

introduction

Mélanie Traversier

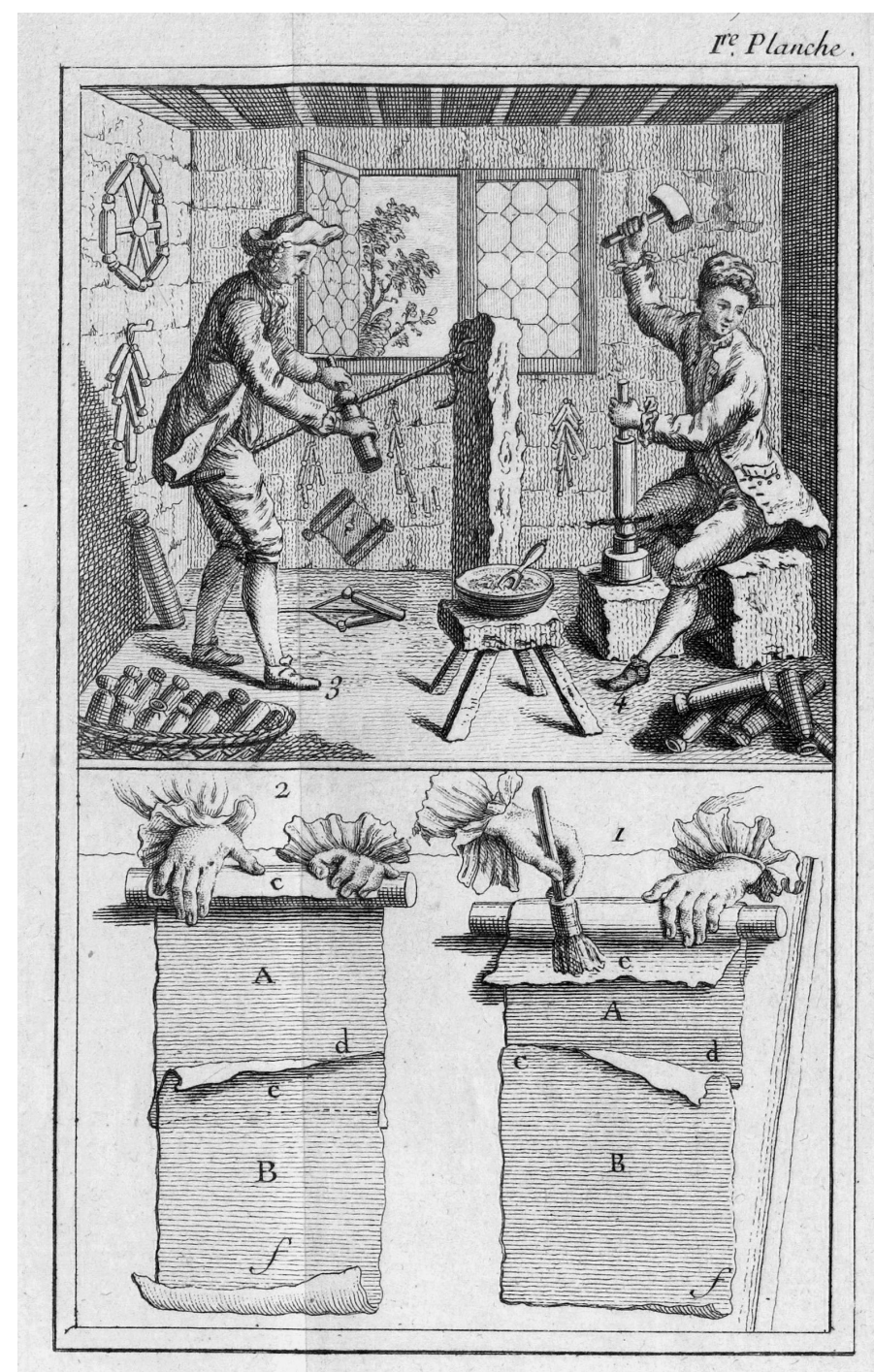
# Techniques et techniciens du spectaculaire, XV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles

« Après maintes méchancetés de la magicienne, la jeune villageoise est capturée et enfermée par elle dans un château ensorcelé. Là entre en lice le magicien Merlin [...] qui prend le parti des deux malheureux amants, et l'on assiste alors à la plus belle chose que j'ai jamais vue au théâtre, c'est-à-dire que le château enchanté se transforme d'un seul coup en un superbe portique fait de colonnes qui semblent transparentes, si bien que la scène a de profonds lointains que cette forêt de colonnes transparentes fait paraître infinis »<sup>1</sup>.

