



HAL
open science

La lumière focalisée dans les spectacles parisiens du XIXe siècle

Pauline Noblecourt

► **To cite this version:**

Pauline Noblecourt. La lumière focalisée dans les spectacles parisiens du XIXe siècle. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Lyon, 2019. Français. NNT : 2019LYSE2124 . tel-02892306

HAL Id: tel-02892306

<https://theses.hal.science/tel-02892306>

Submitted on 7 Jul 2020

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.



N° d'ordre NNT : 2019LYSE2124

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484 Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline : Lettres et Arts

Soutenue publiquement le 30 novembre 2019, par :

Pauline NOBLECOURT

**La lumière focalisée dans les spectacles
parisiens du XIXe siècle.**

Devant le jury composé de :

Hélène MARQUIÉ, Professeure des universités, Université Paris 8, Présidente

Jean-Claude YON, Professeur des universités, Université de Versailles Saint Quentin en Yvelines, Rapporteur

Olivier BARA, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Rapporteur

Stéphane TRALONGO, Maître d'enseignement et de recherche, Université de Lausanne, Examineur

Mireille LOSCO-LENA, Professeure des universités, ENSATT, Directrice de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Université Lumière Lyon 2

École doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts
Faculté des Lettres, Sciences du langage et Arts
Département des Arts de la scène, de l'Image et de l'Écran
Laboratoire Passages XX-XXI

La lumière focalisée dans les spectacles parisiens du XIX^e siècle

Par Pauline NOBLECOURT

Thèse de doctorat en Lettres et Arts

Dirigée par Mireille LOSCO-LENA

Présentée et soutenue publiquement le 30 novembre 2019

Devant un jury composé de :

Olivier BARA, professeur des universités, Université Lyon 2
Mireille LOSCO-LENA, professeure des universités, ENSATT
Hélène MARQUIÉ, professeure des universités, Université de Paris 8
Stéphane TRALONGO, maître d'enseignement et de recherche, Université de Lausanne
Jean-Claude YON, professeur des universités, UVSQ, directeur d'études à l'École Pratique
des Hautes Études (EPHE)

Table des matières

ILLUSTRATIONS	10
REMERCIEMENTS	13
INTRODUCTION	14
Histoire et esthétique de la lumière de théâtre	17
La lumière focalisée au XIX ^e siècle	19
Quelques éléments de contexte	20
Huile, gaz, électricité	20
Rampes, herses et portants	23
Le personnel de l'éclairage	25
Les effets de lumière	27
Émergence de la lumière focalisée	28
Analyser la lumière à partir des œuvres	30
La presse	30
Les pièces de théâtre	31
Livrets et relevés de mise en scène	32
La collection Paliani	32
Les relevés de mise en scène dramatiques dans les fonds de l'Association de la Régie Théâtrale (ART) à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris	33
Les mises en scène conservées à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française	34
Archives de l'Odéon aux Archives Nationales	34
Relevés de mises en scène divers dans les collections de la BNF	34
Les recherches iconographiques	35
Mémoires et documents techniques	35
Autres sources consultées	36
Les archives des théâtres	36
Les Archives de l'Opéra	36
Les Archives de la Comédie-Française	36
Les Archives de Paris	36
Les archives de l'Institut National de la Propriété Industrielle	37
Délimitation du corpus et de la période étudiée	37

Plan de l'étude	38
PREMIÈRE PARTIE : UN « MIROIR DE CONCENTRATION »	40
INTRODUCTION	41
CHAPITRE 1. LE MELODRAME ET LE CONTROLE DES SENSATIONS	43
1.1. Une nouvelle dramaturgie de la lumière	44
1.1.1. La nuit du mélodrame	45
1.1.1.1. Du noir à la nuit	45
1.1.1.2. Mettre en scène la nuit après la Révolution	46
1.1.2. L'utilisation des contrastes	49
1.1.2.1. De l'éclairage symétrique au goût pour les contrastes	49
1.1.2.2. Les lumières motivées	52
1.1.2.3. Un cas particulier du contraste de lumière : la foudre	58
1.2. Les prémisses d'une discipline du regard	61
1.2.1. Du tableau au regard : la notion de pittoresque.	62
1.2.2. Discipliner les sensations	65
1.2.2.1. Un travail sur la sensation	65
1.2.2.2. Le théâtre comme Tour Ténébreuse	69
1.2.2.3. Un dispositif disciplinaire	71
1.2.2.4. Une discipline des sensations	75
CHAPITRE 2. LES EFFETS DE CONTRASTE COMME INSTRUMENTS DE PRODUCTION DU GENRE	79
2.1. Une transformation des représentations de genre	79
2.2. Le mélodrame, ou la clarté de l'innocence	82
2.2.1. De l'importance du costume pour penser l'éclairage scénique	82
2.2.2. La femme comme être de lumière	85
2.2.2.1. <i>La Bataille de Neurode</i>	85
2.2.2.2. <i>Le Banqueroutier</i>	87
2.2.2.3. <i>Les deux filles spectres</i>	89

2.3.	Les « femmes en blanc » dans les drames romantiques _____	91
2.3.1.	Réutilisation des codes du mélodrame dans le drame romantique _____	92
2.3.2.	La lumière comme signifiant du féminin _____	94
2.3.2.1.	<i>Catherine Howard</i> _____	95
2.3.2.2.	La clarté complexe des héroïnes hugoliennes _____	99
2.4.	Le « ballet blanc » comme matrice de la lumière focalisée _____	105
2.4.1.	Émergence d'un genre : <i>Robert le Diable</i> _____	105
2.4.2.	Développement du ballet blanc _____	107
2.4.3.	<i>La Filleule des fées</i> et l'apparition de la lumière directionnelle. _____	109
 CHAPITRE 3. GENEALOGIE DU RAYON _____		117
3.1.	Premiers avatars de la lumière directionnelle et focalisée _____	118
3.1.1.	Les lanternes sourdes _____	118
3.1.2.	Le phare du <i>Fanal de Messine</i> _____	119
3.2.	Le rayon, un motif romantique _____	121
3.3.	Du clair de lune au rayon de lune _____	124
3.3.1.	Le clair de lune _____	125
3.3.1.1.	Représentation des astres au théâtre avant le XIX ^e siècle _____	125
3.3.1.2.	Popularité du clair de lune à l'époque romantique _____	126
3.3.2.	Premiers rayons de lune _____	130
3.3.2.1.	Lentilles et réverbères _____	130
3.3.2.2.	Utilisations du rayon de lune dans les années 1840 _____	133
3.4.	Le rayon électrique _____	136
3.4.1.	Première utilisation de la lumière électrique sur les scènes parisiennes _____	136
3.4.2.	<i>Un banc d'huîtres</i> _____	138
 CONCLUSION _____		142
 DEUXIÈME PARTIE : UNE DISCIPLINE DE L'ATTENTION _____		145
 INTRODUCTION _____		146

CHAPITRE 1 : LE NOIR ET L'ELECTRICITE, VERS UNE
RECONFIGURATION DU REGIME SCOPIQUE DES SALLES DE SPECTACLE
_____ 149

1.1. Le noir dans la salle _____	150
1.1.1. Le noir dans la salle : évolutions historiques d'un questionnement _____	151
1.1.1.1. La salle obscure avant 1850 _____	151
1.1.1.2. Le noir dans la salle dans la seconde moitié du XIX ^e siècle _____	153
1.1.2. Les noirs ponctuels _____	154
1.1.2.1. Le noir met en avant un tableau _____	156
1.1.2.2. Le noir comme ressort de l'intrigue _____	158
a) Les pièces comiques _____	158
b) Les œuvres dramatiques _____	159
1.1.2.3. Le noir comme clou du drame _____	160
1.2. La scène en lumière _____	164
1.2.1. Attention, attraction, électricité _____	165
1.2.1.1. L'attraction lumineuse _____	165
1.2.1.2. L'attention _____	166
1.2.2. L'électricité comme pure intensité _____	167
1.2.2.1. Un précurseur : <i>Le Prophète</i> _____	168
1.2.2.2. Le grand spectacle de l'électricité _____	171
1.2.2.3. Le fluide électrique _____	173

CHAPITRE 2 : TECHNIQUES DE FOCALISATION _____ 177

2.1. Un dispositif d'éclairage de plus en plus souple _____	178
2.1.1. Une scène de plus en plus segmentée _____	178
2.1.1.1. Évolutions du dispositif fixe au cours du XIX ^e siècle _____	179
2.1.1.2. Des appareils de plus en plus flexibles _____	182
2.1.2. Une scène structurée par la lumière _____	185
2.1.2.1. Les lumières colorées : évolutions historiques _____	185
2.1.2.2. La couleur comme outil de segmentation de la scène _____	187
2.1.2.3. La segmentation par l'intensité _____	194
2.2. Le rayon et la poursuite _____	200
2.2.1. Les premiers projecteurs focalisés _____	200
2.2.1.1. Premières expérimentations avec des lentilles _____	200
2.2.1.2. Le Catalogue Duboscq _____	202
2.2.2. La lumière focalisée et directionnelle comme élément de structuration de l'image _____	208
2.2.2.1. La lumière focalisée comme hiérarchisation des personnages et acteurs _____	208
a) Dans les ballets _____	208
b) Dans les œuvres dramatiques _____	213
2.2.2.2. La lumière focalisée comme hiérarchisation des tableaux _____	214

CHAPITRE 3 : L'ŒIL DANS LA MACHINE : LE PROJECTEUR COMME
INSTRUMENTATION DE L'ŒIL _____ 220

3.1. L'œil augmenté _____ 221

3.1.1. *Le Florentin*, ou le projecteur comme métonymie de l'œil. _____ 222

3.1.2. *L'Ombre*, ou le regard subjectif _____ 225

3.2. La lumière focalisée, un avatar de « l'œil clinique » ? _____ 228

3.2.1. *L'Aïeule*, ou la lumière focalisée comme indice _____ 228

3.2.2. *La Dégringolade* : lumière focalisée, paradigme indiciaire, et émergence de la mise en scène moderne. _____ 234

3.2.3. *Le Duc de Kandos* _____ 237

3.2.4. *Les deux gosses* _____ 240

CONCLUSION _____ 248

TROISIÈME PARTIE : CONSTRUIRE LES CORPS ____ 250

INTRODUCTION _____ 251

CHAPITRE 1 : LA FABRIQUE DU FANTÔME _____ 253

1.1. La lumière focalisée comme instrument de transformation intérieure
du corps : la résurrection du vampire _____ 254

1.1.1. *Le Vampire* de Dumas, ou la lumière focalisée comme transformation
magique _____ 255

1.1.2. *Douglas le Vampire*, la transformation physiologique _____ 258

1.2. Créatures et objets fantastiques à l'époque de leur reproductibilité
technique _____ 261

1.2.1. Le diable, une image techniquement reproductible _____ 262

1.2.1.1. Émergence d'un nouveau code _____ 262

1.2.1.2. La lumière focalisée comme transformation de l'humain en créature
diabolique _____ 263

1.2.1.3. Une corporéité reproductible _____ 265

1.2.1.4. *Grisélidis*, ou la lumière rouge focalisée comme seule incarnation
nécessaire du diable _____ 267

1.2.2. Les objets fantastiques _____ 268

1.3.	L'immatérialisation du corps : les fantômes	270
1.3.1.	Techniques de projection	271
1.3.2.	Le fantôme par transparence	273
1.3.2.1.	Le brevet Calcott	274
1.3.2.2.	<i>Hamlet</i> à la Comédie-Française (1886)	276
1.3.3.	Le corps du fantôme au théâtre	277
1.3.4.	La lumière focalisée comme processus d'immatérialisation	279
1.3.4.1.	Fantômes célèbres : le père d'Hamlet et la Dame blanche	280
1.3.4.2.	Visions spectrales	288

CHAPITRE 2 : MATERIALISATION ET IMMATERIALISATION : LA LUMIERE FOCALISEE COMME CONSTRUCTION SEXUEE DU CORPS FEMININ _____ 292

2.1.	« Rayonnante de lune » : la lumière comme matérialisation de la véritable féminité	293
2.1.1.	La lumière focalisée comme marqueur de la véritable féminité	294
2.1.1.1.	La femme comme pure apparition	294
2.1.1.2.	La lumière focalisée comme rédemption	298
2.1.2.	Le cadavre comme idéal féminin	303
2.1.2.1.	Le « mythe ophélien »	304
2.1.2.2.	La mort comme apothéose	307
2.1.2.3.	Quand le corps résiste	312
2.2.	Matérialisation du corps des femmes	316
2.2.1.	« Apparition de Ève »	316
2.2.2.	<i>La Biche au bois</i>	318
2.2.3.	Les « corps mutants » comme topos de la féerie	320

CHAPITRE 3 : LES CORPS EN SCENE, SUJETS OU OBJETS DE LA LUMIERE FOCALISEE ? _____ 323

3.1.	La lumière focalisée comme discipline des corps	323
3.1.1.	L'émergence d'une nouvelle contrainte	324
3.1.2.	La lumière focalisée, un outil d'objectification ?	326
3.1.2.1.	Objectification et fragmentation	326
3.1.2.2.	La femme comme statue	328
3.2.	La lumière focalisée comme outil de jeu	333
3.2.1.	Les danses des rayons	333
3.2.2.	La (première) « fée de l'Électricité »	338
3.2.3.	Les bijoux électriques	341

3.3. Réinventer la lumière focalisée : Loïe Fuller	344
3.3.1. Le corps comme surface de projection	345
3.3.1.1. Un corps immatérialisé	345
3.3.1.2. Un dispositif novateur	346
3.3.2. La lumière comme construction de l'espace	349
3.3.2.1. Du théâtre à la boîte noire	349
3.3.2.2. Vers une plus grande abstraction de la lumière focalisée	350
 CONCLUSION	 356
 CONCLUSION	 358
 INDEX DES NOMS PROPRES	 366
 INDEX DES SPECTACLES CITES	 369
 INDEX DES THEATRES CITES	 371
 BIBLIOGRAPHIE	 372
Références critiques	372
Sur l'histoire et l'esthétique de la lumière au théâtre	372
Arts du spectacle	373
Sciences humaines	377
Documents à caractère de source	380
Documents d'archives	380
Archives Nationales, Archives de l'Opéra de Paris	381
Archives de Paris	381
Bibliothèque-musée de la Comédie-Française	381
Institut National de la Propriété Industrielle	382
Pièces de théâtre	383
Relevés et livrets de mise en scène	387

Mémoires, traités, manuels techniques et textes littéraires	389
RESUMÉ	392

Illustrations

Figure 1. Nouveau système de rampe (1866).....	24
Figure 2. Illustration d'un brevet publié par l'Académie des Sciences, 1703.	51
Figure 3. Le "storyboard" des effets de lumière dans l'acte II de <i>Thérèse, ou L'Orpheline de Genève</i>	55
Figure 4 Le costume de Clara dans <i>La Citerne</i> de Pixérécourt.....	84
Figure 5. La "scène à sensation" dans <i>Henri III et sa cour</i>	93
Figure 6. Le meurtre d'Adèle.....	94
Figure 7. Le meurtre d'Adèle.....	94
Figure 8. Scène du caveau de <i>Catherine Howard</i>	96
Figure 9. <i>Catherine Howard</i>	97
Figure 10. <i>Hernani</i> , scène finale.	101
Figure 11. <i>Marion de Lorme</i>	103
Figure 12. Représentation de <i>Robert le Diable</i> , 1831.	106
Figure 13. <i>Robert le Diable</i> , acte III.	107
Figure 14. <i>La Filleule des fées</i>	110
Figure 15. <i>La Filleule des fées</i>	111
Figure 16. Le clair de lune dans la scène finale des <i>Mousquetaires</i>	128
Figure 17. Boîte à lune	129
Figure 18. L'effet de soleil du <i>Prophète</i>	168
Figure 19. Portants mobiles (1862).	182
Figure 20. Herse et rampe tricolores.	183
Figure 21. Portants tricolores.	183
Figure 22. Herse équipée d'un réflecteur.....	184
Figure 23. Plantation pour <i>L'Etoile du Nord</i>	188

Figure 24. Plantation pour <i>Les Saisons</i> , d'après le livret de Palianti.....	190
Figure 25. Plantation pour <i>La Sirène</i> , d'après Palianti.	191
Figure 26. <i>La Sirène</i> , acte II.	192
Figure 27. Esquisse de décor de Cicéri pour <i>La Sirène</i>	192
Figure 28. Plantation de <i>Pot-Bouille</i>	195
Figure 29. Appareil photo-électrique avec sa lampe, destiné à suivre un personnage.....	203
Figure 30. Application de la lumière Drummond ou lumière oxhydrique au théâtre.	204
Figure 31. Lampe à gaz oxhydrique, pour être tenue à la main.	204
Figure 32. La « Valse des Rayons », dans <i>Le Papillon</i>	209
Figure 33. <i>Yedda</i> , acte II.	211
Figure 34. <i>La Farandole</i>	212
Figure 35. <i>La Farandole</i>	212
Figure 36. <i>La Reine Margot</i> , plantation du tableau 10.....	217
Figure 37. <i>Le Florentin</i>	224
Figure 38. Plantation de <i>L'Aïeule</i> , acte IV.....	230
Figure 39. <i>L'Aïeule</i> , frontispice.	231
Figure 40. <i>Les deux gosses</i> , 6 ^e tableau.	243
Figure 41. <i>Les deux gosses</i> , 7 ^e tableau.	244
Figure 42. <i>Les deux gosses</i> , 7 ^e tableau.	245
Figure 43. Résurrection de <i>Douglas le Vampire</i>	260
Figure 44. Brevet Calcott (1864).....	275
Figure 45. Le spectre dans <i>Hamlet</i> , acte I.	280
Figure 46. Le spectre dans <i>Hamlet</i> , acte III.	281
Figure 47. Le spectre dans <i>Hamlet</i> , acte V.	282
Figure 48. Vue stéréoscopique du spectre, dans <i>Hamlet</i>	283
Figure 49. Première apparition de la Dame blanche (estampe).	285

Figure 50. Première apparition de la Dame blanche (vue stéréoscopique).....	286
Figure 51. <i>La Dame blanche</i> , acte III.....	287
Figure 52. <i>Le Juif errant</i> , acte I.....	290
Figure 53. <i>Faust</i> , la vision. Vue stéréoscopique colorisée.....	295
Figure 55. La mort d'Ophélie (Hamlet, acte IV).	305
Figure 54. La mort d'Ophélie (John Everett Millais).	305
Figure 56. La mort de Virginie.....	308
Figure 57. <i>La Muette de Portici</i>	311
Figure 58. Schéma des déplacements de Julia Dauberval réalisé d'après les indications du relevé de mise en scène de <i>L'As de Trèfle</i> et la plantation des tableaux 2 et 4.	314
Figure 59. Frontispice des <i>Filles de marbre</i>	330
Figure 60. <i>Le Pardon de Ploërmel</i>	334
Figure 61. Les bijoux électro-mobiles de Trouvé.	342
Figure 62. Loïe Fuller dans la <i>Danse Serpentine</i> (Folies-Bergères, 1892).	352
Figure 63. Loïe Fuller, la danse des esprits.	353
Figure 64. Maquette d'Appia pour <i>Orphée et Eurydice</i>	363
Figure 65. Craig, étude sur maquette des interactions décor lumière action.	364

Remerciements

Je remercie d'abord ma directrice de recherche, Mireille Losco-Lena, pour l'accompagnement précieux et patient qu'elle m'a fourni tout au long de ces années de travail. Ses conseils ont profondément nourri ma recherche, notamment en l'orientant sur la piste des études visuelles qui s'est révélée extrêmement fructueuse ; ses propres travaux sur la question m'ont offert de nombreuses pistes de réflexion. Ses relectures attentives, et son « œil clinique » infaillible pour débusquer les signes d'un raisonnement à préciser et d'une piste à creuser ont largement donné forme à cette recherche. Enfin, ses grandes qualités pédagogiques, de patience et d'écoute, sont aussi ce qui a permis à cette thèse de voir le jour.

J'exprime en outre ma sincère gratitude à Olivier Bara, Hélène Marquié, Stéphane Tralongo et Jean-Claude Yon, qui ont bien voulu accepter de faire partie du jury de cette thèse ; je mesure l'honneur qu'ils me font.

Je voulais enfin remercier toutes les personnes, amis et parents, qui m'ont soutenue, aidée, accompagnée, relue et hébergée, et sans qui cette thèse n'aurait pas vu le jour. Je remercie d'abord mes parents, Françoise Berjon et Daniel Noblecourt, pour leur amour et leur soutien sans faille. Je remercie Anne et Marie Berjon, qui m'ont si souvent hébergée lors de mes séjours parisiens et permis de mener à bien ces recherches ; pour cela, je remercie aussi Jean-Christophe Berjon et Alison Cosson. J'adresse ma gratitude à toutes les personnes qui ont bien voulu relire des parties de cette thèse, et dont, plus généralement, l'amitié a été précieuse au cours de ce travail : Anne Berjon, Françoise Berjon, Laura Cappelle (que je remercie également pour ses conseils avisés en matière de danse), Éléonore Devevey, Ellen Eriksen, Perrine Gérard, Solenne Montier, Samuel Pivo, Florian Podeynot, Louise Vignaud (qui m'a en outre tant apporté dans ma réflexion sur le théâtre). Je remercie, enfin, tous les créateurs et créatrices lumière que j'ai pu côtoyer lors de mes études à l'ENSATT, puis dans ma vie professionnelle, et dont le travail a contribué à nourrir ma réflexion.

Introduction

Dans un article du *Figaro*, paru en 1875, Jules Prével relate un manège dont il a été témoin la veille, à la Gaîté, pendant une représentation d'*Orphée aux Enfers* : une des comédiennes, éclairée pendant l'apothéose par la lumière électrique, s'amuse à utiliser le miroir qu'elle avait entre les mains pour rediriger la lumière sur les spectateurs. Plus exactement, sur *un* spectateur, un critique de théâtre, ainsi à la fois mis en lumière et ébloui. Comme le raconte Prével :

...avait-elle à se plaindre des critiques ou des familiarités de ce courriériste théâtral ? Je ne sais et ne veux rien savoir. [...] Les camarades de l'actrice se tordaient de rire sur la scène en voyant notre malheureux confrère obligé, pour n'être pas aveuglé, de se cacher sous la banquette¹.

On comprend la jubilation des interprètes devant ce double renversement des rapports : renversement des rapports de pouvoir, d'une part, puisque c'est, un court instant, l'actrice qui tient le sort du critique entre ses mains ; renversement du rapport scopique, de l'autre, puisque le spectateur devient objet de l'observation, et de la moquerie, des artistes.

Or, ce double renversement procède d'un geste unique : celui qui inverse l'ordre habituel de l'éclairage scénique, et qui déplace la focalisation lumineuse de la scène vers la salle. Le rayon de lumière, qui éclairait les artistes, vient frapper le critique ; et ce simple rayon a le pouvoir de modifier entièrement les rapports, scopiques et de pouvoir, à l'œuvre au sein de la salle de spectacle. La lumière, jusqu'ici peu visible, révèle sa puissance en brisant la convention de la représentation. C'est un paradoxe commun lorsque l'on parle de la lumière de spectacle : ce sont les ratés, les accidents, qui en révèlent l'intrinsèque pouvoir ; utilisée de façon normale elle est, sinon invisible, du moins peu remarquable ; elle donne à voir mais se voit assez peu. Utilisée, comme ici, pour rompre les codes de la représentation, elle révèle la puissance de ses effets : diriger un rayon sur un spectateur, c'est aussi diriger sur lui les regards ; c'est mettre en observation celui qui, normalement, n'est pas vu. Cette anecdote du miroir révèle, dans sa transgression même des codes ordinaires de la lumière, ce qui se joue quand le rayon est dirigé sur la scène, et dont on a rarement conscience : une construction du regard posé sur le spectacle, un contrôle de l'œil.

Ce paradoxe de la lumière, souvent peu remarquée, mais condition préalable à toute la visibilité du spectacle, est au cœur de l'objet que nous abordons dans cette thèse, la lumière focalisée, c'est-à-dire l'utilisation de rayons de lumière pour construire l'image scénique : un objet *a priori* peu remarquable, et restreint, et qui pourtant conditionne toute la perception du spectacle ; un objet largement négligé par l'historiographie théâtrale, et qui pourtant est à la fois

¹ J. PREVEL, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 15 février 1875, p. 3.

le symptôme et l'outil d'une refonte complète du dispositif scopique du théâtre. Le rayon du projecteur, parce qu'il est si commun, si normal au théâtre, ne se voit plus ; il construit pourtant, depuis presque deux cents ans, notre regard sur les œuvres.

La lumière focalisée, aujourd'hui, est de presque tous les spectacles : c'est le halo brillant qui accompagne la ballerine à l'Opéra ; c'est le rayon de lumière latérale qui structure l'image dans une mise en scène de Joël Pommerat (entre beaucoup d'autres) ; c'est le visage qui semble émerger seul d'une mer d'ombre ; c'est la découpe qui dessine la forme d'une porte ou d'une fenêtre sur le plateau. Plus encore, il suffit de lever les yeux vers les cintres pour s'apercevoir que, dans la plupart des spectacles, et bien au-delà de ces effets marquants, tout l'éclairage est produit par des appareils munis de lentilles qui focalisent la lumière. Même un éclairage diffus (c'est-à-dire, général et homogène) sera souvent le fruit de l'addition d'un ensemble de rayons. Je me souviens d'avoir été frappée, en assistant à la répétition d'un spectacle il y a quelques années², de voir le créateur lumière désigner aux acteurs les « points chauds » de la lumière (c'est-à-dire l'endroit où frappe le cœur du rayon). La lumière du spectacle, qui m'avait paru jusque-là particulièrement homogène, était en réalité constituée de zones ternes et de points brillants, où les corps, les visages et les objets prenaient soudain tout leur relief. Ces points chauds, absolument invisibles pour l'œil non exercé, constituaient la discrète nervure de l'image, guidaient l'œil vers certains reliefs, certains éléments, et sculptaient les corps en scène. Même si d'autres façons de faire existent, la lumière de spectacle, aujourd'hui encore, est largement un art d'agencer les rayons, de les sculpter, de les structurer. On évite que la lumière ne « bave » (en éclairant le public, par exemple), on cherche les directions qui mettront l'image en valeur, on prévoit un projecteur à tel endroit parce qu'un acteur s'y arrête à un moment et qu'il faut que son corps prenne, soudain, de l'épaisseur et de la lumière.

Or, à l'échelle de l'histoire du théâtre, cet « art d'agencer les rayons », et ces rayons eux-mêmes, sont de relatives nouveautés : apparus aux alentours de 1840, les rayons mettent un peu moins d'un siècle à devenir la base d'un tout nouveau langage de la lumière scénique ; au point qu'il nous paraît aujourd'hui absolument naturel d'aller au théâtre et de voir la scène éclairée par ces faisceaux de lumière entrecroisés. Pourtant, le projecteur et son rayon sont des instruments extrêmement spécifiques, qu'on croise finalement assez peu en-dehors des salles de spectacle, dans un appartement ou dans une salle de classe par exemple. Le rayon est aussi une occurrence naturelle assez rare : les « rayons de lune » viennent rarement dessiner un petit

² *Le Misanthrope*, au Théâtre National Populaire, mise en scène de Louise Vignaud, 2018.

rond net au sol. Nous sommes ainsi face à une convention théâtrale extrêmement admise, extrêmement courante, et également relativement récente : pourquoi le rayon, spécifiquement, est-il devenu la base de tout notre langage de la lumière ?

Cette thèse aborde le problème d'un point de vue historique : non pas en retraçant toute l'histoire de la lumière focalisée au théâtre, mais en s'intéressant spécifiquement au moment où apparaissent sur scène les premiers rayons – c'est-à-dire au XIX^e siècle – afin d'essayer de comprendre leur origine et ce que produit leur présence en scène. Interroger cela, c'est donc interroger leur place dans le dispositif théâtral, et plus spécifiquement dans le dispositif scopique : c'est se demander quelles façons de voir a produit la lumière focalisée.

Histoire et esthétique de la lumière de théâtre

Réfléchir la lumière au théâtre ne peut donc se faire sans penser, d'abord, la façon dont elle construit le regard.

De ce point de vue, notre approche s'écarte d'une historiographie de la lumière au théâtre qui fait souvent du progrès technique le principal moteur des évolutions observées, et qui tend à analyser les images produites par la lumière indépendamment des regards sur le spectacle qu'elle élabore. Les ouvrages spécifiquement consacrés à la lumière et à son histoire sont, on peut le regretter, relativement rares. L'ouvrage fondateur de Gostä Bergman³ a certes offert un tableau d'une richesse sans précédent quant aux évolutions techniques, et établit les jalons d'une périodisation esthétique ; mais il s'est trouvé, depuis 1977, peu de successeurs. Les travaux portant spécifiquement sur l'histoire de la lumière tendent à se pencher sur le « comment », en négligeant en large mesure le « pourquoi » : ainsi un ouvrage comme celui, par ailleurs très riche, de Terence Rees⁴ sur le XIX^e siècle, s'intéresse-t-il plus à la façon dont sont produits les effets de lumière qu'à leur inscription esthétique dans le spectacle. De la même façon, les travaux portant sur des périodes antérieures⁵ ont tendance à privilégier une approche centrée sur les techniques et les conditions matérielles de la production des effets de lumière, en négligeant en large mesure la question de leur impact sur le regard. Plus récemment, des travaux nourris, entre autres, par les apports théoriques des praticiens eux-mêmes, et par l'histoire de

³ G. BERGMAN, *Lighting in the theatre*, Stockholm, Suède, Almqvist and Wiksell, 1977.

⁴ T. A. L. REES, *Theatre lighting in the Age of Gas*, Cambridge, Society for Theatre Research, 1978

⁵ Voir par exemple R. B. GRAVES, *Lighting the Shakespearean Stage, 1567 - 1642*, Carbondale., SIU Press, 1999 ; P. BUTTERWORTH, *Theatre of fire: special effects in early English and Scottish theatre*, London, Royaume-Uni, Society for Theatre Research, 1998.

l'art, ont permis d'envisager l'histoire de la lumière sous un rapport plus directement esthétique : ainsi Véronique Perruchon⁶ a-t-elle fourni une histoire et une analyse du noir au théâtre ; de même, Fabrizio Crisafulli⁷ a-t-il largement contribué à élucider le fonctionnement contemporain de la lumière de théâtre, à travers une histoire de celle-ci au XX^e siècle. Pourtant, si sont analysées dans ces travaux les évolutions de l'éclairage, et les pensées et gestes artistiques qui les sous-tendent, la question des régimes de visibilité que produit la lumière n'est qu'indirectement posée.

Il nous a donc paru essentiel, pour comprendre ce qui se joue au XIX^e siècle avec l'irruption massive de la lumière focalisée sur les scènes, de nous écarter en deux points des travaux précédents. D'une part, il était pertinent de sortir du présupposé qui fait de la technique la raison première de ces modifications majeures. Comme nous le verrons, la production des rayons n'est pas entièrement tributaire des évolutions de la technique, et notamment de l'utilisation de l'électricité ; et, sauf à réécrire l'histoire au prisme du langage de la lumière que nous connaissons aujourd'hui, rien ne prédisposait les « rayons de lune », innovation technique parmi tant d'autres dans les genres spectaculaires, à devenir à ce point essentiels dans la constitution de l'image scénique. Ainsi, si l'évolution des techniques a évidemment constitué un axe majeur de notre recherche, ce fut d'abord pour comprendre ce qui avait pu motiver ces innovations, et ce qui pouvait expliquer leur succès.

D'autre part, l'analyse esthétique du phénomène que nous décrivons dans cette thèse, la lumière focalisée, doit à notre sens se faire non seulement en considérant les images qu'elle produit, mais surtout en pensant celles-ci dans le contexte plus vaste du régime scopique du théâtre qu'elles mettent en jeu. Sur ce point, ce sont évidemment les études visuelles qui nous ont fourni un cadre de pensée, puisqu'elles cherchent à analyser, depuis les années 1990, non seulement les images mais leur inscription sociale et leur fonction anthropologique. Comme le souligne Bernard Siegler dans un article qui revient sur cet « iconic turn », un des enjeux est de « libérer la question de l'image de son enfermement dans l'histoire de l'art⁸ », c'est-à-dire de cesser d'envisager la question des images uniquement au prisme de leur valeur esthétique. De

⁶ V. PERRUCHON, *Noir : Lumière et théâtralité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016.

⁷ F. CRISAFULLI, *Lumière active : Poétiques de la lumière dans le théâtre contemporain*, Dublin, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.

⁸ B. STIEGLER, « « Iconic Turn » et réflexion sociétale. Introduction », *Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften*, n° 1, 15 avril 2008, p. 3.

ce point de vue, les études visuelles fournissent un cadre théorique pour penser la place de l'observateur face aux œuvres, notamment, par exemple, dans les travaux de Jonathan Crary⁹.

Comme l'ont montré des recherches récentes¹⁰, les études visuelles constituent, pour l'analyse de la scène, un substrat profondément fertile : si les travaux d'Études Théâtrales ont longtemps été dominés par une approche qui mettait le texte au cœur des réflexions¹¹, le théâtre est également « un lieu de “mises en scène du voir” qu'il est susceptible de la sorte de mettre en abyme et d'interroger, lui permettant de se constituer en lieu de réflexion et de critique du regard¹² ». Ainsi les études visuelles fournissent-elles des outils très adaptés à la réflexion sur le spectacle, et particulièrement sur les régimes scopiques qu'il met en place. Or la lumière scénique, plus peut-être que tout autre composante du spectacle, procède de cette « mise en scène du voir » : filtre par lequel le spectateur voit le spectacle, elle construit le regard qu'il pose sur la scène.

La lumière focalisée au XIX^e siècle

C'est donc un bouleversement au moins autant esthétique que technique, qui a trait autant au regard qu'à l'image, que nous abordons dans cette thèse : l'irruption massive, aux alentours des années 1850, d'effets de lumière mettant en jeu des rayons. Les histoires de la lumière mentionnent généralement cette évolution presque en passant, et en la réduisant souvent à l'usage de l'électricité ou de la lumière oxhydrique¹³, qui auraient permis, dans certains spectacles, d'obtenir ce type d'effets¹⁴ ; les spectacles cités étant le plus souvent des opéras, dont la liste est empruntée au *Catalogue* de Duboscq. À nous pencher sur la question de la lumière focalisée, nous avons donc eu la surprise de constater que le phénomène – l'utilisation

⁹ J. CRARY, *L'Art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*, F. Maurin (trad.), Nîmes, Editions J. Chambon, 1994

¹⁰ Voir notamment F. BAILLET, M. LOSCO-LENA et A. RYKNER, *L'œil et le théâtre. La question du regard au tournant des XIXe et XXe siècles sur les scènes européennes*, Études Théâtrales, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmanttan, 2017, vol. 65.

¹¹ *Id.*, p. 9.

¹² *Id.*, p. 11.

¹³ Le gaz oxhydrique, un mélange d'hydrogène et d'oxygène, produit une lumière comparable à la lampe à arc, au point que les critiques ne font pas nécessairement la différence entre les deux effets – il est ainsi probable que certains des effets « électriques » évoqués dans cette thèse soient en réalité réalisés par de la lumière oxhydrique. Ainsi, un article de 1868 cite, comme exemple d'emploi de lumière oxhydrique au théâtre, plusieurs pièces de notre corpus : *Cendrillon*, *Peau d'Âne*, *Le Paradis Perdu* (qui, nous le verrons, était annoncé dans la presse comme doté d'effets de lumière électrique), *La Biche au bois* (présentée elle aussi comme un exemple d'emploi de l'électricité). Les effets électriques et oxhydriques paraissent donc avoir été relativement difficiles à distinguer (É. DURAND, « Fiat Lux !!!... », *Le Gaz*, 31 janvier 1868, p. 187).

¹⁴ G. BERGMAN, *op. cit.*, pp. 273-280 ; C. RICHIER, *Le temps des flammes: une histoire de l'éclairage scénique avant la lampe à incandescence*, Paris, France, AS, 2011, pp. 223-226.

de rayons, électriques ou oxhydriques, mais pas exclusivement – était massif sur les scènes à compter du milieu du siècle, traversait quasiment tous les genres¹⁵, et transformait en profondeur la façon dont était perçue l'image scénique.

Quelques éléments de contexte

Avant de définir plus précisément le phénomène analysé dans cette thèse, il nous paraît cependant utile de revenir brièvement sur les évolutions générales de l'éclairage scénique au cours du siècle, de façon à poser le cadre à l'intérieur duquel se situent les bouleversements que nous décrivons dans cette thèse. Cette synthèse sera nécessairement assez rapide, mais vise à clarifier la chronologie et le vocabulaire par ailleurs mobilisés dans la thèse.

Huile, gaz, électricité

À partir de la fin du XVIII^e siècle, les théâtres, jusque-là éclairés à la chandelle et à la bougie, adoptent l'éclairage à l'huile, sous la forme du quinquet (aussi connu sous le nom de « lampe d'Argand¹⁶ » ou « lampe à double courant d'air »). Cette lampe présente, par rapport au matériel antérieur, deux évolutions importantes : une mèche plate enroulée sur elle-même, et une cheminée en verre. Ces deux éléments favorisent la circulation de l'oxygène¹⁷, et augmentent donc énormément l'intensité de la lumière produite.

Ce système se trouve transformé une première fois à partir des années 1820, avec l'adoption du gaz. Celui-ci est installé dans les théâtres anglais à partir de 1817-1818¹⁸, et dans les théâtres français à partir de 1821-1822 : la première installation pérenne est celle de l'Opéra, qui l'inaugure avec *Aladin, ou la Lampe merveilleuse* (Opéra, 1822). Les autres théâtres suivent progressivement : le théâtre des Variétés en 1822 également¹⁹, le Gymnase-Dramatique en

¹⁵ La seule exception à cette remarque paraissant être les genres comiques (comédies et vaudevilles), extrêmement peu représentés dans le corpus que nous avons rassemblé. Comme le souligne Henri Alekan, les comédies, encore de nos jours, ont généralement tendance à privilégier les lumières diffuses, indirectes, sans contrastes prononcés, « afin d'affaiblir la densité des ombres et des noirs dans leur rôle d'agents dramatisants ». (H. ALEKAN, *Des lumières et des ombres*, Paris, Editions du Collectionneur, 1991, p.162).

¹⁶ Ces noms variés sont dus à une dispute entre les inventeurs du procédé : la lampe est inventée en 1782 par le suisse Aimé Argand ; mais le français Antoine Quinquet, qui en présente une version légèrement modifiée en 1784, réclame la paternité de l'invention. Les théâtres français auront plus tendance à retenir le nom de « quinquet », c'est donc celui que nous utilisons de préférence dans cette thèse.

¹⁷ L. FIGUIER, *L'art de l'éclairage*, Paris, Juvet et Cie, 1887, pp. 15-18.

¹⁸ T. REES, *op. cit.*, pp. 24-25.

¹⁹ ANON., « Variétés », *Le Miroir des spectacles, des lettres, des mœurs et des arts*, 9 mai 1822, p. 4.

1823²⁰, l'Opéra-Comique également²¹, la Porte-Saint-Martin en 1834²². La Comédie-Française n'adopte le gaz qu'en 1843²³, et conserve une rampe de quinquets jusqu'en 1873²⁴, afin de « ménager les yeux de [ses] comédiens²⁵ ». La plupart des théâtres semblent avoir conservé, au moins dans les premiers temps, un système mêlant l'huile et le gaz : ainsi la première installation de gaz, à l'Opéra, semble n'avoir concerné jusqu'à la fin des années 1820 que le lustre et la rampe²⁶.

Le gaz, tout en produisant une luminosité plus importante que les quinquets, présente l'avantage de pouvoir être réglé à distance, en actionnant les robinets qui se trouvent sur les conduites, et qui permettent de limiter (voire de couper) le flux de gaz, et donc l'intensité de la flamme. Ces différents robinets sont progressivement rassemblés en un point de conduite unique, par lequel passent toutes les canalisations de gaz : le « jeu d'orgue », ainsi nommé à cause de l'apparence des canalisations (voir la figure 1, en page 6 du volume d'annexe, et la figure 2, p. 7). S'il est, en l'état, difficile de dire quand commencent à être utilisés ces systèmes, on sait qu'en 1859, l'Opéra-Comique est déjà doté d'un tel appareil, qui n'apporte pas entièrement satisfaction²⁷.

L'installation du gaz facilite grandement la production des effets de nuit, jusque-là obtenus par des moyens mécaniques (monter ou baisser la rampe). C'est ce que souligne, par exemple, un journaliste lorsqu'en 1834 la Porte-Saint-Martin se dote d'un lustre au gaz²⁸. Si l'extinction totale du gaz n'est pas possible (il serait complexe, et dangereux, de le rallumer pendant la représentation), des techniques sont rapidement mises en place pour obtenir ces

²⁰ ANON., « Gymnase dramatique », *Almanach des spectacles*, Paris, Barba, 1823, p. 169.

²¹ ANON., « Mélanges », *Le Réveil : journal des sciences, de la littérature, des mœurs, théâtres et beaux-arts*, 22 mars 1823, p. 4.

²² ANON., « Spectacles », *L'Indépendant : ci-devant la Semaine / M. de Murville, rédacteur principal*, 3 avril 1834, p. 3.

²³ ANON., « Comédie Française », *Journal des théâtres. Littérature, musique, beaux-arts*, 24 septembre 1843, p. 2.

²⁴ G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 257.

²⁵ « Lettre du 15 février 186.. au préfet », Bibliothèque-Musée de la Comédie Française, 3AB7.

²⁶ Un comparatif des dépenses d'huile des différents théâtres en 1829 mentionne que les dépenses de l'Opéra ne concernent ni le lustre ni la rampe – on peut donc en déduire qu'ils étaient éclairés au gaz, alors que les portants, les herses, restaient encore probablement éclairés à l'huile à cette date. (« Rapport de l'Inspecteur Général du Théâtre du 4 février 1829 sur les prix du luminaire de divers Théâtres et autres établissements », 1829, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, 3AB4).

²⁷ On reproche notamment à l'appareil de ne pas pouvoir réaliser un effet immédiat sur toutes les conduites de gaz simultanément : « J'ai déjà signalé les défauts de l'appareil compliqué établi par M. Melon pour le service de l'éclairage de la scène, et qui produirait un effet contraire à celui qu'on rechercherait en réunissant tout le service sous la même main. La simultanéité d'action qu'on avait en vue ne saurait être obtenue par cet appareil dont les trop nombreux robinets ne peuvent être manœuvrés que successivement. Le remède consisterait selon moi à ajuster le mouvement sur le robinet de la conduite principale et à n'employer les robinets particuliers de chaque conduite que comme régulateurs. » (« Note sur l'éclairage du Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique », 1859, Archives Nationales, Archives de l'Opéra, AJ/13/532).

²⁸ ANON., « Bigarrures », *Le Figaro*, 31 mars 1834, p. 3.

effets de nuit. Les archives de l'Opéra mentionnent par exemple des hersees qui peuvent être « mises en veilleuse (c'est-à-dire mises en réserve à feu bas pour servir dans les derniers actes d'un ouvrage après avoir été allumées pour les premiers)²⁹ ». De même Terence Rees explique que des systèmes sont inventés de façon à pouvoir rallumer facilement les appareils de gaz. Le premier, le contournement (utilisé notamment à l'Opéra de Paris), consistait à munir chaque canalisation de gaz d'un petit tuyau annexe « contournant » le robinet : ainsi, en fermant celui-ci, un flux minimal de gaz continuait à circuler et à brûler. Le second, la lumière pilote, consistait en une petite flamme (une pour chaque herse, rampe, etc.) maintenue allumée en permanence et qui permettait de rallumer automatiquement les autres becs de gaz de l'appareil³⁰.

Le troisième bouleversement correspond à l'installation de l'électricité dans les théâtres, en 1888. Si les lampes à arc sont utilisées depuis les années 1850, celles-ci ne conviennent pas à l'éclairage « de base » de la scène et servent à produire des effets ponctuels. Pourtant, dès 1879, le Théâtre Bellecour, à Lyon, fait l'expérience des bougies Jablochkoff, des ampoules qui reposent sur le même principe que les lampes à arc, et dont la lumière ne peut ni être augmentée, ni être diminuée³¹. C'est l'invention de la lampe à incandescence, par Edison en 1879, qui offre enfin la possibilité d'installer l'électricité dans les théâtres : ce sera chose faite dans la salle et les foyers de l'Opéra en 1883, et pour la scène en 1886³² ; tous les théâtres, pourtant, sont loin de suivre³³. En 1887, après le tragique incendie de l'Opéra-Comique, le Préfet de Paris publie une circulaire imposant l'électrification des théâtres³⁴. Le journal *La Lumière électrique* chronique, dans l'année qui suit, le remplacement du gaz par l'électricité dans les théâtres parisiens, publiant des reportages qui détaillent les installations réalisées³⁵. Outre ses avantages au regard de la sécurité (et de l'odeur) des théâtres, l'électricité permet de diminuer drastiquement la température des salles. Des jeux d'orgue électriques remplacent alors les jeux d'orgue à gaz (voir en annexe, figure 3, p.8). À la fin du siècle, les effets réalisés par

²⁹ « Éclairage de l'Opéra. Etude des mesures qui peuvent améliorer ce service sans restreindre les dépenses », 1857, Archives Nationales, Archives de l'Opéra de Paris, AJ/13/532.

³⁰ T. A. L. REES, *op. cit.*, pp. 122-125.

³¹ *Id.*, pp. 199-200.

³² G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 291.

³³ Au moment de l'incendie de l'Opéra-Comique, les Variétés, le Châtelet, l'Ambigu, le Palais-Royal, l'Eden-Théâtre, et l'Hippodrome sont déjà éclairés à l'électricité.

³⁴ ANON., « A propos de l'incendie de l'Opéra-Comique », *La Lumière électrique*, vol. 24, 4 juin 1887, p. 490-492.

³⁵ Il s'agit d'un reportage en quatre parties, publié sur plusieurs numéros. E. DIEUDONNE, « L'éclairage électrique des théâtres de Paris », *La Lumière électrique*, 1888, vol. 28, pp. 551-560 et 608-614, vol. 29, pp. 116-129 et 209-220.

les jeux d'orgue ont considérablement gagné en précision, ainsi qu'en témoigne un devis de 1898 :

À titre d'exemple, on peut signaler le fait suivant : un coucher de soleil, suivi d'abord de la nuit, puis d'un lever de lune et enfin de l'aurore : les lampes des trois couleurs (blanches et rouges pour le coucher de soleil et l'aurore, blanches et bleues pour l'effet de lune) devront évoluer avec des intensités différentes, suivant leur position sur la scène. C'est ainsi qu'au moment où la nuit vient, toutes les lampes doivent baisser en même temps, mais lentement à la face, plus vite au milieu, et encore plus vite au lointain³⁶.

De même, une conduite lumière de 1892, pour *L'Arlésienne* de Daudet (que nous reproduisons en annexe, texte 2, p. 82), donne une indication de la sophistication des effets alors réalisés : les gradations d'intensité sont précises (quart, demi, trois-quarts, deux-tiers), les effets fréquemment différenciés entre herses et rampes et selon les plans³⁷.

Rampes, herses et portants

Si les sources d'énergie évoluent au cours du siècle, le dispositif fixe d'éclairage des théâtres change, lui, assez peu (même si, comme nous le verrons dans la seconde partie de cette thèse, ce constat est à nuancer). Tout au long du siècle, les scènes sont éclairées par les trois mêmes éléments.

La rampe, située en avant-scène, éclaire les comédiens en contre-plongée, et de face. Elle permet donc de distinguer les visages. Elle est l'objet de fréquentes critiques pour son manque de naturel, mais n'en demeure pas moins un élément incontournable de la lumière jusqu'à la fin du siècle. Un *Dictionnaire Théâtral*, en 1824, la définit ainsi :

RAMPE. Elle éclaire l'avant-scène et distribue tellement sa lumière, que la figure de l'acteur est ombrée de bas en haut, ce qui nuit beaucoup à la physionomie, en même temps que cela pêche contre la vérité. L'Opéra, qui cherche tous les moyens de perfectionner l'illusion théâtrale, doit s'occuper d'abord de faire disparaître sa rampe et de la remplacer.... Ma foi, je ne sais par quoi, mais par une espèce de soleil artificiel qui ne projette pas sur le personnage agissant à la scène des rayons capables de faire croire que la terre est lumineuse³⁸.

³⁶ CH. MILDE FILS ET CO, « Devis descriptif et estimatif - Projet d'éclairage électrique du théâtre du Châtelet », s. l., 1898, Archives de Paris, V9O1 21.

³⁷ A. DAUDET, « *L'Arlésienne* », Relevé de mise en scène, s. l., 1892, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fond de l'Association de la Régie Théâtrale, 8-TMS-00114 (RES), pp. 51-52.

³⁸ F.-A. H. AUGUSTIN JAL, *Dictionnaire théâtral ; ou, Douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs*, Paris., Barba, 1824, p. 129.

Au cours du siècle, de nombreuses innovations permettent d'améliorer le fonctionnement des rampes : ainsi, dans les années 1860, des systèmes à flamme renversée destinés à prévenir les accidents³⁹ comme celui qui coûte la vie à Emma Livry en 1863. Un brevet, publié en 1866⁴⁰, propose également plusieurs moyens pour produire une rampe qui chauffe moins, redirige mieux la lumière, et fasse mieux circuler le gaz :

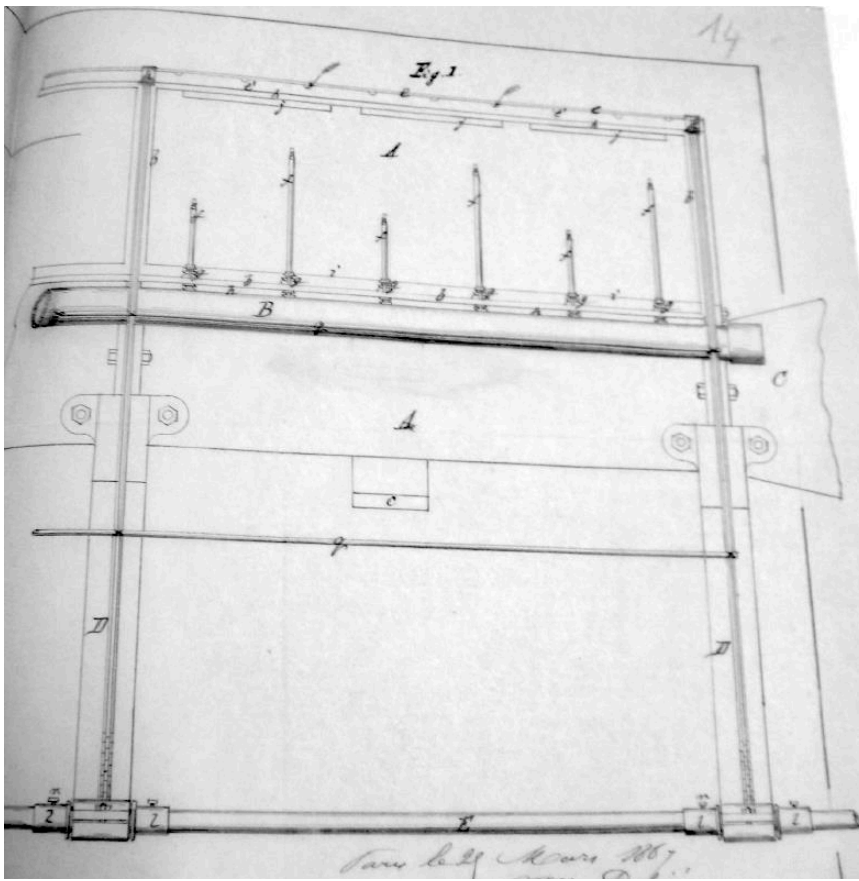


Figure 1. Nouveau système de rampe (1866).

DEFRIES, « Construction et disposition de rampe pour la scène du théâtre », Paris, 1866, INPI, 1BB 73581.

Un autre brevet, déposé en 1863, utilise de l'eau pour améliorer le refroidissement de la rampe⁴¹.

³⁹ ANON., « Siphon lumineux », *Le Gaz*, 31 mai 1864, p. 58.

⁴⁰ DEFRIES, « Construction et disposition de rampe pour la scène du théâtre », s. l., 1866, INPI, 1BB 73581.

⁴¹ DESMAZURES, « Perfectionnement de l'éclairage au gaz relatif à un système de rampe de théâtre », s. l., 1863, INPI, 1bb59608.

Les herses (voir, en annexe, les figures 4, p. 9, 5, p. 10, 6, p. 11, et 7, p. 12), situées en hauteur, sont des sortes de rampes élevées dans les cintres. Elles permettent essentiellement d'éclairer le décor et la profondeur du plateau, produisant une lumière située en surplomb par rapport à la scène. Chaque plan de la scène est occupé par une herse, mais elles ne sont généralement pas toutes utilisées simultanément. En France, l'utilisation des herses se développe surtout après l'adoption du gaz, qui permet de les régler à distance⁴². Comme pour la rampe, des brevets concernant les herses cherchent notamment à en améliorer la ventilation⁴³. Enfin, les portants (voir figure 8, p. 13, en annexe), situés sur le côté, et dissimulés derrière les ailes du décor, produisent un éclairage latéral.

Ces trois éléments constituent l'éclairage par défaut de tout spectacle : quoiqu'ils puissent être à l'occasion éteints, entièrement ou partiellement, ou modulés (par exemple, par l'usage de couleurs), ils constituent la base de tout éclairage, auquel peuvent être ajoutés des effets plus ponctuels. Au cours du siècle des modulations deviennent possibles : ces appareils sont souvent dotés de plusieurs couleurs et peuvent être allumés seulement en partie. Si, comme nous le verrons, la question du noir ou de l'obscurcissement de la salle se pose assez tôt dans le siècle, celle-ci reste le plus souvent éclairée.

Le personnel de l'éclairage

La lumière, au XIX^e siècle, est largement sous-traitée par les théâtres à des fournisseurs extérieurs, dont le cahier des charges s'épaissit au fur et à mesure des années. Ceux-ci sont chargés non seulement de fournir les sources de lumière (huile, gaz puis électricité) mais aussi les appareils (rampes, herses et portants) et le personnel chargé de leur manœuvre. Le gaz, notamment, demande à ses débuts un personnel important afin de pouvoir ouvrir ou fermer les robinets. Ainsi, un cahier des charges de 1858 entre l'Opéra et son fournisseur stipule :

Des hommes capables, actifs et intelligents, en nombre suffisant et placés sous la direction d'un chef habile, seront chargés du service de l'éclairage, aux frais de M. Melon et sous sa responsabilité.

Ce personnel sera toujours proportionné aux besoins du service, mais il est fixé au minimum comme il suit :

- 1 chef chargé de l'ensemble du service ;
- Pendant les représentations :
- 2 ouvriers dans les dessous ;
- 2 ---- au cintre ;
- 6 --- au théâtre ;

⁴² C. RICHIER, *op. cit.*, p. 163.

⁴³ Voir par exemple DIOSSE ET FILS, « Une herse de théâtre à double enveloppe », s. l., 1882, INPI, 1bb146802.

1 --- dans la salle.

Tous les ouvriers seront versés dans la pratique et la manœuvre du gaz, et trois d'entre eux, au moins, devront être en état d'exécuter rapidement et parfaitement, soit à la canalisation, soit aux appareils, toutes les réparations dont le besoin viendrait à se manifester⁴⁴.

Les ouvriers ainsi énumérés occupent la fonction qui est aujourd'hui celle du régisseur lumière : ils sont chargés de produire les effets pendant le spectacle. Avec la mise en place des jeux d'orgue, ces effets peuvent de plus en plus être contrôlés par une seule personne : le gazier. Un article du *Figaro*, en 1880 (que nous reproduisons intégralement en annexe, texte 1, p. 80) décrit le rôle et le travail de cet employé :

Que d'effets de rire ou de terreur dépendent de cet homme obscur, chargé de distribuer la lumière sur la scène ! Placé devant tout un clavier de robinets, c'est lui qui lance des flots de lumière sur les cortèges, les apothéoses et les ballets, c'est lui qui fait les clairs de lune, les crépuscules, les couchers de soleil et les levers de l'aurore ; c'est lui qui plonge le théâtre dans une nuit profonde pour la scène du crime ou pour la scène des quiproquos comiques ; c'est lui qui obscurcit et embrouille l'intrigue c'est lui qui éclaire la situation... au gaz. Une seule distraction, un retard d'une seconde, une erreur de robinet, cela suffit pour compromettre sérieusement le sort d'une pièce⁴⁵.

De même, les effets plus ponctuels (de lumière électrique et de lumière focalisée, ou de pyrotechnie, par exemple) sont pris en charge par des fournisseurs extérieurs chargés de recruter le personnel.

Si nous savons qui gère la lumière, la question de savoir qui était responsable, artistiquement notamment, de sa conception, reste plus complexe et devait dépendre de nombreux facteurs. Il semble que les directeurs de théâtres aient eu souvent une importance dans ces choix : ainsi, le *Cahier des charges* précédemment cité souligne que le directeur a le dernier mot en la matière⁴⁶. Les auteurs semblent également avoir joué un rôle prépondérant : les didascalies des pièces donnent souvent des indications de lumière, qui étaient prises en compte par les praticiens, comme le soulignent les *Mémoires* de Sarah Bernhardt⁴⁷. Enfin, le travail du décorateur conditionnait aussi largement les choix d'éclairage effectués, et celui-ci semble avoir été largement consulté, comme le souligne Moynet :

On règle avec le chef des lampistes le nombre de becs à mettre derrière les châssis et les terrains, les herses qui doivent être éclairées en plein et celles qui doivent l'être à mi-feux ; en un mot, le peintre distribue la lumière et les dernières teintes partout où il le juge convenable pour l'effet général. La

⁴⁴ « Cahier des charges de l'entreprise de l'éclairage du théâtre impérial de l'Opéra », 1858, Archives Nationales, Archives de l'Opéra de Paris, AJ/13/532.

⁴⁵ A. MORTIER, « Les tracs subalternes », *Le Figaro*, 22 septembre 1880, p. 6

⁴⁶ « Cahier des charges de l'entreprise de l'éclairage du théâtre impérial de l'Opéra », *op. cit.*

⁴⁷ S. BERNHARDT, *Ma double vie : mémoires*, Paris, Eugène Fasquelle, 1907, p. 331.

rampe elle-même est réglée ; le chef lampiste prend note de ces dispositions qui devront se reproduire à chaque représentation⁴⁸.

À la fin du siècle, ce sont les metteurs en scène eux-mêmes, comme par exemple Irving⁴⁹, qui sont principalement chargés de ces choix.

Les effets de lumière

La plupart des spectacles semblent avoir utilisé une lumière fixe, déterminée pour chaque acte et qui ne changeait pas au cours de l'acte. Celle-ci était généralement composée en fonction de la décoration : par exemple, des herses étaient placées en fonction de la position des toiles pour en éclairer le haut et/ou les éclairer par derrière.

Néanmoins, nombreux sont les spectacles qui ont recours à des modifications de la lumière en cours d'acte. À titre d'exemple, qui reste relatif⁵⁰, les indications de lumière de la collection Paliani (dont nous avons dépouillé 177 livrets, voir en annexe, tableau 1, p. 106) se répartissent comme suit :

- 34 mises en scènes ne mentionnent aucun effet de lumière,
- 76 utilisent les lumières « motivées », c'est-à-dire des accessoires qui produisent de la lumière (flambeau, torche, bougie, lustre, lampe, bougeoir, lanterne...),
- 65 mettent en scène des nuits (nuit complète, nuit obscure, demi-nuit), qui souvent arrivent sur le plateau de façon progressive,
- 36 insistent sur une forte luminosité de la scène (luminaire bien fourni, grand jour, éclairage magnifique...),
- 21 mettent en scène des « demi-jours », levers du jour ou crépuscules,
- 15 mentionnent l'éclair ou la foudre,
- 22 mettent en scène le clair de lune,
- 15 mentionnent des effets de couleur (verres bleus, rouges, etc.),
- 7 mentionnent directement des appareils électriques ou des rayons (qui seront, avec la lumière focalisée, le cœur de notre sujet).

De même, dans une collection de manuscrits du souffleur conservée dans les Archives de l'Odéon (voir le tableau 2, p. 129, en annexe), on remarque que, dans les pièces portant des

⁴⁸ J. MOYNET, *L'envers du théâtre : machines et décorations*, Paris, Hachette, 1873, p. 117.

⁴⁹ C. RICHIER, *op. cit.*, pp. 239-241.

⁵⁰ Les opéras et opéras-comiques, qui constituent la majorité des spectacles représentés dans les mises en scène de Paliani, sont probablement plus susceptibles que d'autres genres d'utiliser des effets de lumière.

indications de lumière, il s'agit systématiquement d'effets de nuit, parfois graduée (demi-nuit, demi-jour...). Il semble ainsi possible de conclure que les effets de lumière, au XIX^e siècle, consistaient la majeure partie du temps dans des effets de gradation : passage du jour à la nuit, ou du jour à la demi-nuit, par exemple.

Émergence de la lumière focalisée

C'est dans ce contexte, à partir des années 1840, qu'émergent, de façon massive, des effets qui viennent s'ajouter au dispositif général que nous avons décrit ci-dessus : les effets de lumière focalisée. Nous entendons par « lumière focalisée » l'utilisation d'un rayon de lumière assez restreint émis par un projecteur pour éclairer un point spécifique du plateau. D'un point de vue technique, ces effets sont généralement obtenus par la conjonction d'une source de lumière assez puissante (principalement, mais pas exclusivement, électrique ou oxhydrique) et d'un moyen de concentrer le faisceau de lumière (le plus souvent, des lentilles, mais parfois aussi des réflecteurs). D'un point de vue esthétique, l'effet obtenu est souvent caractérisé par les contemporains comme un « rayon » (de lune, le plus souvent) qui vient isoler un élément au sein de l'image.

Si nous avons choisi de parler de « lumière focalisée », plutôt que de rayon, alors que le premier terme n'est pas attesté dans le vocabulaire de l'époque, c'est que l'expression de « lumière focalisée » nous paraît particulièrement apte à définir le phénomène que nous examinons. La notion de « focalisation » renvoie en effet à plusieurs aspects également à l'œuvre dans ce que nous décrivons : d'une part, d'un point de vue optique, la concentration de la lumière afin d'obtenir un faisceau particulièrement défini, qui se dirige vers un point précis – au sens le plus littéral, c'est ce que nous entendons ici. Mais la notion de focalisation porte également d'autres sens, également pertinents : d'une part, l'idée de concentration, qui porte en elle l'idée d'*attention* du sujet. Or, comme nous le verrons, la lumière focalisée est souvent perçue comme métaphore des facultés d'attention du sujet, et utilisée comme outil pour obtenir cette attention. D'autre part, la question du regard : la sémiotique a défini la focalisation comme une « restriction de champ⁵¹ » par rapport au récit, qui va mettre l'accent sur des éléments spécifiques, et sur un point de vue dans le cadre des formes narratives ; là encore, nous verrons que la lumière est souvent utilisée pour sélectionner, hiérarchiser, convoquer en scène un point de vue, un regard.

⁵¹ G. GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 49.

En outre, le terme de « lumière focalisée » nous semblait pertinent pour distinguer le phénomène que nous étudions d'un certain nombre de notions proches :

- La **lumière directionnelle** (ou unidirectionnelle) : dans le vocabulaire contemporain de la lumière, une « lumière directionnelle » s'oppose à une lumière diffuse. Elle a une forte directionnalité et accentue donc les contrastes (et notamment les ombres). Ce sera, par exemple, un éclairage scénique dans lequel les sources de lumière sont toutes placées à l'arrière, pour éclairer vers l'avant. Nous reviendrons plus en détail sur cette notion dans le deuxième chapitre de la première partie (voir en page 109) ; il importe cependant de noter dès à présent que, si la lumière focalisée est généralement une lumière directionnelle (on voit un rayon, qui a une direction et qui produit une ombre), une lumière directionnelle n'est pas nécessairement focalisée ; elle peut éclairer le plateau dans son ensemble.
- La **poursuite** : la poursuite, c'est-à-dire la lumière produite par un projecteur qui va suivre les déplacements d'un interprète, est une lumière focalisée ; mais toutes les lumières focalisées ne sont pas des poursuites, dans la mesure où certaines sont fixes, et ne sont pas utilisées pour suivre un personnage.
- La **lumière électrique** : de nombreux effets de lumière focalisée, au XIX^e siècle, sont produits grâce à l'utilisation de lumière électrique (spécifiquement, des lampes à arc). Pour autant, une lumière électrique n'est pas nécessairement focalisée : si elle n'est pas dotée d'une lentille visant à concentrer les rayons, elle produira en scène un éclairage très large. De la même façon, comme nous le verrons, toutes les lumières focalisées ne sont pas produites par la lumière électrique.

C'est donc un phénomène très spécifique, et pourtant extrêmement important pour les évolutions de la scène que nous étudions ici : la façon dont, à partir des années 1840, et de façon plus prononcée encore à partir de 1850, l'image de théâtre intègre très régulièrement des rayons qui viennent structurer la scène, guider le regard, et transformer le corps des interprètes. Comment expliquer ce succès durable du rayon – qui n'est, à ses débuts, qu'un effet spectaculaire parmi tant d'autres, aujourd'hui largement tombés dans l'oubli ? Pourquoi les praticiens de théâtre ont-ils rapidement adopté un instrument privilégié de construction de l'image scénique ? Quelles transformations sur le regard du spectateur et sur les corps en scène ont produit la généralisation de la mise en scène de la lumière focalisée ?

