

CHAPITRE DE LIVRE :

« Introduction »

Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano

dans *Les archives de la mise en scène: hypermédialités du théâtre*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle. Images et sons », 2014, p. 9-21.

Pour citer ce chapitre :

LARRUE, Jean-Marc et GIUSY PISANO, « Introduction », dans Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.), *Les archives de la mise en scène: hypermédialités du théâtre*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle. Images et sons », 2014, p. 9-21.

Mise en scène

- La mise en scène selon André Antoine : expérimenter dans la nuit du vivant 173
Mireille Losco-Lena
- Folies et fantaisies dans le fonds ART : des sous-genres du vaudeville ? 191
Adélaïde Jacquemard-Truc
- Le théâtre historique et sa mise en scène d'après le fonds ART (1860-1900) 205
Pascale Alexandre
- « Choses vues » : la mise en scène des adaptations théâtrales des romans de Zola
au XIX^e siècle d'après les fonds de l'ART 219
Geneviève De Viveiros

Dynamiques intermédiales

- Les dispositifs mixtes théâtre/cinéma et leur mise en scène/film 235
Jean-Pierre Sirois-Trahan
- Visions électriques. Le renouvellement de l'expérience spectatorielle
au temps de l'électrification des théâtres 259
Stéphane Tralongo
- Héritages du théâtre français chez George Cukor : Paris-Broadway-Hollywood 273
Marguerite Chabrol
- Migrations esthétiques et techniques de l'art magique au théâtre.
Le cas d'une appropriation singulière : *L'Escamoteur* 293
Frédéric Tabet
- Au téléphone* – une pièce d'horreur présentée au théâtre et à l'écran 311
Sabine Lenk et Frank Kessler
- Mises en scène et interdépendances médiatiques
autour de la pièce de théâtre *Sherlock Holmes* 329
Caroline Renouard
- De Mélo en Mélo 347
Geneviève Mathon

Témoignage

- Le relevé de mise en scène témoin de l'évolution du théâtre, de 1950 à 2000 365
Serge Bouillon et Danielle Mathieu-Bouillon
- Notices biographiques 379
- Bibliographie 387
- Index des lieux, des noms et des œuvres 403

Introduction

Jean-Marc Larrue
Université de Montréal

Giusy Pisano
École nationale supérieure Louis-Lumière

Dans l'introduction à l'édition de 2008 de son retentissant essai *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*¹, publié neuf ans plus tôt, Philip Auslander se défend d'être un ennemi du théâtre et s'étonne de la réprobation qu'ont suscité ses thèses dans le champ des études théâtrales anglophones. Démontant un à un les arguments qui assimilent le *live* au réel et qui instaurent une hiérarchie entre le non médiatisé et le médiatisé – « l'événement *live* est réel et les événements médiatisés sont des reproductions artificielles du réel, ils sont donc seconds »² –, Auslander insiste, dans cet ouvrage phare, sur la nécessité d'abandonner l'opposition traditionnelle entre direct-vivant, d'une part, et médiatisé, d'autre part, parce que, affirme-t-il, la médiation est omniprésente dans le domaine du spectacle. Le concept de *liveness* – ce qui est *live* – recouvre traditionnellement les notions de direct, d'immédiateté, de présence et de coprésence physiques dans le même espace (de l'émetteur et du récepteur), de vivant. Mais pour Auslander, le *live* peut aussi intégrer le « reproduit », le différé, donc le médiatisé, et il donne de cela l'exemple de la télévision – on pourrait ajouter celui de la radio – qui mise, comme le théâtre et contrairement au cinéma, sur son lien immédiat, en temps réel, avec ses auditeurs-spectateurs.

Les thèses d'Auslander ont eu l'effet d'une bombe. En remettant en cause cette opposition de base, il ébranlait le fondement même d'un discours qui s'est développé puis imposé au cours du XX^e siècle, jusqu'à devenir hégémonique.

1. – Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londres et New York, Routledge, 2008.

2. – *Ibid.* p. 3.

Ce discours qui s'est constitué en réaction aux succès grandissants des médias électriques (radio, cinéma et télévision) était de nature essentialiste, il reposait sur l'idée que des qualités stables – voire transhistoriques – et irréductibles caractérisaient le théâtre depuis son origine et le distinguaient de ces pratiques médiatiques concurrentes. Or ces pratiques étaient précisément comprises comme des pratiques de reproduction puisque leur action consistait à encoder et décoder des données en vue de leur transmission à travers un dispositif à la fois matériel et immatériel. D'un point de vue essentialiste, que cette transmission soit instantanée (la diffusion en direct) ou enregistrée pour une diffusion ultérieure (la diffusion en différé) ne change rien au fait qu'il s'agit d'une médiatisation³.

