



Sandrine Gill (dir.)

Chaillot, lieu de tous les arts

Publications des Archives nationales

Complémentarité des modes d'archivage modernes du spectacle théâtral : archives sonores/archives papier/archives audiovisuelles

Marie-Madeleine Mervant-Roux

DOI : 10.4000/books.pan.2359
Éditeur : Publications des Archives nationales
Lieu d'édition : Pierrefitte-sur-Seine
Année d'édition : 2020
Date de mise en ligne : 20 avril 2020
Collection : Actes
EAN électronique : 9791036558375



<http://books.openedition.org>

Ce document vous est offert par Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte



Référence électronique

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *Complémentarité des modes d'archivage modernes du spectacle théâtral : archives sonores/archives papier/archives audiovisuelles* In : *Chaillot, lieu de tous les arts* [en ligne]. Pierrefitte-sur-Seine : Publications des Archives nationales, 2020 (généré le 30 juin 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pan/2359>>. ISBN : 9791036558375. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pan.2359>.

Ce document a été généré automatiquement le 30 juin 2021.

Complémentarité des modes d'archivage modernes du spectacle théâtral : archives sonores/archives papier/archives audiovisuelles

Marie-Madeleine Mervant-Roux

- 1 En Études théâtrales, le recours à des types d'archives très variés pour l'analyse d'un même objet est une réalité ancienne et familière. Il s'agira ici de formes de complémentarité engageant une catégorie de documents encore quasi inconnue des chercheurs et des étudiants de cette discipline : les enregistrements sonores. Depuis quelques années, ceux-ci sont sortis du long oubli dans lequel ils avaient été tenus, sans avoir pris la place qui pourrait être la leur parmi les matériaux de la recherche. L'une des raisons pour lesquelles on ne les exploite pas davantage, en dehors du désintérêt toujours vérifié pour la dimension auditive générale du théâtre, est qu'ils sont d'un usage difficile. Exigeant du temps et de l'attention (on ne peut pas « feuilleter » ou « visualiser » rapidement un document sonore), fatigants, souvent peu agréables à écouter (les captations de représentations en public, par exemple, comportent de nombreux bruits qui peuvent d'abord être perçus comme parasites par rapport aux sons du spectacle lui-même), ils s'avèrent en outre peu commodes à prendre en note et à décrire. Enfin leur exploitation dans une perspective scientifique pose des problèmes spécifiques¹. Mais une fois ces obstacles affrontés, leur apport à la recherche s'avère lui aussi spécifique. Je m'arrêterai rapidement sur deux de leurs particularités, car elles fondent en partie les deux modes de complémentarité que je vais successivement évoquer. Première particularité : le fait que le sonore, même enregistré, « vit au présent », selon l'expression de Daniel Deshays², et dans un espace mal défini, fait oublier facilement que ce qu'on entend en écoutant un document a été « re-produit », fixé à un moment donné, dans un lieu donné, dans certaines conditions, à l'aide d'un certain dispositif technique et dans une certaine perspective. La trace audible de l'événement a l'évanescence et le charme d'un spectral que l'on se contente souvent de situer d'une façon assez vague. Il convient donc de localiser le plus exactement possible

