Couillisses
Revue de théâtre

44 | Printemps 2012
Le Hors-scène

Spectaculaire et méfiance : le hors-scène dans le théâtre de Victorien Sardou

Aline Marchadier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/couillisses/452>

DOI : 10.4000/couillisses.452

ISSN : 2546-9460

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 47-63

ISBN : 978-2-84867-425-4

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Aline Marchadier, « Spectaculaire et méfiance : le hors-scène dans le théâtre de Victorien Sardou », *Couillisses* [En ligne], 44 | Printemps 2012, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 29 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/couillisses/452> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/couillisses.452>

Tous droits réservés

Spectaculaire et méfiance : le hors-scène dans le théâtre de Victorien Sardou

ALINE MARCHADIER

Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

« Il a tout naturellement abondé dans l'esprit de son temps, et, admirablement doué comme il l'est, il y a mis une fougue, une vigueur, une grâce, une aisance, qui le désignent comme le poète dramatique de cette génération. » Auguste de Belloy désigne ainsi le jeune auteur qui, en 1861, vient de faire représenter au Théâtre du Vaudeville l'étonnante comédie *Nos intimes !* : « Car c'est une forme nouvelle, une école, une veine, une mine, que cette pièce où il y a un drame, deux comédies au moins, et plus de douze vaudevilles. »¹ Par son foisonnement scénique, son alternance extrême des registres dramatiques, la pièce contient déjà les marques d'un renouvellement dramaturgique qui l'éloigne de la comédie et des vaudevilles de la première moitié du siècle. Né en 1831, l'auteur a, depuis 1854, fait représenter huit pièces sous son nom, et en écrira encore une soixantaine jusqu'à ce que sa mort en 1908 mette fin à une œuvre appréciée en France comme à l'étranger et récompensée en 1877 par un siège académique. À partir de son premier succès d'ampleur, *Les Pattes de mouche* en 1860, le créateur de *La Tosca* et de *Madame Sans-Gêne* se fait rapidement connaître comme un homme de théâtre total : auteur dramatique rival d'Augier et Dumas fils dans le drame comme dans la comédie de mœurs, successeur des romantiques dans le drame historique, librettiste d'Offenbach et de Saint-Saëns, Sardou se distingue aussi par son entente de la scène dans les mises en œuvre vivantes et minutieuses, sur les planches, de ses propres pièces. Excellant à mettre en valeur, dans des spectacles taillés sur mesure, les monstres

1. « Causerie dramatique », dans *L'Illustration*, n°981 du 23 novembre 1861, cité par Jean-Claude Yon, « Sardou sous le Second Empire ou les premières armes d'un ambitieux », dans Guy Ducrey (dir.), *Victorien Sardou, un siècle plus tard*, Presses Universitaires de Strasbourg, « Configurations littéraires », 2007, p. 17.

sacrés de son temps (Sarah Bernhardt, Réjane, Coquelin...), contributeur et bénéficiaire du *star system* naissant, opulent châtelain dont la propriété à Marly-le-Roi fut payée par les bénéfices d'une seule pièce², cet « homme de théâtre par excellence »³ s'est vu dès ses débuts accusé d'excessive habileté dramaturgique par des critiques qui, par facilité, ne voulurent voir qu'un faiseur dans celui qu'ils nommaient, non sans ironie, l'héritier de Scribe. Comme celui-ci et comme Beaumarchais, son autre modèle avoué, Sardou aime à entremêler les fils de l'intrigue pour les dénouer d'un coup, au terme d'un suspens haletant, dans un souci constant de l'effet dramatique. Tout tend vers la surprise et l'émotion du spectateur, esthétique comme morale ; compositeurs puis cinéastes ont ainsi trouvé dans ce théâtre un terreau particulièrement fertile. Mais le caractère mêlé, bâtard, de la dramaturgie sardovienne, loin de l'homogénéité de la *pièce bien faite*, témoigne d'une œuvre en recherche perpétuelle : comédies de mœurs, comédies et drames historiques, ou « pièces » dont l'étiquette vague dit l'indécision générique, tous résultent d'une tentative de synthèse entre l'héritage de deux siècles du théâtre et un traitement moderne des thèmes contemporains, d'une tension constante entre l'idéal d'un équilibre des genres et la tentation de l'excès dramatique. À la fois modèle et repoussoir pour les dramaturges du deuxième dix-neuvième siècle, Sardou, longtemps oublié des metteurs en scène et des chercheurs, est depuis une dizaine d'années progressivement réhabilité en tant que maillon essentiel de l'histoire du théâtre, et alors que quelques pièces ont récemment réapparu sur scène, ses œuvres complètes sont en cours de réédition.

La position à la fois dominante et intermédiaire de l'auteur entre le théâtre des années 1850 et la modernité de la fin du siècle permet d'observer dans sa dramaturgie d'une part le réalisme caractéristique d'une époque dont des œuvres majeures souffrent encore d'ostracisme scénique, d'autre part la recherche de nouvelles ressources théâtrales spécifique à l'auteur. Si le hors-scène sardovien mobilise pour une partie des procédés coutumiers de la *pièce bien faite*, il est aussi un moyen d'explorer les limites de l'illusion théâtrale ; on verra ici que, contestant la prééminence du scénique, mettant en doute le visible au profit du caché, il apparaît comme le moyen d'exprimer, par la sollicitation constante et ambiguë du spectateur, une profonde méfiance.

Peu théoricien, Sardou n'a guère mentionné dans ses rares écrits métathéâtraux la place accordée à un recours au hors-scène qui semble aller de soi ; l'importance de la réflexion qu'il y apporta n'est donc mesurable qu'aux pièces elles-mêmes.

-
2. *La Famille Benoiton*, comédie en cinq actes créée au Théâtre du Vaudeville le 4 novembre 1865. Sauf exception, nous renvoyons pour toutes les pièces citées au *Théâtre complet* en quinze volumes publié par Jean Sardou chez Albin Michel de 1934 à 1959. *La Famille Benoiton* se trouve au tome XII.
 3. L'expression est de Jacques Brindejont-Offenbach, *Offenbach, mon grand-père*, Paris, Plon, 1940.

