



HAL
open science

Chez soi sur scène : le spectacle de la domesticité dans les pratiques décoratives au théâtre du second XIXe siècle

Barbara Bessac

► **To cite this version:**

Barbara Bessac. Chez soi sur scène : le spectacle de la domesticité dans les pratiques décoratives au théâtre du second XIXe siècle. Double Jeu : Théâtre / Cinéma, 2021, 18, pp.137 - 150. 10.4000/doublejeu.2857 . hal-04484463

HAL Id: hal-04484463

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04484463v1>

Submitted on 5 Mar 2024

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

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

Chez soi sur scène : le spectacle de la domesticité dans les pratiques décoratives au théâtre du second XIX^e siècle

Barbara Bessac



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/doublejeu/2857>

DOI : 10.4000/doublejeu.2857

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 18 novembre 2021

Pagination : 137-150

ISBN : 978-2-38185-162-4

ISSN : 1762-0597

Ce document vous est offert par New York University Libraries



Référence électronique

Barbara Bessac, « Chez soi sur scène : le spectacle de la domesticité dans les pratiques décoratives au théâtre du second XIX^e siècle », *Double jeu* [En ligne], 18 | 2021, mis en ligne le 18 novembre 2022, consulté le 29 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2857> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2857>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

CHEZ SOI SUR SCÈNE : LE SPECTACLE DE LA DOMESTICITÉ DANS LES PRATIQUES DÉCORATIVES AU THÉÂTRE DU SECOND XIX^E SIÈCLE

Il faut voir pour croire : ainsi pourrait-on condenser les préoccupations des artistes du décor de scène et leur réception par le public de la seconde moitié du XIX^e siècle. Quand une comédie se déroule dans un intérieur bourgeois fastueux, il faut voir les meubles et les accessoires pour parfaire l'illusion qu'ils existent. Après avoir assisté en décembre 1880 à la première de *Divorçons!*, comédie de Victorien Sardou, le journaliste du *Gaulois* dépeint la scène :

au lointain est un escalier dont les murs sont couverts de tableaux de maîtres – j'aime à croire qu'ils sont de maîtres. – A droite, une serre vitrée encombrée de plantes rares – j'aime à croire qu'elles sont rares¹.

Dans les relations des individus à la matérialité qui les entoure, le théâtre se place comme un lieu de diffusion des pratiques et des représentations sociales, et pour mieux convaincre et divertir le public, il l'invite à voir et à se sentir chez lui sur scène. La présence d'objets inanimés sur scène n'est pas nouvelle au milieu du XIX^e siècle. En revanche, leur usage mute à la fois dans la quantité d'accessoires et dans la nature même de ceux-ci : il s'agit d'une multitude de véritables objets du quotidien, dans une fidélité au réel la plus absolue. Certains théâtres tapissent les pans de

1. Frimousse, « La soirée parisienne. *Divorçons!* », *Le Gaulois*, 7 décembre 1880, p. 3. *Divorçons!* est une comédie de Victorien Sardou et Émile de Najac, créée le 6 décembre 1880 au théâtre du Palais-Royal.

mur, posent tapis au sol, meublent dans les moindres recoins, tableaux au mur, bibelots et vases fleuris sur les cheminées; les armoires débordent de linge, et pendant la performance, on remplit les tasses de thé et on manipule le journal, les lettres et l'argenterie dans une gestuelle qui se veut la plus naturelle possible. Le journaliste Léo Lespès demande d'ailleurs en 1856: « [l]a vie elle-même n'a-t-elle pas ses accessoires? »², car c'est pour ressembler le plus possible à la vie que le théâtre imite sa matérialité. En se calquant sur le monde hors du théâtre, et notamment dans les espaces privés, la frontière entre réel et imaginaire que constituait le proscenium s'efface. La disparition de cette frontière crée le phénomène d'illusion, tel qu'il est décrit par le décorateur Jean-Pierre Moynet en 1873:

si la mise en scène est faite avec soin, si les décors sont bien peints, les accessoires et les costumes consciencieusement étudiés, les spectateurs peuvent se croire transportés dans le milieu même où l'auteur a placé ses personnages: il y a illusion³.

La scène, éclairée, décorée, meublée, saturée de bibelots, devient le prolongement des intérieurs privés. Aussi le décor de scène doit-il suivre les mêmes règles d'aménagement que les habitations, ce que remarque Germain Bapst en 1893 lorsqu'il constate que « [c]es comédies, dont l'action se déroul[e] dans des milieux mondains, [se sont] successivement modifiées quant à leur mise en scène, comme [se sont] modifiés et insensiblement transformés les agencements des intérieurs »⁴. De Léo Lespès à Germain Bapst, le théâtre semble avoir suivi une progression constante vers des décors toujours plus mimétiques, donnant à l'objet matériel une place centrale dans le rendu visuel des performances. Quel est cependant l'usage dramatique des objets domestiques sur scène? Se contentent-ils de remplir l'espace et de parachever le costume des comédiennes et comédiens? Comment l'objet est-il pensé, placé sur scène, situé dans les interactions avec les personnes sur la scène?

