

La féerie « mise en scène » sous le Consulat, ou les premiers pas de Sénéis

Roxane Martin

Tout lecteur de Zola garde sans doute en mémoire une image de la sulfureuse Nana qui, dès les premières pages du roman éponyme, dévoilait ses rondeurs aux spectateurs du Théâtre des Variétés. Le premier chapitre est, en effet, tout entier construit autour de la représentation d'une similitude féerie, *Blonde Vénus*, dans laquelle Nana, qui tient le rôle titre, provoque d'un simple mouvement de hanche un émoi unanimement partagé. Est-il besoin de rappeler que la courtisane, après avoir enthousiasmé Paris et conquis les hommes riches de la capitale, fit aussi ses adieux avec la féerie ? Le premier paragraphe du dernier chapitre est, sur ce point, tout à fait explicite :

Une dernière fois, Paris l'avait vue dans une féerie : Mélusine, au théâtre de la Gaîté, que Bordenave, sans un sou, venait de prendre par un coup d'audace ; elle se retrouvait là avec Prullière et Fontan, son rôle était une simple figuration, mais un vrai « clou », trois poses plastiques d'une féerie puissante et muette¹.

De *Blonde Vénus* à *Mélusine*, Zola associe donc le prestige de Nana à celui de la féerie. Le choix n'a bien sûr rien d'étonnant, surtout quand on sait l'enthousiasme que l'auteur a formulé à l'égard du genre : « ... j'adore les féeries » confie-t-il dans un article réédité dans *Le Naturalisme au théâtre*, « c'est, je le répète, le seul cadre où j'admets, au théâtre, le dédain du vrai² ». Les critiques que le romancier a publiées dans la « Revue dra-

1. Émile Zola, *Nana*, chap. 14, Paris, Charpentier, 1881, p. 505.

2. É. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier, 1881, p. 356.

matique » du journal *Le Bien Public* abondent en considérations de ce type. Dans le numéro du 15 mai 1876, il se plaît même à rêver de la féerie parfaite :

Je veux dire quelle serait la féerie que je souhaite. Le plus grand de nos poètes lyriques en aurait écrit les vers ; le plus illustre de nos musiciens en composerait la musique. Je confierais les décors aux peintres qui font la gloire de notre école, et j'appellerais les premiers d'entre nos sculpteurs pour indiquer des groupes et veiller à la perfection de la plastique. Ce n'est pas tout, il faudrait, pour jouer ce chef-d'œuvre, des femmes belles, des hommes forts, les acteurs célèbres dans le chant, dans le drame et dans la comédie. Ainsi, l'art humain tout entier, la poésie, la musique, la peinture, la sculpture, le génie dramatique, et encore la beauté et la force, se joindraient, s'emploieraient à une unique merveille, à un spectacle qui prendrait la foule par tous les sens et lui donnerait le plaisir aigu d'une jouissance décuplée³.

Le théâtre est pensé, par l'intermédiaire de la féerie, comme un art total qui unirait tout autant le talent du poète, du compositeur et du peintre que celui des acteurs dramatiques et lyriques. Mais là où Zola fait preuve d'une originalité sans borne, c'est lorsqu'il interpelle le sculpteur afin de « veiller à la perfection de la plastique ». Tout historien du théâtre sait que l'invention de la mise en scène « moderne » par André Antoine est indissociable du naturalisme au théâtre théorisé par Zola. Or, l'auteur de *Germinal* pressent, une trentaine d'années avant même que le fondateur du Théâtre-Libre le définisse dans *La Revue de Paris*⁴, le rôle nouveau du metteur en scène. Cet homme central, qui prendrait en charge aussi bien l'organisation matérielle du spectacle que l'interprétation de l'œuvre, trouve sa première esquisse dans ce personnage du sculpteur que Zola se plaît à décrire. Cette image est d'autant plus intéressante qu'elle prend corps dans un article consacré à la féerie.

En effet, la féerie est le genre avec lequel, au tout début du XIX^e siècle, apparaît le mot « mise en scène ». Le terme a certes paru sur la brochure d'un ballet-pantomime, *Les Chevaliers du Soleil*, joué en 1800, mais il figure surtout, pour la toute première fois, dans le théâtre dialogué, sur l'im-

3. É. Zola, « Revue dramatique », dans *Le Bien Public*, 15 mai 1876.

4. André Antoine définit pour la première fois le rôle qu'il attribue au metteur en scène dans *Causerie sur la mise en scène*, publiée en avril 1903 dans *La Revue de Paris*, rééditée dans P. Marcerou, J.-P. Sarrazac dir., *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1999, pp. 106-120.

primé d'une comédie-féerie, *Riquet à la houppe*, que le dramaturge Jean-Baptiste Hapdé a fait représenter sur le Théâtre des Jeunes-Artistes en 1802. Fort de ce succès, il renouvelle l'expérience en écrivant : *La Naissance d'Arlequin, ou Arlequin dans un œuf* (1803), *Le Prince invisible, ou Arlequin Prothée* (1804), *Arlequin à Maroc, ou la Pyramide enchantée* (1804), et *Les Sirènes, ou les Sauvages de la montagne d'or* (1807). Chaque fois le succès est au rendez-vous, chaque fois aussi la mention « mise en scène par l'auteur » est spécifiée sur la brochure. Jean-Baptiste Hapdé est donc le premier dramaturge à avoir pris en charge la « sculpture » de la matière spectaculaire. Ses féeries sont, de fait, primordiales pour l'historiographie théâtrale. Elles permettent d'analyser la manière dont, à l'issue de la Révolution, le théâtre est sorti de l'orbe du littéraire et a élaboré, en combinant musique, peinture scénique, ballets et changements à vue, une nouvelle manière d'agencer son intrigue. Elles permettent aussi de déplacer d'une vingtaine d'années l'avènement de la mise en scène et de considérer, avec Hapdé, les premiers pas de « Sénéis ». Cette « Muse du Boulevard », célébrée dans une pièce éponyme donnée pour l'inauguration de la nouvelle salle de l'Ambigu-Comique le 7 juin 1828, est effectivement retenue par les historiens du théâtre comme marquant le début de l'art de la mise en scène en France. Pourtant, le mélange du comique et du tragique, de la danse, de la pantomime, des dialogues et des effets de machinerie avec lequel, dans cette pièce, la dixième muse se caractérise est déjà repérable dans les féeries de la période consulaire⁵. Une présentation des conditions d'émergence du genre dans le contexte post-

