

Expérimentations optiques et changements de genre dans le théâtre du XIX^e siècle

Ioan POP-CURȘEU
Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Si l'on jette un regard d'ensemble sur le théâtre du XIX^e siècle, on est frappé par son évolution vigoureuse et de plus en plus rapide, qui a mené des dernières survivances d'une forme dramatique hautement codifiée, la tragédie, au drame romantique, au théâtre réaliste et aux provocations d'*Ubu roi*¹, dans un effort perpétuel de libération des contraintes, quelles qu'elles soient. Cette évolution est difficile à expliquer si l'on s'en tient juste à la logique interne des genres littéraires ou aux raisons esthétiques qui auraient pu en déterminer les accents. Si, au contraire, on élargit l'investigation vers les transformations profondes de la visualité, vers les changements des modes de perception visuelle déterminés par l'évolution générale des arts et surtout par l'émergence de nouvelles technologies, le panorama devient plus complexe, mais aussi plus lisible, et l'on pourra fournir une meilleure interprétation des mutations dans le champ du théâtre. On ne manquera pas d'observer, au cours de cette investigation, que les nouvelles visualités changent le public, lequel public change les auteurs, lesquels à leur tour changent les praticiens, dans un va-et-vient qui est le signe le plus indélébile de la vitalité du théâtre du XIX^e siècle. Théophile Gautier ne déclarait-il pas, en 1839, que « le temps des spectacles purement oculaires était venu² » ?

Ces hypothèses de départ seront mises à l'épreuve et vérifiées à travers l'analyse des innovations introduites dans la conception du décor à partir du début du siècle. On prendra en particulier comme fil rouge l'étude du travail de Louis-Jacques-Mandé Daguerre, expert incontestable en « spectacles purement oculaires » dont on oublie souvent qu'il fut au début de sa carrière un décorateur de théâtre de génie, exerçant ses talents d'abord sur les scènes mineures ou éphémères du boulevard du Temple, comme le Diorama ou le Panorama-Dramatique, avant de passer à l'Opéra, où il côtoie Cicéri.

Certes, Daguerre et Cicéri sont tout sauf des marginaux. Figures majeures du renouveau du décor de théâtre au XIX^e siècle, ils travaillent pour les principales institutions publiques, l'Opéra et la Comédie-Française, dont Pierre-Luc-Charles Cicéri est le décorateur principal de 1819 à 1833. Cependant ce parcours au sein d'institutions

¹ Sur l'évolution générale du théâtre au XIX^e siècle, voir par exemple : Anne-Simone Dufief, *Le Théâtre au XIX^e siècle. Du romantisme au symbolisme*, Bréal, 2001 ; *Théâtre français du XIX^e siècle*, Anthologie sous la direction de Florence Naugrette, Sylvain Ledda, Hélène Laplace-Claverie, Paris, L'Avant-Scène, 2008.

² Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, 1869, t. II, p. 174-175. Voir aussi Olivier Bara (dir.), « Boulevard du Crime. Le temps des spectacles oculaires », *Orages, littérature et culture, 1760-1830*, n° 4, 2005.

Théâtres en liberté du XVIII^e au XX^e siècle. Genres nouveaux, scènes marginales ?, Actes du colloque international organisé les 31 mai et 1^{er} juin 2013 par Valentina Ponzetto à l'Université de Genève avec le soutien du Fonds National de la recherche Suisse ; publiés sous la direction de Valentina Ponzetto (FNS / Université de Lausanne) avec la collaboration de Sylvain Ledda (CÉRÉdI – EA 3229).

(c) Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 19, 2017.

privilegiées par le pouvoir leur permet justement de projeter sur le devant des principales scènes françaises des innovations techniques et esthétiques nées sur les scènes mineures des « spectacles de curiosités ». L'étude de ces innovations permet donc de tracer un parcours d'échanges entre scènes majeures et mineures, un mouvement centripète de la marge vers la norme institutionnalisée et l'apport d'un savoir-faire matériel, parfois marginalisé par les études littéraires, à l'élaboration de l'esthétique des nouveaux grands genres dominants : le drame romantique, puis le drame naturaliste.

Expérimentations picturales et optiques

Daguerre (1787-1851), plutôt connu pour avoir breveté le daguerréotype en 1839, a d'abord été un décorateur de théâtre dont le travail attend toujours d'être exploré en profondeur. Très tôt, à Paris, il est l'élève de Degotti, peintre en décors, qui travaillait pour l'Opéra. Pendant la Restauration, il commence une brillante carrière, qui verra se dérouler une suite d'honneurs : décorateur à l'Ambigu (depuis 1816), à l'Opéra-Comique, puis maître en décors à l'Opéra (1820-1822). Dans toutes ses conceptions, Daguerre applique une très solide formation de peintre, rompu aux effets de perspective, frontale ou oblique. Une peinture à l'huile, *Intérieur de la chapelle Saint-Philippe de l'église des Feuillants à Paris* (1814) montre la maîtrise de Daguerre dans le traitement d'une perspective frontale à plans diversement éclairés, ce qui produit l'effet de profondeur de champ³.

Ce principe d'illusion, qui donne à penser que le spectateur se trouve devant un grand espace déroulé en perspective, a été repris par le maître dans des décors construits pour le théâtre. Ainsi, dans *Élodie*, mélodrame de Victor Ducange joué à l'Ambigu-Comique en 1822, Daguerre montre-t-il un sens aigu des symétries architecturales. Les voûtes gothiques semblent réelles et produisent un effet de continuité avec l'espace dans lequel se meuvent les acteurs⁴. Passionné par les effets de lumière, par les possibilités de l'éclairage au gaz, par l'illusion du mouvement obtenue au moyen du déroulement de toiles transparentes, Daguerre progresse toujours dans ses inventions.