L'argument central du discours essentialiste désarme par sa simplicité. Au lieu de considérer le médiatisé – principalement celui dû aux technologies de reproduction du son et de l'image qui se développent à la fin du XIX^e siècle – comme un nouvel outil au service du spectacle dramatique, les tenants de ce discours en font au contraire un ennemi symbolique, un virus dont le théâtre doit se prémunir sous peine de mettre en péril sa propre ontologie. On trouve une des premières formulations de cet argument dans une entrevue que Daniel Frohman accordait en 1915 à un journaliste du *New York Times*, à propos des succès du cinéma des premiers temps.

Le cinéma est à son zénith [en 1915] et aucun progrès technique ne peut enrayer son déclin inévitable : ni la parfaite synchronisation du son et de l'image, ni la couleur, ni la stéréophonie, [parce que] seule la présence de l'acteur vivant peut communiquer le magnétisme de l'acteur à l'auditoire. Il en découle que le film ne pourra jamais être qu'un palliatif au drame en chair et en os⁴.

Ces propos surprennent, surtout de la part d'un magnat avisé du *show business* américain. Frohman était en effet l'un des producteurs les plus influents de Broadway et il avait dirigé, pendant quelques années, la Famous Player Film. Ses certitudes, partagées par les défenseurs du discours essentialiste, reposent sur des *a priori* qui n'ont jamais été démontrés mais dont, à l'instar de Jonathan Sterne, on peut présumer qu'ils relèvent d'une pensée anti-mécaniste et religieuse⁵. Rien, selon ce point de vue, ne saurait surpasser en richesse, en qualité et en efficacité l'expérience de la coprésence immédiate, « en chair et en os », de l'acteur et du spectateur dont on souligne évidemment les vertus « naturelles ». Et c'est précisément un philosophe chrétien, Henri Gouhier, qui entreprit de démontrer comment et pourquoi ce caractère « naturel » conférerait au théâtre une supériorité

3.- La radio et la télévision recourent autant au direct qu'au différé, alors que le disque et le cinéma sont traditionnellement associés à l'enregistré.
4.- Anonyme, « The movie here to make the spoken drama behave », *The New York Times*, 9 mai 1915, p. X6.
5.- Jonathan Sterne, *The Audible Past – Cultural Origins of Sound Production*, Durham & London, Duke University Press, 2003, p. 15 et ss.

ontologique sur les pratiques médiatiques électriques, principalement le cinéma parlant, qui le concurrençaient dans le champ du spectacle et du divertissement. L'essai de Gouhier intitulé *L'Essence du théâtre*, qui s'impose comme le premier essai marquant du discours essentialiste du XX^e siècle, est le produit d'une réflexion qui débute au milieu des années 1930 et qui est donc contemporaine de celle de Walter Benjamin⁶ sur la reproductibilité technique de l'œuvre d'art et sur la notion d'aura.

L'Essence du théâtre participe des grandes entreprises définitoires qui ont marqué le XX^e siècle et qui, toutes, visent à singulariser et catégoriser les pratiques sociales aussi bien qu'artistiques. Qu'est-ce que le théâtre ? C'est, nous dit Gouhier, « l'art de représenter », et qu'est-ce que représenter ? « [C'] est rendre présent par des présences⁷ ». L'essai est une longue variation sur ce thème unique : le théâtre est l'art de la présence, présence de l'acteur vivant sur scène, présence du spectateur, vivant lui aussi, qui le voit jouer. Leur contact est évidemment direct, entendons par là qu'il n'est relayé par aucune technologie de retransmission ou de reproduction qui pourrait l'altérer. L'influence de Gouhier s'est étalée sur plusieurs décennies et il aura fallu attendre l'avènement des technologies numériques à la fin des années 1980 pour que ses propos soient remis en cause, entre autres par Auslander, précisément parce que par leur souplesse, leur efficacité et leurs qualités transmédiales, ces technologies ont brouillé les catégories sur lesquelles se fondait le discours essentialiste, dont celles jugées incompatibles du *live* et du médiatisé. Mais ni ces remises en cause ni la réalité de la scène n'ont entamé les convictions des essentialistes dont, au contraire, la pensée s'est radicalisée à partir de 1990. Peggy Phelan a ainsi vigoureusement attaqué les thèses d'Auslander provoquant ce qu'on a appelé, dans le monde anglophone, le « Phelan-Auslander Debate ». Au médiatisé conçu comme factice, artificiel, irréel, Phelan et ses alliés ont opposé l'image du théâtre « vrai », du théâtre comme « ultime résidu de la culture pure et authentique », ainsi que le rappelle Boenisch⁸, prenant pour exemples illustres le théâtre pauvre de Jerzy Grotowski ou l'espace vide de Peter Brook. Il a résulté de cela un conflit d'une rare violence entre deux conceptions du théâtre, celle du théâtre comme art du *live* et celle du théâtre compris comme média artistique. Ce conflit a marqué le passage au XXI^e siècle.

6.- Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (version de 1939) » in *Œuvres III*, Paris, Gallimard Folio essais, 2000, p. 268-316.