5. Sénéis a été célébrée dans une pièce intitulée : *La Muse du Boulevard*, songe en 2 époques, avec prologue et épilogue, mêlé de chants, danses, pantomime, scènes foraines, et mélodrames, par Jules Dulong, Léopold [Chandezon] et Saint-Amand, joué pour l'inauguration de la nouvelle salle de l'Ambigu-Comique le 7 juin 1828. Les registres de représentations, conservés à la Bibliothèque de la SACD, confirment que cette pièce a été jouée uniquement le jour de l'inauguration du théâtre. La fable est intéressante. Sénéis, marginalisée par ses sœurs Thalie et Melpomène qui lui reprochent sa « bâtarde », est l'enfant illégitime de Junon et Jupiter. Cherchant à retrouver son statut de muse, elle convoque son père à deux représentations du Théâtre de l'Ambigu-Comique. Ce dernier, après avoir constaté les innovations du théâtre du Boulevard entre 1775 et 1828 (la pièce se déroule en deux « songes », chacun présentant les genres pratiqués à la Foire en 1775, puis sur le Boulevard en 1828), lui propose de monter au sommet du Parnasse. Mais Sénéis, faisant preuve d'humilité, déclare : « Il me suffit qu'on ait rendu justice, / À mes efforts, à mes travaux nombreux ; / Il ne faut pas qu'un fol orgueil ternisse, / La récompense accordée à mes vœux. / Non, non, jamais une coupable audace, / Trop haut, mes sœurs, ne guidera mes pas ; / Allez siéger au sommet du Parnasse !... / Moi, je ne veux que me placer au bas » (*La Muse du Boulevard*, Paris, Bézou, 1828, p. 45).

révolutionnaire et un examen d'une féerie de Hapdé permettront de montrer combien la mise en scène est née, en France, des changements survenus avec la Révolution.

L'ÉMERGENCE DE LA FÉERIE AU SORTIR DE LA RÉVOLUTION

Le féerique a de tout temps innervé la production dramatique européenne. Des *burattini* italiens aux tragédies à grand spectacle d'un Quinault ou d'un Corneille, du *Songe d'une nuit d'été* aux comédies de Carlo Gozzi, des pantomimes de la Foire aux ballets mythologiques de l'Opéra, la féerie manifeste sa transhistoricité en adoptant des formes certes diverses mais toujours liées à une thématique commune. La féerie n'a pourtant jamais existé en tant que genre en amont du XIX^e siècle. Les thèmes du conte merveilleux ont bien sûr permis à des genres comme la comédie, l'opéra, le ballet, la farce ou la pantomime d'explorer les ressources que pouvait offrir un monde imaginaire régi par d'autres lois que celles du vraisemblable, mais ils n'ont jamais donné corps, en tout cas dans le contexte français, à une forme théâtrale autonome. Ce n'est qu'à compter de la loi Le Chapelier du 13 janvier 1791 que la féerie a pu esquisser ses premiers contours. Ce décret qui permettait à tout citoyen de « pouvoir élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres » a bouleversé la pratique théâtrale d'une manière irréversible. Ses répercussions sont repérables sur plusieurs niveaux : il a non seulement permis au théâtre, en abolissant les privilèges dramatiques, d'entrer dans une politique de concurrence et d'élargir son public au populaire, mais il a surtout favorisé l'essor de l'art du machiniste et du décorateur qui pouvaient désormais compter sur un espace scénique élargi.

Très vite après le décret, la productivité dramatique s'accélère. Les théâtres parisiens, dont le nombre entre 1791 et 1792 a doublé, jouent indifféremment, et souvent simultanément, la comédie de Molière, la tragédie de Voltaire, le drame sombre, la farce et la pantomime dialoguée. Ce mélange des genres et des répertoires favorise la mise en place d'une écriture hybride qui emprunte indifféremment ses composantes et ses techniques à tous les genres (dramatiques et littéraires, puisque

le roman noir et le conte de fées servent souvent de réservoirs d'intrigues) et à toutes les pratiques artistiques. Combats, danses, musique, décors, effets scéniques, cabrioles, numéros de cirque et d'acrobates s'intègrent alors dans une écriture qui redéfinit ses codes en marge des exigences de la *doxa* académique ; la production théâtrale française se caractérise dès lors, et pour tout le siècle à venir, par sa mixité esthétique.

Après quelques années passées sous le poids du tumulte et de l'incertitude, le public commence à chercher au théâtre un moyen de renouer avec les valeurs civiques et religieuses, car, comme le rappelle Charles Nodier dans l'introduction au *Théâtre choisi de G. de Pixérécourt* : « C'est qu'à cette époque difficile, [...] le peuple ne pouvait recommencer son éducation religieuse et sociale qu'au Théâtre ». En conséquence, il fallait un théâtre qui mette en scène « les malheurs non mérités de la grandeur et de la gloire, les manœuvres insidieuses des traîtres, le dévouement périlleux des gens de biens. Il fallait [...] rappeler, dans un thème toujours nouveau de contexture, toujours uniforme de résultats, cette grande leçon dans laquelle se résument toutes les philosophies appuyées sur toutes les religions : que même ici-bas, la vertu n'est jamais sans récompense, le crime n'est jamais sans châtiement⁶ ». Au sortir du Directoire, la production théâtrale, en effet, se codifie et donne naissance aux trois formes dramatiques dont le prestige s'est maintenu pendant tout le XIX^e siècle : le vaudeville, le mélodrame et la féerie. Le premier, en exploitant les ressources burlesques d'un quiproquo et en intégrant les airs connus dans son intrigue, accorde au comique une nouvelle expression. Les deux autres, dans un premier temps – et même s'ils réservent une place importante aux scènes comiques –, prennent en charge le pathétique afin de répondre aux besoins d'un public en manque de repères. La formule définitive du mélodrame « classique » est fixée par Pixérécourt avec *Céline, ou l'Enfant du mystère* en 1800⁷. La féerie élabore son ossature à la même époque avec les pièces de Jean Cuvelier de Trye et de Jean-Baptiste

6. Charles Nodier, « Introduction », *Théâtre choisi de G. de Pixérécourt*, Nancy, chez l'auteur, 1841-1843, t. 1, p. III et p. VIII (Genève, Slatkine reprints, 1971).