le document dans l'histoire (Où l'enregistrement a-t-il été effectué ? Quand ? Par qui ? Comment ? Pourquoi ?) et de reconstituer au besoin sa propre histoire, de la prise de son initiale au phonogramme final (copie, montage, nettoyage, etc.). D'où l'importance particulière de tout ce qui peut aider à matérialiser et contextualiser l'archive audio, tout ce qui peut aider à définir les conditions et le dispositif de sa réalisation : programme du spectacle, calendrier des représentations (pour aider à identifier la date de l'enregistrement), archives de gestion (pour l'identification de comédiens dont on ne reconnaît pas forcément la voix, surtout si beaucoup de temps a passé ou lorsque la distribution a connu des modifications), plans de salle, schémas de sonorisation (pour comprendre les phénomènes acoustiques), traces diverses d'un éventuel travail en studio, photographies prises à différentes étapes de la genèse... La seconde particularité des archives sonores est que leur première consultation – leur première écoute – ne pourra plus jamais être reproduite à l'identique. Or, l'omniprésence sociale des images entraîne à penser comme lacunaire tout document sonore, qu'il faudrait impérativement compléter – voire remplacer – par des traces visuelles ou, depuis cinquante ans, audiovisuelles. Dans notre domaine, le théâtre, l'accoutumance à découvrir les spectacles du passé à travers des images (œuvres picturales et photographies dans les ouvrages, captations vidéo dans les cours et conférences, généralisation du Powerpoint dans les colloques) fait éprouver l'absence de celles-ci comme un manque – alors qu'on se lamente rarement sur l'insupportable absence du son lorsqu'on exploite une documentation photographique. Ce qui pousse à privilégier les captations visuelles ou, dans les rares cas où l'on écoute des archives audio de spectacles, à la consultation en amont d'un appareil documentaire. L'expérience acquise en une décennie dans le cadre de deux projets successifs³ nous a fait comprendre que pour éviter d'entendre dans un document sonore ce que les informations ou les images connues en amont nous entraîneraient à y trouver (ou à ne pas y trouver), pour éviter de réagir par rapport à ce que nous saurions déjà, ou croirions savoir déjà (du phonogramme, du spectacle enregistré, des artistes, du metteur en scène, etc.), empêchant le son de nous révéler, justement, d'autres réalités encore insoupçonnées, l'idéal est de commencer par l'écoute en aveugle, sans information préalable, l'étude des documents complémentaires ne devant intervenir que dans un second temps. La raison de cette règle, c'est qu'il ne pourra plus y avoir ensuite d'« écoute réduite⁴ » ou du moins « non dirigée » de l'enregistrement sonore. La recherche y perdrait beaucoup. L'écoute non informée, en effet, peut ouvrir des pistes imprévues – et si celles-ci s'avéraient fausses, ce ne serait qu'un moindre mal. Dans la pratique, il est souvent trop tard pour ne rien savoir avant d'écouter une archive sonore, mais le recours aux autres types de documents doit être autant que possible suspendu. La collaboration d'ECHO avec les Archives nationales, traduite dans l'organisation des journées d'étude de juin 2018, m'a permis d'avancer dans l'exploration de chacune des deux formes de complémentarité : documenter l'archive sonore du spectacle pour mieux l'écouter, faire passer l'archive sonore avant les autres types d'archives pour documenter le spectacle). Pour illustrer le premier processus, j'ai choisi de montrer comment le fonds du Théâtre national populaire déposé aux Archives nationales par Jean Vilar en 1966⁵ m'a permis de comprendre le processus d'élaboration d'un des titres les plus célèbres de la discographie du TNP : le *Lorenzaccio* enregistré lors de la « nuit Renault » du 27 novembre 1954. Pour illustrer la façon dont archives sonores et archives audiovisuelles peuvent se compléter dans la tentative – vouée à l'échec, mais nécessaire – de comprendre ce qu'aura été un spectacle du passé, j'ai

choisi de consulter les enregistrements du spectacle *Par les villages* créé par Claude Régy au Théâtre national de Chaillot en 1980⁶, en commençant par l'enregistrement audio conservé à la BnF, puis en visionnant la captation vidéo récemment déposée aux Archives nationales. L'occasion pour moi de revenir à un metteur en scène dont j'ai étudié l'œuvre avec une équipe de chercheurs il y a quelques années⁷. La position de Claude Régy à l'égard de l'archivage a longtemps été radicale : « Filmage interdit »⁸. Il nous avait par contre autorisés à réaliser des enregistrements audio de ses spectacles. Ce travail m'a permis de préciser le constat selon lequel une archive audio n'est pas une archive audiovisuelle moins le visuel, mais relève d'une autre catégorie de trace, possédant ses propres fonctions et qu'il existe entre elles, pour le chercheur, une complémentarité potentielle originale.

Complémentarité des archives audio et des archives papier : reconstituer la genèse du *Lorenzaccio* discographique de 1956

- 2 Il existe dans l'histoire des disques de théâtre quelques éditions célèbres. L'une d'elles est le coffret de trois microsillons 33 tours mono contenant, selon les indications figurant sur la couverture, le *Lorenzaccio* mis en scène et interprété par Gérard Philipe, avec la troupe du TNP, dans la grande salle de Chaillot, le 27 novembre 1954, durant une soirée réservée au personnel des usines Renault. Produit en 1956 [fig. 1], le coffret a connu trois rééditions dans de nouveaux formats : cassettes audio (en 1974), CD (en 2007), livre audio numérique (en 2010). Dès 1956, cet enregistrement a acquis l'aura d'un événement mythologique, dont on peut énumérer les grandes composantes : l'acteur-prince d'une génération dans le rôle-titre, une pièce réputée injouable, très longue, romantique, sentant le soufre, une troupe exceptionnelle composée (dans la distribution de 1954) de Jean Vilar, Daniel Ivernel, Daniel Sorano, Monique Chaumette, Christiane Minazzoli, Mona-Dol, Georges Wilson, Philippe Noiret, Jean-Pierre Darras, Jean Deschamps, et enfin, dans la salle dont la jauge était de 2800 places environ, un public « populaire », les usines Renault constituant alors un bastion ouvrier et syndicaliste.

Figure 1



Lorenzaccio, mise en scène de Gérard Philipe (TNP, 1954), couverture du coffret de trois disques 33 tours, L'Encyclopédie sonore-Hachette, 1956 (Référence 320 E 808-809, 270 E 810), conception graphique de Marcel Jacno. Doc. Jacques Hiver. Avec l'accord gracieux de Corinne Juresco et l'aide de l'association des Amis de Marcel Jacno.