7.- Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, Vrin « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2004 (1936), p. 16.

8.- « [T]he residue of pure and authentic culture in a world of mass-media and television daftness » (notre traduction), Peter M. Boenisch, « Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance » dans Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dirs.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2006, p. 103.

Seule la vie est au présent [insiste Phelan]. La représentation [théâtrale] ne peut pas être sauvegardée, enregistrée, documentée ou entrer de quelque façon que ce soit dans la circulation de représentations de représentations ; si elle fait cela, elle devient autre chose.

[...]

Plus une représentation [théâtrale] tente d'entrer dans l'économie de la reproduction, plus elle trahit et affaiblit les espoirs de sa propre ontologie⁹.

Si la controverse s'est aujourd'hui apaisée et si les rangs du camp essentialiste se sont dégarnis, l'idée de présence-coprésence reste si liée à l'épistémè théâtrale contemporaine qu'on a peine, aujourd'hui encore, à penser l'une sans l'autre en dépit de la multiplication d'événements théâtraux qui misent précisément sur les innombrables formes de médiatisations de cette coprésence ou, même¹⁰, sur son absence.

L'autre coprésence scénique : l'humain et la technologie

La question n'est évidemment pas de minimiser l'importance de la coprésence de l'acteur et du spectateur ni, plus globalement, le caractère à la fois *live* et partagé de l'événement théâtral, qu'il soit actuel ou passé. Il s'agit plutôt, comme l'a fait Auslander, de déconstruire des oppositions – et des catégories – dont le fondement est d'abord idéologique. Depuis les Grecs, rappelons-le, le théâtre n'a pas cessé de se transformer, s'appropriant les techniques et technologies susceptibles d'assurer l'efficacité du spectacle en fonction des époques – des machines antiques à l'éclairage au gaz, des « secrets » médiévaux à la perspective et aux technologies de reproduction du son et de l'image. Par ailleurs, les réflexions menées depuis les années 1970, dans le sillage de Michel Foucault, sur le concept de dispositif d'abord, puis sur celui d'appareil, de support, d'interface et d'intraface, montrent bien que la scène technologiquement dépouillée, où se déploie le corps nu de l'acteur « communiant » avec celui du spectateur, n'en est un pas moins un système de médiation.

La prégnance du discours essentialiste explique la place prépondérante que tiennent, au XX^e siècle, les réflexions sur les rapports entre acteurs et spectateurs, tant chez les théoriciens que chez les praticiens – à commencer par Bertolt Brecht. Cette focalisation explique aussi le peu d'intérêt que les historiens ont accordé

9.- « [O]nly life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. [...] To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction, it betrays and lessens the promise of its own ontology » (notre traduction), dans Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres et New York, Routledge, 1993, p. 146.

10.- On pense par exemple, à la mise en scène de Denis Marleau de la pièce *Les Aveugles de Maurice Maeterlinck* qui ne comporte pas d'acteur sur scène.

à la dimension technologique de la fabrique et de la présentation du spectacle jusqu'à récemment, alors que, rappelons-le, la technologie y est omniprésente. Elle est même, pourrait-on dire, avec l'acteur et le spectateur, l'autre présence majeure de l'événement théâtral : la coprésence acteur-spectateur, sur laquelle se sont concentrés à la fois les tenants et les détracteurs du discours essentialiste, est donc accompagnée d'une autre coprésence scénique tout aussi déterminante, celle de l'humain et de la technologie.

S'intéresser à cette technologie et ses capacités reproductrices et amplificatrices, chercher à comprendre non seulement son fonctionnement mais son interaction complexe et continue avec les concepteurs, les acteurs et les spectateurs de l'événement théâtral, c'est précisément l'objet du présent ouvrage collectif qui présente les premiers résultats d'un projet international de recherche lancé en 2011 à l'initiative du Laboratoire LISAA (Littératures, Savoirs et Arts) de l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée en partenariat avec le CRIalt (Centre de recherches intermédiaires sur les arts, les lettres et les techniques) de l'Université de Montréal. Intitulé « La mise en scène théâtrale et les formes sonores et visuelles : emprunts esthétiques et techniques », ce projet pose un défi de taille puisqu'il impose de refaire l'examen des pratiques spectaculaires du passé, entre 1860 et 1950, en pointant donc précisément ce qui, jusque-là, en avait été exclu. Mais pour cela, il faut se libérer du filtre de la pensée essentialiste dominante et omniprésente pendant presque toute cette période. C'est la raison pour laquelle nous avons entrepris de plonger au cœur même de la fabrique des spectacles sans tenir compte, dans un premier temps, des archives postérieures aux productions étudiées – comptes rendus critiques, commentaires, analyses historiques, mémoires et souvenirs –, qui sont presque toujours colorées par cette pensée. Nous n'avons donc utilisé, comme matériau premier de notre investigation, que des « relevés de mise en scène ». Ces documents, qui se situent en amont¹¹ de l'événement théâtral, détaillent, selon des modalités variables dans le temps et dans l'espace, la conduite pratique du spectacle et ses diverses composantes. Ils comportent aussi, en général, suffisamment d'indices pour comprendre le rôle qu'y joue la technologie en interaction avec les comédiens et les autres artisans du spectacle. L'intérêt pour ces documents de première main tient autant à leur situation dans le cycle de production et de légitimation des spectacles qu'à la qualité et à l'abondance des informations qu'ils fournissent.