7. Sur le mélodrame « classique », voir la thèse de Jean-Marie Thomasseau : *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de Céline (1800) à l'Auberge des Adrets (1823)*, Service de reproduction des thèses, université de Lille III, 1974. Voir aussi l'article de J.-M. Thomasseau dans le présent numéro.

Hapdé⁸. L'un et l'autre genre construisent leur intrigue sur la persécution d'une innocente victime et sur l'apparition d'une Providence venant confondre les criminels afin de rétablir une société fondée sur le respect des valeurs civiques et religieuses ; l'un et l'autre genre utilisent aussi les ressources de la machinerie théâtrale de façon à servir leur finalité pédagogique et morale. Autant dire que les données du spectaculaire étaient devenues majeures ; mélodrame et féerie sont parvenus, à l'orée du siècle, à redéfinir les codes d'une écriture théâtrale qui conjuguaient dorénavant les exigences du texte et de la scène.

La féerie avait bien sûr un rôle à jouer dans ce domaine. Forme délibérément tournée vers le « grand spectacle », elle devait trouver avec 1791 un moyen de fixer ses contours génériques. La première pièce à se réclamer du féérique depuis la Révolution est une féerie mélo-dramatique en deux actes de Cuvelier intitulée *Le Génie Asouf, ou les Deux Coffrets*. Représentée en 1795 sur le Théâtre de la Cité, cette pièce, construite sur une opposition entre sentimentalisme et rationalisme, fixe l'éthique du genre⁹. Mais c'est surtout avec *L'Enfant du malheur, ou les Amants muets* et *Le Phénix, ou l'Isle des Vieilles*, joués en 1797, que la formule apparaît comme définitive. Avec ces deux pièces, Cuvelier, qui en est aussi l'auteur, finit d'affiner l'esthétique du genre ; il oriente la fable féérique vers une peinture des amours malheureuses qui fournit l'assise de la structure narrative.

L'intrigue de *L'Enfant du malheur* est fort simple. Dès le lever de la toile, la fée Zatima révèle à Floridor que Rosine, la maîtresse des lieux, n'est autre que la méchante fée Frédégonde qui, éprise du jeune chevalier, a adopté un aspect humain et a éloigné Idamire, son amante, en la lui

8. Jean Cuvelier de Trye (1766-1824) est l'auteur à succès d'un grand nombre de pièces, mélodrames, pantomimes dialoguées et scènes équestres pour la plupart. Fils d'un militaire, il est d'abord avocat, puis capitaine de la Garde Nationale. Après le 18 Brumaire, il entre chez les hussards et devient, en 1804, capitaine des guides-interprètes de la Grande Armée. Sa santé fragile l'oblige à rentrer à Paris, en 1806, où il occupe un emploi dans les bureaux de la commission d'instruction publique. Jean-Baptiste Hapdé (1774-1839) est l'auteur de nombreux mélodrames. Parallèlement à sa carrière de dramaturge, il est attaché au quartier général de l'Armée du Rhin et nommé administrateur des hôpitaux militaires ; en 1813, il devient directeur des hôpitaux de la Grande Armée. Les horreurs dont il est le témoin privilégié l'incitent à réviser son estime et son admiration pour l'Empereur. En 1814, il publie plusieurs brochures (*Les Sépultures de la grande armée, Plus de mélodrames !* et *De l'anarchie théâtrale*) dans lesquelles il formule de virulentes attaques contre Bonaparte et dénonce le mélodrame comme outil de propagande napoléonienne.

9. Sur cette pièce, voir notre thèse : *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, sous la dir. de Jean-Marie Thomasseau, université Paris 8, 2003.

faisant passer pour morte. Idamire a mis au monde un enfant dont Floridor ignore l'existence; Zatima lui remet une lettre dévoilant le lieu où l'attendent l'enfant et l'amante. Avec cette scène, Cuvelier inaugure le canon de la dramaturgie féerique. Toutes les féeries jouées pendant la période consulaire proposent une scène d'exposition similaire: une fée se manifeste afin de révéler au héros l'objet de sa future mission; il doit, pour retrouver une amante perdue ou séquestrée, démasquer et détrôner un monarque entretenant des rapports privilégiés avec les puissances de l'enfer. Tout l'objet du développement consiste à suivre le périple du héros, exposé à plusieurs reprises aux terribles menaces du souverain. Enfin, au moment où le pathétique est à son comble et où le héros n'a plus d'autre issue que la mort, la fée réapparaît subitement, confond le tyran et unit les deux amants dans une apothéose finale.