C'est donc aux premières apparitions de la lumière focalisée sur les scènes que s'attachera cette thèse : il s'agira d'en retracer la genèse, technique mais surtout esthétique ; de

comprendre ce qui a pu précipiter l'apparition des rayons, puis de suivre, de spectacle en spectacle, les usages qui en sont faits au cours du siècle, afin de comprendre ce que la lumière focalisée avait d'unique pour devenir à ce point un instrument essentiel à l'esthétique des spectacles.

Analyser la lumière à partir des œuvres

D'un point de vue méthodologique, nous avons donc fait le choix, dans cette thèse, de privilégier une étude des usages de la lumière focalisée à une études des techniques – même si la seconde, évidemment, apparaît en nécessaire complément de la première. Ainsi sommes-nous d'abord partis des œuvres, afin de réfléchir aux façons dont elles mettaient en œuvre la lumière, les images et des regards qu'elles produisaient. La première difficulté était donc de constituer un corpus de spectacles l'utilisant. Tout en relevant son utilisation sur les scènes après 1850, la plupart des travaux d'histoire de la lumière n'en donnaient que des exemples limités, cantonnés bien souvent aux grands opéras les plus connus⁵². La question – qui était un peu, aussi, un pari – était donc d'évaluer l'ampleur de cette utilisation de la lumière focalisée, et de parvenir à répertorier des spectacles la mettant en scène, afin de les analyser. Pour cela, nous avons exploré différents types de sources, afin de parvenir à réunir un corpus, contenant à la fois des effets de lumière focalisée *stricto sensu* (souvent signalée dans les documents par la mention du « rayon », voire du « projecteur »), et également des exemples susceptibles, par comparaison, d'éclairer son fonctionnement spécifique dans les usages de la lumière au XIX^e siècle.

La presse

Une première exploration, très fructueuse, fut faite via des recherches automatiques dans la presse numérisée sur Gallica. Après avoir essayé plusieurs mots-clés (rayon, lentille, lune, oxydrique), il est apparu que le plus fructueux était « électrique », qui renvoyait vers de très nombreux exemples d'usage de la lumière électrique (très souvent, mais pas systématiquement, utilisée de façon focalisée) sur les scènes de théâtre. Cette recherche a été menée sur les années 1840-1880 : les années 1840 n'ont apporté quasiment aucune occurrence, le début du

⁵² Voir par exemple G. BERGMAN, *op. cit.*, pp. 273-280 et C. RICHIER, *op. cit.*, pp. 223-225. Tous deux citent principalement les spectacles mentionnés dans le *Catalogue* de Duboscq.

phénomène semblant remonter à 1847 ; après 1881, en revanche, la recherche apportait trop de résultats hors-sujet pour rester intéressante : les usages de l'électricité se multiplient (avec notamment l'apparition de la lampe à incandescence d'Edison en 1879), et ses mentions dans la presse également. *A contrario*, au cours de la période 1840-1881, une large part des mentions de la lumière électrique dans la presse a trait à son usage sur les scènes.

Cette recherche via la presse présentait, à nos yeux, plusieurs intérêts : d'une part, elle permettait de répertorier des exemples marquants de l'usage de la lumière focalisée – puisqu'ils avaient paru dignes d'être mentionnés dans la presse. Ensuite, elle a permis de diversifier les genres représentés, et d'inclure dans ce corpus des spectacles que les autres sources excluaient. Enfin, ce repérage systématique a aussi mis à jour certains phénomènes plus particulièrement marquants, certaines évolutions chronologiques : par exemple, l'impact de l'usage de l'électricité dans *La Biche au bois* (Porte-Saint-Martin, 1865), ou l'augmentation de son utilisation après cette date. Les spectacles mentionnés dans la presse ont ensuite été systématiquement confrontés au texte des pièces, qui permettait alors souvent de comprendre comment, exactement, était utilisée la lumière focalisée. Par exemple, lorsque la presse mentionne l'usage de la lumière électrique pour *La Dégringolade* (Château-d'Eau, 1881), le texte de la pièce permet de comprendre qu'elle servait à produire un « rayon de lune » et d'en analyser la fonction dramaturgique. Lorsque c'était possible, des recoupements ont également été effectués avec d'autres types de documents, images ou relevés de mise en scène.

Les pièces de théâtre

L'analyse des pièces de théâtre, pour la constitution du corpus, a également été faite de façon automatique, avec recherche dans des documents numérisés de mots-clés : « lune », « project » (de façon à obtenir des résultats sur « projecteur » et « projection »), « rayon », « électri » (pour « lumière électrique » et « électricité »), « rampe », « lustre », « herse », « oxhydrique », et, en plus pour les pièces de la première moitié du siècle, « lanterne », « lampe ». Les documents interrogés, obtenus via Gallica, Google Books et le site archive.org étaient au nombre d'environ 1800⁵³. Pour les obtenir, nous avons fait des recherches par

⁵³ Il est impossible de donner un chiffre exact car certains documents correspondent à des volumes d'œuvres complètes qui contiennent plusieurs pièces ; d'autres pièces (par exemple, quand elles ont plusieurs auteurs) ont pu être téléchargées plusieurs fois.

auteur⁵⁴, mais aussi par genre, en interrogeant par exemple des mots-clés comme « mélodrame », « ballet », « féerie », « revue ». La constitution du corpus a porté sur tout le XIX^e siècle, avec une insistance particulière sur les années 1800-1850, pour lesquels les autres types de sources fournissaient moins d'indices.

Si ce travail nous a permis d'identifier un certain nombre de pièces utilisant la lumière focalisée (électrique notamment), comme par exemple *Paul et Virginie* (Opéra, 1876) ou *Les Bibelots de Paris* (Alcazar, 1875), elle a finalement surtout été profitable à l'analyse des effets de contraste de la première moitié du siècle, permettant d'identifier des pièces utilisant des effets d'éclairage spécifiques : lune, lampe, ou rayon.

Ce travail de recherches automatiques s'est doublé, dans certains cas, d'une lecture et d'un dépouillement systématique de certains corpus : c'est le cas par exemple d'un corpus de mélodrames (dont le dépouillement est présenté en annexe, tableau 5, p. 153), dont nous avons systématiquement analysé les effets de lumière.

Livrets et relevés de mise en scène

Le troisième type de documents, et le plus important numériquement dans la constitution de ce corpus, sont les relevés et livrets de mise en scène. Nous avons dépouillés plusieurs collections.

La collection Paliani

Cette collection bien connue de livrets de mise en scène publiés dans les années 1830-1870, et destinée à la diffusion des opéras et opéras-comiques en province⁵⁵, a fourni de très nombreux exemples à notre corpus. Elle présente l'immense avantage de traverser plusieurs décennies de notre étude, et d'être souvent très détaillée quant à la réalisation des effets. Là où un relevé de mise en scène mentionnera généralement un « effet de lune », par exemple, Paliani est souvent d'une extrême précision dans la description de l'effet, allant à l'occasion jusqu'à préciser le nom du fournisseur de l'appareil⁵⁶. Cette richesse technique de la collection Paliani

⁵⁴ Nous nous sommes basés pour établir la liste des auteurs sur ceux qui avaient été choisis dans l'anthologie de l'Avant-scène théâtre. H. LAPLACE-CLAVERIE, S. LEDDA et F. NAUGRETTE, *Le théâtre français du XIXe siècle : Histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, 2008.

⁵⁵ Voir, au sujet de cette collection, et de sa fonction dans la diffusion des opéras-comiques en province, OLIVIER BARA, « Les Livrets de mise en scène, commis-voyageurs de l'opéra-comique en province », dans *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, s. 1., Publications numériques du CEREdI, 2009.

⁵⁶ C'est le cas par exemple pour le livret de mise en scène du *Pardon de Ploërmel*. L. PALIANI, *Le Pardon de Ploërmel*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1859, p. 9.

explique en partie l'importante représentation des opéras et des opéras-comiques dans notre corpus. Suivant en cela les indications données par Sylviane Robarday-Eppstein⁵⁷, nous avons également consulté les mises en scènes de Paliani publiées dans la *Revue et Gazette des Théâtres* à partir des années 1830, et qui incluent, elles, des textes dramatiques, contrairement au reste de la collection, plus centrée sur les œuvres lyriques.

L'étude de la collection Paliani fournissant de très nombreuses indications sur la lumière scénique au XIX^e siècle, que cette étude sur la focalisation est loin d'épuiser, nous avons décidé d'inclure, en annexe (tableau 1, p. 106), le résultat complet du dépouillement, en espérant que ces données puissent servir à des études ultérieures.

Les relevés de mise en scène dramatiques dans les fonds de l'Association de la Régie Théâtrale (ART) à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris

Ce fond, extrêmement riche, est néanmoins un peu décevant, du fait de la datation parfois très large des documents dans le catalogue, qui rend leur exploitation dans le cadre d'une étude historique complexe⁵⁸. Grâce au catalogue, qui spécifie les pièces présentant des effets de lumière, nous avons restreint notre dépouillement à celles-ci ; et, à l'intérieur de cette sélection, aux spectacles créés avant 1900. Si, par recoupement avec d'autres documents, certains relevés de mise en scène ont pu être datés plus précisément, d'autres, pourtant intéressants, n'ont pas pu l'être : par exemple, une mise en scène des *Mousquetaires*, de Dumas et Maquet, datée dans le catalogue de 1845-1945, mentionnait un « réflecteur envoyant constamment un rayon sur la barque et les personnages qui y sont⁵⁹ », effet qu'il aurait été évidemment intéressant de commenter dans cette thèse, mais que la datation imprécise rendait difficile d'inclure. C'est le cas également pour une mise en scène de *Théodora*, de Sardou, elle aussi datée trop largement pour être profitable à cette étude, mais présentant cependant des effets de lumière intéressants⁶⁰. Malgré ces nuances, ce fond extrêmement riche nous a fourni

⁵⁷ SYLVIANE ROBARDEY-EPPSTEIN, « Les mises en scène sur papier-journal : espace interactionnel et publicité réciproque entre presse et monde théâtral (1828-1865) », <http://www.medias19.org>, 2012.

⁵⁸ Cette ampleur des datations est due au mode de constitution de la collection : les mises en scène ont été archivées à partir de la fin du XIX^e siècle, pour préserver la tradition de mise en scène d'un spectacle, plus que pour établir une histoire des mises en scène. De fait, il est complexe de savoir quand certains des documents ont rejoint la collection. Voir à ce sujet : F. KARRO, *L'Association des régisseurs de théâtre et la Bibliothèque de mises en scène : 1911-1939*, Thèse de 3e cycle, Paris, France, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1981.

⁵⁹ A. DUMAS et A. MAQUET, « Les mousquetaires », Relevé de mise en scène, s.l., entre 1845 et 1945., Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fond de l'Association de la Régie Théâtrale, 4-TMS-01791, p. 60.

⁶⁰ V. SARDOU, « Théodora », s. l., 1884-1945, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fond de l'Association de la Régie Théâtrale, 4-TMS-02865 (1).

de nombreux exemples, complémentaires de ceux fournis par la collection Paliani, puisqu'il s'agissait de spectacles dramatiques, souvent postérieurs à 1880.

Là aussi, nous incluons en annexe (tableau 3, p. 130), le résultat de ce dépouillement. Contrairement à la collection Paliani, il ne s'agit cependant pas d'un dépouillement intégral : nous n'incluons que les documents qui comportaient des indications de lumière particulièrement riches.

Les mises en scène conservées à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française

Pour des raisons de temps, la consultation des documents de la Bibliothèque-Musée a été plus limitée : nous avons plus procédé par sondage, en consultant une quinzaine de documents, présentés là aussi en annexe (tableau 4, p. 152). Ceux-ci étaient relativement similaires, dans la facture, aux documents des collections de l'ART.

Archives de l'Odéon aux Archives Nationales

Les Archives Nationales conservent plusieurs boîtes⁶¹ de textes de pièces, souvent du début du XIX^e siècle, et destinées, d'après le catalogue⁶², à des reprises sous le Second Empire ou la III^e République. Ces textes (les pièces de Dumas sont nombreuses) sont annotés en vue de la reprise, notamment d'indications de lumière ; si celles-ci sont intéressantes car elles explicitent des effets de nuit ou demi-nuit, aucune n'a trait à la lumière focalisée, et nous ne les avons donc pas incluses dans cette thèse. Nous donnons cependant un aperçu du contenu de la collection en annexe (tableau 2, p. 129).

Relevés de mises en scène divers dans les collections de la BNF

La Bibliothèque Nationale de France conserve également dans ses archives quelques relevés de mise en scène, que l'on peut classer en deux catégories :

- Les « mises en scène sur papier journal⁶³ », pour reprendre l'expression de Sylviane Robardey-Eppstein, qui datent principalement des années 1820-1830, même si certaines sont plus tardives. Nous avons notamment consulté celles qui ont été

⁶¹ Archives Nationales, Archives du Théâtre de l'Odéon, AJ/55/110 à AJ/55/113.

⁶² https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/IR/Fran_IR_027874.

⁶³ SYLVIANE ROBARDEY-EPPSTEIN, *op. cit.*.

publiées dans le *Journal des Comédiens* (1829), dans la *Gazette des Théâtres* (1831-1838), dans *L'Album Théâtral* (1855) et dans *Le Manteau d'Arlequin* (1864). Les indications de lumière fournies par ces mises en scène étaient généralement trop limitées pour être utiles à notre étude.

- Des mises en scène plus diverses, présentes dans les collections de la BNF (notamment, mais pas exclusivement, à la bibliothèque de l'Opéra) sous forme manuscrite ou imprimée. Certaines, numérisées, ont pu être consultées via Gallica. Nous avons lu ainsi une trentaine de documents.

Les recherches iconographiques

Observer directement l'iconographie des spectacles du XIX^e siècle a également été une façon intéressante d'identifier des spectacles utilisant la lumière focalisée, notamment ceux pour lesquels les autres types de sources étaient moins importantes (par exemple, les ballets). Nous avons, pour cela, fait des recherches assez vastes sur Gallica, avec des mots clés comme « théâtre », « ballet », sur toute la période examinée. La lumière focalisée est représentée dans les estampes et illustrations sous deux formes : soit par le biais d'un « rayon électrique » qui tombe sur le personnage, soit par un rond blanc à ses pieds ; ces documents sont relativement aisés à repérer et fournissent des indications intéressantes.

Les photographies, en revanche, nous sont de peu d'utilité, dans la mesure où les technologies de l'époque n'étaient pas en mesure de rendre les contrastes de lumière. Notons, cependant, une exception : la superbe collection de photographies d'opéras des années 1860 conservée au Scenkonstmuseet de Stockholm. Ces photographies, ayant été colorisées à la main, donnent une certaine idée des effets de lumière utilisés.

Mémoires et documents techniques

Enfin, le dernier type de source analysé a correspondu à des documents comme des mémoires ou des documents techniques. Les seconds, en particuliers, ont été très utiles : outre qu'ils fournissaient souvent des indications sur l'évolution des techniques scéniques, ils donnaient des exemples de pièces utilisant tel ou tel effet. C'est le cas, par exemple, du *Catalogue* de Duboscq, le fournisseur des appareils électriques de l'Opéra.

De manière générale, nous avons évidemment essayé au maximum de recouper ces différentes sources, afin de rassembler le maximum d'informations quant aux spectacles

étudiés. Il n'était pas rare, d'ailleurs, qu'un spectacle apparaisse plusieurs fois, au travers des différents modes de recherche employés.

Autres sources consultées

Si l'analyse de la mise en scène des effets de focalisation a été au cœur de notre travail, il était évidemment nécessaire de confronter les aspects artistiques du travail aux aspects techniques de l'évolution des appareils. Pour cela, également, nous avons eu recours à un nombre varié de sources.

Les archives des théâtres

Un examen des archives, quoique limité, a permis de mieux saisir le contexte et les développements de l'éclairage aux XIX^e siècle. En dehors de quelques factures conservées aux Archives de l'Opéra, cependant, peu d'éléments concernaient directement la lumière focalisée.

Les Archives de l'Opéra

Nous avons consulté les Archives de l'Opéra concernant la lumière – principalement les fonds conservés aux Archives Nationales, mais également quelques documents conservés à la Bibliothèque de l'Opéra (BNF), notamment des inventaires de matériel électrique. Ces archives concernant la lumière et les effets spéciaux contiennent des factures, des contrats, des devis et sont précieuses pour comprendre le fonctionnement de l'éclairage des théâtres.

Les Archives de la Comédie-Française

Le contenu des archives de la Comédie-Française ayant trait à la lumière est très similaire à celui des archives de l'Opéra, quoique le fond soit plus lacunaire et couvre moins d'années. Il s'agit aussi de contrats, devis et factures entre les comédiens français et les sous-traitants chargés de la lumière.

Les Archives de Paris

Les Archives de Paris conservent notamment des plans de réfection des systèmes d'éclairage de certains théâtres parisiens (Châtelet et Théâtre Sarah Bernhardt) au tournant des XIX^e siècle et XX^e siècle. Là encore, quoique très utiles pour comprendre l'évolution générale

des systèmes d'éclairage, ces documents n'apportent que peu d'informations sur la lumière focalisée.

Les archives de l'Institut National de la Propriété Industrielle

Nous avons consulté à l'INPI une vingtaine de brevets, concernant soit les techniques théâtrales, soit, plus généralement, les systèmes d'éclairage.

Délimitation du corpus et de la période étudiée

Si cette thèse porte sur le XIX^e siècle, en général, une périodisation plus fine n'était pas aisée à définir, précisément parce que la lumière scénique se trouve modifiée par évolutions successives bien plus que par bouleversements brusques. Ainsi, fixer un *terminus a quo* s'est avéré particulièrement complexe : il aurait été possible, par exemple, de commencer à traiter le sujet dans les années 1840, avec l'apparition des premiers effets de lumière focalisée ; mais ceux-ci, comme nous le montrons dans la première partie de cette thèse, s'enracinent profondément dans le goût pour les contrastes de lumière, et les reconfigurations profondes dans les fonctions de l'éclairage scénique qui prennent leur racine dans la dramaturgie mélodramatique. Afin de retracer cette mise en place progressive, nous avons donc fait le choix de commencer notre étude au tout début du siècle, avec l'apparition des premiers mélodrames – en choisissant la date de 1800, également retenue par Jean-Marie Thomasseau dans son étude du mélodrame⁶⁴.

Le *terminus ad quem* de la période a été, en revanche, plus aisé à fixer, car la décennie 1890, qui constitue avec le tournant naturalo-symboliste une période emblématique de l'histoire du théâtre, est également un moment de rupture important pour la lumière focalisée. D'un point de vue artistique, d'abord : c'est le moment où des artistes (Loïe Fuller et Adolphe Appia, entre autres) se saisissent de la lumière focalisée pour transformer en profondeur ses usages. D'un point de vue technique, également : l'usage de la lumière focalisée se banalise nettement, les premiers projecteurs devenant un instrument de plus en plus courant ; au tout début du XX^e siècle, ils ont déjà supplanté les autres moyens d'éclairage dans certains théâtres, notamment à

⁶⁴ J.-M. THOMASSEAU, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de « Cœlina » (1800) à « L'Auberge des Adrets » (1823)*, Lille, France, Service de reproduction des thèses, université de Lille III, 1974.

Bayreuth⁶⁵. Ainsi nous paraissait-il logique de conclure cette étude en 1892, au moment où Loïe Fuller présente à Paris sa *Danse Serpentine*, qui à bien des égards constitue l'acte de naissance de l'éclairage moderne.

Enfin, nous avons fait le choix de ne pas cantonner cette thèse à un genre – puisque précisément, l'apparition et l'usage de la lumière focalisée est un constant mouvement de circulation entre les genres, qu'ils soient dramatiques, lyriques, ou qu'il s'agisse de ballets. Si les sources étudiées induisent nécessairement une sur-représentation des genres considérés comme plus sérieux, sur lesquels nous possédons plus de renseignements (opéras, opéras-comiques et drames, notamment), nous avons cherché à diversifier au maximum les sources, pour rendre compte de la variété des usages de la lumière focalisée.

Plan de l'étude

Afin de rendre compte de l'élaboration progressive de la lumière focalisée sur les scènes, et aussi des usages dominants qui s'imposent, nous avons fait le choix d'un plan structuré selon des axes à la fois chronologiques et thématiques. Chronologiquement, l'étude se divise donc en deux ensembles : d'une part, la première partie, qui retrace l'élaboration progressive de la lumière focalisée jusqu'en 1849, et le contexte de son apparition ; de l'autre, la deuxième et la troisième parties, qui traitent des années 1849-1892, et distinguent deux des principales transformations induites, sur les scènes, par l'usage de ce nouvel effet.

Dans la première partie, nous nous pencherons sur la longue mise en place de la lumière focalisée dans la première moitié du siècle, en montrant qu'il s'agit d'une évolution plus esthétique que technique, puisqu'elle s'amorce avant que les premières lampes à arc ne soient utilisées au théâtre. Nous retracerons ainsi certains phénomènes, comme l'usage croissant des contrastes de lumière, ou leur mise en scène pour construire les corps, qui constituent progressivement la lumière en outil d'élaboration d'un regard sur le spectacle. Nous nous attacherons, aussi, à la genèse du motif du rayon, à chercher dans l'imaginaire romantique, puisque le rayon, au moment où il fait son apparition sur les scènes, s'impose également comme un élément fondateur de la pensée, et de la poétique, romantiques.

Les deux parties suivantes sont consacrées à la période 1849-1892, c'est-à-dire au moment où la lumière focalisée devient un phénomène important sur les scènes parisiennes.

⁶⁵ A. de VAULABELLE et C. HEMARDINQUER, *La Science au théâtre, étude sur les procédés scientifiques en usage dans le théâtre moderne*, Paris, H. Paulin, 1908, p.47.

Dans la seconde partie, nous interrogeons la façon dont la focalisation est utilisée pour construire un regard sur le spectacle. La lumière apparaît alors comme un outil disciplinaire qui participe d'un mouvement plus large de « docilisation⁶⁶ » du spectateur, et s'impose comme un moyen de contrôler spécifiquement *l'attention* portée à la scène. Mais cet outil disciplinaire permet aussi d'aiguiser le regard sur l'œuvre : le projecteur devient le moyen d'instrumenter l'œil pour lui donner à voir ce qu'il n'aurait, sans cela, pas remarqué : les détails, les signes, les indices. Ainsi le « rayon » se révèle-t-il à la fois le symptôme, et l'un des outils, des transformations du paradigme théâtral dans la seconde moitié du siècle.

La troisième partie, elle, est consacrée à la façon dont la lumière focalisée est utilisée pour produire des corps « technologisés ». Elle est en effet utilisée pour mettre en scène deux types de personnages : les créatures fantastiques et les femmes. Elle devient ainsi un instrument de production de l'altérité ; elle permet, par exemple, de s'assurer que les corps féminins soient en adéquation avec les rôles de genre qui leur ont été prescrits. De ce point de vue, le rayon permet d'amorcer dès les années 1850 une réflexion sur les liens entre lumière et matière, qui seront au cœur de la réflexion des praticiens de la lumière au XXe siècle.

⁶⁶ M. POIRSON, « Des cliques et des claques – Spectateurs gagés et commerce des indulgences dans le théâtre du XIXe siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 276, 2017, p. 117.

Première partie
Un « miroir de concentration »

Introduction

La lumière focalisée, telle que nous l'entendons dans cette thèse – c'est-à-dire un rayon de lumière directionnelle et concentrée, généralement produit hors-scène grâce à un projecteur – ne s'impose sur les scènes qu'à partir de la fin des années 1850. Pour autant, et contrairement à ce que suggèrent parfois les histoires de la lumière⁶⁷, la lumière focalisée n'apparaît pas *ex-nihilo* au théâtre après l'adoption de la lampe à arc dans les années 1850 : comme nous le montrons dans cette première partie, il s'agit au contraire d'une construction progressive, de phénomènes en apparence hétérogènes qui, tous, contribuent à faire de l'adoption de la lumière focalisée une nécessité esthétique.

Les phénomènes que nous étudions dans cette partie ne sont, dans leur majorité, pas des effets de lumière focalisée. Le plus souvent, il s'agit d'effets de contraste : par exemple, une scène obscurcie sur laquelle on place une lanterne ; ce contraste peut être approfondi grâce à l'utilisation de costumes, blancs notamment, qui reflètent particulièrement la lumière. À la différence des effets de lumière focalisée que nous étudions par la suite, et qui s'apparentent, eux, à des rayons de lumière, ces effets de contraste émanent de la scène elle-même, ne délimitent généralement pas l'espace avec netteté, et n'ont pas un caractère directionnel.

L'adoption de lumière focalisée a pour premier fondement un profond bouleversement de la conception de l'éclairage scénique, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, qui privilégie désormais largement le contraste de lumière, notamment dans les mélodrames. Ce bouleversement, que nous analysons dans le premier chapitre, est lié de manière relativement évidente à la lumière focalisée, dans le sens où il contribue déjà à structurer l'image grâce aux contrastes de lumière. Plus profondément, surtout, ce que signale cette transformation, c'est une refonte de la façon dont sont pensés les effets scéniques, et notamment lumineux : il s'agit désormais, à travers eux, d'élaborer le rapport du spectateur à la scène, et notamment de forger son regard.

La seconde matrice de la lumière focalisée, que nous présentons dans le deuxième chapitre, a trait à la façon dont sont mis en scène les corps, et notamment les corps de femmes.

⁶⁷ Notamment T. A. L. REES, *op. cit.*, p. 88.

Utilisant là encore les contrastes de lumière, souvent en combinaison avec des costumes blancs, les praticiens de théâtre cherchent à distinguer les corps en scène selon une logique de différenciation des genres. Là encore, cette utilisation nouvelle de la lumière contribue à rendre nécessaire la lumière focalisée : il faut des outils techniques pour donner l'illusion que sont naturelles les différences de genre ; la lumière focalisée, qui agit de l'extérieur sur les corps, permet d'inscrire dans la chair des interprètes leur statut de femmes. Là encore, cependant, c'est la construction d'un regard qui est à l'œuvre : il s'agit de donner à lire les corps selon une grille de lecture genrée.

Enfin, notre troisième chapitre s'intéressera aux évolutions, techniques et esthétiques, qui dans les années 1830 et 1840 permettent de passer d'effets de contrastes à de la lumière focalisée, c'est-à-dire à des rayons de lumière. C'est la pensée de la scène qui se trouve bouleversée à cette époque puisque – comme la citation de Victor Hugo qui sert de titre à cette partie en témoigne –, elle est désormais pensée sur le modèle du rayon éclairant et du projecteur. Mais ce sont aussi les instruments d'éclairage qui sont une nouvelle fois reconfigurés, donnant lieu, quelques années avant l'apparition de l'électricité, à de nombreuses expérimentations avec les lentilles et les réflecteurs qui, déjà, permettent de créer des effets de lumière focalisée.

1. Chapitre 1. Le mélodrame et le contrôle des sensations

La fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle sont marqués par un renouveau profond dans l'usage de la lumière au théâtre : en quelques décennies, un idéal de clarté symétrique, de brillance, est remplacé par un goût pour le clair-obscur, particulièrement prononcé dans une dramaturgie comme celle du mélodrame. Cette transformation profonde découle en partie d'une pensée de la scène comme tableau, qui valorise un nouveau type d'éclairage ; mais elle induit, par ricochet, une façon de penser la lumière qui sera déterminante pour l'émergence de la lumière focalisée : parce qu'elle n'est plus uniforme, celle-ci devient progressivement un outil de structuration de l'espace.

Les premières heures du mélodrame au théâtre, à l'extrême fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, voient en effet un renouveau considérable de l'esthétique de la lumière au théâtre. Le système d'éclairage qui prévalait jusque vers la fin du XVIII^e siècle était l'héritier des codes de la Renaissance Italienne. Cette pensée de l'éclairage, qui fait de la luminosité de la scène et de la salle, voire de leur brillance, la qualité première et essentielle d'une lumière de spectacle, a pour origine le spectacle de Cour et l'idée que le prince illustre sa magnificence⁶⁸. L'éclairage de la Comédie-Française, au milieu du XVIII^e siècle, diffère en effet relativement peu des instructions données par Serlio ou Sabbattini dans leurs traités des XVI^e et début XVII^e siècles. Le système technique (éclairage à la chandelle, à la bougie ou à l'huile, réparti entre la rampe, les coulisses et les lustres) avait pour objectif premier de produire une brillance maximale et homogène. À ce titre, le fait que Serlio conseille à ses lecteurs d'utiliser la lumière pour imiter des pierres précieuses⁶⁹ est très révélateur : il s'agit avant tout d'éblouir, de donner une impression de richesse et de faste. À une époque où la luminosité de la scène et de la salle est limitée par la faible puissance des sources d'éclairage, c'est l'éblouissement qui est la valeur essentielle.

⁶⁸ Bergman parle, par exemple, d'un « culte de la lumière » dans les dramaturgies de la Renaissance et du Baroque, qui s'exprime dans le théâtre mais aussi, par exemple, les feux d'artifice. Les débauches de lumière contrastent alors avec une existence quotidienne qui se déroule souvent dans une semi-pénombre et permettent souvent d'illustrer la grandeur et la générosité du commanditaire du spectacle. G. BERGMAN, *op. cit.*, pp. 44-50.

⁶⁹ S. SERLIO, *Il Primo libro d'architettura di Sabastiano Serlio*, J. Martin (trad.), Paris, Jehan Barbé, 1545, pp. 72-73.

Or, à la fin du XVIII^e siècle, cette pensée de la lumière change radicalement. Au contraire de l'éclairage classique, l'éclairage mélodramatique privilégie le clair-obscur⁷⁰ et les contrastes de lumière. Cette transformation se joue à la fois sur les plans techniques et esthétiques. D'un point de vue technique, un grand nombre de traités analysant les modifications à apporter à l'éclairage des salles de spectacle voient le jour dans la seconde moitié du XVIII^e siècle ; d'un point de vue esthétique, les praticiens vont avoir de plus en plus souvent tendance à rechercher et à mettre en scène l'ombre.

Ce chapitre s'attache donc à décrire les transformations de la lumière scénique au tout début du XIX^e siècle et à réfléchir les bouleversements esthétiques qui sont à l'origine d'une telle transformation. Nous nous focaliserons ici sur les mélodrames, genre qui, le plus radicalement, transforme les pratiques de la lumière. La première partie du chapitre s'attache à décrire les transformations, techniques et esthétiques, que subit la lumière dans les premières décennies du siècle ; la seconde cherche à analyser le changement profond de paradigme que provoquent ces transformations, et la façon dont le régime scopique du théâtre se trouve bouleversé.

1.1. Une nouvelle dramaturgie de la lumière

Afin d'explorer en détail le bouleversement des codes lumineux qui survient avec le mélodrame, nous nous appuierons ici sur un corpus de cent d'entre eux, représentés à Paris entre 1800 et 1830, dont nous avons systématiquement relevé les didascalies concernant la lumière (le relevé complet se trouve en annexe, tableau 5, p. 153). L'objectif de ce relevé était de procéder à un sondage, afin de repérer les effets les plus fréquents et les images les plus récurrentes au sein des mélodrames, pour pouvoir ensuite caractériser précisément la dramaturgie de la lumière ainsi mise en place. De ce point de vue, nous avons cherché à rassembler un corpus représentatif, incluant à la fois les grands noms du genre (Pixérécourt, Antier) mais aussi des auteurs moins connus. Nous avons, également, cherché à obtenir une distribution à près homogène sur toute la période qui nous occupe. La lecture de ce corpus servira de point de départ à une analyse plus poussée de certains exemples et de certaines

⁷⁰ Le clair-obscur est une notion qui est loin d'avoir une définition stable. Apparue en français sous la plume de Roger de Piles, il désigne d'abord l'art de peindre les dégradés de la lumière ; il s'agit alors non de créer des contrastes violents, mais de distribuer harmonieusement la lumière (P. CHONE, *L'Atelier des nuits : histoire et signification du nocturne dans l'art d'Occident*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992, pp. 38-40). Nous employons ici le terme dans un sens légèrement différent, l'empruntant à Patte, qui l'utilise pour désigner les « oppositions de lumière et d'ombre » (P. PATTE, *Essai sur l'architecture théâtrale, ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique*, Paris, Moutard, 1782, p. 194) ; c'est cette idée de contraste entre l'ombre et la lumière qui nous paraît ici fondamentale.

mécaniques dramaturgiques, afin de comprendre ce qui se joue dans les nouveaux codes d'éclairage qu'invente le mélodrame.

1.1.1. La nuit du mélodrame

Le premier grand tournant que prend l'esthétique de la lumière, à la fin du XVIII^e siècle, est l'importance croissante accordée au noir, et plus spécifiquement à la nuit. La nuit est l'effet par excellence du mélodrame : crépuscule menaçant, caverne obscure, clair de lune, elle prend de multiples visages mais impose son ombre sur la scène.

1.1.1.1. Du noir à la nuit

« Faire le noir » n'est pas en soi une invention du XIX^e siècle naissant : il s'agit d'un effet utilisé depuis des siècles par les genres spectaculaires. La dichotomie noir/lumière, symbolique d'une division entre le Bien et le Mal, le Ciel et l'Enfer, est attestée dès les mystères médiévaux⁷¹, et transposée à l'univers mythologique dans les genres spectaculaires postérieurs à la Renaissance italienne⁷². Ainsi, les pièces à machines françaises de l'époque classique ont-elles parfois recours à des effets de noir pour souligner l'apparition d'un personnage démoniaque : c'est le cas, par exemple, de « l'obscurité soudaine⁷³ » qui envahit le plateau dans *Cadmus et Hermione*, de Quinault, lorsque l'Envie entre en scène. Ces codes, prolongés au XVIII^e siècle par l'opéra⁷⁴, servent souvent à illustrer un combat entre des êtres de lumière et des figures ténébreuses : le noir a alors une dimension à la fois symbolique et spectaculaire. Les techniques mises en œuvre pour obtenir ces effets de noir sont entièrement mécaniques : un système comme celui décrit par Sabbattini en 1638 consiste à occulter les bougies présentes en scène grâce à des tubes descendus à l'aide de poulies⁷⁵ (voir en annexe, figure 9, p. 14). À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'élévation des lustres éclairant le public et l'abaissement

⁷¹ Gostä Bergman cite l'exemple d'une *Ascension*, représentée à Florence en 1439, qui mettait en scène un noir soudain au moment où le Christ quittait la Terre – le noir ayant alors une fonction quasi-liturgique rappelant les rites pascals (G. BERGMAN, *op. cit.*, p.38).

⁷² Ainsi les *Masques* anglais, au XVII^e siècle, spectacles de Cour présentés à grand renfort de machines, reposent-il souvent sur des contrastes entre l'ombre et la lumière, qui sont structurants à la dramaturgie du genre.

⁷³ P. QUINAULT, *Cadmus et Hermione*, Paris, Baudry, 1674, p.4.

⁷⁴ Voir à ce sujet V. PERRUCHON, *op. cit.*, pp. 59-61 et G. BERGMAN, *op. cit.*, pp. 122-139.

⁷⁵ N. SABBATTINI, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, M. Canavaggia, R. Canavaggia et L. Juvet (trad.), Neuchâtel, Suisse, Ides et Calendes, 1942, pp. 87-88.

de la rampe⁷⁶ semblent avoir été utilisés occasionnellement et le seront jusqu'à l'adoption du gaz dans les années 1820.

Ces noirs, cependant, demeurent dans le registre du spectaculaire, de l'événement : l'innovation du XVIII^e siècle finissant sera l'introduction du noir « atmosphérique⁷⁷ » pour reprendre le terme utilisé par Bergman ; autrement dit, le triomphe de la *nuit*. Si la nuit était occasionnellement présente dans la dramaturgie classique (et occasionnellement dans la dramaturgie baroque) on ne sait pas si elle était matérialisée sur scène par un assombrissement, même relatif, du plateau⁷⁸. C'est l'esthétique du tableau, comme l'a montré Pierre Frantz, qui conduit les dramaturges au XVIII^e siècle à rechercher peu à peu la représentation de la nuit pour donner une « qualité sensible au temps⁷⁹ » (chez Diderot) ou pour accentuer « l'atmosphère d'horreur⁸⁰ » de l'espace (chez Mercier). La nuit, si elle est encore rarement représentée, prend néanmoins une fonction picturale, descriptive : elle quitte en partie le domaine de l'action (la lutte de l'ombre et de la lumière) pour se faire qualité inhérente à l'espace-temps dramatique.

1.1.1.2. Mettre en scène la nuit après la Révolution

Si le thème de la nuit prend une importance croissante dans le théâtre de la fin du XVIII^e siècle, c'est celui de la Révolution – et particulièrement le mélodrame naissant – qui fait de la nuit un élément essentiel de sa poétique. Inspiré en cela par l'imaginaire romanesque, le renouveau des genres et l'abolition des monopoles marque « le triomphe de la nuit et des espaces obscurs⁸¹ », pour reprendre la formule de Cyril Triolaire, qui a analysé cette

⁷⁶ Bien que nous n'ayons pas trouvé de *terminus post quem* pour dater précisément cette méthode, la technique consistant à « baisser la rampe » pour obtenir le noir semble avoir été pratiquée dès le XVIII^e siècle. Une recherche des termes « la rampe » sur Gallica, pour la période 1600-1810, donne quelques résultats pour le XVIII^e siècle. Le plus ancien date de 1758 :

« La rampe est baissée.

PAMELA, *seule*

Voilà la nuit venue, et je n'entends personne. »

(L. de BOISSY, « Pamela en France, ou la vertu mieux éprouvée », dans *Œuvres de monsieur de Boissy*, Amsterdam et Berlin, J. Neaulme, 1758, vol. 7, p. 183).

L'expression est cependant attestée essentiellement dans les pièces de la fin du siècle : en 1781, « On baisse la rampe pour commencer l'orage » (A. de PIIS et P.-Y. BARRE, *Les Deux Porteurs de chaise*, Paris, Ruault, 1784, p. 11), 1791, « la rampe se lève tout-à-fait » (B.-J. MARSOLLIER DES VIVETIERES, *Camille, ou Le Souterrain*, Paris, chez Brunet, 1791, p28) et 1793, « La rampe baisse. Il est nuit à la fin de l'acte⁷⁶ » (PIGAULT-LEBRUN, *L'Orphelin*, Paris, Barba et Marchand, 1793, p. 72)

⁷⁷ G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 177.

⁷⁸ Voir à ce sujet J. CLARKE, « L'éclairage », dans P. Pasquier et A. Surgers, *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 138.

⁷⁹ P. FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 224.

⁸⁰ *Id.*, p. 216.

⁸¹ C. TRIOLAIRE, « Faire la nuit. Révolution de jeux de lumières sur les scènes théâtrales. », dans P. Bourdin (éd.), *Les nuits de la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2013.

« révolution » à la fois esthétique et technique. Sur le plan esthétique, il montre combien l’imaginaire de la nuit et de l’obscurité se fait omniprésent dans les œuvres de Pixérécourt et de ses contemporains sous la Révolution et l’Empire. Sur le plan technique, il souligne que les équipements renouvelés des théâtres, notamment l’adoption des quinquets et des réverbères paraboliques⁸², marquent une « transition lumineuse⁸³ » vers un matériel moderne permettant de mieux réguler la lumière et l’obscurité et donc de faire la nuit de façon plus satisfaisante, et vers une diminution de la luminosité de la salle proportionnellement à celle de la scène⁸⁴.

Il convient toutefois de souligner que ces techniques ne sont pas, en soi, nouvelles. Comme nous l’avons vu, la modulation de la lumière reste tributaire d’un simple système mécanique, qui s’apparente à une trappe, et dont les principes remontent au moins au XVII^e siècle⁸⁵. Quant au réverbère, il est connu depuis le début du XVIII^e siècle, au moins⁸⁶. L’invention la plus récente, le quinquet⁸⁷, datant de 1784, permet certes une plus grande luminosité, et donc un contraste jour/nuit plus marqué, mais il est surtout utile pour permettre aux comédiens de conquérir le fond du plateau. Dès lors, le fait que ces systèmes soient adoptés par les théâtres au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles révèle que c’est un renouveau esthétique, largement autant qu’un progrès technique, qui est à l’œuvre. C’est parce que les théâtres ont besoin de faire la nuit que les rampes sont mécanisées⁸⁸, c’est parce que la nuit s’est emparée de l’imaginaire qu’elle s’empare de la scène.

Le corpus que nous avons examiné reflète cette prépondérance de la nuit : c’est, de loin, l’effet de lumière le plus utilisé ; il concerne près de la moitié des pièces (48 sur 100). L’obscurité se décline de multiples façons : il peut s’agir d’un lieu obscur ou d’une nuit (39 pièces) – qui sera parfois « profonde » ou « close » - d’un crépuscule (9 pièces) ou d’un demi-

⁸² « Les systèmes promus dans les traités d’architecture théâtrale des années 1780-1790 sont progressivement adoptés dans les nouvelles enceintes, et ce jusque sur les plus petits théâtres. [...] Quinquets, lampes sur portants, réverbères paraboliques équipent le théâtre du Capitole à Toulouse en 1794 – pourvu également de dix échelles de lampions en fer-blanc – et la Comédie de Montpellier en 1795 – quatre-vingt-seize plaques ferblantées de surcroît. » *Id.*, p. 281.

⁸³ *Id.*, p. 282.

⁸⁴ *Id.*, p. 282.

⁸⁵ Voir à ce sujet le procédé, déjà évoqué, de Sabbattini pour « obtenir que toute la scène s’obscurcisse en un instant ». N. SABBATTINI, *op. cit.*, pp. 87-88. Pierre Pasquier, dans son introduction au *Mémoire de Mahelot*, souligne d’ailleurs qu’une rampe pouvant s’abaisser est attestée dès le XVII^e siècle à Bruxelles (L. MAHELOT, *Le mémoire de Mahelot : mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi*, P. Pasquier (éd.), Paris, H. Champion, 2005, p. 79).

⁸⁶ W. Schivelbusch donne par exemple la reproduction d’une quadruple lampe à réverbère pensée, en 1703, pour l’éclairage urbain. (W. SCHIVELBUSCH, *La nuit désenchantée*, A. Weber (trad.), Paris, Le Promeneur, 1993, p. 100.

⁸⁷ Le quinquet, aussi appelé « lampe d’Argand », est une lampe à huile avec un mécanisme destiné à mieux faire circuler l’oxygène (désormais compris comme un combustible), de façon à obtenir une bien meilleure luminosité et réduire considérablement la production de fumée. (G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 196-204).

⁸⁸ Cyril Triolaire montre ainsi que la rampe du théâtre de Toulouse est mécanisée en 1795 et celle du théâtre de Clermont-Ferrand en 1807. C. TRIOLAIRE, *op. cit.*, p. 282.

jour (1). C'est une rupture considérable, à la fois technique, mais surtout esthétique, dans l'histoire de la lumière au théâtre. Ces effets de nuit étaient obtenus grâce à un procédé mécanique permettant de monter ou baisser la rampe à l'aide de « poulies et leviers [...] dissimulés sous le plateau⁸⁹ », de façon à dévoiler plus ou moins de lumière aux yeux des spectateurs. Plusieurs pièces du corpus le précisent d'ailleurs : ainsi, dans *L'Hermite de Saverne* (Porte-Saint-Martin, 1803), à la mention « il fait nuit⁹⁰ » succède une scène plus loin « on lève les rampes⁹¹ », ce qui laisse entendre que la nuit correspondait bien à l'abaissement de la rampe sous le plancher de scène⁹². La lecture du *Manuel dramatique*, un des premiers recueils de mises en scène, publié en 1817, le souligne également : les indications techniques, quoique rares, révèlent que la nuit est obtenue en baissant la rampe, voire en éteignant la lumière des coulisses. Une comparaison des didascalies des pièces concernées et du *Manuel* (présentée en annexe, tableau 6, p. 169) permet de constater que l'indication de « nuit » dans les didascalies se traduit presque systématiquement, dans le *Manuel*, par une rampe abaissée. Il semble en revanche peu probable que cette nuit de la rampe se soit accompagnée d'une extinction du lustre éclairant les spectateurs⁹³ : aucune des pièces que nous avons examinées ne mentionne une « nuit à la rampe et au lustre », indication que l'on trouve en revanche dans quelques pièces plus tardives (voir en page 154). Ces « nuits » scéniques étaient donc probablement relatives, la scène restant éclairée par les reflets de la lumière de la salle, mais la suppression de la rampe avait sans doute pour effet de rendre les traits des visages difficiles à distinguer, et de mettre en valeur les lumières motivées⁹⁴ présentes en scène.

⁸⁹ *Id.*, p. 282.

⁹⁰ A. J. B. DUMANIANT, *L'Hermite de Saverne*, Paris, Barba, 1804, p. 22.

⁹¹ *Id.*

⁹² Un procédé similaire est décrit dans *Helmina d'Heidelberg*, où l'on « baisse la rampe » (J. B. A. HAPDE, *Helmina d'Heidelberg, ou, L'Innocente coupable*, Paris, Barba, 1807, p. 32) et dans *La Tête de bronze* où « la rampe se lève à demi » (J. B. A. HAPDE, *La Tête de bronze, ou, Le Déserteur hongrois*, Paris, Barba, 1808). La recherche du mot-clé « rampe » dans un corpus de pièces plus vaste fait en outre apparaître des occurrences similaires, parmi lesquelles : A. J. B. DUMANIANT, *Les Français en Alger*, Paris, Barba, 1804, p. 25 ; M.-A. BARTHELEMY-HADOT, *Alméria, ou L'Écossaise fugitive*, Paris, Ducrocq, 1806, p. 22 ; J.-G.-A. CUVELIER, *L'Enfant du malheur, ou Les Amants muets*, Paris, Barba, 1817, p. 15.

⁹³ C'est d'ailleurs cette absence de modulation de l'éclairage de la salle que déplore Boullé lorsqu'il remarque que « le lustre détruit tous les effets de nuit, de demi-jour et toutes les teintes de lumière prescrites pour l'illusion » (BOULLE, *Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvements*, Paris, Ballard, 1801, p. 94). De même, Grobert s'insurge contre « le lustre qui éclaire les salles françaises aux dépens de la scène ». (J.-F.-L. GROBERT, *De l'exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène*, Paris, F. Schoell, 1809, p. 265).

⁹⁴ Nous employons ici le terme de « lumière motivée », qui est une terminologie contemporaine utilisée par les éclairagistes pour décrire un effet de lumière dont la source est censée être visible en scène : par exemple, une scène obscure éclairée par une lampe de poche visible du public. Même si la lumière n'est pas entièrement produite par cette source visible, elle est diégétiquement justifiée par elle. Quoiqu'anachronique par rapport au contexte qui nous occupe, le concept de « lumière motivée » nous semble refléter l'usage des lampes, lanternes, et autres instruments d'éclairage qui était à l'œuvre dans les mélodrames.

1.1.2. L'utilisation des contrastes

Ce goût pour la nuit n'est pas tant un goût pour le noir qu'une appréciation nouvelle pour le contraste, et pour l'utilisation d'oppositions parfois franches entre ombre et lumière. Les mélodrames du début du XIX^e siècle, avec leurs éclairages qui privilégient les oppositions de clair et d'obscur (caverne sombre éclairée par une lampe, nuit troublée par une lanterne) constituent à la fois l'aboutissement d'une mutation entamée à la fin du XVIII^e siècle, où le « clair-obscur » devient une valeur revendiquée au théâtre, et la prémisse d'une révolution de l'éclairage : de plus en plus, celui-ci servira à isoler une zone de la scène et à structurer l'image.

1.1.2.1. De l'éclairage symétrique au goût pour les contrastes

L'apparition du clair-obscur est, comme celle de la nuit à laquelle il est lié, une évolution récente au début du XIX^e siècle. Comme l'observe Gostä Bergman, l'éclairage du théâtre classique est bâti sur le principe de l'équilibre et de la symétrie :

Le « palais à volonté » du théâtre français classique, les chambres de comédie et les perspectives urbaines apparaissaient dans la lumière douce et étincelante de sources de lumière arrangées de façon symétriques sur la scène⁹⁵.

Dans un contexte où la lumière est chère (puisque les chandelles et bougies utilisées en produisent peu) et rare, on la valorise en tant que telle, et tout l'éclairage repose sur un dispositif régulier : rampe, lustres, et éclairage des ailes. Certaines pièces, évidemment, utilisent des éclairages d'appoint, lampe, torches ou bougies⁹⁶, mais rien n'indique que ceux-ci aient servis à exploiter un contraste de lumière ; on peut même supposer que, à la manière de la dramaturgie élisabéthaine de la même époque, l'apparition d'une lampe ou d'un flambeau servait à *remplacer* un noir et à indiquer la nuit sans avoir à la faire. R. B. Graves souligne ainsi que dans les théâtres anglais (y compris d'intérieur), l'apparition d'une torche en scène suffisait à signaler la présence de la nuit, sans qu'il soit nécessaire de faire le noir : « la présence de l'obscurité était ainsi rendue manifeste, non pas par la diminution, mais par l'augmentation, de la lumière⁹⁷ ».

⁹⁵ Nous traduisons : « The "palais à volonté" of the French classical drama, comedy chambers or town perspective emerged in the quiet gold-shimmering light of symmetrically arranged sources on the stage » G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 149.

⁹⁶ On peut penser, par exemple, chez Molière, à la fin de *Georges Dandin*.

⁹⁷ Nous traduisons : "...indications of darkness were effected by the introduction of more, rather than less, light onto the stage". R. B. GRAVES, *op. cit.*, p. 204.

Cet idéal de luminosité et de symétrie change à la fin du XVIII^e siècle, dans les grands débats sur la lumière qui marquent les années 1780-90, et sous l'influence notamment de l'esthétique du tableau. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, en effet, paraissent de nombreux traités, d'architectes, de scientifiques ou d'artistes, qui posent la question d'une réforme du système d'éclairage des théâtres. Les sujets discutés sont variés : suppression de la rampe, éclairage (ou non) du public, adoption des réverbères⁹⁸. Parmi ces sujets surgit, également, la question du clair-obscur. Puisque la scène se doit d'être un tableau, il apparaît logique qu'elle adopte aussi les codes lumineux de la peinture : plusieurs auteurs⁹⁹ affirment alors la nécessité de transposer sur scène, « ces effets piquants de clair-obscur, ces oppositions de lumières et d'ombres qui charment dans les tableaux des grands Maîtres¹⁰⁰ », comme le formule notamment Patte. D'un point de vue technique, ces écrits font aussi apparaître les moyens de réaliser de tels effets de contraste, en mettant l'accent sur la nécessité d'utiliser les réverbères¹⁰¹. Encore une fois, le principe d'un appareil d'éclairage doté de matériel réfléchissant pour concentrer le faisceau n'est, techniquement, pas nouveau, même si la production des miroirs prend surtout son essor à la fin du XVII^e siècle¹⁰². Il est même utilisé ponctuellement au théâtre depuis le Moyen-Âge : ainsi trouve-t-on la trace d'une *Transfiguration* représentée au XV^e siècle à l'aide d'un bol poli chargé de diriger la lumière sur le Christ¹⁰³ : exactement le principe des réverbères. De même, au milieu du XVI^e siècle, Serlio

⁹⁸ Ce « débat » sur la lumière, pour reprendre l'expression de Gostä Bergman, a été maintes fois commenté ; nous nous contentons donc d'en indiquer ici quelques traits qui nous semblent essentiels. On consultera avec profit sur le sujet les analyses de Gostä Bergman (G. BERGMAN, *op. cit.*, pp. 175-195) qui a notamment montré que ces questionnements étaient liés à une nouvelle fonction de la lumière au théâtre, plus atmosphérique. De même, Michèle Sajous d'Oria a montré que ce débat participait d'une recherche d'une illusion plus complète (M. SAJOURS D'ORIA, *Bleu et or : la scène et la salle en France au temps des Lumières, 1748-1807*, Paris, CNRS éd, 2007, pp. 114-120).

⁹⁹ De la même façon, Algarotti imagine une scène éclairée de façon à reproduire « cette force et cette vivacité du clair-obscur, que Rembrandt est venu à bout de mettre dans ses reliefs » (F. ALGAROTTI, *Essai sur l'opéra, suivi de Enée à Troye, et de Iphigénie en Aulide*, Paris, Ruault, 1773, p. 82) et Noverre réclame « que l'on éclaire [...] les ailes par masses inégales ; qu'un Peintre soit chargé de cette distribution : alors on parviendra à imiter les beaux effets de la lumière » (J. G. NOVERRE, *Observations sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*, Paris, P. de Lormel, 1781, pp. 29-30).

¹⁰⁰ P. PATTE, *op. cit.*, pp. 193-194.

¹⁰¹ « Un réverbère n'est autre chose qu'un miroir métallique destiné à porter, vers l'objet à éclairer, une portion de lumière qui se portait dans quelque partie où elle était inutile. » (A. LAVOISIER, *Mémoire sur la manière d'éclairer les salles de spectacle*, CNRS, 1865 (1781), disponible en ligne : <http://www.lavoisier.cnrs.fr>, pp. 93-94).

¹⁰² C'est à partir des années 1660, sous l'impulsion de Colbert, que la production des miroirs se développe véritablement en France. C'est à cette époque qu'est notamment développée la technique du coulage, qui permet d'obtenir de plus grands miroirs. Au XIX^e siècle, les techniques de fabrication sont perfectionnées et surtout industrialisées. Voir à ce sujet, MUSEE DEPARTEMENTAL DES ANTIQUITES, CHATEAU-MUSEE et MUSEE MUNICIPAL, *Miroirs : jeux et reflets depuis l'Antiquité*, Paris, Somogy, 2000, pp. 174-187.

¹⁰³ W. TYDEMAN (éd.), *The Medieval European Stage, 500-1550*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2001, p. 435.

recommande-t-il d'utiliser un « bassin de barbier bien luisant et poli¹⁰⁴ » derrière les flambeaux, pour éviter de perdre en luminosité. Le réverbère lui-même est employé depuis au moins le XVII^e siècle¹⁰⁵ pour l'éclairage urbain, et perfectionné au début du XVIII^e, selon une structure qui rappelle certains de nos projecteurs contemporains auxquels ferait défaut une lentille. Ainsi, un brevet signalé par W. Schivelbusch, et publié par l'Académie des Sciences, présente entre autres un appareil qui ressemble singulièrement à un projecteur¹⁰⁶ :

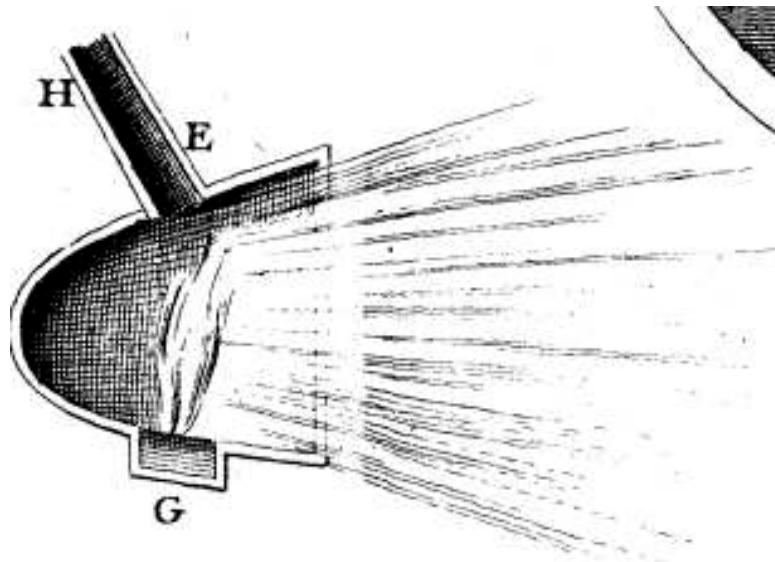


Figure 2. Illustration d'un brevet publié par l'Académie des Sciences, 1703.
(ACADEMIE DES SCIENCES, *Machines et inventions approuvées par l'Académie royale des sciences depuis son établissement*, Tome 2, Paris, Gabriel Martin, 1735 ; pp. 53-55., signalé par W. SCHIVELBUSCH, *La nuit désenchantée*, 1993, *op. cit.* p. 149).

Quoique destiné à l'éclairage urbain, cet appareil (l'image est reproduite dans son intégralité en annexe, figure 10, p. 15) a déjà les rudiments de la technologie qui donnera, près d'un siècle plus tard, le projecteur : une surface concave qui permet de réfléchir, et, surtout, de diriger la lumière afin de former un faisceau, et ce d'autant plus que la tige HE est mobile et permet d'orienter l'appareil. Deux éléments seulement distinguent cet appareil de ceux que nous étudierons dans la seconde partie de cette thèse : d'une part, la présence d'une lentille, permettant une concentration plus importante du faisceau ; de l'autre, l'utilisation d'une source lumineuse plus intense. Il est notable, malgré tout, que les rudiments de la production d'une lumière directive étaient déjà connus à cette époque.

¹⁰⁴ S. SERLIO, *Reigles générales de l'architecture, sur les cinq manières d'édifices*, P. Van Aelst (trad.), Anvers, Pierre van Aelst, 1545, p. 72.

¹⁰⁵ « Déjà à la fin du XVII^e siècle, on avait utilisé pour les lanternes, à Londres, des verres polis fabriqués spécialement à cet effet, de façon à créer des faisceaux de lumière proche du projecteur » (W. SCHIVELBUSCH, *op. cit.*, p. 81).

¹⁰⁶ ACADEMIE DES SCIENCES, *Machines et inventions approuvées par l'Académie royale des sciences depuis son établissement*, Tome 2, Paris, Gabriel Martin, 1735 ; pp. 53-55., signalé par W. SCHIVELBUSCH, *op. cit.* p. 149.

Pourtant, il ne semble pas que de tels moyens aient été utilisés sur les scènes de théâtre, françaises à tout le moins, puisqu'à la fin du XVIII^e des auteurs comme Lavoisier¹⁰⁷ et Patte¹⁰⁸ recommandent encore l'adoption des réverbères, ce qui sera fait au cours de la décennie 1780 pour quelques théâtres parisiens¹⁰⁹, et de la décennie 1790 pour les théâtres de province¹¹⁰. Or, si le réverbère permet d'augmenter la luminosité de la scène (en évitant des déperditions trop importantes), il autorise aussi une (relative) manipulation du faisceau : selon leur orientation, les miroirs peuvent diriger la lumière vers une zone circonscrite de la scène. Ce « faisceau » n'est évidemment pas comparable, en netteté, avec celui que fourniront les appareils électriques dotés de lentilles : mais il s'agit d'un instrument qui permet déjà de délimiter différentes zones sur le plateau.

Dès lors, l'éclairage scénique n'est plus pensé sur le mode d'une distribution symétrique de la lumière : au contraire, cette nouvelle pensée de la lumière encourage à créer des lignes de force, isoler des espaces grâce à la lumière, exploiter les contrastes. Ce qui, à l'origine, découle d'un souci de créer une lumière atmosphérique se révèle en fait rapidement être un changement profond de paradigme pour la lumière au théâtre : à partir du moment où la lumière est inégalement distribuée en scène, elle peut aussi être utilisée pour diriger les regards, mettre en avant des espaces, en effacer d'autres. Elle devient un outil de construction de l'image, elle lui donne sens ; la grammaire scénique des éclairages que mettent en place les mélodrames reflète cette transformation du rôle de la lumière, devenu un élément de structuration de la scène.

1.1.2.2. Les lumières motivées

Dans les mélodrames, la nuit reste en effet rarement « close¹¹¹ » ou « profonde » : de façon récurrente, les pièces créent des effets de clair-obscur en mettant en scène des éclairages d'appoint. Notre corpus, par exemple, est marqué par l'intervention régulière de lumières motivées, flambeaux (dans 31 pièces du corpus), lampes (23), lanternes (18), torches (13), et lanternes sourdes (7), qui sont souvent combinées à des scènes de nuit et d'obscurité, de façon à créer de forts contrastes lumineux. Ainsi, sur les 100 pièces examinées, près de 34 comportent au moins un acte associant un effet de noir et des lumières ponctuelles (flambeau, lanterne...) ; 21 d'entre elles spécifient à un moment que l'éclairage motivé est la source principale ou unique

¹⁰⁷ A. LAVOISIER, *op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁸ P. PATTE, *op. cit.*, p. 192.

¹⁰⁹ C'est le cas de l'Opéra dès 1781. G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 198.

¹¹⁰ C. TRIOLAIRE, *op. cit.*, p. 281.

¹¹¹ La « nuit close » désigne le moment où la nuit devient totale.

de la lumière scénique. Il peut s'agir de tableaux sombres éclairés, dès le début, par une source de lumière unique visible en scène. Ce sont par exemple des cavernes ou des souterrains éclairés par des lampes¹¹², un vestibule éclairé à la lanterne¹¹³ ou au réverbère¹¹⁴. Ainsi, la didascalie initiale de l'acte II du *Diamant* (Ambigu-Comique, 1824) décrit-elle :

Le théâtre représente la salle d'entrée de la geôle, dite du greffe. À gauche, (toutes les indications prises de l'acteur) est le guichet ou porte d'entrée enfer, et très-basse. À droite, faisant face, une fenêtre grillée, fort basse, dont la grille ouvrante est fermée par un gros cadenas. Plus loin, du même côté, une porte de cachot, et au fond, toujours du même côté, un corridor communiquant à l'intérieur de la prison. Au fond, à droite, un escalier conduisant à la salle de justice. Il fait nuit close : la geôle est faiblement éclairée par une lampe¹¹⁵.

L'indication « nuit close » semble concerner l'éclairage extérieur à la scène (la rampe au moins, peut-être les ailes) ; tandis que la lampe placée dans le décor éclaire seule la prison. L'impression que dégage le tableau est celui d'un point lumineux unique, tandis que les éléments placés sur les bords se noient dans la pénombre des marges. Ici, autant que l'ombre (qui dédouble symboliquement la prison, lieu d'oppression où l'on s'apprête à enfermer une innocente), c'est le contraste du clair et de l'obscur qui donne sa dynamique à l'image. D'ailleurs, on déduit de la didascalie suivante que la lampe est placée juste à côté de la fenêtre¹¹⁶ : elle est donc située de manière à attirer l'attention du spectateur sur l'élément le plus symbolique de la prison, la grille¹¹⁷. L'image est donc construite sur une opposition tranchée entre la grille, d'une part, éclairée, qui symbolise métonymiquement la prison tout en matérialisant sa clôture, la fuite impossible, et le reste de la geôle, de l'autre, plongée dans la pénombre, qui semble se prolonger vers un ailleurs obscur et menaçant. La lumière, ici, renforce l'idée que la scène représente un sas (la greffe) : entre l'intérieur et l'extérieur, entre la liberté et la prison qui va happer, et faire disparaître, l'héroïne innocente. Ce n'est donc pas tant l'obscurité qui importe ici que l'opposition et le contraste, qui donnent une représentation tangible de ce qui attend l'héroïne.

Le second cas de figure fréquent est celui de personnages entrant en scène avec des flambeaux ou des lampes, qui sont alors mouvants et servent aussi d'accessoires de jeu. S'il

¹¹² Voir par exemple dans *La Forêt périlleuse, Raymond de Toulouse, Les Mines de Pologne, A-t-il deux femmes ?*

¹¹³ Par exemple dans *Le Chien de Montargis*.

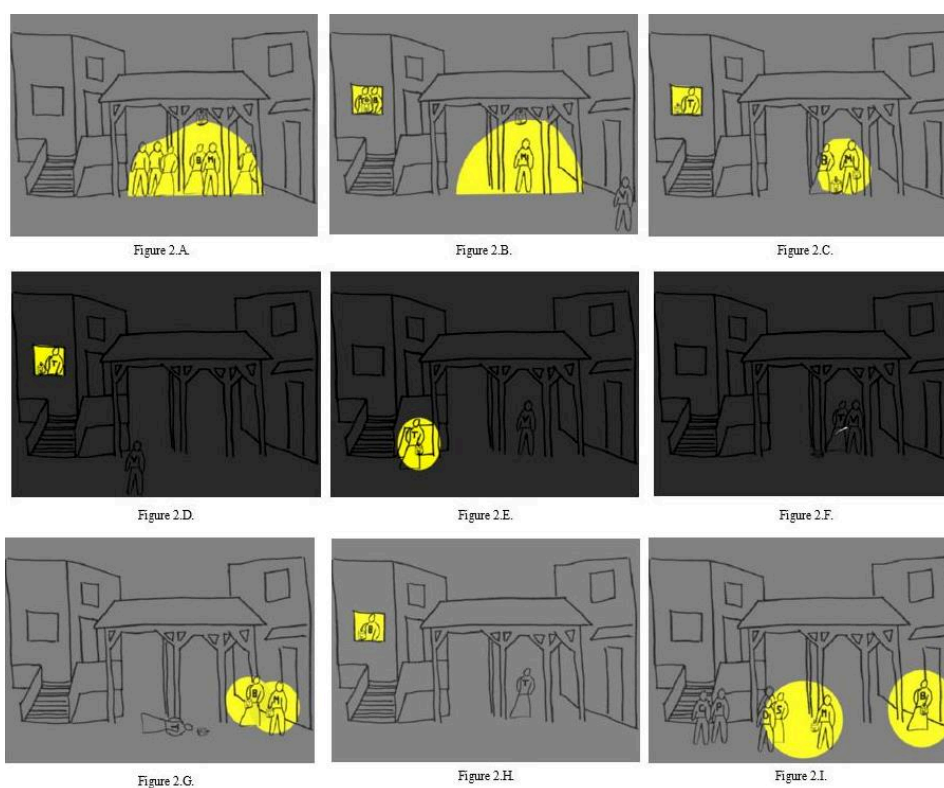
¹¹⁴ Par exemple dans *La Pauvre famille*.

