



HAL
open science

La mise en scène est-elle nécessaire ? l'éclairage anecdotique (XVIIIe siècle)

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. La mise en scène est-elle nécessaire ? l'éclairage anecdotique (XVIIIe siècle). Mara Fazio, Pierre Frantz. La fabrique du théâtre, Desjonquères, pp.40-50, 2010. hal-03312743

HAL Id: hal-03312743

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03312743>

Submitted on 2 Aug 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA MISE EN SCÈNE EST-ELLE NÉCESSAIRE ?
L'ÉCLAIRAGE ANECDOTIQUE
(XVIII^E SIÈCLE)

Sophie Marchand

On s'attendrait à ce que l'anecdote dramatique, qui dit les coulisses, l'histoire secrète des théâtres et la fabrique du spectacle fournisse un éclairage sur les pratiques des agents de la représentation et porte la revendication d'unité plastique et d'unification sémiotique qui aboutira à l'institution de la mise en scène. Ce n'est pas tout à fait le cas. Car, plus que l'artisanat du spectacle, les recueils d'anecdotes reflètent le point de vue du public, la trace anecdotique sanctionnant moins un fait véridique qu'un paradigme mythographique, selon une approche qui relève de l'histoire des représentations plus que d'une histoire positiviste. La lecture des anecdotes concernant les représentations au XVIII^e siècle, en même temps qu'elle souligne, en creux, l'importance des enjeux liés à la mise en scène, invite à questionner la perspective téléologique de l'intitulé du colloque. Celui-ci postule en effet l'existence, avant l'invention de la mise en scène, d'une sorte d'infra-mise en scène et, surtout, la nécessité de celle-ci et son importance dans la réalisation effective du théâtre comme art. Mais l'on pourrait aborder la question autrement : si la mise en scène n'a pas été inventée et formalisée avant, ou pas aussi explicitement et de manière aussi hégémonique, c'est peut-être parce que sa nécessité ne se faisait pas sentir aussi impérativement et essentiellement. Que nous apprennent les anecdotes sur la mise en scène avant l'invention de la mise en scène ? Et quelle place le problème de l'unification optique de la scène et de la maîtrise du sens du spectacle occupe-t-il dans le discours commun sur le théâtre, qui se manifeste dans les anecdotes dramatiques, mais aussi dans les journaux, les mémoires et les correspondances de simples amateurs ?

À première lecture, les anecdotes confirment et illustrent majoritairement l'absence d'un point de vue unificateur, la crise suscitée par ce manque et les situations aberrantes ou burlesques auxquelles il donne lieu. En parcourant la galerie des absurdités fixées par la mémoire anecdotique, on s'aperçoit que les défaillances du protocole scénique empêchent parfois la saisie du sens de la pièce, comme dans le cas de ce « grave magistrat n'ayant jamais été à la comédie », qui, ayant vu à la suite *Andromaque* et *Les Plaideurs*, aurait dit à l'auteur : « Je suis très satisfait, Monsieur, de votre *Andromaque*. C'est une jolie pièce : je suis seulement étonné qu'elle finisse si gaiement. J'avais d'abord eu

quelque envie de pleurer, mais la vue des petits chiens m'a fait rire¹ ». La fiction n'est pas mieux servie par l'incarnation scénique lorsque, en 1759, Le Kain et Clairon, se partageant l'affiche de *Vencesclas*, tragédie de Rotrou retouchée par Marmontel, ne jouent, en toute connaissance de cause, pas la même version du texte², ou lorsque la même Clairon, dans *Sémiramis*, se laisse aller à sa rivalité avec Mlle Dumesnil :

il y avait un tonnerre dans une scène où Mlle Dumesnil jouait le grand rôle et un autre au cinquième acte, pendant que Mlle Clairon seule se consumait à remplir le vide du théâtre. Le jour avant la première représentation, on fit une répétition générale. [...] Le gagiste de la comédie, qui avait ici le département de la foudre, [...] ne sachant s'il devait frapper un coup sec et brusque ou faire durer le bruit, s'avisait de crier [...] à l'actrice : *le voulez-vous long ? – Comme celui de Mlle Dumesnil* répondit-elle.³