La fable du *Phénix, ou l'Isle des Vieilles* suit le même modèle. Zéphirin, chevalier du Phénix, a vu en rêve le portrait d'une jeune femme couronnée d'un feu follet. Il décide de suivre la lueur bleutée qui le conduit jusque sur l'île des Vieilles où aucun homme n'est autorisé à venir. Déguisé en femme, Zéphirin parvient à s'introduire dans les appartements de Nicette et, révélant à la jeune fille sa véritable identité, permet à cette dernière de reconnaître celui qu'elle a vu en rêve; les deux amants s'étreignent mais Sidone, la gouvernante de l'île, intervient et constate la supercherie. Condamné à mort, Zéphirin s'échappe en se jetant à la mer. Le chevalier reçoit ensuite la visite d'un spectre qui lui révèle sa mission: il doit vaincre les soldats qui retiennent Corambo, le père de Nicette, prisonnier. Zéphirin combat les chevaliers et délivre Corambo, mais celui-ci lui confie une autre quête qui est de libérer Nicette de l'île des Vieilles. L'intrigue est ainsi conduite par un système de rebondissements qui permet la multiplication des scènes de combat et des évolutions militaires dont le public de l'époque était très friand. Après s'être rendu sur le lieu du tournoi organisé par Sidone afin d'élire le futur époux de Nicette et après avoir combattu le vainqueur, Zéphirin rejoint son amante dans les tribunes, mais celle-ci, croyant son amant mort, s'est empoisonnée. Le chevalier du Phénix est mis au cachot. Conduit au bûcher sur lequel l'attend le cadavre de Nicette, il s'allonge sur le corps de l'amante pour y mourir. Un bruit se fait entendre; Corambo apparaît, condamne Sidone, fait disparaître le bûcher et unit les amants ressuscités.

L'intrigue féerique est ainsi orientée, comme celle du mélodrame, vers une finalité morale qui encense les valeurs d'empathie, de courage et de fidélité au détriment des caractères vindicatifs et ambitieux. La fée Zatima, lors de la première scène de *L'Enfant du malheur*, expose clairement ses intentions :

... il est temps de rompre un silence pénible ; il est temps de lui faire connaître qu'il existe un vengeur de l'innocence opprimée... La lutte sera terrible ; mais le ciel servira la vertu malheureuse, et le vice triomphant sera enfin confondu ¹⁰.

Elle répète le même message à la fin de la pièce en proclamant : « Et vous, peuple, apprenez à vous défier des apparences trompeuses ; sachez que le crime peut triompher un moment, il reçoit tôt ou tard la juste punition que le ciel lui destine ¹¹... ». Les thèmes et la fable féeriques sont alors clairement définis. Comme pour le mélodrame, il s'agit de proposer une structure dramaturgique construite sur la vision rassurante qu'il existe une justice divine récompensant les hommes à leur juste valeur. À l'inverse du mélodrame cependant, la féerie bâtit sa dramaturgie sur le thème de l'amour contrarié.

En effet, comme le précise Jean-Marie Thomasseau : « L'amour aurait nui au partage manichéen de l'humanité tel que le propose le mélodrame ¹² ». Dans l'échelle des valeurs mélodramatiques, l'amour est effectivement placé en deçà du sens de l'honneur, du dévouement patriotique et de la piété filiale. Essentiellement fondée sur le thème de la famille menacée d'éclatement par la venue du traître, la dramaturgie mélodramatique place l'intrigue amoureuse au second plan ; celle-ci aurait gêné l'harmonie sociale et entravé la visée pédagogique du genre. L'amour est donc donné comme une faute morale, comme un facteur de déséquilibre social rendant floue la ligne de partage entre bons et méchants. Dans la féerie en revanche, l'amour est le thème qui permet le partage manichéen. Car c'est bien l'amour qui incite le héros à s'engager dans la quête et à se soumettre aveuglément à l'autorité de la fée. Faisant preuve d'un dévouement et d'une fidélité exemplaires envers l'amante, le héros accepte tous les sacrifices, allant même jusqu'à donner sa vie. La quête amoureuse, que les

10. Jean Cuvelier de Trye, *L'Enfant du malheur, ou les Amans muets*, comédie-féerie en 4 actes, Ambigu-Comique, 9 germinal an V (29 mars 1797), Paris, Barba, an VI, acte I, scène 3, p. 7.

11. *Ibid.*, acte IV, scène 8, p. 31.

12. J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1984, p. 30.

auteurs de féerie puisent dans le conte de fées, sert alors de fil conducteur à une intrigue pouvant céder au prestige nouveau de la mise en scène. En effet, alors que les dramaturges, soucieux d'assurer au mélodrame un statut littéraire et théâtral reconnu, s'attachent, lorsqu'ils écrivent pour ce genre, à respecter la règle des unités dramatiques, à proposer une structure en trois actes et à mettre les éléments scéniques au service de l'action¹³, ils trouvent, avec la féerie, un moyen de céder aux digressions de toutes sortes. Les unités de temps et de lieu ne sont effectivement plus respectées; l'unité d'action s'efface au profit d'une intrigue privilégiant les rebondissements les plus saugrenus du moment qu'ils donnent corps à un effet scénique innovant. L'essor de la féerie au XIX^e siècle suit alors celui des techniques de l'illusion. L'apparition de la fée en début et en fin de pièce suffit pour assurer la cohérence de l'action; le reste du développement requiert une autonomie maximale laissant aux auteurs la liberté de placer la fable au second plan et d'accorder la primauté à la mise en scène. La féerie s'affirme donc, au sortir de la Révolution, comme la première forme dramatique élaborée à rompre ouvertement avec les codes classiques. Elle est, de surcroît, une forme permettant d'allier les prouesses scénographiques à une thématique répondant aux attentes d'un nouveau public, enthousiaste devant les « clous » de mise en scène et le message rassurant de l'apoptegme final. Jean-Baptiste Hapdé, prenant en charge la fonction de metteur en scène des Jeunes-Artistes aux côtés du maître de ballet Eugène Hus, ne s'y trompa pas lorsqu'il fit de ce théâtre, entre 1802 et 1807, le temple nouveau de la féerie.