¹¹⁵ V. DUCANGE, *Le Diamant*, Paris, Pollet, 1824, p. 43.

¹¹⁶ La suite de cette didascalie précise qu'il y a « près de la fenêtre grillée, une table de bois » et la suivante précise que « William est assis près de la table [...] allumant sa pipe à la lampe », ce dont on peut déduire que la lampe est placée sur la table, donc près de la grille (*Id.*, p. 43).

¹¹⁷ Jean-Marie Thomasseau a souligné l'importance du motif de la grille dans les décors de mélodrame, même si celle-ci sert le plus habituellement à délimiter « un univers clos, fermé sur lui-même, la maison où se terre le bonheur » (J.-M. THOMASSEAU, *op. cit.*, p. 389)

peut arriver que l'entrée en scène de flambeaux, par exemple, soit soulignée par une augmentation de la lumière de la rampe¹¹⁸, c'est plutôt le contraste qui semble avoir été recherché dans la majeure partie des cas. L'acte II de *Thérèse, ou L'Orpheline de Genève*¹¹⁹ (Ambigu-Comique, 1820), offre un exemple relativement extrême de la façon dont ces lumières motivées pouvaient être utilisées. Afin d'analyser en détail le fonctionnement (relativement complexe, car il repose sur une scénographie qui distingue plusieurs espaces de jeu) des lumières dans cet acte, nous avons réalisé un « storyboard » qui permet d'identifier dix-neuf utilisations différentes de la lumière. Nous le reproduisons ci-dessous, afin d'en faciliter le commentaire ; une version plus détaillée, avec des commentaires et une explication méthodologique, se trouve également en annexe, en page 17 à 28.



¹¹⁸ C'est le cas de *L'Hermitte de Saverne*, par exemple, où l'entrée de Richard « une torche à la main » coïncide avec la levée de la rampe (A. J. B. DUMANIANT, *L'Hermitte de Saverne, op. cit.*, p. 22) : l'augmentation de la lumière scénique est donc motivée par la torche. De même, dans *Thérèse*, l'entrée de Mathurin et Brigitte avec « des lumières » est soulignée par le fait que « le théâtre s'éclaire » alors que la lampe de Thérèse, avant, n'avait pas eu cet effet (V.-H.-J. B. DUCANGE, *Thérèse, ou L'Orpheline de Genève*, Paris, Barba, 1820, p. 36).

¹¹⁹ Dans ce mélodrame de Ducange, Thérèse a hérité de la marquise de Ligny. Mais, attaquée en justice par la famille de celle-ci, elle est condamnée suite aux machinations du traître (Valther), qui cherche à la forcer à l'épouser pour récupérer sa fortune. Thérèse fuit, et, sous le nom d'Henriette, est recueillie par les Sénanges, dont le fils, Charles, tombe amoureux d'elle. Ce répit, hélas, est de courte durée : Valther la retrouve et la contraint une nouvelle fois à la fuite ; c'est ainsi qu'elle arrive dans la ferme de Mathurin, au début de l'acte II. Valther, qui l'y a poursuivie, décide de l'assassiner ; mais il tue Madame de Sénanges à la place, celle-ci s'étant installée sur ces entrefaites dans la chambre qu'occupait Thérèse. L'acte se termine sur l'incendie du bâtiment, d'où Thérèse sort, tenant le couteau sanglant : on peut croire alors qu'elle va être accusée de meurtre. Heureusement, tout fini par être résolu à l'acte III, le traître confessant son crime (V.-H.-J. B. DUCANGE, *Thérèse, ou l'orpheline de Genève, op. cit.*).



Figure 2.J.

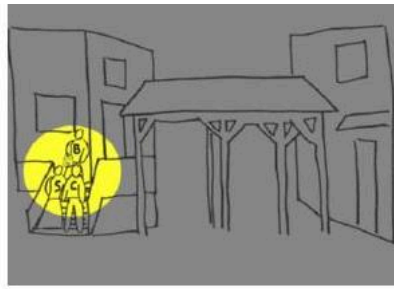


Figure 2.K.

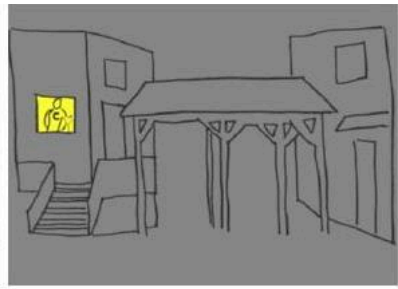


Figure 2.L.



Figure 2.M.

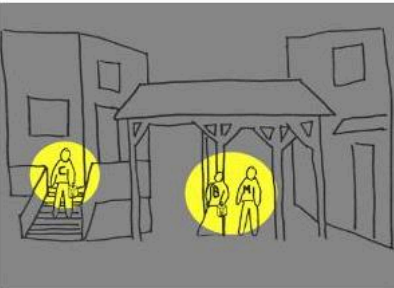


Figure 2.N.



Figure 2.O.



Figure 2.P.



Figure 2.Q.



Figure 2.R.

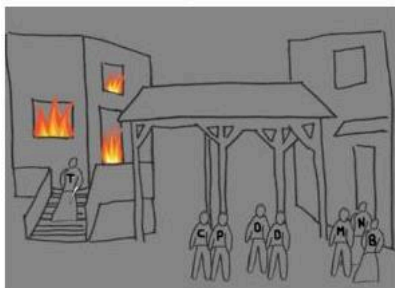


Figure 2.S.

Figure 3. Le "storyboard" des effets de lumière dans l'acte II de *Thérèse, ou L'Orpheline de Genève*.

Le premier constat est que la totalité de l'acte se déroule de nuit, avec des éclairages motivés destinés à souligner des points précis de l'image. Il est évidemment difficile de savoir comment était réalisée cette « nuit » : la peinture du décor devait la suggérer, mais il est probable que la

rampe ait aussi été au moins à-demi baissée¹²⁰, tandis que le lustre demeurait allumé. Dès lors, les éclairages motivés (lampes, lanternes...) servaient probablement moins à éclairer qu'à accentuer, à créer le contraste et le relief entre des zones plongées dans la pénombre et d'autres que la lumière mettait en avant. En transportant leurs lanternes, les comédiens attiraient ainsi l'œil du spectateur vers telle ou telle zone du décor. L'image proposée est donc en permanence mouvante : le spectateur est tantôt invité par la lumière à considérer une scène globale, par exemple lorsque la lanterne est suspendue, donc projette sa lumière plus loin (figure A) ; tantôt poussé à observer un personnage qui s'éloigne ou qui approche – par exemple, l'entrée de Madame de Sénange, éclairée par la lanterne de Mathurin (figure I) ; tantôt enfin invité à isoler un duo (figure O).

C'est le cas de tous les passages qui utilisent la lumière à la fenêtre du pavillon (figures B à D, H, J, L, M). La lumière permet de mettre en avant des détails de l'action, des pantomimes qui auraient pu passer inaperçues : par exemple, la lumière à la fenêtre met en relief le fait que Madame de Sénange va se coucher dans la chambre qui était jusque-là dévolue à Thérèse (figures K-L). Ce détail est d'importance, car il permet au spectateur de comprendre ensuite ce qui se joue lorsque l'assassin pénètre dans la chambre. La lumière permet donc de clarifier la logique spatiale de l'acte, relativement complexe. La fenêtre peut aussi être utilisée pour mettre en relief un personnage. Ainsi, pendant le monologue de Charles (figure L), seule la fenêtre est éclairée : la lumière permet alors de recentrer l'image autour du personnage au moment crucial (et émouvant) où il comprend que Thérèse/Henriette est passée là il y a peu. De plus, cette scène rappelle presque exactement la lumière de la scène 5 (figure D), c'est-à-dire du moment où le spectateur a vu Thérèse écrire la lettre que trouve Charles : recréer la même image permet de rappeler au spectateur qu'il a effectivement vu cette lettre s'écrire, et de créer deux tableaux internes, mettant en scène les deux amants, qui se font écho. Ainsi, déjà, la lumière fonctionne-t-elle comme un outil non seulement atmosphérique, mais permettant de structurer l'image pour la rendre plus lisible : elle crée des effets de sens.

Cependant, les passages les plus intéressants (du point de vue de la lumière) sont sans doute les deux séquences qui se déroulent dans une nuit « close » ou « très obscure » (figures D à F, puis Q à S) et qui permettent dès lors de réaliser des effets de clair-obscur plus

¹²⁰ On constate par exemple dans le *Manuel Dramatique* que les scènes d'aube ou de crépuscule se jouaient souvent avec une rampe à-demi baissée (voir en annexe, tableau 6, p. 162) : il est logique de supposer qu'une nuit qui n'est pas complètement obscure était réalisée de manière à peu près similaire.

marqués¹²¹. Ces séquences ont pour point commun de coïncider avec les apparitions du traître (Valther), seul personnage à se déplacer systématiquement sans lanterne et à toujours se glisser dans les marges de pénombre de la scène. La première séquence commence par une image profondément manichéenne (figure D) : seule la fenêtre par laquelle on voit Thérèse, l'héroïne, est éclairée ; le traître l'observe en rôdant dans l'ombre. La dichotomie innocente/coupable lumière/obscurité est ici assez claire : le traître se fond dans la nuit et tourne autour du point lumineux que constitue la fenêtre. Mais la lumière permet aussi de faire épouser au spectateur le regard du traître : ainsi mise en avant, Thérèse apparaît comme une proie d'autant plus en danger. L'image suivante (figure E) poursuit dans le même esprit : Thérèse, trompée par Valther, descend l'escalier avec sa lampe et se rend sous le hangar. La lumière qui éclaire sa descente rend encore plus dramatique sa progression vers le hangar sombre, sous lequel le spectateur devine la silhouette du traître. Le contraste de lumière, ici, souligne à la fois l'opposition morale entre les personnages et la tension de la scène. La séquence se termine par un effet de noir (évidemment relatif), l'héroïne ayant, de terreur, lâché sa lampe, qui s'éteint : triomphe (provisoire) de l'obscurité sur la lumière, du Mal sur le Bien. Le fait que la lumière permette ici, de souligner le manichéisme à l'œuvre dans le mélodrame indique bien qu'elle commence, déjà, à changer de fonction : elle donne du sens à l'espace et elle induit une façon de regarder le spectacle.

L'acte II de *Thérèse* présente un cas extrême d'utilisation des lumières d'appoint dans les mélodrames : comme on peut le constater à la vue de notre relevé (tableau 5, page 153), les lanternes et lampes sont généralement plus rares, et donnent lieu à des enchaînements moins complexes. Cependant, l'usage des contrastes de lumière dans cet acte, du fait justement de leur caractère très abouti, fournit de premiers indices sur la fonction de ces oppositions de lumière. La lumière, en effet, occupe ici plusieurs fonctions, de spatialisation (elle clarifie le fonctionnement de l'espace), ou de dramatisation (elle permet de mettre en avant des images marquantes). Elle est aussi employée pour mettre en scène des points de vue : elle guide le regard du spectateur. Ainsi, quand Thérèse, seule à sa fenêtre, est observée par Valther, la lumière redouble-t-elle le regard du traître ; dès lors, les effets de contraste dans cette scène présentent les prémisses de ce que nous explorerons par la suite ; ils contribuent à développer une grammaire technique à l'intérieure de laquelle la lumière fonctionne comme une indication

¹²¹ On peut supposer que la "nuit très-obscur" ou "close" était réalisée grâce à un abaissement complet de la rampe et peut-être également une extinction de la lumière dans les coulisses, attestée dans le *Manuel Dramatique*. Le lustre restait probablement allumé.

à l'œil du spectateur, lui pointant ce qu'il faut regarder et, dans une certaine mesure, comment il faut le regarder.

1.1.2.3. Un cas particulier du contraste de lumière : la foudre

Enfin, un dernier type d'effet de lumière prolifère dans les mélodrames : les effets liés à l'orage, plus spécifiquement l'éclair (probablement obtenu à l'aide d'arcanson¹²²), ou la foudre¹²³, présents dans vingt-sept des cent pièces du corpus. Or, la foudre et l'éclair nous intéressent ici particulièrement, car ils sont à notre sens exemplaires d'un des rôles attribués aux contrastes de lumière sur les scènes de mélodrame : celle de marquer les sensations des spectateurs.

L'orage fait partie de ces « catastrophes naturelles » qui ponctuent si souvent les mélodrames et permettent de montrer la « nature révoltée contre l'atrocité du crime que l'on commet¹²⁴ ». En soit, la foudre est, comme le noir, un des effets les plus anciens et les mieux attestés dans le répertoire de la technique théâtrale. La foudre (le plus souvent divine) est, surtout depuis l'arrivée de la poudre en Europe à la fin du Moyen Âge, un effet fréquent dans les mystères et l'un des « secrets » jalousement gardé par les régisseurs de la période médiévale : on le trouve par exemple dans les instructions pour *Le Mystère des actes des Apôtres* (Bourges, 1536)¹²⁵. L'utilisation de la foudre est attestée dans les manuels techniques du XVII^e siècle¹²⁶ et dans les pièces de théâtre, de l'époque classique par exemple¹²⁷ : ainsi, par exemple, des éclairs accompagnent-ils l'apparition de Jupiter dans *Psyché* de Molière, Corneille et Quinault¹²⁸. Ce qui change, avec le mélodrame, c'est, encore une fois, le caractère atmosphérique que prend le procédé : à la foudre divine, ponctuelle, qui s'abat sur les mortels, se substitue le plus souvent les éclairs, qui viennent rythmer en lumière un acte.

¹²² L'arcanson est une forme de résine qui permettait de produire des étincelles et des effets pyrotechniques. Borgnis suggère d'imiter l'éclair de la façon suivante : « un ouvrier jette de l'arcanson sur un flambeau allumé », ce qui devait produire une flamme vive et brillante. (G.-A. BORGNIS, *Traité complet de mécanique appliquée aux arts, contenant l'exposition méthodique des théories et des expériences les plus utiles pour diriger le choix, l'invention, la construction et l'emploi de toutes les espèces de machines*, Paris, Bachelier, 1820, vol. VIII. Des machines imitatives et des machines théâtrales, p. 294).

¹²³ La foudre se distingue de l'éclair : n'est pas directement visible, on ne perçoit que le clignotement de la lumière, alors que la foudre s'abat sur un point précis du plateau.

¹²⁴ J.-M. THOMASSEAU, *op. cit.*, p. 391.

¹²⁵ P. BUTTERWORTH, *op. cit.*, p. 5.

¹²⁶ Sabbattini consacre par exemple un chapitre de son traité à la production des éclairs (N. SABBATTINI, *op. cit.*, pp. 162-164).

¹²⁷ J. CLARKE, « L'éclairage », *op. cit.*, p. 136.

¹²⁸ *Id.*

Ainsi, dans *Le Pont du Diable*, de Hapdé (Gaîté, 1806), l'orage éclate au milieu de l'acte I : « le jour baisse¹²⁹ » d'abord, et les personnages utilisent des « lumières¹³⁰ » pour s'éclairer. L'orage est annoncé peu après par les premiers éclairs et grondements de tonnerre¹³¹ ; il se fait plus intense au point que l'idiot déclare que « depuis cinquante ans il n'y en a pas eu de semblable¹³² ». Cette montée en puissance coïncide avec une révélation dramatique : les personnages découvrent, par une missive expédiée par la victime, Rosalvina, qu'elle a fui sa demeure pour échapper à un mariage contraint ; elle est donc en route sous l'orage. Le héros, Marcelli, décide alors de sortir, malgré l'orage, pour aller à sa rencontre : son épouse reste seule en scène, effrayée, tandis que « l'orage continue¹³³ ». L'orage, représenté par des effets visuels (les éclairs) mais aussi sonores (le tonnerre, ainsi que la musique¹³⁴) contribue à une saturation sensorielle du spectateur : nous sommes ici en présence d'une de ces « scènes violentes¹³⁵ », faites de « surcharge sonore¹³⁶ », qui font, comme le souligne Roxane Martin, la spécificité du langage scénique développé par le mélodrame. Le rythme intense des signaux sonores et visuels contribue à la montée de la tension, préparant ainsi le pathétique de l'entrée de la victime. Alors que le début de l'acte, mettant surtout en scène des personnages populaires, se prêtait aisément à la légèreté et au comique, la saturation sensorielle soudaine marque l'entrée en scène violente du pathétique.

Mais, ce qui est particulièrement intéressant ici, c'est que la lumière de l'orage ne s'inscrit pas en rupture avec l'éclairage précédant : la transformation est graduelle, la nuit qui tombe et les lumières motivées préparant progressivement l'orage. Nombreux sont les mélodrames où la lumière de l'orage participe aussi de l'esthétique du clair-obscur mise en place par les lumières motivées : ainsi la majorité des pièces de notre corpus utilisant l'orage (23 sur 27) spécifient expressément que celui-ci se déroule dans la nuit ou l'ombre ; plus encore, quinze d'entre elles utilisent les éclairs en conjonction avec d'autres moyens destinés à créer le clair-obscur : lanterne, lune, réverbère, etc. Dès lors, il nous semble important de ne pas considérer seulement l'éclair comme un élément du spectaculaire, comme un effet, mais également comme un mode d'éclairage s'inscrivant dans l'esthétique du clair-obscur.

¹²⁹ J. B. A. HAPDE, *Le Pont du Diable*, Paris, Barba, 1806, p. 18.

¹³⁰ *Id.*, p. 19.

¹³¹ *Id.*, p. 20.

¹³² *Id.*, p. 21.

¹³³ *Id.*, p. 22.

¹³⁴ Une didascalie, p. 23, indique que « la musique continue », suggérant que l'orage était, au moins en parti, représenté par l'orchestre.

¹³⁵ R. MARTIN, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français, 1789-1914*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 57-60.

¹³⁶ *Id.*, pp. 57-60.

En effet, comme les lampes, l'éclair survient généralement de nuit, ou sur une scène assombrie : il tranche avec l'obscurité du plateau pour créer de brefs instants de lumière. Il ne s'agit alors pas tant d'un clair-obscur de tableau que d'un clair-obscur temporel : l'ombre et la lumière se succèdent rapidement en scène, créant le contraste par leur succession. L'acte II de *Thérèse, ou L'Orpheline de Genève* que nous avons évoqué précédemment, illustre bien la continuité entre le clair-obscur produit par les lampes et celui que génère l'orage. Alors que les séquences que nous avons numérotées de A à L voient se succéder différentes configurations de clair-obscur produites par les lanternes, les séquences M et O introduisent progressivement les éclairs. Il n'y a pas de rupture, mais plutôt un glissement : les éclairs apparaissent à la scène II, 11 (séquence M), alors que la scène est encore éclairée d'une lanterne ; ils se poursuivent à la scène II, 14 (séquence O) alors que, la lanterne ayant été retirée, la « nuit est très-obscur¹³⁷ ». Certes, comme l'a montré Jean-Marie Thomasseau dans son analyse de l'acte II de *Thérèse*, l'orage et les éclairs servent directement à souligner la présence en scène du traître, dont la scène II, 14 est un monologue :

[...] les auteurs savaient ménager d'habiles crescendo jusqu'au paroxysme de l'émotion qui jaillit avec la foudre et le cri de l'héroïne frappée. Dès que le traître paraît, le ciel se couvre, l'éclairage diminue, à mesure qu'il avance, il accumule sur ses pas malheurs et cataclysmes¹³⁸.

Mais les éclairs s'inscrivent dans un « crescendo » initié aussi par les jeux de clair-obscur mis en place avec les lampes dans tout le début de l'acte : alors que les personnages positifs sont éclairés par les lampes, le traître observe en se tenant dans l'ombre (par exemple en II, 3). Ainsi, l'orage n'est qu'une des modalités supplémentaires du clair-obscur, modalité qui radicalise le contraste entre l'ombre et la lumière sans créer une rupture fondamentale.

Il nous semble donc qu'il soit nécessaire de comprendre la foudre non seulement comme un effet spectaculaire, mais comme un cas particulier du clair-obscur et du contraste de lumière largement employés par l'esthétique du mélodrame. La nouvelle grammaire des signes qui s'élabore avec le mélodrame repose en effet non seulement sur une codification symbolique – à l'intérieur de laquelle les tourments atmosphériques se font l'écho des bouleversements de la fable – mais aussi, et surtout, sur une refonte de la relation au spectateur, à l'intérieur de laquelle l'enjeu crucial devient le contrôle de la sensation et de la vision. De ce point de vue, la large utilisation des contrastes, qu'il s'agisse de la foudre ou des lumières motivées, participe d'une

¹³⁷ V.-H.-J. B. DUCANGE, *Thérèse, ou L'Orpheline de Genève*, op. cit., p. 52.

¹³⁸ J.-M. THOMASSEAU, op. cit., p. 392.

même recherche, qui vise à mettre de vives sensations visuelles au service d'un contrôle du regard du spectateur – qu'il s'agisse d'attirer son attention sur un moment crucial de l'histoire, lorsque la foudre frappe, ou qu'il s'agisse de guider son regard vers un coin de la scène où l'action est particulièrement importante. Dans les deux cas, la saturation visuelle fonctionne comme un guide pour le regard du spectateur.

1.2. Les prémisses d'une discipline du regard

À penser ces bouleversements dans l'usage de la lumière, au début du XIX^e siècle, on se heurte rapidement au fait que celle-ci n'est quasiment l'objet d'aucun discours théorique de la part des auteurs ou praticiens de théâtre qui l'utilisent. Réfléchir les conséquences de ce changement de paradigme sur les usages de la lumière implique donc, d'abord, de se focaliser sur l'analyse des œuvres. Or, il nous semble que ces conséquences sont profondes : si le goût pour les contrastes de lumière naît d'abord d'une volonté de penser la scène comme tableau, ce bouleversement des usages a des conséquences esthétiques profondes. En effet, le fait d'utiliser des contrastes de clair et d'obscur permet, assez simplement, de guider l'œil, comme le savent parfaitement les créateurs de lumière :

Les plans et surfaces de lumière jouent un rôle « attractif » instantané, tandis que les plans d'ombre jouent un rôle « répulsif ». Le regard est guidé par cette architecture, passant du clair au sombre, comme un courant électrique continu qui s'écoule du positif au négatif¹³⁹.

À partir du début du XIX^e siècle, ces oppositions de la lumière et de l'ombre vont de plus en plus régulièrement être exploitées, non plus pour leur seule valeur picturale, mais parce qu'elles permettent de construire un regard sur le spectacle. Choix d'abord destiné à produire une belle image, le clair-obscur devient, de plus en plus régulièrement, un outil qui permet de travailler sur l'intelligibilité de celle-ci, et de guider l'œil du spectateur. Sans que ces effets de contraste aient des fonctions aussi nettes que celles que nous verrons en ce qui concerne la seconde moitié du siècle, ils commencent petit à petit à cristalliser une nouvelle façon de penser la lumière scénique, et, surtout, de réfléchir le statut de l'observateur et la façon dont celui-ci peut être dirigé, voire contrôlé. C'est ce nouveau paradigme qui se met en place, parfois de façon hésitante, que nous allons chercher ici à caractériser.

¹³⁹ H. ALEKAN, *op. cit.*, p. 69.

1.2.1. Du tableau au regard : la notion de pittoresque.

Le premier élément de réponse quant à la nature du bouleversement induite par l'adoption large du clair-obscur réside, à notre sens, dans la description qui en est faite par les auteurs : la lumière en contraste, est, en effet, souvent qualifiée de « pittoresque », et ce terme, de par ses implications en histoire de l'art, lie la question de la lumière à celle de la reproductibilité du regard.

En effet, dans ses didascalies, Pixérécourt utilise à plusieurs reprises la notion de pittoresque pour qualifier la lumière en clair-obscur : ainsi dans *La Citerne* (Gaîté, 1809), décrit-il des « torches allumées et placées çà et là, [qui] éclairent d'une manière pittoresque les groupes de pirates que l'on voit dans différentes attitudes, mais tous endormis¹⁴⁰ » et dans *Les Mines de Pologne* (Ambigu-Comique, 1803), c'est une lampe que l'on place « en sorte que l'intérieur de la mine soit éclairé d'une manière pittoresque¹⁴¹ ». Enfin, dans *Koulouf, ou Les Chinois* (Opéra-Comique, 1806), une didascalie précise que l'appartement « est éclairé par des lanternes de différentes couleurs, placées çà et là d'une manière pittoresque¹⁴² ».

Le terme « pittoresque » (qui n'est évidemment pas réservé à la lumière chez Pixérécourt¹⁴³) renvoie d'abord à une dimension picturale, et à la conception nouvelle des décors de théâtre qui s'affirme à la fin du XVIII^e siècle : il fait partie, avec la « couleur » et le « costume », des éléments constitutifs de « l'esthétique du tableau » analysée par Pierre Frantz¹⁴⁴. Le pittoresque¹⁴⁵ « correspond à l'expression d'un monde plein et divers, varié, nuancé, contrasté¹⁴⁶ » ; on peut le considérer comme une « sous-catégorie esthétique¹⁴⁷ » qui subvertit la « clarté ordinatrice¹⁴⁸ » propre au beau « en s'accommodant de la frayeur, de la

¹⁴⁰ R.-C. G. de PIXERECOURT, *La Citerne*, Paris, Barba, 1813, p. 58.

¹⁴¹ R.-C. G. de PIXERECOURT, *Les Mines de Pologne*, Paris, Barba, 1803, p. 22.

¹⁴² R. C. G. de PIXERECOURT, *Koulouf, ou Les Chinois*, Paris, Barba, 1807, p. 32.

¹⁴³ Le terme de « pittoresque » est fréquemment employé dans les didascalies de Pixérécourt. Il sert le plus souvent à décrire des paysages, souvent singuliers ou typiques (par exemple à l'acte I de *Guillaume Tell*), à l'acte II de *L'Aigle des Pyrénées*), mais aussi à caractériser le placement des personnages (à l'acte II de *Coelina, ou L'Enfant du mystère* ;) ou des tableaux constitués par les personnages (au deuxième tableau de *L'Allée des Veuves*).

¹⁴⁴ P. Frantz, *op. cit.*, pp. 80-82.

¹⁴⁵ Nous nous focalisons ici sur les définitions du pittoresque liées à la culture visuelle et à la peinture, dont il nous semble que les didascalies de Pixérécourt relèvent plus particulièrement. Il va de soi que la question du pittoresque débord largement ce cadre, ayant notamment été largement redéfinie par les poètes romantiques, à commencer par Hugo dans la *Préface de Cromwell*. À ce sujet, on pourra consulter W. MUNSTERS, *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz, 1991.

¹⁴⁶ P. FRANTZ, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴⁷ O. PARSIS-BARUBE, « Introduction », dans O. Parsis-Barubé et J.-P. Lethuillier (éd.), *Le Pittoresque, métamorphoses d'une quête dans l'Europe moderne et contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 14.

¹⁴⁸ A. PLESU, *Pittoresque et mélancolie : Une analyse du sentiment de la nature dans la culture européenne*, 01 éd., Paris, Somogy éditions d'art, 2007, cité par O. PARSIS-BARUBE, « Introduction », *op. cit.*, p. 14.

douleur, de l'inconfort et de l'étonnement¹⁴⁹ ». Du point de vue de la lumière, le pittoresque se caractérise par le contraste, comme le souligne William Gilpin, un de ses principaux théoriciens à la fin du XVIII^e siècle :

Si la variété est nécessaire en composition, le contraste ne l'est pas moins, et ces deux qualités qui se trouvent l'une et l'autre dans les objets rudes ne se rencontrent pas dans ceux qui sont unis. [...] Un objet rude fournit aussi l'effet de lumière et d'ombre, qui, bien disposé, fait la beauté de la composition, tandis qu'une lumière ou des ombres trop uniformes ne produisent aucun effet¹⁵⁰.

En cela, il est donc logique que Pixérécourt s'appuie sur la notion de pittoresque pour expliquer son choix du clair-obscur : il s'inscrit ainsi à la fois dans l'esthétique du tableau dont le mélodrame représente un aboutissement, et dans le goût des arts visuels de son temps pour le pittoresque, caractérisé ici par le clair-obscur.

Cependant, au-delà de la définition première que nous venons de donner, le pittoresque est également une notion profondément historicisée et marquée par une redéfinition importante au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Il devient alors « une illustration parmi d'autres de la mise en place d'un nouveau régime scopique lié à l'invention de la vitesse et à l'obsédant désir, propre à la société du temps, de conjurer l'ennui visuel¹⁵¹ ». Comme l'a montré Francesca Orestano, dont nous reprenons ici la réflexion sur les mutations du pittoresque, au cours de la décennie 1800-1810 le pittoresque est l'objet de débats théoriques importants : il s'impose alors progressivement comme un objet de représentation à l'échelle industrielle¹⁵². La reproduction massive des objets du pittoresque (ruines, cascades, ravins) et des qualités formelles de l'image pittoresque (à commencer par le contraste), démocratise les *effets* du pittoresque. Ainsi, ce qui était jusque-là de l'ordre de la quête individuelle – pour un endroit particulier, un détail du paysage –, se mue en regard potentiellement reproductible, en grammaire visuelle transmise par la culture de masse (édition, mais aussi lanternes magiques, par exemple). De ce point de vue, la démocratisation du pittoresque s'inscrit dans « le scénario de la culture visuelle de masse décrit par Jonathan Crary¹⁵³ ».

¹⁴⁹ O. PARSIS-BARUBE, « Introduction », *op. cit.*, p. 14.

¹⁵⁰ W. GILPIN, « Essai I », B. de Blumenstein (trad.), dans *Trois essais sur le beau pittoresque*, Paris, Éditions du Moniteur, 1981 (1791), p. 25.

¹⁵¹ O. PARSIS-BARUBE, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵² Notamment par le biais de la reproduction des œuvres de Gilpin. Nous empruntons cette réflexion sur l'évolution du pittoresque dans la première décennie du XIX^e siècle à Francesca Orestano. Voir à ce sujet, F. ORESTANO, « 1800-1810 : The democracy of the picturesque », dans O. Parsis-Barubé et J.-P. Lethuillier (éd.), *op. cit.*, p. 341-357.

¹⁵³ Nous traduisons : « the scenario of mass-visual culture described by Jonathan Crary ». *Id.*, p. 341.

Crary montre en effet que la refonte de l'observateur dans les premières années du XIX^e siècle (sur laquelle nous reviendrons, notamment en page 75) est liée à une nouvelle « structuration du visible¹⁵⁴ » faisant de l'image une nouvelle forme de pouvoir au XIX^e siècle, qui, comme l'argent, permet « d'englober et d'unifier tous les sujets dans un seul et même réseau de valeur et de désir¹⁵⁵ ». Dans ce réseau de valeur, la production des signes et des images est industrialisée. Ainsi la démocratisation du pittoresque pourrait être comprise comme la création d'une catégorie ne fonctionnant plus grâce à des signes contrôlés (contrairement au beau) mais grâce à des signes prolifiques¹⁵⁶. La reproduction, non seulement des images, mais, à l'intérieur de ces images, des *motifs* et des *objets* du pittoresque les place en effet dans le paradoxe d'une esthétique qui est à la fois dévolue au singulier, au particulier, à l'étonnant, et qui *en même temps* fonctionne sur un réseau de signes bien identifiés et reproduits *ad nauseam*. La description du voyage pittoresque, la gravure du paysage pittoresque imprimée et rééditée sont autant d'expériences fugaces, uniques, et pourtant reproduites et imitées par tous : le pittoresque est l'art d'échanger un *regard*. Le pittoresque, tel qu'il se réinvente au début du XIX^e siècle, pourrait donc être compris comme la découverte de la reproductibilité infinie de ce qui paraît pourtant unique.

Que nous dit alors Pixérécourt lorsqu'il parle d'une *lumière pittoresque* ? Il s'inscrit, évidemment, dans un vaste héritage, celui du tableau et du pittoresque telles qu'ils furent formulés au XVIII^e siècle. Mais ces indications reflètent aussi, probablement, le sens que prend le « pittoresque » au début du XIX^e siècle, indiquant qu'il s'agit également de questionner le regard posé sur le spectacle. La lumière serait alors *pittoresque* non pas seulement à cause des contrastes qui la composent, mais parce que ces contrastes témoignent d'un instant unique (et néanmoins reproduit), d'une façon de voir la caverne, la citerne, la nuit et la prison. C'est d'ailleurs bien ce qui se joue dans l'acte IV de *La Citerne*, cité plus haut : cette lumière « pittoresque » sert à pénétrer dans l'antre des pirates, pour révéler leur sommeil : le spectateur est invité à voir ce que personne ne voit jamais (des pirates endormis, sans défense), comme un voyageur pénétré par hasard dans une grotte et qui découvrirait la scène. Ainsi l'ouverture se situe-t-elle dans le paradoxe de l'unique et du reproductible incarné par le pittoresque : la

¹⁵⁴ J. CRARY, *L'Art de l'observateur*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁵ *Id.*, p. 36.

¹⁵⁶ Nous empruntons cette distinction entre signes contrôlés et prolifération du signe à Crary, qui l'emprunte lui-même à Baudrillard, dans *L'Échange symbolique et la mort*. D'après Baudrillard, la prise de pouvoir de la bourgeoisie, à la fin du XVIII^e siècle est marquée par un bouleversement dans l'ordre des signes : là où ceux-ci se distinguaient dans la période précédente par leur rareté, comme instrument de distinction sociale, « l'exclusivité des signes » est brisée par la bourgeoisie nouvelle arrivée au pouvoir. Ceux-ci fonctionnent désormais sous le régime de la prolifération.

lumière des flambeaux dessine un instant singulier, éphémère, mais aussi recréé tous les soirs et pour tous les spectateurs.

Est-ce à dire que les clairs-obscurs mélodramatiques procèdent généralement de ce pittoresque ? Dans l'acte II de *Thérèse*, que nous avons examiné, se glissent des images comparables. Elles ne sont certes pas pittoresques au sens strict du terme. Mais la lumière est bien utilisée pour mettre en valeur le singulier : pour donner à voir à tous les spectateurs le même moment unique, le même détail. Par exemple, lorsque Madame de Sénanges monte dans la chambre (figure K), ce n'est qu'une action rapide, qui, éclairée en pleins feux, aurait pu passer inaperçue ; il se serait agi d'un détail, que seul un regard attentif aurait perçu. La présence de la lanterne, qui souligne le déplacement des personnages, force le regard à suivre ce mouvement, son entrée et sa progression dans la maison : la lumière impose donc à tous les spectateurs de remarquer cette action rapide, d'arrière-plan ; elle dirige le regard. De la même façon, quand Thérèse s'avance pour retrouver Valther, seule dans le noir avec une lanterne, le fait qu'elle seule soit éclairée souligne sa progression : plutôt que de regarder la scène dans son ensemble, le spectateur est invité à se concentrer sur son avancée. Là où, dans une scène éclairée en pleins feux, il considérerait probablement également l'attitude du traître, la lumière permet de marquer l'isolation du personnage, le danger qui la menace ; elle ne se contente pas d'éclairer l'image, elle communique un ressenti, une émotion sur cette image.

La lumière du mélodrame est *pittoresque* car elle compose, à partir d'éléments sans cesse recyclés (le clair-obscur, la lampe dans la nuit) l'illusion d'un regard unique et fugace sur la scène. Ce regard est collectif – car partagé par tous les spectateurs – mais donne le sentiment d'être unique – il donne à voir le détail, l'émotion, le point de vue particulier.

1.2.2. Discipliner les sensations

Cette notion de lumière *pittoresque* qui, comme nous l'avons montré, est profondément liée à la question du regard, est en réalité l'indice d'une mutation bien plus profonde dans le statut de la lumière scénique, et dans la façon dont les sensations du spectateur sont travaillées par les praticiens. Ce qui se joue avec le mélodrame, c'est la mise en place d'une dramaturgie qui va chercher à discipliner les sensations du spectateurs – visuelles notamment – pour produire des spectacles de plus en plus marquants et efficaces.

1.2.2.1. Un travail sur la sensation

Si le mélodrame a longtemps été (dé)considéré comme genre mineur, ne méritant pas l'attention des chercheurs, les travaux de Jean-Marie Thomasseau puis Roxane Martin ont contribué à mettre à jour le renouveau radical des pratiques scéniques qui le caractérisait. Ainsi Roxane Martin définit-elle la mise en scène mélodramatique comme une « écriture du mouvement » :

... une dramaturgie qui fait se superposer les langages pantomimique, verbal, musical et scénographique. Ces langages, codifiés à l'extrême, se lient les uns aux autres de façon à former la matière d'une intrigue qui se déploie selon une alternance entre des accélérations brutales et des ralentissements conduisant parfois l'ensemble du dispositif scénique à se figer dans le silence et l'immobilité. L'écriture mélodramatique est avant tout une écriture du mouvement. Les modulations rythmiques peuvent d'ailleurs se lire à tous les niveaux du drame : dans les corps en scène dont les déplacements – toujours chorégraphiés et construits selon une combinaison d'évolutions rapides et d'attitudes figées – sont réglés de manière qu'ils révèlent le jeu des sentiments ; dans les échanges verbaux entre les personnages qui font alterner de denses répliques chargées de périphrases avec des dialogues brefs composés dans un style haché ; sur le plan sonore puisque la musique de scène a recours aux modulations rythmiques et tonales pour traduire le drame des émotions que les comédiens viennent ponctuer de leurs cris aux moments utiles ; sur le plan scénographique car les éléments du décor, statiques pendant les premières scènes d'un acte, finissent la plupart du temps par s'animer grâce au procédé de changement à vue. Imbriqués les uns dans les autres, ces langages forment l'assise d'une dramaturgie dont la structure s'agence sous la forme de paliers successifs. La montée progressive du pathétique s'opère par un système d'alternance entre scènes violentes et relâchements soudains, entre mouvements et suspensions, entre surcharge sonore et silences¹⁵⁷.

Cette compréhension du mélodrame en tant qu'écriture scénique renouvelle en profondeur la vision d'un genre considéré dès sa création comme mineur et populaire. Or il faut considérer, avec Roxane Martin, que le mélodrame est d'abord l'invention d'un langage scénique nouveau, fondé sur l'orchestration de différents langages, qui fonctionnent simultanément et de façon codifiée (sur un principe de violence/relâchement) pour mener les spectateurs vers l'émotion désirée (le pathétique). Dans ce contexte, les effets scéniques ne doivent pas être envisagés sous l'angle de leur seule valeur signifiante par rapport à la fable, mais aussi comme producteurs de sensations. Un rapide aperçu de la dramaturgie scénique inaugurée par les mélodrames permet, en effet, de constater que si ces effets illustrent effectivement la fable, (l'orage, donnant, par exemple, une image miroir du bouleversement du monde), leur réalisation technique est d'abord, et peut-être avant tout, productrice de sensations.

¹⁵⁷ R. MARTIN, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français, 1789-1914*, op. cit., pp. 57-60.

Jean-Marie Thomasseau¹⁵⁸ énumère quelques-uns des effets les plus fréquents, à commencer par l'orage. La représentation de l'orage permettait d'accaparer les sens du spectateur en produisant un éblouissement, dans le cas de l'éclair ou un bruit assourdissant, dans le cas du tonnerre. Ces effets, qui accompagnent le texte et la musique, les ponctuent, les interrompent, contribuent à la saturation sensorielle du spectateur. La plupart des autres « clous¹⁵⁹ » décrits par Jean-Marie Thomasseau sont pensés de la même façon : ainsi la représentation de la mer en furie repose-t-elle sur des bandes d'eau, parfois destinée à refléter la lumière¹⁶⁰, qui se meuvent ; de même l'incendie repose-t-il sur le mouvement d'une toile recouverte « de clinquant et de traces dorées¹⁶¹ » qui est rétroéclairée. Toutes ces images s'appuient sur des lumières vives, irrégulières, des éléments scéniques qui se meuvent pour mieux attirer l'œil et des bruits puissants qui retentissent pour assourdir l'oreille. C'est donc d'abord un travail sur la sensation que mettent en œuvre les mélodramaturges : la catastrophe n'est pas simplement symbolique des difficultés des personnages ; elle est là pour faire éprouver aux spectateurs, dans leur corps, dans leur chair aveuglée par la lumière et assourdie par le bruit, la catastrophe qui se déroule. Cette distinction essentielle, qui a été faite dans le cadre des analyses cognitives dans les études cinématographiques à propos des mélodrames filmés, nous semble tout à fait applicable aux pièces françaises du début du XIX^e siècle. Ainsi, d'après Torben Grodal, les scènes de spectaculaires (notamment dans *Autant en emporte le vent*) n'ont pas pour vocation de raconter la catastrophe, mais de créer les conditions d'intensité permettant de faire comprendre émotionnellement au spectateur l'état psychique des personnages :

Ce qui est inexprimable et indicible, ce n'est pas le sens, mais la profondeur intérieure et émotionnelle de l'expérience. Les tensions du corps, les intensités et les saturations mentales peuvent être représentées de façon extérieure non par analogie, mais seulement de façon indicible. Le mélodrame utilise un répertoire de techniques pour établir de fortes intensités émotionnelles, de façon à ce que le spectateur reproduise ces émotions et sentiments par empathie. C'est une façon adéquate de transcrire ces phénomènes. Si nous voulons transmettre des significations référentielles, on peut désigner des objets ou des images ; si nous voulons transmettre des émotions, nous pouvons reproduire les situations qui produisent ces émotions¹⁶².

¹⁵⁸ J.-M. THOMASSEAU, *op. cit.*, p. 391.

¹⁵⁹ Jean-Jacques Roubine définit le clou comme « l'attraction majeure [...] l'esthétique du clou repose sur le caractère unique, extraordinaire de son objet. Elle peut être comparée à une structure pyramidale : le spectacle tel qu'on l'entend doit être une ascension vers un sommet fabuleux. » (J.-J. ROUBINE, « La grande magie », dans J. de Jomaron-Leyvastre, *Le théâtre en France, 2 : de la Révolution à nos jours*, Paris, A. Colin, 1989, p. 96).

¹⁶⁰ J.-F.-L. GROBERT, *op. cit.*, p. 235.

¹⁶¹ G.-A. BORGNIS, *op. cit.*, p. 296.

¹⁶² Je traduis : « What is inexpressible and unutterable is not the meaning, but the interior emotional salience of the experience. Body tensions and mental intensities and saturations can be represented in exterior space not by analogous, but only by indexical means. The melodrama uses a set of techniques to build up strong emotional (in)intensities so that the spectator can emphatically simulate these feelings and emotions. This is an adequate way of communicating these phenomena. If we want to communicate a referential meaning, we can point to objects or

Le mélodrame est donc à comprendre comme une forme spectaculaire dans laquelle la sensation n'a pas une fonction uniquement référentielle mais permet de transformer l'état émotionnel du spectateur. Il ne s'agit pas de raconter, mais de faire éprouver ; et pour ce faire, on produit les conditions de saturation sensorielle à même de recréer les émotions en question.

Il nous semble, d'ailleurs, que c'est exactement ce que Pixérécourt lui-même souligne à l'acte I de l'une de ses dernières pièces :

Pendant l'ouverture, qui peint d'abord une tempête violente [...] Le tonnerre, la pluie, la grêle, le vent, le mugissement des vagues, tout contribue à fixer l'attention du spectateur, en le transportant en idée sur cette scène d'horreur¹⁶³.

Ici, la nécessité de la tempête n'est pas expliquée par ce qu'elle représente ou symbolise mais par l'*effet* qu'elle produit sur le spectateur. Comme dans le mélodrame cinématographique, le spectacle sonore a pour objet de « transporter » le spectateur, de lui faire éprouver, dans sa chair, par la saturation des sens, une émotion : l'« horreur ».

Or il nous semble que les effets de contrastes, de clair-obscur, qui apparaissent avec le mélodrame obéissent de la même façon à une logique de jeu sur les sensations pour produire des émotions. Certes, comme nous l'avons vu, la lumière a en partie pour fonction de produire une intelligibilité du spectacle : c'est le cas, par exemple, quand, dans *Thérèse*, elle sert à expliciter la logique de l'acte et des échanges de chambres entre les différents personnages. Mais de nombreux usages du contraste lumineux correspondent aussi à un désir de créer l'émotion par la sensation : c'est le cas, par exemple, des scènes d'incendie ou d'orage, qui multiplie les stimuli visuels intenses pour provoquer les émotions chez le spectateur. Dans une moindre mesure, les effets de contrastes à l'œuvre dans les clairs-obscurs découlent d'une logique similaire : les images claires frappent immédiatement ; captivent, et capturent l'attention.

À ce titre, le fait que Pixérécourt utilise ici le terme « d'attention » est très remarquable. Comme nous le verrons dans la seconde partie de cette thèse, l'attention est une notion cruciale pour comprendre le développement de la lumière focalisée ; surtout, c'est une notion qui émerge, de façon massive, dans la seconde partie du siècle, et qui est liée alors aux développements du capitalisme. Que, dès 1815, elle apparaisse sous la plume de Pixérécourt –

pictures ; if we want to communicate emotions, we can simulate the emotion-producing situations. » (T. GRODAL, *Moving pictures : a new theory of film genres, feelings, and cognition*, Oxford New York, Clarendon press Oxford university press, 2002, 1 vol., p. 260).

¹⁶³ R.-C. G. de PIXERECOURT, *Christophe Colomb, ou La Découverte du Nouveau Monde*, Paris, Barba, 1815, pp. 10-11.

alors que l'idée de « fixer l'attention » deviendra vraiment omniprésente seulement à la fin du siècle – témoigne, à notre sens, d'un changement de paradigme qui commence à se jouer dans les représentations mélodramatiques. Les préoccupations qui présideront aux conceptions de la lumière focalisée dans la seconde moitié du siècle sont déjà là, en germe : il s'agit de développer des outils sensoriels à même de produire, chez le spectateur, une discipline du regard.

1.2.2.2. Le théâtre comme Tour Ténébreuse

Un mélodrame de Pixérécourt, en particulier, est tout à fait révélateur de la mise en place d'un nouveau régime scopique, centré sur une discipline du regard : le troisième acte de *La Tour ténébreuse, ou Le Petit Carillonneur* (Gaîté, 1812), peut se lire comme une réflexion méta-théâtrale sur les mécanismes mélodramatiques, qui explicite la discipline du regard à l'œuvre dans le mélodrame.

Dans cet acte, en effet, la victime (Dominique, le petit carillonneur éponyme) a été enfermée par le traître (le marquis, son oncle, qui cherche à le déshériter) dans une tour ténébreuse¹⁶⁴. L'objectif du traître, ici, ferait presque écho à celui de l'auteur de mélodrame : terroriser sa victime en faisant monter la tension. Or la pièce met en place une démonstration très nette de la façon dont les techniques théâtrales, et en particulier la lumière, peuvent être exploitées pour discipliner le regard du spectateur : la pièce met en scène à la fois les mécanismes de contrôle et de manipulation du regard qui visent à rendre le sujet docile, et soulignent à quel point celles-ci permettent au spectacle de produire son plein effet.

Dès l'ouverture de l'acte, la tour ténébreuse est présentée comme un double de la scène, de façon métathéâtrale : comme la scène, explique un des personnages, elle dissimule les « machines, les couloirs, les trappes, les bascules, les panneaux mobiles¹⁶⁵ », autant d'éléments qui seront par la suite mis à profit pour produire des apparitions subites. Le dispositif décrit est d'ailleurs celui de l'opposition entre scène et coulisses :

¹⁶⁴ La pièce raconte l'histoire de Dominique, un jeune orphelin qui a été perdu sur les Champs-Élysées tout bébé, et recueilli par Robineau, un ménétrier, et qui au début de la pièce gagne sa vie comme carillonneur dans les rues de Paris. Mais Dominique est en réalité le fils et héritier légitime de feu le marquis de Dalinvil, et son oncle (le marquis de Dalinvil, et traître de la pièce) cherche à le retrouver pour le tuer et/ou s'appropriier définitivement l'héritage, dont il n'a qu'une jouissance provisoire. Il dépêche pour cela, à Paris, son intendant Norbert, qui, tombé par hasard sur Dominique, le reconnaît et l'invite au château des Dalinvil sous prétexte d'animer les festivités avec son carillon. Arrivé sur les terres des Dalinvil, Dominique apprend le secret de sa parenté ; mais, avant qu'il ne puisse réclamer son héritage, il est capturé par le marquis et Norbert, qui le torturent dans la tour ténébreuse pour le forcer à renoncer à son héritage. Il parvient finalement à se sortir de là, avec l'aide de Robineau, et du Vicomte (un autre de ses parents, le héros). R.-C. G. de PIXERECOURT, « Le Petit Carillonneur, ou La Tour ténébreuse », dans *Théâtre*, Paris, Barba, s.d., vol. 6.

¹⁶⁵ *Id.*, p. 55.

... le jeu des machines est aussi sûr, aussi facile, que si elles venaient d'être construites. Leur ingénieuse complication est vraiment admirable. Chacun des anneaux que vous voyez à une destination que le livre vous apprendra. Tous communiquent à des ressorts qu'ils font mouvoir. De semblables anneaux correspondant à ceux-ci et placés dans la chambre du centre, mettent ces mêmes machines à la disposition des personnes qui s'y trouvent et qui sont prévenues de tout ce qui se passe ici, au moyen de sonnettes habilement distribuées¹⁶⁶.

Ainsi la salle représentée sur le plateau est-elle explicitement doublée d'un « hors-scène » d'où sont manipulées les machines, sous l'œil organisateur du marquis qui fait dès lors figure de chef machiniste. À ces ressources mécaniques viennent s'ajouter des « trucs » issus de la chimie. Le marquis a en effet embauché Charlatan, « possesseur d'un assez grand nombre de secrets puisés dans la chymie, la phisique [sic]¹⁶⁷ » pour ajouter aux effets terrifiants. Or précisément, les « chimistes » et « physiciens » seront, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, chargés des effets spéciaux, pyrotechniques notamment, dans les théâtres¹⁶⁸.

Ce cadre posé, tout l'acte peut se lire comme la mise en scène d'une mise en scène de mélodrame. Dominique (qui a été kidnappé) est amené sur la scène plongée dans l'obscurité grâce à un fauteuil surgi du sol, auquel il est attaché. Il est alors témoin de divers prodiges, qui mettent en œuvre toutes les prouesses techniques du théâtre pour le faire sombrer dans la terreur : des « flamme[s] bleuâtre[s]¹⁶⁹ » (probablement du gaz¹⁷⁰) qui surgissent de nulle part, manquent de le faire « [mourir] d'effroi » ; puis

...il recule bientôt en voyant ces mots écrits en lettres de feu sur le mur du fond : CHAMBRE DE LA MORT ! un panneau s'ouvre et laisse voir une espèce de caveau. Au milieu s'élève une tombe de laquelle sort une figure de la mort, armée d'une faux qu'elle agite. La tombe et la figure se dessinent en noir à travers la brillante lumière dont le caveau est rempli. Un bruit affreux de chaînes et de verrous se fait entendre¹⁷¹.

Deux effets sont ici convoqués successivement : d'une part, l'usage probable d'une matière phosphorescente pour faire apparaître des mots en « lettres de feu » ; d'autre part, un tableau

¹⁶⁶ *Id.*

¹⁶⁷ *Id.*, p. 56.

¹⁶⁸ On trouve par exemple dans les Archives de l'Opéra, aux Archives Nationales, des contrats passés avec pour la « physique et la chimie ». Ainsi un contrat avec Ruggieri, dans les années 1830, souligne-t-il que « M. Ruggieri s'engage à exécuter tous les effets de lumière, de feux d'artifice et généralement tout ce qui est du ressort de la physique, de la chimie et de la pyrotechnie, tant pour les répétitions que pour les représentations des pièces actuellement au répertoire, ainsi que pour celles qu'il convient à l'administration de faire monter pendant la durée du présent marché. ». « Scène et salle. Correspondance et traités passés avec les différents services. », s. 1., 1812 1850, AJ/13/221.

¹⁶⁹ R.-C. G. de PIXERECOURT, « Le Petit Carillonneur, ou La Tour ténébreuse », *op. cit.*, p. 58.

¹⁷⁰ Si le gaz n'était pas encore, à cette date, installé dans les théâtres, les expériences de physique amusante pouvaient y avoir recours précisément pour jouer sur le prodige d'une flamme s'allumant à distance.

¹⁷¹ R.-C. G. de PIXERECOURT, « Le Petit Carillonneur, ou La Tour ténébreuse », *op. cit.*

qui pourrait évoquer les ombres chinoises ou une scène se déroulant derrière une gaze¹⁷², et fait en tout cas référence à l’imaginaire de la fantasmagorie (sur la fantasmagorie, voir en page 271). Un peu plus tard dans l’acte, après que le marquis a (en vain) tenté de lui faire signer une renonciation à son héritage, les effets reprennent :

...le Marquis tire fortement le second anneau de gauche ; à l’instant une forte détonation imite l’éclat de la foudre. Au bruit affreux que l’on entend, il semble que les éléments soient confondus ; les monstres vomissent du feu ; des flammes sillonnent l’intérieur de la tour ; le bruit de la grêle, le mugissement des vents, tout enfin porte dans l’âme de Dominique un tel effroi qu’il tombe sans connaissance¹⁷³.

Les effets spéciaux utilisés ici reproduisent l’univers sonore propre au mélodrame : celui de l’orage, de la catastrophe climatique et du déchaînement des éléments. Ils ont cependant la particularité, ici, d’être manifestement provoqués par le marquis qui tire le mécanisme, révélant ainsi leur caractère factice. La réaction de Dominique, elle, est bien celle du spectateur face à un mélodrame, qui peut souvent être plongé dans l’émotion au point d’en défaillir. Peu après, une seconde séquence convoque un tableau placé à l’arrière de la scène, à distance, dans lequel le marquis prétend faire tuer le père adoptif de Dominique ; cet effet conduit le jeune garçon à s’exécuter enfin et signer la renonciation. Tout l’acte est donc construit sur un crescendo d’effets provoquant la terreur chez le jeune homme, suivant en cela exactement la dramaturgie du mélodrame qu’il met en scène, selon le principe « d’alternance entre scènes violentes et relâchements soudains ¹⁷⁴» que soulignait Roxane Martin. Les séquences faisant monter la tension alternent avec celles qui voient le retour du marquis, bien décidé à faire signer la renonciation à Dominique ; le « spectateur » est confronté à un déferlement d’effets jusqu’au moment où il cède enfin à la terreur. Mais le grand intérêt de cet acte est justement que les effets de terreur sont avoués, et mis en scène, comme étant artificiels. L’effroi suscité est précisément exposé comme étant fabriqué, par les ressorts du théâtre et de ses machines. Ainsi l’acte se présente-t-il bien comme un mélodrame à l’intérieur d’un mélodrame.

1.2.2.3. Un dispositif disciplinaire

¹⁷² Sur l’emploi des gazes au théâtre à partir notamment de la fin du XVIII^e siècle, on consultera A. RYKNER, « Traversées du regard: toiles métalliques, rideaux de gaze, rayons X et autres écrans fin-de-siècle », dans F. Baillet, M. Losco-Lena et A. Rykner, *L’œil et le théâtre. La question du regard au tournant des XIX^e et XX^e siècles sur les scènes européennes*, op. cit.

¹⁷³ R.-C. G. de PIXERECOURT, « Le Petit Carillonneur, ou La Tour ténébreuse », op. cit., p. 62.

¹⁷⁴ R. MARTIN, *L’Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français, 1789-1914*, op. cit., p. 60.

Or, si ce dispositif met clairement en scène un mélodrame dans le mélodrame, il explicite aussi certains des mécanismes de discipline du regard que met en place le genre. Cette notion de discipline et de contrôle est explicitée dès la première apparition du « spectateur » de ce mélodrame, le jeune Dominique, qui se produit dans des circonstances singulières :

Le théâtre représente une vieille tour gothique, dans laquelle on ne voit ni portes ni fenêtres, soit intérieurement, soit extérieurement. Sur la droite elle borde les coulisses. [...] L'extérieur seul est éclairé. Le dedans doit être dans une obscurité parfaite. [...] Le Marquis, le Vicomte et le Charlatan repassent par l'ouverture du panneau. La lumière disparaît. Norbert va tirer le 2^e anneau de droite et rejoint son maître. Tous restent groupés dans le fond, jusqu'à l'arrivée de Dominique. [...] Une trappe s'ouvre dans le milieu du plancher et l'on voit s'élever un bloc après lequel est attaché Dominique¹⁷⁵.

Le dispositif optique à l'œuvre dans cette entrée est relativement étonnant : le « spectateur », plongé dans le noir, est attaché à une chaise, tandis que ceux qui s'appêtent à le manipuler l'observent en catimini. Ce qui est mis en scène dans ce dispositif, c'est le contrôle total des « machinistes » sur le « spectateur ». Contrôle physique, d'abord, de par les liens qui retiennent le jeune homme et l'assignent à une place. Contrôle sensoriel, ensuite, puisqu'il est entièrement plongé dans l'obscurité, où ne peuvent l'atteindre que les stimuli produits par ses bourreaux. Et ce dispositif de contrôle est exhibé par la présence des trois complices qui regardent l'entrée du jeune homme : ils jaugent de l'efficacité de leur machine. Ainsi, d'emblée, le spectacle suggère que ce qui va se jouer dans cet acte est une mise au pas de la perception et du regard, et que ce regard du spectateur est profondément assujéti à celui des bourreaux qui le contrôlent.

Dans cette mise en scène étonnante de « théâtre comme dispositif de torture », nous voyons les prémisses d'une « domestication du spectateur¹⁷⁶ » que nous commenterons plus abondamment dans la seconde partie de cette thèse (voir en page 149). Prémisses, car, évidemment, il ne s'agit là que d'une image surgie de l'imagination de Pixérécourt, et la domestication elle-même sera plutôt un tournant de la fin du siècle. Mais, en germe dans cette image singulière, se situe déjà l'idée d'un spectateur captif, immobile, silencieux, spectateur sur les sensations duquel on peut agir, par le biais des effets de lumière. Le dispositif imaginé par le marquis repose ainsi sur une manipulation du regard du jeune homme, soumis, captif, à un déferlement de sensations, puisque les effets spéciaux se multiplient autour de lui. Or, loin

¹⁷⁵ R.-C. G. de PIXERECOURT, « Le Petit Carillonneur, ou La Tour ténébreuse », *op. cit.*, pp. 57-58.

¹⁷⁶ S. PROUST, « La domestication du corps du spectateur », dans C. Dutheil Pessin *et al.* (éd.), *Rites et rythmes de l'oeuvre : actes du Colloque international de Grenoble, 27-29 novembre 2003*, Paris Budapest Kinshasa [etc.], l'Harmattan, 2005, vol. 2/2.

de constater seulement que Dominique voit ces effets, la pièce décrit précisément le regard qu'il pose sur eux.

Premièrement, le contrôle du regard est présenté comme l'enjeu central de la scène. Le regard de Dominique est constamment dirigé par les effets qui lui sont présentés. L'exemple le plus explicite se situe vers la fin de l'acte, lorsque le marquis, pour mieux préparer son effet, « pousse Dominique au-devant de la scène¹⁷⁷ » puis le « fai[t] retourner brusquement¹⁷⁸ », dévoilant ainsi soudainement à son regard la scène de torture de Robineau. Le regard du jeune homme est ainsi braqué par surprise, et de force, sur la scène du meurtre de son père adoptif ; il ne peut fuir, et est contraint de se poser sur l'effet qui lui est présenté.

L'enjeu que pose le contrôle du regard est encore souligné par la compétition que se livrent le marquis et le vicomte pour dominer l'œil du jeune Dominique. En effet, le vicomte occupe en réalité la fonction de héros dans le mélodrame : quoique faisant semblant d'être l'allié du marquis, il se révèle *in fine* être celui de Dominique. Et, tout au long de l'acte, il se sert de machinerie pour faire passer des messages visant à reconforter (et non effrayer) le jeune homme. Ainsi, alors que le marquis cherche à lui faire signer la renonciation, « on lit sur le mur du fond ces mots tracés avec du phosphore : NE SIGNE PAS. Dominique fait un mouvement de surprise et s'arrête¹⁷⁹ » ; un peu plus tard, c'est le mot « COURAGE¹⁸⁰ » qui s'affiche. On peut supposer qu'ici le choix technique du phosphore¹⁸¹, en produisant une lumière qui n'est pas une flamme, vise à produire un effet plus doux, moins menaçant ; c'est en tout cas l'effet que produisent les mots, qui renforcent Dominique dans son opposition au marquis. Ainsi, tour à tour attiré par les messages suscitant la terreur et ceux qui visent à le reconforter, le regard devient l'objet d'une complète manipulation. La personnalité et les résolutions propres au sujet semblent s'effacer devant le combat entre le marquis et le vicomte, à l'intérieur duquel le regard du jeune homme n'est plus qu'un objet que l'on se dispute et que l'on attire.

De ce point de vue, le contrôle auquel est soumis le regard du jeune homme entretient quelques liens de parenté avec la discipline foucaldienne, dans ces aspects généraux sinon dans le détail de ses procédures. Comme l'explique le philosophe, la discipline, qui émerge à l'extrême fin du XVIII^e siècle, est :

Le mécanisme de pouvoir par lequel nous arrivons à contrôler dans le corps social jusqu'aux éléments les plus ténus, par lesquels nous arrivons à atteindre les atomes sociaux eux-mêmes, c'est-à-dire les individus. Techniques de

¹⁷⁷ *Id.*, p. 66.

¹⁷⁸ *Id.*, p. 66.

¹⁷⁹ *Id.*, p. 61.

¹⁸⁰ *Id.*, p. 62.

¹⁸¹ Découvert au XVII^e siècle, le phosphore blanc a pour propriété d'émettre de la lumière dans le noir.

l'individuation du pouvoir. Comment surveiller quelqu'un, comment contrôler sa conduite, son comportement, ses aptitudes, comment intensifier sa performance, multiplier ses capacités, comment le mettre à la place où il sera le plus utile : voilà ce qu'est, à mon sens, la discipline¹⁸².

En manipulant ce que l'autre a de plus intime – ses sensations, ses émotions – le marquis, dans la pièce qui nous occupe, produit un dispositif d'épouvante précisément calibré pour effrayer un individu : son pouvoir s'exerce justement parce qu'il est parvenu à penser le contrôle dans sa dimension individuelle, par rapport aux réactions de Dominique lui-même, et non du corps social en général. De ce point de vue, le dispositif mis en scène présente des liens de parenté avec la discipline foucauldienne ; liens de parenté qui s'expriment moins dans le détail des opérations de contrôle mises en œuvre¹⁸³ que dans la pensée d'un pouvoir qui s'exerce à l'échelle de l'individu et de son corps.

¹⁸² M. FOUCAULT, « Les mailles du pouvoir », dans D. Defert, F. Ewald et J. Lagrange (éd.), *Dits et écrits : 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, 4 vol., p. 191.

¹⁸³ À un égard au moins, notre « discipline du regard » ne correspond pas, dans le contexte du théâtre, à la définition qu'en donne Foucault. En effet, il paraît difficile de considérer les effets de contrastes, et plus tard la lumière focalisée produite par les projecteurs, comme des instruments de surveillance du spectateur, alors même qu'elles dirigent l'attention et le regard vers la scène. Plus largement, la salle de spectacle représente l'antithèse des dispositifs de surveillance, notamment panoptiques, décrits par Foucault.

Ce paradoxe nous semble pouvoir être résolu si l'on incorpore à l'analyse foucauldienne les compléments que lui a apporté Thomas Mathiesen dans son article « The viewer society : Michel Foucault 'panopticon' revisited ». La thèse centrale de l'article est d'affirmer que, parallèlement aux dispositifs panoptiques qui se mettent en place au tournant du XIX^e siècle, et élaborent un nouveau mode de discipline, émergent des dispositifs *synoptiques*, dans lesquels la masse regarde quelques individus. Ces dispositifs synoptiques forment le complément indispensable, le miroir, des dispositifs panoptiques. Exemplifiés par les médias de masse – la presse, au XIX^e siècle, puis le cinéma et enfin la télévision au XX^e siècle – ils exercent leur contrôle sur les individus en permettant à un nombre restreint d'acteurs d'édicter la façon dont doit être vu et compris le monde. Comme le souligne Mathiesen (je traduis) :

Chacun de son côté, comme des tenailles, le panoptique et le synoptique soumettent ainsi, voire font taire, ce que Pierre Bourdieu appelait le « débat hétérodoxe » (Bourdieu, 1977 : Chapitre 4), c'est-à-dire un débat qui soulèverait de basiques questions critiques sur les fondations même de notre vie et de notre existence. [...] A très grands traits : la surveillance, le panoptique, nous rend silencieux au sujet de ce qui rompt fondamentalement avec ce qui va de soi, parce qu'on nous fait craindre cette rupture. La télévision moderne, le synoptique, nous rend silencieux parce que nous n'avons rien à nous dire qui pourrait déclencher cette rupture.

(T. MATHIESEN, « The Viewer Society: Michel Foucault's 'Panopticon' Revisited », *Theoretical Criminology*, vol. 1, no 2, 1er mai 1997, p. 230-231.)