La fiction est phagocytée par l'univers social et ses codes. Faut-il, dès lors s'étonner de ce que Beaubourg qui joue Horace dans la pièce de Corneille, prenne, au mépris de la cohérence de la fable, la peine de relever poliment Mlle Duclos, lorsque celle-ci trébuche dans le rôle de Camille, avant d'aller la tuer dans la coulisse⁴ ? Dans le théâtre dont il est ici question, Baron, remontant sur scène à près de 80 ans, peut reprendre le rôle de Rodrigue sans susciter davantage que quelques rires, bientôt étouffés par un public soucieux de lui rendre hommage⁵. De tels décalages sémiotiques, qui mettent à mal le primat de la fiction, semblent, de fait, moins heurter le public que le choix de faire interpréter, dans *Britannicus*, le rôle de l'affreux Néron par un acteur qu'il adore, Floridor⁶.

L'exigence de mise en scène, dans ces circonstances, apparaîtra explicitement comme une revendication de fictionnalité. Lorsque Baron, interrompu dans le rôle d'Agamemnon, rétorque au plaisant du parterre qui avait crié « Plus haut » : « Si je le disais plus haut, je le dirais plus mal »⁷, il témoigne d'un renversement du point de vue et, opposant les exigences de la fiction à celles du protocole social, plaide pour l'autonomie de la représentation. Une semblable exigence se fait entendre dans cette anecdote sur Voltaire, qui raconte que l'auteur

éveilla un jour son laquais à trois heures du matin et lui donna des vers pour qu'il les portât sur le champ au sieur Paulin, qui jouait le rôle de tyran dans [*Méropé*]. Le domestique s'en excusant, sous

¹ Clément et Laporte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. I, p. 77 (référence abrégée par la suite en *AD*).

² *AD*, t. II, p. 262.

³ *AD*, t. II, p. 163.

⁴ *AD*, t. I, p. 435.

⁵ *AD*, t. I, p. 202-203.

⁶ « Comme c'était un acteur aimé du public, tout le monde souffrait de lui voir représenter Néron et d'être obligé de lui vouloir du mal. Cela fut cause que l'on donna le rôle à un acteur moins chéri, et la pièce s'en trouva mieux » (*AD*, t. I, p. 160).

⁷ [Cousin d'Avalon], *Comédiana*, Paris, Marchand, 1801, p. 45.

prétexte que c'était l'heure du sommeil : *va, te dis-je*, continua M. de Voltaire, *les tyrans ne dorment jamais*⁸.

Reprise en main par les agents du spectacle, la représentation fait entendre une exigence nouvelle de cohérence et de maîtrise narratives, qui fait de la fable le centre de gravité du protocole dramatique. Représenter, c'est faire valoir un sens, que ce soit par le moyen du texte ou par celui de l'incarnation scénique. Si la tutelle du spectacle fait encore parfois l'objet de disputes entre auteurs et acteurs ou entre les différents acteurs, la plupart des anecdotes insistent moins sur ces conflits de vanités que sur l'effort déployé par chacun pour soumettre le jeu à une interprétation consciente, construite et cohérente. Maintes anecdotes montrent Voltaire soucieux de maîtriser la transposition scénique de ses œuvres, expliquant leur rôle et la manière dont ils doivent le jouer à des acteurs aussi talentueux que Le Kain ou Dumesnil, prenant en main les répétitions et donnant lui-même l'exemple⁹. Mais des anecdotes aussi nombreuses illustrent la clairvoyance de comédiens, qui, par leur jeu muet et leur manière de dire le texte, ajoutent au sens de celui-ci ou le révèlent. C'est le cas de Beaubourg dans *Britannicus*¹⁰, de Dufresne dans *Cinna*¹¹, mais aussi de Baron, Lekain, Clairon, Dumesnil, dont les intuitions géniales permirent la reconnaissance du rôle de l'acteur et firent évoluer les conceptions du jeu¹². C'est ainsi au naturel et aux grâces de Mlle Dangeville que Destouches devrait le succès de *L'Indiscret*¹³ ; de même, *Denis le Tyran* de Marmontel fut sauvé de la chute par les transpositions de scène dans le quatrième acte décidées par les comédiens¹⁴. Si certains acteurs prétendent que l'incarnation scénique est première dans la réception et l'efficacité des œuvres dramatiques, comme Baron, qui entreprend de faire pleurer les spectateurs sur la chanson du roi Henri dans le *Misanthrope* : « Si le roi m'avait donné Paris sa grand'ville »¹⁵, l'anecdote montre que c'est aux efforts conjugués de Voltaire et des acteurs qu'on doit l'avènement, avec *l'Orphelin de la Chine* en 1755, d'une véritable mise en scène¹⁶. Quels qu'en soient les initiateurs et les moyens (verbaux ou scéniques), toutes ces revendications de tutelle sémiotique qui peuvent apparaître comme des prototypes de mise en scène reproduisent, tout en exprimant une revendication originale de matérialité sensible, le schéma