JEAN-BAPTISTE HAPDÉ, METTEUR EN SCÈNE DE FÉERIES

Dans la préface d'un mélodrame, *Les Visions de Macbeth, ou les Sorcières d'Écosse*, Hapdé, s'excusant de la pauvreté littéraire de sa pièce, écrivait :

On trouvera peut-être à la lecture le second acte, le moins faible. J'ai fait cette pièce pour être montée par moi, et non pour être imprimée avant d'être jouée. Écrite fort à la hâte il y a cinq ans, je ne l'ai relue qu'aujourd'hui sur les épreuves. Le troisième acte laisse beaucoup à désirer dans les détails, et le dénouement a besoin d'un plus grand mouvement de scène;

13. Les mélodramaturges ont toujours, semble-t-il, cherché à respecter la règle des trois unités. Voir, à ce sujet, l'ouvrage de J.-M. Thomasseau : *Le Mélodrame, op. cit.*, pp. 21-22.

chacun a sa méthode: un ouvrage que je lis et un ouvrage que je monte sont ordinairement deux ouvrages; l'essentiel est de réussir: pour moi, je l'avance, et une fois les masses posées, le meilleur cabinet est le théâtre¹⁴.

Le discours de Hapdé prend son sens quand on sait qu'à l'époque, malgré l'essor récent des techniques de l'illusion, le théâtre était toujours jugé selon des critères de style littéraire. En outre, suivant la formule de l'abbé d'Aubignac: « Parler, c'est agir¹⁵ », l'action dramatique devait nécessairement, pour la critique académique, être véhiculée par le biais des dialogues. Or, la particularité du théâtre, après le décret de 1791 et l'effervescence créative qui lui succéda, était précisément d'avoir relégué le vers au second plan, et d'avoir accordé à la danse, à la pantomime, à la musique et aux mouvements des machines le soin de traduire scéniquement les soubresauts de l'action. Le théâtre s'édifiait alors comme un art scénique combinant des formes de langage jusqu'alors codifiées et hiérarchisées en genres distincts. Si la musique nouvelle était, sous l'Ancien Régime, exclusivement attachée à l'opéra et à l'opéra-comique, la danse était réservée au ballet mythologique, le jeu de l'acteur à la pantomime, et le mouvement des machines à un genre que l'on nommait encore sous l'Empire le « genre de Servandoni¹⁶ ». Le théâtre académique, quant à lui, devait non seulement se passer de tout déploiement spectaculaire mais, en outre, était codifié selon un partage entre comique et tragique. Après le décret de 1791, le théâtre cultive le mélange des genres. Non seulement le clivage entre comique et tragique est rendu obsolète par les auteurs qui superposent volontiers dans leurs mélodrames et féeries le pathétique et le burlesque, mais la distribution des formes de langage (parlé, chanté, mimé, dansé, scénographique) en genres variés est, de surcroît, abandonnée. Ces changements eurent bien sûr

14. Jean-Baptiste Hapdé, *Les Visions de Macbeth, ou les Sorcières d'Écosse*, mélodrame en 3 actes à grand spectacle, imité du théâtre et du genre anglais, Paris, Delaunay, 1817, joué en « tableaux dans le genre de Servandoni » au Théâtre de la Porte-Saint-Martin peu avant la fermeture sur ordre du Ministère de Police générale, le 12 mai 1812, et repris comme mélodrame le 20 avril 1816.

15. Voir l'abbé d'Aubignac, *Pratique du théâtre* (1657). Ce texte est réédité dans: M. Borie, M. de Rougemont, J. Scherer dir., *Esthétique théâtrale: textes de Platon à Brecht*, Paris, SEDES, 1982, p. 66.

16. Architecte et peintre français d'origine italienne, Giovanni Niccolo Servandoni (1695-1766) obtient la concession de la salle des Machines aux Tuileries en 1738. Il réalise, dans les années 1740-1750, une soixantaine de décors pour l'Opéra, et se spécialise dans les pantomimes à machine. On prit ensuite l'habitude de nommer « pantomime dans le genre de Servandoni » toute production scénique richement décorée.

des répercussions sur la nature et le statut du texte dramatique. L'analyse des féeries de Hapdé rend ce constat tout à fait manifeste.

Hapdé respecta à la lettre le canon de la dramaturgie féerique élaborée par son confrère et collaborateur à de nombreux drames : Jean Cuvelier de Trye. *Le Prince invisible, ou Arlequin Prothée* par exemple, pièce féerie en six actes, propose une fable similaire à celles de *L'Enfant du malheur* et du *Phénix*. Stéphano, introduit dans la cour du gouverneur Alonzo sous le nom de Pauleski, aime Flora, fille de ce dernier, dont il entend obtenir la main. Avant de l'unir à sa fille, Alonzo lui confie qu'une haine farouche subsiste entre sa famille et celle d'un prince espagnol, Fernandez, protégé par une puissance surnaturelle. Ce prince est mort sous les coups d'Alonzo, mais une terrible menace pèse sur ce dernier ; un génie est venu l'avertir qu'un descendant de Fernandez s'est introduit dans son royaume afin de venger son père et de s'emparer de la couronne. Peu après cette confidence et la cérémonie de mariage unissant Stéphano à Flora, un colosse en armure de bronze répondant au nom de « Prince invisible » sort de terre et révèle la véritable identité de Pauleski ; ce dernier est effectivement le fils légitime de Fernandez et a reçu du destin la terrible tâche de tuer le gouverneur. Alonzo cherche à tuer le parjure, mais des guerriers noirs surgissent et enlèvent Stéphano, laissant Flora dans un profond désespoir.