La disposition réfléchie du mobilier sur scène et sa relation au décor peint compose ce que le sociologue Jean Baudrillard appelle le « système d'ambiance », dans lequel l'objet perd son incidence pratique pour devenir

-
2. Léo Lespès, « Les accessoires au théâtre. Anecdotes et souvenirs de foyer », *Le Figaro*, 28 décembre 1856, p. 4. Le journaliste poursuit par une série d'exemples: « Le bonnet de baptême est l'accessoire du nouveau-né. – L'anneau d'or est l'accessoire du mariage. – La croix de bois et de pierre est l'accessoire de la mort. – La comédie humaine a ses frais de mise en scène comme un vaudeville du Petit-Lazary. ».
 3. Jean-Pierre Moynet, *L'envers du théâtre*, Paris, Hachette, 1873, p. 2.
 4. Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893, p. 583.

signifiant à part entière, et notamment garant d'authenticité⁵. Cet article entreprend ainsi l'analyse de la représentation de l'ambiance domestique sur scène de la seconde moitié du XIX^e siècle, illustrée par des comédies richement accessoirisées où l'intérieur est au cœur de l'intrigue. Dans l'enchevêtrement de la décoration théâtrale et de la décoration intérieure, le théâtre d'alors révèle que si le foyer privé entre sur scène, la théâtralité est elle aussi présente dans l'aménagement des espaces domestiques. Les rituels de l'ameublement sont ainsi reproduits dans les grands succès du théâtre du Gymnase sous la direction d'Adolphe Lemoine dit Montigny (1805-1880), ou dans les comédies de Victorien Sardou (1831-1908). Les mécanismes d'association des personnes à leur environnement intime permettent au public de mieux comprendre les personnages et l'intrigue sans l'intervention des dialogues, ce qui est aussi notable dans les mises en scène d'intérieurs outre-Manche, dans les pièces de Thomas William Robertson (1829-1871), ou de Mrs Musgrave⁶. Pour convaincre mais surtout divertir, l'intérieur se doit d'être éblouissant ; le soin qui lui est apporté permet d'ouvrir les fonctions d'artiste décorateur, régisseur et chef d'accessoires au commerce extérieur des arts décoratifs : les tapissiers, les grands magasins et les maisons spécialisées.

THÉÂTRALISATION DE L'AMÉNAGEMENT INTÉRIEUR

À la fois support de la création d'une identité individuelle et caution d'une appartenance collective, les objets, neufs comme anciens, deviennent plus accessibles pour les classes intermédiaires urbaines dans la seconde moitié du XIX^e siècle et par conséquent, leur valeur symbolique et les mécanismes de leur acquisition mutent. Les intérieurs de ces populations connaissent deux progressions conjointes : le soin particulier appliqué à l'espace intérieur et l'accumulation d'objets dans ce dernier. Cette double évolution permet de repenser la relation de l'objet au décor domestique et invite à réfléchir à la manière dont les préoccupations d'aménagement des intérieurs ont donné une place centrale aux objets dans la présentation de soi aux autres. Néanmoins, plus qu'un amoncellement machinal, la pratique de la collection d'objets répond aussi à des manœuvres réfléchies : classification du monde pour mieux l'appréhender, le connaître et se l'approprier. L'accumulation d'objets dans les intérieurs doit être

5. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 103-109.

6. Comme de nombreuses femmes dramaturges victoriennes, Mrs Musgrave n'était connue que sous le nom de son mari. Voir sa mention dans Kate Newey, *Women's Theatre Writing in Victorian Britain*, Palgrave Macmillan, 2005, p. 223. Ses dates de naissance et de mort sont inconnues à ce jour.