Nous nous sommes concentrés, pour cette première phase de nos travaux, sur un fonds particulièrement riche de relevés de mise en scène, celui de l'Association de la Régie Théâtrale (ART), qui se trouve à la Bibliothèque Historique

11.- Certains « relevés » ont été réalisés en vue de la « re-production » d'un spectacle en tournée. Ces relevés reprennent des éléments du relevé de mise en scène du spectacle original mais sont consécutifs à celui-ci, tout en restant en amont du spectacle de la tournée.

de la Ville de Paris. L'ART¹², qui existe dans sa forme actuelle depuis 1920 mais dont l'activité commence dans la seconde moitié du XIX^e siècle, regroupe des metteurs en scène, des régisseurs et des directeurs de théâtres de la grande région parisienne qui lui remettaient les textes dramatiques et les documents techniques qu'ils avaient utilisés pour la production de leurs spectacles. Il s'agit d'une vaste collection de plus de 6 500 documents portant sur plus de 2 000 spectacles créés à Paris et repris en tournée – y compris en Afrique, en Europe et au Canada – entre 1850 et 1950. L'analyse de ce fonds a permis de constituer des centaines de mots-clés rendant possible la consultation croisée d'un catalogue accessible en ligne sur le site de la Bibliothèque nationale de France et sur celui de la BHVP depuis mars 2013. Réalisé par quatre doctorants, Vincent Dussaiwoir, Alexandre Estaquet-Legrand, Vivien Sica et Stéphane Tralongo, ce catalogue est le fruit d'une collaboration scientifique originale et enrichissante entre chercheurs universitaires, conservateurs et personnels de la BHVP : Bérangère de l'Épine, Frédéric de Labretoigne et Pauline Girard. La description du fonds met en évidence la grande variété des documents présents : partitions imprimées et manuscrites, photographies, dessins de décors et de costumes, programmes, articles de presse, parties d'acteurs annotées, conduites de régie... Les relevés de mises en scène se présentent généralement sans aucune date, accompagnés de documents collés sur leurs pages liminaires (programmes, photographies, coupures de presse), souvent postérieurs aux relevés eux-mêmes et pouvant correspondre à plusieurs productions différentes de la pièce. La difficulté majeure présentée par le traitement de ce fonds complexe a été la datation des documents. En préalable aux recherches affinées sur les mises en scène successives de chacune des œuvres, le catalogue apporte des éléments de datation nouveaux, en identifiant précisément les œuvres mises en scène, les lieux et les dates de leur création, en relevant systématiquement les différentes marques d'appartenance apposées sur les documents et leurs particularités matérielles : cachets et signatures d'auteurs dramatiques, de comédiens, de libraires, de copistes, d'agents de la SACD, de directeurs et de régisseurs de théâtre. Leurs identifications et leurs dates d'activité ont permis de proposer une datation la plus resserrée possible dans l'état actuel des recherches. Une indexation thématique spécifique, établie en fonction des axes proposés par l'équipe de recherche, a été ajoutée afin d'offrir aux chercheurs des pistes de recherche démultipliées : éclairage, musique de scène, trucages et effets lumineux ou sonores, etc. C'est grâce à cette indexation thématique que les chercheurs associés à ce projet ont pu explorer la richesse de ce fonds d'archives¹³.

12.- Pour plus de précisions sur l'ART et sur ce fonds, voir l'ouvrage que leur a consacré Françoise Péliisson-Karro, *Régie théâtrale et mise en scène - L'Association des régisseurs de théâtre (1911-1939)*, Lille, Septentrion, 2013.

13.- Pour plus de précisions sur la constitution de ce catalogue, voir l'avant-propos du même ouvrage signé par Giusy Pisano, p. 13-27.

Notre équipe de recherche, dont 21 membres collaborent à cet ouvrage, est internationale et multidisciplinaire, elle regroupe des chercheurs en théâtre, cinéma, divertissements populaires, littérature, médias et musique.