L'influence de Beaumarchais est sensible dans les premières comédies de l'auteur et revendiquée dans la pièce qui marque l'ouverture du Théâtre Déjazet en 1859, *Les Premières armes de Figaro* ; pastiche du *Barbier de Séville* et du *Mariage*, cette comédie d'intrigues met en scène les aventures des personnages rajeunis. Du hors-scène beaumarchaisien, Sardou retient la présence occasionnelle d'un troisième lieu : il remet sur scène, au dernier acte des *Premières Armes de Figaro*, les pavillons où se cachent nocturnement les personnages pour une nouvelle scène de démasquement comique⁴. Ce procédé se retrouve dans plusieurs drames : dans *Théodora*, l'impératrice donne audience dans une pièce dont le rideau s'écarte de temps en temps pour laisser voir les courtisans tendant l'oreille ; l'héroïne éponyme de *Cléopâtre* se fait porter dans les appartements d'Antoine cachée dans un tapis pour ensuite se dissimuler derrière des tentures⁵.

L'auteur emploie cependant peu ce procédé qui doit lui paraître solliciter faiblement l'imagination du spectateur – Sardou laissant ses personnages dans le troisième lieu trop brièvement, il est vrai, pour qu'une quelconque action cachée puisse être suggérée. En revanche, comme dans la plupart des œuvres « réalistes » de l'époque, ce théâtre abonde à l'extrême en ouvertures diverses : portes, fenêtres, escaliers, balcons entourent d'espaces virtuels le lieu scénique, qui comporte rarement moins de quatre issues scrupuleusement signalées par les didascalies. Celle du troisième acte de *Nos intimes* ! est caractéristique :

*Salon du premier étage. Grande fenêtre au fond, ouvrant sur un balcon. Cette fenêtre se ferme à l'espagnolette. À gauche, premier plan, porte de communication avec la chambre de Maurice fermée par un verrou. [...] Deuxième plan, pan coupé, porte d'entrée. À droite, deuxième plan, pan coupé, une porte ouverte sur l'escalier qui conduit au jardin. Au premier plan, la porte de la chambre à coucher de Cécile. Entre les deux portes, une console et au-dessus un cordon de sonnette*⁶.

Toutes ces issues sont utilisées au cours de la pièce, notamment la fenêtre par laquelle passera l'amant potentiel de Cécile pour se cacher sur le balcon invisible pour le spectateur. C'est ainsi toute la maison dont l'existence est suggérée, mais aussi ses occupants et son environnement (le jardin représenté au premier acte).

Tous praticables, les passages vers le hors-scène sont empruntés par divers personnages dont les entrées et sorties corroborent l'existence d'autant de prolongements de l'espace scénique. L'illusion est renforcée par la partition de cet espace, les portes, fenêtres ou baies vitrées s'ouvrant sur une autre pièce visible

4. *Les Premières armes de Figaro*, pièce en trois actes créée le 27 septembre 1859 au Théâtre Déjazet, *Théâtre complet*, t. XI, A. III, sc. 15, p. 729-730.

5. *Théodora*, drame en cinq actes et sept tableaux, créé au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 16 décembre 1884, *Théâtre complet*, t. II, A. I, sc. 5, p. 435 ; *Cléopâtre*, drame en cinq actes et six tableaux, créé au même théâtre le 13 octobre 1890, *Théâtre complet*, t. IV, A. IV, sc. 2 et 3, p. 297-298.

6. *Nos Intimes*, comédie en quatre actes créée au Théâtre du Vaudeville le 16 novembre 1861, *Théâtre complet*, t. XIV, p. 123.

ou sur un paysage (un jardin, une campagne ou la mer : trop vaste en possibilités pour le condensé d'humanité qu'est la pièce, la ville chez Sardou n'est jamais visible d'un intérieur). Outre qu'ils participent à indiquer l'aisance financière des protagonistes (la terrasse, le jardin), les espaces extérieurs qui paraissent jouxter le plateau ouvrent le lieu scénique sur un monde dramatique plus vaste, riche en possibilités ; ainsi, dès le début de *Spiritisme*, l'élément principal du décor est la « large porte-fenêtre » par laquelle les personnages apercevront, à la fin de l'acte, l'incendie du train supposé emporter la maîtresse de maison⁷.

Dans plusieurs pièces, les décors d'un acte ou d'un tableau à l'autre sont, de surcroît, ostensiblement liés entre eux par un élément visuel. Ainsi dans *Ferréol*, le deuxième acte se joue dans « *un salon de rez-de-chaussée chez M. de Boismartel* », président du tribunal où a lieu le long procès d'un innocent ; « *deux portes vitrées* » ouvrent sur « *un jardin, fermé plus loin par une muraille laissant apercevoir au-delà le Palais de Justice, avec lequel ce jardin est en communication* »⁸. Or, c'est dans le vestibule dudit palais de justice que s'est déroulé l'acte précédent. De la même manière, dans *Les Diables noirs*, une fenêtre du vieux château, près de Dieppe, ouvre « *sur la campagne et sur la mer* » où l'héroïne a manqué d'être happée par la marée⁹. Ces décors apparaissent comme les fragments visibles d'un espace dramatique cohérent, les éléments lacunaires incitant le public à imaginer un lieu fictionnel élargi, aux limites d'autant plus floues que les décors sont situés par des toponymes réels et parsemés de détails conformes à l'époque et au lieu représentés. L'extra-scénique gomme les bornes d'une fiction dont l'environnement suggéré renvoie le public soit à son propre contexte contemporain, soit, dans les drames historiques, à des événements intégrés dans la mémoire collective. Meubles contemporains ou d'époque, objets divers complètent ce monde fictionnel ; l'auteur, connu pour sa minutie, place sur scène, à l'écriture de son texte ou durant les répétitions, des détails propres à corroborer le hors-scène : un journaliste du *Gaulois* raconte comment au troisième acte de *Divorçons*, Adhémar, le soupirant de Cyprienne, en quête de celle-ci dans Paris pluvieux, apparaît trois fois sur scène, le pardessus plus mouillé à chaque entrée¹⁰. Paraissant étendre l'espace, les ouvertures de la scène débouchent sur un univers commun, reconnaissable, dont les indices visibles par le public tendent à faire oublier sa fictionalité. Héritier comme ses confrères d'un décorativisme

7. *Spiritisme*, comédie dramatique en trois actes créée au Théâtre de la Renaissance le 8 février 1897, *Théâtre complet*, t. VII, A. I, p. 203.

8. *Ferréol*, comédie en quatre actes créée au Théâtre du Gymnase le 17 novembre 1875, *Théâtre complet*, t. XII, A. II, p. 348.

9. *Les Diables noirs*, comédie dramatique en quatre actes créée au Théâtre du Vaudeville le 28 novembre 1863, *Théâtre complet*, t. XII, A. I, p. 471.

