



HAL
open science

Les manuscrits de mise en scène de Firmin Gémier

Nathalie Coutelet

► **To cite this version:**

| Nathalie Coutelet. Les manuscrits de mise en scène de Firmin Gémier. 2004. hal-03860482

HAL Id: hal-03860482

<https://hal.science/hal-03860482>

Submitted on 18 Nov 2022

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

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

Nathalie Coutelet, « Les manuscrits de mise en scène de Firmin Gémier », *Théâtre*, n° 5, 2004, p. 41-67.

Dans le théâtre grec antique, les didascalies désignaient les consignes données aux acteurs avant la représentation. À l'époque médiévale, elles comprennent les indications scéniques proprement dites, c'est-à-dire les indications de lieu et de temps, ainsi que les indications qui s'adressent au comédien, concernant la parole et la gestuelle. Au cours du XIX^e siècle, les auteurs ont porté un intérêt grandissant à l'exécution matérielle des spectacles, ce qui a entraîné la publication des livrets de mise en scène. Le régisseur consignait la plantation et la manœuvre des décors, les jeux de scène des principaux personnages à chaque réplique, la disposition des groupes, la description des costumes et la liste des accessoires. Durant des siècles, la vision textocentriste poussa les régisseurs à respecter scrupuleusement le paratexte didascalique¹ laissé par le dramaturge, mais au XIX^e siècle, la représentation prit de l'importance ; les féeries, mélodrames et vaudevilles accordèrent une place essentielle à l'aspect spectaculaire et les écrivains consignèrent leurs instructions, tandis que le naturalisme, en tentant de recréer une atmosphère vraisemblable, engendrait une prolifération de détails développés dans les indications scéniques.

À l'époque de Gémier, la rédaction de livrets de régie n'est pas encore usuelle. Par exemple, les spectacles les plus célèbres, qui ont présenté les innovations scéniques majeures de Gémier², n'ont laissé d'autre trace connue que les articles et propos de l'animateur. Ils permettent cependant d'aborder le spectacle en préparation, la vision du metteur en scène par rapport au texte. En s'appuyant sur un corpus restreint de manuscrits³, il est possible d'éclairer les méthodes de travail de l'animateur, ainsi que son esthétique, même si la critique génétique, affûtée dans ses méthodes en littérature, reste à fonder en ce qui concerne le spectacle. La réflexion présente fait suite à une communication au cours d'un séminaire de D.E.A. de M.

¹ Le terme de paratexte est proposé par J.-M. Thomasseau pour désigner titre, liste des personnages, indications spatio-temporelles, indications sur le jeu des acteurs et sur le décor. On peut consulter à ce sujet deux articles du même auteur : « Les différents états du texte théâtral », in *Pratiques*, n° 54, avril 1983 et « Pour une analyse du para-texte théâtral », in *Littérature*, n° 53, février 1984. Le terme « textocentrisme » est dû, quant à lui, à P. Pavis.

² *Le Marchand de Venise* et *Antoine et Cléopâtre*, de Shakespeare (Théâtre Antoine, 23 avril 1917 et 27 février 1918) et *Œdipe, roi de Thèbes*, adapté de Sophocle par Saint-Georges de Bouhélier (Cirque d'Hiver, 17 décembre 1919) sont les spectacles les plus représentatifs de la réforme scénique de Gémier. Lors de ces représentations, il supprime la rampe et fait circuler les acteurs dans la salle, afin de rapprocher plateau et parterre et de susciter la communion ; il installe aussi des escaliers qui permettent d'étager une vaste figuration en fresques plastiques, et de multiplier les aires de jeu.

³ Mise en scène d'*Anna Karénine*, pièce d'Edmond Guiraud d'après Tolstoï, créée le 1^{er} février 1907 au Théâtre Antoine ; mise en scène de *Papillon, dit Lyonnais le Juste*, pièce de Louis Bénéjard, créée le 30 septembre 1909 au Théâtre Antoine, dont le dossier contient le programme du théâtre Antoine pour cette représentation et le numéro 128 de *l'Illustration théâtrale* du 6 novembre 1909, qui reproduit le texte de la pièce ; mise en scène du *Procureur Hallers*, pièce d'Henry de Gorsse et Louis Forest, créée le 16 octobre 1913 au Théâtre Antoine ; mise en scène de *la Bataille*, pièce de Pierre Frondaie, d'après le roman de Claude Farrère, créée le 18 mars 1921 au Théâtre Antoine, dont le dossier contient un numéro spécial de *Paris le Soir* du 10 avril 1921, avec un article de compte rendu de spectacle et le programme du théâtre Antoine pour cette représentation. Tous ces manuscrits proviennent du fonds ART la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

Thomasseau, portant sur les manuscrits de mise en scène et se donne pour but de proposer quelques éléments d'étude des livrets de régie⁴.

Observation des documents

Il est tout d'abord nécessaire de se livrer à une observation globale des documents réunis. Ainsi, deux livrets sont accompagnés de pièces complémentaires, sans trace susceptible de révéler l'identité de celui qui a constitué ainsi le dossier. Le programme, qui comporte la liste des acteurs et de leurs rôles, de même que les dates de représentation, a peut-être la fonction d'aide-mémoire ; le compte rendu aurait pu servir à des modifications basées sur la critique. Ces documents ont été inclus ultérieurement, puisqu'ils n'existaient pas au moment de la préparation du spectacle. En revanche, quelques annotations manuscrites figurent sur le texte imprimé, comme si le scripteur avait d'abord opté pour ce support avant de composer un livret.

Le lieu d'accueil est un théâtre privé situé boulevard de Strasbourg, dirigé par Gémier à partir de 1906. Une distance de plus de dix ans sépare les différentes mises en scène, ce qui implique une évolution dans la carrière et dans les choix de l'animateur. Deux mises en scène sont manuscrites et proviennent avec certitude du régisseur fidèle de Gémier, Raphaël Cailloux, tandis que deux autres sont dactylographiées sans précision sur l'auteur de la transcription. Chaque dossier se présente sous la forme d'un cahier relié, avec des notes manuscrites, des ratures, des croquis. Ils révèlent un travail déjà élaboré, un relatif aboutissement, plus qu'une évolution portant la trace de modifications successives. Ces traces, certes, existent, puisqu'il y a des ratures et des rajouts, mais globalement, l'essentiel du travail préparatoire avait été réalisé avant cette rédaction, soulignant ainsi l'objectif téléologique de ce type de document. Ce n'est pas le cas de tous les livrets de régie ; la plupart recueillent toutes les étapes, l'évolution entière du travail de mise en scène.