Tout l'objet du développement consiste à suivre le périple d'Arlequin, valet de Stéphano, et de Flora à la recherche du héros séquestré. Hapdé utilise ainsi, comme Cuvelier, le thème de la quête afin de multiplier les épisodes rocambolesques, donnant chacun matière à un effet scénique innovant. Dans un premier temps, c'est Arlequin qui, ayant reçu d'un génie le pouvoir de changer à tout moment de forme et d'apparence, tente, en vain, de libérer Stéphano des griffes du Prince invisible. C'est ensuite Flora qui, adoptant une apparence masculine, parvient à se faire engager dans l'armée du Prince, avant de se jeter, une fois démasquée, dans un gouffre de feu. C'est enfin Stéphano qui, comparissant devant le tribunal des guerriers noirs, brave les arrêts du destin en rejoignant son amante, épargnée de la mort par le génie protecteur des Fernandez, dont le corps a soudainement surgi d'un bosquet de roses. Hapdé propose une intrigue débridée dans laquelle les effets scéniques occupent une place centrale. Des guerriers se transforment en nymphes, des monstres apparaissent sous un parterre de roses, un éléphant sort d'un bouquet de lilas, les tours d'un château s'écroulent à vue... On mesure l'importance que requiert la

matière spectaculaire dans ce type de dramaturgie. Le primat n'est plus accordé à la fable, toujours identique, mais à l'inventivité des effets scéniques qui adoptent une fonction dramatique similaire à celle des dialogues. De fait, la naissance de la mise en scène, au début du XIX^e siècle, semble devoir être mesurée en fonction du changement de support de l'action ; quelques scènes du *Prince invisible* permettent de se faire une idée de la manière dont chants, pantomimes, dialogues et changements à vue concourent ensemble à sa progression :

Scène VIII

Le théâtre change et représente une forêt : au fond s'élève un rocher qui tient toute la largeur du théâtre, au-dessus de ce grand rocher est une cavité qui forme une espèce d'ancre ; la partie de la forêt qu'on aperçoit au-dessus du rocher est découpée et semble se prolonger par le moyen d'une gaze qui remplit les intervalles d'un arbre à l'autre ; ce fond est très-bien éclairé, le devant de la scène est un peu sombre.

[...]

Scène IX

(Musique. Le bruit de chasse recommence, on voit passer au-dessus du rocher, un cerf, dans le lointain et à travers les arbres, une biche, un renard, un loup, plusieurs lièvres, une meute de chiens, un très-gros sanglier : puis des piqueurs et des écuyers du seigneur Alonzo : le sangliers pressé par les chasseurs, reparait sur le théâtre et s'enfuit dans la caverne, ou Stéphan et Flora sont cachés, bientôt on entend la voix de Flora qui s'écrie)

Au secours ! au secours !...

Scène X

(Flora sort de la caverne, elle est échevellé ses vêtements de paysanne déchirés et par lambeaux ; à ses cris, la scène se remplit de chasseurs.)

FLORA, *criant*

Au secours ! au secours ! sauvez mon époux !... dans cette caverne... il expire...

(Elle tombe sur un banc de gazon, on l'entoure : Stéphan sort de la caverne, ses vêtements de paysans sont également déchirés ; il est pâle, défait, entre en scène éperdu.)

STÉPHANO

Flora ! Flora ! où es-tu ?...

(Il exprime son effroi en voyant les écuyers d'Alonzo entourer Flora évanouie, il se précipite à ses genoux, dans le même tems Alonzo et ses gardes paraissent sur le rocher. Tableau général.)

Scène XI

CHŒUR

Flora! Flora! Flora! oui, oui, c'est elle-même,

ALONZO, paraissant sur le rocher

Je la tiens donc enfin, mon bonheur est extrême!

CHŒUR

Stéphano, son époux, est en notre pouvoir. (*bis.*)(*Pendant ce tems Alonzo descend en scène.*)

ALONZO

Récitatif

Stéphano, son époux, il est en mon pouvoir.

Eh quoi! sans frissonner, ne pourrais-je le voir!

CHŒUR

Il faut, il faut qu'en ces lieux il périsse,

Seigneur, seigneur, prononcez son supplice.

STÉPHANO

Il faut, il faut qu'en ces lieux je périsse.

FLORA

Entre mes bras, voudrez-vous qu'il périsse

Seigneur, seigneur, suspendez son supplice.

CHŒUR

Seigneur, seigneur, prononcez son supplice!

(Il fait nuit, la cloche d'argent sonne, tout le monde étonné écoute... Stéphane et Flora frémissent et se serrent mutuellement. Le fond de la forêt découpée s'éclaire tout-à-coup, le petit génie de la Fidélité paraît.)

Scène XII

LE GÉNIE.

Alonzo, cette cloche appelle à la mort l'époux de Flora: le destin veut en ce moment que rien ne résiste au pouvoir du prince invisible, et l'arrêt de son tribunal doit être exécuté. Le talisman qui combattit quelques instans sa puissance, vient de perdre son empire... (*à Stéphane.*) Celui qui le possédait ne peut plus te secourir... Cependant, Alonzo, il est un dernier moyen de rendre au bonheur ta fille chérie, en sauvant Stéphane des horreurs du trépas... Accepte cette branche d'olivier... (*Musique. Au même instant une colombe descend, tenant une branche d'olivier dans son bec.*) Reçois-la

des mains de Flora ; aussitôt la haine sera éteinte, les mânes de Fernandez apaisés, et Stéphano obtiendra son pardon.

(Flora saisissant la branche, se jette aux genoux d'Alonzo, elle le supplie de l'accepter, le conjure, arrose ses mains de ses larmes... Alonzo est indécis... il hésite en voyant l'état où est sa fille. Stéphano inquiet, suit tous ses mouvements... Alonzo prend la branche d'olivier. Moment d'ivresse pour les deux époux, mais Alonzo brise la branche d'olivier et la jette loin de lui. Le petit génie disparaît...)

(Un orage violent se déclare, les éclairs brillent de tous côtés ; Flora s'est relevée furieuse, elle accable son père de reproches amers... Stéphano se désespère, il s'élançe dans les bras de Flora, tous deux jurent de ne jamais se quitter. Alonzo donne l'ordre qu'on les sépare : cet ordre va être exécuté. Tableau. La cloche sonne de nouveau, un homme couvert d'un drap noir s'avance lentement sur le rocher, des flammes précèdent chacun de ses pas ; d'un seul geste il indique à Stéphano le chemin qu'il doit prendre et reste dans cette attitude.)