10. « Ses paletots du III^e acte sont de pures trouvailles. Il y a une gradation étonnante dans la manière dont ces inconcevables pardessus jaunes sont mouillés à chaque rentrée du bel Adhémar. » Frimousse, « La Soirée parisienne », *Le Gaulois*, 7 décembre 1880, p. 3. *Divorçons*, comédie en trois actes créée au Théâtre du Palais-Royal le 6 décembre 1880.

renové dans un sens réaliste au milieu du siècle par Montigny¹¹, Sardou combine dans ses décors la reconstitution scénique du réel et la suggestion d'un hors-scène : vision et imaginaire se complètent en un espace illusionniste qui excède largement les bords du plateau.

Créé essentiellement par ces indices visuels, le hors-scène est aussi audible. Nombre de bruits résonnant depuis les coulisses, outre la fonction qu'ils ont dans l'intrigue, donnent corps aux espaces environnants déjà suggérés par le décor en y signalant mouvement et vie. Il est ainsi fréquent que le son de la voix d'un personnage précède l'entrée en scène de celui-ci, attestant l'existence non seulement d'un lieu adjacent plus ou moins précisément défini mais aussi d'une action qui s'y déroule ou vient de s'y dérouler. Le héros des *Premières Armes de Figaro* se manifeste depuis un endroit que seul le lecteur de la didascalie sait d'abord être la cave du salon de coiffure :

CARASCO

[...] (*Appelant.*) Figaro ! scélérat ! faux monnayeur ! Figaro !

TOUS

Figaro !

FIGARO, *de la cave.*

Patron ?

Tous se regardent surpris et cherchant d'où vient la voix.

BASILE, *effrayé.*

Cette voix sépulcrale¹² !

À l'effet comique de la résonance vocale s'ajoute alors celui de la situation : la femme de Carasco, Jacotta, sort bientôt de la cave, donnant à deviner ce qu'elle y

11. Germain Bapst rapporte les paroles de Sardou à Adolphe Thiers, vers 1877, sur l'apparition du mobilier réel et des ouvertures multiples sur la scène théâtrale : « Du temps de Scribe, la porte était au fond de la scène, en face du trou du souffleur, de chaque côté, il y avait, comme autrefois dans votre cabinet, des chaises alignées. Aujourd'hui ce sont les salons élégants de notre temps. Ce n'est pas moi d'ailleurs qui ai le mérite de cette transformation, mais bien Montigny, l'habile directeur du Gymnase depuis vingt ans. Dans une comédie, plusieurs individus, qui étaient censés jouer des scènes de la vie réelle, avaient l'air de quatre péripatéticiens ou de quatre musiciens d'orchestre ambulant qui, au lieu de causer entre eux, parlaient au public alternativement, alignés à côté les uns des autres, sur le rebord de la rampe. Frappé de cette absurdité, Montigny opéra une première réforme en faisant mettre une table au milieu de la scène ; ensuite, il fallut mettre des chaises autour de la table ; et les acteurs, au lieu de se causer debout sans se regarder, s'assirent et parlèrent entre eux naturellement en se regardant comme on le fait en réalité. » (*Essai sur l'histoire du théâtre*, Paris, Hachette, 1893, p. 283). À la production au Gymnase de sa comédie *Les Pattes de mouche*, Sardou s'était montré très impressionné par le talent de mise en scène de Montigny, qui lui servit de premier modèle dans ce travail (Georges Mouly, *Les Papiers de Victorien Sardou*, Paris, Albin Michel, 1934, p. 234).

12. *Les Premières Armes de Figaro*, A. I, sc. 4, t. XI, p. 579.

faisait avec le jeune barbier tandis que sur scène on s'interrogeait sur leur absence. Dans *La Papillonne*, après avoir entendu « *rouler une voiture* », on perçoit avant l'entrée de Camille le rire de celle-ci, rire qui suggère l'aventure drolatique qui vient de se passer sur le chemin et que la jeune femme s'empressera de raconter à sa sœur¹³ ; indiquant l'événement hors-scène tout en faisant attendre une narration sur le plateau, ce rire forme un lien sonore entre l'espace imaginaire et l'espace visible, établissant leur continuité. Ce lien peut être aussi confirmé à l'inverse par un son attestant l'effet hors-scène d'un acte fait ou d'une parole prononcée sur scène : l'héroïne de *Théodora* entend la voix de son amant venu assassiner Justinien en compagnie d'un autre rebelle qui vient d'être capturé ; afin de faire partir le jeune homme qui reste derrière la porte, déterminé à sauver son compagnon, elle fait dire par sa suivante la mort de ce dernier puis écoute « radieuse » le cri du jeune homme et le bruit décroissant de ses pas¹⁴.

Plus souvent encore que des personnages seuls, ce sont les bruits émis en coulisses par des groupes qui participent à étendre l'espace dramatique sardovien – tout en permettant une économie de costumes et d'organisation scénique. Applaudissements, huées, clameurs diverses, la voix de la foule atteste cette extension en donnant à imaginer un lieu assez vaste pour contenir cette foule et les actes que celle-ci accomplit ou auxquels elle réagit. Cependant, elle contribue aussi à séparer l'espace scénique du hors-scène sur le plan symbolique en ce qu'elle désigne les protagonistes comme des individus distincts du groupe, isolés sur un plateau qui apparaît alors être leur espace propre. Ainsi dans *Andréa*, les acclamations pour la danseuse Stella sont entendues depuis la loge où la jeune femme exprime son mépris pour cette foule d'hommes vociférant¹⁵ ; dans *Piccolino*, dont le premier acte se déroule dans le chalet d'un pasteur suisse, Marthe se retrouve seule en scène, entendant résonner dans la pièce voisine les rires des enfants de cette famille dont sa situation de femme séduite et abandonnée l'exclut¹⁶. Cette mise en valeur spatiale d'une solitude morale est plus forte encore lorsque l'espace dramatique est entièrement public : l'avocat Rabagas comme le chef de la police Scarpia se font huer par le peuple dont les clameurs leur parviennent par la fenêtre du palais où l'on tient réception¹⁷, doublement mis à l'index puisque ces huées leur valent l'attention railleuse des

13. *La Papillonne*, comédie en trois actes créée au Théâtre-Français le 11 avril 1862, *Théâtre complet*, t. XIII, A. I, sc. 3 et 4, p. 16-20.

14. *Théodora*, A. III, sc. 6, t. II, p. 531-532.

15. *Andréa*, comédie en quatre actes et six tableaux, créée au Théâtre du Gymnase le 17 mars 1873, *Théâtre complet*, t. XV, A. II, sc. 9, p. 76-79.

16. *Piccolino*, comédie en trois actes créée au Gymnase-Dramatique le 18 juillet 1861, *Théâtre complet*, t. XIV, A. I, sc. 11, p. 540-541.