Aucun document n'est autographe, le metteur en scène n'a rédigé personnellement aucun des livrets, mais a délégué son régisseur pour consigner les axes principaux du travail. La distinction est donc délicate entre sa vision et celle du scripteur, ce dernier ajoutant vraisemblablement ses mots et ses interprétations aux déclarations du metteur en scène. Même si le régisseur est perçu comme le plus fidèle interprète de ses volontés, ce sont ses mots qui demeurent sur le papier, ses traductions des paroles entendues ; il s'agit donc d'un document collectif. Gémier travaillait beaucoup oralement, dirigeait ses comédiens et distribuait ses remarques sur le plateau, plus qu'il ne théorisait par écrit ; Cailloux, vraisemblablement, était chargé de noter au fur et à mesure les décisions prises, les directives, etc. Aide de camp du metteur en scène, bras droit et mémoire des choix scéniques, il relate chaque élément de décor ou de jeu afin de conserver les traces pour les reprises futures, certes, mais également pour concrétiser un travail oral éphémère. Lui-même est acteur (il joue le rôle d'Ewald, domestique

⁴ Plusieurs articles et ouvrages sont consacrés à la critique génétique : Pierre-Marc de Biasi, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan/Université, coll. « Littérature 128 », 2000 ; Almuth Grésillon, « De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène », in *Cahiers de praxématique*, n° 26, 1996 ; Monique Martinez Thomas (ed.), *Jouer les didascalies*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999 ; Jacques Neefs, « L'écriture du scénarique », in Philippe Hamon – Jean-Pierre Leduc-Adine (dir.), *Mimesis et semiosis : littérature et représentation*, Paris, Nathan, 1992 ; Jean-Marie Thomasseau, « Les manuscrits de mise en scène », in *L'Annuaire théâtral*, n° 29, printemps 2001.

de Hallers dans *le Procureur Hallers* ; le premier marin dans *la Bataille*), comme Gémier, tous deux occupent donc des fonctions doubles. Le recul nécessaire dans la verbalisation des choix scéniques paraît alors malaisé.

Le déchiffrement des documents manuscrits est souvent complexe ; l'objectif n'étant pas de publier ces données, les livrets recourent à des idiosyncrasies afin de consigner les axes principaux de la mise en scène⁵. Les ratures, rajouts, abréviations doivent être reliés et interprétés, afin de formuler des hypothèses. Des feuilles manuscrites sont parfois recollées sur le texte dactylographié, compléments ou modifications de la mise en scène, comme dans *la Bataille*. Les différents crayons utilisés prouvent également que plusieurs périodes ou plusieurs scripteurs sont repérables dans ces documents. Lorsque des extraits sont raturés et remplacés par d'autres phrases, la chronologie est évidente. Cependant, il est impossible de dater précisément chaque étape du processus scénique. L'écriture, pragmatique, n'a pas pour but de communiquer au lecteur des clefs destinées à décrypter la mise en scène, mais de fournir une trame de travail à l'équipe et l'interprétation de l'analyste s'ajoute par conséquent à celle du scripteur.

Utilisation des matériaux

Les manuscrits doivent être comparés au texte imprimé de la pièce ; il est nécessaire de confronter l'écriture théâtrale à l'écriture scénique, le verbe au spectacle. L'écriture scénique est un texte second, puisqu'il se situe nécessairement *après* la rédaction de la pièce ; c'est en quelque sorte le cahier de notes du metteur en scène. Rapprocher les deux écrits apporte donc des éléments de réponse aux questions suivantes : les indications scéniques de l'auteur sont-elles respectées ? des morceaux du dialogue ont-ils été supprimés ? des répliques ont-elles été modifiées ? a-t-on rajouté du texte ? Sans cette étude comparative, il est impossible de savoir si l'animateur opte pour une vision personnelle, une lecture autonome de la pièce, ou s'il tente de mettre en vie et en voix les mots du dramaturge. Cette question est essentielle dans la première moitié du XX^e siècle, période au cours de laquelle la fidélité au texte demeure la norme imposée et les libertés frileuses, en dépit de la volonté d'indépendance des metteurs en scène qui s'affirme.

Les livrets de régie doivent être mis en parallèle avec l'esthétique globale du metteur en scène. Confronter les déclarations à ce travail préparatoire doit déterminer les outils qui lui permettent de forger une esthétique concrète et pas seulement théorique. De même, il est ainsi possible d'établir si le travail scénique, avec ses tâtonnements, a généré un concept artistique, qui est alors le fruit d'expériences concrètes, ou bien s'il n'est que la mise en application de théories forgées par l'esprit. Lorsque les comptes rendus de la représentation existent, il est intéressant de vérifier si les décisions portées sur le livret ont été maintenues jusqu'au bout, ou si des changements sont encore intervenus avant le spectacle. En effet, l'une des caractéristiques de ce nouveau texte didascalique est son inachèvement : les ratures, notes

⁵ Les extraits cités reproduisent textuellement les propos consignés dans les livrets, avec leurs maladresses et leurs fautes.

rajoutées en marge, attestent déjà cette perpétuelle évolution qui, certes, doit cesser à un moment ou à un autre, mais qui peut se poursuivre après les premières représentations. Les dates n'apparaissent pas, il est par conséquent plausible que des retouches aient pu faire suite à la première, afin d'améliorer ce qui ne passait pas la rampe, par exemple.

