vouloir réformer les modes de production et de fabrication théâtrales de son temps. En quoi le rapport de force qu'il instaure avec toutes les instances de décision et de pouvoir de la Comédie éclaire-t-il justement les mutations en cours ? Quelles sont ses revendications ? Comment et pourquoi émergent-elles dans le champ théâtral de l'époque ? Quelles sont les stratégies mises en place par LeKain pour parvenir à ses fins ? En quoi consiste cette tentative de prise de pouvoir sur l'ensemble du champ théâtral ? Pourquoi et comment cette va-t-elle esthétiquement et politiquement marquer les modes de gouvernance de la scène en France ? Le *Registre* et tout l'appareil écrit qui l'entoure et l'accompagne, procèdent autant, voire moins, d'une tentative de fixer la « mise en scène » des tragédies retenues par le comédien que d'une volonté d'arriver à la définition d'un Théâtre idéal dont LeKain se donne pour être tout à la fois le concepteur et le dépositaire exclusif. En cherchant à se placer au centre d'un dispositif de production dont il entend surveiller tous les aspects – artistiques, politiques, économiques, moraux – LeKain définit les contours d'un système de contrôle très proche du système panoptique défini par Foucault dans *Surveiller et Punir*.

Mots clef : LeKain, comédien, théâtre, mise en scène, panoptique, système, registre, gouverner.

The aim of this study is to understand the major changes in theatrical practice in the 18th century, through an analysis of unpublished manuscript sources, written by the French actor Henri-Louis LeKain. Self-appointed « king of the boards », LeKain never ceased in his striving to update and develop the practice of theatrical production and presentation. To what extent does the power-struggle he initiated with the decision makers at the the Comédie-Française, throw light on the changes taking place ? What were his demands ? How did they emerge in the theatrical world of the time, and why ? What strategies did LeKain pursue to achieve his goals ? What did this attempt to seize power consist of in the wider field of theatre ? And how does it affect the governance of French theatrical production in the widest political and aesthetic sense ? The *Registre* and all surrounding and accompanying written material arise from LeKain's desire to arrive at a definition of a theatrical ideal, of which he considered himself both the originator and sole repository, and to a lesser extent, from an attempt to formalise the production of the tragedies that he had commissioned.

By attempting to place himself at the heart of an apparatus of production such that he could watch over every aspect – artistic, political, economic and moral – LeKain defined the outlines of a system of control very similar to the panoptic gaze defined by Foucault in *Surveiller et Punir*.

Key words : LeKain, actor, theatre, stage direction, panopticon, system, registre, to lead