⁸ [Gazon-Dourxigné], *L'Ami de la vérité ou lettres impartiales semées d'anecdotes curieuses sur toutes les pièces de théâtre de M. de Voltaire*, Paris, Jorry, 1767, p. 136

⁹ Cousin d'Avalon, *Voltaireiana, ou recueil choisi des bons mots, plaisanteries, sarcasmes, railleries et saillies de Voltaire, etc.*, 4^e édition, Paris, Tiger, 1819, p. 129-130 et p.152. Voltaire n'est pas le seul auteur à agir ainsi (*AD*, t. II, p. 21, à propos de *L'Oracle* de Saint-Foix).

¹⁰ *Comédiana, op. cit.*, p. 99.

¹¹ *AD*, t. I, p. 205.

¹² *Ibid.*, t. II, p. 85 ; t. I, p. 549 ; t. II, p. 163, t. I, p. 563 ; t. II, p. 46.

¹³ *Ibid.*, t. I, p. 57.

¹⁴ *Ibid.*, t. I, p. 252.

¹⁵ *AD*, t. I, p. 561.

¹⁶ Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., *Correspondance littéraire*, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier Frères, 16 vol. 1877, t. III, p. 89, septembre 1755. Voir aussi Collé, *Journal et Mémoires*, éd. H. Bonhomme, Paris, 1868, t. II, p. 34.

classique de la primauté de la fable. Et la rupture dans les modalités mimétiques ne doit pas masquer la continuité d'une valorisation de la fiction.

Celle-ci est particulièrement sensible dans l'évolution du costume de scène, dont l'usage passe progressivement d'une conception somptuaire à une exigence de cohérence fictionnelle. Dès le XVII^e siècle, l'anecdote suivante, qui raconte que

Le cardinal de Richelieu avait fait présent [à Bellerose, dans *Le menteur* de Corneille] d'un habit magnifique ; ce qui piqua si fort l'acteur qui faisait le personnage d'Alcippe, qui était fort inférieur à celui du menteur, qu'il fit valoir son rôle autant et plus qu'il ne valait réellement¹⁷.

s'oppose à la légende moliéresque, qui glorifie le grand homme d'avoir réussi l'exploit d'imposer à sa coquette de femme de jouer Elmire convalescente dans un habit simple et sans parure¹⁸. Au XVIII^e siècle, on représente *L'Amour castillan* de La Chaussée dans des costumes espagnols¹⁹, créant ainsi une surprise dans le public, qui bientôt y prend goût. Dans *Les Sultanes* de Favart, on voit pour la première fois « les véritables habits des dames turques [...] faits à Constantinople avec les étoffes du pays²⁰ ». Et Brizard, à la fin du siècle, est « si scrupuleux sur la vérité des costumes que le jour de la première représentation d'*Œdipe chez Admète*, à Versailles », où « on lui apporta un habit de satin bleu céleste [...]. [il] le refusa et en prit un de laine qui était destiné pour des confidents²¹ ». Les progrès de la mise en scène manifestent donc la victoire de l'art, au détriment de la représentation sociale.