appréhendée comme la composition inventive d'un décor quotidien, à la manière de celle d'un décor de théâtre correspondant à l'environnement d'une performance donnée : sélection d'artefacts précieux prouvant son statut social, ou encore agrégat original reflétant le non-conformisme de sa personnalité. Dans la culture bourgeoise, on attend des intérieurs qu'ils créent une certaine atmosphère, qu'ils correspondent à celles et ceux qui l'habitent. Le concept de la « création d'une atmosphère », tel qu'on le rencontre chez Alan Crawford à propos de l'architecture victorienne⁷, est élargi par Imogen Hart dans son étude *Arts and Crafts Objects*, tendant à prouver le « rôle crucial des intérieurs » pour « créer l'atmosphère » au même titre que la structure architecturale⁸. L'enjeu social que représente la réception d'un ensemble décoratif est fondamental : la présentation de soi et la réputation passent automatiquement par la décoration des intérieurs, et la nature des objets qui les peuplent. Foisonnants, disparates, ils donnent à la fois contenance et crédit aux hôtes, et garantie de similarité sociale aux personnes invitées. À l'instar du sociologue Erving Goffmann, qui transpose le vocabulaire théâtral à la vie quotidienne pour analyser les mécanismes de représentation de soi dans les interactions sociales⁹, on peut appliquer ce même lexique à l'aménagement intérieur et à ses arrangements. Il y a dans les foyers à la fois des *artistes domestiques* sur le devant de la scène – maîtres et maîtresses de maison, hôtes –, des artistes de coulisses – domestiques, tapissiers – et un public invité. Dans la vie quotidienne comme au théâtre, l'objet s'intègre à la gestuelle des personnes et devient le prolongement de soi. Le décor complète mais aussi parle de lui-même : pour Léo Lespès, « les objets mobiliers [au théâtre] y jouent un rôle »¹⁰. Le décorateur Jean-Pierre Moynet écrit en 1873 que les accessoires de théâtre sont des « objets nécessaires à l'existence des personnages qu'ils représentent »¹¹.

L'objet peut être lui-même déclencheur d'intrigue – la lettre, le chapeau ou le vêtement peuvent être prétexte à dispute, retournement ou dénouement – mais son rôle peut aussi être secondaire et implicite, ce qui ne le

7. Alan Crawford, « The Arts and Crafts Movement », in *By Hammer and Hand: the Arts and Crafts Movement in Birmingham*, Alan Crawford (dir.), Birmingham, Birmingham Museums and Art Gallery, 1984, p. 9.

8. « Crawford is right to highlight the importance of atmosphere in Arts and Crafts contexts, but his restriction of "atmosphere" to architecture overlooks the crucial role of the interior [...] interiors were expected to, and did "create atmosphere" », Imogen Hart, *Arts and Crafts Objects*, Manchester, Manchester University Press, 2010, p. 3.

9. Erving Goffmann, *La mise en scène de la vie quotidienne* [1956], vol. 1 : *La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1996.

10. Léo Lespès, « Les accessoires au théâtre... », p. 3.

11. Jean-Pierre Moynet, *L'envers du théâtre*, p. 161.

rend pas moins important¹². Simultanément dans la décoration intérieure comme dans la mise en scène, le mobilier gagne en importance et acquiert une place centrale. Les chaises et les tables qui étaient autrefois alignées contre les murs se retrouvent disposées parmi les personnes, et rehaussées à leur statut. C'est Adolphe Lemoine, dit Montigny, qui enclenche cette « révolution »¹³ du décor au théâtre du Gymnase, bouleversant à la fois le décor et les mouvements de scène. En plaçant au centre de l'espace scénique une table autour de laquelle peuvent s'asseoir les comédiens et comédiennes, et converser comme dans le cadre privé, il crée du mouvement dans le jeu et renforce l'impression de vie sur scène. Le directeur est présent à toutes les répétitions des pièces et examine consciencieusement le rendu des productions. Chargé de la gestion du magasin de décors et concevant les installations scéniques en étroite collaboration avec le régisseur, Jean-Eugène Hérold, Montigny arbitre toutes les décisions relatives à l'aspect visuel et matériel des pièces qu'il produit¹⁴. Ses recherches sur le placement, le déplacement et les interactions des interprètes découlent de sa volonté de produire des échanges les plus naturels et réalistes possibles. Comme le souligne Laurène Haslé : « ne s'intéressant pas à la déclamation du texte ou à l'amplification, Montigny [explore] la justesse de jeu »¹⁵. Léo Lespès ironise sur le caractère tatillon du directeur et narre une anecdote des coulisses du théâtre du Gymnase, saynète dans laquelle se répondent Montigny et le chef des accessoires :

Dernièrement, le chef des accessoires fut mandé par M. Montigny.
 — Vous vous négligez, dit-il.
 — Comment cela, monsieur ?
 — Vous ne mettez plus le même zèle.
 — Qu'ai-je donc fait ? balbutia le fonctionnaire ébahi.
 — Dans le second acte du *Demi-Monde*, il y a une pendule.
 — Oui, monsieur, genre rocaille, appropriée selon vos ordres, à l'ameublement.

-
12. Au sujet des objets « catalyseurs » au théâtre, voir Hélène Catsiapiis, « Les objets au théâtre », *Communication et langages*, n° 43, 3^e trimestre 1979, p. 59-78.
 13. L'expression de « révolution opérée par Montigny » est de Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre...*, p. 585.
 14. Les charges qui reviennent à Montigny sont détaillées dans le renouvellement de son bail avec le propriétaire des murs du théâtre du Gymnase, voir « Bail à M. Lemoine-Montigny (21 mai 1867) : rapport de la commission spéciale chargée du renouvellement du bail à l'assemblée générale du 3 mai », BNF, YF-966. Document numérisé accessible sur le site Gallica.
 15. Laurène Haslé, « Le cabinet du directeur de théâtre et la formation de l'auteur dramatique : l'exemple d'Adolphe Lemoine-Montigny », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 120^e année, n° 3, 3-2020, p. 665.