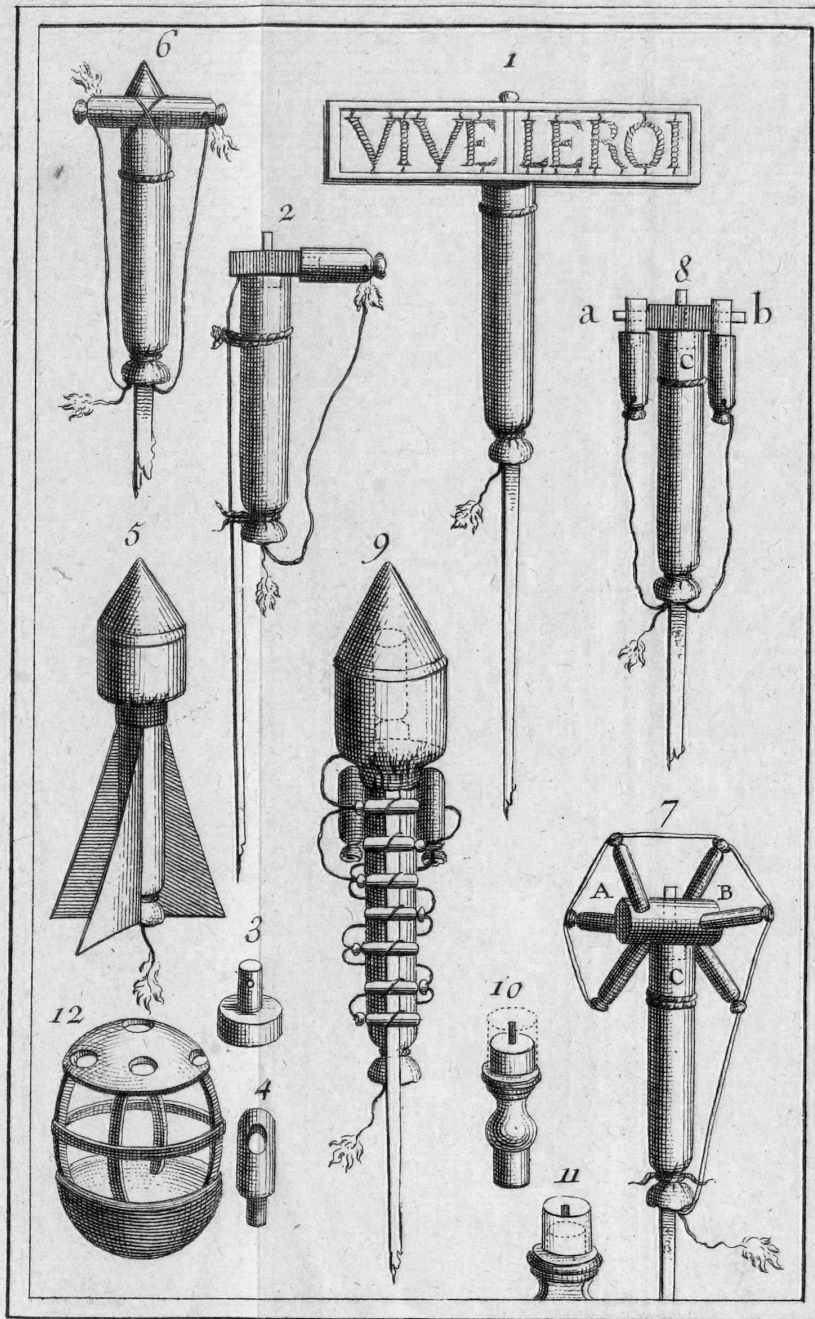
Aussi rapide qu'éblouissant, ce changement de décor sur la scène du Drury Lane subjugue en janvier 1767 Alessandro Verri, l'économiste et homme de lettres milanais qui séjourne alors à Londres. Il ponctue visuellement un magistral retournement de situation dans la nouvelle pièce *Cymon* de David Garrick, mise en musique par Michael Arne.