Le mouvement, une fois lancé, permet l'avènement de succès scéniques fondés principalement sur des effets spectaculaires soigneusement ménagés, comme *Gabrielle de Verger* de De Belloy²², *L'Orphelin anglais* de Longueil²³ ou *Raoul, sire de Créquy* de Monvel²⁴. La fin du siècle voit également les comédiens tenter un certain nombre d'expérimentations, comme la mise en action, pour la reprise du *Brutus* de Voltaire en 1790, du tableau de David²⁵, ou la mise en action encore, toujours en 1790, de la scène de la pomme au 4^e acte du

¹⁷ *AD*, t. I, p. 540. Cette conception est toujours de mise au XVIII^e siècle, comme le montrent les deux anecdotes suivantes : *AD*, t. I, p. 181, à propos de *Catilina*, de Crébillon et t. II, p. 228-229, à propos de *Tiridate* de Campistron.

¹⁸ *AD*, t. II, p. 208.

¹⁹ *AD*, t. I, p. 59.

²⁰ *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres*, Paris, Babault, Capelle et Renand, 1808, t. VIII, p. 354-355.

²¹ Étienne et Martainville, *Histoire du théâtre français depuis le début de la Révolution*, Paris, Barba, 1802, t. II, p. 30. Dans certains cas plus ambigus, on ne sait pas si le costume vaut dans la fiction ou dans l'univers réel. Victoire de la *mimésis* ou défaite de la fiction ? Voir *AD*, t. I, p. 356, à propos des *Femmes savantes* de Molière et *Correspondance littéraire, op. cit.*, t. I, p. 121, à propos de *La Métromanie* de Piron.

²² *Correspondance littéraire*, t. XI, p. 490-491.

²³ *AD*, t. II, p. 29.

²⁴ *Affiches annonces et avis divers ou Journal général de France*, 1^{er} novembre 1789, p. 3123.

²⁵ *Correspondance littéraire, op. cit.*, t. XVI, p. 115-117, novembre 1790.

Guillaume Tell de Lemierre²⁶. Alors que le même procédé de mise en action de récits avait, en 1769, obtenu peu de succès dans dénouement d'*Iphigénie*²⁷, les expérimentations de l'époque révolutionnaire suscitent l'enthousiasme, signe, sans doute, que la mise en scène a su progressivement s'imposer, ce qui validerait une approche téléologique de cette préhistoire de la mise en scène.

Force est pourtant de constater, à la lecture des anecdotes, qu'au moment même où la mise en scène semble s'imposer, où elle détermine le succès de certaines pièces et préside à la reprise de pièces plus anciennes soumises à une relecture (généralement politique), la fiction semble paradoxalement être de moins en moins ce par quoi vaut le protocole dramatique et ce qui le légitime. En témoignent les innombrables anecdotes qui relatent les applications auxquelles ont donné lieu les remises à la scène de pièces anciennes, presque systématiquement rapportées à la situation présente et émancipées de la lettre d'une fable qui n'apparaît nullement comme autonome. *L'Ambitieux et l'indiscret* de Destouches devient ainsi, en juillet 1789, le lieu d'un plébiscite en faveur de Necker²⁸.

On peut alors se demander si la question de la mise en scène rend véritablement compte de ce qu'est le théâtre au XVIII^e siècle et pour le public de cette époque. Et, partant - quitte à poser le débat en des termes un peu caricaturaux - si le théâtre de la fin de siècle, qui semble avoir intégré la nécessité artistique de la mise en scène, est pour autant et pour cela plus du théâtre, ou un meilleur théâtre que celui du début du siècle. Les incidents absurdes fixés par l'anecdote soulignent certes des dysfonctionnements de la *mimésis* et de la *semiosis*, mais ces dysfonctionnements n'impliquent pas pour autant des dysfonctionnements du théâtre comme pratique, et la leçon que l'on tire de ce type de lecture est que, finalement, l'absence de mise en scène ou ses défaillances n'empêchent pas, à cette époque, le théâtre de se faire, de vivre - plus peut-être qu'aujourd'hui- et, surtout, de produire des effets. Il faudrait alors se demander non pas comment on faisait avant la mise en scène, mais pourquoi l'on faisait ainsi. Et à cela, les recueils d'anecdotes apportent une réponse.