Le diorama est une de ces inventions – que Jacques Daguerre met au point en collaboration avec Charles Bouton – qui a eu sa période de gloire entre la fondation d'un « théâtre », en 1822, et 1839 (moment historique où le daguerréotype a été breveté), quand un incendie a complètement détruit ce haut-lieu des plaisirs parisiens. Établi rue Sanson, près du « boulevard du crime » – centre de la vie théâtrale du Paris de l'époque – l'établissement de Daguerre a comme modèle le panorama, créé en Angleterre par Robert Backer vers 1787 et popularisé en France à partir de 1799. Daguerre a réalisé des panoramas auprès de Pierre Prévost de 1807 à 1815 et a bien connu le Panorama-Dramatique (1821-1823) du baron Taylor⁵, futur directeur de la Comédie-Française. Le procédé sur lequel repose le diorama présente des analogies importantes avec le théâtre d'ombres et, surtout, avec le cinéma. On place des objets réels sur le premier plan, mêlés à des objets peints dans les plans intermédiaires, associés à une grande toile (parfois de 13 m de haut et de 20 m de large), peinte partiellement à la détrempe – donc opaque – et partiellement à l'huile, donc

³ La toile en question est reproduite dans *L'Envers du décor à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIX^e siècle*, Centre National du Costume de Scène et Éditions Gourcuff Gradenigo, 2012, p. 132.

⁴ Voir des gravures qui montrent ce que pouvait être le décor d'*Élodie*, *ibid.*, p. 136-137. Pour plus de détails, consulter Barry Daniels, « L. J. M. Daguerre. A Catalogue of his Stage Designs for the Ambigu-Comique Theatre », *Theatre Studies*, n^{os} 28-29, 1981-1982.

⁵ Le théâtre du baron Taylor a été bien présenté par Olivier Bara, « Le Théâtre du Panorama-Dramatique, un laboratoire théâtral sous la Restauration », *Lingua romana*, vol. 11, issue 1, 2012, p. 35-48.

transparente. L'illumination de l'espace ainsi créé est double et se fait par derrière et par en haut, ce qui produit la sensation d'une grande profondeur du champ visuel, surtout du moment que la place du spectateur est bien calculée. Daguerre a amélioré sans cesse le diorama, en introduisant notamment l'illusion du mouvement par le changement à vue des tableaux du fond à l'aide de cordages, ce qui ne manque pas de rappeler au chercheur contemporain la suite des plans dans un film⁶.

Le diorama a eu ses fanatiques non seulement dans la masse amorphe du public mais aussi parmi les artistes et les poètes, qui venaient y chercher de l'inspiration. Dans le *Salon de 1859*, par exemple, Baudelaire critique le paysage trop proche de la nature et se lance dans la glorification d'un paysage où l'imagination (celle du peintre et celle du spectateur) serait souveraine. Fort de son esthétique antinaturaliste, Baudelaire finit par exprimer un credo bizarre à propos du paysage, où il invoque le diorama de Daguerre. Voici le passage en question :

Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir⁷.

Pour avoir une idée plus précise de l'effet merveilleux des dioramas de Daguerre, il faut se reporter à des documents historiques. Il y a tout d'abord un assez grand nombre de documents indirects, à savoir des gravures, des dessins ou des peintures, qui intéressent au plus haut point l'iconographie théâtrale. Par exemple, une peinture à l'huile, intitulée *Roslyn Chapel* et exécutée par le maître lui-même, est contemporaine d'un grand diorama portant le même titre (1824). La peinture, gardée au musée des Beaux-Arts de Rouen, montre ce qu'aurait pu être l'énorme toile de diorama et communique bien l'atmosphère sombre des voûtes en croisée d'ogives du gothique, sous lesquelles bien des prodiges auraient pu se passer⁸. Malheureusement, à titre de document direct, on n'a presque rien conservé de l'ample production du maître, si ce n'est une énorme toile qui représente un autre intérieur d'église gothique, ce qui répond au goût du siècle pour le Moyen Âge et ses constructions mystérieuses.

⁶ Sur le diorama de Daguerre et Bouton, voir Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 2001, p. 110-112, et – surtout – *L'Envers du décor, op. cit., passim*.

⁷ Charles Baudelaire, *Salon de 1859, Œuvres complètes*, éditées par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, vol. II, p. 668. Le diorama est mentionné aussi dans *Les Paradis artificiels*, « L'Homme-Dieu », *Œuvres complètes*, vol. I, p. 430, pour faire comprendre aux lecteurs les effets merveilleux de la drogue : « les plus grossiers papiers peints qui tapissent les murs des auberges se creuseront comme de splendides dioramas ».

⁸ La toile peut être vue à l'adresse suivante (consultée en août 2014) : <http://mbarouen.fr/fr/oeuvres/interieur-de-rosslyn-chapel>



Figure 1 : Grande toile du seul diorama de Daguerre, subsistant dans l'église de Bry-sur-Marne, au moment de la restauration ;

http://fr.wikipedia.org/wiki/Diorama_de_Louis_Daguerre#mediaviewer/Fichier:Daguerre1.JPG

Comment était-elle, cette toile de diorama, animée par la « magie brutale et énorme » d'un spectacle ? Comment prenait-elle vie devant les yeux étonnés des spectateurs ? Un contemporain de Daguerre décrit une performance intitulé *Une messe de minuit à Saint-Étienne-du-Mont* (1834-1837), en donnant des détails saisissants. Son témoignage manuscrit, gardé dans les archives de la Société française de photographie, mérite d'être retranscrit ici :

C'était d'abord le jour, avec la nef garnie de chaises ; peu à peu, la clarté s'effaçait, les cierges s'allumaient. Au fond du chœur, l'église se trouvait illuminée et les fidèles, arrivés, se tenaient devant les chaises, non pas d'une manière subite, comme par un enchantement de décoration ; mais successivement, assez vite pour qu'on s'en étonnât, assez lentement pour qu'on n'en fût pas trop étonné. La messe de minuit commençait. Au milieu du recueillement universel, l'orgue retentissait sous les voûtes lointaines. Puis, venait le jour ; les assistants s'éloignaient, les cierges s'éteignaient, l'église et les chaises apparaissaient comme dans le principe. C'était magique⁹.