Si impressionnant soit-il, ce merveilleux spectaculaire repose sur l'agencement de structures et d'éléments matériels manœuvrés dans l'ombre des coulisses : systèmes de rails plus ou moins complexes et articulés, rampes et jeux d'éclairage, mécanismes pour rideau de scène, podiums amovibles, peintures mobiles, porteuses de charges, écrans enroulables, transparents ou non... Leur efficace coordination et la précision de leur mise en action, à point théâtral nommé, dépendent de la compétence de techniciens, qui animent bien souvent des machines et des décors conçus et fabriqués par d'autres. C'est à l'histoire croisée de ces techniques au service de l'illusion théâtrale et celle des professionnels (artisans, ingénieurs, décorateurs, dessinateurs, architectes, peintres, machinistes...) qui les imaginent, les construisent et les mettent en mouvement pour le ravissement ou la stupeur attendus du public, qu'est consacré ce numéro thématique. S'inscrivant dans le champ de la « nouvelle histoire des techniques », plus attentive aux questions sociales et économiques, ce numéro entend documenter la professionnalisation et la reconnaissance des « métiers » qui sont liés au théâtre et ce sur un temps relativement long<sup>2</sup>. Il se déploie, en effet, sur un large arc chronologique : de l'usage des complexes machines automates et autres mécanismes de contrepoids pour mouvoir astres et paradis dans les spectacles du XV<sup>e</sup> siècle à l'installation, plus de trois cent ans plus tard, des premiers réverbères mobiles latéraux sur les scènes européennes pour créer de nouveaux effets de lumières sur les visages des acteurs<sup>3</sup>. Ainsi des mystères de la fin du Moyen Âge aux grandioses ballets, opéras et autres tragédies lyriques du XVIII<sup>e</sup> siècle, les essais réunis ici reviennent sur la dimension pratique des représentations, l'importance des innovations techniques dans l'évolution des genres dramatiques, leurs mises en espace et leur réception. Ils proposent parallèlement de nouveaux jalons à l'histoire sociale de ces professionnels de la scène souvent doublement négligés dans les recherches ; ils sont, d'une part, rejetés dans l'ombre des têtes d'affiche (les dramaturges ou les comédiens, dépositaires du texte ou de la musique dramatiques) et, d'autre part, lorsqu'on s'attarde sur les conditions matérielles des représentations, ces « petites mains » sont occultées par quelques grands noms d'inventeurs ou d'architectes. Cependant, sans eux, il ne saurait y avoir d'illusion dans le spectacle et par le spectacle.

Une telle démarche s'inscrit dans une approche du théâtre et des spectacles de l'époque médiévale et moderne qui considère que le texte dramatique n'épuise pas l'essence de la représentation. Ainsi, depuis une vingtaine d'années, les chercheurs s'intéressent de plus en plus aux mises en scène du passé, avec leurs contraintes et leur système mimétique propre, qui s'écartent souvent du système d'illusion théâtrale naturaliste qui nous paraît encore aujourd'hui comme consubstantielle au théâtre<sup>4</sup>. Dès lors, les aspects matériels des représentations, que ce soit les accessoires, les costumes ou les effets spéciaux, suscitent davantage de travaux<sup>5</sup>. Il s'agit souvent de s'interroger sur les raisons d'être de ces effets scéniques et sur les conséquences que leurs producteurs en attendent sur les spectateurs<sup>6</sup>.



A 1<sup>re</sup> planche, in Jean-Charles Perrinet d'Orval, *Traité des feux d'artifice pour le spectacle et pour la guerre*, Berne, chez Wagner et Muller, 1750. On y observe, figure 1, deux artificiers en train de fabriquer des fusées volantes, celui de gauche étranglant une cartouche, celui de droite s'assurant qu'elle conserve sa forme, avant qu'elle ne soit chargée de poudre, une fois insérée sur la broche. Les figures 2 et 3 présentent la « manière d'opérer la plus générale et la meilleure » pour mouler une cartouche (p. 45 pour les commentaires de la planche).