17. *La Tosca*, pièce en cinq actes créée au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 14 novembre 1887, *Théâtre complet*, t. I, A. II, sc. 4, p. 70 ; *Rabagas*, comédie en quatre actes créée au Théâtre du Vaudeville le 1^{er} février 1872, *Théâtre complet*, t. III, A. III, sc. 12, p. 359-361 et A. IV, sc. 3, p. 385-387.

convives. Lorsque le député Daniel Rochat entre juste après avoir prononcé son discours, le tumulte des acclamations hors-scène suscite l'admiration des protagonistes sur le plateau, distanciant doublement l'orateur de ces deux groupes comme objet spectaculaire¹⁸. Quelle que soit la nature de l'espace dramatique, la présence audible d'un groupe hors-scène isole l'individu, valorisant scéniquement un personnage et son acteur. Cet emploi des foules n'est d'ailleurs pas une spécificité de Sardou, dont on retient davantage le talent d'organisation des ensembles sur scène à une époque où l'on recourt volontiers aux ressources des coulisses dans un but d'économie¹⁹.

Plus particulier est l'aspect quasiment musical que donne aux pièces du dramaturge l'emploi sur scène et hors-scène de groupes de personnages dont les clameurs chorales soulignent les moments émouvants de l'action : les quatrième et cinquième actes de *Nos Bons Villageois* sont rythmés par les cris des paysans poursuivant le jeune homme qui s'est introduit dans la maison du baron puis empêchant chaque tentative de fuite par leurs acclamations²⁰. De même, dans le deuxième acte d'*Andréa*, les applaudissements destinés à la Stella vont croissant, ponctuant de plus en plus nettement la conversation des personnages jusqu'à l'irruption en scène des admirateurs en délire²¹. Ces chœurs sont souvent accompagnés de musique : les huées adressées à Scarpia sont lancées au son d'une « saltarelle » jouée sur la place extérieure par « un chœur et un orchestre » après que le premier acte s'est terminé par un *Te Deum* exécuté hors-scène au son des orgues²² ; le passage de la charrette menant les religieuses à la guillotine dans *Thermidor* est signalé par le chant pieux des condamnées « se rapprochant malgré les clameurs et les reprises de la Carmagnole »²³. Informatif, le chœur hors-scène traduit dit le conflit politique ou moral, suscitant une émotion d'autant plus forte qu'il est invisible, donc inattendu. Cette double fonction est aussi celle la musique instrumentale jouée en coulisses, qui soit infléchit l'action (la sérénade du comte Almaviva empêche la fuite des amants dans *Les Premières Armes de Figaro*²⁴), soit prépare émotionnellement le spectateur à ce qui doit se produire sur scène : le tambour annonce dans *La Tosca* l'exécution de Mario²⁵ et, dans *Patrie !*, l'arrivée des soldats catholiques à Bruxelles pour l'interroga-

18. *Daniel Rochat*, comédie en cinq actes créée à la Comédie-Française le 16 février 1880, *Théâtre complet*, t. V, sc. 10 et 11, p. 359-360.

19. Voir Florence Naugrette, « L'Héritage dramatique de Victorien Sardou », dans *Victorien Sardou, le théâtre et les arts*, dir. Isabelle Moindrot, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 29.

20. *Nos Bons Villageois*, t. IX, p. 145-151.

21. *Andréa*, A. II, sc. 11 à 14, t. XV, p. 96-98.

22. *La Tosca*, II, 4, p. 69-70 et I, 8, t. I, p. 50.

23. *Thermidor*, drame historique en quatre actes créé à la Comédie-Française le 24 janvier 1891, *Théâtre complet*, t. VI, A. II, sc. 12, p. 101-102.

24. *Les Premières Armes de Figaro*, A. II, sc. 17, t. XI, p. 669-670.

25. *La Tosca*, A. IV, sc. 5, t. I, p. 148.

toire des prisonniers calvinistes²⁶. La dimension opératique du théâtre sardovien tient en partie à ce hors-scène sonore qui donne – paradoxalement – toute sa puissance spectaculaire à une action d'autant plus bouleversante que ses moments les plus scabreux doivent être imaginés.

L'extension de l'espace imaginaire que créent moyens sonores et éléments visibles est toutefois circonscrite dans la proximité immédiate de ce qui est représenté sur le plateau ; seul le discours donne au hors-scène une étendue spatiale et temporelle plus vaste. Un acte passé, caché aux autres personnages et exposé par le dialogue est dans bien des œuvres le moteur de l'intrigue (le passé de danseuse de lady Carlington dans *Georgette*, le viol dans *Fernande*, l'adultère dans *Séraphine* et dans *La Piste*²⁷). Les récits des personnages permettent aussi d'inclure dans le déroulement la pièce des faits qui ont lieu durant une ellipse ou parallèlement à l'action : au troisième acte de *La Famille Benoiton*, Champrosé raconte un incident arrivé à Jeanne Benoiton aux courses pendant que se déroulait l'acte précédent avant d'apprendre l'enlèvement de la cadette sur le *turf* au même moment ainsi que le scandale provoqué dans Paris par le jeune Théodule et ses amis du *Potach'club*²⁸. Des objets disposés sur scène (lettres, journaux, écrits juridiques) ont souvent à charge de corroborer l'existence d'un lieu extérieur, d'un passé, voire de personnages qui, hors du lieu ou du temps scénique, contribuent à l'intrigue, et dont l'invisibilité suscite une tension résolue le plus souvent de manière comique : l'oncle à héritage de Prosper dans *Les Pattes de mouche* comme les parents de Léo dans *La Taverne* sont évoqués à la lecture de leurs lettres, la mort horrifique supposée à la tante acariâtre dans *Le Magot*²⁹ est niée finalement par la découverte d'un billet d'adieu, et la mère Benoiton doit son existence dramatique à ce constat répété par divers personnages et qui clôt la pièce : « Elle est sortie. » Certains personnages se situent dans un hors-scène métaphysique : au-delà des traditionnelles apostrophes à Dieu (prières, invocations, blasphèmes...), deux pièces représentent des événements qui impliquent une intervention surnaturelle : dans *Dante*, la première apparition de Béatrix est racontée par le poète éponyme (la seconde sera mise en scène, attestant la réalité de la première), et le pape Clément meurt à l'heure définie par les damnés qui ont révélé au poète le dé-

26. *Patrie !*, drame historique en cinq actes créé au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 18 mars 1869, *Théâtre complet*, t. II, A. I, sc. 2, p. 26.