Les livrets procèdent de manière identique: la fin de réplique est transcrite, soulignée la plupart du temps, et suivie des indications de déplacement, de mouvement, d'attitude. Cela nous renseigne sur l'établissement d'une pratique régulière dans la façon de consigner la mise en scène et nous permet d'avancer que les livrets dactylographiés, qui ne portent pas le nom du scripteur, sont sûrement l'œuvre de Cailloux, tant les procédés utilisés sont identiques⁶. Après cette première phase d'observation, il est possible de regrouper les éléments en fonction de certaines catégories communes, telles que les variantes, les notes sur le décor, le bruit, l'éclairage, le jeu, les mouvements, et enfin, les principes esthétiques.

Les variantes textuelles

Gémier affirma à plusieurs reprises respecter fidèlement le texte de l'auteur, mais il procéda régulièrement à quelques modifications. Il soulignait qu'interpréter la parole du dramaturge était également la mission de l'animateur, afin de la vulgariser pour le public, point qui entre directement dans son credo de théâtre populaire. Ainsi, pour *Anna Karénine*, on trouve à plusieurs reprises la mention « régler la lumière d'après la brochure⁷ ». Il s'agit de l'édition imprimée de la pièce, qui accompagne le manuscrit, ce qui nous explique pourquoi elle a été jointe au dossier. La fidélité aux indications didascaliques de l'auteur semble alors être la voie suivie par Gémier. Cependant, certaines scènes rayées dans le manuscrit, comme les deux premières, la ronde des enfants avec Mlle Rolland, laissent à penser qu'elles ont été supprimées à la représentation, après avoir été préparées dans un premier temps. Vraisemblablement alourdisaient-elles la scène selon l'animateur ou étaient-elles considérées comme moins importantes pour la compréhension de l'action. Par conséquent, deux attitudes, apparemment contradictoires, se manifestent ici : d'une part la mise en espace des options du dramaturge ; d'autre part, la lecture autonome du metteur en scène, qui n'hésite pas à pratiquer des coupes dans le texte, à intervenir sur la matière verbale.

Dans *la Bataille*, des changements sont également opérés au sein des dialogues⁸ : quelques phrases sont soulignées, vraisemblablement en raison de leur importance, tandis que d'autres sont rayées ; parfois réécrites, avec simplification, parfois purement supprimées. Les didascalies du dramaturge sont reprises : nom du personnage avant la réplique et l'indication scénique comme « revenant, aux petites servantes ». Les parenthèses sont destinées à distinguer les notes de mise en scène. Le système de couleurs est le même dans le corpus : le rouge est destiné à souligner l'importance de la phrase, ou bien à mettre en exergue la fin d'une réplique, suite à laquelle un déplacement s'effectue par exemple ; le bleu sert à supprimer ou à

⁶ Voir en Annexe I la reproduction d'un extrait du manuscrit de mise en scène de *La Bataille*.

⁷ À la scène 4, tableau 6 ; voir en annexe II la reproduction de ce document.

⁸ Voir en Annexe I le document sur lequel portent ces remarques.

retravailler les répliques. Ce document est en grande partie dactylographié, avec de nombreuses retouches et annotations manuscrites : plusieurs étapes sont donc repérables. La différence de crayons indique également l'évolution des modifications, qui se sont opérées par couches successives, au fil des répétitions.

Après examen de ses choix, Gémier se présente aussi bien comme un défenseur du texte qu'un partisan de la liberté du metteur en scène, puisqu'il respecte majoritairement la prose du dramaturge, tout en s'accordant quelques changements qui, selon lui, étaient destinés à servir le texte, afin qu'il soit mis en lumière. Il distingue deux sortes de mise en scène : la mise en scène picturale (décor, cadre, costumes), qui est selon lui l'œuvre du décorateur et la mise en scène psychologique (jeu, mouvements, intonations, mimiques), qui est l'apanage du metteur en scène.

Mise en scène picturale

Tous les manuscrits comportent des croquis de décor très détaillés, hormis celui du *Procureur Hallers*, qui possède uniquement quelques notations de déplacements. Il est possible que le dessin ait été égaré, désolidarisé de la brochure, car des phrases mentionnent lettres et numéros qui devraient être notés sur le croquis : « porte C. », « bureau 7 », comme sur les autres dossiers qui utilisent le même système afin de référencer les éléments du décor ; il est donc plus que certain qu'un croquis manque ici. En effet, les autres dossiers comportent une liste numérotée de chaque élément du décor, suite au croquis ; le croquis, quant à lui, place les numéros sur chaque meuble ou accessoire et présente les plantations.

Aucune liste n'est raturée, ne présente de trace de modification, ce qui peut s'expliquer de deux façons : premièrement, les livrets ont été commencés bien après le début du travail en plateau, lorsque le système décoratif était déjà fixé et visiblement, de manière définitive. Il est vrai que, s'il est possible de modifier un mouvement, une attitude au dernier moment, il est plus difficile de métamorphoser le décor à la dernière minute. Néanmoins, le moindre petit accessoire est listé et les plantations paraissent stables, puisque aucune remarque ne porte sur de telles modifications. L'ordre de travail du metteur en scène est d'abord le décor, ensuite la vie des personnages dans ce décor. Seconde hypothèse: la rédaction de la liste et du croquis peut être postérieure au travail de plateau et n'intervenir, comme support, aide-mémoire, qu'à la fin des répétitions, lorsqu'aucun changement supplémentaire n'est plus envisagé.

Gémier, formé au Boulevard, œuvre pour un théâtre scénographique, qui accorde la primauté au visuel ; il cherche aussi à composer des séquences vivantes, réalistes. Par exemple, le décor d'*Anna Karénine* présente un certain souci de couleur locale avec la scène du champ de courses⁹: guichet de pari, tribunes, etc., qui visent à recréer l'atmosphère. Le concret des objets, de l'espace est proche de la réalité, mimétiquement figurée ; il reprend alors la « dramaturgie du 4^{ème} mur », forgée par les naturalistes.

⁹ Acte II, 2^e tableau.