- 3 À l'écoute, ce disque révèle quelques étrangetés, relevées en 2014 par Noémie Fargier, assistante à la recherche dans le projet ECHO, et consignées dans la fiche descriptive qu'elle avait rédigée sur le document : on peut repérer des irrégularités importantes dans l'intensité des sons, en particulier des voix, et dans le rapport entre les voix et les autres bruits de la scène et de la salle. Par exemple dans la scène 3 de l'acte III. Dans le coffret de 1956, celle-ci est séparée en deux éléments : la première partie de la scène se trouve à la fin de la face A du disque 2, la seconde partie se trouve au début de la face B. [fig. 2 et 2bis]⁹. Étant donné la pause non négligeable nécessaire pour le changement de face du microsillon et le redémarrage de l'électrophone, un tel découpage atténuait (et pouvait même supprimer) la perception d'une discontinuité sonore – qui n'échappe pas à une oreille attentive. Il existe une différence dans la façon dont les voix résonnent dans l'espace acoustique alors qu'il n'y a pas de solution de continuité dramatique ou scénique : c'est la même scène qui continue. Juste après l'interruption, il est vrai, un événement se produit : « Lorenzo entre » et un long dialogue commence entre celui-ci (Gérard Philipe) et Philippe Strozzi (Jean Deschamps), mais ce dernier ne bouge pas de la place où il est assis et rien ne justifie la transformation globale du son. L'autre bizarrerie est la présence de « gros plans » vocaux. « À certains moments, avait noté Noémie Fargier, les comédiens paraissent proches, et l'enregistrement de leur voix est saturé ». On pense d'abord aux micros installés sur la scène de Chaillot, dont les comédiens se rapprocheraient à certains moments. Contrairement à ce qu'on a cru longtemps, en effet, la présence de micros est attestée dès l'ouverture du TNP en 1952. On en a plusieurs témoignages, entre autres dans un document permettant d'entendre les répétitions de *L'Avare* enregistrées en 1952 sur le grand plateau par Michel Polac¹⁰, ou dans de nombreuses réponses aux questionnaires proposés par les responsables du

TNP et remplis par les spectateurs après les représentations¹¹. Citons ces deux remarques :

« Au début un peu surpris par les différences d'acoustique lors du déplacement des acteurs devant les micros, mais on s'y habitue vite. » (Orchestre A, questionnaires de novembre-décembre 1953).

« Il conviendrait de signaler un défaut de sonorisation de la salle. En effet, la voix de Jean Vilar, cependant belle, grave, au timbre étendu, me parvenait très mal. Les amplificateurs ne devaient, sans doute, pas être bien réglés, car c'est la première fois que cela se produit pour moi. » (Spectateur installé « au-delà de la série A », même source).

Figure 2



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Lorenzaccio, L'Encyclopédie sonore-Hachette, 1956. Face A du disque 2 (BnF, Gallica)
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k88081256/f3.media>

Figure 2 bis



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Lorenzaccio, L'Encyclopédie sonore-Hachette, 1956. Face B du disque 2 (BnF, Gallica)
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k88081256/f3.media>

- 4 La sonorisation, responsable de certaines gênes, ne peut expliquer les variations brusques d'intensité de la voix en dehors de tout mouvement sensible des acteurs. La raison doit être cherchée ailleurs.
- 5 C'est là qu'interviennent les documents papier (administratifs, financiers, techniques) du TNP conservés aux Archives Nationales.
- 6 Ces documents nous apprennent d'abord que l'enregistrement du 27 novembre 1954 n'était ni le seul ni le premier enregistrement du spectacle.
- 7 Une série de trois enregistrements de représentations avait été organisée par le TNP à Chaillot avant décembre 1953, avec la firme Ducretet-Thomson, dans le but d'éditer un disque. C'est Jean-Wilfrid Garrett, ingénieur son à la radio, qui s'est occupé du montage et de la copie aux studios Geneix. Nous disposons d'une lettre de Jean-Wilfrid Garrett à Jean Rouvet, l'administrateur du TNP, datée du 7 décembre 1953, accompagnée par le devis des « enregistrements et montages du "Cid" et de "Lorenzaccio" ». Pour *Lorenzaccio* : « 1 séance d'étude et installation du matériel et 3 séances d'enregistrement des représentations publiques, soit 20 000 Fr [note déjà réglée du 28 mai 53], 4 séances de montage, [sur machine stéréo TNP] soit 20 000 Fr, une séance de copie [en 38 cm monopiste], soit 500 Fr ». À ces frais s'ajoutent les sommes dues aux studios Geneix. « Une séance de copie à 14 000, 4 bandes vierges, 18 000 ». Une somme de 40 500 (« enregistrements primaires de Lorenzaccio ») a déjà été versée, les bandes magnétiques (9) utilisées pour enregistrer le spectacle ont aussi été réglées.