Dans la théâtralisation par les anecdotes de cette latence de la mise en scène, se joue subrepticement l'intuition que le théâtre est autre chose qu'une histoire racontée par des moyens verbaux ou visuels, quelque chose comme un événement qui, lui, n'a pas forcément besoin de la mise en scène. Là où la mise en scène envisage le théâtre comme un rituel scénique, les anecdotes le présentent comme un événement public, cristallisé autour d'une crise, entendue dans un sens positif.

Dans certains cas, l'existence d'une mise en scène tient explicitement de l'argument publicitaire, comme dans *Les Acteurs déplacés* de Pannard, où les acteurs « étaient tous de caractère, d'âge, de figure ou de sexe opposés à leurs

²⁶ *Ibid.*, t. XVI, p. 74, août 1790.

²⁷ *AD*, t. I, p. 459.

²⁸ *Affiches*, 31 juillet 1789 ; Étienne et Martainville, *op. cit.*, t. I, p. 21-22.

rôles²⁹ », ou dans une reprise d'*Iphigénie* en 1718, où les rôles tragiques sont tenus par des acteurs spécialisés dans la comédie³⁰. S'il y a indéniablement dans ce dernier exemple un parti pris de mise en scène, celui-ci prend moins sens par rapport à la fiction que dans l'espace social ; il apparaît d'ailleurs comme assez peu efficace sur le plan artistique.

Plus significative est la place que l'anecdote accorde au récit d'effets scéniques qui, s'ils s'apparentent à des *effets* de mise en scène, sont, en réalité, bien différents de la mise en scène telle qu'on l'entend traditionnellement, dans le sens où ils ne sont ni prévisibles, ni préparés, mais le fruit d'accidents sublimés par le génie de l'acteur. Comme cet acteur qui, dans le rôle d'Harpagon, « se laissa tomber en courant et en criant au voleur à la scène de la cassette. Loin de chercher à se relever, il eut la présence d'esprit de continuer son rôle par terre [...]. Il ne se releva qu'à l'endroit où la nature et la vérité lui permettaient de le faire ; et le public fut persuadé qu'il était tombé exprès, pour mieux rendre son jeu³¹ ». Ou encore Baron qui, « dans le Comte d'Essex, laissa tomber sa jarretière sur le théâtre ; si cet accident lui fût arrivé étant en scène avec la reine ou la duchesse, certainement il n'aurait pu la rattacher en présence de l'une ou de l'autre sans choquer les règles de la bienséance et du respect : au lieu que, ne se trouvant en ce moment que vis-à-vis du traître Cecil qu'il était en droit de traiter cavalièrement, rien ne l'empêchait de remettre sa jarretière devant lui [...] : ce n'était plus même pour lui qu'une belle attitude de plus, une nouvelle grâce qui ajoutait encore à la vérité de la situation³² ». Cet effet de scène, dont Servandoni d'Hannetaire nous apprend que « D'autres acteurs voulurent l'imiter depuis, mais toujours infructueusement : comme tant de choses qui, n'étant que l'effet du moment, ne sauraient être répétées avec quelque succès surtout dès qu'elles paraissent préparées avec affectation³³ », en tant qu'il est le fruit du hasard et foncièrement intuitif, ne saurait être assimilé à une mise en scène, mais il produit indéniablement du théâtre et même du bon théâtre.