D'autres sources du XIX^e siècle – notamment des articles parus dans la grande presse – gardent des titres de dioramas de Daguerre, et leur simple énumération est illustrative pour l'évolution de ses préoccupations. On peut y lire son goût des vastes perspectives de la nature, des paysages terribles, de l'exotisme, des catastrophes spectaculaires et du mystère gothique¹⁰. Les spectateurs de ces dioramas étaient transportés en Italie et en Suisse, au bord de la mer et sur les cimes des montagnes. Tout

⁹ Témoignage cité dans Georges Potonnié, *Histoire de la découverte de la photographie*, Paris, Publications photographiques Paul Montel, 1925, p. 120-121.

¹⁰ Sur cet aspect, voir un livre qui présente un grand intérêt pour notre champ d'investigation : Sophie Thomas, *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*, New York et Londres, Routledge, 2008, notamment un chapitre « Making Visible: the Diorama, the Double, and the Gothic Subject », p.°115-135.

y est romantique et hyperbolique. Voici la liste des dioramas connus, dont les dates marquent l'engouement du public :

Une vue des basiliques Saint-Pierre et Saint-Paul hors les murs ; L'abbaye de Roslyn avec un effet de neige et de brouillard (1824) ;

La chapelle d'Holyrood (1824) ;

Une vue des environs de Naples ; La vallée de Saarnen, en Suisse ; Le village d'Unterssen en Suisse ; Le commencement du déluge (1829-1831) ;

Le Campo Santo de Pise (1830) ;

L'incendie d'Edimbourg (deuxième projection 1832) ;

Le pont de Thiers ; Le mont Saint-Gothard ; Une vue de Paris prise de Montmartre (1830-1831) ; *Le 28 juillet 1830 à l'Hôtel de Ville* (1831-1832) ;

Le Mont Blanc (1831-1833) ;

Le tombeau de Napoléon à Sainte-Hélène (1831-1834) ;

La Forêt Noire (1833-1835) ;

Le bassin central du commerce à Gand (1834-1836) ;

L'éboulement de la vallée de Goldau (1835-1839) ;

L'église Sainte-Marie à Montréal ; Le port de Boulogne ; Inauguration du temple de Salomon (1836-1839) ;

Sermon dans l'église royale de Santa Maria Nuova, à Monreale en Sicile (1838-1839)¹¹.

Entre 1820 et 1822, avant de fonder le Diorama, Daguerre, qui avait déjà été engagé à plusieurs reprises à l'Opéra comme peintre externe, s'associe à Cicéri, premier décorateur attitré, proposant à l'administration de l'Académie Royale de musique leur engagement conjoint pour les travaux de décoration, « ce qui ne peut que mettre plus d'harmonie et un résultat plus satisfaisant pour les décorations¹² ». Leurs expériences de travail respectives sont en effet complémentaires, puisque Cicéri est spécialiste du paysage, tandis que Daguerre excelle dans les architectures et les effets de lumière¹³.

Cicéri, qui a lui aussi une solide formation de peintre ayant été l'élève de son beau-père Isabey, conçoit le décor de théâtre de manière très picturale¹⁴. C'est comme peintre de paysage qu'il entre à l'atelier de peinture de l'Opéra en 1805, où il fera une carrière solide, y devenant peintre-décorateur en 1810, puis décorateur en chef en 1816, poste qu'il garde jusqu'en 1848. Parallèlement, il est nommé en 1819 décorateur de la Comédie-Française, où il obtient en 1825 l'exclusivité des décors. La consécration officielle et institutionnelle de sa carrière est confirmée par sa charge de décorateur officiel et ordonnateur des fêtes royales sous la Restauration. Son renom venait du soin qu'il mettait dans l'exécution de ses commandes, en produisant d'authentiques chefs-d'œuvre. Il excellait à rendre les perspectives grandioses, les ruines envahies par la végétation, les précipices romantiques, les montagnes neigeuses, les déserts accablés d'une lumière crue et verticale. Passionné par la création de décors d'opéra, il a collaboré avec Meyerbeer et Scribe (légendaire mise en scène de *Robert le Diable* en 1831), mais aussi avec les auteurs de féeries des petits théâtres de province. Son

¹¹ Georges Potonnié, *op. cit.*, p. 121-124. Voir aussi, du même auteur, *Daguerre, peintre et décorateur*, Paris, Publications photographiques et cinématographiques Paul Montel, 1935 ; R. Derek Wood, « Daguerre and his Diorama in the 1830s : some financial announcements », dans *Photoresearcher* (European Society for the History of Photography, Croydon, UK.), n° 6 / 1994-1995-1996, p. 35-40.

¹² A. N. AJ¹³ 111 (dossier VI), lettre des deux décorateurs à La Ferté, 26 janvier 1820, cité dans Nicole Wild, *Décors et costumes du XIX^e siècle*. Tome II : *Théâtre et décorateurs*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1993, articles « Cicéri » et « Daguerre ».

¹³ *L'Envers du décor, op. cit.*, p. 42.

¹⁴ Sur Cicéri, voir Barry Daniels, *Le Décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française 1799-1848*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2003 ; et *L'Envers du décor, op. cit.*, p. 41-46 (texte de Catherine Join-Diéterle), p. 133-140 (texte d'Olivia Voisin).

atelier a fabriqué entre 300 et 400 décors différents, pour Paris et la province, pour des féeries, opéras, drames, ce qui fait de lui un des plus prolifiques décorateurs du XIX^e siècle.