27. *Georgette*, comédie en quatre actes créée au Théâtre du Vaudeville le 9 décembre 1885, *Théâtre complet*, t. IX ; *Fernande*, pièce en quatre actes créée au Gymnase-Dramatique le 8 mars 1870, t. VIII ; *Séraphine*, comédie en cinq actes créée au Théâtre du Gymnase le 29 décembre 1868, t. VIII ; *La Piste*, comédie en trois actes créée au théâtre des Variétés le 15 février 1906, t. VII.

28. *La Famille Benoiton*, *op. cit.*, t. XII, A. III, sc. 15, p. 195 ; sc. XVIII, p. 207 ; sc. XIX, p. 207.

29. *Le Magot*, comédie en trois actes créée au Théâtre du Palais-Royal le 14 janvier 1874, inédite, manuscrit de censure aux Archives nationales, F¹⁸ 743 B.

cret divin³⁰ ; dans *Spiritisme*, d'Aubenas, supposé fou et parlant seul en coulisses, laisse deviner les réponses énigmatiques de l'esprit qui au premier acte avait déjà signalé au mari l'incendie du train censé transporter son épouse³¹.

On le voit, chez Sardou, le hors-scène a pour particularité sa diversité : mêlant selon les œuvres des procédés du théâtre classique, les éléments visibles propres à la scène réaliste et la musicalité opératique, l'auteur – hormis dans la féerie, genre du visuel par excellence – donne rarement à voir au public les actions essentielles, dirigeant l'attention alternativement vers les récits des personnages, les émotions exprimées par les acteurs, les détails du décor ou un endehors sonore, dans une démarche aussi réaliste qu'illusionniste qui exige du spectateur la souplesse intellectuelle et sensorielle propre à recueillir et synthétiser les indices divers. Le hors-scène fait l'objet d'un spectaculaire propre qui, ne se contentant pas de compléter le spectacle scénique, tend à mettre en cause la hiérarchie de l'espace dramatique.

Comme le remarque très justement Geneviève Jolly, une certaine exploitation par Sardou du hors-scène audible constitue une « ficelle » dramatique visant à « capter émotionnellement le spectateur »³². En effet, lorsque l'auteur fait décrire et entendre une action censée se dérouler dans un lieu contigu à celui sur le plateau, c'est le plus souvent afin de créer le sensationnel, plus sûrement et intensément que ne le ferait la représentation scénique du même événement. Il s'agit d'une part de reléguer hors de la vue du public l'inmontrable, soit parce qu'il paraît trop difficile à représenter (ainsi la chute de l'enfant de Gismonda dans l'arène du tigre³³), soit parce qu'il est d'une violence jugée insupportable : ce sont les scènes de torture dans *La Tosca* et dans *Patrie !*, le bûcher où brûlent les calvinistes dans ce même drame, l'agonie d'Ugolin et de ses fils dans la Tour de la Faim de *Dante*³⁴. Si le spectacle horrifique est évité au public, l'effet émotionnel est égal sinon supérieur à celui que produirait son exhibition effective. À la fin de *Daniel Rochat*, le rideau tombe dans le silence pendant que Daniel se dirige vers la table pour signer l'acte de divorce ; la relégation hors-scène de la signature que les spectateurs doivent alors s'imaginer alourdit la gravité de l'acte, la chute du rideau soulignant le caractère désormais inéluctable de la séparation³⁵. *Le Gaulois* rapporte les évanouissements et cris

30. *Dante*, drame en cinq actes créé au Drury Lane Theatre de Londres le 30 avril 1903, *Théâtre complet*, t. IV, p. 566.

31. *Spiritisme*, A. III, sc. 10, p. 346-349 et A. I, sc. 5, t. VII, p. 258-261.

32. Geneviève Jolly, « À la recherche d'espaces perdus dans le théâtre de Victorien Sardou », dans Guy Ducrey (dir.), *Victorien Sardou, un siècle plus tard*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p. 383.

33. *Gismonda*, A. I, sc. 8, t. III, p. 61.

34. *Dante*, prologue, sc. 4, t. IV, p. 403.

35. *Daniel Rochat*, A. V, sc. 7, t. V, p. 522.

d'horreur suscités par la scène où, seule avec Scarpia, la Tosca apprend de lui qu'on torture son amant dans la pièce voisine³⁶ ; si l'entrée de Mario sanglant déclenche cris et attaques de nerfs, c'est qu'elle est l'aboutissement brutal d'une longue scène où le spectateur souffre par procuration et empathie des tortures suggérées, rendues bien plus atroces par l'évocation qu'elles ne le seraient par une mise en scène explicite du supplice, nécessairement édulcorée³⁷. Les traces de blessures apparaissent soudain comme le condensé matériel du hors-scène et de la violence formulée en *crescendo* durant la scène précédente. À chaque occurrence de ce procédé, un personnage (systématiquement féminin : passionnée, la femme est chez Sardou le vecteur privilégié de l'émotion) sur le plateau sert de relais au protagoniste qui souffre hors-scène, traduisant en expression douloureuse les signes audibles (cris, supplications) donnés en coulisses. La scène est fameuse où Gismonda qui dit autant par ses cris que par ses expressions corporelles et faciales l'attaque de son enfant par le tigre et son sauvetage *in extremis*³⁸.

Le procédé sert aussi, dans des situations moins terribles, à rendre une tension sensationnelle. Ainsi dans *Nos intimes !* où, pour protéger l'héroïne compromise par un soupirant pressant qu'elle a réussi à enfermer sur le balcon, le docteur Tholosan trouve le moyen de s'adresser au jeune homme malgré la présence du mari et de son entourage :

THOLOSAN, *bas à Cécile*.

Il n'a pas sauté ?

CÉCILE, *de même*.

Je ne sais pas !

36. Le grand clou de cet acte, c'est la scène de la torture. Jamais, peut-être, l'horrible au théâtre n'a été poussé à un aussi haut degré. Les spectateurs frissonnant de la façon la plus déplorable. L'émotion du public semble être à son comble, mais voilà que M. Dumény, le torturé, arrive en scène, pâle, défait, les yeux atones et les tempes saignantes. À cette vue, plusieurs personnes poussent des cris d'effroi.

On entend ces mots :

— C'est affreux !

— Quelle horreur !

— C'est trop ! c'est trop !

Et quelques *chut !* mêlés à quelques sifflets partent du fond de la salle. *Chut !* et sifflets sont aussitôt étouffés par une quintuple salve d'applaudissements. Toute la salle est debout. Les uns crient : « Bravo ! » d'autres crient : « Assez ! » Des femmes se trouvent mal, des hommes se disputent. L'agitation est à son comble et dure jusqu'au baisser du rideau, après lequel les artistes sont unanimement rappelés. (*Le Gaulois*, 25 novembre 1887, p. 3. *La Tosca*, A. III, sc. 8 et 9, t. I, p. 116-129).