- 8 Une lettre datée du 29 mai 1954 est envoyée au TNP par Jean Chesman, de la part de M. Valoussière, directeur de Ducretet-Thomson, incluant un « ajout au contrat » (contrat non retrouvé à ce jour) :
- « Les bandes sont achetées dans l'état. Cependant Gérard Philipe, Monique Chaumette, Jean Deschamps, Georges Wilson ont l'amabilité de se plier au travail complémentaire nécessaire pour parfaire la qualité des bandes (*Le Cid* et *Lorenzaccio*). Devant le résultat plus que satisfaisant obtenu par la prise directe (en représentation) de *Richard II* et *Don Juan*, nous demandons à réenregistrer *Le Cid* et *Lorenzaccio*, lors de la reprise des représentations à Chaillot en novembre prochain. Deux prises sont nécessaires. »
- 9 Cette lettre nous apprend que certains passages du *Lorenzaccio*, concernant quatre comédiens importants, doivent être réenregistrés, et cela en public, pour ne pas créer un trop grand décalage acoustique avec les trois prises réalisées dans la grande salle en 1953 pendant des représentations (des prises effectuées en studio ou dans la salle vide de spectateurs étaient exclues). On comprend aussi que les conditions d'enregistrement ont été améliorées et que le travail devrait se faire le plus vite possible, c'est-à-dire en novembre (1954). Le 24 novembre, Jean Deschamps (comédien, interprète de Philippe Strozzi dans le spectacle, par ailleurs très engagé dans « L'Encyclopédie sonore », collection créée par Hachette-Ducretet-Thomson), écrit à Jean Rouvet sur papier à entête du TNP « Mes camarades [...] sont d'accord pour l'enregistrement de *Lorenzaccio* ce soir jeudi [sic] (première prise) et celui du *Cid* samedi (2 prises) aux conditions prévues l'an dernier lors des deux enregistrements défectueux. Le syndicat des musiciens est en outre prévenu et un accord est intervenu pour leur paiement. » Une note de Rouvet à Vilar, datée du même jour, éclaire et précise ce courrier : les « camarades » sont les comédiens, les enregistrements sont destinés à « L'Encyclopédie sonore ». Vilar donne son accord. On ne sait pas si la deuxième prise de novembre 1954 a bien eu lieu, mais il est probable que oui et qu'elle a été effectuée durant la nuit Renault, le samedi 27. Mais ce n'est pas tout. Un autre enregistrement du spectacle avait été réalisé par la radio le 19 mars 1953 pour l'émission « Théâtre et Université ». Il a été diffusé le 25 mars (d'après le document de l'INA), précédé d'un débat avec Jean Vilar et Gérard Philipe, débat qui avait en réalité eu lieu après le spectacle. Ce qui est intéressant, c'est que cet enregistrement ne devait être diffusé qu'une fois, selon la demande fermement exprimée par Vilar à M. Gilson, directeur des services artistiques de la RDF, dans une lettre datée du 7 mars 1953. Dans le même courrier, Vilar demandait qu'un enregistrement du spectacle encore antérieur, effectué à Avignon en juillet 1952, fût définitivement effacé. Il n'a pas eu gain de cause et celui-ci devait être diffusé contre son gré durant l'été. Le 21 mars, Vilar, résigné, se félicite « que cette retransmission ait lieu au mois d'août, à un moment où les auditeurs sont moins attentifs ».
- 10 On comprend que l'enregistrement de ce *Lorenzaccio* a toujours été problématique.
- 11 Une nouvelle et sans doute dernière prise sera effectuée au début de l'année 1955 à Chaillot. Le document qui nous l'apprend est une lettre de Vilar à Nadine Berger (comédienne, épouse de Roger Mollien, entrée au TNP le 8 novembre 1954), datée du 10 janvier 1955 : « Une représentation supplémentaire de *Lorenzaccio* doit être programmée le 29 janvier, en raison de la nécessité de refaire l'enregistrement de l'œuvre (pour le disque) ». Nous avons la confirmation que les techniciens qui réalisent la version phonographique du spectacle pallient les défauts d'une prise en insérant des éléments d'une ou de plusieurs autres prises.