Il nous semble que, pour comprendre la discipline exercée par les dispositifs de lumière focalisée, c'est le modèle synoptique, bien plus que le modèle panoptique, qui est ici fructueux. Il y a bien contrôle et discipline, mais cette discipline ne s'exerce pas par la surveillance de masse ; au contraire, elle passe par l'attention portée par la masse aux discours et aux corps présentés sur la scène. Cette dimension synoptique est, évidemment, inhérente au dispositif théâtral, et le XIX^e siècle n'a, de ce point de vue, rien inventé. Néanmoins, nous pensons que les effets de focalisation, puis la lumière focalisée doivent être compris comme une accentuation de la dimension synoptique du théâtre : l'aspect collectif qui caractérisait la vision du spectacle s'amenuise peu à peu au profit de la sensation individuelle, de plus en plus dirigée. La lumière focalisée exemplifie le cas d'un contrôle qui ne dit pas son nom, qui suggère une façon de voir le monde, un regard, sans que cette suggestion soit même perçue consciemment par le spectateur. Quoi de plus naturel que de regarder ce qui est éclairé, sans y voir spécifiquement un dispositif de contrôle ?

1.2.2.4. Une discipline des sensations

Dans ses détails, la discipline de la *Tour Ténébreuse* ne reproduit pas les opérations décrites par Michel Foucault ; il se joue pourtant, dans ce que met en scène Pixérécourt, un profond changement de paradigme dans la façon dont le contrôle sur le corps est pensé. Ce contrôle passe par une compréhension entièrement renouvelée de la sensation, désormais perçue comme manipulable, et potentiellement faillible.

La pièce, en effet, présente la vue comme un sens essentiellement faillible, que le marquis s'emploie à tromper. D'une part, parce que le spectateur sait très bien que ce qui est vu par la victime n'est qu'artifice. De l'autre, car les personnages eux-mêmes soulignent le manque de fiabilité de l'œil : « Dis donc que tu as cru voir. C'est un jeu de ton imagination¹⁸⁴ » dit le marquis à Dominique. Le jeune homme lui-même en vient à doute de sa vue : il se « frotte les yeux¹⁸⁵ », comme pour rendre à son regard l'objectivité que celui-ci a perdu. L'acte est donc entièrement construit sur une mise en crise du regard, qui devient l'objet de doutes et de suspicions.

Or, second élément notable, cette sensation désormais faillible s'inscrit dans un corps, qui réagit physiquement à ce qu'il voit. Les scènes dont Dominique est le spectateur ont sur lui un effet physique : il fuit et heurte des meubles, se « soutien[t] à peine¹⁸⁶ », « tombe à genoux¹⁸⁷ », puis, à la fin de la scène suivante, « tombe sans connaissance¹⁸⁸ », et de nouveau « tombe à genoux¹⁸⁹ ». Si ces pantomimes sont habituelles dans le mélodrame, elles ont ici la particularité de survenir systématiquement en réaction aux effets fantastiques dont le jeune homme est témoin. Ainsi l'acte souligne-t-il à quel point la sensation est profondément enracinée dans la matière du corps.

Ces deux points mis en avant par le spectacle de Pixérécourt correspondent à un nouveau modèle d'observateur et un nouveau régime scopique qui apparaissent dans les premières décennies du XIX^e siècle, et que Jonathan Crary, dans *L'Art de l'Observateur*, a analysé en détail.

Selon Crary, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la vision se définissait par analogie avec le dispositif de la chambre noire : le corps de l'observateur est situé hors du monde observé ; l'observateur et le monde, l'intérieur et l'extérieur, sont étanches et étrangers l'un à l'autre. La

¹⁸⁴ *Id.*, p. 59.

¹⁸⁵ *Id.*, p. 60.

¹⁸⁶ *Id.*, p. 58.

¹⁸⁷ *Id.*, p. 58.

¹⁸⁸ *Id.*, p. 62.

¹⁸⁹ *Id.*, p. 65.

vision se trouve ainsi « décorporalis[ée]¹⁹⁰ » : elle ne dépend pas du corps de l'observateur, qui au contraire s'abstrait de l'acte de voir. L'esprit de l'observateur, analogue en cela à la chambre noire, apparaît alors comme un terrain unique qui peut venir agencer, rationnellement, le morcellement du monde.

Un tournant fondamental, montre Crary, a lieu dans les premières décennies du XIX^e siècle, bouleversant en profondeur le régime scopique :

Après Kant, la transparence du sujet-comme-observateur s'obscurcit irréversiblement. Loin d'être une forme privilégiée de savoir, la vision devient elle-même objet de connaissance, d'observation. À partir du début du XIX^e siècle, la science de la vision va de plus en plus questionner la nature physiologique du sujet humain [...]. C'est une époque où le visible échappe à l'ordre atemporel de la chambre noire pour venir se loger dans un autre dispositif, dans la physiologie et dans la temporalité instable du corps humain¹⁹¹.

La division intérieur/extérieur, observateur/objet observé est remise en question. Ainsi, montre Crary, le *Traité sur les couleurs* de Goethe (1810), amorce ce changement de paradigme, abandonnant la chambre noire comme « image épistémologique¹⁹² » : d'observateur détaché, le corps humain, avec ses contingences, devient alors *producteur* de la vision – au point, même, de « produi[re] des phénomènes qui n'ont pas de corrélat à l'extérieur¹⁹³ ». Peu après, Schopenhauer rejette, lui aussi, le modèle de l'observateur comme « récepteur passif de la sensation¹⁹⁴ », pour insister à son tour sur le caractère subjectif de la vision. C'est exactement cet observateur-là que met en scène Pixérécourt à travers le personnage de Dominique : un observateur qui voit avec tout son corps, et d'une façon qui n'est ni objective, ni détachée, mais au contraire soumise aux erreurs d'interprétation et aux troubles.

Le corrélat de ces observations, dès lors, est que si l'observateur est producteur de la vision, celui-ci (et donc, celle-ci) peut être manipulé. C'est l'intuition qu'amène, selon Crary, l'ouvrage de Johannes Müller, *Handbuch der Physiologie des Menschen* (1833) :

[...] en prétendant décrire empiriquement le système sensoriel humain, Müller présente non pas un sujet unitaire, mais une structure composite sur laquelle un large éventail de techniques et de forces peut produire ou simuler des expériences multiples qui constituent toutes également « le réel ». Ici, l'idée de vision subjective s'attache donc moins à un sujet post-kantien [...] qu'à un processus de subjectivation où le sujet est en même temps objet de savoir et objet de méthodes de contrôle et de normalisation¹⁹⁵.

¹⁹⁰ J. CRARY, *L'Art de l'observateur*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁹¹ *Id.*, p. 108-109.

¹⁹² *Id.*, p. 106.

¹⁹³ *Id.*, p. 109.

¹⁹⁴ *Id.*, p. 115.

¹⁹⁵ *Id.*, p. 136.

Travailler sur la vision, dès lors, peut se faire par un contrôle et une manipulation des sensations de l'observateur. C'est ainsi que Cray analyse plusieurs dispositifs contemporains de cette transformation du régime scopique : le diorama (début des années 1820), le kaléidoscope (1815) et le stéréoscope (1838). Le diorama a pour spécificité (contrairement au panorama) de placer l'observateur au sein d'une machine qui le manipule¹⁹⁶ : le contrôle exercé sur l'observateur est fondamental à la réussite du dispositif d'illusion.

Or, là encore, c'est exactement le propos du dispositif mis en scène par Pixérécourt dans *La Tour ténébreuse* : la tour a précisément pour objet de manipuler les sensations de Dominique, et de contrôler son comportement à partir de cela. On comprend ainsi mieux que, si le détail du mécanisme de contrôle exposé dans *La Tour ténébreuse* n'est pas exactement le même que celui des disciplines de Foucault, il n'en a pas moins sa précision et s'inscrit en profondeur dans la reconfiguration du régime scopique à l'œuvre en ce début de XIX^e siècle. Ainsi le mélodrame s'élabore-t-il pour, et en fonction d'un observateur entièrement nouveau, qui voit à travers un corps désormais opaque, dont la vision est faillible et manipulable ; c'est parce que l'observateur a changé que le spectacle, et la façon dont il agit sur le spectateur, peut lui aussi changer : désormais, il s'agit de jouer sur les réactions en contrôlant les sensations. La lumière, outil privilégié de la manipulation du regard, change alors de statut : elle n'est plus seulement là pour éclairer et décorer ; elle exerce un contrôle subtil, une discipline, sur l'œil du spectateur.

Au tout début du XIX^e siècle, un bouleversement profond s'opère, à la fois dans la pensée et dans la pratique de la lumière, sur les scènes mélodramatiques. La scène est désormais de plus en plus pensée comme productrice de sensations : les effets de lumière permettent de travailler, voire de manipuler, le regard du spectateur. Dans ce contexte, la multiplication des scènes de clair-obscur trouve une explication logique, car ce sont bien les prémisses d'une discipline du regard qui se mettent ici en place : comme les effets plus spectaculaires mis en scène par Pixérécourt dans sa *Tour ténébreuse*, les contrastes permettent de manipuler, diriger et tromper le regard ; ils reposent eux aussi sur une pensée profondément nouvelle du régime scopique, à l'intérieur de laquelle l'observateur n'est pas un être désincarné et objectif, mais susceptible d'être manipulé et contrôlé.

¹⁹⁶ Dans le diorama, inventé par Daguerre, le spectateur immobile est en effet placé sur une plateforme qui, elle, se déplace lentement, de façon à lui faire voir le tableau sous différents angles.

Ce qui apparaît là, de façon encore parcellaire et mal délimitée, ce sont les prémises d'un changement de paradigme qui se poursuivra jusqu'à la fin du siècle, et que nous essayons de décrire dans cette thèse. Ce changement de paradigme fait de la lumière scénique un instrument privilégié de la construction d'un regard qui est ensuite donné au spectateur ; petit à petit prolifèrent les techniques qui vont permettre de travailler ce regard de plus en plus en finesse. De ce point de vue, le Dominique de la *Tour Ténébreuse* ferait presque figure de prémonition – à tout le moins, l'image qui naît ici sous la plume de Pixérécourt est profondément révélatrice de ce qui se joue dans la reconfiguration du statut des sens sur la scène en ce début de siècle, particulièrement concernant la vision.

2. Chapitre 2. Les effets de contraste comme instruments de production du genre

Si les profonds bouleversements que subit la lumière de théâtre au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles constituent la première matrice esthétique de la lumière focalisée – la lumière étant désormais comprise comme un stimulus visuel permettant de diriger et de discipliner le regard du spectateur –, une autre évolution contribue à rendre nécessaire l’usage d’effets de focalisation : les évolutions dans la construction du genre. Pour le résumer simplement, la différenciation croissante des sexes, désormais envisagés comme intrinsèquement hétérogènes, contribue au développement d’effets qui permettent de distinguer les hommes des femmes, et de produire des corps féminins de plus en plus altérés. Cette altérisation trouvera son apogée après 1850 : l’usage des projecteurs permet alors une distinction plus marquée des corps (ainsi que nous l’expliquons dans la troisième partie de cette thèse), et les codes de construction du genre par la lumière s’affinent et se diversifient. Mais, dès le début du siècle, se met progressivement en place l’idée d’une équivalence entre les femmes et la lumière.

L’évolution que nous décrivons dans ce chapitre correspond à la construction progressive d’une image : celle de la « femme en blanc », qui est dans une large mesure à l’origine des codes qui se développent après 1850 dans l’éclairage des corps féminins. Si, dans la seconde moitié du siècle, cette image se trouve transformée, et en partie réinterprétée au prisme de schémas de genre en constante évolution, les dramaturgies du début du XIX^e siècle en demeurent la matrice. Ainsi, l’image s’enracine dans les codes de genre propres à la période romantique. Dans ce chapitre, nous entreprenons d’une part de retracer son évolution dans les genres dramatiques, car c’est une image qui prend ses racines dans le mélodrame, avant d’être transformée et rendue plus ambiguë par les dramaturges romantiques. D’autre part, nous nous penchons sur le genre qui, par excellence, contribuera à la diffusion de cet imaginaire : le ballet romantique, à l’origine précisément de certaines avancées marquantes dans l’usage de la lumière.

2.1. Une transformation des représentations de genre

À l'issue de la décennie révolutionnaire, les représentations de genre sont profondément bousculées. Se développe un consensus nouveau, qui insiste sur la séparation nécessaire des sexes – aux hommes la vie publique, aux femmes la vie domestique – et fait de la femme le premier rempart contre un retour aux troubles révolutionnaires. C'est elle, en bonne épouse, et surtout en bonne mère, qui se doit de veiller sur l'éducation morale des enfants, garantissant ainsi la stabilité sociale. De même, la réaffirmation de la hiérarchie de pouvoir entre hommes et femmes est perçue comme le triomphe d'un ordre naturel, miroir de l'ordre politique qui fait du roi l'autorité suprême de la nation¹⁹⁷.

Cette transformation des représentations de genre est aussi le fruit d'une évolution de plus long cours, l'aboutissement d'un processus qui érige le sexe en donnée constitutive de l'identité et du destin des êtres. Comme le rappelle Hélène Marquié :

Jusqu'à la fin du XVII^e siècle environ, la différence entre les organes génitaux n'était pas considérée comme déterminante et irréductible dans la construction identitaire et sociale des individus. Comme l'ont montré Thomas Laqueur et d'autres à sa suite, l'hypothèse d'Aristote, reprise par Galien et qui perdura pendant la Renaissance, était qu'il n'y avait pas de séparation radicale entre les sexes. [...] Un changement fondamental de paradigme s'amorce à la fin du XVII^e et surtout au XVIII^e siècle, quand les discours philosophiques et médicaux développent une conception selon laquelle : 1) les deux sexes sont de natures radicalement différentes ; 2) le sexe détermine toutes les spécificités des individus : anatomie, physiologie, psychologie, comportements et rôles sociaux¹⁹⁸.

Or, ce double changement de paradigme – insistance sur la différence sexuelle et redéfinition profonde des rôles de genre – sera largement appuyée par le courant romantique, qui présente les femmes à la fois comme des idéaux et comme des êtres assujettis à la puissance des hommes :

En lisant tous les écrivains romantiques – romanciers, poètes, essayistes -, on constituerait sans peine une interminable anthologie qui ressasserait les mêmes lieux communs sur la femme : sa troublante proximité avec le divin, ses mystères insondables, les trésors que recèlent son âme et son cœur, la douce et envoutante harmonie qui émane de sa voix et de tout son être. [...] Jamais celle-ci n'avait fait l'objet d'un tel discours d'idéalisation, qui la constitue en être sublime, d'une essence singulière – sinon supérieure du moins suprêmement émouvante. (...) Puisque la Révolution et son cortège de profanations ont été le résultat désastreux de la négativité philosophique, qui semble avoir pris possession de l'esprit des hommes, c'est par la femme, grâce à sa pureté et à son innocence, que Dieu pourra reprendre le terrain perdu : ce

¹⁹⁷ J. MCMILLAN, *France and Women, 1789-1914: Gender, Society and Politics*, London; New York, Routledge, 2000.

¹⁹⁸ H. MARQUIÉ, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! : Essai sur le genre en danse*, Toulouse., Editions de l'Attribut, 2016, pp. 165-166.

n'est pas un hasard si le romantisme coïncide avec l'extraordinaire développement du culte marial (...) ¹⁹⁹.

Cet « être sublime, d'une essence singulière » est caractérisé notamment, dans la littérature romantique, par un corps idéalisé. François Kerlouégan a souligné l'importance des corps idéaux et immatériels chez les écrivains romantiques – et, si la question de l'androgynie y est fondamentale, le féminin n'en est pas moins au cœur d'un grand nombre de ces représentations. Dans sa *Poétique du corps romantique*, l'auteur s'attache entre autres au modèle de la sylphide (esprit féminin aérien) qui apparaît sous les plumes de Chateaubriand, Gautier, Balzac, et conjugue plusieurs traits fondamentaux : un corps désincarné, libéré de la chair, bondissant, volant, à la fois souffle et vapeur et – c'est un des traits qui nous intéressera en premier chef – marqué par la blancheur. Ce corps reflète l'idéal d'une chair spiritualisée, qui s'efface devant l'esprit et l'idée. Or, pour ces corps immatériels et idéalisés, la question de la lumière est fondamentale :

Certes, la topique, proprement romantique, de la blancheur comme marque d'un corps désincarné s'élabore sur l'idée que la blancheur signe un corps préservé des outrages du monde extérieur. (...) Mais (...) la chair blanche possède d'autres résonances, plus profondes, qui ont trait à la hantise de l'incarnation. (...) La *blancheur* angélique n'est plus la *pâleur* du corps malade. Celle-ci relève de l'anatomie, celle-là du mythe. Elle ne signifie pas la défaite de la matière mais sa spiritualisation. (...) Elle mime d'abord le rêve d'un corps pur, premier. Qualité essentielle de l'idéal incarné, elle marque un corps qui n'est *altéré* par aucune matière, pas plus qu'il n'est corrompu par quelque contact avec le réel ²⁰⁰.

Or, cette blancheur, cette luminosité, qui pour François Kerlouégan « convoque[nt] d'avantage la perfection que la sensualité ²⁰¹ » – puisqu'elles sont aussi liées à la figure de l'androgynie – traversent aussi les écritures des auteurs de théâtre de la période. Avec, évidemment, une difficulté supplémentaire : s'il est possible de décrire un être vapoureux, lumineux et flottant sur les pages d'un roman, sa représentation scénique se heurte rapidement à l'obstacle du corps. Comment, dès lors, représenter ces corps idéaux de femmes, avec des actrices en chair et en os ? La lumière, et spécifiquement les effets de contraste, seront une des réponses. Les effets de contraste, dont on a vu qu'ils commençaient à devenir l'outil de la construction d'un regard, sont alors utilisés pour produire un regard genré, et donner à voir la nouvelle perception de la différence des sexes.

¹⁹⁹ A. VAILLANT, « Femme », dans *Dictionnaire du romantisme*, CNRS, 2011, p. 249-250.

²⁰⁰ F. KERLOUEGAN, *Ce atal excès du désir : Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, 2006, pp. 357-358.

²⁰¹ *Id.*, p. 358.

2.2. Le mélodrame, ou la clarté de l'innocence

Dès le début du siècle, les créateurs de mélodrame développent le code de la femme comme « être de lumière ». Le code est alors profondément influencé par une série de dichotomies simples : lumière/obscurité, bien/mal, innocente/traître, et la lumière garde la valeur profondément positive qui lui est traditionnellement attachée. Cependant, elle devient ainsi progressivement un code lié au genre, attaché aux héroïnes innocentes et persécutées, par opposition aux traîtres, vêtus de noir et cachés dans l'ombre. Ainsi la dichotomie bien/mal se double-t-elle de plus en plus progressivement d'une dichotomie féminin/masculin, et la lumière devient-elle progressivement un marqueur de genre.

2.2.1. De l'importance du costume pour penser l'éclairage scénique

L'utilisation croissante des quinquets, à partir de la fin du XVIII^e siècle, donne aux praticiens de théâtre la possibilité de varier les étoffes et les couleurs des costumes. Comme l'observe Gösta Bergman, les costumes de scène, en Europe, privilégiaient jusqu'à cette époque les couleurs claires et les matières les plus à même de refléter l'éclairage, afin de tirer au maximum profit des sources de lumière. Durant les dernières décennies du XVIII^e siècle, en revanche :

Les améliorations de l'éclairage scéniques eurent pour conséquence le développement du costume. L'émergence d'un nouveau paradigme de l'illusion encouragea le développement de costumes moins anachroniques, particulièrement pour ce qui est de l'Antiquité, avec le recours à des matériaux moins brillants, comme le lin, la laine ou le coton. Le nouvel éclairage créa les conditions favorables à l'adoption de ces matériaux, ainsi qu'à l'utilisation de couleurs plus sombres pour les costumes. Dès 1788, *Costumes et annales des grands théâtres de Paris* précise qu'on commençait à utiliser du lin pour les costumes romains, avec des broderies inspirées par les statues antiques²⁰².

À l'orée du XIX^e siècle, il devient donc possible de tirer profit du contraste des costumes, et de jouer sur la propension des matières et des couleurs à refléter plus ou moins la lumière. Certains praticiens usent de ces effets d'opposition dans une logique qui rappelle celle des dramaturgies

²⁰² G. BERGMAN, *op. cit.*, pp. 204-205. (Je traduis) : « The improved stage lighting also conditioned the development of the actor's costume. The emergence of the new concept of illusion promoted the development towards more correct styles of costume, particularly in those of Antiquity, with the use of more lack-lustre material such as linen, wool and cotton. The new stage light created conditions for these materials and sometimes darker colours in the costumes. As early as 1788 *Costumes et annales des grands théâtres de Paris* states that one was beginning to use linen for the Roman costumes with embroidery in accordance with Antique statues ».

de l’Ancien Régime : ainsi, certaines mises en scène de Hapdé jouent du sombre et du clair pour opposer des créatures surnaturelles, positives et négatives. Son prologue pour *Oromaze et Arimane* (salle des Jeux Gymniques, 1810), par exemple, opposant un « génie blanc (...) principe du bien ²⁰³» à un « génie noir (...) principe du mal ²⁰⁴» rappelle les grands traits des dramaturgies de Cour de l’Ancien Régime, particulièrement le masque et l’antimasque de la Renaissance anglaise, qui opposaient systématiquement, à travers un combat de l’ombre et de la lumière, des divinités, allégories de principes supérieurs positifs ou négatifs.

La mise en scène mélodramatique des premières décennies du XIX^e siècle, tout en reprenant cette association millénaire de la clarté avec le bien et de l’obscurité avec le mal, n’incarne généralement plus cette opposition par le biais de personnages divins ou surnaturels. Bien plutôt, la symbolique associée au clair et à l’obscur devient sous-jacente et s’applique aux êtres humains qui peuplent les mélodrames. Ainsi que l’observe en effet Jean-Marie Thomasseau :

...dans la plupart des mélodrames, les traîtres étaient habillés en sombre ou en rouge, alors que les héroïnes, en robe pastel, vaporeuses à souhait, paraissaient ainsi plus vulnérables encore. Les teintes neutres et éteintes convenaient aux pères nobles, les teintes vives et criardes au niais²⁰⁵.

Or les couleurs claires sont évidemment celles qui reflètent le plus la lumière. Comme l’observe Gösta Bergman :

L’absorption de la lumière varie de seulement environ 22% pour la couleur blanche, à 30% pour le jaune clair, 40% pour le vert clair, 45% pour le bleu clair, 65% pour le vert foncé, 72% pour le jaune foncé, et jusqu’à 90 à 100% pour le noir²⁰⁶.

Cette différence, relativement importante, signifie que lorsque la scène est obscurcie, le traître se fond dans l’obscurité ambiante – alors que l’héroïne, elle, demeure clairement visible dans la pénombre. Le costume, dès lors, est à considérer comme un élément important de la lumière, à même de diriger le regard du spectateur, puisqu’il détermine, particulièrement dans les scènes les moins éclairées, les personnages qui seront les plus lumineux.

Or, la répartition du clair et de l’obscur, comme le souligne Jean-Marie Thomasseau, ne doit rien au hasard : le traître est vêtu de couleurs sombres, l’héroïne, de couleurs pastel.

²⁰³ J. B. A. HAPDE, *Oromaze et Arimane, ou le Génie Blanc et le Génie Noir, prologue de la Reine de Persépolis*, Paris, Barba, 1810, p. 2.

²⁰⁴ *Id.*, p. 2.

²⁰⁵ J.-M. THOMASSEAU, *op. cit.*, p. 417.

²⁰⁶ G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 78. (Je traduis) « The scale of absorption extends from only ca. 22% for white colour, 30% for light yellow, 40% for light green, 45% for water blue, 65% for dark green, 72% for dark yellow, up to 90-100% for black » .

L'opposition du bien et du mal perdure, à ceci près qu'elle est incarnée, cette fois, dans des personnages humains. Si la distinction entre le blanc et le noir a d'abord et avant tout une symbolique morale (le bourreau et sa victime, le traître et l'innocente), elle s'exprime aussi désormais en termes de genre : le traître, personnage masculin, est une créature de l'ombre ; sa victime, féminine, est un être de lumière. Cette équivalence entre les vêtements de la femme et les couleurs claires est d'ailleurs soulignée lorsqu'un personnage de Pixérécourt déclare qu'il a reconnu une femme « à la blancheur de ses vêtements²⁰⁷ ».

De fait, les estampes contemporaines représentant des costumes de mélodrame, de la fameuse collection Martinet notamment, révèlent une différence notoire de traitement entre les costumes masculins et les costumes féminins (voir en annexe, figures 13 à 19, pp. 29-35). Sans que la distinction soit systématique, on constate néanmoins que les costumes féminins tendent à privilégier le blanc, le jaune, voire le bleu pastel, quand les costumes d'homme – surtout dans les emplois de traître – sont souvent bleu marine, rouges, marrons ou noirs.

Ainsi le costume de *jokei* de Clara, dans *La Citerne* (Gaîté, 1809) de Pixérécourt²⁰⁸, est-il de couleur jaune clair, comme le révèle la gravure :



Figure 4 Le costume de Clara dans *La Citerne* de Pixérécourt

(ANONYME, [La citerne, mélodrame de Guilbert de Pixérécourt : costume de Caroline Soisson (Clara)], 1809, BNF, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6400219f>)

Or, c'est notamment le costume qu'elle porte dans le dernier acte de la pièce, celui qui se déroule dans la citerne éponyme. Cette citerne est un décor sombre, souterrain ; il est éclairé de torches et d'une lampe. Dans cet acte relativement obscur, le costume jaune de Clara permet de la reconnaître au milieu des pirates et autres truands qui l'ont emprisonnée ; il attire l'attention sur les actions qu'elle effectue en catimini pour se libérer. Quoiqu'entourée d'antagonistes, elle

²⁰⁷ R.-C. G. de PIXERECOURT, *Le Fanal de Messine*, Paris, Barba, 1812, p. 63.

²⁰⁸ R.-C. G. de PIXERECOURT et A. PICCINNI, *La Citerne*, Paris, Barba, 1809.

devient le point focal de la scène. Cette couleur lumineuse, en outre, permet un jeu sur le travestissement : quoiqu'elle soit costumée en garçon, le spectateur sait bien que Clara est une jeune femme ; et sa brillance parmi les figures sombres vient rappeler ce fait.

Dans un autre mélodrame de Pixérécourt, *Valentine, ou La Séduction*²⁰⁹ (Gaîté, 1821), le pathétique du tableau final repose précisément sur cette impression d'un corps lumineux. Valentine, l'héroïne, a en effet été victime d'un séducteur qui a prétendu l'épouser. Au désespoir, elle se suicide en se jetant, de nuit, dans la rivière. On rapporte bientôt son corps, sur une barque, couvert d'un voile blanc et entouré de flambeaux ; cette image conclut la pièce. Or ici, la lumière et le voile blanc visent précisément à rendre au personnage la pureté qui lui avait été dérobée : cette image finale fonctionne comme une transfiguration de la victime, qui n'est plus visible et reconnaissable que par des signes (la lumière) qui indiquent sa pureté.

Ainsi, dès le début du siècle, les mélodramaturges utilisent les propriétés de réflexion des costumes pour établir une dichotomie qui, quoique très ancrée dans une opposition manichéenne entre le bien et le mal, devient progressivement également une dichotomie de genre : celle de l'héroïne vêtue de couleurs claires, et lumineuse, et du traître que son costume sombre confond avec l'obscurité.

2.2.2. La femme comme être de lumière

Si la distinction entre le clair et l'obscur, la femme et l'homme, est à l'œuvre de manière générale dans le mélodrame du début du siècle, certaines séquences, en particulier, insistent sur cette dualité de l'ombre et de la lumière, en exploitant au maximum les possibilités de contrastes. Ces séquences se déroulent généralement de nuit, et mettent en scène des héroïnes au comble de la vulnérabilité (souvent en chemise blanche, dépareillées, voire décoiffées) qui surgissent sur le plateau comme des spectres ou des êtres surnaturels. Ces mélodrames utilisent les effets de contraste (lanternes, torches) pour accentuer la différenciation des corps lumineux et des corps sombres – les premiers étant, bien évidemment, ceux des femmes.

2.2.2.1. *La Bataille de Neurode*

Ainsi *La Bataille de Neurode*, (Gaîté, 1805), mélodrame de Mademoiselle Leriche, met-il en scène l'archétype de la femme abandonnée, rendue à demi folle par un chagrin d'amour.

²⁰⁹ ALEXANDRE et R.-C. G. -de PIXERECOURT, *Valentine, ou La Séduction*, Paris, Barba, 1822.

Dans ce mélodrame quelque peu atypique²¹⁰, le baron de Streileim a été contraint de désertier Batilde, la femme qu'il aime. La pièce s'ouvre sur l'arrivée, de nuit, après plusieurs mois de fuite éperdue de forêts en cavernes, du baron dans une vaste propriété. C'est évidemment l'occasion de retrouvailles avec Batilde, qui réside justement là et surgit soudain en scène :

En ce moment Batilde paraît à l'entrée de la grille ; elle est vêtue d'une simple robe blanche, ses cheveux négligemment relevés forment toute sa coiffure ; elle tient un flambeau à la main ; elle s'avance lentement auprès du Baron²¹¹.

Ayant perdu l'esprit, elle ne reconnaît évidemment pas l'homme qu'elle aime et se plaint de son absence, avant de s'abimer dans des cris incohérents – autant de détails qui plongent le héros – et avec lui le spectateur – dans la plus grande affliction.

Alors que le baron et son acolyte sont entrés en scène sans lumière, et en habits plutôt sombres, l'irruption de Batilde marque donc ici la double entrée en scène d'un instrument de lumière (un flambeau) et d'un costume clair. L'effet de lumière s'en trouve donc doublement concentré sur le corps de la femme, qui paraît d'autant plus rayonnant que les hommes, par contraste, restent sombres. Et ce corps lumineux fonctionne, dramaturgiquement, comme un fantôme : Batilde « n'est plus que l'ombre d'elle-même²¹² » ; elle a pour fonction première de hanter le héros et de le confronter à ses torts : la réaction de celui-ci sera d'ailleurs immédiatement une tentative de suicide. Aussi la Batilde qui apparaît à l'acte I n'est-elle que le spectre, ou l'idée, ou le souvenir de la Batilde qu'a aimé le héros : la lumière sert donc à la fois à intensifier le pathétique de l'effet et à suggérer que le personnage qui vient d'apparaître est d'une autre nature que ceux qui sont là en scène. Il s'agit d'un corps débarrassé des artifices de la société, d'un être qui s'est déjà à moitié fait esprit.

Coïncidant en cela avec les représentations de genre de l'époque, de la femme comme rédemptrice, la présence de Bathilde paraît n'avoir ici d'intérêt que par l'*effet* qu'elle produit sur le personnage masculin : il ne s'agit pas de développer et d'approfondir le personnage, mais d'en présenter une image saisissante, à même de frapper celui qui la regarde. Ainsi l'effet de contraste produit par la lanterne et par le vêtement blanc vise-il d'abord à suggérer une façon de regarder le personnage : il s'agit de communiquer le pathétique et l'horreur de cette entrée. De ce point de vue, là encore, l'effet de contraste s'inscrit dans la discipline dont nous parlions auparavant : il produit un regard.

²¹⁰ Le schéma narratif est plutôt celui de la fin d'un mélodrame : les héros sont, dès le début de la pièce, plongés dans le plus grand malheur et persécutés ; celui qui est la cause de ce malheur (le frère) est mort ; il ne leur reste plus qu'à prouver leur innocence et à rétablir leur fortune, ce qui sera l'affaire des trois actes qui suivent.

²¹¹ M. LE RICHE, *La Bataille de Neurode*, Paris, chez l'auteur, 1805, p. 12.

²¹² *Id.*, p. 15.

2.2.2.2. *Le Banqueroutier*

Le Banqueroutier (Gaîté, 1826), un mélodrame représenté avec un succès mitigé²¹³, présente une situation quasiment similaire. Edouard est fiancé à la femme qu'il aime, Ernestine. Mais le jour des noces, son secret est révélé : il n'est autre que l'escroc qui a autrefois causé, pour s'enrichir, la faillite de la famille, tuant ainsi la mère et le grand-père d'Ernestine. Pendant la nuit qui aurait dû être la nuit de noce, il se laisse convaincre par Frédéric, son complice, de s'introduire chez la jeune fille pour la kidnapper. Mais les deux escrocs se déchirent : Edouard est saisi de remords alors que Frédéric a l'intention de profiter de l'occasion pour dérober la dot d'Ernestine. Soudain, « Ernestine, somnambule, parée tout en blanc, et un flambeau à la main paraît, et s'avance²¹⁴. »

La scène qui suit (dont nous reproduisons le texte complet en annexe, texte 3, p. 84), entre Ernestine et Edouard, joue avec la lumière pour questionner la nature d'Ernestine, qui devient à la fois vivante et fantôme. L'éclairage, d'abord, est entièrement concentré sur elle : la scène est plongée dans la pénombre (« demi rampe²¹⁵ », explicite la didascalie) et éclairée en contre-jour par la lune²¹⁶, qui crée à la fois un effet de profondeur et colore la scène d'une teinte froide. Le fait qu'Ernestine soit vêtue de blanc, et qu'elle apporte un flambeau (qu'elle pose puis déplace), crée un double effet de contraste : elle est plus lumineuse qu'Edouard, parce que sa robe reflète plus de lumière et qu'elle est plus près du flambeau ; elle est également teinte d'une lumière plus chaude que le reste de la scène (la flamme du flambeau plutôt que la lune). D'ailleurs, lorsqu'Ernestine finit par sortir de scène, emportant avec elle le flambeau, « la rampe baisse – nuit complète²¹⁷ » : au-delà d'une modulation réaliste de la lumière, habituelle à l'époque, cette nuit soudaine du plateau indique bien que c'est son personnage qui incarne la lumière en scène.

Or cet effet de lumière est exploité pour donner au personnage une teinte fantastique. Elle est, d'une part, dans un état de somnambulisme qui la place à l'écart de la réalité dans laquelle se meut Edouard. De plus, outre l'aspect esthétique du blanc qui évoque le revenant²¹⁸, le thème de la mort apparaît de façon très marquée dans la scène. Ainsi, Ernestine s'imagine assister à une procession funèbre... dont elle se rend compte qu'il s'agit de la sienne. À ce constat, elle

²¹³ ANON., « Coups de lancette », *Le Figaro*, 4 mai 1826, p. 2.

²¹⁴ C. BERRIER, D. P. T. NEZEL et A. J. OVERNAY, *Le Banqueroutier*, Paris, Pollet, 1826, p. 71.

²¹⁵ *Id.*, p. 71.

²¹⁶ *Id.*, p. 50.

²¹⁷ *Id.*, p. 73.

²¹⁸ Cette symbolique est explicitée à l'acte I, lorsqu'un serviteur déclare que les crises de somnambulisme en robe blanche d'Ernestine lui donnent l'apparence d'un « spectre, un revenant ». *Id.*, p.6.

« sen[t] la mort dans [s]on cœur ²¹⁹ », et « chancelle²²⁰ ». Enfin, la scène s’achève par la fausse mort du personnage : elle sort de scène car elle a entendu Frédéric, dans la pièce à côté, qui volait. Leur confrontation se fait en coulisse, mais l’on entend le cri que pousse la jeune fille. Edouard, et le spectateur avec lui, peut craindre le pire, d’autant que Frédéric rentre alors en scène « portant, dans ses bras, Ernestine évanouie²²¹ ». Il y a ici, évidemment, un effet de tableau pathétique. Il semble que le présage de mort qui vient d’être décrit se soit réalisé : rien n’indique en effet au spectateur qu’Ernestine soit simplement évanouie. Toute la séquence place donc le personnage dans un entre-deux entre la vie et la mort, entre la chair et le fantôme, et le contraste de lumière participe de cette représentation, faisant de la jeune fille un être déjà abstrait des réalités de la chair.

Cette sublimation du corps d’Ernestine se double d’une mise en scène de sa féminité. Très loin d’être « un » fantôme, elle est un fantôme de jeune fille – comme le souligne, dans la procession funéraire qu’elle décrit, le linceul blanc, virginal. Ainsi la crise de somnambulisme est-elle l’occasion de mettre en scène, en quelques images, toutes les vertus et les actions d’une jeune fille pure : Ernestine commence par se parer de sa couronne de fleurs nuptiale, et attend son fiancé avec confiance et dévouement ; elle se laisse entraîner vers l’autel par une main invisible (paternelle) à laquelle elle se soumet ; témoin de la procession funèbre, elle s’agenouille pour prier ; réalisant que le corps qu’elle voit est le sien, elle chancelle. Beauté, piété, soumission, faiblesse : toutes les qualités de la femme idéale en ce début de XIX^e siècle sont réunies en quelques tableaux. La mise en scène du genre féminin est évidente, et avouée : le mot spectacle revient deux fois dans les commentaires d’Edouard : nous sommes en présence d’une performance de la vertu féminine. Aussi la luminosité qui se dégage de son corps est-elle à interpréter, aussi et avant tout, comme la marque d’une supériorité morale : si spectre elle est, ce n’est pas un spectre d’une pâleur effrayante, mais un ange, irradié de l’intérieur par la lumière du divin.

Cette supériorité morale, d’ailleurs, est bien le cœur de la séquence ; car toute cette mise en scène est pensée par et pour un regard masculin ; cette rencontre entre Edouard et Ernestine n’a d’autre fonction que de provoquer le remords et le repentir du traître, enfin confronté à l’étendue de sa faillite morale. La scène est en effet ponctuée des commentaires d’Edouard, qui constate et souligne le pathétique de l’apparition : « douleur affreuse²²² ! », « son supplice me

²¹⁹ C. BERRIER, D. P. T. NEZEL et A. J. OVERNAY, *Le Banqueroutier*, op. cit., p. 72.

²²⁰ *Id.*, p. 72.

²²¹ *Id.*, p. 73.

²²² *Id.*, p. 71.

déchire (...) tout me glace d'horreur²²³», s'exclame-t-il. Et ce pathétique est rédempteur : Edouard se retrouve ainsi confronté à « ses crimes²²⁴ » passés, et à ceux qu'il a l'intention de commettre : « et je vais l'arracher à son asile²²⁵ ! ». Premier pas vers le repentir, il se tourne vers Dieu, s'exclamant « Juste ciel !... Inspirez-moi²²⁶ ! » avant d'appeler à lui un châtement mérité, la foudre divine. Narrativement, cette séquence a donc pour unique résultat de provoquer la rédemption d'Edouard, qui aura lieu à la fin de la pièce : en mourant, il tente de réparer ses crimes. En termes de mise en scène, et de lumière précisément, la scène est la mise en présence d'une âme noire et d'une âme pure, lumineuse ; la seconde, éclairant les vices de la première, la sauve. Mais cette rédemption repose sur un schéma de genre : c'est parce qu'Ernestine inspire l'amour, parce qu'elle remplit son rôle de femme, qu'elle peut servir ainsi à Edouard de conduite vers le divin. Nous sommes ici face à un schéma de genre fondateur de la littérature romantique, celui de la rédemption par la femme, incarnation de la pureté morale et d'un retour au sacré.

La lumière théâtrale permet donc de représenter ce qui, dans l'expérience quotidienne, n'est pas perceptible : la différence de nature entre un corps masculin matériel, prisonnier de la chair, et un corps féminin déjà un peu idée, à mi-chemin de l'homme et de dieu. Aussi les contrastes de lumière permettent-ils ici de substituer à l'expérience sensorielle ordinaire de la différence sexuée des corps la construction de genre propre au romantisme. En d'autres termes, puisque la construction culturelle du genre fait de la femme un être spirituel, et puisque le corps de l'actrice n'est pas suffisamment différent du corps de l'acteur pour rendre perceptible cette différence (et pour cause !), il devient nécessaire d'employer un éclairage en clair-obscur, qui transformera une distinction culturelle en différence naturelle. La lumière *naturalise* la différence de genres.

2.2.2.3. *Les deux filles spectres*

Une symbolique similaire est à l'œuvre dans *Les Deux Filles spectres* (Porte-Saint-Martin, 1827). Les « deux filles » éponymes sont en effet des spectres à double titre : d'une part, parce que leurs « figure[s] blanche[s]²²⁷ », aperçues dans la nuit, effrayent un serviteur superstitieux ; d'autre part, parce que ces « deux victimes de [l]a rage²²⁸ » du traître reviennent

²²³ *Id.*, p. 72.

²²⁴ *Id.*, p. 72.

²²⁵ *Id.*, p. 72.

²²⁶ *Id.*, p. 73.

²²⁷ N.-L. LEMERCIER, *Les Deux Filles spectres*, Paris, Barba, 1827, p. 52.

²²⁸ *Id.*, p. 85.

finalement, quoique vivantes, le hanter et le pousser au repentir. Or, précisément, la luminosité des corps de ces deux pures victimes joue un rôle prépondérant dans la pièce. Ainsi, la scène du crime²²⁹, un enlèvement, à l'acte II, oppose clairement le traître (dans l'ombre) à sa victime (illuminée). La scène se passe de nuit (on peut supposer que la rampe a été au moins partiellement baissée), et est éclairée par la lune, que des nuages viennent ponctuellement recouvrir²³⁰. Le traître, vêtu d'un manteau (qu'on peut supposer être de couleur sombre), se tient dans cette obscurité. La victime, qui va être enlevée par les acolytes du traître, se trouve, elle, dans une tour gothique, « dont la principale fenêtre est ouverte et paraît éclairée d'une faible lumière²³¹ ». Elle est de plus vêtue de blanc, et recouverte d'un voile blanc ; enfin, les deux complices chargés de l'enlèvement sont montés à la fenêtre, via une échelle, avec des lanternes. Triplement éclairée (lampe, lanternes et vêtement blanc), la victime est donc l'archétype même du corps lumineux, qui brille dans la nuit ; pur esprit, elle flotte (puisqu'elle est portée) et paraît vaporeuse (puisque recouverte d'un voile). Au contraire, le traître est dans l'ombre ; il reste au sol, et a ordonné qu'on l'enterre vive : il apparaît comme une force infernale, aussi matérielle que sa victime est désincarnée. L'actrice, dont on ne distingue pas les traits, puisqu'elle est recouverte d'un voile, est donc ici réduite à une pure idée de la féminité, blanche, lumineuse, vaporeuse – donc pure. Et c'est cette pureté même qui provoquera le dénouement : ayant échappé à son funeste sort, la victime revient à la fin du spectacle, « pâle et les cheveux tombants²³² », probablement toujours vêtue de blanc. Sa vue, seule, terrasse le traître. Cette mort du traître (qui, dans le texte, n'a pas de cause apparente) ne s'explique que par un retournement de l'image de l'enlèvement : l'être de lumière revient pour terrasser la créature de l'ombre ; et c'est précisément parce qu'elle a été mise en scène comme une manifestation de l'idéal de la vertu féminine que sa seule apparition a le pouvoir de foudroyer un mécréant. La concentration de la lumière sur le corps de la victime, à l'acte II, a donc dans ce texte également le pouvoir de matérialiser ce qui n'est qu'une construction morale et culturelle : la puissance du féminin, entendu comme idéal de pureté et de vertu.

²²⁹ L'argument du mélodrame est le suivant : M. d'Orlange, ayant dilapidé la fortune de sa pupille, Séraphine, veut la forcer à épouser son fils, Eugène, afin de dissimuler son méfait. Mais Séraphine refuse absolument le mariage : elle en aime un autre, à qui son père l'avait promise avant sa mort. Aussi d'Orlange recrute-t-il son garde-chasse : celui-ci, de nuit, pénètre dans la chambre de Séraphine par la fenêtre, et l'enlève pour l'enterrer vive. Mais, au matin, d'Orlange découvre ce que le spectateur savait déjà : ce n'est pas Séraphine qui a été enlevée, mais la propre fille du traître, Emma, qui avait changé de chambre avec sa cousine. Emoi de d'Orlange, qui se trahit ; heureusement, réapparaît soudain Emma, que le garde-chasse n'a pas eu le cœur d'achever. D'Orlange meurt.

²³⁰ N.-L. LEMERCIER, *op. cit.*, p. 52.

²³¹ *Id.*, p. 52.

²³² *Id.*, p. 85.

Les premières expériences avec les contrastes, dans les mélodrames, se situent donc à la confluence de plusieurs évolutions simultanées. D'abord, l'évolution des techniques et des moyens de la lumière qui, nous l'avons vu, offrent aux praticiens de théâtre une plus grande latitude pour réaliser des effets, particulièrement des contrastes. Ensuite, une évolution liée à la façon dont est pensé l'observateur/spectateur : la fonction de la lumière au théâtre est bouleversée. Elle n'est plus uniquement là pour éclairer, décorer, ou camper l'atmosphère : elle contribue, également, à un langage spectaculaire qui contrôle les sensations des spectateurs. C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre la dynamique genrée de la lumière à l'œuvre dans de nombreux mélodrames : la lumière devient un moyen de jouer sur la corporéité et la perception des corps. La lumière vient genrer le regard ; au corps de l'actrice, elle ajoute le filtre d'une construction de genre (la femme comme être de lumière, comme créature pure). Or, ce filtre de genre sort l'observateur de son rôle de réceptacle neutre du monde qui l'entoure ; bien plutôt, la machine (le réverbère, la lanterne, le dispositif lumineux) vient discipliner le regard et lui faire percevoir la femme en scène selon des modalités esthétiques et culturelles précises. Ce que la lumière de théâtre construit, avec l'image, reproduite de pièce en pièce, de la femme en blanc, c'est un regard masculin reproductible, uniformisé, et contrôlé. Le mélodrame n'est, bien évidemment, qu'un premier jalon dans cette évolution : si le drame romantique reprend cette équivalence de la femme et de la lumière, il la complexifie également. Là où, dans le mélodrame, la dichotomie ombre/lumière était encore dépendante d'une division mal/bien, les dramaturges romantiques troublent le rapport, et sortent de ce manichéisme moral : la dichotomie fonctionne désormais simplement sur le duo ombre/lumière, homme/femme.

2.3. Les « femmes en blanc » dans les drames romantiques

Les drames romantiques, comme l'a souligné Roxane Martin²³³, sont d'abord la reprise sur les scènes officielles des codes spectaculaires du mélodrame ; rien d'étonnant, donc, à ce que les couleurs claires réservées aux héroïnes du second aient tendance à s'imposer également dans le premier. Les estampes de costumes, par exemple, révèlent que là où les hommes auront plutôt tendance à être vêtus de noir, bleu, ou vert foncé, les femmes porteront principalement des couleurs pastel, à commencer par le blanc (nous présentons, en annexe, figures 20 à 24, pp. 36-40, quelques exemples de ces costumes). De même, les relevés de mise en scène « sur papier

²³³ R. MARTIN, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français, 1789-1914*, op. cit., pp. 124-140.

journal », pour reprendre l'expression de Sylviane Robardey-Eppstein²³⁴, qui accompagnent la création des premiers drames romantiques, révèlent que nombre de costumes féminins sont blancs ou clairs : ainsi Angèle, l'héroïne de la pièce éponyme de Dumas, innocente séduite puis abandonnée, porte-t-elle entre autres des costumes de « satin blanc²³⁵ » et de « soie blanche²³⁶ ». On assiste cependant, avec le drame romantique, à un déplacement de ces effets de contraste ; ils nous intéressent tout particulièrement ici car, tout en reprenant le donné idéologique et esthétique de la « femme en blanc », ils le déplacent et le complexifient, souvent pour en révéler le caractère artificiel, trompeur, ou problématique : l'idée que la femme est ancrée dans le bien disparaît, ne subsiste plus que l'équivalence entre la femme et la lumière.

2.3.1. Réutilisation des codes du mélodrame dans le drame romantique

Ce glissement et cette mise en question du symbole s'opèrent progressivement au cours des années 1830. Ainsi les premiers drames de Dumas, s'ils constituent évidemment une complexification des problématiques du mélodrame, reprennent d'abord l'image de la femme en blanc pour son pur impact visuel. C'est le cas, par exemple, dans *Henri III et sa Cour*, premier grand succès romantique sur la scène de la Comédie-Française, en 1829. Ainsi dans la « scène à sensation²³⁷ » qui voit le duc de Guise malmener violemment sa femme pour lui faire écrire la lettre qui perdra son amant, Dumas utilise les contrastes pour faire de la duchesse le point central de la scène, qui attire la lumière. Celle-ci, ainsi que le précise le relevé de mise en scène, est vêtue d'un « corsage de dessous en tissu d'or, orné de perles et de pierreries. Corsage de dessus et fourreau en satin blanc, brodés or. Manches à bandes de même²³⁸ », alors que son époux porte une armure et des étoffes violettes. C'est donc le costume de la duchesse, bien plus que celui du duc, qui va refléter la lumière et attirer le regard. Plusieurs gravures contemporaines représentent cette confrontation (voir également figures 25 et 26, pp. 41-42 en annexe) en insistant, comme ici, sur le contraste des couleurs :

²³⁴ SYLVIANE ROBARDEY-EPPSTEIN, *op. cit.*

²³⁵ ANON., « Mise en scène de cet ouvrage », *Gazette des théâtres : journal des comédiens*, n°573, 16 janvier 1834, p. 5.

²³⁶ *Id.*

²³⁷ F. NAUGRETTE, *Le théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, 2001, p. 136.

²³⁸ H. ALBERTIN, *Indications générales pour la mise en scène de « Henri III et sa cour »*, Paris., impr. de E. Duverger, 18.., p. 7.



Figure 5. La "scène à sensation" dans Henri III et sa cour.

DEVERIA, *Henri III* : Acte III, Scène V. Guise Ecrivez-nous dis-je ! La Duchesse. Vous me faites bien mal, Henri ; vous me faites horriblement mal... Grâce ! Grâce ! ah !, 1829, Estampe, BNF. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84379146?rk=21459;2>

La plupart de ces gravures font de la robe blanche une tâche claire au milieu d'une image sombre ; toutes en tout cas insistent sur le chatoiement du satin qui paraît briller. L'opposition entre l'ombre et la clarté, la focalisation de la lumière sur la duchesse, renforcent le caractère dramatique de la scène : la violence du duc sur sa femme devient d'autant plus choquante que c'est celle d'un homme de guerre (il est en armure) contre une femme qui paraît déjà à demi céleste. L'image de la femme en blanc est ici relativement proche de celle qu'on peut trouver dans les mélodrames : la duchesse correspond à une forme de féminité idéalisée, une force faible ; la lumière a d'abord pour fonction d'insister sur la différence de nature entre les deux personnages, pourtant mari et femme.

De façon très similaire, le « clou » d'*Antony* (Porte-Saint-Martin, 1831), le meurtre d'Adèle par son amant pour sauver son honneur, est-il représenté dans les gravures d'époque comme un combat de l'ombre et de la lumière :

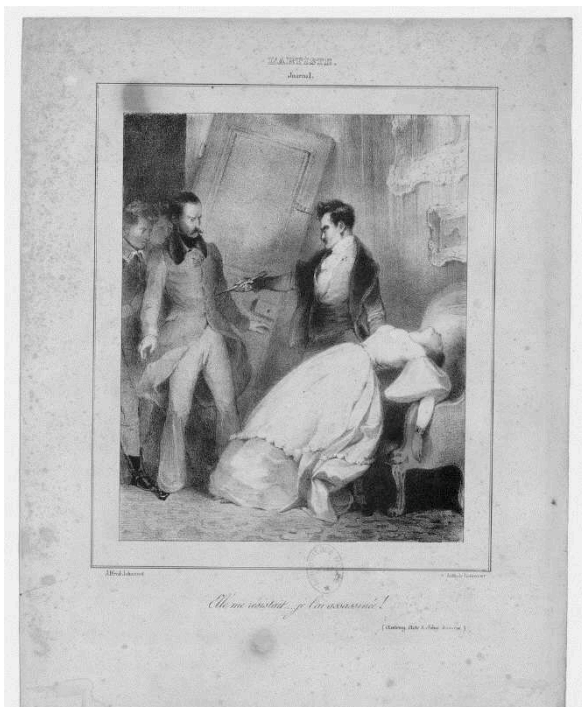


Figure 6. Le meurtre d'Adèle

JOHANNOT Alfred et LEMERCIER, *Elle me résistait... je l'ai assassinée !* (Antony. Acte 5. Scène dernière), 1831, Estampe, BNF.
 Disponible en ligne :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8436596c>



Figure 7. Le meurtre d'Adèle.

Antony d'Alexandre Dumas : documents iconographiques, 1831.
 Gallica, BNF. Disponible en ligne :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8405920g>.

Dans les deux gravures, Adèle, présence lumineuse qui capte le regard, est à demi renversée, et paraît sur le point d'être happée par l'ombre qu'incarne Antony. Bien qu'Adèle ne soit pas une figure sans ambivalences, et que ce meurtre s'apparente à un suicide, l'opposition ombre/lumière tend encore une fois à idéaliser la victime – victime, non plus d'un traître, mais d'une société insensible. Faire d'Adèle seule le point lumineux de cette scène, c'est bien insister sur une forme de transfiguration de la femme par la mort et l'amour – en cela, la figure se rapproche des idéaux du temps, de la féminité céleste et salvatrice face aux vicissitudes du monde. Si évidemment Dumas s'éloigne radicalement du manichéisme qui caractérisait le mélodrame du début du siècle, l'idéal féminin qui sous-tend l'utilisation du contraste reste relativement similaire. La lumière, dans cette image de couple, renforce la mythologie de l'amour hétérosexuel, présenté comme l'union de deux opposés complémentaires ; elle fait de la différence entre les personnages une essence, intrinsèque à chacun des corps en scène.

2.3.2. La lumière comme signifiant du féminin

Si le drame romantique reprend l'association que faisait le mélodrame entre femmes et lumière, ce rapport est très tôt complexifié par les dramaturges, notamment Hugo et Dumas. Ceux-ci, en écrivant des personnages de femmes qui ne sont pas des exemples unilatéraux de vertu, tendent à retirer à la lumière ses associations positives – elle devient alors un pur marqueur de la différence des sexes.

2.3.2.1. *Catherine Howard*

Ainsi, dans *Catherine Howard*²³⁹ (Porte-Saint-Martin, 1834), drame de Dumas ayant rencontré « peu de succès ²⁴⁰ » lors de sa création, les effets de contraste se trouvent radicalement problématisés. L'héroïne éponyme est en effet dépeinte comme « un trésor de jeunesse, de beauté et d'innocence²⁴¹ » : éloignée des intrigues de la cour, c'est une jeune femme du peuple qui a grandi dans un décor champêtre et semble avoir conservé toute son innocence. Mais elle devient rapidement victime du désir et des machinations des hommes : alors qu'elle a épousé en secret un duc, Ethelwood, Henri VIII décide de faire d'elle sa cinquième épouse. Pour décourager les attentions du Roi, Ethelwood fait boire à Catherine un puissant narcotique qui lui donne toute l'apparence de la mort²⁴², et la fait placer dans un caveau, où lui et Henri se retrouvent pour déplorer sa mort. À ce point de la pièce, Catherine apparaît bien comme une victime digne d'un mélodrame de Pixérécourt : elle qui vivait seule avec sa vieille nourrice, à la campagne, devient la proie du désir d'un homme qui a tout du traître, le roi Henri, dépeint comme un monstre sanguinaire, arbitraire et libidineux. Le troisième tableau, celui du caveau, puise donc dans le répertoire du mélodrame pour mettre en scène cette opposition entre la femme victime et les hommes qui la manipulent. C'est, d'abord, les oraisons funèbres qui dressent le tableau d'une femme absolument pure : une « douce et blanche colombe²⁴³ », « un ange [...] [qui plane] déjà au-dessus de nous avec [s]es ailes blanches et [s]on auréole d'or²⁴⁴ » : l'idée d'une créature qui a déjà échappé aux pesanteurs de la chair habite le début du tableau. Mais c'est surtout l'aspect visuel de la scène qui donne à lire cet écho : une gravure révèle en effet une scène fondée entièrement sur les contrastes de lumière :

²³⁹ Il s'agit d'une réécriture, par Dumas, de sa tragédie *Edith aux cheveux longs* refusée par la Comédie-Française.

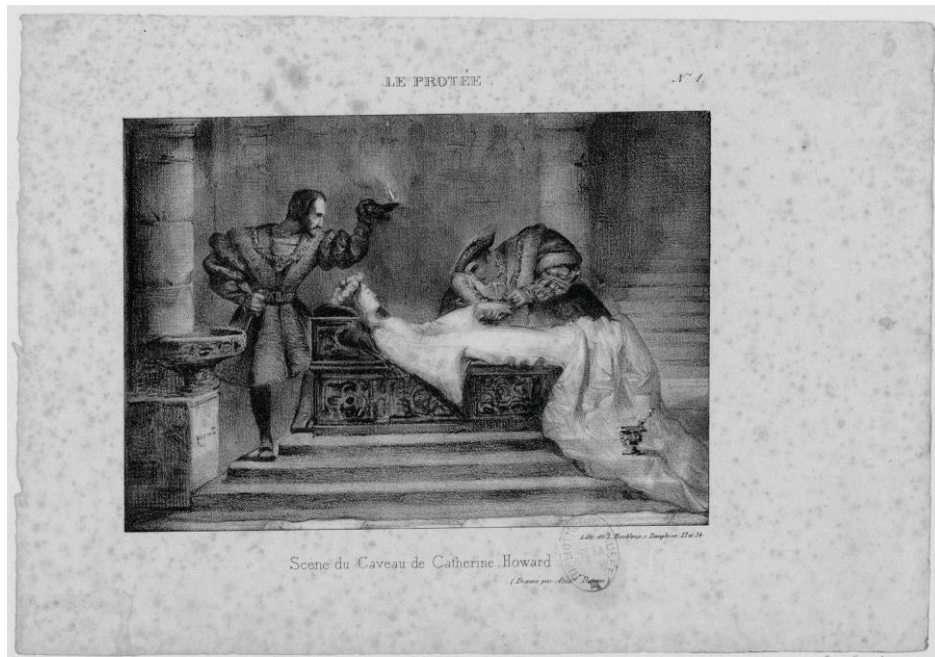
²⁴⁰ Anon., « Nouvelles diverses », *Gazette des théâtres : journal des comédiens*, n°626, 15 juin 1834, p. 7.

²⁴¹ A. DUMAS, *Catherine Howard*, Paris., Charpentier, 1834.

²⁴² La référence à *Roméo et Juliette* est évidente et explicitée par Dumas lui-même à la scène 5 du premier tableau (*id.*, p. 9).

²⁴³ A. DUMAS, *Catherine Howard*, *op. cit.*, p. 14.

²⁴⁴ *Id.*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 8. Scène du caveau de Catherine Howard.

ANONYME, *Scène du Caveau de Catherine Howard* (Drame par Alexandre Dumas) : [estampe], 1834, BNF.
 Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8436879w>.

Au centre de l'image, Catherine, vêtue d'une robe blanche et d'un linceul, est étendue sur une tombe ; penchés sur le cadavre, Ethelwood (qui tient une lampe judicieusement placée au-dessus du visage de la victime) et Henri, sont habillés de couleurs sombres. C'est donc le corps de la femme qui attire la lumière et les regards (des deux personnages comme des spectateurs), et ce corps paraît d'autant plus vaporeux qu'il est prolongé par le drapé du linceul ; les deux hommes, eux, se fondent dans l'arrière-plan sombre que constitue le caveau. La jeune femme apparaît alors comme l'innocente et virginale victime des passions masculines. Cette impression est redoublée après le départ des deux hommes : Catherine, restée seule dans le tombeau, s'y éveille et réalise qu'elle est prisonnière. Elle marche dans le tombeau, « traînant son suaire après elle²⁴⁵ », se met à courir, monte les marches jusqu'à la porte, puis redescend s'effondrer par désespoir au milieu de la scène (là où précisément se trouve la lampe). Toute cette séquence repose bien sûr sur le *topos* de la victime innocente emprisonnée dans un lieu sombre, *topos* maintes fois visité par le mélodrame.

Mais la pièce de Dumas ne se contente pas de revisiter ce *topos* : elle le bouscule. Car la mort de Catherine est une fausse mort, sa virginale innocence est mensongère (elle est mariée), et son caractère pur sera contredit par la suite de ses actions. Comme le souligne Sarah Mombert, chez Dumas, en effet :

²⁴⁵ *Id.*, p. 16.

Le drame romantique, avec son ambition de naturel, peut se lire comme une protestation contre cet ordre des choses dans lequel tout le monde joue un rôle imposé. Les relations entre les êtres, telles qu'il les met en scène, sont minées par les conventions imposées, comme l'est aussi le théâtre classique aux yeux des tenants de la nouvelle école dramatique. Pour dévoiler la réalité des relations sociales, il va donc faire tomber les masques [...] ²⁴⁶.

Et c'est bien ce à quoi s'emploie Dumas dans la seconde partie du drame. Catherine, libérée par Ethelwood, le trahit pour devenir veuve ²⁴⁷ (et donc reine) ; elle révèle son ambition, son goût immodéré des choses matérielles, et sa soif de pouvoir. La jeune fille pure est transformée en une de ces reines « pleines d'égoïsme ²⁴⁸ », et « mortifères ²⁴⁹ », dont le théâtre historique de Dumas regorge. Le « masque ²⁵⁰ » d'innocence dont elle se pare est dénoncé comme tel ; il est miné de l'intérieur par le contact avec le pouvoir du despote, qui corrompt tous les rapports sociaux ²⁵¹. Une scène en particulier illustre ce retournement : Ethelwood, qui a miraculeusement survécu, revient, à la scène 6 du cinquième tableau, confronter Catherine sur son trône, et lui annonce sa vengeance à venir. La scène (dont nous est parvenue une gravure) reprend les codes visuels précédents :

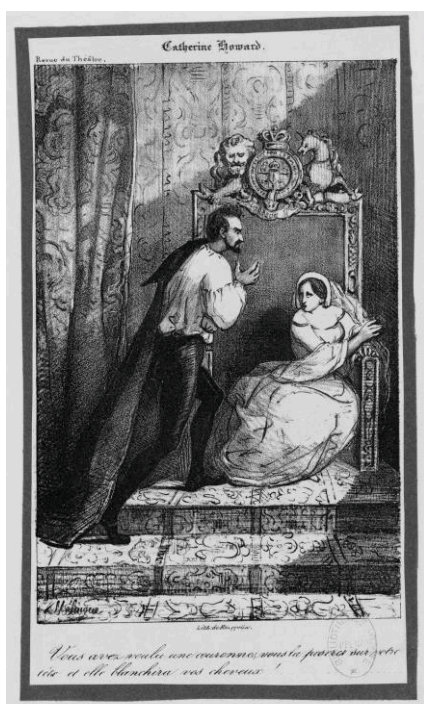


Figure 9. Catherine Howard.

KAEPPELIN, *Catherine Howard*, Estampe, 1834, BNF. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8436880j>.

²⁴⁶ S. MOMBERT, « Rôle et jeu social dans le théâtre historique d'Alexandre Dumas », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 104, n° 4, 2004, p. 801-809.

²⁴⁷ Ethelwood, ayant offensé le roi, se voit contraint de feindre à son tour la mort. Il confie la clé de son tombeau à Catherine, qui est chargée de le libérer le moment venu ; mais celle-ci, pour pouvoir épouser le roi, jette la clé dans la Tamise, condamnant *de facto* Ethelwood à une mort cruelle.

²⁴⁸ O. KRAKOVITCH, « Les femmes de pouvoir dans le théâtre de Dumas : de Christine à Messaline », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 104, n° 4, s. d., p. 811-829.

²⁴⁹ *Id.*, p. 815.

²⁵⁰ Le terme est employé par Catherine elle-même à la scène 2 du sixième tableau.

²⁵¹ Voir à ce sujet S. MOMBERT, *op. cit.*

Ethelwood, vêtu d'un long manteau sombre, se penche sur Catherine, habillée d'une couleur claire. Là encore, c'est la jeune femme qui attire la lumière, tandis que son ennemi est tapi dans l'ombre, annonçant la suite de l'intrigue : Ethelwood, devenu « un spectre... un fantôme, une ombre²⁵² » se dissimule dans les couloirs secrets du palais et surgit soudain pour effrayer la reine. Ainsi Catherine, dont la corruption a été dévoilée, conserve-t-elle pourtant l'apparente luminosité de l'innocence.