37. Rappelons que ce n'est que dix ans plus tard que le Grand Guignol fera de ces scènes sa spécialité.

38. *Gismonda*, t. III, p. 462-463.

THOLOSAN, *s'oubliant.*

Mais il faut qu'il saute ! Il sautera.

MARÉCAT

Qui donc sautera ?...

THOLOSAN, *lui montrant un flacon qu'il tient à la main, et faisant comme s'il ne pouvait l'ouvrir.*

Le bouchon ! ces flacons à l'émeri... c'est insupportable... Monsieur Caussade, vous n'avez pas... ?

Il fait deux pas vers Caussade.

CAUSSADE, *lui donnant une clé.*

Une clé ? tenez !...

THOLOSAN

Merci. *(Caussade redescend près de Tholosan et le regard. Tholosan, frappant de la clé sur le bouchon et jetant un coup d'œil sur le balcon, sans bouger.)* Sauter !... Sauter !... *(Avec autorité.)* Sauter donc, animal !...

Il fait sauter le bouchon.

THOLOSAN, *redonnant la clé à Caussade.*

C'est fait... vous pouvez ouvrir, Monsieur Caussade. *(Caussade ouvre l'autre volet ; à Marécat.)*

C'est une affaire d'adresse³⁹ !...

Renforçant l'empathie du public avec les personnages en scène tandis que le regard se porte sur leurs réactions à défaut d'un accès à l'action évoquée, ce manque à voir valorise le jeu des comédiens tout en suscitant chez le spectateur une frustration que l'auteur ne décide pas toujours de résoudre car elle est théâtralement indispensable à sa dramaturgie de l'inattendu.

L'auteur sait [...] jouer avec le désir et les fantasmes de son public, et il le fait très efficacement quand il le prive d'un spectacle à sensations, ou lorsque ce qui est censé se produire hors de la scène se révèle le plus abracadabrante possible⁴⁰.

Les événements surprenants sont le plus souvent rapportés pour ainsi dire en direct par les protagonistes en scène, dans une inversion entre la scène et les coulisses : le véritable spectacle est escamoté, faisant dépendre la curiosité du public des réactions d'un personnage lui aussi spectateur, doté du privilège de voir l'action depuis un lieu annexe. Ainsi, dans *Piccolino*, le carnaval est commenté par Valentin qui s'est hissé à hauteur de la lucarne en montant sur un divan, accentuant ainsi l'impression d'un interdit visuel opposé au désir scopique de la salle⁴¹. Le procédé atteint son comble dans *Feréol* où, après s'être

39. *Nos intimes* I, A. III, sc. 15, t. XIV, p. 177-178.

40. Geneviève Jolly, *op. cit.*, p. 384.

41. *Piccolino*, A. III, sc. 1, t. XIV, p. 597.

précipitée hors-scène pour entendre une brillante plaidoirie de maître Lorient, la foule revient dans l'antichambre du Palais de Justice en témoignant au public du bouleversant spectacle qu'il a raté :

Tous les personnages arrivent successivement dans le même mouvement de gens émus, enthousiastes, exaltés, le mouchoir à la main ; tandis que la cour se remplit d'auditeurs, hommes, femmes, avocats en robe, allant, venant [...].

DU ROZOY, *son mouchoir à la main.*

Admirable ! Splendide ! Ah ! madame, ce que vous perdez là !

DUCOUDRAY, *de même.*

Du génie ! cet avocat ! du génie !

LE RECEVEUR

Une diction, un geste !...

MAXENCE

Pas distingué !... mais à part ça !...

MADAME D'ARTIGUE

Ah ! ma chère !... On pleure ! on étouffe ! on se pâme !...

MADAME DE VALTAMIER

C'est du délire !

MAXENCE

Une vraie première⁴² !

Après l'apostrophe à destinataire double, les métaphores théâtrales achèvent de narguer le spectateur, tout en suggérant que l'important ici ne se trouve pas dans le spectaculaire (le procès), mais dans les coulisses (les circonstances confuses du meurtre, le seul témoin obligé au silence pour protéger le secret d'une tentative d'adultère perpétrée le soir du crime). Dans *Robespierre*, tandis que Buonarrotti chante une romance devant le conventionnel et la famille Duplay retentit au dehors la voix d'un crieur annonçant la liste des condamnés du jour ; cette intrusion de la réalité de la Terreur donne un sens ironique aux paroles tendres et morales de la chanson et dénonce la fausse harmonie du tableau de famille et, plus généralement, le leurre de ce qui est donné à voir sur le plateau⁴³.

Ce jeu avec les perceptions du public relève parfois du piège, en ce qu'il amène le spectateur aux mêmes interprétations fautives des signes que celles des personnages : dans *Nos intimes* !, alors que Cécile et Maurice craignent que Caussade ne les soupçonne de l'avoir trompé, soupçon dont ils ont eu déjà

42. Ferréol, A. II, sc. 12, t. XII, p. 382-383.

43. *Robespierre*, pièce en cinq actes et sept tableaux, créée au Lyceum Theatre de Londres le 16 avril 1899, *Théâtre complet*, tome VI, A. III, tableau 2, sc. 1, p. 537.

plusieurs indices, on voit le mari entrer et sortir de scène, sombre, cherchant quelque chose, puis revenant avec une boîte de pistolet qu'il ouvre avant de repartir avec l'arme. Un coup de feu retentit ; Cécile, qui n'a pas quitté le plateau, « chancelle et tombe contre le mur » en s'écriant : « Ah ! je l'ai tué !... C'est moi qui l'ai tué !... » Ce dernier mot est repris par les protagonistes bientôt rejoints par les autres personnages :

TOUS

Tué !

Mouvement général. — On se dirige vers la porte du fond. — On entend au loin rire Caussade.

CAUSSADE, dans la coulisse, riant aux éclats.

Ah ! ah !

SCÈNE XV [...]

Caussade entre radieux, triomphant, tenant son pistolet d'une main et de l'autre un petit renard qu'il vient de tuer.

CAUSSADE

Le voilà, le gredin !... et tué du premier coup encore !...

TOUS

Un renard !

CAUSSADE, triomphant, tirant les oreilles du renard et lui donnant des calottes.

Ah ! scélérat !... m'a-t-il fait faire assez de mauvais sang depuis hier⁴⁴ !