La collaboration Daguerre-Cicéri produit ainsi des effets grandioses et saisissants, rehaussés par des recherches novatrices dans le domaine de l'éclairage au gaz, par exemple pour *Aladin, ou la lampe merveilleuse* (1822)¹⁵ ou *Alfred le Grand* (1822), ballet pantomime d'Aumer et Dugazon. Dans le deuxième tableau d'*Alfred le Grand*, la salle de réception des chevaliers, inspirée du gothique anglais¹⁶, baignait dans une atmosphère étrange, car les vitraux du second plan étaient illuminés au gaz. Cela mettait en évidence tous les détails de l'architecture et permettait aux comédiens de passer de l'ombre à la lumière sur le fond du décor.

Impact sur le système des genres

Toutes ces transformations (on pourrait même dire : révolutions) du décor de théâtre et, partant, du dispositif spectatorial ont déterminé des changements majeurs au niveau du système des genres. Le drame romantique, par exemple, n'aurait pas été possible sans les audaces annonciatrices de Daguerre et Cicéri, qui ont en quelque sorte préparé le terrain pour les nouvelles formes d'écriture dramatique et pour l'émergence de nouvelles typologies de personnages. Le renoncement aux unités aristotéliennes de temps et de lieu, centrales dans la dramaturgie classique, se sert comme un levier de la facilité croissante dans la manipulation des décors et de la variété et nouveauté des propositions faites par les décorateurs. C'est de plus en plus recommandé de passer d'un endroit à un autre, en vue de l'obtention d'effets spectaculaires. Il est aussi possible de changer de temps, grâce au dosage de l'éclairage : dorénavant on met en scène le temps qui passe, comme le fait Daguerre dans sa *Messe de minuit à Saint-Étienne-du-Mont*. Une plus grande liberté pour les acteurs est conquise, qui dérive aussi des nouvelles conceptions et structures de l'espace scénique : liberté de mouvement, déchaînement de la diction, changement de l'interaction avec le public.

D'ailleurs, le fait que Cicéri ait été un décorateur privilégié des drames romantiques – dès leur avènement sur les scènes parisiennes – illustre cette connexion entre l'art du décor et les changements génériques. Cicéri a réalisé des décors pour *Henri III et sa cour* d'Alexandre Dumas et pour *Othello ou le More de Venise* d'Alfred de Vigny, les deux en 1829. Dans le premier acte d'*Othello* la scène typiquement vénitienne montre le pont du Rialto et le palais de Brabantio¹⁷. Le succès de ce décor est tel que ses éléments, en particulier la maison de Brabantio, seront réemployés dans sept autres pièces à la Comédie-Française, dont *Hernani*, malgré son sujet espagnol. De même, la chambre de Desdémone est reprise pour la mise en scène de quelques drames célèbres de Victor Hugo : *Hernani*, *Le roi s'amuse*, *Angelo, tyran de Padoue*. Le raffinement de Cicéri sait mettre en évidence que la chambre, espace intime, est devenue le terrain de prédilection du conflit amoureux romantique¹⁸.

Les réalisations picturales de Cicéri pour *Hernani* (1830) de Victor Hugo restent dans l'histoire du mouvement romantique au même titre que la pièce et la célèbre bataille à laquelle elle a donné lieu, malgré le fait que le décorateur ait pratiqué le

¹⁵ Esquisse de Cicéri, *L'Envers du décor, op. cit.*, p. 50.

¹⁶ Voir la reproduction de cette salle de réception dans une lithographie d'Engelmann, *ibid.*, p. 12.

¹⁷ Jacqueline Razgonnikoff (éd.), *Registre des machinistes* de la Comédie-Française, dans Barry Daniels, *Le Décor de théâtre à l'époque romantique, op. cit.*, n. cat. 104 : « La Place publique de Venise », 1829, p. 193.

¹⁸ Pour ces décors, *ibid.*, cat. 108, p. 194, et *L'Envers du décor, op. cit.*, p. 56 (la chambre de Desdémone) ; *L'Envers du décor, op. cit.*, p. 118 (le pont du Rialto).

recyclage à une grande échelle. Pour le très émouvant quatrième acte, Cicéri reprend les décors des tombeaux réalisés en 1827 pour la reprise de *Roméo et Juliette* de Ducis¹⁹, car les grands espaces à voûtes énormes et l'escalier monumental correspondaient à merveille à une didascalie qu'on trouve sous la plume d'Hugo : « On ne voit pas le fond du souterrain ; l'œil se perd dans les arcades, les escaliers et les piliers qui s'entrecroisent dans l'ombre²⁰. » D'ailleurs, quelques vers d'un monologue de Don Carlos, seul, en ouverture de la scène II, accentuent l'atmosphère sombre, bien rendue visuellement par le génie de Cicéri, dans une composition qui allie la géométrie avec le mystère :

Charlemagne, pardon ! ces voûtes solitaires
 Ne devraient répéter que paroles austères.
 Tu t'indignes sans doute à ce bourdonnement
 Que nos ambitions font sur ton monument.
 – Charlemagne est ici ! Comment, sépulcre sombre,
 Peux-tu sans éclater contenir si grande ombre ?
 Es-tu bien là, géant d'un monde créateur,
 Et t'y peux-tu coucher de toute ta hauteur²¹ ?

Chez Hugo, l'on remarque l'art de mêler sonorité et visualité ; c'est à travers la suite d'alexandrins que prend naissance un espace visuel d'une extrême plasticité, avec ses couleurs, ses nuances, ses réverbérations cavernes et ses présences inquiétantes. Dans le texte dramatique, l'espace et le temps se construisent de manière à profiter au mieux des nouvelles possibilités de la technique scénographique, et l'écriture dramatique commence à se libérer progressivement des anciennes contraintes. Les lois de la rhétorique classique fonctionnent encore, mais passablement assouplies, voire assez souvent contournées ou mises à mal. Toutes ces innovations conjuguées font du théâtre romantique un vrai « théâtre en liberté »...