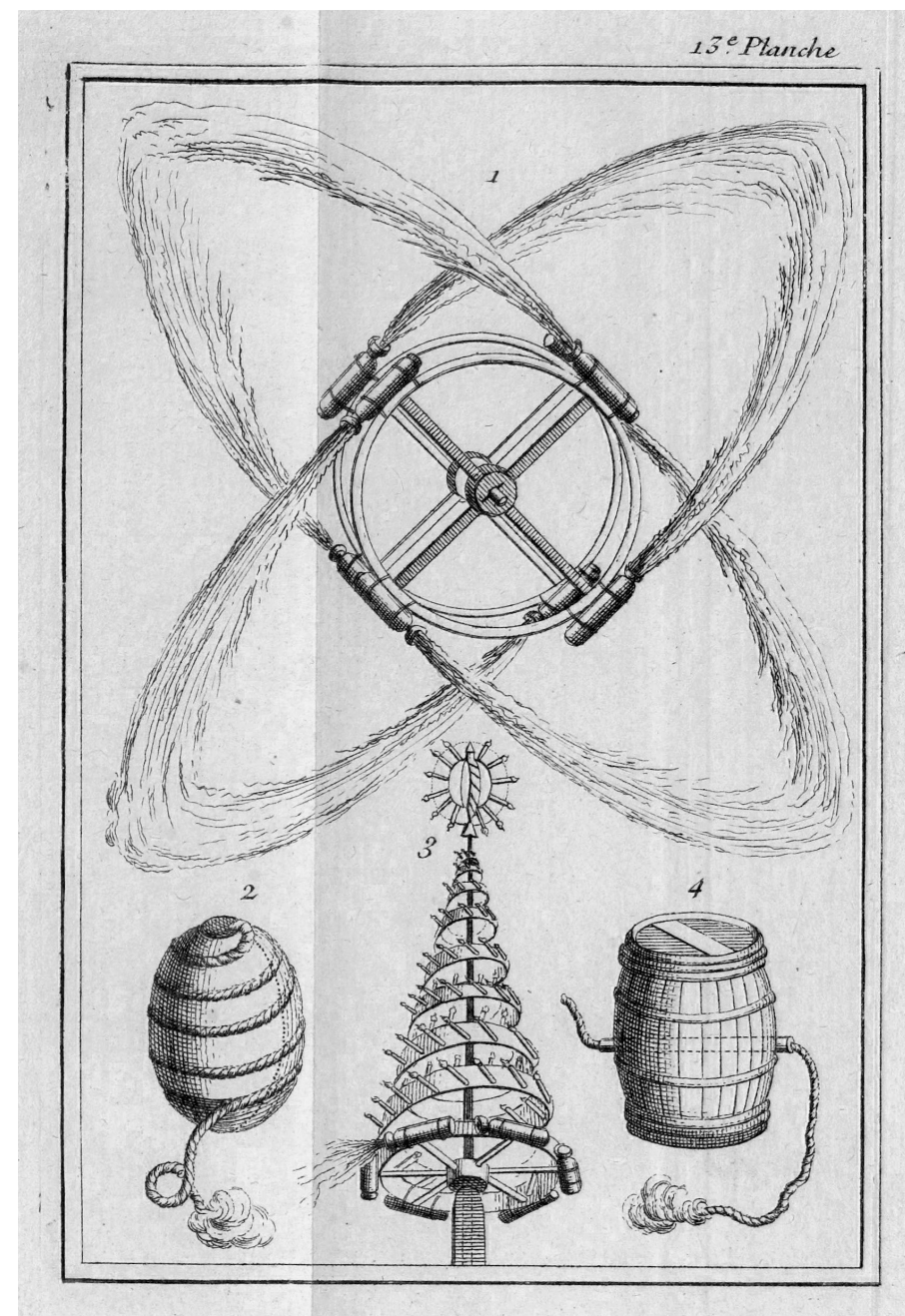
B 4<sup>e</sup> planche, in Jean-Charles Perrinet d'Orval, *Traité des feux d'artifice pour le spectacle et pour la guerre*, Berne, chez Wagner et Muller, 1750. La planche présente des cas spécifiques de fusées portant pour garniture des girandoles ou encore «vive le roi» en lettres de feu.