— Eh bien! monsieur, dit sévèrement le consciencieux directeur, hier encore elle retardait de dix minutes avec l'horloge de la Bourse¹⁶.

Outre la table et les chaises canalisant les mouvements de scène, un soin particulier est apporté à l'ameublement dans ses moindres détails, car l'œil avisé du public est capable de déceler dans les objets la charge symbolique et performative qui leur est associée.

Objets domestiques : RÉCEPTACLES À SIGNIFICATION

Dans *Le Demi-Monde* d'Alexandre Dumas fils (1855), l'intérieur privé a une importance de premier plan, car la mise en scène cherche à représenter cette « société qui tient à la bonne compagnie par le luxe, à la mauvaise par les mœurs »¹⁷. Cet entre-deux social est synonyme de réussite pour les parvenues, et de « classe des déclassées »¹⁸ pour les autres. La comédie met en scène le destin de plusieurs demi-mondaines, femmes déchues ou arrivistes : Valentine, divorcée, Suzanne, baronne parvenue, la comtesse de Vernières, veuve. Elles interagissent avec des personnages masculins plus ou moins respectables, essayant à tout prix de tirer le meilleur parti avec un mariage qui offrirait statut et fortune. Représenter le demi-monde au théâtre revient inéluctablement à faire preuve de zèle sur la décoration : on cherche à exagérer l'éclat et le faste, à émerveiller tout autant les autres personnages que le public qui assiste au spectacle. Le décor sert à concrétiser cette « peinture du vice élégant »¹⁹. Il est donc peu étonnant que la rocaille ait été choisie par Montigny pour le style d'ameublement : le goût néo-Louis XV, en plus d'être à la mode, convoque l'idée de la démesure et des excès. On associe alors Suzanne, la baronne parvenue, avec son mobilier, imaginant que « [l]orsqu'elle s'est vue dans un salon tendu de damas jaune, elle a pris un titre assorti à son ameublement »²⁰. Dans son intérieur, tout est fait pour tromper sur la réalité de ses origines. Les armoiries qui ornent les éléments de mobilier permettent une affiliation pérenne à l'objet : cette

16. Léo Lespès, « Les accessoires au théâtre... », p. 4.

17. Darthenay, « Programme des spectacles », *Vert-vert*, 23 mars 1855, p. 3.

18. Alexandre Dumas fils, *Théâtre complet*, vol. 2, Paris, Calmann-Lévy, 1890, p. 9.

19. Edmond About, « Théâtres. *Le Demi-Monde*, comédie de M. Alexandre Dumas fils », *Revue des Deux Mondes*, 31 mars 1855, p. 208.

20. *Ibid.*, p. 207. Jules de Premaray avoue pour sa part qu'il est aisé d'être leurré par « la somptuosité de bon goût des appartements » de la dame (« Théâtres », *La Patrie*, 26 mars 1855, p. 1).

personnalisation est la preuve de la possession définitive au lieu d'un emprunt. Dans le demi-monde, « on a des armoiries sur les panneaux de sa voiture et sur son papier à lettre »²¹. Au changement d'acte, l'intérieur d'Olivier de Jalin, bien né quant à lui, contraste : bien que décoré avec soin, il évoque un certain goût de la mesure. Il vit richement mais plus sobrement, ce qui attise les railleries des demi-mondaines, qui jugent que son logis n'est pas bien séduisant comparé à un appartement rue de la Paix avec mobilier neuf :

VALENTINE. Mais vous êtes dans les nouveaux quartiers, dans un désert, on pourrait s'y égorger, personne n'y verrait rien... Je mourrais d'ennui par ici. Moi j'ai trouvé, rue de la Paix, un amour d'appartement au second de la rue, trois mille cinq cents francs, et le propriétaire met les papiers. Le salon sera rouge et or, la chambre à coucher en brocatelle jaune et le boudoir en satin de Chine bleu. Je renouvelle tout mon mobilier, ce sera ravissant²².

Le troisième décor, chez la vicomtesse, se compose d'un salon fastueux où « l'or ruisselle sur les tables »²³. Ce décor est mieux connu que les précédents grâce à une estampe illustrant la pièce, dans laquelle figure un intérieur richement meublé dans le style Louis XV, et saturé de bibelots décoratifs et de compositions florales²⁴. Montigny y a disposé non pas une table au centre mais plusieurs groupements d'assises à divers endroits, ce qui permet de diviser la scène en différents espaces dans lesquels se déroulent des actions distinctes. Pour la critique, l'illusion est telle qu'il semble qu'Alexandre Dumas fils comme Montigny ont glané ces scènes du demi-monde directement dans les salons²⁵.