Le livret de *la Bataille* contient des listes d'accessoires pour chaque acte et des croquis détaillés de décors. La liste est utile afin de préparer les accessoires nécessaires, mais aussi de préciser le style du mobilier, les caractéristiques de taille, de matière, de couleur, etc. À l'acte II, le décor présente la particularité d'une dualité entre l'univers occidental et oriental et donne lieu au partage du plateau. Réaliste, il cherche à créer la couleur locale avec les lanternes japonaises, les shodjis¹⁰, les nattes du côté B ; le piano à queue, le mobilier Louis XV et la vaisselle précieuse côté L. Ce décor simultanément matérialise la coupure entre les coutumes européennes et asiatiques, mais lorsque les paravents sont ouverts, ces deux univers se trouvent réunis. Le but est également de susciter une connivence avec le public, témoin des actions concomitantes. Cependant, ce système était prévu dans le texte de la pièce, la mise en scène n'a donc fait qu'exécuter les indications de l'auteur, tout en ajoutant des notes qui paraissent bien plus lyriques que techniques :

Il y a une étrange intimité complice : par deux petites lampes fleuries de lilliputiens abat-jour, la nappe et les fruits sont éclairés et les visages, tout le reste est presque dans l'ombre¹¹.

Le langage, ici, n'est pas instrumental mais poétique, il n'a pas pour fonction de clarifier la représentation scénique, mais de créer une atmosphère. Il s'agit d'une didascalie « descriptive » plus que d'une indication technique.

Costumes

Le costume revêt en général une fonction de repérage, il indique l'époque, le lieu de l'action, la situation sociale. Le manuscrit de *Papillon, dit Lyonnais le Juste* comporte une liste des costumes et des perruques, de leurs changements au fil des actes. La volonté est clairement illusionniste : Papillon, par exemple, doit se métamorphoser au fur et à mesure de la pièce et passe d'un « complet en gros drap gris » avec des « chaussures grossières en cuir naturel », « une truelle et une équerre » suspendus à sa chaîne de montre, au costume de tennis, puis au smoking noir¹². L'attitude du personnage est en accord avec le vêtement, qui indique une décontraction très éloignée de la gêne manifestée au cours de l'acte précédent. Ces costumes servent l'action, permettent de visualiser l'évolution sociale du personnage : le modeste tailleur de pierres devient un riche héritier et il troque les symboles de sa condition ouvrière, les breloques de la chaîne, pour une raquette de tennis. Parfois, les indications sont moins précises : le costume de Gaston de Sandray est un « complet très élégant », une notion variable en fonction des goûts et des époques. De même, « Rideau : tenue de Pernu composée de façon assez ridicule tout en restant dans la vraisemblance.¹³ ». Les notions de « ridicule » et de

¹⁰ Paravents de papier.

¹¹ Acte I, scène 8 ; voir en Annexe III la reproduction du croquis et de la liste.

¹² Acte II, scène 9 ; voir en Annexe IV la reproduction de la liste des costumes.

¹³ Acte II, scène finale.

« vraisemblance » sont tout aussi variables, elles ne nous éclairent pas sur la composition exacte du costume, pas plus que les perruques : « Pernu : à composer perruque et barbe ».

Dans *le Procureur Hallers*, le personnage assume un double jeu, donc le costume occupe une place primordiale : le rôle d'Hallers, tour à tour homme de loi au-dessus de tout soupçon et apache de barrières, doit être immédiatement identifiable pour le public. Une astuce scénique est révélée dans le manuscrit :

Hallers, toujours en bandit (mais pour simplifier son changement, il a mis son faux col et sa cravate, son foulard cache le tout¹⁴.

Les répétitions, vraisemblablement, ont révélé le manque de temps pour opérer le changement de vêtement, et ont abouti à une superposition de costume, c'est-à-dire que l'expérience concrète du plateau a induit une technique afin de respecter les contraintes temporelles de l'enchaînement des séquences.

Dans *la Bataille*, les costumes doivent permettre la compréhension du public au sujet de la double culture des personnages : tantôt vêtus à l'europpéenne, tantôt à l'orientale (robe de bal de la marquise sur un grand portrait et tenue traditionnelle japonaise sur un petit, vêtements des servantes, uniforme de marin du marquis, smoking, etc.) Il est par exemple question de Fergan, en « complet veston, chapeau et gants », en revanche, l'indication sur le « deux petites servantes nipponnes » est assez vague. Peu de précisions sont données à ce sujet dans le manuscrit ; les indications de l'auteur, très détaillées, ont été respectées.

Bruitage et musique

Dans *la Bataille*, à l'acte III, les bruits du moteur, de la mer, des obus s'abattant sur la tourelle sont orchestrés dans une perspective illusionniste. Il s'agit de faire reconnaître la situation au public :

on entend dans le lointain une canonnade (trois grosses caisses) ; bruit des vagues ; la canonnade augmente d'intensité.

La façon de rendre le bruit des vagues n'est pas expliquée ici et la note sur les grosses caisses n'éclaire pas totalement les mesures prises pour obtenir un résultat qui, à en croire les critiques de la représentation, fut tout à fait sensationnel. Les manuscrits, certes, concernent la genèse du spectacle et apportent à l'analyse une autre vision, mais ils ne pourront jamais nous révéler la substance spectaculaire. La musique est présente comme décor acoustique : la vieille nourrice joue du shamisen, la marquise joue du koto et du piano, il est question du « prélude des chansons de Bilitis » ; elle écoute des valses anglaises sur le gramophone, avec précision sur le titre « Destiny ». Les instruments exotiques, liés aux racines des personnages,

¹⁴ Acte III, p. 1 du manuscrit.

s'opposent, de même que le décor et les costumes, aux airs occidentaux. Donc, les titres sont mentionnés parce que les musiques doivent être choisies et préparées en coulisse, mais les bruitages ne sont pas expliqués, comme si cette tâche revenait à un technicien et n'appartenait pas au metteur en scène¹⁵.