STÉPHANO

Le sort en est jetté, ô ma Flora ; le moment d'une éternelle séparation est arrivé... j'emporte avec moi le souvenir de ton courage et de tes vertus ; conserve celui de mon amour et de mes malheurs... Adieu, Flora ; nous ne nous reverrons plus...

FLORA, *dans les bras de Stéphano*

Stéphano!...

ALONZO, *à part et d'une voix concentrée*

Laisser échapper mon ennemi à ma rage!... (*il tire avec précaution son poignard de sa ceinture.*)

STÉPHANO, *s'approchant d'Alonzo*

Triomphez, seigneur, bientôt le dernier des rejetton de la famille des Fernandez n'excitera plus votre inimitié : je n'ai point cherché à me venger, malgré mes sermens et la volonté de mon père... vous avez tout employé pour me persécuter et me détruire... j'oublie et votre haine et votre proscription... le dernier devoir d'un homme d'honneur est de pardonner à ses ennemis.

ALONZO, *avec hypocrisie*

Venez dans mes bras, Stéphano... (*il lève son poignard pour le frapper.*) Voilà comment je pardonne à mes ennemis...

(Musique. Quatre guerriers saisissent tout-à-coup Alonzo, arrêtent son bras prêt à frapper, Flora qui a voulu se mettre au-devant de Stéphano pour parer le coup, tombe au pied de son père, elle s'engloutit à ses yeux dans un torrent de flammes, Stéphano est entraîné par deux guerriers.)

FLORA, *s'élançant pour parer le coup, s'écrie* :

Grand dieu !...

ALONZO, *se sentant arrêté*

À moi, gardes...

(Les gardes, les écuyers se précipitent sur les guerriers qui ont peine à se défendre ; mais une troupe de soldats du Prince invisible sort de la caverne. Stéphano est sur le rocher près de l'homme noir ; il est poursuivi par plusieurs écuyers d'Alonzo qui sont arrêtés tout-à-coup à un seul geste de cet homme noir. Le même tableau a lieu sur le devant de la scène ; les deux armées restent en présence... L'homme noir est tout-à-coup travesti, c'est Arlequin, son habit est pailleté et fort éclatant ; le rocher se sépare en deux parties égales, l'une d'elle devient un nuage qui enlève, par le moyen d'une bascule, Stéphano et Arlequin à la vue d'Alonzo, qui, dans sa rage et son désespoir, saisit le poignard d'un guerrier du Prince invisible et s'en perce le sein. L'autre partie du rocher s'abîme dans le fond du théâtre ; on voit une mer écumante ; les écuyers qui étaient sur le rocher se trouvent engloutis. Les guerriers du Prince invisible fondent sur les soldats d'Alonzo et les mettent en déroute : on voit dans la mer nombre de soldats luttant contre les flots... Les guerriers noirs reparaissent victorieux, emmenant leurs prisonniers.)

(Tableau de désarmement général ¹⁷.)

On perçoit combien l'action n'est plus seulement véhiculée par les échanges verbaux entre personnages ; les changements à vue, les chants, la musique et la pantomime s'élaborent comme des langages à part entière et adoptent une fonction dramatique similaire à celle des dialogues. Les phrases musicales à l'orchestre, les indications de « tableau » signalant l'immobilisation des acteurs dans des attitudes figuratives de leurs émotions, les changements de décorations qui s'opèrent à vue et sont décrits avec précision par les didascalies, les longs passages mimés montrant l'importance que le jeu de l'acteur était en train d'acquérir au sein de l'activité théâtrale, sont autant de procédés attestant un changement radical dans la manière d'écrire le théâtre. Non seulement les éléments scéniques sont utilisés comme des outils susceptibles de véhiculer le pathétique de l'action, mais ils montrent aussi l'importance qu'adoptent désormais le silence, le geste, l'image et le mouvement au sein de la dramaturgie féerique.

17. G. Cuvelier de Trye, *Le Prince invisible, ou Arlequin Prothée*, Pièce féerie en 6 actes, à grand spectacle, mêlée de Pantomime, ornée de Chants, Marches, Combats, Évolutions militaires et dix-sept travestissements à vue, Décors et Machines de M. Péget, Costumes nouveaux de M. Lamant, mise en scène par l'Auteur, Paris, Barba, an XII (1804), pp. 59-62.

De fait, la véritable réforme qui accompagne la naissance de la mise en scène concerne le changement de statut de la parole au théâtre. Le discours, qui constituait jusqu'alors, si l'on s'en tient aux strictes exigences de l'académisme, tout le théâtre¹⁸, devient un élément de la représentation au même titre que la danse, la pantomime et la scénographie. Les expériences de Hapdé autour de la féerie sont donc primordiales pour mesurer le changement esthétique qui s'opère au tout début du XIX^e siècle; l'écriture dramatique se décline désormais en plusieurs types de langage que le dramaturge-metteur en scène doit savoir orchestrer – « sculpter » – de manière à donner à l'action dramatique un mouvement d'ensemble.

À la lumière de cette analyse sur l'émergence conjointe de la féerie et de la mise en scène, on comprend pourquoi Zola a fait de l'interprétation de *Nana* dans *Mélysine* un « vrai clou » de mise en scène, « trois poses plastiques d'une fée puissante et muette ». En effet, la féerie est le genre qui, entre les pièces pathétiques de Hapdé et les productions burlesques du Second Empire, illustre le mieux la manière dont le théâtre a gagné son autonomie artistique en accordant aux éléments de la représentation une fonction et une force dramatiques. Elle a permis à ses contemporains de découvrir qu'une danse, une pantomime ou un effet scénique pouvait susciter autant d'émotion qu'un monologue en vers, et, de ce fait, a opéré la jonction entre des pratiques artistiques encore hiérarchisées en genres distincts sous l'Ancien Régime: l'opéra, le ballet et le théâtre dialogué. L'apparition de la notion de mise en scène est donc bien moins anodine qu'on serait tenté de le croire au premier abord. Si les historiens du théâtre ont eu tendance à limiter le rôle du metteur en scène, au XIX^e siècle, à l'organisation matérielle du spectacle, on comprend désormais que la naissance de Sénéis accompagne un changement esthétique bien plus profond. « Le meilleur cabinet est le théâtre » affirmait Hapdé dans le texte préalablement cité; en effet, le théâtre, en modifiant son écriture, sortait du cadre d'un théâtre du discours pour devenir un art autonome, s'offrant d'abord à la vue et accessoirement à la lecture. De fait, écrire une féerie dans les premières années du XIX^e siècle consiste surtout à savoir orchestrer une matière dramatique devenue plurielle, c'est-à-dire constituée de langages variés (scénographique, pantomimique, musical,