L'esprit de la photographie et le naturalisme théâtral

Pour revenir ici à Daguerre, dont le travail est une sorte de pivot de notre argumentation, il faudrait souligner que ses recherches et inventions n'ont pas influencé seulement le théâtre romantique, à travers ses expérimentations au niveau de la scénographie et les possibilités qu'il lui a ouvertes par les spectacles de son Diorama (1822-1839). Au moment même où l'édifice de son théâtre brûlait, cet homme intrépide et ingénieux – qui se voyait ruiné par l'erreur d'un machiniste²² – rendait publique une autre invention qui allait, à son tour, avoir des conséquences de premier ordre sur l'esthétique théâtrale, sur les décors et sur l'évolution formelle des genres dramatiques : le daguerréotype. Après la perte de son théâtre, Daguerre livre au gouvernement français les secrets techniques du diorama en même temps avec ceux de la photographie, contre une rente de 6 000 francs²³. Le 19 août 1839, le ministre Arago – qui avait été chargé de négocier avec Daguerre et avec l'héritier de Niepce l'achat du brevet du daguerréotype – prononçait un discours fameux devant les Académies des Sciences et des Beaux-Arts, vantant les mérites du nouveau procédé²⁴. Le premier demi-

¹⁹ *L'Envers du décor, op. cit.*, p. 58.

²⁰ Victor Hugo, *Hernani*, dans *Œuvres complètes*, présentées par Jean-Jacques Thierry et Josette Méléze, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 1253.

²¹ *Ibid.*, p. 1262.

²² Voir Georges Potonnié, *Histoire de la découverte de la photographie, op. cit.*, p. 179 : « Un machiniste, ayant imprudemment approché une lampe d'un décor fraîchement verni, celui-ci prit feu et en quelques heures le bâtiment, rempli de décors, devint un monceau de cendres. »

²³ *Ibid.*, p. 179-180.

²⁴ *Ibid.*, p. 184-188.

siècle de la photographie, depuis 1839 jusqu'à l'invention du rouleau de film celluloïd par George Eastman (1888) est marqué par une extraordinaire diversité des techniques. La plaque métallique argentée de Daguerre, le procédé négatif-positif et le tirage sur papier inventés par Talbot, les images impressionnées sur émail, les plaques en verre employées par Niepce de Saint-Victor, neveu du premier inventeur, ou bien de nombreux procédés au collodion témoignent d'une variété qu'on aura vite fait de perdre par la suite, une fois que la photographie sera entrée dans sa phase d'industrialisation²⁵.

Dès le début, tous les intellectuels ont vu dans l'invention de Daguerre la possibilité de reproduire la réalité de manière parfaite, se réjouissant de cela ou marquant leurs distances. Champfleury, par exemple, dans son recueil d'études publié en 1857 et intitulé *Le Réalisme*, affirme qu'il existe – dans le discours des critiques – une injure qui n'a pas de sens. Dès qu'un écrivain s'emploie à « étudier sérieusement la nature » et à « faire entrer le plus de *Vrai* possible dans une création », on le traite de « daguerréotypeur²⁶ ». Tout le monde ne partageait pas ce point de vue. Henri Laborde, dans le numéro du 1^{er} avril 1856 de la *Revue des Deux Mondes*, reproche à la photographie de ternir l'idéal artistique et de servir de modèle au réalisme : « La photographie est l'effigie brute de la réalité plutôt que la vérité. Par son caractère propre, elle est à la fois la négation du sentiment et de l'idéal. Elle produit de tristes effigies de l'être humain, sans aucun style, dont ce qu'on appelle aujourd'hui le réalisme est le résultat²⁷. »

Baudelaire s'en prend à la photo dans « Le Public moderne et la photographie », chapitre du *Salon de 1859*. Daguerre, « messie » de tous ceux qui exigent de l'art une reproduction fidèle de la nature, érige la photographie en art absolu. La photographie, refuge des peintres manqués, reste pour Baudelaire une forme de l'industrie, une invention purement matérielle, qui ne peut prétendre à aucune dignité esthétique. La mésalliance entre les prodiges de l'industrie et les buts de l'art engendre des produits hybrides, qui dérangent les conditions de la Beauté, inséparable du travail de l'imagination. Baudelaire reconnaît cependant plusieurs applications utiles de la photographie dans tous les domaines qui reposent sur une « absolue exactitude matérielle » : elle peut sauver de l'oubli les ruines et les manuscrits qui se dégradent, permet au voyageur de se rappeler les circonstances matérielles du voyage, aide le naturaliste dans son travail ou sert même à l'astronome dans l'exploration du ciel²⁸. Dans une étude sur Delacroix publiée en 1864 et reprise dans *L'Histoire du romantisme*²⁹, Théophile Gautier affirme que le but de l'art n'est pas la reproduction photographique de la réalité, mais une recreation du monde à travers l'imagination, en quoi il rejoint la position de Baudelaire du *Salon de 1859*.

Malgré les critiques de Baudelaire et de Gautier, il n'en est pas moins vrai que le daguerréotype impose un modèle réaliste de représentation dans les arts. Le théâtre suit le mouvement, et la photographie devient le modèle du drame réaliste et naturaliste, qui s'est développé surtout dans le dernier quart du XIX^e siècle contre ce que Zola appelle « le triomphe de la convention » et contre les exagérations boursoufflées du drame

²⁵ Voir, sur cette extrême diversité, deux sources essentielles : Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974 ; Gregory A. Wickliff, « Light Writing : Technology Transfer and Photography to 1845 », *Technical Communication Quarterly*, Summer 2006, p. 293-313.

²⁶ Champfleury, *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy, 1857, p. 91.

²⁷ Cité dans *L'Art du nu au XIX^e siècle : le photographe et son modèle*, Paris, BNF, 1997, p. 84.

²⁸ Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Salon de 1859*, dans *Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. 614-619.