Pour *Anna Karénine*, le manuscrit propose plusieurs types de bruits, sans expliquer la manière dont ils seront produits : aucune précision n'est apportée au sujet de la course hippique, nécessairement sonore : « Les trois coups frappés pour le rideau on entend pendant quelques instants le tumulte d'une course ». Rien n'explique comment ce tumulte, puis le « léger brouhaha » sont rendus. Certains bruits ont pourtant une importance déterminante pour l'action et exigent, à ce titre, une réalisation soignée ; c'est le cas du train :

On entend au lointain le sifflet du chemin de fer – sifflet un peu plus rapproché – on entend très loin le roulement du train – le grondement grandit – le grondement grandit de plus en plus – dès que le train est passé, le bruit décroît, ce train passe de gauche à droite – on entend les enfants crier sur la voie – le rideau tombe pendant que l'on entend au lointain le sifflet du chemin de fer¹⁶.

Le suicide de l'héroïne avec le passage du train de Nijni n'est pas détaillé quant aux moyens utilisés afin de créer l'atmosphère. Pourtant, la presse et Andrée Mégard¹⁷ rapportent que le résultat fut impressionnant, les spectateurs se levant de leurs fauteuils afin de voir le train au fond de la tranchée. L'astuce technique n'est pas mentionnée dans le manuscrit, mais Andrée Mégard, créatrice du rôle d'Anna et épouse de Gémier offre un témoignage fiable, en dépit des années écoulées entre la représentation et la rédaction de ses mémoires. Cette absence au sein du livret suscite donc l'interrogation : les ficelles techniques y figurent peu, comme si elles avaient été consignées à part, destinées aux techniciens et non au metteur en scène, ou bien comme si elles avaient été seulement verbalisées, non écrites. C'est également le cas, en règle générale, pour l'éclairage de la scène.

Éclairage

La lumière est un des éléments décisifs de l'espace théâtral ; Gémier, à l'instar de nombreux contemporains, a cherché à utiliser au maximum les effets lumineux pour créer des atmosphères réalistes. À l'acte III du *Procureur Hallers*, l'éclairage prend une dimension

¹⁵ Voir en Annexe I le document qui mentionne le piano et le shamisen.

¹⁶ 7^e tableau, p. 4-6 du manuscrit.

¹⁷ A. Mégard-Gémier, *Et l'on revient toujours... Souvenirs d'une comédienne*, Paris, S.F.E.L.T., Bibliothèque du Hérisson, 1932. Elle rapporte dans ses mémoires l'astuce scénique permettant de produire l'illusion : sous la scène, des roues de fer tournent sur place, manipulée par les machinistes ; une seule, puis 2, 3, 10, 15 roues qui tournent et font un bruit de tonnerre ; une à une, elles s'arrêtent, afin de simuler le bruit décroissant du train qui s'éloigne ; dans la tranchée, une rampe électrique tient toute la largeur de la scène ; au-dessus de cette rampe, une bande de toile, percée de trous, se déroule ; par les trous est projeté un éclairage intermittent, semblable à celui des compartiments d'un train éclairé qui file dans la nuit.

symbolique très manichéenne : la pleine lumière pour Hallers, le clair-obscur pour l'apache, une codification visuelle très simple afin de faciliter le repérage du public:

Luminaire du 3^{ème} acte :

Au lever du rideau éclairage de la fin du Ier acte- Dès que le commissaire et Arnoldy sont entrés en scène derrière les portes B. C. on éclaire. Pendant l'interrogatoire des deux apaches le petit jour commence derrière la fenêtre des lampes blanches et rouges. Éteindre doucement le projecteur et monter un peu la rampe et la première herse en blanc.

Ainsi, la lumière augmente comme la vérité fait son chemin ; on s'achemine vers le dénouement et toute la lumière se fait, au propre comme au figuré. À l'acte IV, en effet, « Luminaire : Plein feu partout, c'est le jour », car la révélation du dédoublement de personnalité a eu lieu.

Les choix de l'éclairage pour *Anna Karénine* sont en revanche plus vagues et témoignent d'une stricte observation des indications scéniques, puisque les seules références sont ainsi formulées : « Régler la lumière comme il est indiqué sur la brochure¹⁸ ».

Le manuscrit de *Papillon* est encore plus lapidaire : « Électricité – Grand soleil au dehors les trois actes – Lumière moins crue en scène¹⁹ ».

Majoritairement, la fidélité aux didascalies de l'auteur, qui laisse souvent des directives en ce qui concerne la lumière, gouverne donc l'éclairage en scène. Néanmoins, les livrets peuvent avoir été amputés des spécifications, œuvres du technicien éclairagiste, essentiel dans la mise en scène du XX^e siècle, et ont pu demeurer sa propriété.

Techniques

Le clou du III^e acte de *la Bataille*, avec la tourelle du cuirassé en mouvement, n'est pas entièrement expliqué. Le manuscrit reprend les indications de la pièce, mais détaille peu les manœuvres nécessaires au déplacement du décor. Le croquis présente les déplacements du plancher de la tourelle :

sous les galets qui roulent sur des plaques de tôle C de 0,30 m de largeur et restent fixées au plancher de la scène (...) On développe en même temps la feuille T qui vient se placer derrière et presque au bout de A.

Quand tout ce travail est exécuté la tourelle se trouve remontée au fond. Lorsqu'il faudra redescendre on ramène tout en plan comme il est indiqué ci-dessus.

Seules ces brèves mentions évoquent la difficulté du décor mobile pour rendre les secousses du navire durant le combat. Des notes techniques émaillent ponctuellement les livrets, telles que « Au lever du rideau compter jusqu'à dix²⁰ », « Durée 50 minutes²¹ » qui concernent le

¹⁸ 6^e tableau, scène 4.

¹⁹ Précision qui fait suite au croquis de décor.

²⁰ *Le Procureur Hallers*, acte I, scène 1.

²¹ *La Bataille*, acte I.

minutage de la pièce, très important dans la préparation du spectacle. Les consignes sont sensibles dans l'emploi de l'infinitif, récurrent dans ces circonstances : « Enlever les candélabres. Remettre tout en place en scène²² ». Phrases courtes, elles font appel à la fonction instrumentale du langage et contrastent avec les longues explications qui figurent sur la même page :

Dans l'acte précédent, Dickert a replacé la chaise 5 contre le bureau – Aussitôt que celui-ci s'en est servi pour décrocher les rideaux, il l'a placée à droite devant...