Cette enquête entend donc faire dialoguer de façon nouvelle histoire des techniques et histoire du théâtre, en s'attachant autant à la culture matérielle qu'à la sociologie historique du monde du spectacle. Pour mener une telle investigation, il est nécessaire de mobiliser une documentation variée, puisant à des fonds classiques de l'histoire du théâtre comme à une documentation jusqu'ici méconnue, négligée ou rarement mise au service d'une recherche sur la scène. Les contributions de ce numéro peuvent ainsi combiner sources littéraires et iconographiques, parfois à vocation autant esthétique que pratique. Ainsi, les dessins et estampes conçus pour les décors des ballets de l'Académie royale de Musique par l'atelier Berain que réexamine Barbara Nestola illustrent cette articulation entre l'idéalisation des projets scénographiques et la réalité mécanique et concrète de leur production et de leur mise en œuvre. Confrontant production issue de la pratique et textes théoriques, le corpus rassemblé par les auteurs intègre aussi de nombreuses archives administratives et comptables. Ces dernières permettent de saisir les contraintes économiques et artisanales, pesant sur la performance dans ses aspects techno-scéniques mais aussi de repérer les échanges socio-économiques entre techniciens de la scène, fournisseurs de matériaux, interprètes et auteurs. Des gisements documentaires identifiés mais encore peu exploités pour écrire l'histoire des spectacles sont mis en récit critique, tels les articles relatifs aux machines et à l'appareil scénique en général que Louis de Cahusac a élaborés pour l'*Encyclopédie* et dont Laura Naudeix retrace méthodiquement la généalogie et questionne la validité pratique. La lecture des inventaires des troupes pour repérer les supports matériels des effets spéciaux et des décors donne également une « noblesse » inattendue à des matériaux peu estimés, comme le papier mâché, abondamment mentionné dans les sources comptables du théâtre élisabéthain étudiées par Olivier Spina qui en souligne l'utilité scénique et l'emploi massif. Le dévoilement des anciennes techniques créant le merveilleux théâtral touche à son comble avec l'article de Marie Bouhaïk-Gironès qui nous fait entrer directement dans l'atelier des « feintes » et « secrets » à l'œuvre dans les mystères de la fin du Moyen Âge. La présentation d'un petit cahier manuscrit compilant les procédés utilisés à la fin du XV<sup>e</sup> siècle en Rouergue nous apprend par exemple comment on s'ingéniait à cette époque pour « faire un diable couvert de feu », ou pour fabriquer et faire gicler du faux sang, afin de rendre encore plus saisissants mais aussi plus significatifs les épisodes religieux reconstitués sur scène.

Qu'il s'agisse d'une représentation donnée dans un espace urbain public ouvert, d'une pièce programmée dans l'enceinte des théâtres publics fermés ou d'un cérémoniel proposée dans une salle palatiale ou un jardin princier, chaque spectacle mobilise des procédés matériels, plus ou moins sophistiqués, qui viennent conforter l'efficacité dramatique recherchée. Cet impératif concerne toutes les formes de spectacle vivant, puisqu'elles sont évidemment proposées devant un public dont il s'agit d'émouvoir la sensibilité, et demeure une donnée permanente pour examiner les mécaniques de la représentation. En revanche, l'histoire des dispositifs techniques mis au service du spectacle est évidemment tributaire de l'invention de nouveaux procédés ou de la mise au point de matériaux innovants qui peuvent trouver un usage, parfois inattendu, sur scène : des premières poudres explosives produisant des effets incandescents dans le théâtre sacré médiéval ou dans les grandes fêtes princières, à la technologie numérique qui envahit désormais l'espace scénique du théâtre contemporain. Les systèmes de poulies conçus par

les ingénieurs et architectes des cours princières italiennes au xv<sup>e</sup> siècle afin de manœuvrer de puissantes machines de guerre ou bâtir des édifices monumentaux, comme les engins pyrotechniques perfectionnés dans les années 1750 par Jean-Charles Perrinet d'Orval, ont été remployés à une tout autre échelle, pour animer et mettre à feu des éléments de décor théâtral, faire tourner des zodiaques gigantesques, mouvoir des déesses théâtrales, bref pour étourdir les sens du spectateur. Si la liste successive des inventions et procédés scéniques innovants scande l'histoire technique de la scène, une même plasticité des usages les caractérise : ces nouveaux savoirs et savoir-faire trouvent au théâtre un champ d'application, voire d'expérimentation. On peut alors se demander si ces effets sont une simple béquille du spectacle, comme on l'a longtemps pensé, ou s'ils sont, au contraire, partie intégrale du spectacle avec une dignité similaire à celle du texte dramatique. Derrière cette question émerge celle de la dignité et du statut de ces « spécialistes » des effets.