Les manuels instructifs de décoration, dont la publication s'intensifie le long de la seconde moitié du siècle, répondent aux interrogations de

21. Jules de Premaray, « Théâtres », *La Patrie*, 26 mars 1855, p. 1.

22. Alexandre Dumas fils, *Le Demi-Monde. Comédie en cinq actes en prose*, acte I, scène II, Paris, Michel Lévy frères, 1855, p. 11.

23. Jules de Premaray, « Théâtres », p. 1.

24. *Le Demi-Monde, comédie d'Alexandre Dumas : estampes*, BNF, département des arts du spectacle, 4-ICO THE-1752. Document numérisé disponible sur le site Gallica.

25. « Aujourd'hui les auteurs dramatiques inventent un peu moins et observent un peu plus : ils dépensent plus d'attention que d'imagination, et au lieu de chercher les types dans leur cervelle, ils les cueillent dans les salons », Edmond About, « Théâtres... », p. 206. Dans les « Lettres parisiennes » de *L'Assemblée nationale*, on s'amuse d'ailleurs de ce jeu de miroir : « La moitié du demi-monde de Paris assistait de la galerie et du balcon à la représentation du *Demi-Monde*, qu'on jouait sur la scène. Le spectacle était quand même assez curieux. Le demi-monde spectateur avait une attitude originale. Quelques-unes des héroïnes s'éventaient ; beaucoup d'autres avaient la gravité antique des sphinx. » (Amédée Achard, « Lettres parisiennes », *L'Assemblée nationale*, 25 mars 1855, p. 1).

la bourgeoisie qui désire meubler et décorer son logis du meilleur goût²⁶. Souvent écrits par des femmes et adressés aux maîtresses de maison, ils entraînent une codification de l'acquisition d'objets et de leur disposition. Ils ritualisent leur exposition et fixent l'idée que la décoration permet de rehausser son image sociale. Consciemment ou non, le public recherche les signes auxquels se rattachent les objets. Le décor réaliste et détaillé sert de point de référence pour identifier les personnages et leur appartenance sociale à travers le décor qui les entoure. La présence de certains accessoires sous-entend un rang social particulier, leur surabondance, l'intempérance et le manque de vertu, et leur insuffisance ou absence, un déclassement. Le public est directement impliqué pour déceler les supercheries des personnages tentant de dissimuler leurs problèmes d'argent sous les apparences luxueuses, grâce à la reconnaissance et l'identification des stéréotypes sociaux que suggèrent ces décors codifiés. Dans la scène d'ouverture de *Maison Neuve* de Victorien Sardou (1866), Bastienne, employée de maison, nettoie l'argenterie du foyer. Cette chorégraphie domestique constitue ici un élément clé pour déterminer le capital social des personnages dont il est question dans cet intérieur. L'image sociale qui se dégage de cet objet à la fois utilitaire, précieux et décoratif, se lit au théâtre comme à l'intérieur des foyers²⁷. De l'autre côté de la Manche, l'argenterie possède le même rôle, et est même considérée comme le premier des symboles de statut de l'Angleterre victorienne. Elle est pareillement exposée sur scène, comme dans la comédie *Ours (Les nôtres)* (1866) de Thomas William Robertson²⁸. Confrontant les sentiments humains – souvent, l'amour – avec les conven-

-
26. Voir M^{me} Pariset, *Nouveau manuel complet de la maîtresse de maison ou Lettres sur l'économie domestique*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1852 ; Isabella Mary Beeton, *The Book of Household Management*, Londres, S.O. Beeton, 1861 ; Eliza Warren, *How I Managed my House on Two Hundred Pounds a Year*, Londres, Houlston & Wright, 1864 ; Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison* [1882], Paris, bureaux des *Causeries familiales*, 1887 ; H.J. Jennings, *Our Homes, and How to Beautify Them*, Londres, Harrison and sons, 1902. Voir aussi l'étude de Rachel Rich, « Designing the Dinner Party: Advice on Dining and Décor in London and Paris, 1860-1914 », *Journal of Design History*, vol. 16, n° 1, 2003, p. 49-61.
27. Manuel Charpy constate, à travers l'étude des inventaires après décès, que l'argenterie revêt tout au long de la seconde moitié du XIX^e siècle le rôle de gage du capital familial, et que son entretien, auquel les domestiques consacrent chaque semaine plusieurs heures de travail, est ritualisé à l'extrême et codifié dans des manuels à l'usage des employées de maison. Voir Manuel Charpy, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité sociale. Paris, 1830-1914*, thèse d'histoire contemporaine, université de Tours, 2010, 2 vol., 1 368 p. (dactyl.), p. 338.
28. Thomas William Robertson, *Ours. A comedy*, Chicago, Dramatic Publication Company, s.d. Au deuxième acte, entre en scène une desserte en argent sur pied sur laquelle est disposé un véritable service à thé en porcelaine et argenterie. Des bibelots, des fleurs dans des vases et des statuettes en tout genre s'étalent sur les meubles et les tables. Sur l'argen-

tions sociales, et parodiant la fièvre acheteuse des parvenus, ces comédies symbolisent à la fois la consécration et la condamnation du matérialisme. Pourtant dépeinte comme un vice, l'accumulation est attendue et appréciée par la critique et le public.