Vraisemblablement, les phrases courtes et impératives sont réservées aux consignes, tandis que les développements tentent de préciser, de détailler les mouvements, les plantations, etc. Deux catégories linguistiques coexistent donc : d'une part les brefs rappels aux techniciens, d'autre part les considérations esthétiques destinées au metteur en scène. La majorité des phrases est néanmoins rédigée dans un style assez élaboré et les notes cursives sont peu abondantes. Les livrets de régie, en général, recourent à un lexique technique, mais ici, le scripteur compose des phrases et utilise davantage les références littéraires que le jargon spécialisé. Quelques hypothèses peuvent être émises à ce sujet. Tout d'abord, les quelques rares ouvrages consacrés à Gémier de son vivant sont en fait des « interviews », des discours rapportés, notamment par ses compagnons Paul Blanchart et Paul Gsell²³ ; ils présentent la même facture, c'est-à-dire des déclarations esthétiques, qui manquent de précisions techniques. Ensuite, d'autres documents préparatoires ont peut-être disparu et ne demeure que le livret abouti, le document final. Il est peu probable que dans le feu de l'action, en pleines répétitions ou en cours d'installation du plateau, Cailloux, qui était acteur et régisseur principal, nous le rappelons, ait pu prendre le temps et la réflexion nécessaire pour inscrire de telles notes. En outre, les annotations concernent majoritairement le jeu, les déplacements, entrées et sorties, attitudes. La mise en scène doit, en effet, mettre en espace le dialogue, c'est pourquoi les mouvements font l'objet d'une attention particulière. Chef de troupe reconnu, acteur lui-même, Gémier appartient à la vaste communauté des artistes qui placent le comédien au cœur de la représentation à cette époque.

Mise en scène psychologique : Pantomime

Les indications qui figurent sur le livret d'*Anna Karénine* concernent majoritairement les attitudes et les gestes des personnages ; elles sont beaucoup plus développées que les notes sur le décor ou les costumes et s'apparentent à des épisodes de type descriptif :

Anna reste seule en scène sur le seuil de la porte, grande scène de muette émotion, elle s'avance vers le milieu de la scène, regarde autour d'elle, remonte ensuite par derrière le bureau. Elle regarde droit face au public dans le petit pupitre de Serge, qui se trouve au milieu du bureau, en tire le porte plume de Serge qu'elle embrasse, puis un cahier ; après l'avoir ouvert et parcouru un instant, l'embrasse et le presse contre sa poitrine en sanglotant. Elle remet le tout sur le bureau après quoi, s'étant dirigée vers le piano, elle aperçoit le béret de Serge, elle le prend et l'embrasse en pleurant très fort et tombant sur la chaise 2 (...).

²² *Le Procureur Hallers*.

²³ P. Blanchart, *Firmin Gémier*, Paris, L'Arche, coll. « Le Théâtre et les Jours », 1954. F. Gémier, *Le Théâtre*, entretiens réunis par P. Gsell, Paris, Bernard Grasset, 1925.

Elle s'incline fondant en larmes, prend machinalement son manteau sur le coin gauche du bureau, de sa main gauche et sort à reculons. Karénine lui désigne toujours la porte ; elle laisse traîner son manteau à terre et, pendant toute cette sortie le rideau baisse lentement, on l'entend sangloter pendant toute cette sortie ; arrivée sur le seuil de la porte, elle se retourne et sort premier plan gauche. Nota Anna dans cette fin de scène doit donner au public l'impression qu'elle n'est plus (ce que l'on peut dire vulgairement) qu'une loque humaine²⁴.

La pantomime fut l'une des caractéristiques de la conception de l'acteur chez Gémier ; lui-même se rendit célèbre par ses compositions muettes. Le régisseur a consigné à la fois le déplacement, les attitudes des deux protagonistes et les effets escomptés au sein du public, en soulignant les effets, mais sans détailler les mimiques ou les attitudes. Ce sont des indications générales, pas des directives concrètes données au comédien. Gémier, promoteur du théâtre populaire, a tenté de créer la communion à chacun de ses spectacles par la perception sensible. Certaines pièces furent peut-être montées en fonction des rôles que Gémier pourrait y jouer. C'est lui qui incarne les personnages complexes et qui recourt à son talent mimique, mais c'est également lui qui a opté pour un texte plutôt qu'un autre. La pantomime lui permet de mettre en avant le travail du comédien, d'exprimer les émotions qui suscitent la communion avec l'assistance.

Dans *le Procureur Hallers*, de nombreuses pantomimes doivent souligner la métamorphose du héros, rendre sensible son dédoublement de personnalité, ce qui complique la tâche pour le comédien chargé d'incarner le rôle ; cependant, c'est le metteur en scène, Gémier, qui fut chargé de cette tâche, aussi les indications sont-elles, une fois encore, peu techniques :

Lentement, il se carre dans son fauteuil, les yeux toujours levés vers le plafond et peu à peu s'endort, le coude sur le bras droit du fauteuil, sa tête retombant dans la paume de sa main (un grand temps) son bras droit retombe en dehors du fauteuil. La tête suit légèrement le mouvement du bras (un temps). On l'entend prononcer comme dans un songe les phrases suivantes : « Eh bien quoi ! Tu viens ; grouilles-toi » (un temps). La tête se lève lentement – il a une sorte de crispation nerveuse – Sur la physionomie de Hallers, on y lit comme de la souffrance. Lorsque son bras est arrivé à la hauteur de l'épaule, il porte sa main à son front, puis il la retire lentement – de cet instant, la physionomie a totalement changé – elle est dure et crapuleuse – il rouvre les yeux, regarde fixement pendant quelques instants dans le vide sans bouger la tête, puis il lève le regard vers le plafond²⁵.