²⁹ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme suivie de Notices romantiques et d'Une étude sur la poésie française 1830-1868*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 1993.

romantique. La réaction de Zola contre les drames de Hugo³⁰ et, implicitement, contre les créations scéniques des décorateurs romantiques est, d'ailleurs, bien connue et étudiée.

Après l'introduction d'accessoires et mobilier réels, qui deviennent de plus en plus usuels sur scène au cours du siècle, on cherche désormais une reproduction minutieuse et exacte de la réalité, bannissant les toiles peintes au profit de réalités tangibles³¹. La fascination des objets dérive de la pratique photographique, qui a beaucoup misé sur les natures mortes, les intérieurs, bref sur une représentation objectuelle. Mais la transition ne s'est pas faite d'un coup, en sorte que dans les années 1850, où le théâtre français est dominé par la comédie de mœurs d'Émile Augier et Alexandre Dumas fils, le décor est encore moitié peint, moitié réel.

Émile Zola illustre bien le mouvement complexe des arts qui misent de plus en plus sur une représentation réaliste, en prenant comme modèle la photographie. Vers 1888, quand le cycle des *Rougon-Macquart* touchait à sa fin, l'écrivain est devenu passionné de photographie, photographiant un peu de tout : des portraits, des nus, des bâtiments, des instantanés de vie, des paysages qui rappellent évidemment la peinture impressionniste. On connaît son goût pour les expérimentations optiques : il utilise divers types d'appareils, modifie le temps de pose, met au point un dispositif qui lui permet de se photographier en train d'utiliser la caméra, etc. Cette passion ne l'empêche pas de refuser l'illustration du roman – même si le modèle photographique de l'écriture est clair – par la photo, répondant de manière tranchante à l'illustrateur André Ibels, qui lui avait proposé de se lancer dans cette direction : « Vous me forcez à vous dire ce que je pense de l'illustration du roman par la photographie. J'aurais préféré ne pas répondre, car je ne crois guère au bon emploi ni au bon résultat de ce procédé³². »

Selon Zola, c'est sur le modèle expérimental de la science que l'art doit se plier, dans son effort de donner une représentation objective et convaincante de la réalité. Cette passion pour l'objectivité et la vérité, que la photographie est la seule à pouvoir garantir, par sa capacité à concilier la science et l'art, se retrouve dans les manifestes et les études critiques de Zola. Pour s'en tenir aux textes consacrés au théâtre, à la fois dans les comptes rendus des années 1875-1880, réunis sous le titre *Revue dramatique*³³, dans *Nos auteurs dramatiques*, dans un chapitre du *Roman expérimental* intitulé « Le Naturalisme au théâtre » (1880)³⁴, dans le volume autonome *Le Naturalisme au théâtre* (1881), Zola plaide pour une exactitude de la représentation, pour la précision des détails, pour une véracité de la perspective, qui se retrouvent à

³⁰ Voir, à ce propos, Éléonore Roy-Reverzy, « Hugo dans Zola », dans Dominique Peyrache-Leborgne, Yann Jumelais (éd.), *Victor Hugo ou les frontières effacées*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2002, p. 69 sq.

³¹ « Nos personnages modernes, individualisés, agissant sous l'empire des influences environnantes, vivant notre vie sur la scène, seraient parfaitement ridicules dans le décor du dix-septième siècle. Ils s'assoient, et il leur faut des fauteuils ; ils écrivent, et il leur faut des tables ; ils se couchent, ils s'habillent, ils mangent, ils se chauffent, et il leur faut un mobilier complet. D'autre part, nous étudions tous les mondes, nos pièces nous promènent dans tous les lieux imaginables, les tableaux les plus variés doivent forcément défiler devant la rampe. C'est là une nécessité de notre formule dramatique actuelle » (Émile Zola, « Les Décors et les accessoires », dans *Le Naturalisme au théâtre, Œuvres complètes*, vol. 34, Paris, Fasquelle, Genève, Édition-Service, 1969, p. 133).

³² Sur le sujet, voir l'article de Charles Grivel, « Zola, photogénèse de l'œuvre », dans *Études photographiques*, n° 15, novembre 2004, p. 31-60, aussi bien que Marie-Laure Hinton, *Émile Zola photographe*, thèse de doctorat, University of California, Los Angeles, 2008, p. 69-70. C'est de ces deux sources que proviennent la plupart de nos informations factuelles.

³³ Voir Émile Zola, *Œuvres complètes*, vol. 12, Édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Tchou-Cercle du livre précieux, 1969, p. 17-267.

³⁴ Nous avons consulté ces deux ouvrages de Zola dans l'édition des *Œuvres complètes*, établie par Gilbert Sigaux, Paris, Fasquelle, Genève, Édition-Service, 1969-70, vol. 32 (*Le Roman expérimental*, p. 97-131), vol. 35 (*Nos auteurs dramatiques*, p. 17-308).

l'état pur chez les photographes. Dans *Le Naturalisme au théâtre*, le théoricien parle d'une représentation fidèle de la réalité dans les décors, les costumes et le jeu de théâtre, comme serait celle obtenue par la photographie :

À cette heure, le décor exact est une conséquence du besoin de réalité qui nous tourmente. [...] On a bien enterré l'unité de lieu ; cela n'a rien d'étonnant que nous soyons en train de compléter le mouvement, en donnant au décor toute l'exactitude possible. [...] Comment ne sent-on pas tout l'intérêt qu'un décor exact ajoute à l'action ? Un décor exact, un salon par exemple avec ses meubles, ses jardinières, ses bibelots, pose tout de suite une situation, dit le monde où l'on est, raconte les habitudes des personnages. [...] L'évolution naturaliste au théâtre a fatalement commencé par le côté matériel, par la reproduction exacte des milieux. [...] En mettant les trucs de côté, il serait très intéressant d'encadrer un drame dans de grands décors copiés sur la nature, autant que l'optique de la scène le permettrait. [...] Nous avons conquis la vérité du costume. On observe aujourd'hui l'exactitude de l'ameublement. Les pas déjà faits sont considérables. Il ne reste guère qu'à mettre à la scène des personnages vivants, ce qui est, il est vrai, le moins commode. Dès lors, les dernières traditions disparaîtraient, on réglerait de plus en plus la mise en scène sur les allures de la vie elle-même. Ne remarque-t-on pas, dans le jeu de nos acteurs, une tendance réaliste très accentuée ? La génération des artistes romantiques a si bien disparu, qu'on éprouve toutes les peines du monde à remonter les pièces de 1810 ; et encore les vieux amateurs crient-ils à la profanation³⁵.