Le jeu sur la lumière, et sa concentration sur le personnage de Catherine, contribue donc au fil de la pièce à cette mise à mal des masques dont parlait Sarah Mombert. En se saisissant des codes du mélodrame, en faisant de son héroïne une créature de lumière, Dumas laisse supposer qu'il reprend à son compte les codes de genre de l'époque, que nous sommes face à une héroïne virginale, pure ; mais surtout, face à une femme qui ne saurait prendre part aux bassesses matérielles qui caractérisent le monde des hommes. Le retournement n'en sera que plus brutal lorsque Catherine, progressivement, dévoile son ambition et sa cruauté. Le monstre est toujours un être de lumière : le contre-emploi du code lumineux, ici, vient alimenter la réflexion sur les apparences et les conventions sociales qui figent les êtres dans des rôles établis ; on pourrait aller jusqu'à dire que Dumas, en faisant de Catherine un être tout aussi manipulateur et dangereux qu'Henri, attaque le code de genre qui sous-tend l'image de la « femme en blanc ». Le théâtre et ses codes se chargent de dévoiler les contradictions inhérentes au pouvoir tyrannique, qui, derrière ses atours de vertu, ne cache que corruption et cruauté. Or précisément, pour que ce retournement émerge, pour que cette contradiction entre la luminosité de l'être et la noirceur de l'âme soit apparente, il faut que le code ait été largement compris et accepté par les contemporains. C'est parce que ces effets de contrastes sont régulièrement utilisés pour souligner la nature irréductiblement féminine des corps en scène que le retournement fonctionne comme un coup de théâtre : Dumas se sert de l'aspiration contemporaine à la mise en scène de créatures de lumière pour créer un monstre d'autant plus saisissant qu'il prend les traits d'une créature céleste et fonctionne à rebours du modèle de la femme salvatrice et victime que l'on pouvait attendre. *Catherine Howard* est donc une pièce particulièrement intéressante pour notre corpus, en ce qu'elle souligne le caractère artificiel du regard porté sur les femmes en blanc et la féminité ; la lumière y trouve son caractère d'effet, qui peut être manipulé, transformé, déplacé. Surtout, le drame contribue à complexifier l'association femme/lumière/bien qui prévalait jusqu'alors : seuls les deux premiers termes

²⁵² A. DUMAS, *Catherine Howard*, op. cit., p. 28.

restent intimement liés. Ainsi le signifiant féminin de la lumière prend-il peu à peu le pas sur son association au bien ; la lumière devient un pur référent genré.

2.3.2.2. La clarté complexe des héroïnes hugoliennes

Comme Dumas et la plupart de ses contemporains, Hugo utilise les effets de contraste pour caractériser les femmes au sein de son théâtre ; la dichotomie récurrente du héros sombre et de la femme créature de lumière qui parcourt son théâtre a été maintes fois commentée, d'autant qu'elle s'inscrit dans une esthétique spécifiquement hugolienne de l'oxymore et de fascination pour la lumière. Notre propos ici n'est ni d'analyser en détail le motif de la lumière dans le théâtre de Hugo, ni de nous interroger spécifiquement sur les rôles de genre mis en œuvre dans ses textes – autant de chantiers qui mériteraient des réflexions à eux seuls. Nous tâcherons néanmoins de donner quelques éléments de cette présence du motif de la femme en blanc dans ses pièces, afin de comprendre comment le romantisme a imposé, notamment à travers la représentation des femmes, l'usage du contraste – en le déplaçant, en le complexifiant, mais en l'utilisant de manière récurrente.

La dramaturgie hugolienne de la lumière, sa poétique du clair-obscur sur laquelle nous reviendrons (voir notamment en page 121) s'expriment dans les rapports du féminin et du masculin. Un héros vêtu de couleur sombre ; une héroïne en blanc qui se détache dans la nuit : la dichotomie est récurrente. Ainsi Jean Gaudon explique-t-il que

Le beau ténébreux a toujours non seulement sa réplique démoniaque, mais aussi son double de clarté, la femme. Non de ces femmes vêtues d'or, de moire et d'étoffes précieuses ; [...] celles qui sont des anges et devant qui le héros s'agenouille : Francis Cromwell, Doña Sol, Blanche, Régina, Marie de Neubourg. Le pittoresque n'a pas de prise sur elles, et la reconstitution historique perd tous ses droits. Elles sont, hors de l'histoire, la jeune fille inaccessible, pour qui le héros meurt et qui, parfois, meurt d'amour. Sa robe blanche, qu'elle n'abandonne jamais, c'est alors la robe de ses noces avant la mort.²⁵³

La couleur, évidemment, est directement empruntée aux victimes du mélodrame, même si, comme le souligne Olivier Bara, « les figures féminines sont conçues par Hugo en réaction au type mélodramatique de l'Innocente persécutée, pure, sans souillure²⁵⁴ ». Si le signifié

²⁵³ J. GAUDON, *Victor Hugo et le théâtre : Stratégie et dramaturgie*, Édition revue et augmentée, Paris, L'Arche, 1955, J&S, 2003, pp. 87-88.

²⁵⁴ O. BARA, « Les figures féminines dans le théâtre de Victor Hugo », *Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, 2013, <hal-00914297>, p. 4.

attaché à la féminité en blanc – celui de la pureté et l’innocence – est radicalement transformé, la femme reste, intrinsèquement, un être de lumière :

... le blanc semble être la couleur qui détermine la jeune héroïne hugolienne, comme le noir caractérise son partenaire. Innocence, pureté, telles sont les qualités que l’on évoque la plupart du temps pour justifier cette blancheur. C’est encore une fois inexact. Quand Hugo cherche à justifier l’intrigue de *Ruy Blas* sur le plan historique et politique, en donnant aux trois hommes sur lesquels elle se fonde, un rôle complémentaire, il ajoute à propos de la reine : « au-dessus de ces trois hommes [...] il y a une pure et lumineuse créature » (p.33-4). Bien plus donc qu’un symbole d’innocence un peu naïf, la blancheur qui vêt l’héroïne est lumière, c’est-à-dire force qui élève, qui permet de prendre de la hauteur ; et c’est bien le rôle que Hugo dévolue à la femme, à ces femmes. Cette lumière est directement en rapport avec la noirceur de la mélancolie, elle en est peut-être le remède, l’issue.

Le noir et le blanc dans le choix de costumes que Hugo fait pour ses personnages principaux renvoie à l’opposition essentielle à la poétique hugolienne de l’ombre et de la lumière qui illustre l’affrontement perpétuel qui est origine et fin de toute vie. Rappelons ici le vers qui passe pour avoir été prononcé par Hugo dans son agonie : « C’est ici le combat du jour et de la nuit²⁵⁵.

De ce point de vue, Hugo réduit l’image de la « femme en blanc » à son signifié le plus simple : débarrassée des valeurs morales qui l’accompagnaient dans le mélodrame, la concentration de la lumière sur les femmes se contente d’indiquer la présence du féminin, dont la lumière devient le quasi-synonyme. Comme chez Dumas, le couple homme/femme est conçu sur la forme d’un oxymore ombre/clarté ; et l’image elle-même, celle de la femme lumière, devient moteur du drame et des oppositions.

Aussi pourrait-on lire le face à face de ces héros vêtus de noir et de ces héroïnes en blanc comme un combat entre la lumière et l’ombre, entre la vie et la mort, fondamental au théâtre de Hugo. Il est ici impossible, bien évidemment, de prétendre à une exhaustivité de l’analyse ; nous nous contenterons d’analyser deux exemples, qui nous semblent permettre de dégager quelques-uns des traits essentiels de la dialectique hugolienne de l’ombre et de la lumière et de sa personification genrée.

La première de ces scènes – une des plus emblématiques du théâtre hugolien – se situe à l’acte V d’*Hernani*. L’acte se joue de « nuit²⁵⁶ », ce qui était figuré probablement par une diminution de la rampe et des herse puisque le manuscrit du souffleur porte la mention « ½

²⁵⁵ G. ZARAGOZA, *Dramaturgie hugolienne : Hernani, Ruy Blas*, Neuilly-lès-Dijon, France, Éd. du Murmure, 2008, pp. 81-82.

²⁵⁶ V. HUGO, « *Hernani* », dans V. Hugo, *Théâtre complet*, J. Méléze et J.-J. Thierry (éd.), Paris, Gallimard, 1963, vol. 1, p. 1287.

nuit²⁵⁷ ». S'opposent, à Don Ruiz vêtu d'une « grande robe noire de pénitent²⁵⁸ », Hernani habillé d'une « cape en velours noir garni de fourrure brune, culotte noire en velours garni de crevés de satin noir, cordelières en or garnies de 2 glands or²⁵⁹ » et Doña Sol, dans une « robe de satin blanc²⁶⁰ ». Une gravure contemporaine de la création souligne ce jeu de contrastes (voir également figure 27, p. 43, en annexe) :



Figure 10. *Hernani*, scène finale.

(A. DEVERIA Achille et C. V. H. RATIER, *Hernani. (Scène dernière)*, 1830, Lithographie. Musée Carnavalet. Disponible en ligne : [http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/album-la-silhouette-hernani.](http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/album-la-silhouette-hernani))

²⁵⁷ E. BLEWER, *La campagne d'Hernani : édition du manuscrit du souffleur*, Saint-Pierre-du-Mont, France, Eurédit, 2002, p. 356.

²⁵⁸ « État des costumes faits pour Hernani », Dossier Hernani, Bibliothèque-Musée de la Comédie Française, cité par A. ÜBERSFELD et MASSIN, *Le roman d'"Hernani"*, N. Guibert (éd.), Paris, France, Comédie-Française : Mercure de France, DL 1985, p. 218.

²⁵⁹ *Id.*

²⁶⁰ A. HUGO, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, cité par Anne Ubersfeld, *op/ cit.*, p. 50.

Entre les deux hommes vêtus de noir, et la scène sombre, Doña Sol apparaît en blanc comme un corps lumineux. Si ce contraste n'est pas particulièrement original – il fait écho notamment à la gravure du même Deveria pour *Henri III et sa Cour*, présenté à la Comédie-Française un an auparavant – il dépasse, dans la dramaturgie hugolienne, le simple ornement mélodramatique, pour devenir un des enjeux du drame, et de sa complexité.

La symbolique de la lumière, en effet, joue dans la scène à plusieurs niveaux. D'une part, le conflit machiavélique du mélodrame est certes remis en scène : au traître en noir (Ruiz Gomez) qui apporte la mort, s'oppose sa victime (Doña Sol), principe de vie : la scène peut ainsi se lire comme une lutte entre la vie et la mort, entre l'ombre et la lumière. Mais les discours des personnages complexifient profondément cette dualité première : ainsi le couple lumière/nuit et ses implications positives et négatives sont-ils continuellement renversés. Positive, l'obscurité l'est au début : c'est une « belle nuit²⁶¹ », une nuit de noce, une nuit de fête. Mais rapidement l'absence de lumière se fait regretter : le « silence est trop noir²⁶² » et la nuit, qui symbolise le passé qui revient hanter les héros (Hernani était « un homme de la nuit²⁶³ »), se mue en symbole de mort puisque « le vieillard [...] rit dans les ténèbres²⁶⁴ ». Mais, par un nouveau retournement, la mort devient à son tour source de lumière : elle est un feu, elle mène les amants vers des « clartés nouvelles²⁶⁵ », des « feux dans l'ombre²⁶⁶ ». Moins qu'une opposition, le clair-obscur hugolien est donc une complémentarité, une liaison mutuelle, un principe d'engendrement réciproque. Surtout, ce que ce ballet de signifiés illustre c'est que, sous la plume du dramaturge, le saisissement de l'image, bien plus que sa signification, est premier : la fascination pour le trait de lumière au milieu des ténèbres, pour la femme en blanc au milieu des hommes en noir, pour le jeu des oppositions et de cet oxymore primal qu'est le clair-obscur. Bien plus qu'un contenu idéologique, ce sont les possibilités proprement dramatiques, sensorielles, des contrastes de lumière, qui sont ici exploitées.

De ce point de vue, *Marion de Lorme* (Porte-Saint-Martin, 1831) - pièce sur laquelle nous reviendrons plus longuement par la suite, car ses mises en scène postérieures offrent elles

²⁶¹ V. HUGO, « Hernani », dans V. Hugo, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 1300.

²⁶² *Id.*

²⁶³ *Id.*, p. 1298.

²⁶⁴ *Id.*, p. 1303.

²⁶⁵ *Id.*, p. 1318.

²⁶⁶ *Id.*

aussi un terrain d'expérimentation pour la lumière focalisée (voir en page 298) – est assez révélatrice de l'usage du motif de la « femme en blanc » chez Hugo, particulièrement à l'acte II, dans la scène du duel. La scène se déroule alors que « la nuit est tout à fait tombée²⁶⁷ » et sous un réverbère allumé. C'est un univers en clair-obscur que décrit Hugo dans cette scène, où l'« épée est dans l'ombre un éclair²⁶⁸ » et où les rapières brillent. Alors que le duel commence, « Marion en robe blanche paraît²⁶⁹ ». Le contraste entre les duellistes et la jeune femme, est marqué, comme le souligne d'ailleurs une gravure du spectacle où la robe blanche de Marion est clairement marqué (on trouvera une autre gravure du spectacle en annexe, figure 28, p. 44) :



Figure 11. *Marion de Lorme*.

W. FINDEN, *Marion Delorme*, V. Hugo, 1831, Estampe. Musée Carnavalet. Disponible en ligne : <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/marion-de-lorme-acte-ii-scene-iv-2>

²⁶⁷ V. HUGO, « Marion de Lorme », dans V. Hugo, *Théâtre complet*, op. cit., p. 1003.

²⁶⁸ *Id.*, p. 1009.

²⁶⁹ *Id.*, p. 1009.

L'image oppose ici la violence et la paix, l'honneur et l'amour, la mort et la vie ; l'apparition de Marion, ironie tragique, vient souligner tout ce qui est perdu par ce duel. Mais, surtout, Marion est elle-même une de ces figures de femmes oxymoriques qu'évoque Olivier Bara, oxymore « par lequel s'efface la transparence supposée de l'être soudainement ouvert au gouffre de l'impermanence²⁷⁰ ». Le blanc s'inscrit ici, en effet, sur un personnage fait de contrastes et de contradictions ; pour paradoxal que paraisse le choix d'un costume blanc pour une ancienne prostituée, il s'inscrit ici pleinement dans la caractérisation du personnage qui n'est jamais essentialisée à son passé ou à son statut social. Ainsi, là encore, la lumière se fait action : elle ne caractérise pas l'être profond du personnage mais sa présence dans l'ici et maintenant de la scène. La lumière est le propre de la femme, quel que soit son statut, quel que soit son passé.

Ainsi, tout en reprenant le code mélodramatique, les écrivains romantiques le déplacent-ils : les associations de la lumière au bien sont problématisées, voire ignorées ; la lumière devient un pur outil de sexualisation des individus. La « femme en blanc » apparaît alors comme un outil de discipline du regard : elle encourage l'œil à trier les corps en scène, à identifier les rôles de genre que jouent chacun d'eux, et à envisager le corps féminin comme radicalement autre. Elle classe, elle distingue ; de ce point de vue, elle modifie radicalement le rapport du spectateur au réel de la scène. Il ne s'agit pas de dire, évidemment, que chaque praticien mettant en scène cette image s'interrogeait en profondeur sur son fonctionnement genré ; bien plutôt, que son succès dans la première moitié du XIX^e siècle peut s'expliquer parce qu'elle passait, pour les hommes de l'époque, pour naturelle. Elle correspondait à l'idéal féminin, évoqué au début de cette première partie, qu'avait reconfiguré le début du siècle. Mais précisément de par ce caractère naturalisé, l'image de la femme en blanc contribue à expliquer le succès des contrastes de lumière sur les scènes : l'outil qui se développe au cours des décennies a le pouvoir de représenter des distinctions qui, pour l'idéologie de l'époque, sont fondamentales, et que pourtant l'œil seul ne perçoit pas nécessairement. Il accompagne le travail du spectateur, le réalise en partie, hiérarchisant à sa place les individus sur le plateau ; mais, en faisant cela, il exerce aussi un contrôle social sur la réception de l'œuvre.

²⁷⁰ O. BARA, « Les figures féminines dans le théâtre de Victor Hugo », *op. cit.*, p. 5.

2.4. Le « ballet blanc » comme matrice de la lumière focalisée

Si les genres dramatiques font de la femme en blanc un topos fréquemment réinvesti, c'est le ballet, plus encore que les autres genres, qui contribue à développer l'image et à la fixer dans l'imaginaire des contemporains. Réfléchir à la construction genrée du regard sur les scènes parisiennes du début du XIX^e siècle, et plus spécifiquement à la question de la lumière, ne peut se faire sans évoquer la naissance, à cette époque, du ballet romantique, qui codifie une certaine représentation de la femme, et du rapport de celle-ci à la lumière, dont on retrouvera les traces tout au long du siècle. Pour autant, notre propos n'est pas ici de retracer l'histoire et la genèse du ballet romantique dont nous ne donnerons qu'un aperçu ; bien plutôt, il s'agit de réfléchir la façon dont celui-ci contribue à l'émergence d'outils et de codes spécifiques de lumière, fondamentaux pour comprendre l'émergence massive de la lumière focalisée et directionnelle à partir du milieu du siècle.

2.4.1. Émergence d'un genre : *Robert le Diable*

Si le ballet blanc n'est pas un passage obligé de tous les ballets romantiques, « il a été sélectionné par l'historiographie comme la forme romantique par excellence²⁷¹ ». Surtout, le ballet blanc travaille spécifiquement l'image de la femme en blanc.

C'est l'opéra de Meyerbeer, *Robert le Diable* (Opéra, 1831), qui est souvent considéré comme ayant été « déterminant pour l'émergence du *ballet blanc* comme élément constitutif du ballet romantique²⁷² ». À l'acte III, en effet, le ballet des nonnes met en scène des figures féminines vêtues de blanc dans une pénombre lunaire :

Le théâtre représente une des galeries du cloître. [...] Des lampes en fer rouillé sont suspendues à la voûte. [...] Il fait nuit. Les étoiles brillent au ciel, et le cloître n'est éclairé que par les rayons de la lune. [...] Pendant l'air précédent des feux follets ont parcouru ces longues galeries et s'arrêtent pour s'éteindre sur les tombeaux des nonnes ou sur les pierres tumulaires de la cour. Alors les figures de pierre, se soulevant avec effort, se dressent et glissent sur la terre. Des nonnes aux vêtements blancs apparaissent sur les degrés de l'escalier, montent et s'avancent en procession sur le devant du théâtre.²⁷³

²⁷¹ H. MARQUIÉ, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! : Essai sur le genre en danse*, op. cit., p. 180.

²⁷² M. KANT, *The Cambridge Companion to Ballet*, Cambridge University Press, 2007, p. 122. Je traduis : « *Robert le Diable* determined the emergence of the *ballet blanc* as one constitutive aspect of romantic ballet ».

²⁷³ E. SCRIBE et G. DELAVIGNE, *Robert-le-diable*, Paris, Bezou, 1831, p. 35-36.

Associer un clair de lune et des femmes vêtues de blanc n'a rien de profondément novateur : nous avons vu que ces deux éléments se trouvaient parfois déjà combinés dans les mélodrames : on peut penser aussi à *La Dame blanche* (Opéra-Comique, 1825), dont le livret, également de Scribe, mobilise des images similaires²⁷⁴. Néanmoins, cette séquence, poussant le topos à son paroxysme, fabrique une image fondatrice pour l'esthétique et l'imaginaire des arts de la scène. L'innovation est d'abord technique : l'éclairage, dans cette scène, travaille en profondeur le contraste. La salle est en partie plongée dans le noir puisque, comme le souligne Véron dans ses mémoires, elle « se passait dans la nuit de la rampe et du lustre²⁷⁵ ». Une gravure de l'époque révèle une salle plongée dans la pénombre, avec, malgré tout, quelques chandeliers encore allumés le long des loges :

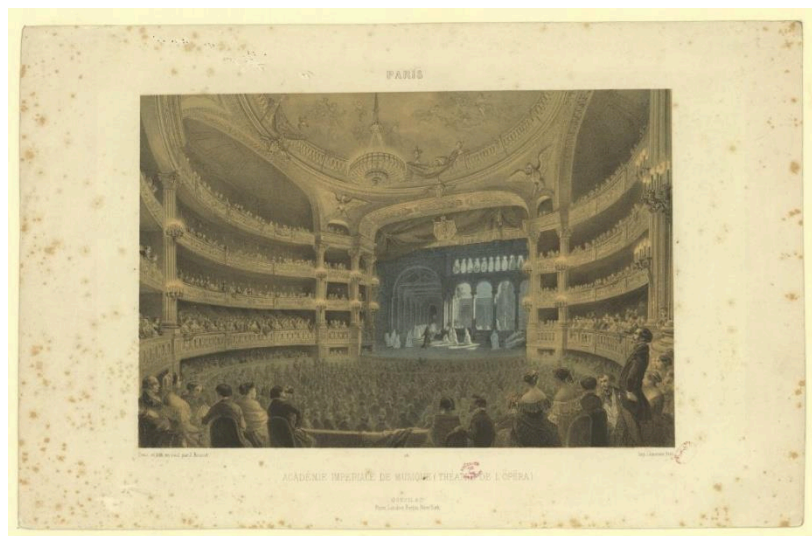


Figure 12. Représentation de *Robert le Diable*, 1831.

J. ARNOUT, *Représentation de Robert le Diable*, 1831, Lithographie, BNF. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53117749j>

À cela s'ajoute un décor « éclairé savamment de façon à simuler un clair de lune²⁷⁶ », dont on peut supposer qu'il avait recours à une ou plusieurs lentilles de verre afin de focaliser la lumière²⁷⁷ : les illustrations contemporaines (voir également figure 29, p. 45, en annexe) paraissent suggérer une lumière relativement directionnelle, venant du lointain cour, et morcelée par les colonnes :

²⁷⁴ Nous avons fait le choix de ne pas évoquer, dans ce chapitre *La Dame blanche* (Opéra-comique, 1825) de Scribe et Boieldieu, pourtant importante dans la diffusion de l'image de la « femme en blanc ». Ce spectacle est en effet évoqué dans la troisième partie de cette thèse, où nous analysons l'une de ses reprises dans les années 1860.

²⁷⁵ L. VERON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Tome 3, Paris, Librairie Nouvelle, 1856, p. 160.

²⁷⁶ C. SECHAN, *Souvenirs d'un homme de théâtre*, Paris, C. Lévy, 1883, p. 9.

²⁷⁷ Nous reviendrons plus en détail sur la question de la réalisation du clair de lune, spécifiquement dans *Robert le Diable*, dans le troisième chapitre.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 13. *Robert le Diable*, acte III.

E. CICERI, P. BENOIST et BAYOT, *Robert le Diable*, 3e acte, 1831, Lithographie. BNF. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531177449>.

Or, ce contraste lumineux est dédoublé par le costume des nonnes, en « vêtements blancs » qui rappellent des suaires. L'image de la femme en blanc qui innerve la période romantique est ici portée à son paroxysme, d'autant qu'elles constituent cette fois une foule, et non plus un ou deux protagonistes. L'importance historique de ce décor, qui contribua à faire de la vue un sens fondamental dans la réception des grands opéras, a souvent été soulignée²⁷⁸ ; nous ne nous étendrons pas dessus, sinon pour dire qu'à la suite de *Robert le Diable* se développe la tradition du « ballet blanc » au sein du ballet romantique.

2.4.2. Développement du ballet blanc

À partir des années 1830, en effet, les ballets romantiques les plus emblématiques sont construits sur une opposition entre un univers « réel », empreint de couleur locale (la Cour, par

²⁷⁸ Voir à ce sujet C. JOIN-DIETERLE, « Robert le Diable : le premier opéra romantique », *Romantisme*, vol. 10, n° 28, 1980, p. 147-166.

exemple), masculin, et un univers onirique, féminisé, peuplé de créatures fantastiques, ainsi que le remarque Marie-Françoise Christout :

L'autre plan, irréel, transporte le public dans le séjour des êtres élémentaires, ondines ou willis, filles de l'air ou génies souterrains. Le « ballet blanc », la danse « aérienne », sur fil éventuellement, s'y épanouissent. [...] Toujours prime le domaine irréel, qui constitue l'apogée du ballet²⁷⁹.

Cet acte blanc, et de manière plus générale les ballets romantiques, développent au cours des années 1830 les caractéristiques qui font leur spécificité. Tout d'abord, le costume : développé à partir de la robe portée par Marie Taglioni dans *La Sylphide* (Opéra, 1832) (voir en annexe, figure 30, p. 46), le costume de la ballerine se codifie progressivement au cours de la décennie, jusqu'à devenir le tutu romantique, caractérisé par « sa légèreté et son aspect flottant, rendus possibles par des matériaux conférant une élasticité éthérée aux jupes superposées en cloche²⁸⁰ ». Le tutu, blanc évidemment dans les ballets blancs, qui se déroulent souvent de nuit, au clair de lune, capte particulièrement la lumière. Il transforme le corps de la ballerine, lui conférant à la fois luminosité et légèreté. Les techniques de danse se trouvent également radicalement transformées : l'adoption généralisée des pointes (toujours à la suite de Taglioni), ainsi que les « vols » mis en scène grâce à des fils de fer permettent de faire flotter les ballerines et de promouvoir une « esthétique fondée sur l'envol²⁸¹ ». Il s'agit, là encore, de débarrasser le corps de la matérialité de la chair pour construire un idéal, considéré comme purement féminin, de femme esprit.

La figure de la femme en blanc domine évidemment ces actes : la ballerine, dédoublée à l'infini par le corps de ballet, est un objet de fascination paradoxale : à la fois incarnation d'un corps qui a perdu sa pesante matérialité et souvent figure de séduction, elle sort des grilles de lecture univoques que conférait le mélodrame à ces « femmes en blanc ». Comme le souligne Hélène Marquié :

La fascination pour les scènes « en blanc » dépasse largement le cadre du ballet romantique et ne relève pas uniquement d'un imaginaire chrétien, marial, royaliste, sexiste, colonialiste, ni d'une obsession de la virginité des femmes. [...] Fiancées mortes ou dames blanches, loin d'être de pures vierges, sont souvent lascives et expertes en tentations, telle l'abbesse Hélène du « ballet des nonnes » de *Robert le Diable* en 1831. Le « romantisme noir », comme l'appelle Mario Praz, affectionne tout particulièrement les atmosphères lugubres, et la pâleur des femmes y est davantage un signe de débauche, de perversion et de menace pour les hommes que d'innocence²⁸².

²⁷⁹ M.-F. CHRISTOUT, *Le Ballet occidental : Naissance et Métamorphoses*, Paris, Desjonquères, 1995, p. 62.

²⁸⁰ Je traduis : « The most notable characteristics of the tutu are its lightness and floating qualities made possible because the material provides the ethereal elasticity necessary for the bell-shaped, layered skirts. » J. BENNAHUM, *The Lure of Perfection: Fashion and Ballet, 1780-1830*, New Ed edition, New York, Routledge, 2004, p. 214.

²⁸¹ M.-F. CHRISTOUT, *Le Ballet occidental*, op. cit., p. 59.

²⁸² H. MARQUIÉ, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! : Essai sur le genre en danse*, op. cit., p. 80-81.

Si le contenu symbolique de ce blanc et de cette luminosité des corps peut varier, il reste néanmoins profondément genré. À partir des années 1830, comme le souligne Hélène Marquié, les rôles des hommes et des femmes divergent radicalement ; les premiers s'effacent au profit des secondes ; seule la ballerine domine l'acte blanc et se fait créature de lumière. L'image de la femme en blanc ancre dans les imaginaires une séparation radicale des sexes, une dichotomie des genres qui place l'homme et la femme sur deux plans différents de réalité. Au premier le réel, la pantomime, le matériel ; à la seconde l'univers fantastique, éthéré, du ballet blanc²⁸³. L'homme et la femme paraissent alors par nature différents, des créatures presque issues d'espèces différentes. Et c'est le ballet romantique, qui, paradoxalement, porte le plus la trace du bouleversement des rapports de genre en ce début de XIX^e siècle :

Bien que le ballet-pantomime romantique ait été cantonné aux registres de l'imaginaire et de la féerie, sans que ses thématiques aient été inspirées par les événements politiques et sociaux de son temps, il apparaît paradoxalement comme le domaine qui a le plus, et le plus durablement, été marqué par les retentissements des mutations politiques de l'époque, et au travers du genre. Bien plus que le théâtre, l'opéra, le roman ou d'autres expressions artistiques, le ballet a exprimé et réalisé une conception du genre et des sphères sexuées articulée aux rapports sociaux de classe, qui a structuré la société française de la monarchie de Juillet à la III^e République, et peut-être au-delà²⁸⁴.

Ainsi peut-on considérer que l'image de la femme en blanc au clair de lune, présente dans le mélodrame, et dans la dramaturgie romantique, trouve son accomplissement le plus poussé dans le ballet romantique. Si les contrastes de lumière permettent, dès le début du siècle, de construire des différences de genre, c'est dans le ballet que ces différences sont le plus marquées et les plus codifiées. Or, c'est précisément le ballet blanc qui va être à l'origine d'un certain nombre d'évolutions dans l'emploi de la lumière.

2.4.3. *La Filleule des fées* et l'apparition de la lumière directionnelle.

Un ballet, en particulier, illustre l'influence de l'image de la « femme en blanc » sur l'émergence de la lumière focalisée : il s'agit de *La Filleule des fées* (Opéra, 1849). Ce spectacle a la particularité d'être un des premiers à utiliser, sur scène, la lumière électrique²⁸⁵ ; néanmoins, son intérêt principal réside dans la façon dont est utilisée cette lumière. Contrairement au

²⁸³ *Id.*, pp. 178-180.

²⁸⁴ *Id.*, p. 202.

²⁸⁵ Avant lui, *Un banc d'huitres* (que nous évoquons dans le troisième chapitre) et le *Prophète* (analysé dans la seconde partie) l'ont également utilisée.

Prophète de Meyerbeer qui, quelques mois plus tôt, exploite la lumière électrique pour créer un effet d'intensité, *La Filleule des fées* s'en sert pour produire un éclairage directionnel.

La Filleule des fées est, en effet, un ballet féérique dont l'acte blanc se danse au clair de lune. L'effet de lumière électrique, ici, s'inscrit dans la droite filiation des « rayons de lune » qu'on trouve dès les années 1830 : une lampe à arc, placée en hauteur dans les coulisses côté jardin, produit un éclairage directionnel latéral qui accentue radicalement les ombres, ainsi que le précise le livret²⁸⁶. De nombreuses gravures de l'époque représentent également le contraste ainsi obtenu :



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 14. *La Filleule des fées*.

Merveilles de l'Opéra (Théâtre de la Nation). N°1, La filleule des fées, 1850, BNF. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84376286>

²⁸⁶ H. de SAINT-GEORGES, *La Filleule des fées*, Paris, Jonas, 1849.



Figure 15. *La Filleule des fées*.

A. ADAM et SAINT-JULIEN, *La Filleule des fées : suite de valse pour le piano*, Paris, Le Bel, 1849, illustration de couverture.

L'image s'inscrit dans la droite filiation des « femmes en blanc » du mélodrame, du drame et du ballet : il s'agit d'un acte blanc, dansé essentiellement par un corps de ballet féminin, avec de nombreux numéros de voltige. Pourtant, on remarque d'emblée une différence importante : l'éclairage électrique produit un effet directionnel important. L'appareil électrique, visiblement placé dans les cintres à jardin, produit une lumière latérale et en plongée avec une directionnalité extrêmement forte.

Il convient, ici, de rappeler ce que nous entendons par « lumière directionnelle » et « directionnalité ». Il s'agit d'un terme utilisé aujourd'hui pour décrire les effets de lumière au théâtre et au cinéma ; une lumière directionnelle s'oppose à une lumière multidirectionnelle (ou diffuse) en ce qu'elle a une origine et une direction marquée : elle va ainsi produire des contrastes et des ombres importants. Là où une lumière diffuse emploiera un grand nombre de projecteurs pour « gommer » les ombres et les directions, et obtenir une luminosité homogène, la lumière directionnelle cherchera au contraire à produire le contraste. Comme le souligne Henri Alekan :

L'éclairage unidirectionnel est une « lumière partisane », qui, en modelant formes et contours, désigne l'« objet », insiste, sépare, tranche, cisèle et souligne l'essentiel des formes, repoussant le secondaire en moindre valeur. C'est une lumière hiérarchisante, classificatrice : une lumière « engagée ». En revanche l'éclairage diffus, par la multiplicité des flux, qui enrobent l'"objet" de toutes parts, a un rôle objectivement et subjectivement dispersif ;

il "noie" le principal en le mêlant au secondaire. La lumière ne souligne plus, elle amalgame, elle estompe, elle dissocie. C'est une lumière troublante, une lumière annihilante²⁸⁷.

Sans être entièrement assimilable à ce que nous appelons la « lumière focalisée », car elle ne délimite pas une zone précise de la scène, la lumière directionnelle entretient avec elle d'évidents rapports. D'abord, les lumières focalisées sont généralement utilisées de façon unidirectionnelle, avec un seul projecteur destiné à l'éclairage d'une zone. Ensuite, comme la lumière focalisée, la lumière directionnelle est une lumière qui « sépare, tranche, cisèle » : là encore, il s'agit de sculpter l'espace, de jouer sur les contrastes pour mettre certains éléments en valeur. Même s'il est difficile d'affirmer que *La Filleule des fées* est le premier spectacle à utiliser la lumière directionnelle (nous avons vu que *Robert le Diable*, par exemple, utilisait un effet un peu apparenté), c'est certainement le premier à l'utiliser de façon aussi claire. Il nous semble ainsi important de nous pencher en détail sur le ballet et de comprendre la fonction de cet éclairage.

Le choix d'un éclairage fortement directionnel, latéral, a plusieurs conséquences. D'une part, il accentue les ombres. Cela semble avoir été l'un des points les plus remarquables du ballet : le livret souligne abondamment l'importance de ces ombres, d'abord dans la didascalie initiale de l'acte, qui précise que « ça et, là des statues, dont les ombres portées, sont accusées par une lune brillante²⁸⁸ » et explicite un peu plus loin que les ombres des personnages doivent servir à la danse, puisque le personnage d'Alain est captivé par, et suit, l'ombre d'Ysaure²⁸⁹. Ces ombres ressortent d'ailleurs particulièrement dans les gravures, et sont également soulignées par la critique de Janin :

²⁸⁷ H. ALEKAN, *Des lumières et des ombres*, Paris, Editions du Collectionneur, 1991, pp. 33-34.

²⁸⁸ H. de SAINT-GEORGES, *La Filleule des fées*, op. cit. p. 16.

²⁸⁹ Le ballet suit une intrigue de féerie relativement classique : lors du baptême de la jeune Ysaure, trois vieilles femmes se présentent à la ferme de son père. Il reçoit les deux premières, mais, pour éviter d'être treize à table, refuse la troisième qui s'en va, folle de rage. Une fois la nuit tombée, les deux vieilles se transforment : ce sont la fée Blanche et la fée Rose, qui couvrent leur filleule de dons. Mais la troisième vieille, la fée Sinistre, revient également, et annonce (via un sombre nuage marqué par des lettres de feu) qu'elle réserve ses dons pour la jeune femme lorsqu'elle aura quinze ans. À l'acte I, Ysaure, le jour de ses quinze ans, est aimée du fils de sa nourrice, Alain, mais rencontre un chasseur, le comte Hugues de Provence, dont elle tombe amoureuse et qui la demande en mariage. Malheureusement, la Fée Sinistre choisit ce jour pour revenir et jeter sa malédiction (encore une fois, via des mots qui apparaissent sur le fond de scène) : « nul homme ne pourra la voir désormais sans perdre la raison » (p. 14). La première victime de cette malédiction est Alain, qui devient immédiatement fou ; les actes II et III seront donc une vaste poursuite, le prince cherchant à voir Ysaure, et celle-ci se réfugiant successivement dans un parc, puis dans une grotte, poursuivie par Alain et par le Prince, mais aidée de ses deux marraines. Finalement, la Fée Sinistre lève la malédiction, après que le Prince ait prouvé son amour pour Ysaure, en la reconnaissant, même devenu aveugle (il retrouve la vue, aussi). Scéniquement, aussi, le ballet s'inscrit dans la tradition féérique : les trucs sont multiples (changement instantané de costume, objets qui se transforment instantanément, jeux d'eau, rochers mouvants...).

Plusieurs de ces nymphes à l'urne penchée font jaillir sur ce roc vif l'eau doucement murmurante, pendant que Phébé projette dans cette ombre éclairée le vif rayon de la lumière croissante et agrandie du feu calme des constellations de là-haut.

Et je ne dit [sic] pas tout, car la plume est impuissante à écrire un paysage, à donner l'air d'une chanson. – Je sais bien les paroles, dit un berger de Virgile, mais j'ai oublié la note de ma chanson ! Au reste, avant l'invention de la lumière électrique, cette belle décoration eût été impossible. Il n'y a que cette lumière nouvelle pour prolonger cette ombre légère sur le théâtre étonné de ces nouveaux auteurs qui lui étaient inconnus. Avant la lumière électrique, le théâtre ressemblait un peu à *l'homme qui a vendu son ombre*, dans le conte allemand²⁹⁰.

Ainsi la lumière électrique et directionnelle a-t-elle pour premier effet d'accentuer les contrastes : plus de lumière, c'est aussi plus d'ombre. Les corps éclairés de blanc produisent une ombre qui paraît d'autant plus sombre qu'ils sont lumineux. De ce point de vue, la lumière directionnelle employée ici a donc d'abord pour fonction de radicaliser les choix esthétiques que nous avons évoqués dans les premiers chapitres de cette partie : il s'agit de produire un clair-obscur plus franc, d'accentuer les ombres.

En outre, l'éclairage directionnel vient spécifiquement renforcer les constructions de genre que nous avons évoquées au cours de ce chapitre, de deux façons : d'une part, en soulevant la question du regard posé sur les femmes ; d'autre part, en travaillant la matière du corps.

Dans cet acte, la question du genre est d'autant plus centrale qu'elle est une des données essentielles de la fable : la jeune Ysaure a été condamnée par la Fée Sinistre à rendre fou tous les hommes qui la verraient, et c'est pour cela qu'elle se réfugie dans le domaine féminin qu'est le parc, auprès de ses marraines les fées. L'acte est donc construit entièrement autour des jeux de visions que permet le clair-obscur du clair de lune : un des protagonistes essaye de saisir l'ombre d'Ysaure (mais celle-ci se dérobe, immatérielle) ; l'autre tente de la voir (mais elle fuit dans les ténèbres). La lumière de la lune, ici, fonctionne comme un double du regard masculin qui cherche à tout prix à voir l'héroïne, au point d'en devenir potentiellement aveugle. Le regard désirant, central dès l'acte I (les fées rendent notamment transparents les murs de la maison d'Ysaure, pour que le prince – et les spectateurs – puissent la contempler à demi-nue), devient moteur pour l'action du ballet, entraînant les jeux de cache-cache et de course poursuite entre la femme et les hommes. Cette mise en place, par la lumière, d'un regard masculin sur les corps féminins, est particulièrement soulignée par la critique que Théophile Gautier fait du spectacle :

²⁹⁰ J. JANIN, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, 15 octobre 1849, p. 1-2.

Les décorations sont fort belles. Il suffit, pour convaincre nos lecteurs, de citer les noms de MM. Cambon, Thierry et Despléchin ; mais celle du second acte mérite une description particulière.

Elle représente un parc, ou plutôt une espèce de jardin d'Armide d'un aspect vraiment magique.

Il fait nuit, de grands arbres dressent leurs masses sombres, sur lesquelles se détachent des piédestaux portant des vases et des groupes de statues ; des rampes, à balustres arrondies, descendent le long des terrasses, d'où s'inclinent des touffes de fleurs ; un bassin darde au ciel un jet d'eau qui retombe en pluie diamantée, et la lune lance, à travers les feuillages, sa lueur argentée, vaporeuse, troublée comme l'opale.

Le rayon scintille dans la fusée du jet d'eau ; les urnes épanchent leurs flots : des vapeurs courent sur le lac, moitié brouillard, moitié femme ; des cygnes glissent silencieusement dans un reflet ; la lumière tout à l'heure si blanche sur le sein de marbre des statues, devient rose ; des nymphes sculptées semblent s'animer sous le jet qui les touche, comme autant de Galathées heureuses de tromper leur Pygmalion ; tout frémit ; tout s'agite ; des formes blanches sortent du calice des lys, des vases de marbre, des touffes étoilées de jasmin ; les vapeurs se condensent ; les cygnes suspendent leur manteau argenté aux rosiers de la rive, et se changent en jeunes danseuses pour former une cour à la Filleule des fées.

La lumière électrique donne à ce décor une puissance d'effet incroyable ; l'illusion est complète ; c'est un vrai parc, une vraie lune ; on dirait que les combles du théâtre effondrés laissent passer les rayons nocturnes²⁹¹.

Ce que souligne notamment cette critique, c'est que le caractère directionnel de la lumière change profondément le rapport aux corps en scène : elle semble se diriger vers eux, faire un mouvement, se joindre à eux. C'est un rapport matériel entre la lumière et le corps qui s'élabore : la lumière touche la danseuse, et devient ainsi l'entremetteuse d'un lien entre le spectateur et les corps en scène. En cela, la référence au couple Galathée/Pygmalion interroge. Si les danseuses sont des Galathées, et si la lumière qui leur donne vie est comparable à l'action d'Aphrodite dans le mythe grec, qui est Pygmalion ? Où se trouve le regard masculin créateur et désirant ? Il semble logique de supposer que celui-ci est bien celui du journaliste/spectateur ; et que la lumière fonctionne, dans ce dispositif, comme un intermédiaire entre le regard de l'homme et le corps de la femme. La lumière fait ce que le spectateur, assigné à sa place immobile et silencieuse, est incapable de faire : elle touche le corps (le sein) de la danseuse, lui donne l'impression d'un désir réciproque (en le colorant de rose). La dimension proprement érotique de la lecture de Gautier est ici fondamentale, et n'est évidemment pas due au hasard. Tout, dans le ballet, invite à voir le dispositif scopique comme un proxy de l'acte sexuel : de la séquence des murs transparents à l'acte I, dans lequel la vue, soudain dotée de pouvoirs magiques permet de dévoiler le corps nu de la danseuse, au dénouement du ballet, dans lequel

²⁹¹ T. GAUTIER, « Théâtres. Opéra - La Filleule des Fées », *La Presse*, n°4854, octobre, 1849, p. 1-2.

le prince, devenu aveugle, doit identifier Ysaure, parmi d'autres femmes, en la touchant, le ballet joue constamment sur l'équivalence entre « toucher » et « voir ». La lumière, fondamentalement, est pensée comme une caresse. Dès lors, rien d'étonnant à ce que le critique/spectateur puisse avoir l'illusion que cette lumière directionnelle qui se pose sur le corps de la danseuse est une extension de son regard, et par là même une façon de toucher le corps interdit. De ce point de vue, la lumière directionnelle participe, et renforce, le rapport de genre qu'induisait l'image des « femmes en blanc » : comme nous l'avons précédemment montré, l'image de la « femme en blanc », notamment dans les mélodrames, était généralement pensée en fonction de l'effet qu'elle produisait sur un personnage/observateur masculin. Même s'il n'est pas, ici, question de rédemption, mais bien plutôt de contemplation érotique, la dynamique à l'œuvre demeure la même. Ainsi *La Filleule des fées* constitue à la fois un prolongement des codes précédents, et un tournant : le choix de la lumière directionnelle vient souligner, et rendre manifeste, ce qui était une des structures sous-jacentes de l'image de la « femme en blanc ».

Au-delà, ce que rend manifeste la critique de Gautier, c'est que la lumière directionnelle permet de pousser plus loin encore la transformation du corps et la naturalisation du genre à l'œuvre dans l'image des « femmes en blanc ». L'insistance sur la légèreté du corps des danseuses – « vapeurs », « moitié brouillard », « glissent » ... - est évidemment à mettre en partie sur le compte de l'éclairage latéral ; la directionnalité contribue à accentuer l'impression d'immatérialité des corps. De ce point de vue, l'outil technique est utilisé précisément parce qu'il permet de matérialiser de façon d'autant plus crédible l'image récurrente de la femme comme esprit : la lumière directionnelle latérale (contrairement, par exemple, à un éclairage à la rampe ou du dessus) met en avant le relief des corps, accentue leur légèreté, leurs envols. La lumière sculpte le corps. Ainsi le choix de la directionnalité découle-t-il justement de l'image de la femme comme esprit ; c'est parce que ces « femmes en blanc » existent et peuplent les scènes que la lumière directionnelle devient un outil pertinent pour traduire leur corporalité spécifique.

Enfin, la description de Gautier met en avant un troisième point essentiel du rapport de la lumière au corps : il remarque d'abord le changement de couleur de la lumière qui passe du blanc au rose²⁹². Puis, il attribue à la lumière électrique le fait que les statues prennent

²⁹² Rien dans le livret ne suggère ce changement de couleur, puisque l'aube apparaît bien après le moment où les statues s'animent. Gautier confond-il ici deux images ? La couleur de la lumière était-elle effectivement modifiée par des gazes ? Ou la subjectivité du critique, focalisé sur la chair des danseuses, vient-elle ici se mêler au souvenir ?

progressivement vie²⁹³ : la dimension directionnelle de cette lumière semble suggérer qu'elle pénètre, littéralement, dans la chair des danseuses, qu'elle traverse leur peau pour agir de l'intérieur – comme nous le verrons dans la troisième partie de cette thèse, le motif de la lumière focalisée donnant vie au corps en scène est, dans la seconde moitié du siècle, récurrent. Là encore, *La Filleule des fées* prolonge un code qui existait jusqu'alors : comme nous l'avons vu jusqu'à présent, la combinaison des lumières motivées et des costumes blancs était utilisée pour donner l'impression que la femme était un être de lumière, que son corps même était d'une nature différente. C'est cette impression qu'amplifie la lumière directionnelle, en donnant l'illusion, à distance, d'agir sur le corps.

Les constructions de genre, et la nécessité d'éclairer les femmes différemment afin de souligner la différence sexuelle, contribuent donc à l'émergence progressive d'outils à même de transformer les corps, et de dicter le regard qu'on pose sur eux. Ces outils sont, d'abord, de l'ordre des effets de focalisation : la combinaison récurrente de femmes vêtues de blanc et de lumières motivées contribue à enraciner l'image de la femme comme créature de lumière, et à genrer ces effets de lumière, qui deviennent en partie synonymes de féminin. Mais ces effets invitent aussi les praticiens à pousser plus loin la recherche, comme le démontrent les exemples de *Robert le Diable* et de *la Filleule des fées* : dans ces deux spectacles, l'utilisation d'une technologie novatrice vient justement en partie de la nécessité de « produire » des corps de femmes qui correspondent à l'idéal romantique. Comme nous le verrons dans la troisième partie de cette thèse, ce qui se joue dans ces « femmes en blancs » de la première moitié du siècle constitue la matrice du développement d'un grand nombre d'effets de lumière focalisée, qui, tous, auront pour point commun de penser une construction technologique du corps grâce à la lumière.

²⁹³ Dans la fable, ce sont les fées qui animent les statues.

3. Chapitre 3. Généalogie du rayon

Les effets que nous avons décrits jusqu'à présent étaient principalement des effets de contraste : une lanterne, une torche, placées sur la scène – et parfois combinées avec des costumes clairs – permet de créer en scène un point de lumière. Ces effets sont importants, car ils forment une des matrices de la lumière focalisée, telle qu'elle apparaît à partir des années 1850 : ils encouragent à penser la lumière comme un outil de construction du regard (des spectateurs) et du corps (des interprètes). Néanmoins, ils diffèrent par de nombreux points de ce que nous appelons la « lumière focalisée », c'est-à-dire, pour le résumer simplement, du rayon de lumière qui vient tomber sur un point de la scène. D'une part, les lampes, lanternes, etc., sont des sources de lumière visibles qui n'émanent pas du hors-scène – élément qui, nous le verrons dans la suite de cette thèse, est essentiel pour comprendre les usages de la lumière focalisée, à la fois dans son rapport au corps (sur lequel elle agit comme une force distante et supérieure) et aux regards (puisque, venue de l'extérieur, elle se présente logiquement comme un double de l'œil du spectateur). D'autre part, l'effet de contraste reste flou : la lanterne va certes créer un point plus lumineux en scène, mais celui-ci n'est pas aussi nettement délimité que le sera le rayon de lumière focalisée ; là encore, la distinction est importante, parce que l'effet de structuration de l'espace se trouve décuplé par le rayon. Enfin, ces lumières ne sont pas directionnelles : elles éclairent « en rond » autour de la source, sans donner de directionnalité à l'image ; de ce point de vue-là encore, la lumière focalisée apporte une rupture essentielle.

Ce chapitre s'emploie donc à essayer de comprendre le passage du *contraste*, très présent sur les scènes du début du siècle, au *rayon* qui s'impose largement après 1850. La généalogie que nous proposons ici est à la fois technique et esthétique. D'un point de vue esthétique, l'adoption de la lumière focalisée se fait progressivement, d'abord par le glissement du clair de lune au rayon de lune ; mais l'intérêt massif des romantiques pour l'image de la lampe et de son rayon qui fouille les ténèbres doit aussi être pensée comme une source de cet intérêt pour les rayons. D'un point de vue technique, le rayon, c'est le réverbère, et, plus encore, la lentille : l'un et l'autre permettent de concentrer les rayons de la lumière – mais la lentille le fait de façon bien plus puissante.

3.1. Premiers avatars de la lumière directionnelle et focalisée

Si les scènes de mélodrame regorgent de contrastes, elles sont, au début du siècle, extrêmement pauvres en effets de lumière directionnelle et focalisée. Deux phénomènes, cependant, peuvent se lire comme des effets de focalisation, précurseurs de la mise en scène des « rayons » : d'une part, l'usage des lanternes sourdes, qui permettent de focaliser un peu la lumière ; de l'autre, l'usage des lanternes de phare – attesté une fois, dans une pièce de Pixérécourt.

3.1.1. Les lanternes sourdes

De par ses particularités techniques, la lanterne sourde permet de réaliser un effet très rudimentaire de focalisation et de directionnalité. Une lanterne sourde, en effet, est une lanterne dont plusieurs parois ont été occultées, et dont la paroi transparente peut s'ouvrir et se fermer à volonté. Cette particularité technique a deux conséquences : d'une part, la lanterne n'éclaire pas *autour* d'elle, mais face à elle : la personne qui la tient reste ainsi dans l'ombre, tandis que les objets qui se trouvent devant elle sont éclairés. D'autre part, la lanterne peut « s'allumer » (en réalité, s'ouvrir) et s'éteindre brusquement. De ce point de vue, la lanterne sourde permet de réaliser des effets très rudimentaires de focalisation et de directionnalité : elle « découpe » l'espace beaucoup plus que ne le fait une lanterne simple. La lanterne sourde est d'utilisation ancienne au théâtre : c'est par exemple l'instrument qu'utilise Agamemnon, au début de l'*Iphigénie* de Rotrou, pour se glisser en catimini dans le camp des grecs²⁹⁴.

De la même façon, les lanternes sourdes sont utilisées dans certains mélodrames au début du XIX^e siècle. Dans *La Fille sauvage*²⁹⁵ (Gaîté, 1812), par exemple, le traître pénètre, muni d'une lanterne sourde, dans un cachot sombre où est enfermée l'héroïne ; la lanterne permet d'abord d'éclairer la captive, puis, soudain, révèle le héros qui se cachait dans l'ombre pour la libérer ; le traître, lui, reste dans le noir. La lanterne sourde permet donc d'exploiter la direction de la lumière et sa focalisation sur un point précis de l'image (l'héroïne) afin de ménager un coup de théâtre.

La lanterne sourde est parfois, aussi, utilisée pour attirer l'œil sur un détail de l'image. Ainsi, à l'acte III du *Château de Kenilworth* (Porte-Saint-Martin, 1822), le traître entre en scène

²⁹⁴ J. DE ROTROU, *Iphigénie*, Paris, Antoine de Sommerville, 1641, p. 6.

²⁹⁵ J. G. A. CUVELIER DE TRYE, *La fille sauvage ; ou, L'Inconnu des Ardennes*, Paris, Barba, 1812.

muni d'une lanterne sourde et « la lumière de la lanterne porte sur le poignard²⁹⁶ », effrayant évidemment la victime. L'effet a une double fonction : dédoubler le regard que pose la victime sur le poignard, et faire en sorte que l'œil du spectateur soit guidé vers ce signe des catastrophes à venir. Nous avons clairement ici affaire à un effet de focalisation : la lumière permet de structurer l'image autour du poignard, d'en faire le point focal de l'image. De ce point de vue, l'usage de la lanterne sourde préfigure ici de nombreuses utilisations de la lumière focalisée, puisque celle-ci est fréquemment mise à profit, à la fin du siècle, pour créer une dramaturgie de l'indice.

Ainsi, quoique très rudimentaires, les lanternes sourdes permettent déjà de jouer sur des effets de focalisation qui vont permettre d'utiliser les contrastes en jouant sur la direction de la lumière²⁹⁷.

3.1.2. Le phare du *Fanal de Messine*

Tout à fait unique en son genre, *Le Fanal de Messine*, de Pixérécourt (Gaîté, 1812) met en scène un effet de focalisation qui exploite, sans doute pour la première fois, une lumière directionnelle et focalisée.

À l'acte III, en effet, le ciel se couvre, une tempête retentit, et des éclairs sillonnent l'horizon. Clou relativement typique pour un mélodrame, si ce n'est que la scène se déroule près de la mer et représente, entre autres, un « phare ruiné²⁹⁸ ». Or, à ce moment, le serviteur du héros « paraît sur le rocher du fond, et place un très-gros flambeau allumé dans la lanterne du phare²⁹⁹ » : dans les séquences qui suivent, la partie de la scène représentant la mer sera donc éclairée par ce fanal. C'est le moment où Pixérécourt choisit de mettre en scène un des passages les plus terrifiants de la pièce : l'héroïne, Phrosine, qui a échappé au traître, affronte la tempête sur un « frêle esquif battu par les vents³⁰⁰ » qui finit par faire naufrage sur les rochers ; elle manque de mourir, mais parvient à se sauver en se raccrochant aux branches ; à peine arrivée sur la terre, cependant, elle est interceptée par le traître qui la précipite à nouveau dans les flots déchaînés.

²⁹⁶ H. BOIRIE et LEMAIRE, *Le Château de Kenilworth*, Paris, Pollet, 1822, p. 45.

²⁹⁷ On peut aussi penser à l'acte II d'*Helmina d'Heidelberg*, au cours duquel des lanternes sourdes sont utilisées pour provoquer un coup de théâtre, et éclairer deux intrus qui ont pénétré dans le château, sans que les soldats qui protègent le lieu ne soient, eux, visibles. (J. B. A. HAPDE, *Helmina d'Heidelberg, ou L'Innocente coupable*, Paris, Barba, 1807, p. 37).

²⁹⁸ R.-C. G. de PIXERECOURT, *Le Fanal de Messine*, Paris., Barba, 1812, p. 48.

²⁹⁹ *Id.*, p. 63.

³⁰⁰ *Id.*, p. 65.

En plus des éléments traditionnels de cette scène pathétique (mouvement de la mer, éclairs, tonnerre), la singularité de la pièce tient précisément à cette lumière braquée sur la progression de l'héroïne. Or l'innovation technique proposée par Pixérécourt paraît ici considérable, de par le choix d'une lanterne de phare. Si la didascalie ne peut être une allusion aux lentilles Fresnel³⁰¹, inventées seulement en 1820, les phares constituent à cette époque un lieu d'expérimentation essentiel pour les progrès de l'éclairage. L'utilisation de réflecteurs paraboliques, en particulier, et l'adoption du système Teulère dans les années 1780, permettent à cette époque l'obtention d'un faisceau relativement focalisé :

...les réflecteurs, en concentrant les rayons du feu, dirigent ce flux lumineux vers un seul point de l'horizon, au détriment des autres directions, qui restent dans une relative pénombre. [...] C'est pourquoi les ingénieurs imaginent rapidement un dispositif [...] qui consiste à faire tourner le réflecteur autour de la source lumineuse³⁰².

On peut donc supposer que la « lanterne de phare » à laquelle fait allusion Pixérécourt comporte des réflecteurs et produit un faisceau qui imite, plus ou moins, le rayon des phares de l'époque. Le phare est d'ailleurs un motif qui n'est pas inédit dans le théâtre du début du XIX^e siècle³⁰³, mais peu de dramaturges semblent l'avoir utilisé pour produire des effets de lumière, à l'exception peut-être de Hapdé, qui, à la fin du *Colosse de Rhodes* (Gaîté, 1809), met en scène un phare allumé, sans que l'on sache exactement en quoi consiste l'effet³⁰⁴. Contrairement aux réflecteurs et aux lanternes qui peuplent les mélodrames, la spécificité de l'appareil proposé ici tient d'abord à la dimension de l'effet (Pixérécourt insiste sur la taille du flambeau, et il s'agit d'une lanterne de phare), au fait qu'il s'agit *a priori* d'un faisceau concentré et directionnel, ainsi qu'à l'image qui en résulte. Phrosine, sur sa barque perdue dans la tempête, est en effet éclairée par la lumière du phare ; celle-ci permet de souligner la scène qui se produit en arrière-

³⁰¹ En 1820, l'ingénieur et physicien Augustin Fresnel invente, pour la Commission des Phares, des lentilles à échelon qui permettent de concentrer le faisceau de lumière. Son invention permet de contourner la difficulté que posait à l'époque l'obtention d'une lentille faite d'une seule pièce de verre, qui aurait eu une taille considérable, en utilisant un assemblage de plusieurs panneaux de verre. Les lentilles Fresnel sont encore utilisées de nos jours pour les appareils d'éclairage, au cinéma, et plus rarement au théâtre. Il faut noter, d'ailleurs, que les premières lentilles Fresnel sont construites par l'opticien Soleil, beau-père et prédécesseur de Jules Duboscq, fournisseur des appareils optiques de l'Opéra de Paris dans les années 1860. Au sujet de la dynastie Soleil/Duboscq, voir P. BRENNI, « 19th Century French Scientific Instrument Makers. XII: Soleil, Duboscq, and Their Successors », *Bulletin of the Scientific Instrument Society*, vol. 51, 1996.

³⁰² J.-C. FICHOU *et al.*, *Phares : Histoire du balisage et de l'éclairage des côtes de France*, Douarnenez, Chasse-Marée, 2006, p. 44.

³⁰³ On peut citer par exemple le mélodrame *Achmet* (Gaîté, 1811) dont l'acte II comporte un phare en arrière-plan (P.-J. de LAROCHE et L. B. F. von BILDERBECK, *Achmet, ou L'Ambition maternelle*, Paris, Barba, 1811), ou *Bisson*, représenté en 1828 au Cirque-Olympique, dont le cinquième tableau « représente la mer agitée et couverte de débris enflammés. [...] Plus loin un phare. » (B. ANTIER, T. NEZEL et T. VILLEMOT, *Bisson*, Barba, Paris, 1828, p. 40), ou encore *Albert* (1825, Ambigu-Comique) dont l'acte I se déroule à proximité d'un phare (M. BOISSET et B. ANTIER, *Albert, ou Le Rêve et le réveil*, Paris, Bezou, 1825).

³⁰⁴ J. B. A. HAPDE, *Le Colosse de Rhodes, ou Le Tremblement de terre d'Asie*, Paris, Barba, 1809, p.53.

plan et qui est une pantomime muette : le passage de l'esquif, d'abord au fond de la scène, puis son arrivée sur le rivage. Ainsi le faisceau de lumière contribue-t-il à guider le regard du spectateur à l'intérieur de l'image foisonnante³⁰⁵ de cet acte III. La lumière permet également de mettre en valeur le moment, particulièrement dramatique, où le traître rejette l'héroïne dans la mer, puisque la scène se déroule juste sous la lumière du phare : Pixérécourt en a tout à fait conscience, qui fait dire à Aymar, le traître : « Que ce flambeau soit pour toi l'astre de la mort³⁰⁶ ». La lumière de cette scène constitue à notre connaissance l'exemple le plus novateur d'éclairage focalisé et directionnel sur les scènes de l'époque : le fanal (qui d'ailleurs donne son titre à la pièce) fonctionne en soi comme un effet, un clou, qui contribue à susciter la terreur et le pathétique chez le spectateur. Isolant la fragilité de l'héroïne face à la mer en furie puis face au traître, il joue sur le contraste entre clarté et obscurité pour rendre le péril plus tangible.

La lumière, dans cette scène, reste en apparence réaliste : le faisceau illustre d'abord la présence du phare. Pourtant, son utilisation ici témoigne d'une modification profonde dans la façon dont est pensée la lumière au théâtre : elle n'a plus seulement une fonction illustrative, atmosphérique (ou même, tout simplement, d'éclairage), elle vient construire le regard, hiérarchiser l'image. Elle s'inscrit comme médiatrice entre le spectateur et le réel qui lui est donné à voir ; l'œil n'est plus libre d'errer dans les recoins de l'image, il se trouve invité à suivre un faisceau qui intensifie la sensation visuelle.

Il ne s'agit certes pas là d'un effet de lumière focalisée comme nous le verrons dans la seconde partie du siècle : d'une part, la présence de la source de lumière en scène fait que l'effet ne semble pas arriver d'un ailleurs au plateau ; d'autre part, l'absence de lentille, et le fait que la lumière vienne d'un flambeau (plutôt que d'un appareil électrique ou oxhydrique) signifie que le rayon produit n'était certainement ni aussi puissant, ni aussi focalisé qu'ils ne le seront dans la seconde moitié du siècle. Malgré tout, l'effet proposé par Pixérécourt paraît extrêmement novateur ; il semble avoir été l'un des premiers à pressentir le potentiel du rayon dans la construction de l'image scénique.

3.2. Le rayon, un motif romantique

³⁰⁵ La didascalie initiale de l'acte III précise : « Le Théâtre représente, sur le devant, les débris d'un Temple circulaire en marbre blanc, parmi lesquels serpentent des rameaux de vignes. Plus loin, une plage qui s'étend jusqu'à la mer, dominée à droite, dans le fond, par une pointe de rocher en saillie et fort élevée, sur laquelle on voit un phare ruiné. La mer occupe au moins quatre plans du fond. » (R.-C. G. de PIXERECOURT, *Le Fanal de Messine*, *op. cit.*, p. 48).

³⁰⁶ *Id.*, p. 65.

Si le rayon est très peu présent sur les scènes du début du XIX^e siècle, il s'impose en revanche comme motif de l'imaginaire romantique ; le rayon devient une façon de penser l'esprit humain, voire de conceptualiser l'art. Cette importance du rayon dans la pensée et la poétique romantique est fondamentale pour comprendre le succès visuel qu'obtient ensuite le motif sur les scènes.

Dans son analyse de la théorie littéraire à l'époque romantique, justement intitulée *The mirror and the lamp*, Meyer Abrams souligne un changement de paradigme dans la façon dont est conceptualisé l'esprit – et particulièrement l'esprit de l'artiste – dans le mouvement romantique. Il oppose à cet effet la théorie platonicienne, selon laquelle l'esprit serait un miroir du monde, sur lequel s'imprimerait fidèlement l'extérieur, et la théorie plotinienne, selon laquelle l'esprit viendrait éclairer le monde. La première, qu'on retrouve notamment dans le paradigme de la chambre obscure longuement discuté par Jonathan Crary, a connu, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, un franc succès : elle est reprise d'Aristote, qui compare l'esprit à de la cire sur laquelle se formerait l'empreinte du monde, jusqu'à John Locke, qui compare l'esprit de l'homme à la *camera obscura*. Or, comme l'observe H. Abrams, ce paradigme se trouve bousculé en profondeur à l'orée de la période romantique par des auteurs comme Coleridge et Wordsworth, qui lui préfèrent une métaphore active dans laquelle l'esprit apparaît comme une lumière projetée sur le monde :

Si Platon était la source principale de l'archétype philosophique du réflecteur, Plotin constitue l'origine de l'archétype du projecteur ; et la théorie romantique du savoir, de même que la théorie romantique de la poésie, peuvent être considérés comme les lointaines descendantes de cette image-racine issue de la philosophie plotinienne.

À toutes les époques, les théories de l'esprit et les théories de l'art ont eu tendance à être profondément liées, et à utiliser des analogies similaires, qu'elles soient explicites ou implicites. Pour résumer les choses de façon schématique : pour le critique typique du XVIII^e siècle, l'esprit était un réflecteur du monde extérieur, et le processus d'invention consistait à réassembler des « idées », c'est-à-dire littéralement des images, ou des sensations, et l'œuvre d'art qui en résultait était, elle-même, comparable à un miroir qui présenterait une image ordonnée et sélective de la vie. En substituant à cette image celle d'un esprit qui se projette et qui crée, et une théorie créative et expressive de l'art, différents critiques romantiques transformèrent les orientations premières de toute la philosophie esthétique³⁰⁷.

³⁰⁷ Je traduis : « If Plato was the main source of the philosophical archetype of the reflector, Plotinus was the chief begetter of the archetype of the projector ; and both the romantic theory of knowledge and the romantic theory of poetry can be accounted the remote descendants of this root-image of Plotinian philosophy. [...] In any period, the theory of the mind and the theory of art tend to be integrally related and to turn upon similar analogies, explicit or submerged. To put the matter schematically : for the representative eighteenth-century critic, he perceiving mind was a reflector of the external world ; the inventive process consisted in a reassembly of « ideas » which were literally images, or replicas of sensations ; and the resulting art work was itself comparable to a mirror presenting a selected and ordered image of life. By substituting a projective and creative mind, and, consonantly, an expressive and creative theory of art, various romantic critics reversed the basic orientation of all aesthetic philosophy ». (M.

Or, cette métaphore de la lampe plutôt que du miroir qui s'impose comme théorie de l'art et théorie de la pensée chez les romantiques fait du rayon un motif central : l'esprit du poète est désormais un rayon qui fouille les ténèbres, qui fait surgir les objets, les images ; qui extrait l'art de l'obscurité. C'est le cas, par exemple, chez Victor Hugo : le recueil *Les Rayons et les Ombres* (1840) repose sur cette métaphore du poète au « front éclairé³⁰⁸ » qui « rayonne³⁰⁹ » et qui est d'ailleurs « doux comme une femme³¹⁰ » ; les métaphores de la lumière font systématiquement apparaître l'image d'un être de lumière dont le regard transperce les ténèbres d'un rayon.