Bien souvent, à l'origine de ces usages plastiques se trouvent des « techniciens » eux-mêmes polyvalents qui sont, parmi d'autres charges, amenés à mobiliser de façon ponctuelle ou pérenne leurs compétences dans le champ spectaculaire. Ainsi, l'architecte Filippo Brunelleschi – à qui l'on doit la vaste coupole de Santa Maria del Fiore à Florence – a conçu des appareils scéniques pour les fêtes religieuses florentines, en particulier un dispositif très élaboré pour simuler l'épisode biblique de l'Ascension, dont Paola Ventrone reconstitue les perfectionnements techniques successifs et les usages spectaculaires au xv<sup>e</sup> siècle ; tout aussi saisissant est le cas du célèbre ingénieur militaire Léonard de Vinci, dont Pascal Briost rappelle avec quel brio il créa sa fameuse machine automate abusivement assimilée à un prototype de « voiture » pour transporter sur les scènes princières lombardes des éléments de décor et d'autres artifices<sup>7</sup>. Les portraits de ces professionnels qui peuvent appliquer leur savoir et leur savoir-faire dans bien des domaines, dont le spectacle, questionnent le caractère durablement incertain de la frontière socio-technique entre l'artisan, le savant, l'artificier, le technicien et le « machiniste » de théâtre. Le terme de machiniste en tant que technicien spécifiquement dédié à la manipulation du rideau, à l'appareillage et au maniement des machines et décors, apparaît dans la documentation administrative et comptable des lieux de production spectaculaire, à mesure que des troupes permanentes, souvent financées par des autorités municipales ou princières, s'établissent durablement en un lieu particulier de représentation, qu'elles augmentent leur effectif et qu'elles spécialisent en conséquence les services de leurs membres. Ces techniciens identifiés comme « machinistes » dans les sources de la pratique produites par les troupes et les théâtres occupent souvent durablement leur poste, quand les interprètes et les auteurs des spectacles sont, en général, soumis à un plus grand *turn over*. De la sorte, ils sont dépositaires d'une expertise technique qui se conforte et s'affine sur la durée et qu'ils peuvent transmettre à leurs descendants. Ainsi Lorenzo Smiraglia supervise pendant plusieurs décennies, de 1780 à 1816, les machineries du monumental Teatro di San Carlo, non sans épisodes conflictuels avec les décorateurs et peintres qui œuvrent pour la même compagnie<sup>8</sup>. L'apparition dans les règlements relevant de la police des spectacles de normes spécifiques relatives aux responsabilités incombant aux « machinistes » constitue un autre indice de la professionnalisation et de l'autonomisation de ce métier.



C 13<sup>e</sup> planche, in Jean-Charles Perrinet d'Orval, *Traité des feux d'artifice pour le spectacle et pour la guerre*, Berne, chez Wagner et Muller, 1750. La planche présente notamment les dispositifs de mise à feu des barils d'artifice dont l'effet est à commandement (voir le commentaire détaillé, p. 223).