L'analyse d'un fonds d'archives de cette ampleur et de cette nature, la volonté aussi de s'affranchir, autant que faire se peut, de tout préjugé essentialiste, imposent des précautions méthodologiques et une démarche qui n'aurait rien à envier à une enquête de Sherlock Holmes¹⁴, le chercheur-enquêteur ne parvenant à ses conclusions que par l'accumulation et le croisement d'éléments documentaires en apparence anodins et sans liens. La quête est longue et minutieuse. La figure qui s'apparente le mieux à la prospection dans laquelle nous nous sommes engagés est celle du tapis dont le dessin ne prend forme que par le croisement progressif des fils qui le composent. Si au début de ces croisements « on n'y voit rien », c'est par la persévérance et le plaisir – le *serio ludere* (« jouer sérieusement ») – d'y voir plus qu'en définitive quelque chose de la trame du dessin apparaît. Carlo Ginzburg a bien montré l'importance de cette attitude du chercheur qui consiste à mettre autant que possible son « savoir en suspens », à aborder le sujet en toute fraîcheur et naïveté, sans « connaissance antérieure » : faire le vide pour qu'advienne une autre « vérité ».

C'est dans cet esprit et par cette *méthode indiciaire* que nous avons approché les relevés de mise en scène de l'ART avec, comme Ginzburg le suggérait, l'assurance que des détails « dépourvus d'importance, voire franchement triviaux et "bas", fournissent la clé permettant d'accéder aux productions les plus élevées de l'esprit humain »¹⁵.

Dans une telle posture, *le flair, le coup d'œil, l'intuition* jouent un rôle essentiel. Notre travail d'observation, libérée des filtres théoriques, pourrait être mis en parallèle avec celui réalisé par Daniel Arasse dans ses célèbres analyses de tableaux. « Ce que je trouve plus significatif [retient-il] c'est que je n'ai pas eu besoin de textes pour voir ce qui se passe dans le tableau¹⁶ ». Et nous savons à quel point il a vu dans ces détails ce que d'autres avaient totalement négligé. Affranchi des écrans – théoriques, idéologiques – et des croyances qui s'interposent entre l'objet et l'observateur, Daniel Arasse, comme le Zadig de Voltaire, acceptant l'idée que *l'on ne peut pas tout savoir*, ouvre son regard à l'expérience empirique. C'est la voie que nous avons suivie. L'approche attentive que nous avons adoptée, les outils méthodologiques que nous avons mis au point dans un va-et-vient continu entre observation et conceptualisation – indicateurs et variables, bases de données, processus de contextualisation et de généralisation, de mises en réseaux –, la

14.- Auquel est consacré un article de cet ouvrage.

15.- Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces ; morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989 [1986], p. 146.

16.- Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, Paris, Gallimard, 2002 [2000], p. 23.

validation constante des informations que nous avons recueillies fournissent plus que des hypothèses. Il s'en dégage le tableau d'une pratique théâtrale dynamique et variée qui n'hésite pas à intégrer les technologies reproductives à son arsenal créatif. Le théâtre de cette époque (1860-1950) apparaît ainsi beaucoup plus *technologisé* que l'image que nous en avons. Et les conditions mêmes dans lesquelles les quelques 150 spectacles, dont nous traitons dans ces pages, ont été produits et vus révèlent des motivations – esthétiques, économiques, pratiques – qui ont peu à voir avec la *doxa* essentialiste en vigueur. Cette scène est celle de cette autre coprésence que nous évoquions plus tôt.

Les recherches que chacun d'entre nous a menées pendant deux ans sur le fonds de l'ART ont été ponctuées de rencontres scientifiques semestrielles au cours desquelles nous avons discuté de nos hypothèses et de nos découvertes. Toutes ces rencontres, dont la dernière tenue à Cerisy-la-Salle du 19 au 23 juin 2013, ont permis de dégager de grands axes dont l'organisation de cet ouvrage est le reflet. Il comporte trois sections portant sur des technologies ou des pratiques théâtrales spécifiques – « Esthétique et technologie du son », « Esthétiques du visuel », « Mise en scène » – et une section consacrée aux « Dynamiques intermédiales » à l'œuvre dans les représentations.

Esthétique et technologie du son

L'ouvrage débute par cinq articles qui nous révèlent comment le son était noté, comment il était produit et traité dans les spectacles analysés, quels effets il créait. Commencer par le son n'est pas anodin. Le son reste en effet le parent pauvre des études théâtrales. Largement ignoré des théoriciens comme des historiens, peu couvert par la critique, il joue pourtant un rôle central dans l'événement théâtral comme le démontre Martin Barnier dans son article « Pratiques du son électrique au théâtre et au cinéma, 1920-1940 ». L'auteur y analyse des pratiques sonores qui nous étonnent par leur efficacité et leur diversité mais, plus encore, par leur caractère intermédiaire. La radio, le cinéma et le théâtre remédient ainsi en continu des modes de création sonore qui nous mènent au seuil d'une auralité nouvelle à laquelle la scène théâtrale participe pleinement.

C'est précisément sur cette nouvelle auralité que se penche Sylvain Samson dans « Impact des nouvelles technologies sonores au théâtre. Disque et musique instrumentale : incidence et répertoire dans les théâtres parisiens entre 1911 et 1945 ». Son analyse porte sur une cinquantaine de spectacles du fonds qui utilisent le disque comme source sonore. L'auteur y établit des liens entre les genres et les types de musique, il montre comment le son *live* et le son reproduit coexistent sur scène et avec quels effets.