Métaphore de l'art, le rayon est aussi, spécifiquement, une métaphore du théâtre. C'est sur elle, précisément, que s'appuie Victor Hugo dans la *Préface de Cromwell* :

D'autres, ce nous semble, l'ont déjà dit : le drame est un miroir où se réfléchit la nature. Mais si ce miroir est un miroir ordinaire, une surface plane et unie, il ne renverra des objets qu'une image terne et sans relief, fidèle, mais décolorée ; on sait ce que la couleur et la lumière perdent à la réflexion simple. Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l'art. [...]

C'est une grande et belle chose que de voir se déployer avec cette largeur un drame où l'art développe puissamment la nature ; un drame où l'action marche à la conclusion d'une allure ferme et facile, sans diffusion et sans étranglement ; un drame enfin où le poète remplisse pleinement le but multiple de l'art, qui est d'ouvrir au spectateur un double horizon, d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes [...]³¹¹.

Il commence, en effet, en apparence, par concéder le modèle du miroir ; pourtant, le miroir qu'il a en tête n'a, quand on se penche avec attention sur le passage, pas grand-chose à voir avec celui de Platon et de la chambre obscure. Bien plutôt, c'est une lampe à réverbère que décrit ici Victor Hugo, assez précisément : il détaille le mécanisme des miroirs visant à concentrer les rayons lumineux pour en former un plus puissant, à l'œuvre précisément dans les réverbères employés sur les scènes de l'époque. La fonction de son « miroir » n'est pas de renvoyer une image, mais de faire « d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme » : bref, de former un *rayon* lumineux. Cette image de la lumière est reprise un peu plus loin lorsqu'il décrit le « but de l'art » comme étant « d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes ». C'est

H. ABRAMS, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New Ed, London, OUP USA, 1971, pp. 59-69).

³⁰⁸ V. HUGO, *Les rayons et les ombres*, Genève, Gruaz, 1840, p. 27.

³⁰⁹ *Id.*, p.28.

³¹⁰ *Id.*

³¹¹ V. HUGO, « Préface de Cromwell », dans V. Hugo, *Théâtre complet, op. cit.*, pp. 436-437.

donc bien le paradigme de la lampe, et non du miroir, qu'adopte ici Hugo : le drame est conçu comme un faisceau puissant qui, grâce aux moyens de l'optique, viendrait illuminer le monde.

Il n'est pas anodin, d'ailleurs, que la description soit si précisément technique. Certes, en s'appuyant d'abord sur l'idée du « miroir », Hugo cherche probablement à s'inscrire dans la tradition théâtrale qui le précède ; mais l'idée d'un « miroir à concentration » relève d'une technologie récente et fait écho aux recherches contemporaines sur l'éclairage des phares, et, plus encore, des théâtres. Elle relève évidemment des spécificités de l'esthétique hugolienne – Anne Ubersfeld a ainsi souligné le goût de Hugo pour les mises en scènes dépouillées avec des simples touches de couleur, qui pourraient évoquer la boîte noire moderne³¹² – mais s'inscrit, plus largement, dans une métaphore de l'art et de la création en vogue chez les romantiques.

Victor Hugo conçoit donc le théâtre sur le modèle d'un réverbère, qui viendrait illuminer l'obscurité du monde ; c'est un bouleversement à la fois pour la façon dont est pensé le théâtre, et pour le régime scopique qu'il suppose. Si le théâtre est un *miroir*, il renvoie au spectateur une image homogène, plate ; si le théâtre est un *rayon*, il pointe déjà ce qui est à voir ; il distingue, il sélectionne, il met en valeur. Il accompagne le regard du spectateur, il le construit, il l'assiste en l'aidant à pénétrer « l'intérieur [...] des hommes ».

Le tournant est d'autant plus considérable qu'il prend, dans la décennie 1830, un tournant pratique sur les scènes : si le rayon est la métaphore de choix des romantiques, cette métaphore est rapidement concrétisée. Le théâtre ne se contente plus d'être un rayon au sens figuré, il commence à *mettre en scène* des rayons. Le réverbère, de métaphore de la création, commence à devenir l'outil d'une nouvelle structuration du visible sur les scènes.

3.3. Du clair de lune au rayon de lune

C'est le motif de la lune qui, dans le théâtre du début du XIX^e siècle, témoigne le plus clairement de ce changement de paradigme. La lune, telle qu'elle apparaît sur les scènes au début du XIX^e siècle, est en effet d'abord un motif décoratif qui, peint sur une toile de fond, éclaire le fond de scène d'un jour diffus. Progressivement, cependant, la lune devient *rayon* : la figuration du disque s'efface au profit de la représentation de ses rayons qui tombent sur la scène.

³¹² A. UBERSFELD, « Victor Hugo metteur en scène », dans M. Blondel et P. Georgel (éd.), *Victor Hugo et les images*, Dijon, France, Ville de Dijon, 1989.

3.3.1. Le clair de lune

Quasi-absente des scènes théâtrales jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la lune fait son apparition à l'époque romantique ; sous la forme du clair de lune, représenté sur la toile de fond et éclairé par derrière, elle connaît une vogue importante dans les années 1820.

3.3.1.1. Représentation des astres au théâtre avant le XIX^e siècle

Les effets lumineux du théâtre occidental s'appuient fréquemment sur une représentation des astres qui constituent le cadre référentiel d'un certain nombre d'effets techniques. Le théâtre religieux médiéval utilise d'abord la lumière pour représenter les manifestations divines et suggérer la transcendance³¹³, mais les « secrets » reposant sur la représentation des astres ne sont pas rares non plus. Ainsi, le *Livre de conduite du régisseur* pour le *Mystère de la Passion* représenté à Mons en 1501 mentionne-t-il un « secret de l'estoille³¹⁴ » qui accompagne l'arrivée des rois mages ; de même, le *Mistère de Vieil Testament*, qui date du milieu du XV^e siècle, mentionne Lucifer, « ayant ung grant soleil resplendissant derrière luy³¹⁵ ».

C'est à partir de la Renaissance italienne que la cosmologie théâtrale change : là où les Mystères cherchaient d'abord à représenter la lumière divine, généralement flottant ou gravitant autour des figures célestes, les scénographies en perspective du théâtre italien et de ses dérivés se servent des astres pour ancrer le monde représenté dans espace-temps identifiable. Les manuels et traités techniques font, dès lors, la part belle aux représentations des phénomènes atmosphériques : représenter les étoiles, le soleil ou l'aurore devient une préoccupation importante pour les praticiens. Ainsi Serlio donne-t-il dans son *Traité de l'Architecture*³¹⁶, une solution technique pour représenter un astre qui traverserait la scène³¹⁷ : les astres ne suivent plus les personnages sacrés, leur course est désormais envisagée du point de vue de l'homme et de la scène en perspective qui représente la Terre. Suivant le même paradigme, Sabbattini propose différentes techniques pour représenter la course des astres. La plus aboutie, et l'une

³¹³ Bergman cite par le cas d'une représentation italienne de l'Annonciation, dans laquelle Dieu le père apparaît suspendu dans les airs, entourés de sept cercles sur lesquels brillent plus de mille lampes à huile. (G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 34).

³¹⁴ G. COHEN, *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion : joué à Mons en 1501*, Paris, Librairie ancienne H. Champion, 1925, p. 79.

³¹⁵ J. de ROTHSCHILD (éd.), *Le Mistère du viel testament*, Paris, Firmin-Didot, 1878, 6 vol. 1, p. 60.

³¹⁶ S. SERLIO, *Il Primo libro d'architettura di Sabastiano Serlio*, *op. cit.*, v.2, p. 73.

³¹⁷ Il propose de peindre la planète à représenter et de la tirer, grâce à un fil de fer très fin, d'un bout à l'autre de la scène.

des plus connues, est celle qui permet de représenter l'aurore : combinant une toile de fond peinte selon un dégradé (du rouge au bleu) qui défile, et une modification de la structure de l'éclairage (on éteint un éclairage rasant pour passer à un éclairage en hauteur) elle repose sur une imitation non pas de l'atmosphère de l'aurore, mais de l'effet astronomique d'un soleil levant par rapport à la terre³¹⁸. Ces effets semblent avoir été utilisés relativement fréquemment dans les pièces à machine³¹⁹.

Pourtant, si le soleil ou l'aurore sont des effets courants, la lune est très peu attestée, aussi bien dans les traités techniques que dans les pièces à machine. On peut citer un des masques d'Inigo Jones à la cour anglaise, *Luminalia* (1638), qui s'ouvre sur un tableau représentant la lune en arrière-plan³²⁰, mais l'effet est beaucoup moins populaire que les apparitions des autres astres, ou des dieux et déesses incarnant ces astres.

3.3.1.2. Popularité du clair de lune à l'époque romantique

La fin du XVIII^e siècle, au contraire, met la lune à l'honneur sous l'influence des préromantiques. Puisque « Werther a mis le clair de lune à la mode », selon le mot de Madame de Staël³²¹, le motif devient l'un des topos centraux de la poésie et de la littérature romantique au tournant des XVIII^e et XIX^e siècle : paysage de rêverie, propice aux amants et aux rencontres surnaturelles, le clair de lune imbue le monde d'une lumière diffuse et mystérieuse³²². Le mélodrame, profondément inspiré par la littérature romantique, se saisit du motif qui s'accorde à merveille à la prédilection du genre pour les nocturnes et les clairs-obscur.

Ainsi Grobert observe-t-il en 1809 que « les effets du clair de la lune, que l'on s'efforce d'imiter depuis quelques temps par l'interposition des gazes peintes ou par des verres de couleur sont agréables³²³ ». Ces effets, qui combinent généralement une toile peinte éclairée par derrière et de la lumière colorée, deviennent en effet très fréquents dès le début du siècle, comme en témoignent les textes des pièces. À partir des années 1820, la presse commence même à souligner l'omniprésence de l'effet. Le *Journal des débats* observe que « le clair de lune obligé

³¹⁸ N. SABBATTINI, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, op. cit., pp. 167-168.

³¹⁹ J. CLARKE, « La lumière comme effet spectaculaire dans les pièces à machines et les opéras de 1639 à 1681 », dans R. Zaiser et Centre international de rencontres sur le XVII^e siècle, *L'âge de la représentation : l'art du spectacle au XVII^e siècle*, Tübingen, G. Narr, 2007, 1 vol., pp. 91-92.

³²⁰ G. BERGMAN, op. cit., p. 121.

³²¹ Cité par A. MONTANDON, « Lune », dans A. Montandon (éd.), *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Paris, H. Champion, 2013, vol. 1, p. 672.

³²² *Id.*

³²³ J.-F.-L. GROBERT, op. cit., p. 237.

a remplacé dans les mélodrames le niais de rigueur³²⁴ » et le *Journal des théâtres* de souligner que « la décoration fait maintenant le succès de toutes nos pièces, en avant le cri d'admiration pour les clairs de lune³²⁵ ». Les didascalies sont riches en indications qui permettent de se représenter plus précisément le type d'effet que désignaient ces « clairs de lune ». Ainsi peut-il être précisé que « la scène est éclairée par la lune³²⁶ », « le théâtre n'est éclairé que par la lueur de la lune³²⁷ », (ce qui suppose donc qu'il ne s'agit pas que d'un effet peint en toile de fond), ou que « la lune éclaire le fond de la scène³²⁸ » (ce qui suggère une toile éclairée par derrière qui illumine surtout l'arrière-plan). Les didascalies précisent aussi parfois que la lune doit être représentée par une lumière de couleur : ainsi, une « teinte bleuâtre³²⁹ » ou des « lumières pâles et froides³³⁰ ». De même, il est fréquemment précisé que la lune se voile, que sa clarté augmente ou diminue : ainsi « le fond de la scène que la lune éclairait s'obscurcit entièrement³³¹ », « l'on a vu dans le fond la lune cachée par des nuages ; aux derniers mots de Ruthwen, elle brille dans tout son éclat³³² », « la lune en ce moment semble voilée par un nuage et ne répand plus sur scène qu'une faible clarté³³³ ». Ces didascalies font probablement allusion à un dispositif destiné à couvrir la lumière produite : dans le cas des nuages mentionnés, par exemple, on peut supposer qu'un élément opaque, en forme de nuage, était placé entre la source de lumière et la toile pour produire un obscurcissement. Un des premiers livrets de mise en scène de Paliani, légèrement postérieur, décrit d'ailleurs un procédé très similaire :

Nuit complète après l'air. – [...] Sur les mots : *Es-tu là, me voilà, etc., etc.*, dégagez les nuages qui couvrent la lune (sur la toile de fond, côté jardin). Et aux mots : *C'est le prix d'un baiser qu'on ne peut refuser*, la lune, déagée des nuages, éclaire un peu la scène³³⁴.

Les clairs de lune, relativement fréquents dans les pièces et les mise en scène de la première moitié du siècle, semblent donc avoir été réalisés de façon relativement similaire, par rétro-éclairage d'une toile de fond sur laquelle était représentée la lune. Il ne reste pas, à notre connaissance, de croquis de ce type de décor dans les années 1820 ; néanmoins, des illustrations

³²⁴ R., « Feuilleton du Journal des débats », *Journal des débats politiques et littéraires*, 19 juin 1820, p. 2.

³²⁵ Anon., « L'ex-claqueur », *Journal des théâtres, de la littérature et des arts*, 22 août 1820, p. 3.

³²⁶ J.-G.-A. CUVÉLIER, *Ardres sauvée, ou Les Rambures*, Gaîté, Paris, 1803, p. 20.

³²⁷ A. DUMAS, « Don Juan de Manara », dans *Théâtre complet d'Alexandre Dumas*, Paris, Michel Lévy frères, 1864, vol. 3, p. 408.

³²⁸ L.-C. CAIGNIEZ, *L'illustre aveugle*, Paris, Barba, 1808, p. 20.

³²⁹ V. DUCANGE, *Calas*, Paris, Didot, 1820, p. 26.

³³⁰ V. H. J. B. DUCANGE, *La Suédoise*, Paris, Barba, 1821, p. 59.

³³¹ L.-C. CAIGNIEZ, *L'illustre aveugle*, *op. cit.*, p. 36.

³³² C. NODIER, *Le Vampire*, Paris, Barba, 1820, p. 43.

³³³ J. TAYLOR et C. R. MATURIN, *Bertram, ou Le pirate*, Paris, Quoy, 1822, p. 23.

³³⁴ L. PALIANI, *La Main de fer*, Paris, E. Brière, 1841, p. 69.

un peu plus tardives (voir également figure 31, p. 47, en annexe) donnent une idée du type d'effet qui pouvait être produit :



Figure 16. Le clair de lune dans la scène finale des Mousquetaires.

ANONYME, *La fuite en mer, dernier tableau des mousquetaires* : Galerie Dramatique. Théâtre de l'Ambigu-Comique : [estampe], 1845, BNF. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105412742>

Vers la fin du XIX^e siècle, un effet probablement très similaire est décrit plus en détail dans des manuels techniques, à la différence que la source d'éclairage était plus probablement en 1820 une lampe à huile :

Découpez la taille de la Lune dans le canevas, et collez derrière un morceau de tissu pour recouvrir l'ouverture ; quand la scène est obscurcie, placez une lampe oxhydrique à proximité du morceau de tissu placé derrière. Pour empêcher que la lampe oxhydrique n'éclaire le canevas autour de la lune, peignez le canevas avec de la peinture noire et épaisse environs un mètre autour d'elle, ce qui le rendra opaque³³⁵.

En outre, des techniques permettaient de simuler le lever et le mouvement de la lune dans le ciel : pour cela, la lune était figurée par une « boîte à lune » (une boîte, généralement en fer-

³³⁵ Je traduis : « Cut the size of the moon out of the canvas, and paste behind a piece of linen to cover the aperture, and when the stage is darkened place a limelight close to the linen at the back. In order to keep the limelight from illuminating the canvas round the moon, paint with thick black paint say about four foot round the same which will make it opaque. ». (S. BAKER, *A guide to theatrical scene painting in distemper, for the use of amateurs*, Londres, 1889, p. 28, cité par T. A. L. REES, *Theatre lighting in the Age of Gas*, op. cit., p. 152).

blanc) que l'on pouvait faire se mouvoir en fond de scène. Abraham Rees, en 1819, les décrit en ces termes :

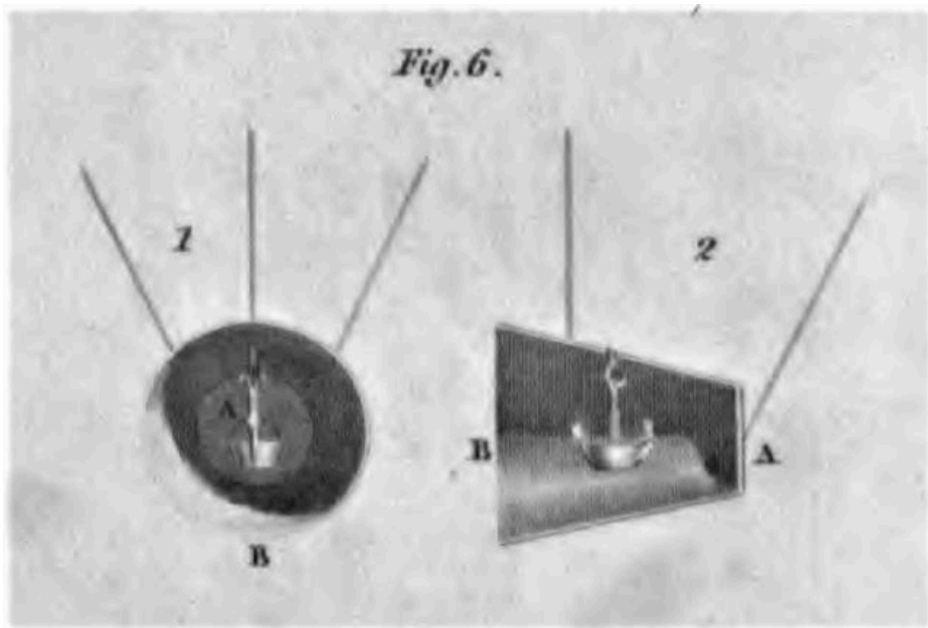


Figure 17. Boîte à lune

A. REES, « Miscellaneous - Dramatic Machinery », dans *The Cyclopaedia*, op. cit., Plates vol. 3.

Fig. 6 est un appareil plus optique que mécanique. Il a pour objet de rendre l'effet de la pleine lune, et a été utilisé avec un grand succès à Drury Lane. La vue de face est désignée par le chiffre 1, la vue de profil par le chiffre 2. C'est une boîte en étain conique, la partie la plus étroite du diamètre consistant en un réflecteur concave A. La partie la plus large, en B, est recouverte de taffetas ou de n'importe quel tissu coloré et transparent de façon à donner la teinte nécessaire. Une lampe est suspendue à l'intérieur de la boîte, qui est trouée en de nombreux endroits pour faire circuler l'air. Aussi simple que soit cet appareil, il produit un effet de lune d'une ressemblance frappante lorsqu'il est suspendu à trois cordes, et que le fond de la scène est plongé dans l'obscurité³³⁶.

Ces « boîtes à lune », quoique rudimentaires, ont l'intérêt d'utiliser déjà un effet de focalisation de la lumière : le réflecteur concave, situé au fond de la boîte, qui renvoie et dirige un peu la lumière. Néanmoins, elles sont toujours destinées à représenter, non le rayon, mais le clair de lune, c'est-à-dire un disque flottant en fond de scène. Ce n'est qu'à partir des années 1830 que outils évoluent et se mettent à pouvoir représenter, aussi, des rayons.

³³⁶ A. REES, « Dramatic Machinery », dans *The Cyclopaedia*, Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, 1819, vol. 12, non paginé. Je traduis : « Fig. 6, is an apparatus, rather optical than mechanical. It is designed to give the effect of a full moon and was used with great success at Drury Lane. The front view is distinguished by the numeral 1, the profile by 2. It is a conical case of tin, the lesser diameter of is a concave reflector at A. The greater diameter, at B, is covered with taffeta, or any transparent coloured cloth, to give the shade required, and a lamp is suspended within the case, which is perforated in many places to admit the air. Simple as this apparatus is, it gives a very striking resemblance of a full moon when suspended by three cords, and when the back part of the stage is darkened ».

3.3.2. Premiers rayons de lune

À partir 1830, et surtout 1840, les effets de lune connaissent une lente métamorphose : si les clairs de lune sont attestés jusqu'à la fin du siècle, un nouveau type d'effet fait son apparition : le rayon de lune. Ceux-ci sont extrêmement significatifs car il s'agit de lumière focalisée (un rayon, directionnel et relativement resserré, venu du hors-scène pour frapper un point du plateau) ; or, ils sont réalisés, *a priori*, sans que soient mises à contribution l'électricité ou le gaz oxhydrique, mais plutôt en exploitant des lentilles, dont le principe est connu depuis longtemps. C'est donc une évolution esthétique, autant que technique, qui se joue dans cette apparition de la lumière focalisée : le rayon est devenu à la mode.

3.3.2.1. Lentilles et réverbères

Les techniques utilisées pour produire le clair de lune évoluent au cours des années 1830. Les sources, à ce sujet, sont profondément lacunaires. Celles dont nous disposons semblent néanmoins suggérer que les clairs de lune mobilisent des effets de plus en plus élaborés. Ils font désormais partie des fournitures proposées par les physiciens de théâtre, tel Lormier, à l'Opéra et à la Comédie-Française, qui fournit les théâtres en gaz, effets pyrotechniques, et matériel d'éclairage. Ainsi les documents comptables de la Comédie-Française relèvent-t-il, par exemple :

« Mois de Mai 1833
Théâtre Français
Fournitures faites par M Lormier Physicien de l'Opéra pendant le mois de Mai
pour les répétitions & représentations des Enfants d'Edouard.
Mai 16 répétition du clair de lune seul 5F
 18 1^{ère} représentation Clair de Lune, oxigène [sic] et 1 Torche 8F
 20 2^{ème} id³³⁷ »

Si la comptabilité ne précise malheureusement pas comment était réalisé le clair de lune, cette indication permet cependant plusieurs constats. D'une part, le fait de faire appel à un physicien laisse supposer que l'effet mobilisait du matériel ou des fournitures que le théâtre n'avait pas habituellement à sa disposition, et que les fournisseurs officiels de luminaire (du quinquet et de l'huile) n'étaient pas en mesure de fournir. On peut donc supposer que l'effet reposait sur une source d'éclairage particulière (du gaz, par exemple) et/ou requérait un matériel spécifique. De plus, le fait que le clair de lune (contrairement à la torche, par exemple) ait été utilisé dès la

³³⁷ « Documents comptables fourniture pour le théâtre », Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, 3AC18.

répétition du 16 mai permet de supposer que l'effet était à la fois important et relativement inhabituel. Les didascalies de la tragédie de Delavigne fournissent à cet égard une indication précieuse puisque l'effet de clair de lune est clairement spécifié :

« [Le duc d'York] court vers une des croisées, en tire les rideaux, qui laissent tout à coup pénétrer les rayons de la lune dans l'appartement³³⁸. »

La didascalie, ici, souligne une transformation profonde dans les effets de clairs de lune à partir des années 1830 : il ne s'agit plus de représenter un *paysage avec une lune*, mais l'effet du clair de lune, et spécifiquement ses rayons. Le fait que ces rayons passent par la fenêtre laisse à supposer qu'il s'agit bien ici de représenter une lumière directionnelle et focalisée, contrairement aux clairs de lune évoqués précédemment, qui s'apparentaient plutôt à un éclairage atmosphérique et diffus. La Lune elle-même, dans cette scène, a disparu : on ne voit plus que ses rayons.

D'autres indications dans les archives et les textes d'époque permettent d'affiner un peu notre compréhension technique de la réalisation des clairs de lune dans les années 1830. Ainsi, Louis-Désiré Véron, directeur de l'Opéra de Paris de 1831 à 1835, mentionne-t-il dans ses *Mémoires* l'utilisation de gaz « dans des boîtes fermées placées dans les cintres pour produire l'effet du clair de lune dans la décoration du cloître de *Robert le Diable*³³⁹ ». Là encore, la nature exacte de ces « boîtes fermées » n'est pas explicitée ; il est cependant possible de formuler des hypothèses. D'abord, ces boîtes sont « placées dans les cintres » (et non, par exemple, en fond de scène ou sur le côté de la scène) : il ne peut donc pas s'agir des mêmes « boîtes à lune » que celles que nous avons présentées précédemment, puisque leur effet reposait justement sur le fait qu'elles produisaient le disque visible de la lune, et n'étaient donc pas cachées dans les cintres. Il s'agit donc ici d'un éclairage en douche ou légèrement latéral, ce qui paraît cohérent avec les gravures du spectacle représentant une lumière située en hauteur, éclairant du fond vers l'avant-scène et de cour vers jardin. Encore une fois, le procédé rompt radicalement avec les « clairs de lune » antérieurs puisqu'il s'agit de représenter la lumière de la lune et non la lune elle-même. Quant à ces « boîtes fermées » elles-mêmes, on ne peut que formuler des hypothèses. Le fait que Véron les mentionne spécifiquement (parmi d'autres innovations introduites au cours de son mandat) paraît indiquer qu'elles représentent un procédé novateur. Il semble logique de supposer que placer les sources d'éclairage dans des « boîtes » avait pour fonction première de diriger la lumière, en évitant que le faisceau ne se répande à

³³⁸ C. DELAVIGNE, « Les Enfants d'Edouard », dans *Théâtre de Casimir Delavigne. Série 2*, Paris, Charpentier, 1852, p. 330.

³³⁹ L. D. VERON, *op. cit.*, p. 338.

360°. Ainsi la « boîte » permet-elle, comme les réverbères déjà largement utilisés dans le monde du théâtre, de faire en sorte que la partie du cloître qui doit rester dans l'ombre ne soit pas frappée par la lumière ; elle permet d'augmenter le contraste. Permettait-elle, également, de donner l'impression d'un « rayon » de lune, d'une lumière réellement focalisée ? Les illustrations contemporaines (voir en page 107) pourraient donner cette impression : la lumière paraît former des taches de lumière extrêmement précises au sol ; il est néanmoins très probable que cet effet ait principalement été réalisé par la peinture. Comme Véron ne précise pas si ces « boîtes » étaient munies de lentilles (qui auraient effectivement permis d'obtenir un faisceau concentré), il paraît impossible de trancher.

Néanmoins, dès la fin des années 1830, la possibilité de matérialiser la Lune avec des rayons de lumière focalisée semble attestée. Ainsi, les Archives de l'Opéra de Paris comportent-elles, associée à un traité d'engagement datant de 1837, une liste manuscrite des accessoires utilisés alors par le physicien Lormier :

« 5 lampes de robert
5 tringles en fer servant à les accrocher
Une lentille en verre servant au clair de lune de l'orgie
Les épées flamboyantes servant dans la tentation et la Sylphide (12)
1[9 ?] torches ou flambeaux de la muette³⁴⁰. »

Si les « lampes de robert » font probablement référence aux « boîtes » examinées ci-dessus (sans que rien ne vienne détailler leur fonctionnement), c'est la mention de la « lentille en verre servant au clair de lune de l'orgie » qui nous intéresse ici particulièrement. Il s'agit probablement d'une référence à *L'Orgie*, un ballet de Scribe et Coralli, (Opéra, 1831). Le livret du ballet précise en effet que « la lune, sortant des nuages, jette un rayon qui vient éclairer tout l'appartement³⁴¹ ». Le fait que le ballet ait eu recours à une lentille de verre pour réaliser cet effet laisse à supposer qu'il s'agissait effectivement d'obtenir un faisceau relativement focalisé, qui puisse imiter un rayon. La lentille mentionnée par les archives de l'Opéra représente-elle une expérimentation ponctuelle, ou, au contraire, témoigne-t-elle d'un tournant dans les représentations de la lune à partir des années 1830 ? Il est à noter, en tout cas, que les expériences portant sur les lentilles au théâtre semblent à cette époque retenir l'attention des praticiens puisque la *Gazette des théâtres* juge bon de signaler, en 1835, une nouvelle invention du même type :

Un mécanicien de Venise, disent les Mémoires de l'Académie industrielle, vient d'inventer une méthode très ingénieuse pour éclairer les théâtres. La machine éclairante est renfermée dans une ouverture pratiquée dans le ciel ou

³⁴⁰ « Accessoires de M. Lormier », Paris, 1837, Archives nationales - Archives de l'Opéra de Paris, AJ-13-221.

³⁴¹ E. SCRIBE et J. CORALLI, *L'Orgie*, Paris, Bezou, 1831, p. 15.

plafond de la salle. Des miroirs paraboliques servent à concentrer la lumière de plusieurs lampes et à la réfléchir sur des lentilles de verre planoconcaves, d'un pied de diamètre. Ces lentilles occupent l'ouverture de la chambre éclairante. Elles versent, en les dispersant sur le théâtre, les rayons de lumière qui, arrivant sur elle dans une direction parallèle, divergent par la réfraction et se répandent de toutes parts. [...] Nous devons faire observer, au sujet de cette découverte, dont les journaux italiens font un grand éloge, qu'elle n'est qu'une application du mode d'éclairage inventé par Fresnel pour l'illumination des phares maritimes³⁴².

Si le descriptif de l'invention n'est pas tout à fait clair – le texte mentionne une lentille concave, servant à diffracter la lumière, alors que le système de Fresnel auquel il est fait allusion utilise les lentilles convexes, permettant au contraire de la rassembler – cet entrefilet témoigne néanmoins de l'intérêt, à cette époque, des praticiens pour les recherches impliquant des lentilles. Au-delà des possibilités techniques offertes par celles-ci, cet intérêt s'explique aussi sans doute en partie par la place importante qu'occupe le rayon de lumière dans l'imaginaire romantique.

3.3.2.2. Utilisations du rayon de lune dans les années 1840

À partir des années 1840, les « rayons » (le plus souvent, mais pas exclusivement, chargés de représenter la lune) font leur apparition dans le corpus théâtral, que ce soit dans les didascalies des pièces ou dans les relevés de mise en scène. L'effet est encore rare, mais notable ; quoique les informations au sujet de sa réalisation technique soient lacunaires, on peut supposer qu'étaient utilisés des réverbères, en conjonction avec des lentilles, comme semblent le suggérer les documents d'archives mentionnés précédemment.

Un tel effet se trouve dans *L'Alchimiste* de Dumas et Nerval (Renaissance, 1839) : l'acte IV, qui voit Francesca, malgré elle³⁴³, dénoncer le crime de son époux, se déroule dans un caveau où par « une fenêtre grillée [...] pénètre un rayon de lune³⁴⁴ ». La lumière de la lune, qui probablement projette aussi l'ombre des barreaux sur les protagonistes, met en avant cette fenêtre et suggère déjà le cachot vers lequel est traîné Fasio à la fin de l'acte. Le rayon, ici, fait partie du décor : il n'a pas un rôle actif ni ne semble destiné à illuminer plus particulièrement un personnage ; bien plutôt, il contribue à poser l'atmosphère lugubre de l'acte. Un effet très

³⁴² Anon., « Nouvelles diverses », *Gazette des théâtres : journal des comédiens*, 1^{er} octobre 1835, p. 8.

³⁴³ Trompée par le podestat, Francesca est persuadée que son époux lui est infidèle. Pour le ramener à ses côtés, elle décide d'avouer que leur fortune ne leur appartient pas, mais a été trouvée à la cave ; malheureusement, on découvre aussi à cette occasion le cadavre de Grimaldi, à qui appartenait cette fortune ; Fasio (l'époux) est accusé du crime et arrêté. (Il sera innocenté à l'acte V).

³⁴⁴ A. DUMAS et G. de NERVAL, *L'Alchimiste*, Paris, Dumont, 1839, p. 119.

similaire se trouve dans la troisième partie de *Burgraves* de Victor Hugo (Comédie-Française, 1843) puisque l'auteur note qu' « il est nuit ; un rayon de lune entre par la fenêtre et dessine une forme droite et blanche sur le mur opposé³⁴⁵ ». Il est évidemment possible qu'une partie de l'effet (notamment la « forme droite et blanche ») ait été peinte sur scène ; néanmoins les critiques laissent à penser que l'effet était bien, en partie, réalisé par de la lumière. Ainsi la *Tribune Dramatique* observe-t-elle qu'« une lampe jette sa pâle et funèbre clarté sous ses voûtes souterrains. Job porte ses yeux pleins de larmes sur une fenêtre aux barreaux brisés où viennent mourir les pâles rayons de la lune³⁴⁶ ». Les effets, chez Dumas et Hugo, sont relativement proches ; tous deux rappellent évidemment les scènes de mélodrames du début du siècle avec leurs caveaux sombres éclairés d'une faible lanterne. Ici cependant, un rayon de lumière directionnelle vient remplacer la faible lanterne, pour créer le clair-obscur. Même s'il paraît très difficile de savoir exactement à quoi ressemblaient ces effets, en l'absence d'informations sur les moyens techniques de leur réalisation, la présence de ces didascalies est symptomatique d'une évolution profonde dans la façon dont est pensée la lumière. La lune n'est plus un astre qui flotte, nébuleux, en fond de scène ; c'est une lumière active, directionnelle, qui se projette sur la scène ; le clair-obscur n'est plus seulement une lanterne qui produit un effet de focalisation un peu flou autour d'elle, c'est désormais une lumière qui arrive, de l'extérieur, sur la scène pour la découper. Cette évolution reflète le développement des moyens techniques – nous l'avons vu, les premières lentilles commencent à être utilisées pour réaliser des effets de lune. Mais elle découle aussi de modifications profondes du paradigme de la vision et de l'esprit. Dans un drame conçu lui-même comme un réverbère chargé de fouiller les ombres de l'humanité, la lumière projetée de la lune ne fait finalement que redoubler le regard de l'auteur ; avec les premiers effets de rayons, la métaphore hugolienne s'incarne sur le plateau.

Si les exemples de pièces mettant en scène des rayons restent rares dans les années 1840, nous mentionnerons néanmoins deux exemples supplémentaires qui nous paraissent relativement révélateurs. Le premier est tiré d'une courte pièce de Clairville, *Le Retour de Sainte-Hélène* (Porte-Saint-Martin, 1840) qui s'achève par une apothéose napoléonienne :

(Pendant ce couplet, tout le théâtre s'est obscurci, la nuit est complète. – Le théâtre change.)

APOTHEOSE.

(On aperçoit le rocher de Sainte-Hélène, au milieu, la tombe de l'Empereur, sur deux lignes, les généraux et les soldats de l'empire. – Bientôt la pierre tumulaire se lève, Napoléon sort de son tombeau, et vient poser le pied sur le

³⁴⁵ V. HUGO, *Les Burgraves*, Paris, Michaud, 1843, p. 123

³⁴⁶ Anon., « Théâtre Français : Les Burgraves », *La Tribune dramatique : revue théâtrale, artistique, littéraire et des modes*, 12 mars 1843, p. 486.

bord de la fosse, à ce moment un rayon de lumière vient éclairer la figure de l'Empereur³⁴⁷.)

Cette séquence nous intéresse particulièrement car le rayon ici mis en scène n'est pas *a priori* celui de la lune ou du soleil ; bien plutôt, il s'apparenterait à une forme d'onction divine. En cela, la scène s'inscrit dans la lignée des « femmes en blanc » que nous avons décrite auparavant : il s'agit, avec la lumière, de distinguer la nature du personnage présent de celle des mortels qui l'entourent. La scène n'est bien sûr pas sans rappeler la sortie christique du tombeau, et le rayon lumineux a de claires connotations religieuses. Pour autant, ce n'est pas une machinerie – une gloire par exemple – qui viendrait élever l'Empereur ; bien plutôt, la lumière, en jouant sur les textures de la peau et du costume, élève un acteur ordinaire, avec un corps proprement humain, au rang d'immortel. La lumière donne l'illusion de changer, en profondeur, la nature de l'être.

Un exemple assez proche se trouve dans un des livrets de la collection Paliani, à propos de la mise en scène de *L'Âme en Peine* (Opéra, 1846) ; celui-ci s'inscrit très clairement dans la tradition des femmes en blanc. Il s'agit, en effet, d'un opéra fantastique dont l'intrigue n'est pas sans évoquer nombre de ballets romantiques : l'héroïne, Paola, meurt par accident à la fin de l'acte I ; son riche amant, Léopold, s'apprête à se marier à l'acte II lorsqu'elle reparaît sous la forme d'une âme en peine, « au milieu des vapeurs, pâle et blanche, et les yeux levés vers le ciel³⁴⁸ », ainsi que le précise le livret de Saint-Georges. Or cet idéal sylphidique se voit, dans la mise en scène de l'Opéra, réserver un traitement lumineux tout à fait spécifique. En effet, le livret de Paliani spécifie que « chaque fois que l'âme de Paola paraît, gaze devant la rampe du côté où est Paola³⁴⁹ » (ce qui signifie donc un léger assombrissement du côté de la scène où elle se trouve, de façon à pouvoir y créer des contrastes plus marqués) ; puis que « on aperçoit Paola au milieu des nuages éclairée par un rayon céleste³⁵⁰ ». Les moyens pour réaliser ce rayon sont d'ailleurs explicités dans la plantation initiale de l'acte : « Placez derrière et au sommet de ce bosquet, à la face, un grand foyer de lumière avec un réflecteur, pour éclairer Paola d'un rayon céleste³⁵¹ ». Cette image est, pour nous, fondamentale, car elle se situe à la confluence de plusieurs effets : d'une part, elle exploite l'imaginaire romantique de la femme en blanc, et, comme dans les ballets, les mélodrames et les drames, dépeint la victime comme une créature de lumière. Mais, surtout, elle le fait en exploitant, ce qui est nouveau, un *rayon* lumineux

³⁴⁷ CLAIRVILLE, *Le Retour de Sainte-Hélène*, Paris, Tresse, 1840, p. 8.

³⁴⁸ H. de SAINT-GEORGES et F. von FLOTOW, *L'Âme en peine*, Paris, Jonas, 1846, p. 11.

³⁴⁹ L. PALIANI, *L'Âme en peine*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1846, p. 178.

³⁵⁰ *Id.*, p. 179.

³⁵¹ *Id.*, p. 177.

obtenu grâce à des moyens optiques. Il est très intéressant de remarquer, ici, que ce rayon ne repose, techniquement, sur aucune nouveauté flagrante : les techniques optiques requises (les réflecteurs) sont exploitées depuis la fin du XVIII^e siècle ; le « foyer lumineux » est probablement réalisé au gaz ou à l’huile. Cette image n’a donc rien de particulièrement novateur d’un point de vue technique ; mais elle est le résultat de l’aboutissement de logiques esthétiques qui se sont déployées depuis le début du XIX^e siècle. D’une part, la naturalisation constante de la blancheur féminine – la luminosité étant perçue comme un attribut intrinsèque de la femme. De l’autre, un goût croissant pour les rayons et, de manière générale, la lumière projetée, dont la métaphore irrigue la période romantique et dont les réalisations, notamment par le biais des représentations de la lune, se font de plus en plus présentes sur les scènes. Enfin, et surtout, cette image, qu’elle ait elle-même été séminale ou qu’elle se soit simplement inscrite dans l’air du temps, inaugure une longue litanie de femmes en blanc prises dans un rayon de lune, que nous explorerons dans la suite de ce travail.

3.4. Le rayon électrique

À la fin des années 1840, les rudiments d’une technique de focalisation de la lumière sont donc en place : des réverbères, voire le cas échéant des lentilles, peuvent être combinés à des éclairages à l’huile ou au gaz pour donner l’impression d’un rayon. Ces techniques, cependant, connaîtront de nombreuses évolutions jusqu’à la fin du siècle ; la première de ces évolutions étant, bien entendu, l’emploi d’une source de lumière plus puissante (électricité ou lumière oxhydrique) pour produire le rayon. Si ces effets sont réellement mis en place et maîtrisés à la fin des années 1850, avec l’invention des premiers projecteurs, une première expérience en la matière est attestée dès 1847.

3.4.1. Première utilisation de la lumière électrique sur les scènes parisiennes

Les historiens de la technique et de l’éclairage scéniques retiennent en général la création du *Prophète* de Meyerbeer à l’Opéra de Paris (1849), comme la première utilisation de l’électricité sur une scène parisienne³⁵² ; la date de 1846 est aussi régulièrement avancée sans

³⁵² Voir par exemple G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 278 et C. RICHIER, *op. cit.*, p. 223. C’est également la pièce à laquelle fait allusion Véronique Perruchon lorsqu’elle évoque l’apparition de la lumière électrique au théâtre (V. PERRUCHON, *op. cit.*, p. 129).

que ne soient cités de spectacles précis³⁵³. La confusion pourrait venir des sources du XIX^e siècle, notamment Moynet qui écrit que « les premiers essais de lumière électrique furent faits à Paris en 1846, pour les représentations du *Prophète* à l'Opéra³⁵⁴ » (la création du *Prophète* n'a en réalité lieu que 3 ans plus tard, le 16 avril 1849). Le *Dictionnaire* de Pougin, par exemple, reprend à la fois la date de 1846 et l'exemple du *Prophète*, sans toutefois réitérer l'erreur de datation³⁵⁵. Il semble qu'ici, l'historiographie ait retenu le grand opéra de Meyerbeer au détriment de pièces plus confidentielles, qui avaient expérimenté ces techniques en premier ; Théodore du Moncel³⁵⁶ cite par exemple une revue de Clairville et Dumanoir, *Les Pommes de terre malades* (Palais-Royal, 1845) comme première utilisation de l'électricité au théâtre, quoiqu'on puisse douter de cette information³⁵⁷. Il ne nous est donc pas possible de dater avec précision les premières tentatives pour utiliser la lumière électrique au théâtre ; nous pouvons simplement signaler qu'une recherche effectuée sur Gallica³⁵⁸ donne pour premier résultat une revue de 1847, *Un banc d'huîtres*. Certes, l'histoire de Mollusque et de sa bande d'huîtres des côtes normandes montées à Paris a moins de panache que le lever de soleil d'un grand opéra, mais un article de de *La Presse*, en janvier 1848, remarque que :

...la lumière électrique, à feu continu, obtenue par la nouvelle batterie de MM. Lemolt et Archereau (...) vient d'être utilisée par l'administration du théâtre du Palais Royal pour l'éclairage du dernier acte du *Banc d'Huîtres*³⁵⁹.

Il semble donc, encore une fois, que l'histoire de la lumière focalisée soit moins le fait de tournants décisifs que d'importation et d'expérimentations progressives.

³⁵³ C'est la date que retient A. Beltran, sans préciser quels spectacles ont pu l'utiliser. (A. BELTRAN et P.-A. CARRE, *La Fée et la servante : la société française face à l'électricité, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Belin, 1991, p. 100).

³⁵⁴ J. MOYNET, *op. cit.* p. 109.

³⁵⁵ A. POUGIN, « Lumière électrique », dans *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1885, pp. 480-483.

³⁵⁶ T. DU MONCEL, *Exposé des applications de l'électricité*, Paris, Lacroix, 1878, vol. 5, p. 579.

³⁵⁷ Nous n'avons pas trouvé de mention de cette lumière électrique dans la presse, et la brochure ne semble pas présenter beaucoup d'opportunités pour son utilisation. On peut éventuellement penser à l'apparition du soleil « sortant de la table, au milieu de flammes rouges » (p. 4), mais ce genre d'effets étaient plus souvent du domaine de la pyrotechnie, ou à l'amour de Cardoville et Djalma, qui, lorsque « les extrémités de leurs doigts se touchent [...] sont comme atteints d'une étincelle électrique » (p. 13), même si le « comme » semble précisément indiquer qu'un tel effet n'était pas littéralement réalisé. Il nous paraît plus crédible de supposer que Moncel a confondu *Les Pommes de terre malades* avec *Un banc d'huîtres*, également une revue, des mêmes auteurs, sortie deux ans plus tard. N'ayant, de toute façon, pas d'informations plus précises sur cette potentielle utilisation de l'électricité, nous ne la commenterons pas. (DUMANOIR et CLAIRVILLE, *Les Pommes de terre malades*, Tresse, Paris, 1846).

³⁵⁸ Nous avons cherché les termes « lumière électrique » systématiquement dans la catégorie Presse et revue, entre 1840 et 1849. Trois spectacles sont mentionnés : *Un banc d'huître*, *le Prophète*, et *la Filleule des fées*.

³⁵⁹ Anon., « Nouvelles et Faits divers », *La Presse*, 27 janvier 1848, p. 2.

3.4.2. Un banc d'huîtres

Un banc d'huîtres (Palais-Royal, 1847) est une revue de Clairville et Dumanoir pour l'année 1847, qui, dans son final, propose deux effets reposant sur la lumière électrique : le premier est un effet de focalisation, le second un effet d'intensité. Dans cette pièce, Mollusque, une huître normande à qui une fée a donné figure humaine, se rend à Paris où il se retrouve pour finir clarinettiste dans un théâtre qui s'apprête à représenter *Le Camp du drap d'or*³⁶⁰, (Hippodrome, 1847) grand succès de l'année. Mais, avant que la représentation ne commence, elle est interrompue par un fou, sorti du trou du souffleur, qui s'offusque que l'on puisse imiter un spectacle de l'Hippodrome sans avoir, comme dans ce théâtre, le bénéfice de la lumière du soleil. Le fou intempestif a cependant une solution : grand ami du soleil, déclare-t-il, il est en mesure de fournir au théâtre du Palais-Royal quelques rayons de celui-ci³⁶¹. À sa demande, la salle est obscurcie, et, dans le noir, la scène se poursuit :

LE TAMBOUR.

Maintenant, monsieur, que nous voici dans l'obscurité, éclairez-nous.

LE FOU.

Volontiers, voici. (*Effet de lumière électrique.*)

LE TAMBOUR, fermant les yeux.

Ah ! sapristi ! que c'est bête !

LE FOU.

Quoi donc ?

LE TAMBOUR.

Le soleil m'a donné dans l'œil.

LE FOU.

Oh ! regardez, regardez... cette lumière ne fait aucun mal... (*Eteignant.*) Eh ! bien, monsieur, qu'en dites-vous ?

LE TAMBOUR.

Je dis, monsieur, que vous devez avoir le soleil dans votre manche... permettez que je palpe.

LE FOU.

Palpez, monsieur.

³⁶⁰ Il s'agit d'un spectacle équestre de l'Hippodrome mettant en scène la rencontre diplomatique, en 1520, de François Ier et Henri VIII, avec une reconstitution des tournois.

³⁶¹ Cette remarque du fou est probablement d'une allusion à *La Belle aux cheveux d'or*, une féerie des frères Cogniard représentée au théâtre de la Porte-Saint-Martin en août 1847. Dans cette pièce, le prince, pour gagner la main de celle qu'il aime, est chargé entre autres tâches de ramener des rayons du soleil. Ceux-ci étaient probablement représentés par des accessoires, plutôt que par de la lumière, car ils sont finalement cousus sur le manteau de la princesse. (Charles Theodore COGNIARD et Jean Hippolyte COGNIARD, *La Belle aux cheveux d'or*, Paris, Boulé, 1847.)

LE TAMBOUR.

Rien !... pas la moindre étincelle³⁶² !

Ce passage est ainsi décrit par l'article de *La Presse* :

À l'aide d'un mécanisme ingénieux, qui le relie aux pôles de l'appareil, l'acteur Leménil, placé sur l'avant-scène, laisse échapper d'un binocle deux étincelles dont l'incandescence illumine les spectateurs³⁶³.

Si le dispositif n'est pas absolument clair (on peut supposer une batterie placée sous la scène, ou dans le trou du souffleur, reliée à des câbles attachés aux vêtements du comédien, qui, une fois entrés en contact, produisent une étincelle³⁶⁴), son utilisation, elle, est facile à imaginer. Le binocle, muni de lentilles, permet probablement de transformer l'étincelle en rayon de lumière un peu focalisé, lumière que l'acteur utilise probablement à la manière d'une lampe de poche, éclairant d'abord les comédiens (le Tambour), puis les spectateurs. Le dispositif, évidemment, se veut ludique : c'est presque une expérience de physique amusante que met ici en scène la revue. Pour autant, il s'agit également d'une expérimentation intéressante au point de vue de la focalisation lumineuse.

Derrière l'apparent réalisme du dispositif (utiliser l'électricité pour imiter le soleil, ainsi que le fera le *Prophète*), l'insistance sur un « rayon » de soleil, que l'on promène de visage en visage, dans une obscurité complète, reconfigure en profondeur le dispositif spectaculaire. Là où l'on avait deux groupes (acteurs et spectateurs), également éclairés, et presque sans doute également observés, le dispositif du *Banc d'huîtres* supprime du champ de vision tous les visages qui ne sont pas directement pris dans le rayon lumineux. Là où le théâtre, en tant que société, était un lieu d'observation mutuelle, il devient un champ refermé, où tous les regards se portent, pour quelques secondes, sur un seul ou sur quelques visages. La lumière permet de porter la concentration collective de l'assemblée sur un point unique, désigné par le fou devenu meneur de jeu. Contrairement au *Prophète* deux ans plus tard, qui utilisera la lumière électrique pour mettre en scène un triomphe, dans la pure tradition des apothéoses opératiques du XVIII^e siècle, le dispositif ici mis en œuvre préfigure une nouvelle dramaturgie de la lumière : celle-ci n'est plus seulement le clou, elle participe d'une économie de l'attention dans le spectacle et permet la mise en ordre des regards au sein de la salle de spectacle. En ceci, *Un banc d'huîtres*

³⁶² P. DUMANOIR et CLAIRVILLE, *Un banc d'huîtres, revue de l'année 1847*, Paris, Dondey-Dupre, 1848, pp. 70-71.

³⁶³ Anon., « Nouvelles et Faits divers », *op. cit.*

³⁶⁴ Des dispositifs de ce genre sont en tout cas attestés à la fin du siècle, par exemple pour des duels à l'épée « électrifiés » : des comédiens ont des épées qui sont reliées à des piles ; quand les épées se croisent elles produisent des étincelles. (A. de VAULABELLE et C. HEMARDINQUER, *op. cit.*, p. 85).

anticipe les dispositifs de lumière focalisée qui se mettront en place à partir des années 1850, et que nous commentons dans la seconde partie de cette thèse.

La scène utilise, en outre, un second dispositif électrique – qui, par contraste, illustre bien la singularité du « binocle » utilisé par le fou :

LE TAMBOUR.

Mais vous ne pouvez pas nous servir de candélabre, il nous est impossible de vous considérer comme un chandelier ou comme un bec de gaz... et pendant que vont durer nos exercices, il nous faut un soleil à demeure.

LE FOU.

N'est-ce que cela ? Mais, monsieur, je vous ai dit que le soleil obéissait à ma volonté... Où voulez-vous qu'il se fixe ?

LE TAMBOUR.

Ici, monsieur, ici.

LE FOU.

Rien de plus facile... Soleil, paraissez ! (*La salle est éclairée soudain par la lumière électrique.*)

LE TAMBOUR.

Au rideau ! (*Aussitôt les fanfares éclatent, ces deux personnages disparaissent le rideau se lève pour le Camp du Drap d'Or, et le théâtre représente l'enceinte de l'Hippodrome³⁶⁵.*)

Scène que l'article paru dans *La Presse* explicite en notant que :

...cette même étincelle [électrique], partant de l'un des points du second balcon, vient inonder la scène du Camp du Drap d'Or d'un éclairage comparable à la clarté du jour et que viennent admirer un grand nombre d'amateurs des sciences physiques³⁶⁶.

Il semble logique, ici, de supposer qu'il s'agit d'un autre dispositif que celui qui vient juste d'être utilisé – probablement une lampe à arc, qui, placée au second balcon, produit un éclairage de face sur la scène. Ce qui nous intéresse cependant particulièrement dans cette fin de scène, c'est l'affirmation du tambour au début de cet extrait : la démonstration du fou ne saurait convenir à l'éclairage scénique, car il ne s'agit ni d'un chandelier ni d'un bec de gaz ; pour que l'électricité soit la bienvenue en scène, elle doit prendre l'aspect d'un soleil « à demeure ». Ce qu'on lit, en creux, dans cette réclamation, c'est bien le refus du nouvel éclairage directionnel produit par le fou, à cause son incompatibilité avec une pensée de la lumière comme dispositif fixe (rampe/herses/portants). La séquence pose la question du rapport entre lumière électrique et lumière focalisée : si une nouvelle technologie est envisageable, elle ne l'est visiblement que

³⁶⁵ P. DUMANOIR et CLAIRVILLE, *Un banc d'huîtres*, op. cit., p. 71.

³⁶⁶ Anon., « Nouvelles et Faits divers », op. cit.

pour s'insérer dans une esthétique traditionnelle. La seconde moitié du XIX^e siècle sera, sur scène, tout entière dans cette contradiction entre un dispositif fixe qui perdure jusqu'au début du siècle suivant, et l'utilisation croissante d'éclairages d'appoints, directionnels et focalisés, qui bousculent le regard et l'attention portée au spectacle. Entre les deux dispositifs présents dans *Un Banc d'huître*, donc, deux visions radicalement différentes des potentialités ouvertes par l'électricité ; et ce qui n'était qu'un jeu, vite abandonné et vite déconsidéré, dans *Un banc d'huître* deviendra finalement une utilisation essentielle de l'éclairage électrique : la mise en scène du rayon.

Conclusion

L'émergence de la lumière focalisée dans les premières décennies du XIX^e siècle rassemble un certain nombre de phénomènes en apparence hétérogènes : le goût pour les clairs-obscur et la lumière pittoresque, les images récurrentes de « femmes en blanc » et la fascination romantique pour le rayon. Pour autant, le cadre posé par Jonathan Crary, et les transformations de l'observateur qu'il analyse au début du XIX^e siècle, fournissent un outil d'analyse qui nous permet de saisir l'unicité de tous ces phénomènes. Tous reposent en effet sur une conception radicalement novatrice de l'observateur et de son rapport au spectacle : nous l'avons vu, le mélodrame amorce cette transformation, en privilégiant le contrôle de la sensation (y compris visuelle), et en plaçant le spectateur au cœur d'un dispositif visuel et sonore qui vient manipuler ses émotions. Déjà, le spectateur n'est plus hors du spectacle (comme l'était, ainsi que le souligne Crary, l'observateur de la chambre obscure) : le théâtre agit directement, physiquement sur lui. Cette façon de penser le spectateur au cœur du spectacle est *a priori* paradoxale, à une époque où le quatrième mur s'impose progressivement, et où la salle éclairée rend le spectacle somme toute peu immersif. Mais peut-être, justement, faut-il voir dans ce contrôle de la sensation les prémisses d'une nouvelle relation du spectateur au spectacle, moins libre, plus disciplinée, plus contrôlée. Séparer la scène de la salle implique peut-être, justement, de repenser les relations des deux, et de penser un moyen de contrôle du spectateur.

De ce point de vue, le phénomène des « femmes en blanc » éclaire les enjeux de ce contrôle de la sensation : il ne s'agit pas uniquement d'un agencement artistique de la scène. Bien plutôt, les effets de contraste concourent à la normalisation et l'homogénéisation des regards posés sur le plateau. Se servir de la lumière pour constituer les femmes en radicale altérité, c'est discipliner les regards qui sont portés sur le plateau, les normaliser selon une grille idéologique commune et partagée. Au-delà de la réception de l'œuvre, le contrôle de ce regard est social : il participe à codifier les relations entre spectateurs et actrices et danseuses. Objets immatériels, vaporeux, elles sont d'autant plus convoitées que la focalisation contribue à les écarter de la sphère des hommes.

Aussi l'image du rayon, qui s'impose progressivement au cours des années 1840, est-elle d'une certaine façon la suite logique de cette élaboration esthétique. Le rayon, en effet, est

d'abord la mise en relation de deux plans séparés, ainsi réunis. La lumière n'est plus purement un phénomène extérieur ou intérieur à la scène, elle entre, elle réunit le hors-scène et le plateau. L'image de Victor Hugo, le « miroir de concentration » qui donne son titre à cette partie, est à cet égard révélatrice : le théâtre ne saurait plus se cantonner à donner le réel au spectateur, il doit en réunir les faisceaux, le concentrer, le construire. Si la lune, de témoin sinistre ou grandiose des actions des hommes, devient progressivement un rayon qui vient les effleurer, c'est qu'elle incarne, au fond, cet appétit pour un regard partagé, transmis, commun, que le théâtre donnerait à voir en même temps que le spectacle.

Une des questions centrales qui sous-tend cette thèse est de savoir s'il faut considérer, comme c'est généralement le cas dans les histoires de la technique théâtrale, que des progrès techniques et industriels extérieurs à la sphère théâtrale expliqueraient l'adoption de la lumière focalisée, ou si celle-ci aurait d'abord pour source un bouleversement dans l'esthétique et l'idéologie qui sous-tendent la pratique théâtrale. Il est certain, évidemment, que l'évolution des conditions matérielles au début du XIX^e siècle a été une condition d'adoption de ces techniques sur les scènes théâtrales. La plus grande maîtrise technique (de l'huile, du gaz puis de l'électricité), couplée avec le développement des moyens de production (ainsi, l'apparition d'artisans spécialement formés à la fabrication de ces « instruments d'optique » et capables de produire, par exemple, des lentilles complexes) a mis à disposition des praticiens de théâtre un certain nombre d'outils qu'ils ont ensuite réutilisés sur les scènes.

Pourtant, ce que nous avons essayé de montrer dans ce premier chapitre est que ce processus n'a rien d'univoque, puisque les images que nous retrouverons massivement dans la suite du siècle (spécifiquement, la femme en blanc dans un rayon de lune) existaient déjà avant l'arrivée des techniques de la lumière focalisée telles que les premiers projecteurs – elles étaient réalisées autrement, par le biais, par exemple, du costume ou des réverbères. Le besoin de focalisation de la lumière, d'un point de vue esthétique, existait sur scène avant que les techniques à disposition ne permettent de le réaliser entièrement.

Dès lors, il est important de considérer cette émergence de nouvelles techniques comme un processus à l'intérieur duquel technique et esthétique se nourrissent mutuellement et se modifient l'une et l'autre. Les techniques d'éclairage, en effet, n'arrivent pas « toutes formées » sur les scènes de théâtre, elles sont largement modelées et modifiées par les besoins de la scène. Comme nous l'avons exploré dans le dernier chapitre de ce travail, c'est le besoin de représenter la lune qui a permis de passer progressivement d'une toile de fond représentant une atmosphère de lune, puis à une boîte de lumière, puis à une boîte munie de lentilles, et enfin (comme nous le verrons par la suite) à la conjonction d'une source lumineuse électrique et de lentilles

optiques. Les praticiens n'ont pas, un jour, adopté le projecteur qui aurait évolué entièrement indépendamment d'eux ; bien plutôt, par expérimentation progressive, ils ont contribué à créer un instrument spécifiquement théâtral, pensé pour les besoins de la scène. Inversement, c'est probablement parce que les images ainsi créées ont rencontré un tel succès et si durablement marqué leur époque (comme c'est le cas, par exemple, pour *Robert le Diable*) que ces techniques ont continué à être explorées et adoptées par les praticiens de théâtre.

Deuxième partie
Une discipline de l'attention

Introduction

Dans un grand nombre de pièces, il est utile d'éclairer une partie de la scène et les personnages qui s'y trouvent, soit pour imiter la clarté de la lune, soit pour concentrer l'attention sur ce point et obtenir les effets féériques³⁶⁷.

Le phénomène que Lefèvre décrit ainsi, en 1894, dans *l'Électricité au Théâtre*, est celui que nous désignons sous le terme de focalisation lumineuse : l'emploi de la lumière pour centrer le regard du spectateur sur un élément ou un détail de la scène. Si de nombreuses techniques sont employées, dès le début du XIX^e siècle (combinant généralement costumes et lumière), pour développer les effets de focalisation, c'est l'apparition de l'électricité, au tournant des années 1850, qui marque leur adoption comme élément fondateur d'une nouvelle grammaire de l'éclairage. Pourtant, si les évolutions techniques rendent possible cette diffusion massive de la focalisation au théâtre, elles n'expliquent qu'en partie la généralisation de ce nouveau code. Bien plutôt, comme nous essayerons de le montrer dans les pages qui suivent, c'est l'influence d'une nouvelle conception de l'*attention* au théâtre sur ces techniques émergentes qui contribue à généraliser le code de la focalisation lumineuse.

Cette notion d'attention est centrale à notre réflexion sur la focalisation – notons d'ailleurs que c'est l'un des éléments que Lefèvre souligne dans la citation ci-dessus – car nous formulons l'hypothèse que le développement massif de la focalisation lumineuse, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, est liée à la prolifération des questionnements sur l'attention à la même période. Il nous paraît donc utile, avant d'analyser son déploiement dans la sphère théâtrale, de revenir brièvement sur le contexte plus général de la notion d'attention dans le dernier quart du XIX^e siècle. Jonathan Crary a montré qu'à partir des années 1870, la question de l'attention devient fondamentale, notamment dans le champ scientifique émergent de la psychologie. Pour Crary, cet intérêt porté à l'attention a deux causes : d'une part, la redéfinition de la vision au début du siècle – que nous avons abordée dans la première partie de cette thèse – permet d'envisager une normalisation et une discipline du regard, désormais envisagé comme simple composante d'un dispositif machinique plus vaste. De l'autre, la diffusion du capitalisme

³⁶⁷ J. LEFEVRE, *L'électricité au théâtre*, Paris, Grelot, 1894, p. 184.

rend nécessaire de façonner un sujet capable de s'adapter à la prolifération constante des stimuli sensoriels et des sensations. Ainsi :

Il est possible de concevoir un aspect crucial de la modernité comme une crise continue de l'attention, dans laquelle les modifications de la configuration du capitalisme poussent perpétuellement l'attention et la distraction vers de nouvelles limites et de nouveaux seuils, avec une succession sans fin de nouveaux produits, de nouvelles sources de simulations, de diffusion d'information, puis répondent à ces évolutions avec de nouvelles méthodes destinées à gérer et réguler la perception. [...] Comme je vais le montrer, le fait de penser le sujet par le prisme de ses capacités d'attention dévoile, dans le même mouvement, un sujet incapable de se conformer à de tels impératifs disciplinaires³⁶⁸.

L'attention est donc à comprendre comme une notion historiquement située, dont l'émergence au premier plan des préoccupations de champs comme la psychologie a beaucoup à voir avec les développements du capitalisme dans la dernière moitié du XIX^e siècle. C'est l'accélération des échanges et de la circulation causée par le capitalisme qui crée alors la nécessité de cette dichotomie entre attention et distraction ; c'est elle qui place les subjectivités individuelles dans une position de retard constant sur les développements capitalistes, auxquelles elles doivent s'adapter. L'attention permet alors de produire des corps dociles, qui restent en place, et consomment les stimuli de façon contrôlée ; son pendant, la distraction, n'est finalement que le produit de cette tentative, qui échoue souvent, pour contrôler le sujet.

Cette analyse de Crary nous semble fondamentale pour comprendre ce qui se joue dans le théâtre de la fin du XIX^e siècle, particulièrement, mais pas exclusivement, en ce qui concerne la lumière focalisée. Comme la citation de Lefèvre placée en tête de ce chapitre en donne l'indice, il nous semble que la diffusion de la lumière focalisée, électrique en particulier, a largement à voir avec un désir de contrôler l'attention du spectateur dans un paysage théâtral changeant, et de plus en plus soumis aux impératifs capitalistes.

Pour comprendre le déploiement de la lumière focalisée sur les scènes de la seconde moitié du XIX^e siècle, et son lien avec la question de l'attention, nous nous pencherons dans un premier temps sur les modifications de l'équilibre général de la luminosité des salles de spectacles. Il nous semble, en effet, que les expérimentations de noir en salle et d'intensité lumineuse sur scène, qui aboutissent à la fin du siècle à la généralisation du noir en salle, sont

³⁶⁸ J. CRARY, *Suspensions of Perception - Attention, Spectacle & Modern Culture*, Reprint, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001, pp. 13-14. Je traduis : « It is possible to see one crucial aspect of modernity as an ongoing crisis of attentiveness, in which the changing configurations of capitalism continually push attention and distraction to new limits and thresholds, with an endless sequence of new products, sources of stimulation, and streams of information, and then respond with new methods of managing and regulating perception. [...] As I shall argue, the articulation of a subject in terms of attentive capacities simultaneously disclosed a subject incapable of conforming to such disciplinary imperatives. »

la première étape d'une reconfiguration du dispositif théâtral, visant à encourager, par la lumière, l'attention du spectateur sur la scène. Or, cette reconfiguration est, à nos yeux, le contexte qui explique l'émergence de la lumière focalisée, laquelle n'étant qu'une déclinaison d'une reconfiguration plus vaste du dispositif de vision au sein des salles de spectacle.

Dans un second temps, nous décrirons l'émergence de nouvelles techniques de focalisation lumineuse : à partir des années 1850, un certain nombre d'inventions, qui incluent (mais ne sont pas limitées à) les premiers projecteurs, voient le jour. Ces innovations permettent de segmenter et de hiérarchiser l'image scénique, et donc de diriger le regard, de composer le tableau en pensant aux éléments sur lesquels doit être attirée l'attention du spectateur.

Enfin, nous nous pencherons sur une partie des codes dramaturgiques d'utilisation de la lumière focalisée qui émergent à partir des années 1850 : ceux-ci ont en effet souvent trait à des retournements, des indices, qui imposent de contrôler l'attention du spectateur et la façon dont il voit le spectacle. À l'aune de ces exemples, la lumière focalisée révèle sa nature profondément disciplinaire au sein des arts de la scène.