Les traits d'écriture du drame réaliste et naturaliste, sa mise en scène exacte et précise trouvent donc une de leurs sources majeures dans les changements de la visualité introduits par la photographie : l'œil du spectateur des années 1880, habitué à regarder des photos, n'entretient plus du tout le même rapport avec la *représentation* théâtrale que l'œil du spectateur de 1830. La connexion entre la pratique photographique et la pratique du Théâtre-Libre d'André Antoine (1887) se fait naturellement, à travers la prédilection donnée au décor « réel » au détriment du décor peint³⁶. Sur ce point, il faut renvoyer de nouveau à Zola, dont l'esthétique naturaliste est le point de départ pour Antoine, qui se considère lui-même « héritier » légitime du chef de file du naturalisme³⁷. D'ailleurs, en vue de créer une « illusion de réalité », une véracité photographique, Antoine imagine la mise en scène d'une adaptation de *La Terre* de Zola, donnée au Théâtre-Libre à partir du 21 janvier 1902, avec des accessoires bien réels : du foin, du bétail, etc., ce qui n'a pas manqué de choquer le public bien-pensant³⁸. Il ne faut pas oublier qu'Antoine passe pour être le premier metteur en scène³⁹ ; certains historiens du phénomène théâtral moderne ont même mis en évidence que l'apparition de la mise en scène comme art à part entière est inséparable de l'accent particulièrement fort que la modernité met sur la visualité : « *As mentioned above, the stage for the "reign" of modern directing was set not only by individual artists, but by an increasing emphasis on visuality in modernity*⁴⁰. »

Au fond, les échanges entre le théâtre et la photographie débordent le cadre strict de la question du décor, de l'écriture dramatique, de la représentation scénique, pour

³⁵ Émile Zola, « Les Décors et les accessoires », dans *Le Naturalisme au théâtre, Œuvres complètes*, vol. 34, Paris, Fasquelle, Genève, Édito-Service, 1969, p. 131-139.

³⁶ Voir Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1965.

³⁷ Willa Z. Silverman, « Chapter Six », dans Gabriel P. Weisberg (éd.), *Illusions of Reality: Naturalist Painting, Photography, Theatre and Cinema, 1875-1918*, Published in conjunction with the Van Gogh Museum, Amsterdam, and the Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, Helsinki, Bruxelles, Fonds Mercator, 2010, p. 137.

³⁸ *Ibid.*, p. 138-139, 149-150 (illustrations de cette mise en scène).

³⁹ Sur cet aspect, voir, entre autres, Anca Măniuțiu, *Poetici regizorale [Poétiques de la mise en scène]*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2015, p. 35-44.

⁴⁰ Rebecca Schneider et Cody Gabrielle, « General Introduction », dans *Re:Direction. A Theoretical and Practical Guide*, Londres et New York, Routledge, 2002, p. 5 : « Comme il a été mentionné auparavant, la scène pour le "règne" de la mise en scène moderne a été préparée non seulement par des artistes individuels, mais aussi par un accent croissant sur la visualité dans la modernité. »

déboucher sur un enjeu proprement anthropologique. Il suffirait, à ce propos, tout simplement, de citer un paragraphe de la *Chambre claire* de Roland Barthes, qui ouvre la perspective à l'infini, en montrant que les nouvelles visualités et les nouvelles technologies aussi – notamment la photographie – ont eu beaucoup à gagner du contact avec l'art dramatique. Selon Barthes la photo accède à l'art non pas à travers la peinture mais à travers le théâtre⁴¹, et ses paroles nous ramènent au point de départ, la boucle des interprétations étant ainsi bouclée sur Louis-Jacques-Mandé Daguerre :

Ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre. À l'origine de la Photo, on place toujours Niepce et Daguerre (même si le second a quelque peu usurpé la place du premier) ; or Daguerre, lorsqu'il s'est emparé de l'invention de Niepce exploitait place du Château (à la République) un théâtre de panoramas animés par des mouvements et des jeux de lumière. La *camera obscura*, en somme, a donné à la fois le tableau perspectif, la Photographie et le Diorama, qui sont tous les trois des arts de la scène⁴²...

Les mutations entraînées, au cours du XIX^e siècle, par les nouvelles visualités et les changements technologiques au niveau des genres dramatiques sont grandes⁴³, comme nous avons essayé de le montrer à travers quelques exemples mis en miroir (le travail des grands décorateurs de la première moitié du siècle et le drame romantique / l'apparition de la photographie et l'avènement du drame réaliste et naturaliste). Cependant, pour éclairer de manière complexe les mutations respectives il faudrait sans aucun doute plus qu'un simple article. Par conséquent, le présent travail n'a tracé qu'un cadre susceptible d'être rempli par d'autres cas mis en relation, par d'autres exemples factuels, ainsi que par des concepts théoriques plus solides.

⁴¹ Sur cet aspect, voir aussi Dominique de Font-Réaulx, « Le vrai sous le fantastique. Esquisse des liens entre le daguerréotype et le théâtre de son temps », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 152-165.

⁴² Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile-Gallimard-Seuil, 1980, Première partie, section 13, p. 55-56.