Le spectateur, qui partage l'ignorance des personnages de ce qui se passe hors-scène et dont l'interprétation des signes est guidée par leurs réactions, se laisse tromper comme eux sans songer à ce renard pourtant introduit dans la pièce au premier acte. Ce procédé est employé plus discrètement par ailleurs : Dante, entendant des cris de femme, croit qu'on assassine sa fille illégitime ; en tentant de lui porter secours, le poète découvre que c'est une autre femme qui vient d'être tuée avec son amant et comprend qu'il vient de trahir le secret de sa paternité en criant le nom de son enfant, condamnant ainsi la jeune fille à mort⁴⁵. Utile à la surprise et aux coups de théâtre, le leurre met malicieusement en cause la fiabilité de la perception : il s'agit de « privilégier la non-univocité de ce que contient l'univers de la fiction, et donc l'espace dramatique »⁴⁶, et de rappeler au spectateur que même au cœur de l'illusion théâtrale, les apparences sont trompeuses. L'ambiguïté des signes est toute la leçon de *La Perle noire* dont l'intrigue consiste à reconstituer la disparition d'un bijou survenue hors-scène pendant le premier acte. L'innocence de l'orpheline Christiane est prouvée *in*

44. *Nos intimes* !, A. IV, sc. 14 et 15, t. XIV, p. 211-213. La scène est citée par Geneviève Jolly (*op. cit.*, p. 385).

45. *Dante*, A. I, tableau 2, scène 11 et 12 et tableau 3, scène 1 et 2, t. IV, p. 464-470.

46. Geneviève Jolly, *op. cit.*, p. 387.

extremis, non par les enquêteurs qui collectent une série d'indices accablants, mais par le soupirant de la jeune fille qui suit des signes plus obscurs (l'étrange amalgame de métaux causé par la foudre) induisant une mise en cause des évidences. Frustrant le regard, déroutant l'interprétation, le hors-scène sardouien rappelle au public l'importance de l'imaginaire dans l'appréhension du visible et démontre malicieusement la facilité de manipuler cet imaginaire, dans une dramaturgie qui se veut une formation à la méfiance.

On l'a dit plus haut, le hors-scène, chez Sardou, est généralement désigné comme un espace public d'autant plus aisément imaginable par le spectateur qu'il appartient à la culture commune, qu'il soit géographique ou historique, tandis que sur le plateau se déroulent des intrigues privées rendues crédibles par ce contexte réaliste. Ce hors-scène qui entoure les personnages, qu'il soit spatial ou temporel, s'avère le plus souvent menaçant.

Le développement au XIX^e siècle de la comédie de mœurs a fait de la faute (féminine, le plus souvent), un sujet récurrent ; Sardou ne fait pas exception et une douzaine de ses pièces a pour thème principal ou partiel la révélation d'un passé compromettant et ses conséquences. Quatre cas de figure déshonorants se distinguent : la culpabilité réelle selon les critères moraux de l'époque représentée (l'adultère dans *Séraphine* et *Les Bourgeois de Pont-Arny*, la prostitution dans *Georgette*, la condition de comédien dans *La Fille de Tabarin*), la faute subie (le viol dans *Fernandé*, le vol dans *Le Crocodile*), la faute presque commise (l'adultère avorté dans *Ferréol*, l'enlèvement annulé dans *Les Pattes de mouche*) et la fausse conviction résultant d'un malentendu ou d'un complot. L'intrigue consiste pour cette dernière catégorie dans l'élucidation de l'erreur, le rétablissement de la dignité et de la paix du protagoniste ; dans les autres cas, il s'agit soit de maintenir secrète la faute en danger d'être révélée (dans *Les Pattes de mouche*, *Séraphine*, *Le Crocodile*), soit, lorsqu'elle est sortie de l'oubli, de la faire pardonner par les personnes qu'elle affecte (le mari dupé de *Fernandé*), sinon par la société entière (*Georgette*, *La Fille de Tabarin*). Tandis que, contrairement aux personnages d'Augier ou de Dumas fils, les proches du protagoniste se montrent le plus souvent compréhensifs et indulgents, la honte est fatale lorsqu'elle est publique : la fille de *Georgette*, refusant le mariage qu'on lui propose en échange de l'exil de sa mère, partage définitivement la solitude de l'ex-danseuse ; obstacle au mariage de son enfant, *Tabarin* se suicide. Ce hors-scène temporel, dont les personnages s'efforcent de cacher les preuves rémanentes ou de fuir les témoins, se révèle une épée de Damoclès sociale pesant sur la famille ou sur le couple ; l'unique solution à cette menace est alors le repli sur l'espace privé, toujours visible sur scène et généralement circonscrit au plateau.

Héritage du mélodrame, l'hostilité de l'extérieur se décline dans la majorité des pièces de Sardou, la partition de l'espace dramatique coïncidant ordinaire-

ment avec une partition axiologique qui oppose l'espace public et le foyer, le lieu privé. Car, humaniste déçu et souvent amer, l'auteur considère la famille ou le couple (qu'il soit marié ou simplement amoureux, voire adultère dans les drames *Cléopâtre*, *Théodora* et *Dante*) comme l'unique refuge de l'individu au sein d'une société que qualifie ainsi l'héroïne des *Diables noirs* :

Ah ! votre monde ! lâcheté, vilenie, laideur, sottise et mensonge partout ! J'en suis lasse et je voudrais savoir sur la terre un lieu désert où le fuir, où me fuir moi-même, et m'enterrer vivante⁴⁷ !...

Dans *Le Crocodile*, après avoir échoué à organiser le petit groupe des naufragés en société paisible et équitable, Richard se replie sur le couple qu'il forme avec sa jeune fiancée dont il partage désormais la désillusion : « Oh ! la société idéale ! [...] C'est nous deux ! »⁴⁸

C'est cet espace *a priori* sûr que menace un danger qui vient presque toujours du dehors⁴⁹ (il y a peu de traîtres dans les familles sardoviennes). Nombreux et divers sont les personnages qui représentent la jalousie, la cupidité, la bassesse du monde et qui, hors-scène, œuvrent au malheur des protagonistes en introduisant sur le plateau des sentiments contraires aux valeurs amoureuses, conjugales ou familiales. L'agressivité externe apparaît le mieux lorsque la société est représentée par une foule : ce sont les habitants de Bouzy-le-Têt qui, dans *Nos Bons Villageois*, encerclent littéralement la maison du baron pour chercher à surprendre un adultère, et dont les cris en coulisses interrompent à plusieurs reprises le dialogue qui se tient sur scène, dans une pièce fermée⁵⁰. Poreux, le lieu intime est asservi à l'espace public. Geneviève Jolly relève cette scène de *Nos intimes* ! où « une souche de Dahlia, lancée par un supposé voisin restant invisible, atterrit par une fenêtre sur l'espace scénique ; rejetée en coulisse, dans le salon du dit voisin, elle “revient par la fenêtre en couvrant Caussade de terre” ; et cette action, ainsi que les répliques en voix *off* du voisin, suscitent la réaction hostile d'un des “intimes” de Caussade et la menace provisoire d'un duel, alors que ce voisin ne paraîtra jamais en scène. »⁵¹ Si comique soit-elle, la querelle avec le voisin invisible « confronte le spectateur à la logique – ou l'absence de logique – du “tout peut arriver !” », présentant le hors-scène, qui figure le monde extérieur à la maison, comme porteur d'une menace d'autant plus inquiétante qu'elle est imprévisible. Celle-ci est triple dans *Maison neuve*, où le couple frivole, s'étant installé dans un appartement clinquant du boulevard

47. *Les Diables noirs*, A. III, sc. 3, t. XII, p. 647.