1. Chapitre 1 : Le noir et l'électricité, vers une reconfiguration du régime scopique des salles de spectacle

La généralisation des effets de lumière focalisée, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, doit se comprendre dans le cadre d'une reconfiguration plus vaste du dispositif spectaculaire, et spécifiquement du dispositif lumineux, qui fait de la scène le lieu où doit être portée l'attention du spectateur. L'apparition de la lumière focalisée sur les scènes parisiennes coïncide avec, et s'intègre dans, un mouvement plus vaste de « domestication du corps du spectateur³⁶⁹ », pour reprendre l'expression de Serge Proust. Cette domestication, selon Serge Proust, est d'abord liée à l'émergence du théâtre d'art et de la mise en scène à la fin du XIX^e siècle : les modifications du paradigme théâtral aboutissent à la mise en place d'un certain nombre de « dispositifs ascétiques³⁷⁰ » qui transforment le théâtre, de lieu de sociabilité qu'il était, en espace faisant oublier le corps du spectateur. Ces dispositifs sont définis par S. Proust comme des éléments architecturaux et des injonctions sociales qui poussent le spectateur à reléguer la question de son confort au second plan pour exercer un contrôle sans faille sur son corps – silence, immobilité – de façon que le primat de l'attention soit accordé à la scène. Si certains de ces dispositifs sont effectivement directement liés à l'invention de la mise en scène moderne dans les dernières années du siècle, beaucoup s'inscrivent cependant dans un temps plus long. Ainsi la séparation de la scène et de la salle, au cours du XVIII^e siècle, peut-elle se lire comme une première étape de ce processus, d'autant que la notion de tableau, que nous avons déjà évoquée, suppose cette séparation ; de même pour la suppression des parterres debout à partir de 1782³⁷¹ qui impose une immobilité croissante aux spectateurs. La domestication est aussi en partie sociale : la destruction du Boulevard du Crime par les travaux d'Hausmann, et le fait que les salles populaires ne soient pas reconstruites, contribue à « éloigne[r] le public populaire des nouveaux boulevards et accentue[r] la ségrégation sociale des espaces de loisir de la

³⁶⁹ S. PROUST, *op. cit.*, pp. 101-116.

³⁷⁰ *Id.*, p. 110.

³⁷¹ *Id.*, p. 108.

capitale³⁷² ». Les comportements changent : Jean-Claude Yon a ainsi souligné que si le « droit de siffler » restait acquis aux spectateurs tout au long du XIX^e siècle, il était aussi solidement encadré par les autorités et la pratique a tendance à diminuer à partir des années 1870³⁷³. Martial Poirson souligne également le lien entre la suppression de la claque (disparue en 1902 de la Comédie-Française) et le « processus de docilisation des publics amorcé dès la seconde moitié du XVIII^e siècle³⁷⁴ ». Ainsi peut-on considérer que, si le bouleversement naturalo-symboliste, à la fin du siècle, précipite cette « domestication », celle-ci s’inscrit en partie également dans le temps long du XIX^e siècle qui voit une modification des publics et de leurs comportements.

Or cette domestication est profondément liée à la question de l’attention et de la discipline des corps évoquée par Jonathan Crary : il s’agit d’inventer pour le théâtre un nouveau dispositif scopique, qui fasse oublier les perturbations sensorielles liées à la salle et aux spectateurs, afin que l’attention soit focalisée sur la scène. Dans l’invention de ces nouveaux dispositifs, les évolutions de la lumière et de sa conception jouent un rôle fondamental, qu’on ne saurait résumer à l’obscurcissement de la salle, même si celui-ci est essentiel.

Ainsi, à partir des années 1850, se développent un certain nombre de techniques qui explorent les possibles d’une salle obscurcie et d’une scène plus éclairée. Ces dispositifs s’articulent autour de deux dimensions principales : d’une part, une utilisation plus régulière du noir dans la salle, pour des effets ponctuels ; de l’autre, la recherche d’effets d’intensité, notamment avec l’introduction de l’électricité. La combinaison de ces deux éléments préfigure le paradigme de la salle obscure qui s’affirme à la fin du siècle, et fait de la scène le lieu où l’attention doit être portée. Ces éléments d’une reconfiguration du régime scopique au théâtre sont essentiels pour comprendre l’adoption de la lumière focalisée, qui procède de la même logique : réduire l’influence des stimuli visuels « extérieurs » au spectacle.

1.1. Le noir dans la salle

Le noir dans la salle fait partie de la constellation de techniques, notamment lumineuses, mises en place au cours des XIX^e et XX^e siècle pour domestiquer le spectateur : une salle obscurcie limite évidemment les distractions visuelles et les rapports entre spectateurs. Faire le

³⁷² J.-C. YON, *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 81.

³⁷³ J.-C. YON, « Du droit de siffler au théâtre en France au XIX^e siècle », dans P. Bourdin *et al.* (éd.), *La voix & le geste : une approche culturelle de la violence socio-politique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, pp. 321-337.

³⁷⁴ M. POIRSON, « Des cliques et des claques – Spectateurs gagés et commerce des indulgences dans le théâtre du XIX^e siècle », *Revue d’Histoire du Théâtre*, n° 276, 2017, p. 117.

noir, c'est effacer la salle, l'oublier et la pousser à s'oublier ; c'est encourager les spectateurs, dans un même mouvement, à faire le silence. C'est, aussi, construire la fiction de l'absence du corps du spectateur : invisible, celui-ci ne saurait donc ni être entendu, ni être senti, ni être touché. Or, si le « noir dans la salle » est profondément lié, en France, à l'invention de la mise en scène (Antoine étant le premier à jouer dans une salle entièrement obscurcie³⁷⁵), celui-ci s'inscrit aussi dans un temps long de l'histoire du théâtre qui court pendant tout le XIX^e siècle. D'une part, dès la fin du XVIII^e siècle, des questionnements sur la nécessité d'éclairer la salle se font jour ; si le bouleversement n'intervient réellement que dans les années 1890, la question de la lumière dans la salle est assez tôt liée à celle de l'attention. D'autre part, dès le milieu du siècle, il semble, comme nous allons le montrer, que les noirs ponctuels en salle aient pu être fréquents durant les scènes nocturnes ; ainsi, sans être la norme acceptée, le noir dans la salle est-il une question plus de plus en plus fréquente.

1.1.1. Le noir dans la salle : évolutions historiques d'un questionnement

1.1.1.1. La salle obscure avant 1850

La question de l'obscurcissement de la salle est à peu près aussi ancienne, au théâtre, que les premiers théâtres fermés de la Renaissance italienne. Ainsi Leone di' Sommi, au XVI^e siècle, suggérait-il déjà de « ne place[r] que peu de lumière dans la salle », car, expliquait-il, « l'homme placé dans le noir voit naturellement une chose qui luit dans le lointain beaucoup mieux que s'il était dans un lieu illuminé³⁷⁶ ». Mais il s'agit alors d'une proposition théorique, qui ne sera que peu suivie, à l'exception notable des salles d'opéra italiennes, qui plongent l'assistance dans la pénombre dès les premières années du XVIII^e siècle³⁷⁷. Cette première instauration du noir, loin de tenir à une domestication du spectateur, s'inscrit au contraire dans la sociabilité propre à l'opéra italien³⁷⁸.

La question du noir dans la salle se repose, timidement, à partir du début du XIX^e siècle. Dans son traité, Boullé suggère ainsi, en 1801, d'obscurcir légèrement le public en plaçant le

³⁷⁵ G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 299.

³⁷⁶ L. de' SOMMI, *Quatre dialogues en matière de représentations théâtrales*, F. Decroisette (trad.), Paris, France, Rampazzo et associés, 1992, p. 100.

³⁷⁷ G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 90.

³⁷⁸ Bergman explique ainsi que les loges dans les opéras italiens fonctionnaient comme de véritables appartements privés, qu'il était possible de refermer entièrement en fermant des volets. Ainsi l'absence de lumière collective, compensée par les bougies individuelles disponibles dans les loges, ne s'apparente-t-elle pas à un dispositif de domestication mais témoigne au contraire de la complète indépendance des spectateurs par rapport au spectacle.

lustre sous une « une cloche de gaze bleu-clair³⁷⁹ » afin d'en adoucir la lumière. À partir de 1829, l'Opéra de Paris fait l'expérience d'un nouveau système d'éclairage : le « système Locatelli³⁸⁰ », du nom de son inventeur. L'effet le plus notable de ce système est d'obscurcir considérablement la salle : celle-ci est désormais éclairée par « une espèce de lanterne en forme de lampadaire, composée de pièces de cristal et de plaques de verre peint en clair-obscur³⁸¹ ». Cette expérience donne lieu, dans la presse, à une discussion sur la pertinence d'obscurcir ou non la salle. La presse généraliste se prononce généralement contre : le *Journal des débats* s'insurge contre cette pénombre « que sous aucun rapport on ne saurait admettre aujourd'hui³⁸² » ; le *Figaro*, un peu plus nuancé, rappelle néanmoins la nécessité d'éclairer la salle – la lumière servant de « police morale » et permettant les « manèges de la coquetterie », tout en rapportant que les détracteurs du nouveau système le comparent à une « veilleuse allumée dans un tombeau³⁸³ ». Le *Journal des Artistes*, en revanche, développe une longue défense du nouveau système :

M. Locatelli avait pensé que pour donner au théâtre un éclairage satisfaisant, il était nécessaire que la salle fût dans l'obscurité ; et comme nous avons l'avantage, dans ce journal, de parler à des amis des arts, capables d'apprécier une idée neuve à sa juste valeur, au lieu de se retrancher obstinément sur le terrain de l'habitude, nous dirons hardiment que M. Locatelli avait raison. On sait qu'une partie des prestiges du *Diorama* sont dus à l'art avec lequel la lumière est portée sur le tableau et à l'obscurité dans laquelle on laisse la salle. S'il en était de même pour la scène, moins de lumière suffirait pour l'éclairer ; l'œil du spectateur y serait porté sans distraction ; on s'oublierait soi-même, pour être tout entier à l'action théâtrale, on serait en effet à Rome, à Babylone, dans l'Aulide, à Corinthe, à Naples ; enfin on ne verrait pas, près de l'ombre de Nimus, le fashionable de l'avant-scène, et pendant qu'à l'Opéra cinquante artistes habiles multiplient les prodiges pour me transporter dans l'Olympe, un fatal mouvement de l'œil ne détruirait pas toute l'illusion, en me faisant voir les êtres terrestres qui m'entourent³⁸⁴.

Plusieurs points méritent d'être soulignés dans cet article : tout d'abord, l'opposition entre les « amis des arts » et les gens à la mode, qui préfigure les revendications des théâtres d'art à la fin du siècle, et l'abandon d'un paradigme du théâtre comme lieu prioritairement consacré à la socialisation. De plus, la mention du Diorama souligne l'influence profonde des spectacles d'optique sur les conceptions de l'éclairage scénique au début du XIX^e siècle³⁸⁵. Ensuite,

³⁷⁹ BOULLET, *Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvemens*, op. cit., p. 94.

³⁸⁰ G. BERGMAN, op. cit., p. 298.

³⁸¹ Anon., « France », *Journal des débats politiques et littéraires*, 20 décembre 1829, p. 2.

³⁸² *Id.*

³⁸³ Anon., « Essai d'un nouveau système d'éclairage proposé par M. Locatelli », *Le Figaro*, 17 décembre 1829, p. 2.

³⁸⁴ G.D.F., « Des illusions scéniques », *Journal des artistes*, 31 janvier 1830, p. 93.

³⁸⁵ Bergman parle à ce sujet de « lieux d'expérimentation pour la lumière scénique » (voir à ce sujet G. BERGMAN, op. cit., pp. 220-231).

l'insistance sur l'effacement des corps des spectateurs constitue l'essentiel de l'argument : nous sommes bien là au cœur du processus de domestication, puisqu'il s'agit de contrôler le corps des spectateurs, de « s'oublier soi-même » ; le noir dans la salle est directement lié à la nécessité, pour le spectateur, de faire passer ses besoins physiologiques au second plan et d'oublier qu'il est un être de chair. Enfin, et surtout, l'idée de « distraction » est ici fondamentale : tout l'argumentaire du journaliste anonyme s'inscrit en effet dans le paradigme de l'attention, tel qu'il émerge massivement dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Nous sommes ici, évidemment, plusieurs décennies avant les années 1870 repérées par Crayry comme étant le début de l'irruption massive de la question de l'attention dans le discours public ; néanmoins, il est notable que dès cette date, c'est en ces termes qu'est articulée la question de la lumière au théâtre.

Le système Locatelli est finalement adopté par l'Opéra en 1831, débutant avec la première de *Guillaume Tell*³⁸⁶, dans une version néanmoins modifiée pour éclairer davantage la salle, au grand regret du *Journal des Artistes*³⁸⁷. Cette brève expérience illustre, sans aucun doute, l'émergence de la question du noir dans la salle, elle-même liée à la question de l'attention³⁸⁸.

1.1.1.2. Le noir dans la salle dans la seconde moitié du XIX^e siècle

Malgré ces premières réflexions dans les années 1830, la question du noir comme condition par défaut du spectacle ne se repose guère en France avant la toute fin du XIX^e siècle. À l'étranger, cependant, ont lieu quelques expérimentations en la matière : à Bayreuth, en 1876, Wagner, suivant en cela l'exemple des Meininger³⁸⁹, diminue des trois quarts l'éclairage de la salle³⁹⁰. En Angleterre, après l'adoption du gaz, la salle, sans être dans le noir, se trouve considérablement obscurcie par rapport à la scène³⁹¹ ; et, dans les années 1880, Irving – très soucieux des effets de lumière – adopte à son tour le noir dans la salle³⁹².

³⁸⁶ Anon., « Pour la rentrée : Guillaume Tell, opéra réduit en trois actes, et la Somnambule », *Le Figaro*, 2 juin 1831, p. 3.

³⁸⁷ Anon., « Restauration de la salle de l'Opéra », *Journal des artistes*, 5 juin 1831, p. 430.

³⁸⁸ Rappelons que, dans les mêmes années, nous avons croisé cette même question de l'attention chez Pixérécourt.

³⁸⁹ Voir, au sujet de cette troupe et de son usage de la lumière, C. RICHIER, *Le temps des flammes, op. cit.*, p. 241.

³⁹⁰ A. APPIA, *Œuvres complètes. Tome 1 à 3.*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983., vol. 1, p. 380.

³⁹¹ F. PENZEL, *Theatre lighting before electricity*, Middletown, Conn., Etats-Unis, Wesleyan University Press, 1978, p. 55.

³⁹² B. STOCKER, « Irving and Stage Lighting », *The Nineteenth Century and After: A Monthly Review*, mai 1911, p. 907.

Jusqu'à Antoine et aux symbolistes, la question du noir et de l'obscurcissement de la salle comme préalable à la représentation reste relativement ignorée en France ; c'est dans les années 1890 qu'un renversement profond se produit en la matière, non seulement dans les théâtres d'art, mais également sur les scènes officielles.

Le tableau en annexe (tableau 7, p. 171) permet de comparer les dispositifs d'éclairage fixes sur les scènes et salles des principaux théâtres parisiens. Les informations dont nous disposons à ce sujet sont malheureusement très lacunaires, et obligent à comparer entre eux des théâtres différents, et des systèmes d'éclairages qui changent (de l'huile, au gaz, et à l'électricité). On constate malgré tout, fait notable, que le rapport de luminaires entre la scène et la salle semble relativement constant tout au long du siècle. Ainsi, en 1826, à la Comédie-Française, l'éclairage de la salle représente 47% du total des appareils d'éclairage (98 quinquets sur un total de 208). Vers 1855, à l'Opéra-Comique, 48% (376 becs de gaz sur un total de 778) et en 1888, à la Gaîté, 45% (486 lampes électriques sur un total de 1068). Ce n'est évidemment pas une comparaison absolue – ces chiffres ne nous disent rien, par exemple, sur la durée d'allumage et l'utilisation des appareils – mais ils révèlent une certaine constance dans la façon dont sont équipées la scène et la salle. Les choses, en revanche, changent radicalement au cours de la dernière décennie du siècle : en 1894, la salle ne représente plus que 26% du luminaire total à la Comédie-Française (145 lampes électriques sur 554), et l'on arrive étonnamment exactement au même chiffre de 26% pour le projet de rénovation du Châtelet en 1898 (240 lampes sur 920). Ce bouleversement, à la fois soudain, puisqu'il a lieu en une dizaine d'années, et brutal, puisque l'éclairage de la salle est quasi diminué de moitié (en proportion du total), correspond à la période où s'impose le théâtre d'art. Il semble possible de supposer que les modifications du rapport scène/salle correspondent à la fois au besoin d'une plus grande variété d'éclairage sur scène, et à la nécessité moindre d'éclairer la salle pendant le spectacle. Ainsi le mouvement entamé par Antoine se répercute-t-il progressivement dans les autres salles de spectacles.

1.1.2. Les noirs ponctuels

Si le noir dans la salle n'est pas la norme dans les spectacles avant les années 1880, il paraît fort possible que celui-ci ait été utilisé ponctuellement, pour certaines (voire la plupart) des scènes de nuit. Il faudrait ainsi considérer que, si l'esthétique d'Antoine et des symbolistes marque un tournant certain à la fin du XIX^e siècle, la période qui précède l'annonce : plus qu'un tournant brutal d'une salle lumineuse à une salle obscure, on aurait, tout au long du XIX^e siècle,

un modèle « mixte » utilisant le noir salle au besoin – un modèle finalement pas si différent (quoiqu'inverse) de ce qui se pratique aujourd'hui, où, si le noir salle reste hégémonique, les occasions sont nombreuses de rallumer la salle.

Il semble, *a priori*, acquis que le « noir dans la salle » n'était pas couramment pratiqué au XIX^e siècle. Ainsi Gautier, en 1837, se raille-t-il de « ce qu'on est convenu d'appeler l'obscurité au théâtre » : « un pain à cacheter noir commence à s'avancer sur le disque du soleil, la rampe se baisse³⁹³ ». Ce commentaire, néanmoins, est à mettre en balance avec les nombreuses descriptions émerveillées de scènes nocturnes que contiennent les critiques de Gautier et, surtout, avec le fait qu'aucun noir au théâtre ne saurait jamais être complet³⁹⁴ : une obscurité peut apparaître limitée à l'œil tout en utilisant effectivement l'extinction de la salle. Bergman explique, par exemple, que le lustre était généralement remonté dans les scènes de nuit des mélodrames³⁹⁵. De même, comme le souligne Isabelle Moindrot :

Car à force de répéter que Wagner, le premier, avait plongé la salle dans le noir et qu'avant lui, le lustre restait allumé dans la salle, on a fini par oublier que l'obscurité, habituelle dans les spectacles de curiosité de cette époque, était possible à l'Opéra aussi. [...] Et dès qu'un effet de nuit est requis par la dramaturgie, l'Opéra s'efforce de le rendre possible, soit en baissant légèrement les lumières du lustre, soit en imposant temporairement l'obscurité³⁹⁶.

La question qui se pose, à ce propos, est donc de savoir si les scènes de nuit – qui, nous l'avons vu, étaient extrêmement courantes à partir du début du XIX^e siècle – utilisaient le « noir dans la salle » pour souligner leurs effets, si l'extinction du lustre était habituelle ou exceptionnelle.

Cette extinction est indubitablement attestée : une dizaine de documents (relevés ou livrets de mise en scène, textes des pièces) sur lesquels nous reviendrons dans cette partie, montrent clairement que, dans certains cas, la « nuit » ou la « nuit complète » étaient traduites, en scène, par une extinction du lustre : ces documents sont-ils représentatifs de techniques employées plus couramment ou constituent-ils, au contraire, des exceptions ? Faut-il comprendre que ces documents sont simplement plus précis que ceux qui indiquent simplement une « nuit », ou qu'au contraire ils indiquent une façon exceptionnelle de faire la nuit ? Afin de

³⁹³ T. GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, Hetzel, 1858, vol. 1, p. 55.

³⁹⁴ Les spectateurs captent et reflètent presque systématiquement une partie de la lumière scénique ; de plus, même aujourd'hui, les dispositifs de sécurité rendent l'obtention d'un noir complet délicate : combien de créateurs lumière se sont heurtés, par exemple, aux panneaux lumineux indiquant les sorties de secours !

³⁹⁵ G. BERGMAN, *op. cit.*, p 299.

³⁹⁶ I. MOINDROT, « La fabrique du fantastique sur la scène de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle : Truquages, effets, techniques spectaculaires. », dans H. Lacombe et T. Picard, *Opéra et fantastique*, Opéra de Rennes et Université de Haute-Bretagne (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 214.

chercher à comprendre si ces documents marquent la règle ou l'exception, nous tenterons ici d'en dresser une rapide typologie, et de voir s'ils correspondent à des cas typiques d'emploi du noir dans la dramaturgie du XIX^e siècle.

1.1.2.1. Le noir met en avant un tableau

Le premier exemple que nous ayons trouvé d'extinction du lustre concerne l'opéra *Le Naufrage de la Méduse* (Renaissance, 1839). Les didascalies du livret de l'opéra indiquent que le deuxième tableau s'achève par une « nuit complète³⁹⁷ » et que le troisième acte se déroule « au clair de lune³⁹⁸ ». Plus précis, le livret de mise en scène rédigé par Paliani indique, lui, une « nuit au lustre et à la rampe³⁹⁹ » pour le troisième tableau. Il est donc clair, dans cet exemple, que l'indication de « nuit complète » a été réalisée par le biais d'une extinction du lustre, donc d'un noir dans la salle pendant tout l'acte.

La fonction du noir, dans la dramaturgie de cet opéra, apparaît clairement : si le titre n'était pas suffisamment explicite, la mise en scène laissée par Paliani ne laisse pas planer de doute sur le fait qu'il s'agit d'adapter à la scène le tableau de Géricault (1819), ce que soulignent d'ailleurs les gravures du spectacle (en annexe, figure 32, p.48). L'acte III, dont il est question ici, constitue le clou spectaculaire de l'œuvre, qui reproduit fidèlement le tableau⁴⁰⁰. Cet acte est essentiellement visuel : ainsi les paroles de l'acte n'occupent qu'une page et demie dans le livret de l'opéra, contre quatre et demie pour l'acte I. L'action est réduite à l'essentiel : le radeau est « ballotté par les flots⁴⁰¹ », et les matelots, mourants, se partagent la dernière ration de vin. Le spectaculaire, ici, s'inscrit dans la tradition des « tableaux vivants⁴⁰² », bien que les personnages soient mobiles. Or la technique du tableau vivant explique directement le recours au noir : les tableaux, en effet, avaient servi – au même titre que les spectacles d'optique – de

³⁹⁷ A. PILATI *et al.*, *Le Naufrage de la Méduse*, Paris, Barba, 1839, p. 9.

³⁹⁸ *Id.*

³⁹⁹ L. PALIANI, « Le Naufrage de la Méduse », *Revue et Gazette des Théâtres*, 28 juin 1840, p. 119.

⁴⁰⁰ Paliani mentionne spécifiquement que la mise en scène se fait « d'après le tableau de Géricault » et les gravures du spectacle révèlent la parenté de la mise en scène avec le tableau.

⁴⁰¹ L. PALIANI, « Le Naufrage de la Méduse », *op. cit.*

⁴⁰² À la fois divertissement mondain, pratiqué dans les salons et les cours, et esthétique théâtrale, le tableau mondain consiste à imiter, à l'aide d'acteurs vivants, et immobile, un tableau connu. Sans doute sous l'influence de la pensée de Diderot, et de l'« esthétique du tableau » qui émerge alors, ces tableaux sont régulièrement utilisés à partir du milieu du XVIII^e siècle au théâtre : ainsi, en 1761, les *Noces d'Arlequin* reproduisent *L'Accordée de village* de Greuze ; en 1790, une reprise du *Brutus* de Voltaire incorpore un tableau vivant d'après David à la mise en scène ; les didascalies du *Mariage de Figaro* contiennent, elles, une référence à *La Conversation Espagnole*, de Van Loo. Mais la pratique se constitue également en forme artistique à part entière, courante dans les salons mondains (Goethe la pratique et décrit abondamment) et les cours (elle sera très en vogue notamment pendant le Second Empire). Voir, à ce sujet : VOUILLOUX Bernard, *Le tableau vivant : Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 2002.

terrain d'essai pour la lumière spectaculaire – puisqu'il s'agissait souvent de reproduire les effets lumineux frappants des tableaux – et se jouaient à ce titre dans des salles obscurcies, voire obscures⁴⁰³. On a souvent souligné que les spectacles d'optique et les tableaux vivants avaient largement nourri l'esthétique théâtrale du XIX^e siècle, notamment sur la question du noir : avec *Le Naufrage de la Méduse*, ce lien apparaît explicitement, et la transmission des pratiques d'un genre à l'autre est très claire. L'utilisation du noir, ici, permet de mettre en valeur l'aspect purement scopique de l'acte : il signale au spectateur que l'on sort du paradigme opératique en cours dans les premiers actes pour s'absorber dans un spectacle purement visuel. Cet acte « sans lustre » manifeste une tension entre deux régimes scopiques, celui de la scène – encore inscrite dans une sociabilité qui exclut l'absorption exclusive – et celui du tableau, où le champ visuel est réduit au seul cadre.

Le second opéra de ce corpus, *La Reine de Chypre* (Opéra, 1841), utilise, lui aussi, un noir en salle pour suggérer une esthétique du tableau, même si la référence est moins évidente que dans *Le Naufrage*. L'acte II, qui se déroule dans « l'oratoire de Catarina⁴⁰⁴ », comporte, au fond, derrière une fenêtre, un « rideau [...] représentant une vue de Venise (effet de clair de lune)⁴⁰⁵ ». Si aucune toile n'est spécifiquement mentionnée en référence, Venise, un des lieux les plus dépeints de l'art occidental, ne manque pas d'appeler des références picturales, et ce d'autant plus que l'acte s'ouvre par un chœur des gondoliers, censés évoluer dans ce tableau de fond : c'est bien sur lui qu'est donc d'abord attirée l'attention du spectateur, c'est lui qui existe en premier. Le noir dans la salle, ici, sert directement à mettre en valeur le tableau du clair de lune, et à éviter que l'effet ne soit pollué par la lumière du lustre.

Ces deux premiers exemples, où le noir dans la salle sert à mettre en valeur une lumière de tableau – et, particulièrement, dans les deux cas, un clair de lune – n'ont rien d'inhabituel dans le théâtre du XIX^e siècle. Si les références sont rarement aussi explicites que dans *Le Naufrage*, la scénographie de *La Reine de Chypre* rappelle de nombreux décors de la même époque, à commencer par certains drames hugoliens. Il s'agit d'un décor relativement typique de la dramaturgie romantique et, à ce titre, on peut se demander pourquoi celui-ci seulement aurait été éclairé à l'aide d'un noir salle, contrairement aux innombrables clairs de lune que l'on trouve à la même époque. Il faut d'ailleurs observer que les critiques contemporaines ne font aucune remarque sur l'extinction du lustre dans *La Reine de Chypre*⁴⁰⁶, quoique plusieurs

⁴⁰³ Voir à ce sujet G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 220-225.

⁴⁰⁴ H. de SAINT-GEORGES, *La Reine de Chypre*, Paris, Schlesinger, 1841, p. 13.

⁴⁰⁵ L. PALIANTI, *La Reine de Chypre*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1841, p. 92.

⁴⁰⁶ Voir à ce sujet : Anon., « La Reine de Chypre », *Le Ménestrel : journal de musique*, 26 décembre 1841, p. 1-3 ; Anon., « La Reine de Chypre », *Les Coulisses : petit journal... : programme des théâtres*, 26 décembre 1841,

soulignent les qualités visuelles de la mise en scène : on peut supposer que, si ce type d'éclairage avait été vraiment exceptionnel, ils l'auraient commenté. L'examen de ces deux premiers exemples semble donc suggérer que l'extinction du lustre, si elle s'inscrit dans la continuité des spectacles d'optique, n'était pas en soi tout à fait hors-normes.

Une troisième pièce utilise le noir dans une logique de tableau : *Le Palais de cristal*, une revue de Clairville et Vaubelle (Porte-Saint-Martin, 1851). Ce n'est pas un livret de mise en scène, mais les didascalies elles-mêmes de la pièce qui précisent qu'une « nuit complète à la rampe et au lustre⁴⁰⁷ » doit être faite pour l'apothéose de l'acte IV. Il s'agit ici d'une séquence brève, venant à la suite du ballet qui termine l'acte, et qui met en scène l'« embrasement du jardin⁴⁰⁸ » où se déroule l'action. En cela, l'image s'inscrit ici dans la continuité des apothéoses de féeries qui terminent régulièrement les actes, et se composent souvent d'un ballet et d'un tableau illuminé. Si ce tableau diffère des précédents que nous avons évoqués – il s'agit davantage d'un clou spectaculaire que d'une imitation picturale – il est néanmoins assez typique des dramaturgies de l'époque, et s'inscrit, là encore, dans la continuité d'une esthétique relativement établie.

1.1.2.2. Le noir comme ressort de l'intrigue

Plusieurs des pièces utilisant l'extinction du lustre se servent moins du noir comme mise en valeur de l'aspect visuel du spectacle que comme ressort dramatique qui permet de faire progresser l'intrigue. Là encore, les situations sont relativement communes : d'un côté, des pièces comiques qui utilisent l'obscurité pour générer des quiproquos ; de l'autre, des œuvres dramatiques qui s'en servent pour faire naître l'inquiétude ou la terreur.

a) Les pièces comiques

Si les pièces comiques utilisent généralement très peu d'effets de lumière au XIX^e siècle, il en est un qui survient à l'occasion : la nuit, propice aux confusions et aux quiproquos. De fait, deux des pièces utilisant une extinction du lustre s'inscrivent dans ce genre.

p. 2-3 ; DE BEAUVOIR Roger, « La Reine de Chypre », *La France littéraire*, v.7, 1842, p. 141-143 ; GAUTIER Théophile, « La Reine de Chypre », *La Presse*, 29 décembre 1841, p. 1-3 ; GUENOT-LECOINTE G., « La Reine de Chypre », *La Sylphide*, décembre 1841, p. 61-64.

⁴⁰⁷ CLAIRVILLE et É. de VAULABELLE, *Le Palais de cristal, ou Les Parisiens à Londres*, Paris, 1851, p.25.

⁴⁰⁸ *Id.*

Dans *La Nuit aux soufflets*, une comédie sentimentale d'Ennery et de Dumanoir⁴⁰⁹ (Variétés, 1842), les didascalies de la pièce indiquent que « la nuit vient par degrés⁴¹⁰ », puis peu après que la « nuit [est] complète⁴¹¹ ». Cette progression, en soi, est très courante dans les indications scéniques des pièces du XIX^e siècle. Ce qui nous intéresse ici, cependant, c'est qu'un relevé de mise en scène conservé par la bibliothèque de l'ART décrit précisément la réalisation de l'effet, indiquant d'abord « nuit aux coulisses⁴¹² », puis « nuit à la rampe⁴¹³ » et enfin « nuit au lustre⁴¹⁴ ». La scène de nuit, ici, est des plus classiques et donne son titre à la pièce : des soufflets sont donnés dans l'obscurité et entraînent des quiproquos notables, leurs auteurs n'étant pas identifiés. Le noir est un ressort dramatique de la comédie extrêmement courant.

On trouve d'ailleurs une mécanique très similaire dans *Giralda* (Opéra-Comique, 1850), où un noir sert aussi à entretenir la confusion sur l'identité d'un personnage : Don Manoel a soudoyé Ginès pour prendre sa place et épouser la jeune Giralda. Or cet échange, et le mariage qui suit, se déroulent alors qu'on a « baiss[é] la rampe, diminu[é] le feu des herses, [...] [diminué] le feu du lustre⁴¹⁵ », ainsi que l'indique le livret de mise en scène rédigé par Paliani. Ce noir relatif est fondamental pour le reste de l'intrigue, et nourrit les quiproquos qui suivent à l'acte II, puisque personne n'est en mesure d'identifier l'époux de Giralda. Là encore, le ressort dramatique est très classique et se retrouve dans de nombreuses autres intrigues de comédie qui utilisent la nuit pour brouiller les pistes.

b) Les œuvres dramatiques

Plusieurs autres œuvres utilisent également le noir pour jouer de la confusion sur les identités dans un but, cette fois, plus dramatique : il s'agit de créer la peur, l'inquiétude, chez les spectateurs comme chez les personnages.

⁴⁰⁹ L'intrigue, qui se déroule à la cour de Ferrare en 1721, met en scène les aventures sentimentales d'Hélène, qui, pour empêcher l'homme qu'elle aime (René) de partir à la guerre lui donne un soufflet, la nuit, dans le parc. Le voilà contraint de rester pour identifier l'homme qui l'a ainsi frappé, et la tâche est compliquée par le fait que plusieurs soufflets ont été échangés cette nuit-là, ce qui crée bien sûr des quiproquos. Mais tout finit par être résolu à la lumière du jour, et les deux jeunes gens se marient.

⁴¹⁰ DUMANOIR et A. D'ENNERY, *La Nuit aux soufflets*, Berlin, Schlesinger, 1843, p. 18.

⁴¹¹ *Id.*, p. 20.

⁴¹² A. D'ENNERY et DUMANOIR, « La Nuit aux soufflets », s. l., entre 1842 et 1900, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fond de l'Association de la Régie Théâtrale, 8-TMS-01701, p. 97.

⁴¹³ *Id.*, p. 99.

⁴¹⁴ *Id.*, p. 100.

⁴¹⁵ L. PALIANI, *Giralda*, Paris, A. Belin, 1850, p. 4.

Dans *Les Deux Voleurs* (Opéra-Comique, 1841), la « nuit à la rampe, au lustre et sur le théâtre ⁴¹⁶» représente la nuit de noce de l'héroïne, Adeline, qui voit s'introduire dans ses appartements les deux voleurs éponymes : un amant éconduit qui en a après sa vertu, et un voleur qui, lui, en veut à ses diamants. Dès l'ouverture, elle est cernée, puisque l'un se dissimule dans le cabinet, et l'autre dans la bibliothèque, et qu'on les y devine à des bruits émanant du hors-scène. Le noir en salle, ici, a plutôt pour fonction de souligner l'isolement de la jeune femme, livrée à ces deux hommes qu'elle devra mettre en échec seule. Le noir permet aussi de souligner le piquant de la situation, puisqu'il s'agit d'une nuit de noce que l'héroïne passe en compagnie de deux inconnus : ainsi, sans être un noir comique comme dans les deux exemples précédents, la nuit, ici, crée la situation.

Une scène très similaire a lieu dans *Le Trompette de M. le Prince* (Opéra-Comique, 1846) : l'héroïne, s'appêtant à se coucher, fait sortir sa lampe de scène, ce qui est accompagné d'une « nuit au lustre et à la rampe ⁴¹⁷». Or, c'est précisément le moment qu'un intrus choisit pour briser la vitre et s'introduire dans la chambre de la jeune femme : celle-ci, évidemment, est saisie de terreur et songe à un voleur : il faudra qu'elle ramène la lampe pour constater que l'intrus n'est autre que le marquis, son parrain. Le noir en salle, ici, accentue la scène de terreur qui se joue : l'obscurité est un effet, et rend d'autant plus crédible la frayeur de l'héroïne. Il permet aussi – c'est un opéra-comique – d'introduire les quiproquos qui vont suivre, puisque l'intrigue est là aussi basée sur des échanges d'identité.

Ainsi, comiques ou dramatiques, les noirs de ces pièces fonctionnent comme des ressorts de l'intrigue. En cela, ils sont profondément typiques de la dramaturgie du XIX^e siècle qui utilise souvent le noir pour des effets de ce type. Là encore, nous ne sommes pas en présence de pièces qui nécessiteraient un traitement particulièrement spectaculaire ; on peut supposer que si ces pièces utilisaient une extinction du lustre, d'autres recouraient au même procédé.

1.1.2.3. Le noir comme clou du drame

Le troisième type de noir dans ce corpus est le noir atmosphérique utilisé par certains drames, notamment pour souligner une scène de crime, ou un clou dramatique – nous retrouverons de nombreux noirs de ce type dans la suite de notre travail. Deux pièces, là encore, illustrent cette tendance.

⁴¹⁶ L. PALIANTI, *Les Deux voleurs*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1841, p. 34.

⁴¹⁷ L. PALIANTI, *Le Trompette de M. le Prince*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1846, p. 169.

Dans *Les Oiseaux de proie* (Gaîté, 1854), c'est l'acte IV qui se déroule dans la « nuit à la rampe et demi-nuit au lustre⁴¹⁸ ». Dans ce drame d'Adolphe d'Ennery, l'acte IV constitue un paroxysme dramatique : alors que les premiers actes mettent en scène toutes les machinations des « oiseaux de proie » éponymes pour s'approprier la fortune des filles de la duchesse de Guérande⁴¹⁹, l'acte IV met en scène le duel qui oppose l'un d'entre eux, d'Armoneville, au héros de la pièce, Henri. Cette confrontation est évidemment cruciale : si Henri meurt, c'est la dernière défense des héroïnes face aux machinateurs qui s'effondre ; la scène du duel fonctionne comme un clou, qui sert d'ailleurs de frontispice à l'édition de 1854 (voir en annexe, figure 33, p. 49). Le choix de placer cette scène dans la « demi-nuit » du lustre contribue donc à mettre en avant cette scène (comme elle est mise en avant, dans l'édition, par l'illustration). Cette nuit permet de signaler au spectateur que la bascule (et seule scène d'action spectaculaire) du drame se joue là : le noir distingue la scène des autres ; et il contribue à rendre l'action d'autant plus dramatique que l'obscurité la rend plus inquiétante. Or précisément, c'est là encore un procédé relativement commun : nous croiserons dans la suite de ce travail de nombreuses scènes de crime qui se jouent dans la nuit ou au clair de lune.

De même, dans *Les Deux Serruriers* (Porte-Saint-Martin, 1841), c'est l'acte IV qui se déroule intégralement avec une « nuit au lustre et à la rampe⁴²⁰ ». La scène, qui se déroule dans la rue, est éclairée par des réverbères : ceux-ci servent à suggérer l'atmosphère extérieure, et participent d'une représentation réaliste de l'univers urbain. Substituer à l'éclairage traditionnel du théâtre (rampe et lustre) l'éclairage qu'on trouve typiquement dans la rue⁴²¹ contribue à transporter le spectateur, à lui faire oublier l'ici et maintenant de la représentation. Cet effet de lumière atteint son paroxysme lorsqu'un des personnages – un truand – éteint le réverbère, plongeant la scène dans une demi-pénombre. C'est évidemment le moment qui est choisi pour qu'un meurtre se déroule en scène : l'un des truands tue l'ennemi du héros, et celui-ci se

⁴¹⁸ A. d'ENNERY, *Les Oiseaux de proie*, Paris, Michel Lévy frères, 1854, p. 23.

⁴¹⁹ Chateauraynard, un ancien clerc de notaire, a découvert que la duchesse avait eu avant son mariage une fille naturelle, Thérèse, qui est la plus proche parente et héritière du très riche Henri de Clamarins. Faisant chanter la duchesse et ses filles, il parvient à épouser Thérèse, et tente de faire en sorte qu'Henri soit tué en duel par un de ses acolytes, d'Armenonville, qui vit en trichant au jeu. Heureusement, Charles, le frère d'Armenonville, fait naître des remords chez celui-ci : il perd le duel, et finit par abandonner, puis tuer Chateauraynard.

⁴²⁰ L. PALIANTI, *Les Deux serruriers*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1841, p. 34.

⁴²¹ L'éclairage devient un service public à Paris à partir de 1667, lié à une volonté de faire régner l'ordre. À partir des années 1760, les rues sont éclairées (comme le seront bientôt les théâtres) par des réverbères, qui utilisent une lampe à huile combinée à des réflecteurs. Ceux-ci commencent à être remplacés par des éclairages au gaz à partir des années 1830 à Paris ; le gaz devient l'énergie principale de l'éclairage de rue dans les années 1840. À partir de 1850 ont lieu les premières expériences d'éclairage des rues avec des lampes à arc. Là où la lumière servait jusqu'ici de repère dans la nuit, elle devient alors réellement un moyen d'éclairer, et se met progressivement en place le fantasme d'une nuit qui serait claire comme le jour. Néanmoins, le coût prohibitif des lampes à arc ne permet pas leur adoption généralisée. (W. SCHIVELBUSCH, *op. cit.*, p. 71-109).

retrouve accusé du meurtre, puisqu'il est découvert au-dessus du cadavre encore sanglant. Là encore, le noir permet de souligner le caractère dramatique de l'action et d'en redoubler la tonalité pathétique. Comme dans *Les Oiseaux de Proie*, il s'agit d'un type de noir assez courant dans les drames et les mélodrames de la période : rien ne permet, *a priori*, d'expliquer que ces pièces auraient eu recours à des effets inédits.

Les pièces que nous avons examinées, et pour lesquelles les didascalies ou les relevés de mise en scène mentionnent explicitement une extinction du lustre, se distinguent donc par leur variété : elles sont assez représentatives des diverses fonctions du noir dans les dramaturgies du XIX^e siècle. Plutôt que des pièces particulièrement spectaculaires (en dehors, peut-être, du *Naufrage de la Méduse*), nous avons ici un corpus disparate de pièces relativement typiques du genre auquel elles appartiennent. Il paraît donc logique de supposer qu'elles sont liées, non pas par l'emploi d'un effet spécifique qui les distinguerait, mais simplement parce que les personnes rédigeant les didascalies et les livrets de mise en scène ont été plus précises que d'ordinaire dans les indications données. S'il est impossible d'affirmer que *toutes* les scènes de nuit au XIX^e siècle utilisaient une extinction du lustre, la pratique semble néanmoins avoir été relativement répandue ; il semble raisonnable de supposer qu'une indication relativement vague comme « nuit complète » était, au moins dans certains cas, réalisée via un obscurcissement de la salle.

Il est, également, frappant de constater la coïncidence des dates dans le corpus examiné : la distribution des pièces est très resserrée dans le temps (1839-1854), et cinq des neuf pièces ont été créées entre 1839 et 1842. Certes, les biais inhérents aux archives peuvent, en partie, expliquer cette concentration : de nombreux exemples proviennent de la collection Paliani, publiée entre 1838 et 1874, et les collections de l'ART ne couvrent guère les décennies antérieures à 1850. Néanmoins, on aurait pu s'attendre à avoir plus de pièces postérieures aux années 1850 dans le corpus, ou des didascalies de pièces antérieures à 1840 : ce n'est pas le cas. Même s'il est possible qu'une telle proximité temporelle, avec seulement dix documents, soit le fruit du hasard, on peut faire l'hypothèse que l'extinction du lustre se fait plus courante dans les années 1830 (c'est l'époque à laquelle les installations de gaz rendent la chose plus aisée à réaliser (voir l'explication en page 21), et soit donc encore notable à cette époque, se banalisant par la suite – si bien que les rédacteurs de livrets ne prennent plus la peine de le mentionner.

Quoiqu'il en soit, cette analyse permet de relativiser la nature du tournant du « noir dans la salle » à la suite d'Antoine : certes, le choix de représenter tout le spectacle, par défaut et par

principe, dans le noir, constitue un changement de paradigme essentiel pour le théâtre. Mais la nouveauté se situe avant du côté d'un noir continu, comme préalable de la représentation que dans la présence du noir en lui-même, qui, nous l'avons montré, ne semble pas avoir été absent des salles du XIX^e siècle. Or ces noirs nous intéressent particulièrement : c'est justement dans de telles scènes de nuit que sont souvent utilisées, à l'époque, les lumières focalisées que nous étudions ici.

Si le noir, comme nous l'avons vu, fait partie des techniques de « domestication du spectateur », force est de constater que celles-ci sont employées, ponctuellement, dès le milieu du XIX^e siècle. Il s'agit de faire oublier au spectateur, le temps d'un acte, ou d'une scène, la sociabilité propre au théâtre, pour l'encourager à fixer son attention sur la scène – le noir en salle efface les stimuli qui ne relèvent pas du spectacle et donne à celui-ci une place privilégiée au sein du rituel social qu'est le théâtre. Si nous sommes encore fort loin du paradigme qu'introduit la mise en scène moderne – le théâtre comme lieu de sociabilité reprend vite ses droits, car ces noirs sont ponctuels – il nous semble que la présence attestée de ce type d'effet marque le début d'un renversement que prolongera et accentuera la mise en scène moderne. Désormais, les praticiens commencent à se poser la question non pas seulement de ce qui se passe sur la scène, mais de la façon dont cette image est perçue par le spectateur – les articles du *Journal des Artistes* sur le système Locatelli étaient, à ce titre, révélateurs. On peut choisir – même si ce choix est loin d'être systématique – d'attirer ponctuellement son attention, on se donne les moyens de jouer sur la façon dont le spectateur perçoit certaines scènes. Ce tournant, certes discret, est fondamental pour comprendre ce qui se joue dans l'usage croissant des lumières focalisées au tournant des années 1850.

Car le choix de passer par le noir, donc de réduire la quantité de stimuli visuels disponibles, renvoie directement à la question de l'attention. Les théories de l'attention, en effet, postulent généralement que l'attention disponible du sujet se caractérise par son caractère limité : c'est ce qu'Yves Citton, par exemple, désigne sous le terme de « corollaire de rivalité : la somme d'attention attribuée à un certain phénomène réduit la masse d'attention disponible pour considérer d'autres phénomènes⁴²² ». Capter l'attention du sujet, ou de la foule des spectateurs, c'est donc à la fois pouvoir la diriger vers les phénomènes que l'on souhaite voir perçus, et, simultanément, s'assurer que les éléments rivaux ne soient pas perçus – ce que le noir, évidemment, permet d'obtenir. Comme le souligne Jonathan Crary, la question de

⁴²² Y. CITTON, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éd. du Seuil, 2014, p. 56.

l'inhibition des perceptions surnuméraires est très tôt liée à celle de l'attention : les travaux du psychologue Wilhelm Wundt, dans les années 1880, conceptualisent par exemple l'attention comme un processus de hiérarchisation qui inhibe en permanence la plupart des sensations, afin de permettre à l'esprit de se concentrer sur les autres⁴²³. La question du noir dans la salle est donc directement liée à cette question de l'attention ; de ce point de vue, la naissance de la lumière focalisée et l'évolution vers une salle obscure doivent se penser comme deux éléments d'un même mouvement, qui place la question de l'attention au cœur des réflexions esthétiques.

1.2. La scène en lumière

Si le noir, utilisé ponctuellement, est une façon de faire oublier la salle et les phénomènes de socialisation propres au théâtre du XIX^e siècle, un autre mouvement se développe en miroir, à l'orée des années 1850 : celui d'une saturation lumineuse de la scène, d'une esthétique de l'intensité qui éblouit, qui captive. Ce mouvement a partie liée à l'utilisation de la lumière focalisée, sans lui être entièrement assimilable : il s'agit de l'utilisation de la lumière électrique sur les scènes. Partie liée, car, à partir des années 1850, l'électricité devient le moyen principal de produire la lumière focalisée : si elle ne remplace pas tous les moyens de focalisation, elle permet d'obtenir un contraste clair/obscur marqué qui en fait un des outils principaux de la focalisation. Mais lumière focalisée et électricité ne sont pas, pour autant, synonymes : les usages de l'électricité vont, surtout à ses débuts sur les scènes parisiennes, bien au-delà des effets de focalisation – dans une large mesure, la lumière électrique est utilisée pour l'effet d'éblouissement qu'elle produit, pour ses qualités d'intensité pure.

Dès lors, si nous avons déjà évoqué les premiers pas de l'électricité sur les scènes parisiennes en tant qu'elle participait des phénomènes de focalisation, il nous faut aussi questionner ses autres usages dans les spectacles de la seconde moitié du XIX^e siècle. Car si ces phénomènes, en tant que tels, ne participent pas au développement d'une esthétique de la focalisation, nous formulons l'hypothèse qu'ils sont, eux aussi, liés à une esthétique de l'attention qui se développe à cette époque dans le théâtre, et dont la lumière focalisée participe également. La lumière électrique est en effet utilisée, à partir des années 1850, diversement comme élément d'attraction, comme clou, ou comme objet captivant.

⁴²³ J. CRARY, *Suspensions of Perception - Attention, Spectacle & Modern Culture*, op. cit. p. 38.

1.2.1. Attention, attraction, électricité

Nous nous trouvons ici à la confluence de plusieurs notions qu'il convient d'élucider avant de poursuivre cette étude. En effet, l'interprétation de la lumière électrique au théâtre dans les années 1850 à 1870 que nous proposons ici, et le fait que nous pensions qu'elle est révélatrice de l'amorce d'un changement de paradigme, est tributaire de concepts forgés en amont dans d'autres disciplines artistiques : l'attraction et l'attention.

1.2.1.1. L'attraction lumineuse

Tout d'abord, les spectacles que nous allons décrire dans ces pages constituent les prémices d'un phénomène abondamment décrit par les études cinématographiques : la question de l'attraction. La cinématographie-attraction, telle que définie notamment par Gunning et Gaudreault, est un cinématographe des premiers temps, qui se distingue du cinéma narratif qui émerge à partir de 1906-1907. S'opposant à l'idée d'un « pré-cinéma » qui serait confusément à la recherche des codes narratifs adoptés par la suite, Gunning et Gaudreault montrent que ce cinématographe des premiers temps est à comprendre dans le cadre d'une étude intermédiaire et qu'il s'insère au sein de séries culturelles préétablies, théâtrales et foraines notamment. Gunning explique ainsi que la cinématographie-attraction se caractérise par une impulsion exhibitionniste (plutôt que voyeuse, contrairement au cinéma narratif) et par une relation directe avec le spectateur, dont on sollicite le regard et l'attention⁴²⁴. Gaudreault, lui, analyse entre autres le « système des attractions monstratives⁴²⁵ » de ce premier cinéma qui a pour vocation « d'exciter l'œil » ; l'idée de saisissement du spectateur est centrale à la notion d'attraction.

Prolongeant ces travaux, Stéphane Tralongo s'est interrogé sur la continuité culturelle entre les féeries théâtrales du dernier quart du XIX^e siècle et ce cinématographe-attraction. Cela l'a conduit à analyser, entre autres, l'utilisation de l'électricité sur les scènes comme une « attraction lumineuse » qui vaut pour sa capacité à capturer l'œil bien plus qu'à raconter. Il observe ainsi que :

[...] les critiques font ressortir le caractère spectaculaire de ce que nous nunnons ici, dans le prolongement des définitions de Tom Gunning et d'André Gaudreault, *attraction lumineuse*, c'est-à-dire un jeu de lumière dont les réglages ont été fixés pour éblouir soudainement le public à la manière

⁴²⁴ T. GUNNING, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 50, 15 décembre 2006, p. 55-65.

⁴²⁵ A. GAUDREULT, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS éd, 2008, p. 97.

d'un feu d'artifice. Détachée de la narration, l'attraction lumineuse provoque un moment de *splendeur*, au sens propre du terme, pendant lequel l'intensité, la variété et la coloration des lumières sont appréciées pour elles-mêmes sans que l'on cherche leur signification⁴²⁶.

Les phénomènes que nous allons analyser dans ce chapitre relèvent exactement de ce type d'attractions lumineuses, même s'ils précèdent la période étudiée par Stéphane Tralongo, et ne relèvent pas de la féerie, mais plus typiquement de l'opéra et des drames. Il nous semble en effet important de montrer que, dès les premières apparitions de l'électricité sur scène, au tournant des années 1850, un changement de paradigme commence à s'opérer. De nombreuses utilisations de l'électricité correspondent d'emblée au concept d'*attraction lumineuse*, valant pour elles-mêmes et non pas pour leur fonction narrative. Or cette notion d'attraction est essentielle au concept de focalisation que nous étudierons par la suite : pour que le regard se pose sur un lieu précis, il faut bien un phénomène qui le capture et le saisisse. En cela, ces premières apparitions, spectaculaires, de l'électricité servent de matrice à tous les phénomènes de focalisation lumineuse que nous étudierons par la suite, parce qu'elles démontrent son pouvoir d'attraction et de fascination, sa capacité à diriger le regard. Elles contribuent également à déplacer en profondeur les codes de la lumière scénique, puisqu'elles l'ancrent fermement dans le registre de l'attraction, du spectacle de lumière qui peut certes se faire adjuvant de la narration ou de l'atmosphère, mais vaut aussi par et pour lui-même.

1.2.1.2. L'attention

À vrai dire, on abuse un peu de la lumière, soit électrique, soit oxyhydrique. Depuis quelques années, on en met partout, et il en résulte une certaine monotonie ; il est difficile, à présent, d'appeler l'attention sur un tableau spécial, à moins de se servir d'un moyen plus lumineux encore. Alors que deviendront les yeux des spectateurs⁴²⁷ ?

Cette remarque de J.M. Moynet, dans *l'Envers du Théâtre*, dès 1873, confirme que l'utilisation de l'électricité a à voir avec la nécessité de diriger l'attention du spectateur. Même lorsqu'il ne s'agit pas de créer un phénomène de focalisation sur une image donnée (en éclairant plus spécifiquement une partie de la scène), le processus à l'œuvre est similaire : la focalisation se fait sur la scène plutôt que dans la salle, sur un moment du spectacle plutôt que sur le suivant. Car la lumière électrique, même sur une scène éclairée, crée un regain de luminosité, un effet

⁴²⁶ S. TRALONGO, *Faiseurs de féeries. Mise en scène, machinerie et pratiques cinématographiques émergentes au tournant du XXe siècle*, Université Lumière Lyon 2, 2012, p. 64.

⁴²⁷ J. MOYNET, *op. cit.*, p. 209.

d'intensité qui fait attraction, attire l'œil et donc focalise l'attention. Ce lien entre luminosité intense et attention était d'ailleurs, au XIX^e siècle, exploité au-delà du théâtre, dans des dispositifs d'hypnose, ainsi que le souligne Isabella Mattazzi :

[La lumière Drummond est] adopté[e] dans les protocoles thérapeutiques de la Salpêtrière et de la Charité. Devant le foyer intense de la lumière Drummond, tout comme devant les facettes brillantes du miroir aux alouettes, le sujet se trouve encore une fois dans un état de mono-dimensionnalité perceptive, tout l'espace optique étant envahi par un seul et unique stimulus produisant un effet de focalisation forcée et tout à fait artificiel. Toute capacité d'inattention (c'est-à-dire toute capacité d'articulation perceptive) se trouve alors annulée par ces sortes de « dispositifs disciplinaires » qui nous forcent à un regard constamment ouvert face à la lumière éblouissante d'une réalité figée, médusante, dotée d'une puissance hors norme capable de transformer le patient le plus irréductible en docile alouette prête à tomber dans le piège du chasseur-médecin⁴²⁸.

La lumière Drummond – souvent exploitée, comme nous le verrons, de manière indifférente avec la lumière électrique – est donc, par sa pure intensité, un « dispositif disciplinaire » visant à contrôler l'attention du spectateur. On peut assez logiquement supposer qu'elle et sa cousine, l'électricité, jouaient au théâtre un rôle similaire : celui d'un dispositif destiné à saturer la vue, à empêcher tout autre stimulus visuel de parvenir à l'œil. Si la seconde moitié du XIX^e siècle ne s'inscrit pas entièrement dans le paradigme de la salle obscure et de la scène éclairée, c'est bien ce paradigme qui commence à émerger à travers l'utilisation de la lumière électrique, qui a la faculté d'attirer et de captiver l'œil.

1.2.2. L'électricité comme pure intensité

Au cours des années 1850 et 1860, la lumière électrique demeure du domaine de l'effet novateur, dont on invente la grammaire scénique et les codes. Les effets obtenus sont donc variés ; on multiplie les expérimentations avec les nombreuses possibilités offertes par la nouvelle énergie. Néanmoins, un certain nombre de pièces (et particulièrement d'opéras), sur lesquelles nous nous pencherons ici, ont pour point commun d'utiliser la lumière électrique moins pour éclairer ou produire un sens symbolique que pour éblouir, pour créer un spectacle en soi hypnotisant, un peu à la façon des « son et lumière » contemporains. Le précurseur de ces spectacles est évidemment *Le Prophète*, de Meyerbeer, qui, en 1849, inaugure cette façon d'utiliser la lumière.

⁴²⁸ I. MATAZZI, « Pseudopodes, carapaces et projectiles. Imaginaire de la sensibilité et dispositifs de captation attentionnelles entre les XVIII^e et XIX^e siècle », dans Y. Cutton et E. Doucet, *Écologies de l'attention et archéologie des media*, Grenoble, UGA Editions, 2019, p. 171.

1.2.2.1. Un précurseur : *Le Prophète*

L'un des premiers spectacles employant la lumière électrique, et l'un des plus notables – puisqu'il est resté dans les mémoires et dans l'historiographie comme le spectacle marquant les débuts de l'électricité au théâtre est *Le Prophète*, de Meyerbeer. Or, dans cet opéra, l'électricité, qui sert à représenter le soleil, est d'abord utilisée comme pur effet d'intensité, destiné à éblouir.

L'appareil électrique fait en effet office de clou spectaculaire, à la façon d'une apothéose, à la fin de l'acte III, représentant le soleil :

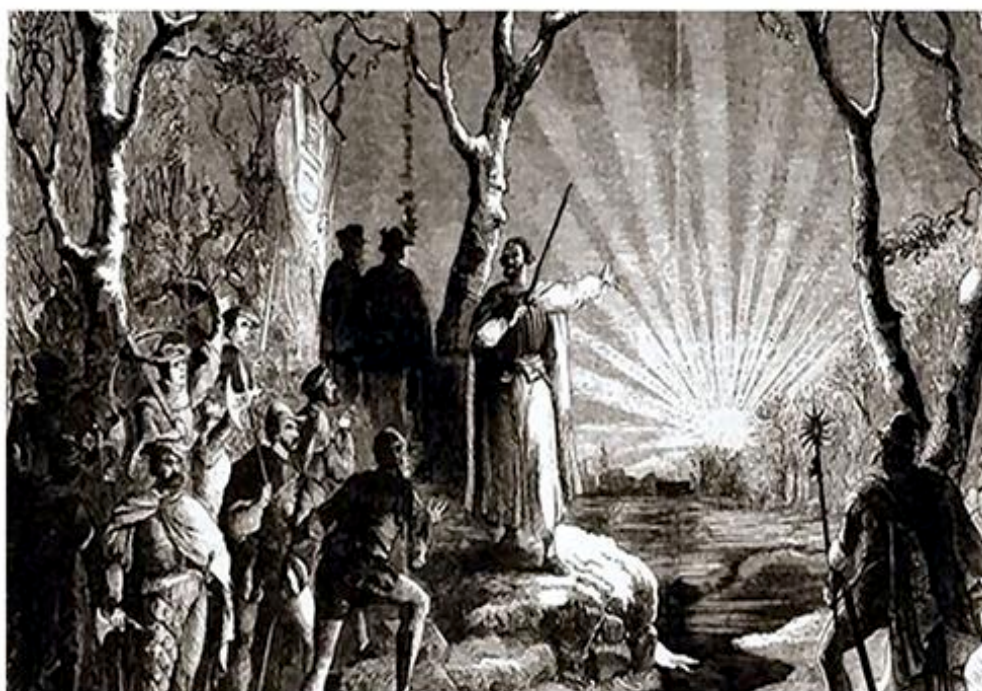


Figure 18. L'effet de soleil du *Prophète*.

SULEJMANI Mariqlen, « Événements lumineux : le gaz et l'électricité à l'Opéra de Paris selon la presse (d'Aladin au *Prophète*) », *Médias 19 [En ligne]*, *Constructions médiatiques de l'événement lyrique*, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et opéra aux XVIIIe et XIXe siècles*, 19 février 2018 (en ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=24124>, consulté le 25 juillet 2018).

L'effet consistait en une projection, sur la toile du fond, de la lumière d'un arc électrique (voir l'appareil utilisé, figure 34, p. 50, en annexe), auquel était donné un « mouvement ascensionnel [...] habilement dissimulé par de nombreuses toiles décoratives plus ou moins transparentes et découpées⁴²⁹ ». L'acte, qui se déroulait jusqu'alors dans une nuit figurée notamment par des « lampes munies de verres bleus⁴³⁰ », selon le livret de mise en scène de Paliani, est ainsi

⁴²⁹ T. DU MONCEL, *Exposé des applications de l'électricité*, op. cit., p. 579.

⁴³⁰ L. PALIANI, *Le Prophète*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1849, p.91.

immédiatement illuminé par l'éblouissante lumière du soleil qui apparaît directement en face du public. La parenté de cet effet semble revenir à Duboscq et Foucault⁴³¹ – le premier deviendra, par la suite, le fournisseur attitré de l'Opéra pour ce qui est des effets de lumière électrique. Or, cette utilisation de l'électricité s'inscrit dans un dispositif somme toutes très courant : les toiles rétro-éclairages, nous l'avons vu dans la première partie, étaient fréquemment utilisées notamment pour la représentation des clairs de lune. L'aurore elle-même – témoin le traité de Sabbattini⁴³² - est un effet relativement connu au théâtre. La nouveauté, ici, réside dans le pouvoir lumineux de l'électricité, beaucoup plus éblouissante, comme le souligne *Le Ménestrel*, qu'un « quinquet fumeux, et qui rivalise presque avec l'astre du jour ⁴³³ ». De manière générale, c'est la puissance lumineuse de cet effet qui revient souvent dans la presse⁴³⁴. Nous ne sommes donc pas vraiment, ici, dans un effet de focalisation – même si la lumière électrique vient révéler en arrière-plan la ville de Münster – mais dans la recherche de l'éblouissement. Ce lever de soleil s'intègre d'ailleurs dans une progression en crescendo, une « série d'effets musicaux et scéniques [qui] démontre [...] le pouvoir suggestif du Prophète qui paraît avoir invoqué et finalement visualisé, par la seule imprécation, le but de la campagne des anabaptistes⁴³⁵ ».

Cette utilisation de la lumière électrique comme pur éblouissement fait évidemment écho au paradigme de la « vie intense » décrit par Tristan Garcia, dans le livre du même nom, où il analyse l'intensité comme valeur suprême de la vie moderne. L'intensité, c'est « la norme de comparaison de toute chose non pas par rapport à autre chose, mais *par rapport à elle-même*⁴³⁶ », norme fondatrice du rapport moderne au réel. Les vies, les expériences, les choses, sont valorisées non plus en tant qu'elles sont bonnes, ou belles, mais en tant qu'elles sont intensément elles-mêmes. Or, c'est bien cette qualité d'intensité qui est cherchée dans le *Prophète*, comme l'indiquent le crescendo et les comparaisons de la presse entre la lumière

⁴³¹ Le livret de mise en scène publié par Paliani indique pourtant que ce « *lever du soleil s'exécute au moyen de l'appareil électrique de M. Lormier, 13, rue du Delta projetée, à Paris* » (*Id.*). Lormier, qui dans les années 1830 était le fournisseur officiel de l'Opéra en ce qui concerne les phénomènes de physique (« Contrat avec M. Lormier », Paris, 1837, Archives de l'Opéra de Paris, Archives Nationales, AJ/13/221), aurait remplacé Foucault, « lassé des exigences de Meyerbeer » (William Tobin, *Léon Foucault*, James Lequeux (trad.), coll. « Sciences & Histoires », Paris, EDP Sciences, 2002, p. 112., cité par M. SULEJMANI, « Événements lumineux », *op. cit.*), après les premières représentations.

⁴³² N. SABBATTINI, *op. cit.*, p. 167-168.

⁴³³ Ed. VIEL, « Théâtre de la Nation. Le Prophète, ou les Anabaptistes, opéra en cinq actes. », *Le Ménestrel : journal de musique*, 22 avril 1849, p. 1-2.

⁴³⁴ Voir à ce sujet M. SULEJMANI, « Événements lumineux », *op. cit.*

⁴³⁵ M. BRZOSKA, « "Wirkubg mit Ursache", idée esthétique et apparence du spectaculaire dans l'oeuvre de Meyerbeer », dans I. Moindrot *et al.* (éd.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène : Du Romantisme à la Belle Epoque*, Paris, CNRS, 2006, p. 91.

⁴³⁶ T. GARCIA, *La vie intense : une obsession moderne*, Paris, Éditions Autrement, 2016, p. 16.

électrique et le soleil : il s'agit de mesurer la lumière par rapport à elle-même, et de trouver la source qui se rapprochera le plus de sa version la plus intense, le soleil. L'objectif de l'effet n'est ni réellement d'éclairer, ni de faire naître une atmosphère, ou un tableau esthétique, mais bien de produire l'éblouissement. Le choix de l'électricité se justifie parce qu'elle produira un effet plus intense que celui qu'aurait créé le gaz ; l'électricité est une lumière qui est plus lumineuse que le gaz. Ce n'est évidemment pas par hasard que ce soit l'électricité qui soit ici utilisée pour son intensité lumineuse : comme le souligne Tristan Garcia, c'est justement l'image de l'électricité, qui, à la fin du XVIII^e siècle, est fondatrice de cette conception moderne de l'intensité. Selon le philosophe, en effet, si l'idée d'intensité existait avant le XVIII^e siècle, ce sont les premières expériences et découvertes liées à l'électricité qui lui offrent une incarnation concrète, une image :

Et c'est très précisément parce qu'elle paraissait sauver le sujet moderne européen de ce marasme que l'électricité a servi d'image nouvelle à l'intensité que le rationalisme ne permettait plus de concevoir dans le monde, parmi les choses mêmes.