- 12 On peut donc se demander ce qui provient précisément de l'enregistrement du 27 novembre 1954 dans le coffret édité en 1956. Il faudrait pour le savoir retrouver les archives techniques du travail final réalisé en studio. Nous connaissons en tout cas l'origine de la discontinuité acoustique et du surgissement illogique de gros plans sonores. Les difficultés rencontrées expliquent sans doute aussi les coupes clairement indiquées sur la jaquette : « Ne contient pas : acte 3, sc. 5 ; acte 4, sc. 2, 4, 7 ; acte 5, sc. 2-5 ») ainsi que (non indiquée) l'interversion des faces comportant respectivement les scènes 5 et 6 de l'acte 4, bizarrerie reproduite dans les cassettes de 1974. Cependant, si, malgré tous ces défauts, ce disque est encore aujourd'hui prenant, voire addictif, c'est que quelque chose de la nuit Renault y a été conservé, une vérité plus importante que l'appartenance exacte de tous les fragments du montage à l'enregistrement du 27 novembre 1954. Écoutons encore Noémie Fargier dans la fiche d'écoute déjà mentionnée :

« La densité sonore est importante. La volubilité des dialogues laisse peu de place au silence, et les scènes sont entrecoupées et quelquefois accompagnées de musique. De nombreuses scènes de conflit, verbal ou physique, portent l'intensité sonore à son paroxysme. Les spectateurs applaudissent à chaque fin de scène, et après des moments de bravoure (tirade, bataille...). »

- 13 Les réactions du public et le rythme général font que les commentateurs utilisent parfois l'image du « ring ». L'auditeur est pris dans l'énergie et la tension qu'il peut y avoir lors d'un match de boxe en public. Parmi les très nombreux bravos internes, citons par exemple ceux qui éclatent à la fin du dialogue entre le cardinal Cibo (Jean Vilar) et la Marquise (Christiane Minazzoli), acte I, scène 3, après une longue réplique passionnée de la Marquise exprimant sa haine contre Alexandre de Médicis, duc de Florence. Sympathie avec les propos de la Marquise ? Admiration pour le jeu de la comédienne ? Réaction réflexe à sa sortie (qui suit immédiatement sa tirade) ? Quant aux applaudissements de fin, ils sont nourris, puissants, ponctués de cris, régulièrement réanimés par la musique qui accompagne les saluts, ils semblent ne pas vouloir cesser. Ce qui est assurément demeuré de la représentation du 27 novembre 1954 et autorise à présenter officiellement ce document sonore comme l'enregistrement effectué lors de la « nuit Renault » est la trace de la part active, improvisée, dynamique et dynamisante, du public dans l'événement.

Complémentarité des archives sonores et des archives audiovisuelles : comment rendre compte de *Par les villages* ?

- 14 Depuis *Filmer le théâtre*, un dossier organisé par Denis Bablet en 1981¹², un certain nombre d'études ont paru sur les enregistrements audiovisuels des spectacles de théâtre, de la captation sommaire à la recreation cinématographique en passant par le tournage en direct pour la télévision. On trouve des réflexions de fond sur le sujet dans l'ouvrage *Le film de théâtre*, paru en 1997¹³. Ce qui suit ne prétend pas embrasser l'ensemble de cette grande thématique. La réflexion ne porte que sur une question très précise : l'éventuelle complémentarité des enregistrements audio et des enregistrements audiovisuels d'un même spectacle. Il s'agit d'une première approche et elle s'exerce sur un exemple très particulier : étant donné les relations entretenues par Peter Handke, l'auteur du texte, et par Claude Régy, le metteur en scène du spectacle,

avec l'image, *Par les villages* n'est pas un exemple neutre par rapport à mon sujet. Écoutons Claude Régy parlant de ce spectacle au moment où il l'élabore et Peter Handke plus récemment sur la relation du langage à l'image :

« Comme aux origines du théâtre, on retrouve la force du récit : on délivre une matière globale directement de l'auteur au public, dans une mise en scène ouverte, dépliée comme un livre¹⁴. »

« Ceux qui ne parlent pas [...] doivent ressentir et imaginer avec autant d'intensité que celui qui parle. Tous doivent être celui qui parle¹⁵. »

« Pour être ouvertes, [les images scéniques] sont le plus souvent minimales. Inspirées par le texte, elles ne le représentent pas. Elles sont d'un ordre virtuel. De la nature des images que nous voyons quand nous lisons¹⁶. »

« Et peut-être n'y a-t-il rien de plus frappant, de plus profond que ces simples mots-images¹⁷. »