Les anecdotes de ce type sont innombrables³⁴, qui relatent le réinvestissement fictionnel d'incidents bien réels et célèbrent le talent des agents du spectacle, capables de transfigurer une crise de la représentation en victoire de l'illusion. On sent bien, que poussé jusqu'au bout de sa logique, ce paradigme mythographique ne peut aboutir qu'à la négation du théâtre conçu comme art, comme le montrent les anecdotes qui relatent les cas où des comédiens meurent véritablement en scène en incarnant la mort de leur personnage³⁵.

²⁹ *Annales dramatiques*, t. I, p. 87.

³⁰ Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Prault, 1719 p. 77-82.

³¹ *AD*, t. III, p. 490.

³² Servandoni d'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien*, seconde édition, Paris, Aux dépens d'une société typographique, 1774, p. 123-124

³³ *Ibid.* Voir aussi *Annales dramatiques, op. cit.*, t. VIII, p. 329, à propos de *Sylvain* de Marmontel.

³⁴ Voir notamment Collé, *Journal, op. cit.*, t. I, p. 395.

³⁵ Voir l'anglais Bond (*AD*, t. II, p. 275-276). Voir aussi *Annales dramatiques, op. cit.*, t. VII, p. 199-200, à propos de Palmer, ou encore *AD*, t. II, p. 402.

Il n'en reste pas moins que ce type d'effets scéniques fondés sur l'accident et sur la crise, même s'ils sont fondamentalement ambivalents et réversibles (parfois l'accident, par un effet de syllepse, fait basculer de la fiction dans le réel et invite aux applications³⁶) semblent plus efficaces et plus dignes de la sacralisation anecdotique que les effets programmés qui, souvent, tournent court. Du coup de canon hasardé dans *Adélaïde du Guesclin* qui « favorisa la mauvaise intention de ceux qui voulurent troubler la première représentation³⁷ », au poignard du *Callisthène* de Piron qui se brisa en mille morceaux au moment où le personnage devait se donner la mort³⁸, en passant par le serpent automate conçu par Vaucanson pour la *Cléopâtre* de Marmontel³⁹ qui provoqua en retour les sifflets du public, on ne compte plus les expérimentations de mise en scène ayant suscité un effet distanciateur. Et lorsque, à la sortie d'une représentation de *Lodoiska* marquée par un « incendie avec écroulement, explosions et toutes ses dépendances », une dame émue s'exclame : « il y a du pathétique dans cet opéra : j'ai senti... », il se trouve toujours un bel-esprit pour lui rétorquer : « ma foi, [...] moi je n'ai senti que la fumée⁴⁰ ».

Qu'ils soient réussis ou ratés, les effets de scène méritent la fixation anecdotique dès lors qu'ils font événement et provoquent une crise du protocole mimétique et de l'autonomie fictionnelle du spectacle. C'est à ces moments où la représentation vacille et balance entre fiction et espace réel que se révèle l'essence d'un théâtre, qui ne se joue pas seulement sur la scène et dans la fable, mais bien dans la rencontre du spectacle et du monde, à l'occasion de chaque représentation singulière. Il devient alors évident que le théâtre du XVIII^e siècle peut fort bien se passer d'une mise en scène ritualisée, qui viserait, par essence, à exclure la crise et l'événement.

³⁶ « Il arriva une aventure singulière à cette Pièce [*Argélie* de l'abbé Abeille]. Deux princesses parurent d'abord sur le théâtre. La première ouvrit la scène par ce vers : *Vous souvient-il, ma sœur, du feu roi notre père ?* Malheureusement, la seconde actrice resta un peu de temps sans répondre. Un plaisant du parterre prit la parole et dit tout haut : *Ma foi, s'il m'en souvient, il ne m'en souvient guère.* Ce qui causa de si grands éclats de rire qu'il ne fut pas possible aux comédiens de continuer » (*AD*, t. I, p. 88). Ou : « On sait qu'Arlequin a coutume de se servir d'un gros dindon pour parodier le principal personnage, lorsqu'il emporte son père sur ses épaules. Mais le dindon s'étant échappé de l'endroit où on l'avait enfermé, parut sur le théâtre au milieu de la petite pièce (on donnait *Lucile*) et, tout effrayé, s'envola dans une loge occupée par un magistrat qui était au spectacle avec sa femme et ses enfants. Comme toute cette famille ne passait pas pour être la plus spirituelle du pays, un plaisant s'avisait de chanter, sur l'air du premier quatuor de *Lucile* : *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?* Ce qui, sur le champ, fut répété en chorus » (*AD*, t. III, p. 504).