MISE EN SPECTACLE DE LA DÉCORATION : LE PERSONNAGE DU TAPISSIER

La scène théâtrale s'adapte au modèle des structures spectaculaires générées au XIX^e siècle, comme les Expositions universelles, les grands magasins ou les musées. Elle aussi dispose et combine les objets afin de produire une interprétation par rapport aux références sociales et culturelles du monde réel, et façonne les représentations collectives²⁹. La mise en spectacle de l'objet au théâtre sous-entend aussi la capacité à animer le décor. Sa manipulation, mais aussi sa composition ou sa destruction pendant la performance constituent un spectacle en soi. Les changements de décor, traditionnellement dissimulés derrière le rideau, peuvent intervenir pendant le jeu, notamment grâce à l'intervention du personnage du tapissier, comme dans *Maison Neuve*.

La comédie de Victorien Sardou raconte le déménagement d'un couple de commerçants désireux de s'adonner aux fastes du nouveau Paris. Ils quittent ainsi leur maison bourgeoise meublée d'antiquités de la rue Thévenot pour un immeuble neuf du boulevard Malesherbes où leur intérieur scintille de dorure, bien qu'il soit surtout décoré de contrefaçons. Inévitablement, dans cet univers des apparences, ils ne tardent pas à être dupés et à tout perdre. Alors que le décor de la rue Thévenot était fixe, celui de l'intérieur neuf est animé : quand le rideau se lève sur l'appartement, le tapissier achève de poser les tentures et de peaufiner la décoration. La décoration des intérieurs de la maison neuve étant louée, le tapissier a dans la fiction la fonction de décorateur de la comédie que joue le couple. Il revêt une importance toute particulière : en construisant le décor scénique pendant la pièce, il matérialise la mise en abyme de la performance sociale dans la performance théâtrale. À la douzième scène du troisième acte, après la disgrâce du couple désargenté, le tapissier

terie comme symbole social en Angleterre, voir Asa Briggs, *Victorian things*, Londres, B.T. Batsford, 1988, p. 25.

29. Sur les représentations engendrées par les objets dans la littérature, voir Marta Caraion, « Objets en représentation, XIX^e-XX^e siècles : une introduction », in *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques, XIX^e-XX^e siècles*, Marta Caraion (dir.), Seyssel, Champ Vallon, 2014, p. 7-37.

change d'attitude, flairant une saisie à venir : « Aux bougies ! », ordonne-t-il à ses employés. « Éteignez d'abord ! Aux échelles, vite ! »³⁰ et voilà les personnages de décorateurs qui se mettent à démonter l'intérieur devant le public ébahi : ils enlèvent les lustres, les banquettes, les jardinières, avant de quitter le plateau en narguant les malheureux. Paradoxalement, en hissant l'illusion du vrai à son comble, Victorien Sardou s'attire les foudres d'yeux plus pointilleux encore que les siens : la critique lui reproche l'in vraisemblance de la scène :

Cette scène du tapissier a été accueillie par quelques sifflets, parce qu'elle est fausse et inutile. Comment Sardou qui sait tout, qui cause procès comme un avocat, et finance comme un banquier ; qui connaît par expérience les droits du locataire et des fournisseurs, comment Sardou ignore-t-il qu'aucune loi n'autorise un tapissier à enlever à trois heures du matin des meubles dans une maison habitée³¹ ?

Comme le résume un observateur du *Charivari*, « dans *Maison Neuve* les protestations – et ceci est très fréquent au théâtre – se sont attaquées à des *histoires vraies* »³². *Maison Neuve* et les controverses qui l'accompagnent démontrent que la relation à la matérialité et à l'intérieur est au cœur des préoccupations du public. Le décor n'y est pas seulement le cadre de l'intrigue, accompagnant les péripéties par des changements manifestes dans les référentiels décoratifs, mais il est le sujet même de l'intrigue. Victorien Sardou a peut-être conscience de l'in vraisemblance de la scène du tapissier, mais l'intervention de ce personnage permet d'appuyer davantage son argument : la vanité, le neuf, le faux sont les attributs d'un foyer instable et périssable. L'aménagement intérieur est ainsi performé sur scène.