- 15 En refusant (comme d'autres metteurs en scène) le filmage de ses spectacles, alors que les vidéos puis les films de théâtre constituent un ensemble de plus en plus riche et de plus en plus utilisé par les chercheurs, Claude Régy nous incite à formuler une interrogation que notre travail sur la dimension sonore et auditive du théâtre, et plus particulièrement notre travail sur les archives « seulement » sonores des représentations nous a conduits à nous poser : ces archives que nous commençons à mieux connaître sont considérées par Régy comme moins fausses, moins nocives, donc, que les archives dites audiovisuelles. Que pourraient être les éventuelles fonctions de ces dernières dans un dispositif où elles ne seraient pas *a priori* survalorisées, c'est-à-dire implicitement définies comme meilleures parce que plus complètes ?
- 16 Notre réflexion s'est fondée sur l'écoute ou le visionnage partiel de deux documents :
- 17 - d'une part, un enregistrement sonore du spectacle conservé à la BnF, dans le fonds Chaillot : deux bandes magnétiques (les supports d'origine ont disparu), reconditionnées sur des bobines de 27 cm de diamètre, d'une durée respective de 1h 58' 55" et de 2h 04' 40" (en tout : 4h 03' 40"), numérisées en deux fichiers de format WAV. L'enregistrement n'est pas daté. S'il a été réalisé le même jour que l'entretien figurant dans le dossier comportant aussi deux bandes-son du spectacle, il s'agit de la représentation du 11 décembre 1983. Le spectacle s'est joué dans le « grand théâtre » de Chaillot¹⁸ du 24 novembre au 23 décembre 1983. La musique est de Tristan Murail. La bande sonore a été réalisée et dirigée par Claude Pavy.
- 18 Cet enregistrement a été écouté et fiché dans le cadre d'ECHO (l'écoutante, Pascale Caemerbeke, a signalé « un souffle sur la bande »), mais n'a pas fait l'objet d'une étude de notre part. J'avais partiellement écouté l'enregistrement, j'en ai réécouté de larges extraits pour préparer cette contribution ;
- 19 - d'autre part, une captation audiovisuelle du spectacle conservée aux Archives nationales, dont j'avais visionné une partie avant de décider du présent exercice et de réentendre l'archive audio. Je n'ai pas consulté les supports analogiques d'origine (5 cassettes U-Matic couleur BVU [Broadcast Video Umatic : une qualité de résolution un peu meilleure des années 1980] de 60' chacune d'après la description de l'inventaire en ligne). Ceux-ci avaient été copiés au Théâtre national de Chaillot sur des supports numériques : plusieurs copies, plusieurs formats – dont des DVD (des copies basse résolution de la version numérisée) réalisés par l'INA et les fichiers MP4 que j'ai consultés (des copies des fichiers contenus dans ces DVD effectuées par le Théâtre), faisant respectivement 56', 61', 59', 60' et 18', ce qui donne une durée totale de 4 h 14'.

- La différence de 9' avec l'enregistrement sonore s'explique en partie par le fait que chaque fichier reprend l'enregistrement un peu en amont de la fin de celui qui précède.
- 20 Après avoir écouté trois extraits de l'enregistrement audio (de 45", 59" et 30"), j'ai visionné les extraits correspondants de la captation vidéo (de 44", 1' et 26"). Dans les deux premiers extraits, Hans est interprété par Miloud Khetib, la vieille Femme est interprétée par Muni. Ces extraits, que 20 secondes seulement séparent, se situent à presque 3 heures du début de la représentation. Nova, qui apparaît dans le troisième extrait (situé à presque 4 heures du début de la représentation), est interprétée par Claude Degliame. La traduction est de Georges-Arthur Goldschmidt. La musique est de Tristan Murail. La bande sonore a été réalisée et dirigée par Claude Pavy.
- 21 Commençons par une remarque sur le document sonore. Malgré le souffle qui affecte toute la durée de la bande magnétique, cet enregistrement, parce qu'il efface ce qu'on appelle les « corps » et leurs topographies scéniques, nous fait éprouver physiquement que ce qu'on appelle « le texte », ce sont *des voix* (des timbres, des rythmes, des suites de mouvements ténus), ce sont aussi *des mots* qui sont des « mots-images », et que voix et mots *entendus* nous mettent à l'écoute et nous affectent *dans nos corps*.
- 22 Intéressons-nous maintenant au document audiovisuel.
- 23 D'abord pour préciser à quel type de document nous avons à faire. Au début de la captation, sans doute effectuée par le régisseur ou un membre du personnel du théâtre, l'image bouge, le cadre n'est pas stable. Quoique les deux premiers extraits soient déjà loin du début du spectacle, les mouvements de caméra sont encore tâtonnants, le travelling avant puis le panoramique vers la droite et le retour au personnage de Hans ont quelque chose de formel, d'artificiel, d'explicatif, ils constituent une sorte de « bruit » visuel et ne contribuent pas du tout à la saisie de ce qui se passe d'important : Hans parle. Alors que le monologue de Nova, qui clôt *Par les villages*, est fermement filmé. Tout se passe comme si ce spectacle, composé presque uniquement de très longs monologues, avait donné au fur et à mesure au caméraman un geste plus adapté. Cependant, même si le film est de moins en moins maladroit, cette maladresse étant sans doute moins gênante qu'une maîtrise inadéquate, jamais il n'offre une entrée directe dans une expérience qui serait de l'ordre de l'expérience du spectateur. Les documents audio-visuels, puisqu'ils sont « audio » autant que « visuels », devraient pourtant pouvoir nous faire entrer eux aussi dans l'espace quasi tactile de l'audition vocale-verbale évoquée plus haut. Force est de constater qu'ils ne s'y prêtent guère, suscitant automatiquement un tout autre mode d'expérience, supprimant le jeu, le flottement entre l'entendre et le regard qui caractérise l'art du théâtre, un jeu devenu aujourd'hui si vital qu'il est méthodiquement travaillé par de grands créateurs contemporains comme Robert Wilson. La disjonction structurelle des canaux sonore et visuel dans le cas de l'archive que l'on devrait dire « audio-auditive » restaure quelque chose de ce jeu fondamental.
- 24 Ce gain majeur semble avoir pour contrepartie la perte totale de ce qui est à voir. Mais c'est faux. Il y a du visuel dans une telle audition. Ce que j'appelle parfois le « quasi-visuel », désignant ainsi ce que nous « voyons » lorsque nous écoutons un enregistrement sonore, est sans doute bien plus proche du regard théâtral que l'image fournie par l'audio-visuel, qui en outre nous leurre en nous faisant penser que nous assistons – ou presque – au spectacle, ce que ne saurait faire la captation sonore, indubitablement et presque insolemment lacunaire. « Entrer dans le théâtre par