³⁷ Mouhy, *Tablettes dramatiques*, Paris, Jorry, 1752, p. 3. Voir aussi *Correspondance littéraire*, *op. cit.*, t. VI, p. 368, septembre 1765. Voir encore, dans le même ordre d'idées, *AD*, t. I, p. 167.

³⁸ *AD*, t. I, p. 168.

³⁹ « Cléopâtre mourait sur le théâtre de la piqûre d'un aspic ; ce reptile automate, imaginé par le célèbre Vaucanson, s'élançait en sifflant sur le sein de cette reine infortunée ; au même instant l'on entendit crier une voix du parterre : *Je suis de l'avis de l'aspic.* C'était la voix de Piron. Il est aisé de concevoir l'effet d'un mot aussi gai, il a passé en proverbe » (*Correspondance littéraire*, *op. cit.*, t. XIV, p. 72).

⁴⁰ *Les Spectacles de Paris*, Paris, Veuve Duchesne, 1792, p. 150.

Une dernière catégorie d'anecdotes semble venir confirmer cette hypothèse : celle qui rassemble des cas de mises en scène extra-fictionnelles, qu'il s'agisse de représentations où la fable devient le prétexte d'une célébration sociale⁴¹ ou de situations préméditées qui déportent l'attention de la scène vers la salle. On rapporte ainsi que l'acteur Armand, « harcelé depuis longtemps par un petit bossu [...] qui, souvent, lorsqu'il était en scène, le déconcertait par la causticité de ses réflexions. [...] résolut de s'en venger. [...] il fait louer la loge que [le bossu] occupait ordinairement, distribue séparément sept billets aux sept bossus les plus éminents qu'il peut rencontrer et prévient l'ouvreuse de loges de laisser entrer, pour occuper la huitième place, le bossu qui venait d'habitude. Tous les bossus arrivent les uns après les autres ; et le public de rire de cette facétieuse réunion : mais ce fut surtout à l'arrivée du bossu habitué que les ris redoublèrent ; jamais rien n'avait paru aussi bouffon sur la scène⁴² ».

Parfois, c'est l'événement théâtral lui-même, à travers sa réception, qui est ainsi mis en scène, et c'est alors le fait anecdotique qui fait l'objet d'une préméditation. Ainsi, à la première représentation des *Victimes cloîtrées*, drame de Monvel qui stigmatise les vocations forcées, « au moment où le Père Laurent fait entraîner [le héros Dorval], un murmure d'horreur s'éleva, et un homme, placé à l'orchestre s'écria : *exterminex ce coquin-là !* Tous les yeux se fixent sur lui ; [...] Quand il eut repris ses sens : *Pardon messieurs*, dit-il, *c'est que j'ai été moine ; j'ai, comme Dorval, été traîné dans un cachot, et dans le père Laurent, j'ai cru reconnaître mon supérieur*⁴³ ». Édifiante anecdote, pense-t-on tout d'abord, qui semble dire l'efficacité de l'illusion suscitée par la fable. Mais c'est compter sans la démystification apportée par Louis Moland, qui précise que « l'interruption avait été préparée et que l'ex-moine de l'orchestre avait été aposté par Monvel⁴⁴ ». Dès lors, ce n'est plus la puissance illusionnante de la fable, que fait valoir la mise en scène, et au-delà d'elle l'anecdote qui la fixe, mais l'inscription