18. Nous excluons, bien sûr, le théâtre italien qui avait, sous l'Ancien Régime, le privilège de jouer des pièces qui anticipent largement les révolutions scéniques du début du XIX^e siècle.

chorégraphique et verbal) de manière à donner à l'ensemble un mouvement qui constitue toute l'action. Le silence, le geste, le rythme s'élaborent comme les nouvelles composantes de l'écriture dramatique. Car c'est bien dans ce changement de statut de la parole au théâtre, dans cette reconnaissance des vides du langage, des creux du discours, dans l'élaboration d'une écriture alliant le verbe, la lumière, le silence, le mouvement et le rythme, qu'il convient de penser la notion de mise en scène au XIX^e siècle¹⁹. La féerie plus

19. Rappelons que ces réformes furent en partie annoncées par les dramaturges du XVIII^e siècle, Voltaire, avec *Sémiramis*, en l'occurrence. Voir à ce sujet l'ouvrage de Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle* (Paris, PUF, Coll. « Perspectives littéraires », 1998), et la critique de Théophile Gautier à propos de *Sémiramis*, rééditée dans *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1858-1859.

que toute autre forme dramatique de l'époque, depuis *Arlequin Prothée* jusqu'à *Rotbomago* (1862)²⁰, en passant par *Les Petites Danaïdes* (1819)²¹ et *La Biche au bois* (1845)²², a traduit ces bouleversements. C'est dire son rôle dans l'abolition des règles d'unité; c'est dire aussi combien, en se faisant « théâtre oculaire » selon la formule de Théophile Gautier, elle a su préparer les révolutions scéniques du xx^e siècle, et permettre aux metteurs en scène « modernes » de réfléchir à la manière dont le silence, le geste et le mouvement, devenus des éléments constitutifs de la représentation théâtrale, pouvaient se faire langages. La figure du metteur en scène, que Zola associe à celle du sculpteur, est donc déjà présente dans le paysage dramatique du Consulat. Les registres du Théâtre de la Gaîté, conservés à la Bibliothèque Municipale de Nancy, permettent, de surcroît, de découvrir que la fonction de metteur en scène est, en 1828, déjà rétribuée²³. C'est pourquoi la féerie, comme les autres genres du Boulevard, mérite sa place dans les manuels d'histoire du

20. Féerie en 5 actes et 25 tableaux à grand spectacle de Clairville, Dennery et Monnier, jouée au Théâtre impérial du Cirque en 1862.

21. Imitation burlesco-tragi-comi-diabolico-féerie de l'opéra des *Danaïdes* mêlée de vaudevilles, par Désaugiers et Gentil, jouée en 1819 à la Porte-Saint-Martin et reprise sur le même théâtre en 1846. Cette pièce marque un tournant dans l'histoire du genre. En effet, désirant parodier l'opéra des *Danaïdes* (1781) de Salieri, alors repris à l'Académie Royale de Musique, les auteurs ont remplacé le terrible vautour de l'opéra par un dindon grotesque venant persécuter les Danaïdes lors du tableau final, dit « tableau de l'enfer » (voir l'illustration). Cette scène a eu un tel succès lors de sa création qu'elle a été maintes et maintes fois reprise dans les féeries postérieures. Ainsi, non seulement les auteurs ont, malgré eux, institué dans le genre une pratique de la reprise et de la surenchère sur les clous qui constitue tout le fondement de l'esthétique féerique des années 1840-1870, mais ils ont aussi attribué à la mise en scène un fonctionnement dramaturgique nouveau. Pour la première fois dans la féerie, la mise en scène est utilisée de manière à créer un effet de « distanciation » avec l'action représentée. Tandis que les effets scéniques servent, dans le mélodrame et la féerie du début du siècle, à renforcer le pathétique de l'action, ils peuvent désormais servir de support au burlesque. Avec *Les Petites Danaïdes*, la féerie découvre ainsi le pouvoir « comique » et « parodique » de la mise en scène.

22. Vaudeville féerie en 4 actes et 16 tableaux de Blum, Th. et H. Cogniard, et R. Toché, joué à la Porte-Saint-Martin en 1845.

23. Pixérécourt, alors administrateur du théâtre, s'octroyait en effet un salaire de trois cents francs, à cette époque, chaque fois qu'il mettait un ouvrage en scène. Voir les *Ordonnances de paiement*, 3 dossiers cartonnés, manuscrit, 250 x 190 mm., 248, 301 et 121 feuillets, Bibliothèque Municipale de Nancy, Archives du Théâtre de la Gaîté, cote : 1117-1119 (580). Voir aussi, sur le développement des livrets de mise en scène, l'ouvrage de H. Robert Cohen et Marie-Odile Gigou : *Cent ans de mise en scène lyrique en France, Catalogue descriptif des livrets de mise en scène, des livrets annotés et des partitions annotées dans la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale*, New York, Pendragon, 1986.

théâtre. Elle a non seulement joué un rôle majeur dans la découverte du pouvoir dramatique de la scène, mais elle permet aussi de suivre et de comprendre la lente mutation qui s'est opérée au sein de l'esthétique théâtrale entre les réformes de Diderot et l'invention de la mise en scène moderne par Antoine.