Le disque ouvre à de nouveaux horizons sonores, il est parfois même au cœur de l'écriture théâtrale. S'interrogeant sur la genèse de la musique électroacoustique

qui se développe à partir de 1948, en particulier avec Pierre Schaeffer, Martin Laliberté suggère que c'est dans les mutations sonores de la scène théâtrale de la première moitié du XX^e siècle qu'on peut trouver certains des facteurs qui en ont facilité et qui en expliquent l'émergence. « Avant Pierre Schaeffer : bruits et sons dans les mises en scène parisiennes du début du XX^e siècle » propose, de plus, une analyse détaillée du type de sons produits ou reproduits selon les genres théâtraux.

La nouvelle auralité n'est pas seulement liée à une autre façon d'écouter, elle résulte aussi de l'apparition de nouveaux sons qui envahissent l'univers quotidien et la scène. Le son de l'automobile naissante fait partie de ces sons nouveaux et il apparaît d'autant plus rapidement sur scène, rappelle Delphine Chambolle, qu'il succède à celui, tout aussi présent, des calèches et autres voitures à chevaux. « Le son de l'automobile : évolution des techniques sonores et utilisation des sons sur la scène parisienne (1900-1940) » s'attarde autant à la valeur symbolique de ces sons nouveaux qu'à leur étonnante fabrication.

Cette attention portée aux sons de la représentation n'est possible que grâce aux indications sonores incluses dans les relevés de mise en scène. C'est par l'examen de ces inscriptions que se conclut cette première section de l'ouvrage. Dans « La vérité théâtrale dans les *traces* sonores des cahiers de régie », Vincent Dussaiwoir montre bien tout ce que l'analyse peut tirer de ces « traces » par l'information directe et pratique qu'elles fournissent soit par des intentions qu'elles suggèrent, soit encore par les rapports de pouvoir dont elles se font les témoins.

Si le théâtre est le lieu où l'on entend, il est aussi le lieu où l'on voit, ce dont rend compte la deuxième section de notre ouvrage.

Esthétiques du visuel

La scénographie est un élément important du spectacle dramatique, ce que nous rappelle Chantal Guinebault dans l'article d'ouverture de cette section. Et cela est particulièrement vrai dans la première moitié du XX^e siècle qui voit l'émergence de multiples propositions scénographiques novatrices. « Les formes du théâtre français de 1900 à 1950 : influences, transferts, recherches » rend compte non pas d'une révolution mais de l'assimilation subtile de progrès autant techniques qu'esthétiques qui façonnent l'image du théâtre du Long Siècle.

Carole Halimi poursuit la réflexion sur les esthétiques du visuel à partir du concept de « tableau » dont elle relève la complexité et la polymorphie dans « L'artifice du "tableau" au théâtre : du texte à la photographie ». Elle en souligne la dimension intermédiaire, montrant comment de la peinture à la scène et au cinéma, le tableau focalise l'attention visuelle du spectateur. Mais la valeur du tableau tient aussi à son effet de fixation, à la fois visuelle et temporelle. La photographie en est un excellent exemple.

On trouve régulièrement dans le fonds de l'ART des photographies de scène ou d'artistes, parfois dans des dossiers séparés, parfois dans les pages mêmes des relevés de mise en scène. C'est à ces photographies que s'intéresse Caroline Chik dans « La toile de fond, entre mise en scène et mise en image. La *photographie de rôle* par l'atelier Nadar » qui clôt la deuxième section du livre. Ces photographies représentent des acteurs dans le costume et la pose d'un personnage, mais c'est moins à l'acteur et à son geste qu'au décor devant lequel il est photographié que s'attarde l'auteur. Or ces toiles de fond appartiennent à l'atelier du photographe et n'ont aucun rapport avec la production scénique. Caroline Chik souligne les défis conceptuels que crée une telle pratique.

La mise en scène

Qu'est-ce que la mise en scène ? La question s'impose d'autant plus que nous travaillons à partir de relevés de mise en scène. Mais paradoxalement, l'examen de ces centaines de documents incite à l'éluder. Avec Mireille Losco-Lena, qui ouvre cette section avec son article « La mise en scène selon André Antoine : expérimenter dans la nuit du vivant », nous nous préoccupons moins de trouver une définition unificatrice de cette pratique que de ce à quoi elle mène : l'expérience vécue, éprouvée de la vie bouillonnante telle qu'elle existe de manière éphémère sur scène et de sa contagion sur le public. Expérience, transmission, contagion évoquent aussi, comme nous le rappelle l'auteur, le lien étroit qui unit, au moins dans les premiers temps, la mise en scène et la démarche scientifique.