⁴³ Même la pantomime suit le mouvement de transformation qui affecte les autres genres théâtraux : Arnaud Rykner, « La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images dans la seconde moitié du XIX^e siècle », dans Pierre Piret (dir.), *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 151-167. Rykner y étudie les interférences entre l'évolution de la pantomime et celle de la photographie, en tirant une conclusion intéressante : « Mieux : en étant à sa façon une réponse théâtrale à l'avènement des nouvelles images, la pantomime pourra bientôt passer (notamment via le praxinoscope, « pantomime lumineuse » de Reynaud) pour l'origine directe, bien que largement méconnue, du cinéma des premiers temps : pantomime en deux dimensions et photographie en mouvement, celui-ci héritera des codes muets (et souvent des acteurs) de la première, comme si le cinéma n'était d'abord que la résolution dialectique d'un échange longuement entretenu depuis la naissance de l'idée de la photographie. » (p. 167).

Bibliographie

- AUBENAS, Sylvie (dir.), *L'Art du nu au XIX^e siècle : le photographe et son modèle*, Paris, BNF, 1997.
- BABLET, Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1965.
- BARA, Olivier, « Le Théâtre du Panorama-Dramatique, un laboratoire théâtral sous la Restauration », *Lingua romana*, vol. 11, issue 1, 2012, p. 35-48.
- BARA, Olivier (dir.), « Boulevard du Crime. Le temps des spectacles oculaires », *Orages, littérature et culture, 1760-1830*, n^o 4, 2005.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile-Gallimard-Seuil, 1980.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, I-II, éditées par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
- CHAMPFLEURY, *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy, 1857.
- DANIELS, Barry, « L. J. M. Daguerre. A Catalogue of his Stage Designs for the Ambigu-Comique Theatre », *Theatre Studies*, n^{os} 28-29, 1981-1982.
- DANIELS, Barry, *Le Décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française 1799-1848*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2003.
- DUFIEF, Simone, *Le Théâtre au XIX^e siècle. Du romantisme au symbolisme*, Bréal, 2001.
- FONT-RÉAULX, Dominique de, « Le vrai sous le fantastique. Esquisse des liens entre le daguerréotype et le théâtre de son temps », *Études photographiques*, n^o 16, mai 2005, p. 152-165.
- FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- GAUTIER, Théophile, *Histoire du romantisme suivie de Notices romantiques et d'Une étude sur la poésie française 1830-1868*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 1993.
- GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, 1869.
- GRIVEL, Charles, « Zola, photogénèse de l'œuvre », *Études photographiques*, n^o 15, novembre 2004, p. 31-60.
- HIBBERD, Sarah, WRIGLEY, Richard (éd.), *Art, Theatre, and Opera in Paris, 1750-1850: Exchanges and Tensions*, Farnham et Burlington, Ashgate, 2014.
- HINTON, Marie-Laure, *Émile Zola photographe*, thèse de doctorat, University of California, Los Angeles, 2008.
- HUGO Victor, *Hernani*, dans *Œuvres complètes*, présentées par Jean-Jacques Thierry et Josette Méléze, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.
- JOIN-DIETERLE, Catherine (dir.), *L'Envers du décor à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIX^e siècle*, Centre National du Costume de Scène et Éditions Gourcuff Gradenigo, 2012.
- LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, LEDDA, Sylvain, NAUGRETTE, Florence (dir.), *Théâtre français du XIX^e siècle*, Paris, L'Avant-Scène, 2008.
- MĂNIUȚIU, Anca, *Poetici regizorale [Poétiques de la mise en scène]*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2015.
- NAUGRETTE, Florence, *Le Théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 2001.
- POTONNIÉ, Georges, *Histoire de la découverte de la photographie*, Paris, Publications photographiques Paul Montel, 1925.

POTONNIÉ, Georges, *Daguerre, peintre et décorateur*, Paris, Publications photographiques et cinématographiques Paul Montel, 1935.

RAZGONNIKOFF, Jacqueline (éd.), *Registre des machinistes de la Comédie-Française*, dans Barry DANIELS, *Le Décor de théâtre à l'époque romantique, Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française 1799-1848*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2003.

ROY-REVERZY, Éléonore, « Hugo dans Zola », dans Dominique PEYRACHE-LEBORGNE, Yann JUMELAIS (éd.), *Victor Hugo ou les frontières effacées*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2002, p.°63-77.

RYKNER, Arnaud, « La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images dans la seconde moitié du XIX^e siècle », dans Pierre PIRET (dir.), *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 151-167.

SCHNEIDER, Rebecca et CODY, Gabrielle (éd.), *Re:Direction. A Theoretical and Practical Guide*, New York et Londres, Routledge, 2002.

THOMAS, Sophie, *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*, New York et Londres, Routledge, 2008.

WEISBERG, Gabriel P. (éd.), *Illusions of Reality: Naturalist Painting, Photography, Theatre and Cinema, 1875-1918*, Published in conjunction with the Van Gogh Museum, Amsterdam, and the Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, Helsinki, Bruxelles, Fonds Mercator, 2010.

WICKLIFF, Gregory A., « Light Writing : Technology Transfer and Photography to 1845 », *Technical Communication Quarterly*, Summer 2006, p. 293-313.

WILD, Nicole, *Décors et costumes du XIX^e siècle. Tome II : Théâtre et décorateurs*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1993.

WOOD, Derek R., « Daguerre and his Diorama in the 1830s : some financial announcements », *Photoresearcher* (European Society for the History of Photography, Croydon, UK.), n° 6 / 1994-1995-1996, p. 35-40.

ZOLA, Émile, *Œuvres complètes*, vol. 12, Édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Tchou-Cercle du livre précieux, 1969.

ZOLA, Émile, *Œuvres complètes*, édition établie par Gilbert Sigaux, Paris, Fasquelle, Genève Édito-Service, 1969-1970.