L'analyse du contenu des inventaires et des valeurs des biens possédés par une troupe établie ou par un chef de compagnie, dans une perspective d'histoire matérielle, s'avère également fructueuse : elles enregistrent des éléments techniques qui ont été successivement accumulés au service de la performance, achetés, fabriqués, souvent aussi remployés pour différents spectacles, et leur mise en série permet de nuancer certaines généalogies du matériel scénique. Ainsi, dès le dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, et non seulement à partir des années 1590, selon la chronologie traditionnellement retenue, l'usage des effets spéciaux s'intensifie sur les scènes londoniennes. De même, l'histoire de l'appareil scénique français au XVII<sup>e</sup> siècle, comme le suggère Anne Surgers, ne doit pas uniquement être retracée à l'aune de l'importation, souvent présentée comme révolutionnaire, de la mécanique scénographique italienne. À la lumière des sources de la pratique et non plus seulement des textes théoriques, le dossier des transferts des techniques spectaculaires offre ainsi un observatoire de choix pour examiner, dans un champ d'application professionnelle encore peu étudié de ce point de vue, les mobilités ingénieuses et savantes à l'époque moderne<sup>9</sup>. Certes les paysages et mécaniques imaginés par Inigo Jones<sup>10</sup> sont incontestablement inspirés des machines et structures scénographiques italiennes ; certes Samuel Chappuzeau, pourtant prompt à dénigrer le talent des Italiens, souligne dans les années 1670 que « nous [les Français] leur sommes redevables de la belle invention des machines, et de ces vols hardis qui attirent en foule tout le monde à un spectacle si magnifique »<sup>11</sup>. Mais il ne faut pas en déduire au triomphe unilatéral et linéaire des « machines italiennes », ou à l'immobilisme technologique en-dehors de la Péninsule. Les conditions de circulation des savoir-faire et des « machinistes » eux-mêmes entre différents espaces souverains et entre les différentes aires culturelles qu'ils recouvrent sont en partie contraintes par la fluctuation des rapports politiques et dynastiques entre les États concernés, comme l'attestent les interactions artistiques et scénographiques étudiées par Vincent Dorothée entre la cour de Lorraine, les autres cours des Habsbourg et la cour de France au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Des facteurs locaux peuvent également favoriser des expérimentations ou l'intensification des effets spéciaux avec les moyens humains et les ressources matérielles disponibles sur place : l'installation durable et dans un lieu permanent des troupes elles-mêmes plus fournies, la mise à disposition de ressources économiques plus conséquentes par les commanditaires ou directeurs des salles qui autorisent plus d'inventivité technique également, la présence d'un vivier de professionnels de plus en plus concurrentiels, l'horizon d'attente du public, avide de nouveautés, de prouesses mécaniques, comme autant de promesses d'illusions...

Machines articulées, mouvements de décors, bruitages accompagnant l'apparition de personnages ou simulant le chaos sonore d'une tempête, lumières à l'intensité variable... que d'outils pour créer des effets d'optique, des illusions sonores, autant de forces mobilisées pour ravir le public, et cela déjà bien avant la généralisation de l'électricité et autres mutations technologiques, matérielles, numériques, informatiques, présentes dans les coulisses ou sur nos scènes contemporaines. Dès lors, les levées de bouclier moralisantes brandies contre le spectacle pour combattre ces tromperies scéniques ne surprennent guère. Mais leurs dangers les plus funestes ne sont peut-être pas moins d'ordre spirituel que de nature matérielle. Car actionner et manœuvrer ces dispositifs, notamment pour créer des jeux de lumières à partir de petits feux d'artifice, de poudre

explosive, de myriades de bougies... reste concrètement dangereux, surtout dans des lieux de représentation, encore majoritairement construits en bois et richement ornés de boiseries et de tissus inflammables. Ainsi la litanie des incendies de théâtres depuis le XVII<sup>e</sup> siècle est-elle aussi l'histoire paroxystique de ces techniques de mise à feu des machines, parfois de manière inopportune. On peut ainsi penser à l'incendie qui rasa le *Globe* à Londres, sinistre déclenché par un canon défectueux utilisé lors d'une représentation du *Henry VIII* de Shakespeare en 1613, ou au Stadsschouwburg d'Amsterdam, détruit le 11 mai 1772 à la suite de l'embrasement malencontreux de cordes en coulisse et à la propagation rapide du feu qui s'en suivit<sup>12</sup>. Les autorités s'émeuvent parfois de ces risques spécifiquement liés à la présence simultanée de matériel scénique dangereux et d'un public nombreux. En mai 1781, le magistrat de la ville de Lille fait ainsi part de son inquiétude au sujet du caractère potentiellement incendiaire d'une poudre « dont l'usage simulait les éclairs », que souhaitait voir utilisée le nouveau directeur du théâtre de la ville, Jean-Baptiste Fages<sup>13</sup>. Une visite de la salle par des architectes commissionnés et les assurances de Fages rassurèrent l'édile. Quant au public, s'il est parfois conscient du danger, il s'en accommode et se plaît plutôt à moquer les ratés, les accidents techniques qui rendent les effets de machinerie ou d'éclairages ridicules.