48. *Le Crocodile*, A. V, tableau 2, scène 3, t. X, p. 283.

49. On excepte Gaston dans *Les Diables noirs* et Dolorès dans *Patrie* ! ; et encore l'auteur prend-il soin de donner à leurs crimes (le démon du jeu et le parjure d'une part, l'adultère et la trahison d'autre part) des circonstances atténuantes.

50. *Nos Bons Villageois*, A. III, sc. 10 et 11, t. IX, p. 145-151.

51. Geneviève Jolly, *op. cit.*, p. 385. *Nos intimes* !, A. I, sc. 17, t. XIV, p. 65.

Malesherbes, se trouve à la fois sous le logement d'une cocotte qui deviendra la maîtresse du mari, contigu à la garçonnière d'un séducteur qui compromettra la femme, et exposé aux jugements d'une foule mondaine (représentée par une gazette et par des invités) qui ne s'occupait pas des protagonistes lorsqu'ils habitaient une rue obscure du vieux Paris où ils finiront par retourner⁵².

Le danger pèse aussi sur les personnages lorsque, réciproquement, ceux-ci s'aventurent au-dehors : tout l'enjeu des troisième et cinquième actes d'*Andréa* est que Stéphan ne ressorte pas du plateau, qui représente le salon des jeunes époux, et ne brise son ménage en rejoignant la danseuse Stella. Sortir d'un chez-soi représenté sur scène, c'est quitter le lieu sûr et les personnes sincères pour se jeter dans un monde de faux-semblants, dans une société qui ne vit et ne juge que par les apparences. Les tenues extravagantes de Jeanne Benoiton, qui prêtent à rire dans la maison familiale, lui valent sur le champ de course les gestes déplacés de deux jeunes gens qui la prennent pour une cocotte ; le fait est rapporté par l'ami de la famille, Champrosé, qui a défendu la jeune femme et l'a ramenée à la sécurité du foyer⁵³. Certains personnages exposent leur paix en se lançant dans une carrière publique ; le radical Brochat avertit son neveu, à qui on offre une candidature à la députation :

Et puis, tu n'as pas assez d'ennemis, n'est-ce pas ? Ta fortune, ton mariage, ne te font pas assez d'envieux ?... Ces malveillances, ces haines, ces rages sourdes de petite ville, tu éprouves le besoin de les attiser encore, en soufflant dessus, le soufre et le salpêtre ! La politique ! Et tu vas sacrifier, liberté, repos, honneur⁵⁴ !...

C'est ce sacrifice que le hors-scène, lieu de l'invisible et de l'inquiétant, fait peser en permanence sur les personnages sardoviens : étendant l'espace dramatique à un monde dont les frontières avec le réel sont gommées, il renvoie au spectateur, même sous la légèreté apparente des comédies, l'image angoissante d'une société dont les travers généraux, lâcheté, cupidité, ambition, menacent d'une intrusion destructrice l'équilibre de la famille, du couple, de l'individu.

Il y a bien un hors-scène sardovien ; plus qu'une « ficelle » ou le biais facile d'une économie de moyens, il s'avère une part essentielle de la dramaturgie. Mobilisant une portion considérable du texte théâtral, des éléments scéniques et du jeu des acteurs, il offre au public un espace dramatique vaste, aux frontières fictionnelles floues ; le plateau en est la partie la plus concrète, étant la

52. *Maison neuve*, comédie en cinq actes créée au Théâtre du Vaudeville le 3 octobre 1866, *Théâtre complet*, t. IX.

53. *La Famille Benoiton*, A. III, sc. 15, t. XII, p. 195.

54. *Les Bourgeois de Pont-Ary*, comédie en cinq actes créée au Théâtre du Vaudeville le 1^{er} mars 1878, *Théâtre complet*, t. X, A. I, sc. 9, p. 552.

seule visible, mais souvent la plus pauvre en événements dramatiques et parfois la plus trompeuse. Les moyens visuels, sonores, verbaux étendent l'attention à un spectacle invisible dont Geneviève Jolly remarque le caractère paradoxal dans une œuvre décriée pour sa prétention réaliste⁵⁵. Par la multiplication des événements sensationnels sur la scène imaginaire qui entoure le lieu scénique, Sardou développe un spectaculaire dont la représentation visible ne paraît plus, par moments, que le simple support. Support trompeur, de surcroît, où les signes donnés fourvoient le spectateur, ébranlant le rapport herméneutique, disant au sein même de l'illusion théâtrale l'ambiguïté des apparences dans une fiction dont l'auteur rappelle que la représentation se fonde sur la manipulation de l'imaginaire. Cette mise en doute des repères fictionnels, tout en participant au plaisir théâtral, s'inscrit dans l'expression d'une vision du monde angoissante. Étendant l'espace dramatique à un univers invisible et hostile, Sardou emploie le hors-scène à faire partager sur tous les tons sa méfiance absolue vis-à-vis de la société, de la politique, du collectif, et à y représenter la rémanence d'un idéal humain que, dans sa vision individualiste de l'homme, il rêve de voir préserver. Distanciée par son pessimisme de la pièce à thèse et des drames édifiants d'un Augier ou d'un Dumas fils, désignée comme repoussoir au drame naturaliste comme au théâtre symboliste, l'œuvre sardovienne, dans son exploitation du hors-scène, tient pourtant entre autres de ces derniers en ce que l'effet de réel y cohabite étonnamment avec un soupçon récurrent à l'égard de la matérialité scénique. Hybride et paradoxale, cette dramaturgie qui s'efforce d'échapper, par la synthèse et le perfectionnement, aux diverses étiquettes d'un art théâtral en pleine mutation s'est imposée à ses contemporains et à ses successeurs immédiats comme un incontournable catalyseur de ce renouvellement.

55. Geneviève Jolly, *op. cit.*, p. 390.