Le personnage du décorateur intervient dans d'autres performances les années suivantes, et de manière plus originale encore en Angleterre dans la comédie à succès *Our Flat* (« *Notre appartement* ») par Mrs Musgrave (1889), au Prince of Wales's Theatre de Londres. La pièce se déroule ici aussi dans l'intérieur d'un couple qui tente de cacher son endettement sous un mobilier rutilant qu'il ne possède pas. La saisie intervient vite et pendant la pièce, l'intérieur se vide des meubles et bibelots. C'est alors que dans une tentative désespérée de sauver son honneur, l'épouse, Mrs Sylvester, entreprend de reconstruire elle-même un décor avec ce qu'elle a sous la main : des cartons, boîtes et paniers à linge qu'elle dissimule sous des tissus.

30. Victorien Sardou, *Maison neuve : comédie en cinq actes, en prose*, acte III, scène XII, Paris, M. Lévy, 1867, p. 153.

31. Albert Wolff, « Gazette de Paris », *Le Figaro*, 5 décembre 1866, p. 1.

32. Paul Girard, « Théâtres », *Le Charivari*, 6 décembre 1866, p. 2.

Immense succès, cette comédie conquiert le public en le rendant complice de la supercherie du décor. Dans *Maison Neuve* comme dans *Our Flat*, le décor n'est pas la conséquence d'une altération de la situation sociale : il est l'élément déclencheur qui va entraîner l'ascension, le déclassement ou la stabilité apparente de la position sociale.

LOGIQUES COMMERCIALES

Au théâtre, les tapissiers ne sont pas seulement des personnages de fiction. Les artistes du décor, dont les compétences s'apparentent traditionnellement à celles de peintres polyvalents sur très grand format, collaborent avec les chefs des accessoires, lesquels laissent peu à peu place aux boutiquiers, habiles connaisseurs des modes et goûts du public en matière de bibelots. Cette relation artistique et commerciale particulière confirme la demande de réalisme du public et annonce les mécanismes de la publicité des objets *via* le théâtre. La scène constitue un espace publicitaire pour les tapissiers et l'économie de la décoration d'intérieur, puisque les meubles et objets sur scène sont les mêmes marchandises que celles exposées en magasin, et qu'ils sont disposés dans une démonstration d'usage, à la manière de suggestions d'aménagements qui commencent à apparaître dans les espaces commerciaux³³. Corrélée à la libéralisation accrue de la société, cette logique s'installe dans les décennies suivantes. Dans les années 1890, cette relation prend un nouveau tournant avec l'implication croissante des entreprises d'ameublement et les maisons d'ébénisterie. Ces enseignes développent des relations privilégiées avec les théâtres en exposant leurs produits sur scène, ce qui est moins le cas pour les grands magasins de produits divers. Comme le souligne Manuel Charpy, « les grands magasins, emblématiques d'un nouveau capitalisme commercial où le spectacle de la marchandise doit permettre d'écouler des produits préfabriqués sont paradoxalement peu présents dans les théâtres »³⁴. Les intérieurs sur scène varient ainsi selon le goût local : en 1894, une adaptation de *Divorçons!* de Victorien Sardou au Daly's Theatre de Londres requiert le concours du magasin de mobilier anglais *Oetzmann & co* pour meubler copieusement le plateau, en échange de la mention de la marque dans les documents promotionnels de

33. Voir par exemple les catalogues des magasins londoniens *Oetzmann & co*, proposant des combinaisons de mobilier et accessoires pour des pièces entières, et dont les illustrations rappellent celles, publiées dans la presse, des plateaux de théâtre qu'ils fournissent. *Guide to House Furnishing, Oetzmann & co*, 1879, musée des Arts décoratifs, Paris, W715.

34. Manuel Charpy, « Attractions. Spectacles vivants et grands magasins (1860-1940) », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 276, 4^e trimestre 2017, p. 130.

la pièce³⁵. Cette même enseigne meuble des ensembles décoratifs entiers pour les pantomimes et les comédies du Prince of Wales's Theatre, avec le même dispositif de vente d'intérieurs complets qu'elle utilise dans les espaces d'exposition de ces magasins de Hampstead road.