Couper des têtes, faire surgir un château ou une montagne, créer une tempête, allumer le feu... : autant de pratiques et techniques scéniques et para-scéniques qui, dès le XV<sup>e</sup> siècle au moins, fabriquent de l'illusion sensorielle et se perfectionnent pour toujours mieux ébranler le public. Croisant histoire des cultures matérielles et visuelles telles qu'elles sont continuellement mises en jeu pour la réussite d'un spectacle, ce volume vient rappeler que l'histoire des émotions au théâtre a aussi concrètement partie liée avec l'histoire des sciences et des techniques.

- 1** Extrait de la lettre d'Alessandro Verri (Londres) à Pietro Verri (Milan) datée du 29 janvier 1767 : Alessandro et Pietro Verri, *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, Milan, Adelphi Edizioni, 1980, tr. fr. par Monique Baccelli, préface de Michel Delon, Paris, Éditions Laurence Teper, 2004, p. 284.
- 2** Par cette double démarche technique et socio-économique, et par le vaste spectre des dispositifs techniques étudiés, ce dossier s'articule avec le numéro 273 de la *RHT* consacré à l'éclairage, dirigé par Sabine Chaouche et Jean-Yves Vialleton.
- 3** André Finot, « L'éclairage dans les spectacles à Paris du XVIII<sup>e</sup> siècle au milieu du XX<sup>e</sup> siècle », *Annales historiques de l'électricité*, 2009/1 (N<sup>o</sup> 7), p. 11-23 : 12-15 et Sophie Reculin, « Le règne de la nuit désormais va finir ». *L'invention et la diffusion de l'éclairage public dans le royaume de France (1697-1789)*, dir. Catherine Denys, Université Lille 3, 2017, en particulier p. 310 et suivantes.
- 4** C'est le fameux « Quatrième mur » théorisé pour la première fois par Diderot. Dans *De la poésie dramatique*, Paris, 1758. Sur cette question, voir Anne Surgers, *L'Automne de l'imagination. Splendeurs et misères de la représentation (XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Berne, Peter Lang, 2012.
- 5** Voir, par exemple, Jonathan Gil Harris et Natasha Korda (dir.), *Staged properties in early modern English Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- 6** S'agit-il de produire l'illusion la plus vraisemblable possible ? S'agit-il au contraire de faire apprécier au spectateur la virtuosité ou la débauche d'effets ?
- 7** On observe encore au XVII<sup>e</sup> siècle d'autres spécialistes des arts de la scène tout aussi polyvalents ou sachant s'entourer des ingénieurs artificiers les plus habiles et échanger avec eux pour concevoir les spectacles dont ils ont reçu la commande. Voir par exemple Viktora Tkaczyk, « L'École d'ingénierie scénique de Giulio Parigi (1608-1680) », dans Catherine Cardinal, Liliane Hilaire-Pérez, Delphine Spicq, Marie Thébaud-Sorger (dir.), *L'Europe technicienne (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, numéro thématique, *Artefact*, N<sup>o</sup> 4, 2016, p. 99-117.
- 8** Mélanie Traversier, « L'envers du décor. Le Teatro di San Carlo, scène des Napoléonides (Naples, 1806-1815) », dans Philippe Bourdin, Françoise Le Borgne, Alain Chevalier (dir.), *Entre scène et foyer : décors, costumes et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 2010, p. 225-247.
- 9** Pilar Gonzalez, Liliane Hilaire-Pérez (dir.), *Les savoirs-mondes. Mobilités et circulation des savoirs*, Rennes, PUR, 2015 ; Liliane Hilaire-Pérez, Fabien Simon, Marie Thébaud-Sorger (dir.), *L'Europe des sciences et des techniques XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Un dialogue des savoirs*, Rennes, PUR, 2016.
- 10** John Peacock, *The Stage Designs of Inigo Jones: The European Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- 11** Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre français*, Lyon, M. Mayer, 1674, chapitre XXI, rééd. 1876, p. 47.
- 12** Jan Hein Furnée, « Spatial regulation and segregation around theatre halls : Amsterdam and The Hague, 1750-1900 », dans Christophe Loir, Mélanie Traversier (dir.), *Aller au théâtre*, numéro thématique, *Histoire Urbaine*, N<sup>o</sup> 38, p. 133-156.
- 13** Léon Lefebvre, *Histoire du théâtre de la ville de Lille*, Lille, Imprimerie Lefebvre-Ducrocq, 1907, p. 298-299.