La prose est très vague, elle ne décrit pas précisément la métamorphose d'Hallers ; le comédien doit exprimer les émotions de façon claire pour le public, sans autre outil que sa mimique. Écriture quasi dramaturgique, poétique plus que pratique, elle paraît transcrire les remarques de Gémier plus que les données précises du jeu. Le masque, l'expression faciale doivent rendre lisible pour les spectateurs la transformation psychique, le dédoublement de personnalité, qui est révélé au dénouement du 4^e acte :

Il met son doigt sur son front puis sur son cœur faisant comprendre qu'il était vraiment malade, mais tous les deux rient en voulant par là lui donner le change, mais il mime à Feldermann et Arnoldy qu'il n'est pas dupe et qu'il sait ce qu'il dit²⁶.

²⁴ Acte III, 5^e tableau.

²⁵ Acte I, scène 12.

²⁶ Acte IV, p. 18 du manuscrit.

Les gestes recourent à une codification très simple, accessible au public ; plus contenus que certaines paroles, plus efficaces que de longs discours, ils concourent au naturel exigé par les praticiens naturalistes.

Le personnage de Yorisaka, dans *la Bataille*, est caractérisé, comme Hallers, par une dualité, culturelle cette fois. Acteur lui aussi, il joue, par une sorte de mise en abyme, la comédie de la parfaite intégration aux mœurs occidentales en public et se révèle un farouche défenseur des traditions nippones en privé :

Rentre le marquis, seul. Il est changé. Sa silhouette est bien la même et son costume, mais son visage a pris brusquement, par la physionomie, un relief plus asiatique et le sourire qui semblait incessant a cessé²⁷.

Le jeu doit donc se baser sur ce principe qui paraît assez délicat à interpréter : comment concevoir un masque facial « plus asiatique » ? Vraisemblablement, en recourant aux stéréotypes de l'époque, facilement reconnaissables pour le spectateur. Gémier pensait qu'il fallait d'abord déterminer la personnalité du rôle, puis exécuter tous les gestes, toutes les mimiques en accord avec cette personnalité, reprenant à son compte la théorie de Stanislavski.

Psychologie des personnages

Un seul des livrets, celui de *la Bataille*, propose une remarque à l'intention précise du metteur en scène et souligne l'attention portée à la personnalité de chaque protagoniste : « Note pour Gémier : le 1^{er} Marin (ainsi désigné par le texte) est un intellectuel lettré ; le 2^e marin, un petit gars du peuple (Marschal) ; le 4^e un fanatique tranquille, sans inquiétude comme les croyants. Les autres sont moins typés – mais le 2^e qui ne dit qu'une phrase, est déjà vieux (cheveux gris)²⁸ ».

Le moindre figurant est tenu de respecter une psychologie absente des didascalies de l'auteur, mais pressentie par le metteur en scène. Gémier pensait que l'acteur ne devait pas jouer mais vivre son rôle, c'est-à-dire exprimer des émotions les plus « réelles » possibles, ce qui nécessitait le tracé d'un contour psychologique. Cependant, il est question, dans *Papillon*, de « types » : celui du jeune homme élégant et du vieux soldat, qui ne sont guère parlants pour nous aujourd'hui. L'étaient-ils à l'époque, au point que nulle autre précision n'était nécessaire ? Il faut supposer que les emplois, encore en usage, rendaient ces notes très compréhensibles pour un metteur en scène ou un acteur.

²⁷ Acte I, scène 8.

²⁸ Acte III, p. 1 du manuscrit.

Mouvements et attitudes

On a beaucoup évoqué le procédé d'André Antoine, maître de Gémier, consistant à faire jouer, par souci de réalisme, dos au public. Ainsi, l'acte II d'*Anna Karénine* débute par l'intrusion du public au sein de l'effervescence de la course hippique : « Le rideau se lève – Tous les spectateurs sont debout sur les chaises dos au public et crient ».

Ce début *in medias res* permet d'accroître l'illusion, même si les contraintes scéniques reprennent rapidement le dessus :

On dégage un peu l'avant-scène laissant la place aux principaux interprètes ayant du texte ». Les limites de la volonté de réel sont celles de la convention : il est impossible de ne pas voir ou de ne pas entendre les acteurs sous prétexte de poursuivre jusqu'au bout la scène authentique de courses. Néanmoins, les attitudes de chaque protagoniste ne sont pas toujours précisées, de même que les noms des personnages ou des acteurs effectuant les déplacements :

« Pendant ce temps un grand mouvement se fait parmi les joueurs qui sont au fond. Les uns vont au guichet du pari mutuel, les autres s'asseyent. »

Le trait souligne apparemment les notions importantes ; les scènes de foule sont une des prédilections de Gémier, c'est pourquoi il y apportait en général beaucoup de soin. Il est intéressant de constater que des mouvements ont lieu en arrière-fond de la scène principale, dans une optique toujours réaliste, mais qui rappelle aussi le recours au tableau chez Gémier, à chaque épisode de foule. Cependant, rien n'est dit au sujet des figurants qui s'asseyent, sur leur nombre, pas plus que sur ceux qui vont au guichet. Les comédiens l'avaient-ils testé et décidé en plateau, sous l'égide du metteur en scène ? Le document, lacunaire encore une fois, ne se préoccupe visiblement que des éléments qui demandent à être rappelés afin de ne pas être oubliés.

Les déplacements sont toujours précisés, souvent accompagnés d'un petit croquis, mais tous ne sont pas détaillés quant à l'attitude de l'acteur. Des vecteurs permettent de retracer très rapidement les mouvements et les emplacements. Par exemple, les flèches indiquent le déplacement de chaque personnage et sa position par rapport au mobilier et aux autres protagonistes. Des phrases complètes, cependant, sont associées au croquis et détaillent les mouvements. Autre exemple, dans *le Procureur Hallers* : « Tous les deux font un mouvement de frayeur sans trop descendre vers lui » ; « Un temps. Gros Charles et Dickert en inspectant les lieux gagnent vers la cheminée ».

Quelles sont les mimiques, les gestes, combien dure ce « temps », avant le déplacement ? Le « mouvement de frayeur » appartenait peut-être à une typologie très codifiée de gestes, immédiatement compréhensibles pour le public, comme c'était le cas dans le théâtre des boulevards. L'acteur était peut-être laissé seul juge de ses attitudes. Ce document pourrait enfin n'être qu'un support afin de suivre le déroulement du spectacle, sans comporter les détails, un script en quelque sorte.