Le commerce des arts décoratifs développe ainsi une double fonction : la vente au public et la location aux entreprises théâtrales. L'étude d'inventaires comme ceux de la Maison Soubrier à Paris montre l'apparition progressive d'une section « théâtres » dans leurs activités, parallèlement à l'inclusion du dispositif théâtral dans l'organisation des espaces de vente³⁶. Les magasins passent en effet de l'exposition de meubles par type à la reconstitution d'intérieurs entiers au mobilier assorti, par style ou par période, appliquant les méthodes de la décoration théâtrale à l'installation commerciale. Les maisons offrent aux théâtres des réserves de mobilier varié pouvant servir dans de nombreuses performances se déroulant dans un intérieur contemporain. Ces dépôts sont régulièrement actualisés ; les décors évoluent ainsi au gré des modes, et combinent le travail de peintres décorateurs reconnus avec un mobilier dernier cri. Comme dans *Le Demi-Monde*, le décor choisi pour encadrer *Les Demi-Vierges*, comédie de Marcel Prévost, utilise le motif décoratif pour appuyer la caricature des personnages incarnant la figure féminine de la parvenue ou de la demi-mondaine. Alors que le décor de la première version de 1895 au théâtre du Gymnase exhibe un intérieur japonisant, du mobilier en osier et des costumes de la Maison Paquin, la version de 1900 à l'Athénée met en scène les actrices dans « des meubles du dernier genre anglais »³⁷. Ce « genre anglais » désigne le décor *modern style* fourni par la Maison Soubrier, qui s'harmonise avec les décors peints par M. Roncin-Rubé. La diversité des activités de la Maison souligne la porosité des dispositifs spectaculaires et commerciaux de la fin du siècle, l'entreprise fournissant à la fois l'exposition du théâtre et de la musique au palais de l'Industrie (1896), le magasin du parfumeur Delettrez rue royale (1897), les ameublements du nouvel hôtel Ritz (1898), le salon Louis XIII des décors de la pièce fantastique d'Henry Revers *Violon fantôme* (1898), ou les décors Art nouveau de la comédie

35. Programme de *Fazziamo Divorzio*, Archives D'Oyly Carte/Savoy Theatre, Victoria & Albert's Theatre and Performance collection, THM/73/8/1.

36. Musée des Arts décoratifs, fonds Soubrier (maison), MAD-AN-AD-Soubrier.

37. « Théâtres », *La Liberté*, 1^{er} octobre 1900, p. 3. Pour la version de 1895, voir les défaits de presse, BNF, département des arts du spectacle, 4-ICO THE-1798. Certaines illustrations sont disponibles sur Gallica. Quant à la version de 1900 au théâtre de l'Athénée, les décors sont de M. Roncin-Rubé et de la Maison Soubrier, voir BNF, département des arts du spectacle, 4-ICO THE 4676. Illustrations disponibles sur Gallica : département estampes et photographie, FT 4-NA-237 (5) et album de portraits de Reutlinger, PET FOL-NA-260 (9).

Les Médecins d'Henri Lavedan au théâtre des Variétés, en collaboration avec Amable³⁸. Emblématique des relations entre spectacle et arts décoratifs, la Maison Soubrier poursuit sa double fonction, à la fois magasin et location pour le théâtre, jusqu'au milieu du XX^e siècle. L'entreprise a depuis décidé de se concentrer uniquement sur la location de mobilier, et notamment pour les plateaux de cinéma, activité qu'elle poursuit de nos jours.

Plus qu'une simple reconstitution fidèle, les évolutions du décor de la comédie bourgeoise dans la seconde moitié du XIX^e siècle montrent un processus de spectacularisation de l'intérieur domestique, en appliquant les méthodes des décorations de grandes productions à la comédie de salon. Fusionnant avec les interprètes, les accessoires scéniques complètent « la triple forme » de la comédie humaine selon Balzac, à savoir « les hommes, les femmes et les choses, c'est-à-dire les personnes et la représentation matérielle qu'ils donnent de leur pensée »³⁹. Rejeté par les avant-gardes au tournant du XX^e siècle, le décor réaliste et détaillé passe du côté du cinéma où il devient la norme pour l'immense majorité des films⁴⁰. Les premiers décorateurs de cinéma viennent d'ailleurs le plus souvent du milieu du théâtre, et les pratiques du placement de produit s'observent dès les premières œuvres cinématographiques de la fin du XIX^e siècle⁴¹.

BARBARA BESSAC

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE / UNIVERSITÉ DE WARWICK

-
38. *Les Médecins* d'Henri Lavedan au théâtre des Variétés, décors Amable et Maison Soubrier, BNF, département des arts du spectacle, 4-ICO THE-3979. Document numérisé accessible sur le site Gallica.
39. Honoré de Balzac, « Avant-propos à la Comédie humaine », in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, A. Houssiaux, 1855, p. 20.
40. Voir Gwenaële Rot, *Planter le décor. Une sociologie des tournages*, Paris, Presses de Sciences Po, 2019, en particulier le chapitre 7 : « La fabrique d'un espace de signes », ainsi que Oleg Lebedev, « “La robe sans couture de la réalité” : André Bazin et l'apologie du réalisme cinématographique », *Bulletin d'analyse phénoménologique*, vol. 12, n° 4, 2016, en ligne à l'adresse suivante : <https://popups.uliege.be/1782-2041/index.php?id=870> (consulté le 11 mars 2021).
41. Voir à ce propos Jean-Pierre Berthomé, « Les décorateurs du cinéma muet en France », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 65, 2011, en ligne à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/1895/4437> (mis en ligne le 1^{er} décembre 2014 ; consulté le 11 mars 2021) et Delphine Le Nozach, « Les produits et les marques dans les films. Un processus d'insertion symbolique et communicationnel », *Communication & management*, vol. 10, n° 1, 2013, p. 38-49.