La fin du XIX^e siècle a vu se multiplier les pratiques scéniques comme jamais auparavant, ce qu'illustre l'éclosion d'innombrables nouveaux genres. Le fonds de l'ART porte évidemment les traces de cette explosion. Deux termes en particulier ont attiré l'attention d'Adélaïde Jacquemard-Truc, les « folies » et les « fantaisies ». S'agit-il de genres, de sous-genres, de formes plus ou moins dérivées du vaudeville ? « Folies et fantaisies dans le fonds ART : des sous-genres de vaudeville ? » soulève des questions de nature ontologique qui illustrent bien les tensions à l'œuvre dans le théâtre de l'époque.

Si Pascale Alexandre aborde un autre registre dans « Le théâtre historique et sa mise en scène d'après le fonds ART (1860-1900) », elle n'en traite pas moins de mutations génériques qui sont, sans doute aussi, provoquées par les mêmes tensions. Le théâtre historique, dont le fonds de l'ART offre de beaux exemples, exploite l'histoire non pas comme matière à réflexion mais comme matériau propice à la mise en scène de spectacles grandioses. En rupture avec « le théâtre de l'histoire » du drame romantique, le théâtre historique propose un dépaysement culturel et géographique dont le cinéma se fera le média. Les quatre œuvres analysées par l'auteur ont d'ailleurs toutes été adaptées au cinéma !

C'est également à des adaptations, mais du roman à la scène, que s'intéresse Geneviève De Viveiros. Entre 1873 et 1902, quatorze adaptations théâtrales

inspirées des *Rougon-Macquart* d'Émile Zola sont présentées sur les scènes les plus importantes de Paris. « Choses vues » : la mise en scène des adaptations théâtrales des romans de Zola au XIX^e siècle d'après les fonds de l'ART » explore les relevés de mise en scène de certaines d'entre elles et illustre aussi bien les limites du représentable que les défis de l'adaptation.

Ce dernier article clôt la section sur la mise en scène et annonce celle sur les dynamiques intermédiales.

Dynamiques intermédiales

Le concept d'intermédialité, qui n'a pas trente ans, a émergé du tumulte provoqué par l'apparition des technologies numériques au début des années 1980. Mais, très rapidement, les spécialistes de cette autre révolution qu'a été la révolution électrique ont compris que les phénomènes à l'œuvre dans les technologies et médias numériques étaient les mêmes que ceux qu'ils observaient dans les médias électriques et entre ces médias et des pratiques culturelles bien établies comme le théâtre. Il nous est donc apparu tout à fait logique d'ouvrir cette section avec Jean-Pierre Sirois-Trahan qui recherche, dans les relevés de mise en scène de l'ART, ces manifestations les plus ostensibles de la dynamique intermédiaire que sont les images projetées au cours de la représentation théâtrale. « Les dispositifs mixtes théâtre/cinéma et leur mise en scène/film » retrace les étapes de la pénétration des images projetées sur scène et leur impact sur le dispositif scénique et sur la dynamique narrative.

Le cinéma est le média électrique par excellence, mais il ne faudrait pas pour autant, insiste Stéphane Tralongo, reléguer l'électricité au rang de simple énergie au service des autres médias ou des autres pratiques artistiques. Elle peut non seulement contribuer au spectaculaire mais, plus encore, elle peut en être l'objet. « Visions électriques. Le renouvellement de l'expérience spectatorielle au temps de l'électrification des théâtres » rappelle que l'électricité a été une attraction et montre comment elle a changé la vision des spectateurs de théâtre et comment elle est devenue une condition essentielle de cette vision que l'auteur qualifie de *vision électrique*.

Les rapports avec le cinéma et les phénomènes constants de remédiation – entre cinéma et théâtre – sont aussi au cœur de l'article suivant intitulé « Héritages du théâtre français chez George Cukor : Paris-Broadway-Hollywood ». L'exploration du fonds de l'ART permet à Marguerite Chabrol de retracer le processus des adaptations qui, de Paris à Hollywood en passant par Broadway, façonne l'esthétique de la période classique du théâtre américain. Ces adaptations vont au-delà de la simple transmission de contenus dramatiques, elles concernent aussi des pratiques de mise en scène issues des théâtres parisiens.

Si les rapports entre cinéma et théâtre suscitent l'intérêt grandissant des chercheurs, ceux qui lient le théâtre et la magie restent assez peu connus en

dépit du fait que, à la fin du XIX^e siècle, l'art magique et le théâtre coexistent souvent dans les mêmes espaces et que des praticiens passent régulièrement de l'un à l'autre. Dans « Migrations esthétiques et techniques de l'art magique au théâtre. Le cas d'une appropriation singulière : *L'Escamoteur* », Frédéric Tabet utilise l'écriture magique comme un outil méthodologique d'analyse des formes spectaculaires. En même temps, il révèle ce qu'il y a de commun et de fondamentalement différent entre ces deux pratiques au moment où naît la mise en scène.