L'esthétique

Certaines remarques enfin s'apparentent davantage à la théorie de l'animateur qu'aux modalités pratiques de la mise en scène. Ainsi, dans *Anna Karénine*, quelques notes précisent le rôle accordé à l'aspect sensible de la représentation :

Anna presse contre sa poitrine le petit Serge et tous les deux pleurant et riant se roulent sur le tapis (tout ceci très discrètement, le metteur en scène doit veiller à ce que ce jeu de scène soit charmant et attendrissant à la fois)²⁹.

On retrouve une remarque similaire dans *la Bataille* :

À partir de cet instant du tableau, tout l'art du metteur en scène doit être de donner l'impression que le cuirassé vient d'entrer en action, c'est-à-dire que la tourelle doit être vue comme si, à l'extérieur, autour d'elle, arrivaient les projectiles ennemis et comme si elle était entourée de feu³⁰.

Cette déclaration semble émaner d'une discussion avec un collaborateur plus que d'une technique spécifique de mise en scène. Très générales, ces phrases pourraient être destinées à un usage extérieur à la troupe, peut-être pour d'éventuelles reprises, en dépit de leur caractère imprécis. Elles reproduisent également les concepts esthétiques de Gémier, comme si Cailloux, en scribe fidèle, avait consciencieusement noté chaque remarque de son patron. On trouve encore, dans *Anna Karénine* : « Cette fin d'acte bien dirigée doit produire sur le public un effet d'émotion considérable »³¹.

Ou encore:

Nota. Aussitôt qu'Anna est descendue sur la voie et que le train a passé, toute cette fin d'acte doit être jouée très vivement afin de laisser le spectateur sous une impression de terreur³².

Elles soulignent son souci de fusion émotionnelle, le choix d'une esthétique « oculaire », l'importance de la sensation comme lien entre les participants. Dans *Papillon*, comédie, l'objectif est moins de susciter l'émotion que le rire : « Rideau : tenue de Pernu composée de façon assez ridicule tout en restant dans la vraisemblance. Gros effet comique pour le baisser de rideau. »

Deux tendances sont manifestes : d'une part, la volonté clairement affichée de réalisme et, d'autre part, le recours au visuel pour créer le rire. On retrouve encore le souci de maintenir

²⁹ 5^e tableau, scène 4.

³⁰ Acte III, 3^e tableau.

³¹ Acte III, 5^e tableau.

³² 7^e tableau.

l'illusion dans *Le Procureur Hallers* à l'acte II : « La trappe se lève face au public afin que celui-ci ne voit pas le dessous de la scène ». La théâtralité ne doit pas être dévoilée, mais l'illusion renforcée.

Conclusion

L'inventaire des manuscrits de mise en scène de Gémier confirme les options scéniques prises tout au long de sa carrière. Son souci du réel, de communication avec le public, de sensibilité du jeu y sont tangibles. Ils ont bien entendu un autre avantage, celui de nous dévoiler ses méthodes de travail, de préparation de la représentation. Des éléments manquent et des lacunes demeurent quant à l'organisation de l'espace scénique, mais ce corpus hétérogène offre un champ nouveau à l'analyse théâtrale. Les absences relevées dans les livrets permettent également le questionnement et des propositions de réponses peuvent être émises : si les astuces techniques sont peu représentées dans ce corpus, peut-être faut-il y voir un effet de la prédilection de Gémier pour la mise en scène psychologique. Nous obtenons peu de certitudes quant aux résultats, certes, mais des pistes et des hypothèses qui ont le mérite d'analyser le spectacle sous un angle différent.

D'ordinaire, l'historien de théâtre dispose d'éléments restreints, l'éphémère de la représentation le contraint à travailler à partir de sources textuelles qui ne rendent pas pleinement compte de la dimension sensorielle. Les articles de critique, les pièces imprimées et les déclarations du metteur en scène constituent les matériaux classiques, mais leur subjectivité entrave l'analyse. De plus, ces documents sont rédigés, majoritairement, après le spectacle : ils expriment non seulement une opinion particulière, mais sont incapables de transmettre fidèlement la totalité d'une représentation. Le théâtre est un art vivant, aussi aucune description, si précise soit-elle, ne peut transporter le lecteur au cœur de l'action. Les manuscrits de mise en scène possèdent des atouts majeurs, même s'il est utopique de croire qu'ils pourront remplacer la représentation. Ils proposent une vision antérieure, non plus postérieure. De plus, ils sont pratiques plus que théoriques ou critiques ; outils de travail à usage interne, ils concernent l'avant du spectacle et permettent au chercheur d'étudier à partir d'éléments internes, non plus externes, d'éléments en construction, non plus à partir d'un tout abouti.

Une méthode d'analyse de ces documents encore largement inexplorés permettrait de rédiger une autre histoire de la mise en scène, non plus à partir de dates, d'événements, mais du matériau préparatoire des représentations. Forme d'écriture spécifique, le livret de régie divulgue un pan secret de la préparation du spectacle ; l'élaboration lente et progressive du travail scénique se révèle, fût-ce partiellement. Certes, ce document n'est pas exhaustif et ne peut restituer l'ensemble d'un système scénique, mais l'esthétique personnelle du metteur en scène apparaît plus sensiblement encore dans cette phase de tâtonnements que dans le « produit fini » qui s'offre ensuite au public. L'étude des livrets doit tenir compte d'une particularité temporelle : la séparation entre la période des répétitions et celle des représentations ; elle doit également définir des outils d'investigation adaptés à l'extrême diversité des données contenues dans chaque manuscrit. Toutefois, si le roman et la poésie bénéficient d'une

méthodologie, elle reste à forger en ce qui concerne les manuscrits de théâtre, qui présentent des difficultés spécifiques : la nécessité des répétitions, des modifications au fil des représentations, d'une part et la diversité des éléments présents dans les livrets de régie, d'autre part.