l'oreille, c'est mieux comprendre – justement parce qu'on entend sans voir – que le théâtre est un *art de l'imagination* autant que de la perception¹⁹. »

- 25 Revenons maintenant au document audiovisuel et à ce que peut lui apporter le fait de ne plus être d'emblée ni le plus beau ni le plus fort. Visionné après le document sonore et en relation avec lui, il révèle ses vertus propres.
- 26 Si, après avoir écouté le troisième extrait de l'enregistrement sonore, 30 secondes du long monologue de Nova « parlant » (est-ce exactement « parler » ?) du milieu de la musique composée par Tristan Murail, on visionne l'extrait vidéo correspondant, ce qu'on voit sur le plateau est celle qui émettait la voix que chacun/chacune de nous avait préalablement entendue et éprouvée, chacun/chacune de nous ayant été en relation *directe* avec elle, dans un univers créé par la musique mais polarisé par elle, par cette récitation timbrée, lentement rythmée, très lointaine et très proche. Nous suivons maintenant en l'entendant à nouveau, en continuant à l'éprouver, le jeu de la comédienne, sa performance mémorielle et physique. L'image audiovisuelle restitue le travail théâtral dont nous avons vécu l'effet. Sa fonction essentielle est ici documentaire.
- 27 En présentant ces deux exemples, mon objectif est de contribuer au renouvellement de l'usage des archives dans le champ des Études théâtrales par un recours de plus en plus pertinent et fructueux aux enregistrements sonores, eux-mêmes de mieux en mieux documentés. Il est aussi, plus largement, de pointer les limites d'une pensée qui oppose de façon simpliste la vision et l'écoute. Prendre sérieusement en compte la dimension sonore et auditive du théâtre signifie reconsidérer de façon critique les présupposés théoriques qui ont pu la faire oublier.

BIBLIOGRAPHIE

Le son du théâtre - XIX^e-XXI^e siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne, Jean-Marc Larrue et M-M Mervant-Roux (dir.), Paris, CNRS éditions, 2016. (Versions papier et numérique)

L'Echo du théâtre 2. La scène parle. Voix, acoustiques et auralités (seconde moitié du XX^e siècle), Jeanne Bovet et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), RSL [Revue Sciences/Lettres] 6/2019, Paris, ENS, 2019. <https://journals-openedition-org.inshs.bib.cnrs.fr/rsl/1294>

« Études théâtrales et *Sound Studies*. Vers une histoire aurale du théâtre », in *L'histoire culturelle au prisme des studies*, Sophie Croisy, Lise Guilhamon, François Robinet et Brigitte Rollet (dir.), *Diogène*, Revue internationale des sciences humaines, 2017/2, n° 258-259-260, Paris, PUF (Presses universitaires de France), juin-septembre-décembre 2017 [2019], p. 154-167.

« Les archives sonores de *L'Amante anglaise* (Paris, TNP, 1969). L'enregistrement contre la mémoire ? », in Mary Noonan, Joëlle Pagès-Pindon (dir.), *Marguerite Duras. Un théâtre de voix*, Leyde (Pays-Bas), Brill, 2018, pp. 75-91.