Le théâtre entretient avec le téléphone une relation d'une richesse insoupçonnée. Le téléphone, sous forme de « théatrophone », a d'abord permis l'écoute à distance des spectacles joués sur scène, devant de plus de trois décennies cet autre grand média électrique qu'est la radio dont une bonne partie de la programmation des premières années se composait de retransmissions en direct de pièces de théâtre. Mais le téléphone est aussi omniprésent sur scène, comme accessoire emblématique de la modernité et de la mode, et il joue, parfois, une fonction centrale dans l'intrigue dramatique. C'est le cas de la pièce en deux actes *Au téléphone* d'André de Lorde et de Charles Folej que Sabine Lenk et Frank Kessler analysent en démontrant comment le téléphone contribue à la montée de l'angoisse et du suspense dans ce drame qui tourne à l'horreur. Ils poursuivent leur analyse en comparant les techniques de création d'angoisse au théâtre et au cinéma puisque cette pièce, qui a été montée par différents metteurs en scène, a aussi fait l'objet d'adaptations cinématographiques. L'article « *Au téléphone* – une pièce d'horreur présentée au théâtre et à l'écran » est aussi l'occasion, pour les deux auteurs, de préciser les enjeux méthodologiques des analyses historiques et comparatives.

On ne saurait imaginer meilleure illustration du phénomène de remédiation que le passage de Sherlock Holmes du roman à la scène. C'est d'abord aux États-Unis, grâce à l'*actor-manager* William Gillette, que le célèbre détective est devenu un héros de théâtre. Et c'est ensuite à Paris qu'il triomphe dans une traduction-adaptation que Pierre Decourcelle réalise à partir du succès de Broadway. Le mouvement habituel (France – États-Unis) est ici inversé mais ce n'est pas l'élément qui retient le plus l'attention de Caroline Renouard dans « Mises en scène et interdépendances médiatiques autour de la pièce de théâtre *Sherlock Holmes* ». Cet article traite plutôt du rôle paradoxal qu'a joué le théâtre dans la construction du mythe holmésien en déconstruisant le personnage romanesque.

Nous terminons cet examen de quelques dynamiques intermédiaires par l'analyse d'une pièce de Henry Bernstein, *Mélo*, et du rôle singulier qu'y joue la musique. La musique est très présente dans le fonds de l'ART mais elle y est souvent utilisée pour créer des atmosphères ou provoquer des changements de rythme. L'article de Geneviève Mathon, « De Mélo en Mélo », montre plutôt comment l'écriture dramatique reprend ici les processus structurels et narratifs

propres à la musique. Cette écriture « musicale » a d'évidentes qualités transmédiales puisque le cinéaste Alain Resnais transpose l'œuvre théâtrale à l'écran une soixantaine d'années plus tard en reprenant ces mêmes processus.

Avec l'article de Geneviève Mathon se termine ce premier chantier scientifique mené par notre équipe sur les relevés de mise en scène du fonds de l'Association de la Régie Théâtrale. En nous centrant sur les relevés de mise en scène, nous avons délibérément pris le parti des praticiens et c'est à deux d'entre eux que nous cédon la parole en conclusion de cet ouvrage. Témoins et artisans remarquables de la scène parisienne, ils cumulent près d'un siècle de vie professionnelle au théâtre. Danielle Mathieu-Bouillon, actuelle présidente de l'Association de la Régie Théâtrale, et Serge Bouillon, président d'honneur de cette même association, évoquent pour nous, à travers leurs propres parcours et l'histoire tourmentée de l'ART, une vie théâtrale dont il est difficile de ne pas s'émouvoir.

Archives et hypermédialité

Les archives de l'ART ont une remarquable particularité : elles sont constituées de documents créés par des praticiens de théâtre pour des praticiens de théâtre et forment aujourd'hui une collection unique, qui nous permet de pénétrer au cœur même de la fabrique du spectacle au moment où apparaît et s'impose la figure du metteur en scène. Ces archives nous rappellent aussi, et avec insistance, que le théâtre est une pratique fédératrice d'autres pratiques. L'examen de tous ces spectacles, dont nous rendons compte dans les pages qui suivent, le démontre bien. La peinture, la scénographie, la musique, le chant, l'architecture, la danse, la poésie, la photographie, la magie, le cinéma, se combinent au dialogue, l'accompagnent sans pourtant perdre leur identité. Pour Chiel Kattenbelt¹⁷, spécialiste néerlandais de l'esthétique des arts et des médias, c'est cette dynamique fédératrice singulière qui confère au théâtre son statut exceptionnel dans le champ des pratiques artistiques et, plus globalement, des pratiques médiatiques. Le théâtre n'est pas un média comme les autres, c'est un média de médias ou plus précisément, comme le suggère Kattenbelt, un hypermédia. Nous partageons son avis. Cet ouvrage explore cette hypermédialité qui ne cesse d'évoluer, de se transformer, d'où le titre de cet ouvrage : *Archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre*.

17.- Freda Chapple et Chiel Kattenbelt, « Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance » dans Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dirs.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2006, p. 19.