⁴¹ Voir, à propos de *L'Amant bourru* : « M. Monvel, qui en est l'auteur, a joué lui-même le rôle de Montalais et a reçu en paraissant un hommage bien flatteur. Montalais trouve ses amis dans la tristesse et leur en demande la cause. *Est-ce*, dit-il, *parce qu'on juge aujourd'hui mon procès ? – Il est gagné !*, s'est écrié un particulier, et tout le public a répété : *Il est gagné !* » (*Correspondance littéraire, op. cit.*, t. XI, p. 507-508, août 1777). Ou encore : « Une représentation de *Sémiramis* donna lieu à une scène fort singulière, et qui doit naturellement trouver ici sa place : les deux sœurs Sainval, dont l'aînée jouait Sémiramis et la cadette Azéma étaient brouillées depuis longtemps ; le public même était dans la confidence de leurs démêlés : dans la scène où Sémiramis embrasse Azéma, les spectateurs applaudirent avec transport ; les cris de *bis ! bis !* partirent de tous les points de la salle : les deux sœurs, attendries, se précipitèrent dans les bras l'une de l'autre, et le public, partageant leur émotion, fit des vœux pour que cette réconciliation ne fût pas une simple scène de comédie » (Étienne et Martainville, *op. cit.*, t. II, p. 179-180).

⁴² *Annales dramatiques, op. cit.*, t. I, p. 355. Autre blague qui résulte d'une mise en scène extra-fictionnelle : « Le lendemain de la chute de la *Bagarre*, comédie de Poinciset, on fit paraître sur le théâtre de la foire un âne dont on vantait la gentillesse et surtout la netteté. Au milieu de ces éloges, l'animal fit quelques malpropretés ; et aussitôt toute la salle retentit de ces mots : *Point si net, point si net* » (*Comédiana, op. cit.*, p. 88).

⁴³ Étienne et Martainville, *op. cit.*, t. II, p. 56-57.

⁴⁴ *Théâtre de la Révolution ou choix de pièces qui ont fait sensation pendant la période révolutionnaire*, éd. L. Moland, Paris, Garnier frères, 1877, p. XI.

et l'utilité sociales du spectacle, le processus de reconnaissance mutuelle qui lie la scène et le public à l'occasion d'un événement singulier. Et finalement, plus que la mise en scène, c'est bien l'anecdote qui tend à devenir rituelle, comme le montre cette dernière histoire, tirée des Mémoires du libraire Barba :

Baulieu joua le premier *Cadet Roussel* [de Aude et Tissot] [...] ; dans ce rôle, il se croyait empoisonné [...] ; vers la fin de la pièce : *c'est donc pour me punir, disait-il, que tu me rend-t-ici le pus dur à mourir* ». À la première représentation, un spectateur cria *Plus haut !* Baulieu, sans se déconcerter, répondit : *Citoyen, je ne le puis, je suis-empoisonné*. Cette pièce fut jouée trois cents fois [...] Ce mot *Plus haut !* avait fait beaucoup rire, on voulut le mettre à profit : pour cela, on plaçait quelqu'un dans la salle pour répéter la même scène. Chargé un jour de cet emploi, Beaulieu, qui n'ignorait pas que c'était moi, s'avança vers le trou du souffleur, et au moment où je prononçais les paroles sacramentelles : *Citoyen Barba, dit-il, je ne peux pas, je suis-empoisonné*⁴⁵.

Dans ce protocole dramatique où c'est l'événement qu'on met en scène et où la représentation vaut par sa faculté à créer de l'anecdote, se fait jour, me semble-t-il, une leçon. Ce théâtre sans mise en scène ou à la mise en scène défaillante n'est pas un infra-théâtre, un théâtre en attente ou en manque de lui-même, mais un autre théâtre. Un théâtre dont on peut peut-être penser que l'avènement de la mise en scène, en faisant prévaloir une unification et une maîtrise aussi bien optiques que narratives de la représentation sous le signe de la fable, nous a en quelque sorte privés. Un théâtre étrange et foncièrement étranger, dont il ne demeure, pour nous, qui n'arrivons plus à envisager un théâtre sans mise en scène, que la trace anecdotique.

⁴⁵ *Souvenirs de Jean-Nicolas Barba*, Paris, Ledoyen et Giret, 1846, p. 42.