NOTES

1. MERVANT-ROUX (Marie-Madeleine), « Peut-on entendre Sarah Bernhardt ? Le piège des archives audio et le besoin de protocoles », dans *Sociétés et représentations*, n° 35, *Archives et patrimoines visuels et sonores*, dirigé par Évelyne Cohen et Marie-France Chambat-Houillon, Paris, Publications de la Sorbonne, printemps 2013, p. 165-182. DOI : 10.3917/sr.035.0165.
2. DESHAYS (Daniel), *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, « Cinquante questions », 2006, p. 45.
3. « Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècles) », PICS [Projet international de coopération scientifique] réunissant une équipe du CNRS (ARIAS) et une équipe du CRI [Centre de recherche sur l'intermédialité] de Montréal, et le projet ANR ECHO, l'un et l'autre organisé en collaboration avec le département des Arts du spectacle de la BnF, dont les fonds audio s'inscrivent dans un large ensemble d'autres documents.
4. Selon le terme utilisé par Pierre Schaeffer, qui en faisait un principe méthodologique, un exercice d'hygiène auditive.
5. Fonds du Théâtre national populaire. Direction Jean Vilar, 295AJ/1-295AJ/948.
6. Le texte est de Peter Handke, dans une traduction de Georges-Arthur Goldschmidt.
7. *Claude Régy, Les Voies de la création théâtrale*, vol. 23, études et témoignages réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux (ouvrage accompagné d'un DVD-ROM conçu par Éric Vautrin), Paris, CNRS Éditions, coll. Arts du spectacle, 2008.
8. Claude Régy a depuis accepté certaines tentatives de filmage (pour des éléments de spectacles, pas pour des intégrales, à ma connaissance).
9. On peut écouter ces deux extraits à la BnF.
10. « Le micro sous les planches. Répétitions de *L'Avare* », document INA (diffusion les 9 et 16 novembre 1952).
11. Ces questionnaires ont été proposés de 1952 à 1963. Les spectateurs déposaient les questionnaires remplis au théâtre, dans les boîtes prévues à cet effet, ou les renvoyaient au TNP par la poste quelques jours plus tard. L'ensemble est conservé aux Archives nationales sous la cote 295AJ/770-295AJ/786. Je remercie Pascale Caemerbeke, assistante à la recherche dans le projet ECHO, d'avoir dépouillé de très nombreux questionnaires et d'avoir ainsi facilité et préparé le travail des chercheurs. Voir son étude : « Le son du TNP de Jean Vilar : les questionnaires des spectateurs (1952-1963) », *L'Écho du théâtre. Dynamiques et constructions de la mémoire phonique, XIX^e-XXI^e siècles*, sous la dir. de Hélène Bouvier et Marion Chénétier-Alev, *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 5 | 2017, mis en ligne le 2 octobre 2017, URL : <http://journals.openedition.org/rsl/1191> ; DOI : 10.4000/rsl.1191.
12. Bablet (Denis) [dir.], *Filmer le théâtre, Cahiers Théâtre Louvain*, n° 46, Louvain-la-Neuve, 1981.
13. Picon-Vallin (Béatrice) [dir.], *Le film de théâtre*, Paris, CNRS Éditions, coll. Arts du spectacle, 1997.
14. Régy (Claude) [à propos de *Par les villages*] *Espaces perdus*, Paris, Plon, 1991, p. 90-91.
15. *Ibidem*, p. 94-95.
16. *Ibidem*, p. 156.
17. Handke (Peter), *La perte de l'image [Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos, 2002]*, traduit de l'allemand par Olivier Le Lay, Paris, Gallimard, 2004.
18. Cette salle n'est plus celle dans laquelle s'était joué *Lorenzaccio*, détruite et entièrement reconstruite dans les années 1970.
19. Extrait du texte de présentation du site *Entendre le théâtre. Un voyage sonore dans le théâtre au XX^e siècle* (dir. M.-M. Mervant-Roux et Joël Huthwohl). Élaboré par ECHO et réalisé par les éditions multimédia de la BnF, il est en ligne depuis février 2020 sur le site de la BnF (rubrique Classes) : <http://classes.bnf.fr/echo>

C'est cette vision inhabituelle du théâtre que nous avons voulu proposer aux lycéens et à leurs enseignants, aux étudiants (en particulier en études théâtrales), aux élèves des conservatoires d'art dramatique, aux amateurs et pratiquants amateurs de théâtre de toute la francophonie.

RÉSUMÉS

À partir de deux exemples d'archives sonores écoutées et exploitées dans le cadre du projet ECHO (celles du *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset mis en scène par Gérard Philipe (TNP, Palais de Chaillot, 1952-1954) et celles de *Par les villages* de Peter Handke mis en scène par Claude Régy (« grand théâtre », Théâtre national de Chaillot, 1983), nous examinerons comment l'étude des enregistrements audio peut fructueusement s'articuler à celle d'autres types d'archives (manuscrits, imprimés, ou captations audiovisuelles) et comment les fonctions supposées des unes et des autres peuvent s'en trouver redéfinies.

INDEX

Mots-clés : Administratives (archives) ; Audiovisuelles (archives) ; Philipe (Gérard) ; Régy (Claude) ; Sonores (archives) ; Théâtre national de Chaillot ; TNP (Théâtre national populaire)

AUTEUR

MARIE-MADELEINE MERVANT-ROUX

Directrice de recherche émérite au CNRS (UMR THALIM), responsable du projet ANR ECHO