Nous comprenons mieux à présent la fascination pour l'électricité qui a agité le public européen : inconsciemment ou consciemment, le magnétisme puis l'électricité relevaient l'homme moderne de la dépression qui le menaçait, de l'angoisse d'avoir à habiter désormais, pour prix de la modernité, un univers dépourvu de la moindre intensité d'être⁴³⁷.

Dans le *Prophète*, de la même façon, l'irruption de la lumière électrique offre une merveille pour le XIX^e siècle : là où les chars divins qui enchantaient les opéras du XVIII^e siècle ont perdu de leur éclat, le Prophète révèle sa puissance divine grâce à une technologie moderne, tellement nouvelle, et tellement intense, qu'elle paraît avoir conservé de son merveilleux incontrôlable. L'électricité permet d'éblouir à nouveau, et confère à la scène les qualités d'intensité qui lui sont propres.

Cette utilisation de l'électricité comme intensité est le miroir inversé des effets de noir dans la salle que nous avons présentés dans la première partie de ce chapitre : dans les deux cas, il s'agit d'un mouvement qui tend à diriger l'œil vers la scène, soit en effaçant la salle, soit, au contraire, en conférant à la scène une luminosité intense qui attire le regard. Dès ses premiers pas sur les scènes parisiennes, l'électricité modifie donc le rapport scène/salle, déséquilibre la balance du clair et de l'obscur qui régnait entre ses deux parties, pour affirmer, presque violemment, que la scène est le lieu du spectacle, et de l'intensité. Quoiqu'on ne puisse pas parler, dans ce cas, de lumière focalisée – au sens où elle attirerait le regard du spectateur sur

⁴³⁷ *Id.* pp .64-65.

un point précis de la scène – elle s’inscrit néanmoins dans une dynamique de contrôle de l’attention du spectateur.

1.2.2.2. Le grand spectacle de l’électricité

À la suite du *Prophète*, de nombreux spectacles – et particulièrement des opéras – utilisent la lumière électrique pour ses pures qualités d’intensité. Il n’est évidemment pas question de donner ici une analyse complète de ces nombreux spectacles, par ailleurs souvent assez connus, puisqu’il ne s’agit pas à proprement parler d’effets de focalisation. Néanmoins, ce goût pour la saturation lumineuse de la scène, nous semble important pour comprendre le changement de paradigme lumineux qui se profile à l’orée des années 1850. Il s’inscrit, en effet, dans le début d’un mouvement qui verra émerger à la fin du siècle le paradigme de la salle obscure et de la scène en lumière : l’électricité fait de la scène, le temps d’un tableau saisissant, le point focal de l’attention au théâtre.

L’Opéra de Paris a été parmi les précurseurs de ce genre d’effets. Ainsi, un inventaire du « matériel de l’éclairage électrique » pour l’année 1866 témoigne de l’influence du *Prophète* sur la mise en scène des opéras et des ballets. On y trouve entre autres la mention de « deux appareils optiques et lanternes pour les nuages de *L’Africaine*⁴³⁸ » (qui étaient donc, on peut le supposer, réalisés grâce à une lanterne magique éclairée à l’électricité), d’« assemblages de lentilles et de prismes pour l’arc-en-ciel de *Moïse*⁴³⁹ », d’un « système optique double (Duboscq) à grossissement variables pour effets du *Papillon*⁴⁴⁰ ». L’électricité sert donc régulièrement à produire des effets spéciaux qui contribuent à une saturation sensorielle et exploitent la lumière en tant qu’intensité. Le cas de l’arc-en-ciel de Moïse est à cet égard assez révélateur : comme le souligne le *Catalogue* de Duboscq (le fournisseur des effets électriques à l’Opéra), l’adoption de l’électricité dans ce cas permet d’abord d’obtenir un arc-en-ciel qui « paraît très-lumineux, même quand la scène reste en pleine lumière⁴⁴¹ » (les pages du catalogue concernant cet appareil sont reproduites en annexe, texte 4, p. 87). L’électricité est donc

⁴³⁸ Opéra de Meyerbeer créé en 1865.

⁴³⁹ Opéra de Rossini créé en 1827, qui utilise (d’après le Catalogue Duboscq) les effets électriques à partir de sa reprise en 1860. Une description plus détaillée des effets électriques de cet opéra est disponible dans un cahier de mise en scène conservé à la bibliothèque-musée de l’Opéra. Voir à ce sujet : C. FRIGAU, « Signes divins, prodiges et effets spéciaux dans le Moïse de Rossini Autour de trois livrets de scène du XIXe siècle », sur <http://publications.univ-provence.fr/litemu>, <http://publications.univ-provence.fr/litemu/index114.html>, 2006.

⁴⁴⁰ « [Archives de l’Opéra. Inventaires. Inventaires pour 1866] », 1866, pp. 197-198. Disponible sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531341022>.

⁴⁴¹ J. DUBOSCQ, *Catalogue des appareils employés à la production des phénomènes physiques au théâtre*, Paris, chez J. Duboscq, 1877, p. 12.

préférable au système antérieur parce qu'elle permet d'ajouter de la lumière à la lumière, et d'augmenter la saturation globale.

Si l'Opéra est l'un des théâtres précurseurs de ce type d'effet, les scènes dramatiques les adoptent également à l'occasion. On peut citer, par exemple, *Terre de Feu* (Grand-Théâtre-Parisien, 1872), un drame historique resté relativement confidentiel, qui a des allures de *Tour du monde en 80 jours* du pauvre. L'intrigue se veut spectaculaire : un voyage en mer vers la terre de feu, au cours duquel un lieutenant abandonne son capitaine et la femme de celui-ci au milieu des « sauvages »⁴⁴². En fait, l'intrigue se déroule pour l'essentiel dans des salons, et reprend les traits caractéristiques du mélodrame : le traître machine pendant huit tableaux pour que son forfait ne soit pas découvert, mais finit par être confondu. Deux actes, néanmoins, se déroulent en *Terre de Feu*, et l'un d'eux permet de mettre en scène l'un des clous spectaculaires de la pièce : Clarisse (l'épouse du capitaine), restée seule avec un indien qui la protège, se trouve prise dans un orage, tandis que des cannibales prennent d'assaut sa hutte. Le relevé de mise en scène conservé dans les collections de l'ART⁴⁴³ porte en effet la mention manuscrite « Nuit Tonnerre Éclairs », suivi peu après par la didascalie (imprimée) :

Tableau des phénomènes célestes, vers les pôles. « À volonté. » Une aurore boréale éclaire le théâtre, le volcan lance ses reflets rougeâtres. Lumière électrique. Arc-en-ciel. Soleil de minuit. Tonnerre « ad libitum »⁴⁴⁴.

S'il paraît difficile de se faire une idée de ce qu'une telle didascalie pouvait produire en scène, et de savoir jusqu'à quel point elle a été suivie, la fonction attribuée à l'électricité dans ce tableau est néanmoins révélatrice. La « lumière électrique » nous intéresse ici car elle n'a de toute évidence pas pour fonction d'éclairer, ni de créer un effet de focalisation. Bien plutôt, c'est l'effet d'intensité qui est ici recherché : débauche lumineuse (multiplication des effets : aurore boréale, volcan, arc-en-ciel, soleil de minuit) et sonore. En cela, l'auteur réinvestit les techniques spectaculaires du mélodrame : il s'agit bien de créer un crescendo (allant de l'orage à la débauche de phénomènes lumineux), pour parvenir à un point d'intensité et de tension

⁴⁴² Tomtown, lieutenant du capitaine Barnard, est amoureux de la femme de celui-ci, Clarisse. Décidé à se débarrasser d'un rival gênant, il l'abandonne en *Terre de Feu*, avec un jeune marin, Henry. Henry n'est en fait autre que Clarisse, qui s'est déguisée en matelot afin de veiller sur son époux pendant le voyage. Clarisse et Barnard se retrouvent donc seuls en *Terre de Feu*. Un personnage correspondant au cliché du « bon sauvage », Alikhoulip, les prend sous son aile, et les protège des « sauvages cannibales » qui peuplent les lieux. Au désespoir de Clarisse, Barnard disparaît – elle le suppose assassiné par les « sauvages » – et la voilà seule sur une terre hostile, avec Alikhoulip pour seule protection. C'est à ce moment de l'intrigue (à l'acte IV) qu'intervient la séquence spectaculaire qui nous intéresse ici. Clarisse et Barnard finiront par se retrouver, et revenir en France.

⁴⁴³ Ce relevé porte la mention « mise en scène de l'auteur ». Il est donc probable qu'il s'agisse de la mise en scène de la création (plutôt que celle d'une reprise qui semble avoir eu lieu en 1907). Il paraît donc logique de penser que les didascalies et les indications manuscrites se réfèrent à un même spectacle.

⁴⁴⁴ L. TOUROUL, « *Terre de feu* », s. l., entre 1872 et 1945, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fond de l'Association de la Régie Théâtrale, 8-TMS-02314, pp. 34-35.

extrême. La lumière électrique, du seul fait de sa puissance, s'intègre naturellement dans ce crescendo : en elle-même, elle fait spectacle.

1.2.2.3. Le fluide électrique

L'un des effets les plus marquants de la période est la combinaison d'eau et de lumière électrique. De nombreux spectacles utilisent des déclinaisons de cet effet, qui nous intéresse particulièrement : en effet, ce que permet la combinaison eau/électricité, c'est de donner l'illusion d'une lumière mouvante, donc active et vivante. Avec les systèmes combinant eau et électricité (dont on a vu les prémisses avec *La Filleule des fées*), la lumière devient elle-même actrice du spectacle, et contribue un peu plus à capturer le regard.

Les spectacles utilisant ce genre de dispositifs sont relativement nombreux : Duboscq souligne leur importance, dans son *Catalogue*, quand il place les « fontaines lumineuses » en « première ligne⁴⁴⁵ » des appareils présentés. Le principe de ces fontaines est de produire un jet d'eau éclairé, par derrière, par une lumière électrique : l'eau paraît alors devenir elle-même lumineuse (voire colorée, puisque des verres de couleur sont souvent utilisés) et la lumière semble devenir vivante (la description de l'appareil donnée dans le catalogue est reproduite en annexe, texte 5, p. 89). Plusieurs opéras et ballets utilisent ce dispositif, comme *Élia et Mysis* (Opéra, 1853) ou *Faust* (Opéra, 1859). On trouve aussi une déclinaison de ce principe dans *La Reine de Saba* (Opéra, 1862), dans la scène de l'accident du haut-fourneau, à l'acte II (voir figures 34 et 35, pp. 51-52, en annexe) que Paliani décrit dans son livret⁴⁴⁶.

Les spectacles dramatiques utilisent également ce type d'effets. C'est le cas par exemple du *Paradis Perdu* (Gaîté, 1865⁴⁴⁷). Dans ce drame, qui adapte à grand spectacle l'histoire de la Genèse, de la chute des Anges au déluge, l'électricité sert au clou spectaculaire, ainsi que le note la presse : « l'acte du Déluge, avec sa pluie naturelle et ses effets nouveaux de lumière électrique, excitent chaque soir un véritable enthousiasme⁴⁴⁸ ». La pluie était obtenue au moyen d'une machine hydraulique disposée dans les cintres qui faisait tomber de l'eau sur la scène⁴⁴⁹.

⁴⁴⁵ J. DUBOSCQ, *Catalogue des appareils employés à la production des phénomènes physiques au théâtre*, op. cit. p. 9.

⁴⁴⁶ L. PALIANI, *La Reine de Saba*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1862, p. 8.

⁴⁴⁷ Le texte a été créé pour la première fois à l'Ambigu-Comique en 1856.

⁴⁴⁸ H. ROUY, « Théâtres », *La Presse*, 13 septembre 1865, p. 4.

⁴⁴⁹ Le *Mémorial Diplomatique* donne une description précise de la machine employée : « La machine hydraulique qui sert à produire la pluie du Déluge, est une invention très curieuse. Qu'on se figure une eau véritable, une eau qui clapote, qui rafraîchit, qui mouille, tombant du cintre en gouttes pressées et serrées, pour aller se perdre dans le dessous avec un bruit absolument semblable à celui que fait l'orage lorsqu'il fond sur les toits. L'illusion est complète ; ce n'est pas une imitation qu'on a sous les yeux, c'est la pluie même, une pluie torrentielle qui fend les nuages et s'écrase sur la terre en engloutissant tout avec elle. » H. VIGNAUD, « Revue dramatique - Théâtre de la

On dispose de peu de précisions sur l'utilisation de l'électricité, mais il paraît logique de supposer que celle-ci était projetée des cintres pour mettre en relief les gouttes d'eau ; elle pouvait également servir à produire l'arc-en-ciel mentionné par les didascalies de la brochure⁴⁵⁰. La combinaison de l'eau et de la lumière électrique illustre en tout cas la volonté de faire de l'effet lumineux un spectacle en soi, mouvant et animé.

De la même façon, dans *Le Coup de Jarnac* (Gaîté, 1866), la lumière électrique est utilisée à l'acte III pour créer un clou spectaculaire exploitant les propriétés spécifiques de l'eau. Ce drame historique à grand spectacle, qui met en scène le duel judiciaire entre le baron de Jarnac et le seigneur de la Châtaigneraie, se déroule à la Cour d'Henri II, sur fond d'intrigues politiques et sentimentales⁴⁵¹. À l'acte III, Diane de Poitiers, la maîtresse du Roi, a organisé de grandes fêtes nocturnes avec l'aide de Ruggieri, l'astrologue et conseiller de Catherine de Médicis. Ces fêtes sont présentées, dès le début de la pièce, comme une façon d'éblouir le Roi, et de maintenir une emprise sur lui : Diane crée pour lui une « atmosphère enivrante⁴⁵² » qui lui permet de chasser l'ennui. Ces fêtes, situées à la fin de l'acte III, sont l'occasion du dévoilement spectaculaire de la statue de Diane réalisée par Jean Goujon⁴⁵³, pour lequel toute la Cour s'assemble. Les didascalies de la pièce décrivent les effets réalisés :

(La statue de Jean Goujon (celle qui est au Louvre) surgit du bassin dans sa belle nudité. – Des nymphes, l'arc à l'épaule et la flèche à la main, forment sa cour. – La lune enveloppe Diane de ses pâles rayons, pendant que les rochers se couronnent de Sylvains, de Faunes, de Dryades, etc.)

(Ballet. Diane et Endymion, scène mythologique. – Pendant le ballet, la statue semble prendre un nouvel essor et domine la scène. Des gerbes d'eau naturelles jaillissent du bassin. La lune, en s'y jouant, les teint de différentes nuances. – Après le ballet, Ruggieri vient s'incliner devant le roi⁴⁵⁴).

Or, cette lune multicolore se reflétant dans la fontaine était réalisée grâce à l'électricité, ainsi que le précise *La Presse*, qui note que « les effets saisissants de lumière électrique éclair[e]nt de couleurs variées des jets d'eau naturelle⁴⁵⁵ ». La scène, avec la fontaine, la lune, et le nu

Gaîté, reprise du Paradis Perdu. », *Le Mémorial diplomatique : journal international, politique, littéraire et financier*, 23 juillet 1865, p. 486.

⁴⁵⁰ A. P. DENNERY et F. DUGUE, *Le Paradis perdu*, Paris, M. Lévy fr., 1856, p. 17.

⁴⁵¹ Le baron de Jarnac arrive à la Cour d'Henri II pour implorer de Diane de Poitiers, la maîtresse du roi, sa clémence envers son oncle dont elle a provoqué la ruine. Diane se dispose à refuser, mais tombe instantanément amoureuse de Jarnac, et accepte. Cet amour est l'occasion pour la reine, Catherine de Médicis, de manigancer pour ruiner sa rivale. Elle s'arrange pour que le roi surprenne une entrevue nocturne entre Diane et Jarnac. Poussé par le roi, le seigneur de La Châtaigneraie provoque alors un duel avec Jarnac – mais Jarnac, qui apprend d'un maître italien une botte secrète, le vainc aisément.

⁴⁵² F. COUTURIER et E. MESTEPES, *Le Coup de Jarnac*, Paris, Librairie Théâtrale, 1866, p. 22.

⁴⁵³ La statue ainsi reproduite, la Diane d'Anet, conservée au Louvre, n'est en réalité pas de Jean Goujon mais lui était attribuée au XIX^e siècle. Elle représente une Diane chasserresse, nue, allongée auprès d'un cerf.

⁴⁵⁴ F. COUTURIER et E. MESTEPES, *Le Coup de Jarnac*, op. cit, p. 68.

⁴⁵⁵ H. ROUY, « Théâtres », *La Presse*, 26 février 1866, p. 4

féminin, fait évidemment directement écho à la séquence de *La Filleule des fées*, dont nous avons déjà parlé. Mais la lumière électrique, ici, est utilisée comme effet éblouissant et divertissant en soi : si elle éclaire la statue, c'est aussi le jeu des couleurs dans l'eau qui est essentiel dans la séquence, engendre l'émerveillement des courtisans, et, à travers eux, des spectateurs. Ainsi mise en scène comme un spectacle dans le spectacle, l'électricité révèle son pouvoir de fascination propre ; si elle est, dans la fable, destinée à sortir le Roi de son ennui, elle permet aussi de re-capturer l'attention du public en cette fin d'acte III, où le duel tant espéré se fait attendre.

Ces effets de lumière et d'eau, fréquents dans les décennies 50 et 60, sont exploités, avec de plus en plus d'ambition, jusqu'à la fin du siècle⁴⁵⁶. Ils témoignent des prémices d'une esthétique qui fait de la lumière elle-même, en la rendant mouvante et active, la source du spectacle. Dans ces œuvres, l'électricité fait œuvre d'attraction, constituant un spectacle qui vient happer et saisir le public.

Au moment où la lumière focalisée s'installe définitivement sur les scènes parisiennes, c'est-à-dire au tournant des années 1850, l'éclairage scénique subit donc un double mouvement : d'une part, le noir en salle, par le biais de scènes ponctuelles de nuit, contribue occasionnellement à limiter les perceptions extérieures à la scène ; d'autre part, l'électricité, exploitée comme intensité pure, fait de plus en plus de la scène le lieu d'un spectacle de lumière. Utilisée comme attraction lumineuse, elle a pour fonction de saisir et d'exciter l'œil ; de ce point de vue, elle s'inscrit directement dans une gestion de l'attention du spectateur. Il nous paraît donc important de souligner que les questions, en apparence hétérogènes, de la lumière focalisée, de l'utilisation de l'électricité, et de l'émergence du noir dans la salle sont en réalité les symptômes d'un mouvement unique, qui voit la lumière changer progressivement de rôle. Comme le soulignent les ouvrages techniques, qui insistent sur le lien entre la lumière focalisée, l'électricité, et l'attention, l'éclairage scénique est peu à peu pensé comme un moyen de gérer et de hiérarchiser les perceptions : hiérarchiser la salle et la scène, d'une part ; puis, comme nous le verrons dans les pages qui suivent, hiérarchiser, au sein du spectacle même, les moments et les détails importants. Ainsi l'éclairage scénique sort-il progressivement des seuls cadres esthétiques, d'atmosphère, qui le caractérisaient jusqu'alors ; développant en cela les systèmes

⁴⁵⁶ Ainsi Julien Lefèvre, en 1894, relève-t-il deux spectacles contenant des effets similaires : *La Damnation de Faust* (Monte-Carlo, 1893) qui figure une cascade lumineuse de huit mètres de hauteur et de largeur ; et *Le Pays de l'Or* (Gaîté, 1892) figurant, lui, une cascade de cinq mètres de haut représentant les chutes du Niagara. (J. LEFEVRE, *op. cit.*, p. 197-203).

pensés par le capitalisme en plein développement, il devient un appareillage nécessaire à la lecture de l'image scénique et à la gestion de l'attention du spectateur.

2. Chapitre 2 : Techniques de focalisation

Avec l'attention, nous concentrons l'esprit, comme la lentille saisit toute la lumière qui lui parvient et, au lieu de lui permettre de se répartir de façon égale, la concentre en un point de lumière et de chaleur intense. Ainsi l'esprit, au lieu de répartir sa conscience sur tous les éléments qui lui sont présentés, se concentre sur un point en particulier, qui se détache du reste avec un éclat et singularité inhabituelles⁴⁵⁷.

Le fait que la lentille serve, dans la *Psychology* de John Dewey (1886) de descriptif pour caractériser les phénomènes attentionnels que décrit l'auteur n'est pas un hasard. Se concentrer et concentrer la lumière, focaliser son attention et focaliser la lumière entretiennent un fort rapport métaphorique. L'image du projecteur posant sa lumière sur le monde comme métaphore du regard – qui, nous l'avons vu, s'affirme pendant la période romantique – sert ici de cadre pour penser le phénomène de l'attention et la façon dont celle-ci « saisit » un objet ou un autre. Le mouvement est probablement réciproque : les conceptions de l'attention, à la fin du dix-neuvième siècle, ont pu être influencées par les objets techniques que sont les projecteurs ; en retour, il est possible également que le succès des projecteurs, notamment au théâtre, ait été entre autres la conséquence d'une compréhension du sujet à partir de ses facultés d'attention. Quoi qu'il en soit, ce que révèle la métaphore déployée dans ce texte, c'est à quel point le projecteur et l'attention sont pensés comme les deux facettes d'une même réalité, l'une technique, l'autre psychologique : l'un comme l'autre sont des instruments au service du sujet qui doit s'en servir pour organiser, hiérarchiser, et sélectionner parmi ses perceptions.

C'est ce lien entre la focalisation de la lumière et celle de la pensée, et plus spécifiquement entre le projecteur et l'attention, que nous souhaitons interroger ici. En effet, à partir des années 1850, un mouvement de fond se produit dans la structure de l'éclairage théâtral : la plupart des techniques nouvelles, que nous allons décrire, ont pour fonction de découper la scène, de la structurer, et de la hiérarchiser par la lumière. Ceci se produit dans le contexte d'un

⁴⁵⁷ J. DEWEY, *Psychology*, 1886, cité par J. CRARY, *Suspensions of Perception - Attention, Spectacle & Modern Culture*, op. cit. p24. Nous traduisons : « In attention we focus the mind, as the lens takes all the light coming to it, and instead of allowing it to distribute itself evenly concentrates it in a point of great light and heat. So the mind, instead of diffusing consciousness over all the elements presented to it, brings it all to bear upon some one selected point, which stands out with unusual brilliancy and distinctness. »

spectaculaire de plus en plus exubérant et abondant : multiplication des décors, du mobilier, des figurants, qui rendent d'autant plus nécessaire le rôle, devenu structurant, de la lumière.

D'une part, le dispositif d'éclairage fixe (herse, rampe, portant) subit d'importantes modifications, à la fois dans sa conception, sa structure, et son utilisation : devenu plus flexible et plus souple, il est utilisé pour hiérarchiser les espaces, et permet une évolution progressive de l'éclairage, qui sert à organiser les éléments au sein d'une image scénique de plus en plus complexe. De l'autre, l'apparition des premiers projecteurs, permettant de réaliser des effets de lumière focalisée, contribue au développement d'une nouvelle dramaturgie de la lumière : celle-ci s'impose comme un élément structurant de l'image, dirigeant l'attention du spectateur.

2.1. Un dispositif d'éclairage de plus en plus souple

En apparence, l'éclairage en cours à partir des années 1850 fonctionne sur un double, voire un triple système (pour les théâtres maintenant un éclairage à l'huile, comme la Comédie-Française⁴⁵⁸). D'un côté, un dispositif fixe, au gaz, avec herses, rampes et portants ; de l'autre, des appareils ponctuels, à l'électricité et à la lumière oxhydrique, en charge des effets de focalisation. Ces deux systèmes sont utilisés de manière simultanée : l'éclairage général de la scène est assuré par le gaz ; des appareils électriques ou oxhydriques sont utilisés en plus, pour créer des effets de focalisation ponctuels. Par exemple, lors d'une scène de nuit, le gaz qui assure un éclairage de plein feu sera baissé, et un appareil électrique permettra de produire un rayon de lune venu des cintres. Cette description doit toutefois être nuancée : l'apparition d'instruments électriques et oxhydriques employés en particulier pour les effets de focalisation s'inscrit en effet dans un mouvement plus vaste du dispositif général d'éclairage au gaz. Celui-ci va de plus en plus s'éloigner d'un dispositif fixe et préférer les appareils permettant de réaliser des effets uniques à chaque décor, et de penser une lumière spécifique, voire focalisée, pour les différentes images. Si le gaz permet de produire un plein feu et un éclairage large, il devient de plus en plus modulable. La lumière focalisée, si elle est particulièrement rendue visible par l'usage des premiers projecteurs, est ainsi un phénomène plus global vers lequel tend le développement des dispositifs existants, comme la rampe ou les herses.

2.1.1. Une scène de plus en plus segmentée

⁴⁵⁸ À la Comédie-Française, la rampe reste éclairée au gaz jusqu'en 1873. (G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 257).

2.1.1.1. Évolutions du dispositif fixe au cours du XIX^e siècle

La structure de l'éclairage au gaz demeure, en apparence, relativement stable tout au long du siècle, avec la combinaison de trois types d'appareils : la rampe (au sol, à l'avant-scène, qui permet d'éclairer de face), les portants (derrière les panneaux de décors situés sur les côtés, ceux-ci fournissent un éclairage latéral), et les herses (situées dans les cintres, elles éclairent le haut des décors et les acteurs, d'en haut). Ce système est plus ou moins celui qui prévaut dans les théâtres depuis la Renaissance (à l'exception des herses, apparues plus tardivement) ; il change en tout cas fort peu au cours du XIX^e siècle. Le changement d'énergie (huile, puis gaz, puis électricité) ne le remet pas en cause (voir en page 23).

Pour autant, si la structure générale du système d'éclairage se modifie peu, la scène se trouve de plus en plus segmentée au cours du siècle : l'augmentation du nombre de plans, pour les herses et les portants, permet progressivement un éclairage plus flexible. En n'allumant qu'une ou deux herses dont l'emplacement est choisi, on obtient un effet de concentration de lumière sur une ou plusieurs zones de la scène. D'homogène, la lumière se fait de plus en plus hiérarchisée et construite. Pour comprendre à quel point les scènes de théâtre se segmentent au cours du XIX^e siècle, nous pouvons consulter les documents d'archives. Quoiqu'il soit difficile de trouver des documents attestant de la progression pour un seul théâtre (d'autant que les documents comptables décomptent plus souvent le nombre de becs que le nombre de herses et portants), on remarque une évolution au cours de la seconde moitié du siècle. Ainsi, en 1844, l'Opéra de Paris dispose de 3 herses d'éclairage et de 20 portants⁴⁵⁹ ; de même, en 1855, la scène de l'Odéon est éclairée par 3 herses⁴⁶⁰. La scène de l'Opéra Garnier, inauguré en 1875, comporte 11 herses et 22 portants⁴⁶¹. En 1894, la Comédie-Française dispose de 7 herses et de 26 portants⁴⁶². En 1898, le Théâtre du Châtelet comporte 9 herses et 14 portants⁴⁶³. Il semble donc – avec des différences selon les théâtres et la taille de la zone à éclairer – qu'on passe d'un système éclairant l'avant-scène, le milieu de la scène, et le fond de la scène à un découpage plus sophistiqué permettant de choisir assez précisément le plan à éclairer.

⁴⁵⁹ « Supplément à l'inventaire des machines du théâtre de l'académie royale de musique », Paris, 1844, Archives Nationales, Archives de l'Opéra, AJ/13/222/V.

⁴⁶⁰ « Éclairage du théâtre impérial de l'Odéon », s. l., vers 1855, Archives Nationales, Archives de l'Opéra, AJ/13/532 III.

⁴⁶¹ C. GARNIER, *Le Nouvel Opéra de Paris*, Paris, Ducher, 1878, p. 139.

⁴⁶² « Comédie Française. État récapitulatif des lampes servant à l'éclairage par l'électricité au 30 février 1894 », Paris, 1894, Bibliothèque-Musée de la Comédie Française, 3AB6.

⁴⁶³ COMPAGNIE GENERALE DES TRAVAUX D'ECLAIRAGE ET DE FORCE, « Théâtre du Châtelet - Projet d'installation de l'éclairage électrique - Mémoire descriptif », Paris, 1898, Archives de Paris, V901 21.

Les archives de l'Opéra témoignent d'ailleurs d'une pratique plus flexible : dès les années 1860 au moins, le dispositif d'éclairage est adapté au décor de chaque acte. Ainsi des *Etats d'éclairage*, datés de l'année 1859, détaillent le dispositif lumineux de certaines des œuvres au répertoire : *La Juive*, *Guillaume Tell*, *Robert le Diable*. Pour *Roméo et Juliette*⁴⁶⁴, le document indique ainsi :

Premier Acte

10 portants
1 herse du 2⁴⁶⁵
1 herse du 4
1 herse du 6

Deuxième tableau du premier Acte

5 portants
1 herse du 2
1 herse du 4
1 herse

Deuxième Acte

10 portants
3 portants
1 herse du 2
1 herse du 4
1 herse du 6
1 herse du 8
2 rampes de terrain
1 rampe de terrain
4 lustres [illisible] bougies

Troisième Acte

8 portants
1 herse du 2
1 herse du 4
1 herse du 6
1 herse du 8
3 rampes de terrain
1 rampe de terrain

Quatrième Acte

6 portants
1 herse du 2
1 herse du 4
1 herse du 6
3 rampes de terrain
2 boîtes au cintre⁴⁶⁶

⁴⁶⁴ Il s'agit probablement de l'opéra de Gounod, créé en 1857, même si le livret comporte 5 actes alors que le document que nous commentons ici n'en mentionne que 4.

⁴⁶⁵ Il s'agit probablement, quoique le document ne le précise pas, du plan auquel est située la herse.

⁴⁶⁶ « États d'éclairage », s. l., vers 1860, Archives Nationales, Archives de l'Opéra, AJ/13/532/I.

On voit que, si la structure générale de l'éclairage subsiste, celui-ci est adapté aux contraintes de chaque acte : le nombre de portants varie (entre 5 et 10), le nombre de herses également (3 ou 4). Des éclairages d'appoint sont ajoutés en fonction des besoins de la mise en scène : les « boîtes » – sans qu'on sache s'il s'agit des « boîtes à lune » décrites dans la première partie (voir en page 129) ou d'appareils munis de lentille – ainsi que les « rampes de terrain ».

Ces rampes de terrain, aussi appelées traînées, sont d'utilisation commune au cours de la seconde moitié du siècle : la plupart des traités de technique les évoquent au même titre que les herses, portants, et que la rampe. Ainsi Moynet, en 1873, les décrit-il comme :

...des traverses plus ou moins longues, sur lesquelles on adapte un cylindre creux, duquel jaillissent par des minuscules ouvertures une série de flammes minces et longues, assez semblables aux illuminations des monuments les jours de fête ; ces traînées sont d'un grand effet dans certaines décorations⁴⁶⁷.

Leur généralisation témoigne à la fois de la complexification des décors, qui nécessitent un éclairage de plus en plus sophistiqué pour ne pas produire d'ombre intempestive, mais également d'une volonté d'adapter la lumière scénique aux besoins des pièces et des images produites. Quoique restant en apparence relativement fixe et rigide, le système d'éclairage devient de plus en plus adaptable au cours du siècle.

Ainsi, à la fin du siècle, les installations fixes du théâtre du Châtelet comportent :

24 circuits pour les 8 herses à raison de
3 circuits par herse
3 pour la rampe d'avant-scène
2 pour les portants à incandescence dont un à la cour et un au jardin
2 pour les portants à arc
2 pour les projections (cintre et plateau)⁴⁶⁸

Cette installation permet donc de systématiquement distinguer les trois couleurs (les herses ont toutes trois circuits). Elle permet aussi de dissocier cour et jardin (puisque les portants de chaque côté ne sont pas sur le même circuit), donc de n'allumer qu'un seul côté de la scène, et d'allumer chaque herse individuellement. Elle comporte en outre des portants à arc (donc d'une lumière plus forte) et un dispositif pour les projections (dans le vocabulaire de l'époque, « projection » pouvait désigner à la fois une image, mais aussi un rayon de lune, par exemple). Ainsi le dispositif fixe a progressivement évolué pour incorporer des appareils de plus en plus variés et offrir une souplesse d'utilisation qui permet de segmenter la scène.

⁴⁶⁷ J. MOYNET, *op. cit.*, pp. 107-108.

⁴⁶⁸ COMPAGNIE GÉNÉRALE DES TRAVAUX D'ÉCLAIRAGE ET DE FORCE, « Théâtre du Châtelet - Projet d'installation de l'éclairage électrique - Mémoire descriptif », *op. cit.*

2.1.1.2. Des appareils de plus en plus flexibles

En 1861 et 1862, Jean-Adolphe Clémançon, de la maison Clémançon, un des principaux entrepreneurs d'éclairage des théâtres parisiens au cours du XIX^e siècle⁴⁶⁹, publie un brevet⁴⁷⁰, suivi bientôt d'une addition, portant sur des améliorations apportées à l'éclairage de la scène. Ce brevet, conservé à l'INPI, et reproduit en annexe (texte 6, p. 91), permet de comprendre que, loin d'être resté statique tout au long du siècle, le dispositif fixe d'éclairage des théâtres subit lui aussi de profondes transformations⁴⁷¹. Il décrit en effet plusieurs innovations : d'abord, les becs de gaz des portants sont placés sur des pivots, et les réflecteurs qui les accompagnent deviennent également mobiles, de façon à pouvoir être orientés :

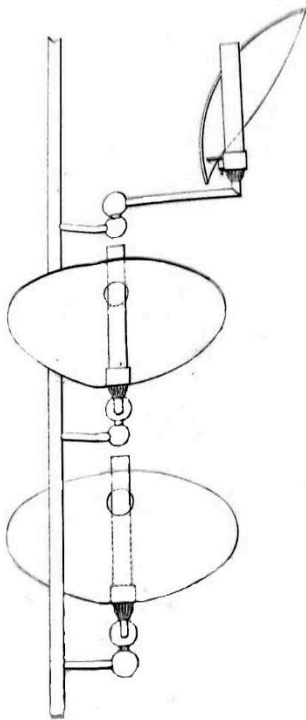


Figure 19. Portants mobiles (1862).

J. A. CLEMANÇON FILS, « Eclairage de la scène des théâtres », Brevet d'invention, Paris, 31 janvier 1862, Institut National de la Propriété Industrielle, 1bb52089.

⁴⁶⁹ Véritable dynastie de l'éclairage théâtral, la maison Clémançon est fondée en 1828 par Claude Clémançon. Avec son fils Jean-Adolphe, ils font partie des premiers fournisseurs de gaz pour les théâtres parisiens, et développent certains des premiers jeux d'orgue. Le petit-fils de Claude, Edouard, se lance dans les années 1880 à l'assaut du marché de l'électricité, avec succès, puisqu'outre l'équipement des salles de spectacles, son entreprise est chargée de la pose des canalisations parisiennes. (Voir à ce sujet G. RICHARD, « Naissance et évolution des entreprises d'installations électriques », *Culture Technique*, n° 17, 1987, disponible en ligne : <http://hdl.handle.net/2042/31809>.) Les archives de la maison Clémançon, hélas conservées uniquement pour le XX^e siècle, sont regroupées dans le Fond Clémançon, à la BNF.

⁴⁷⁰ J. A. CLEMANÇON FILS, « Éclairage de la scène des théâtres », Brevet d'invention, Paris, 31 janvier 1862, INPI, 1bb52089.

⁴⁷¹ La famille Clémançon est titulaire de plusieurs autres brevets concernant l'éclairage des théâtres : un premier concerne l'éclairage de la salle (CLEMANÇON, « Perfectionnements à l'éclairage des plafonds lumineux », s. l., 1865, INPI, 1BB67455), un autre une amélioration des herses afin de les rendre plus résistantes face aux risques d'incendie (J.-A. CLEMANÇON, « Herse destinée à l'éclairage des théâtres », s. l., 1877, INPI, 1bb117312), un troisième une amélioration des mèches de chanvre dans les lampes (CLEMANÇON, « Système d'éclairage des verres d'illumination », s. l., 1864, INPI, 1bb20384).

Comme le souligne le brevet, cette innovation permet d'éclairer :

... la scène d'un théâtre à chaque coulisse au moyen de réflecteurs à gaz pivotant, comme je l'ai figuré au dessin annexé, de manière à envoyer la lumière d'un seul ou de plusieurs des becs du portant sur un point voulu, ce qui est une transformation complète de l'éclairage de la scène.⁴⁷²

De la sorte, le dispositif d'éclairage au gaz n'a plus rien de fixe, puisqu'il peut être adapté à chaque décor et chaque mise en scène, voire modifié en cours de spectacle. Les réflecteurs, ici, fonctionnent à la manière des volets de projecteurs aujourd'hui, en permettant de concentrer la lumière en un point et en l'empêchant de « fuir » vers les zones qu'on ne souhaite pas éclairer. Ainsi, il est possible de concentrer la lumière sur un « point voulu », comme le souligne le brevet – c'est-à-dire de se servir du dispositif fixe pour créer une lumière non-homogène, voire un effet de focalisation.

Les additions apportées au brevet l'année suivante vont dans le même sens, et comportent plusieurs améliorations au dispositif d'éclairage fixe. Tout d'abord, Clémançon améliore les herse, en les équipant de réflecteurs qui permettent de renvoyer la lumière vers le bas (et d'éclairer ainsi, en plus du haut des décors, les comédiens eux-mêmes) :

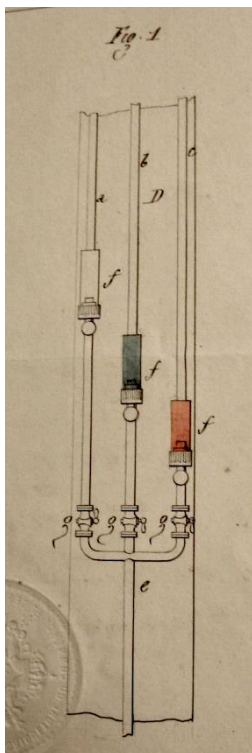


Figure 21. Portants tricolores.

J. A. CLEMANÇON FILS, *op. cit.*

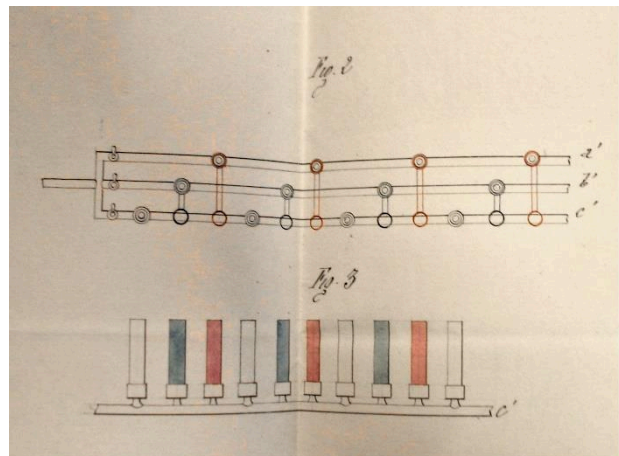


Figure 20. Herse et rampe tricolores.

J. A. CLEMANÇON FILS, *op. cit.*

⁴⁷² *Id.*

Cette évolution est importante, dans la mesure où elle multiplie d'autant les possibilités d'éclairage de la scène : les praticiens ne sont plus tributaires des seuls portants, et peuvent employer les herses pour renforcer la luminosité de tel ou tel point de la scène. De plus, Clémançon imagine un système qui permet de changer instantanément la couleur de la lumière, de la rampe, des portants et des herses. Pour cela, il construit des appareils équipés de becs de trois couleurs (rouge, bleu, blanc), disposés sur des circuits de gaz séparés, et qui peuvent être allumés et éteints indépendamment :

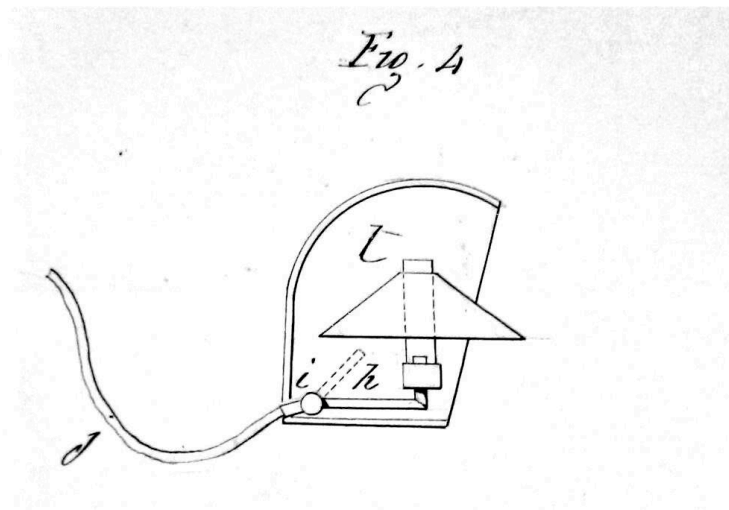


Figure 22. Herse équipée d'un réflecteur.

J. A. CLEMANÇON FILS, *op. cit.*

Or, comme nous le verrons par la suite, la couleur est régulièrement utilisée, à partir du milieu du siècle, pour découper la scène et créer des effets de focalisation – en séparant, par exemple, un intérieur d'un extérieur.

Même s'il ne nous est pas possible, en l'état actuel des connaissances, d'affirmer que ce système a été installé sur la scène des théâtres parisiens, la chose paraît plus que probable. Clémançon était en effet fournisseur de gaz pour un certain nombre d'entre eux, dont l'Opéra, et l'on imagine mal un entrepreneur développer un tel brevet sans que ses clients ne soient intéressés. Ce brevet souligne donc bien que, même si le dispositif « ordinaire » des théâtres peut sembler uniforme eu égard à ce qui se pratique actuellement, les instruments utilisés offraient en réalité une certaine flexibilité et permettaient bien plus qu'un éclairage uniforme

de la scène. Au reste, Clémançon n'est pas le seul entrepreneur à chercher à développer des procédés de ce genre : un brevet d'invention quasi identique (becs et réflecteurs sur pivot, changements de couleurs) est déposé par un certain Victor Tinard en 1864⁴⁷³.

2.1.2. Une scène structurée par la lumière

De fait, si les techniques qui se développent permettent de plus en plus de créer sur la scène un éclairage non homogène, les pièces sont nombreuses à utiliser la lumière pour découper la scène et circonscrire le regard, soit grâce à l'utilisation d'un contraste noir/lumière, soit par le biais des couleurs. Ainsi émergent des procédés qui permettent d'adapter le dispositif fixe d'éclairage pour découper et circonscrire l'image. Sans qu'il s'agisse d'un énorme bouleversement technique, les pièces témoignent d'usages qui se diversifient.

2.1.2.1. Les lumières colorées : évolutions historiques

Le premier cas de segmentation correspond à l'utilisation des possibilités de la lumière colorée pour délimiter des zones sur la scène. Avant d'entrer dans le détail des spectacles proposant ce type de dispositifs, une rapide mise en contexte de l'évolution de l'usage de la lumière colorée sur scène, au cours du XIX^e siècle, nous paraît importante.

L'usage de la lumière colorée n'est pas nouveau au théâtre au milieu du XIX^e siècle : il se développe au tournant du siècle⁴⁷⁴. Dès le dernier quart du XVIII^e siècle, Louthembourg, à Drury Lane (Londres), utilise des soies semi-transparentes pour colorer la lumière, en rouge notamment⁴⁷⁵, le spectre de la flamme des quinquets rendant les autres couleurs plus difficiles à obtenir⁴⁷⁶. Néanmoins, ces tentatives sont relativement expérimentales et ponctuelles : les utilisations de la couleur restent timides au début du siècle. C'est surtout le bleu qui peut être

⁴⁷³ TINARD, « Perfectionnements apportés aux appareils d'éclairage de la scène des théâtre », s. l., 1864, INPI, 1bb61444.

⁴⁷⁴ Comme le souligne Christine Richier, la couleur n'a jamais été absente des représentations théâtrales : même un spectacle joué en plein air doit composer avec les variations de la couleur du soleil, au lever ou au couchant par exemple. De plus, de nombreuses expériences, au Moyen Âge, avec les poudres produisant des étincelles colorées, par exemple, ou à la Renaissance, où les lampes pouvaient être entourées d'un récipient d'eau coloré, ont introduit des effets de couleur sur la scène. Néanmoins, du fait du peu d'intensité lumineuse des sources de lumière - encore diminuées par la couleur qui supprime une partie du spectre - faisait que ces couleurs s'apparentaient plus à une « présence lumineuse de la couleur » qu'à un réel éclairage coloré (C. RICHIER, *op. cit.* p. 183.). Bergman montre que c'est à la fin du XVIII^e siècle que la lumière commence à être utilisée, non plus pour faire apparaître des couleurs brillantes en scène, mais pour créer une atmosphère insensiblement colorée. (G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 229).

⁴⁷⁵ G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 218.

⁴⁷⁶ C. RICHIER, *op. cit.*, p. 183.

employé de manière systématique pour représenter le clair de lune. Ainsi, Borgnis, en 1820, explique qu'on peut « employer des lampes à réverbère dont la flamme soit entourée d'un verre coloré⁴⁷⁷ », notamment pour les effets de lune. Au début du siècle, il semble que les gazes soient également utilisées devant la rampe pour obtenir une couleur ponctuelle ; les pièces de théâtre mentionnent occasionnellement une lumière « bleuâtre⁴⁷⁸ » ou des « quinquets bleus⁴⁷⁹ » ; on trouve aussi des mentions de « verre bleus⁴⁸⁰ » chez Paliani, dès 1840.

Dans la seconde moitié du siècle, l'utilisation des couleurs se fait de plus en plus courante : nous avons vu que, dès le début des années 1860, le brevet Clémançon prévoyait la possibilité de trois circuits de couleurs différentes, signe, sans doute, que ces trois couleurs étaient relativement sollicitées. Ce système tricolore (rouge, blanc, bleu) domine jusqu'à la fin du siècle. Ainsi, en 1886, Gosset observe-t-il que

Dans les grands théâtres, [les becs] sont en doubles et même triples, avec des verres de couleur, pour obtenir les différentes colorations de la lumière, accompagnant la mise en scène⁴⁸¹.

Si ces trois couleurs restent largement dominantes, d'autres font leur apparition vers la fin du siècle. Le vert, mis à l'honneur par les symbolistes, est aussi employé pour certains effets de lune : en Angleterre, Hopkins conseille ainsi, en 1897, d'employer « des lampes avec des filtres vert » pour ces effets⁴⁸². Le jaune, lui, est mentionné dans certains relevés de mises en scène d'André Antoine⁴⁸³ : il est possible, sans que nous en ayons la certitude, que l'emploi du jaune réponde en partie à un besoin créé par la lumière plus blanche de l'électricité. En Angleterre, à partir des années 1880, Henry Irving invente des laques qui lui permettent de peindre les ampoules avec des nuances précises : bleu pâle, bleu foncé, bleu métallique⁴⁸⁴...

À la fin du siècle, on aboutit à un système double, que décrit en détail Vitoux : d'une part, le système fixe de rampes, herses, portants, comportant plusieurs couleurs de base, (rouge, bleu, blanc ou jaune) grâce à des ampoules colorées ; de l'autre, des « écrans de gélatine⁴⁸⁵ », utilisés

⁴⁷⁷ G.-A. BORGNIS, *op. cit.*, pp. 297-298.

⁴⁷⁸ V. DUCANGE, *Calas*, Paris, Didot, 1820, p. 26.

⁴⁷⁹ J.-C. MENISSIER, *Le Dalhia Magique, ou Le Nain bleu*, Paris, Breauté, 1836, p. 77.

⁴⁸⁰ L. PALIANI, « La Favorite », dans *Mises en scène. Indications générales pour la mise en scène de [divers opéras-comiques]*, Paris, s. n. ?, 1840, p. 140.

⁴⁸¹ A. GOSSET, *Traité de la construction des théâtres*, Paris, Librairie Polytechnique Baudry et Cie, 1886, p. 95.

⁴⁸² A. A. HOPKINS, *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions, Including Trick Photography*, Londres, Munn & Company, 1897, p. 298.

⁴⁸³ L. DUMUR, « La nébuleuse », s. l., 1896, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fond de l'Association de la Régie Théâtrale, 8-TMS-01692 et A. MORTIER, « La fille d'Artaban », s. l., 1896, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fond de l'Association de la Régie Théâtrale, 8-TMS-01004.

⁴⁸⁴ B. STOCKER, *op. cit.*, p. 910.

⁴⁸⁵ G. VITOUX, *Le Théâtre de l'avenir, aménagement général, mise en scène, trucs, machinerie etc.*, Paris, C. Reinwald, 1903, pp. 143-144.

ponctuellement et sans doute plus flexibles en termes de couleurs. Ceux-ci peuvent, d'ailleurs, être montés sur les premiers changeurs mécaniques. Un relevé de mise en scène, datant probablement de 1901⁴⁸⁶, témoigne des pratiques liées à ce type de dispositif. Dans cette mise en scène de *Grisélidis* (Opéra-Comique, 1901), par Albert Carré, sur laquelle nous reviendrons (voir en page 267), sont employés notamment : des « portants blancs et bleus⁴⁸⁷ », une « projection verte, [...] des projections mauves et violettes⁴⁸⁸ », du « bleu à la rampe⁴⁸⁹ », des « herses et portants en rouge, jaune, blanc, bleu, en mélange⁴⁹⁰ », ainsi que du « bleu partout » accompagnant la tête d'un personnage éclairé de rouge⁴⁹¹. Si cette mise en scène semble avoir été particulièrement bariolée, elle témoigne néanmoins du développement rapide de l'emploi des couleurs dans la seconde moitié du XIX^e siècle : on passe de l'emploi occasionnel du bleu, avant 1850, à des mises en scène multipliant les couleurs après 1900.

2.1.2.2. La couleur comme outil de segmentation de la scène

Si la couleur sert des usages variés au cours du siècle – étant, le plus souvent, utilisée pour transcrire l'atmosphère de la scène –, ce qui nous intéresse particulièrement c'est qu'elle a pu, à l'occasion, servir d'outil pour segmenter et découper la scène. De ce point de vue, elle participe, comme les projecteurs, aux techniques qui, au tournant des années 1850, créent progressivement des hiérarchies dans l'image scénique et la découpent en différentes zones. Trois opéras-comiques appartenant à la collection des mises en scène de Paliante témoignent remarquablement de ces procédés et de la façon dont ils pouvaient être utilisés sur les scènes.

Dans le premier, *L'Étoile du Nord* (Opéra-Comique, 1854), l'acte II, qui se déroule de nuit, exploite les ressources de la lumière pour scinder la scène en deux parties : à jardin, un espace extérieur, où l'héroïne, Catherine, se promène travestie en soldat⁴⁹² ; à cour, une tente,

⁴⁸⁶ Le relevé de mise en scène, conservé à la BNF, n'est pas daté. Mais la presse mentionne une mise en scène de *Grisélidis* par Albert Carré, en 1901. (P. MILLIET, « *Grisélidis* », *Le Monde artiste : théâtre, musique, beaux-arts, littérature*, 24 novembre 1901, p. 1-2).

⁴⁸⁷ A. CARRE, *Mise en scène de « Grisélidis »*, Paris, Heugel, s. d., p. 37.

⁴⁸⁸ *Id.*, p. 56

⁴⁸⁹ *Id.*, p. 59.

⁴⁹⁰ *Id.*, p. 67.

⁴⁹¹ *Id.*, p. 80.

⁴⁹² L'héroïne de cet opéra-comique, Catherine, a juré à sa mère mourante qu'elle prendrait soin de Georges, son frère. Aussi, à l'acte I, arrange-t-elle le mariage de celui-ci à celle qu'il aime. Et, quand il doit aller combattre pour le Tsar, elle prend sa place (provisoirement) au sein de l'armée, déguisée en soldat. Là, elle est malgré elle mise au fait d'une conspiration qui se trame : des généraux ont organisé une conspiration des soldats, qui doivent se soulever à l'arrivée du Tsar. Catherine échappe de peu à la mort, et parvient in-extremis à prévenir Péters, son soupirant qui se trouve là en mission, de ce qui se trame. La conspiration échoue. (E. SCRIBE et G. MEYERBEER, *L'Étoile du nord*, Paris, Brandus et C., 1854).

dans laquelle se trame l'action politique, ainsi que le souligne la plantation publiée dans le livret de mise en scène de Paliani:

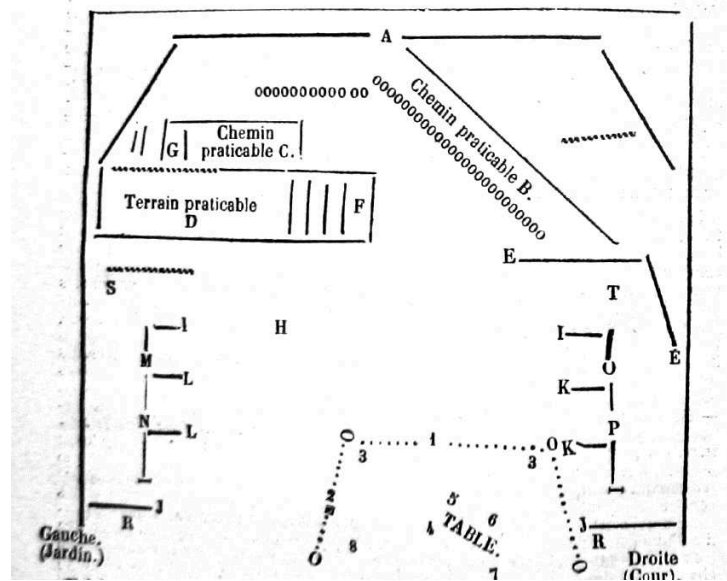


Figure 23. Plantation pour l'Etoile du Nord.

L. PALIANTI, *L'Étoile du Nord*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1854, p.10.

La tente, représentée sur le schéma par les points (.....), se trouve à l'avant-scène cour. L'action exploite évidemment à plein cette bipartition : Catherine, déguisée, épie tout ce qui se passe dans la tente – et notamment les faits et gestes de Peters, son soupirant, qu'elle a la contrariété de voir boire quoiqu'il lui ait promis le contraire. Or les deux espaces ainsi délimités sont découpés par la lumière, ainsi que le souligne le livret de mise en scène :

BAISSEZ LA RAMPE. – LA NUIT VIENT PEU A PEU EN COMMENÇANT PAR LA FACE. – LE LUSTRE EN DERNIER LIEU. – LEVEZ A LA RAMPE UNE GAZE BLEUE AU JARDIN, ET ROUGE A LA COUR⁴⁹³.

Ainsi la scène est-elle partagée par la lumière : le côté qui représente l'extérieur et la nuit est éclairé en bleu ; la tente, un intérieur plus chaud, en rouge. La lumière permet de mettre en place deux atmosphères aux antipodes l'une de l'autre ; elle fait jouer la situation de Catherine : cachée, à la marge de l'action à laquelle elle ne participe pas mais qu'elle épie, elle est pourtant essentielle. Là où la présence de Catherine pourrait passer inaperçue, la structuration de la lumière permet de lui donner une importance égale à celle des actions se déroulant sous la tente. Les indications de Paliani témoignent ici d'un usage de plus en plus flexible de la rampe : elle n'est plus pensée comme un simple élément, monolithique, d'éclairage, mais est exploitée pour

⁴⁹³L. PALIANTI, *L'Étoile du Nord*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1854, p.13.

produire une lumière spécifique pour chaque zone de la scène. Les pièces du début du XIX^e siècle n'étaient certes pas avares en contrastes de lumière ; cependant, il ne s'agit plus, ici, d'un éclairage ponctuel, mais du dispositif fixe de la rampe qui est rendu plus flexible. De ce point de vue, l'*Étoile du Nord* et les opéras-comiques qui utilisent le même genre de procédés témoignent d'une modification assez profonde dans la façon dont est pensée la lumière : c'est la base de l'éclairage elle-même qui est désormais chargée à la fois d'éclairer et de structurer l'image.

Un exemple quasi identique se trouve dans un opéra-comique créé l'année suivante, *Les Saisons* (Opéra-Comique, 1855). La segmentation lumineuse de la scène est mise au service du pittoresque et de la couleur locale. Cet opéra-comique, qui, selon le *Figaro*, n'est « pas autre chose qu'un remplissage, fait après coup, et accessoirement destiné à relier entr'eux les quatre tableaux du panorama des saisons : la moisson, la vendange, la veillée, les épousailles⁴⁹⁴ » est structuré en quatre tableaux qui sont d'abord atmosphériques, permettant de suivre le passage des saisons dans un univers paysan. Le tableau qui nous intéresse ici est le troisième, *La Veillée*, qui reconstitue la veillée hivernale du village. À l'ouverture, les paysans sont rassemblés devant la chaleur d'un feu de cheminée, et font la fête, dansant et chantant. Le tableau est construit sur l'opposition systématique entre cette chaleur intérieure et l'extérieur, décrit plusieurs fois comme hivernal et glacé. Pourtant, le tableau n'est idyllique qu'en apparence : des conflits couvent. Nous nous trouvons en réalité dans la demeure du père Nicolas, vieil avare qui veut contraindre son fils Pierre à renoncer à la femme qu'il aime⁴⁹⁵. Ainsi, cette opposition factice entre un intérieur chaleureux et un extérieur glacé est renversée à la fin de l'acte : Pierre fuit avec la femme qu'il aime, et le vieil avare reste seul dans sa chaumière. L'extérieur devient le lieu de l'amour et de la liberté, et l'intérieur celui de la solitude et de la colère.

Or, dans cet acte, la lumière est utilisée pour souligner cette bipartition symbolique intérieur/extérieur, puisque que, comme le décrit le livret de Paliani « devant la rampe, levez une gaze rouge au jardin, bleue à la cour⁴⁹⁶ ». La plantation du décor révèle que le jardin, éclairé

⁴⁹⁴ B. JOUVIN, « Opéra-Comique - Les Saisons », *Le Figaro : journal non politique*, 30 décembre 1855, p. 6.

⁴⁹⁵ L'intrigue tourne autour de la rivalité entre deux paysans : le père Nicolas, vieux paysan avare, et Jacques Ballue. Jacques est amoureux de Simonne, la femme que le fils de Nicolas (Pierre) souhaite épouser. Mais Nicolas préférerait que son fils épouse Zénobie, plus riche. Au moyen d'une ruse, il convainc Pierre de renoncer à Simonne, au désespoir des deux jeunes gens. Cependant, à la fin du premier tableau de l'acte III (la veillée), Pierre et Simonne s'enfuient ensemble, avec la complicité de Jacques, qui sacrifie son amour pour réparer ses fautes. (voir Barbier Jules, Michel Carré et Victor Massé, *Les Saisons*, Paris, M. Levy frères, 1856).

⁴⁹⁶ L. PALIANTI, *Les Saisons*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1855, p. 11.

en rouge, est notamment occupé par une vaste cheminée ; le côté cour, éclairé en bleu, est au contraire percé de deux fenêtres enneigées qui donnent sur l'extérieur :

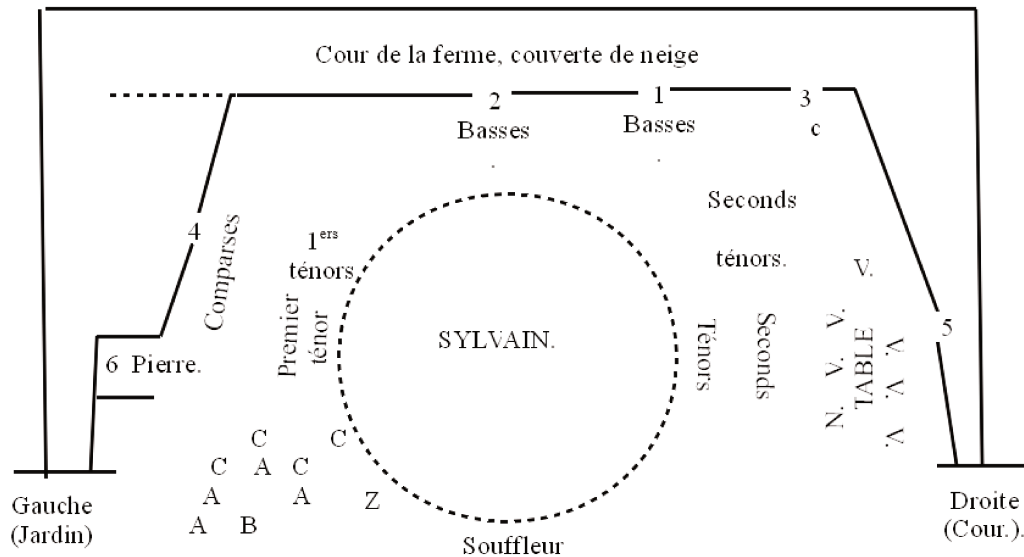


Figure 24. Plantation pour *Les Saisons*, d'après le livret de Paliani.

L. PALIANTI, *Les Saisons*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1855, p. 11.

Cette disposition redouble la position des personnages au lever du rideau : si le centre de la scène est occupé par le chœur qui joue les paysans réjouis, Pierre se trouve à jardin, juste devant la cheminée (indiquée par le numéro 6) ; son père, l'avare Nicolas, est au contraire très à cour (près de la table, et signalé par la lettre N). La scène représente donc un intérieur, mais la lumière permet de suggérer l'opposition qui traverse l'acte entre intérieur et extérieur, entre chaud et froid, entre le père et le fils. Elle permet aussi de jouer sur les contrastes : au lever du rideau, Pierre, pourtant installé au point le plus chaud et au cœur des réjouissances, « est assis, la tête entre ses mains [...] ; il semble étranger à tout ce qui se passe autour de lui⁴⁹⁷ ». Ainsi, l'insistance de la lumière rouge sur un Pierre abattu permet de jouer du contraste, et de révéler le faux-semblant de cette veillée paysanne si joyeuse : le drame couve derrière la gaieté. La lumière permet donc de produire une focalisation sur Pierre, mais elle sert surtout à structurer la scène autour d'un enjeu symbolique déjà essentiel dans le livret ; la lumière, ici, matérialise le conflit qui va éclater à la fin du tableau. Le procédé est relativement semblable, techniquement, à celui qu'on retrouvait dans *l'Étoile du Nord* ; pourtant, si dans la première

⁴⁹⁷ L. PALIANTI, *Les Saisons*, op. cit.

cette structuration lumineuse avait d'abord pour fonction d'accentuer les enjeux dramatiques, il s'agit d'abord ici de restituer la couleur locale de la veillée paysanne. Ces deux spectacles, cependant, témoignent d'une façon nouvelle d'exploiter les ressources de la rampe et de penser l'image scénique, dans laquelle la lumière devient un élément de segmentation et de structure.

Enfin, dans *La Sirène* (Opéra-Comique, 1844), la couleur est également utilisée pour souligner la partition intérieur/extérieur de la scène. L'acte II, en effet, se déroule dans la montagne, sur les lieux de l'auberge des contrebandiers. Comme le révèlent la plantation et les estampes de l'époque, le décor est découpé en deux zones :

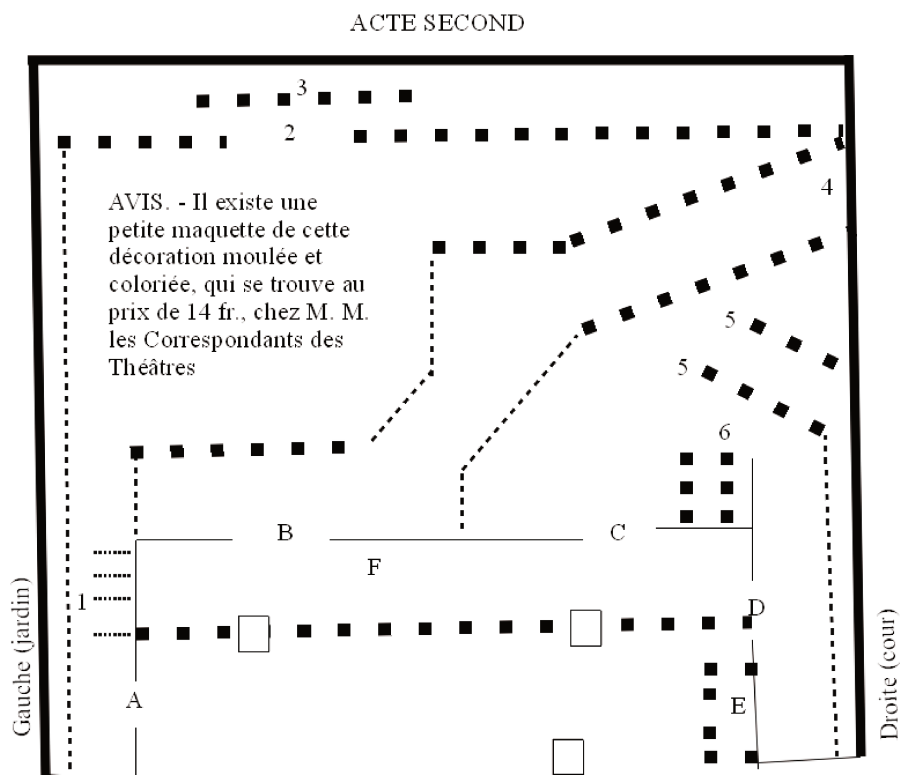


Figure 25. Plantation pour *la Sirène*, d'après Palianti.

L. PALIANTI, *La sirène*, Paris, sans date, p. 6.



Figure 26. *La Sirène*, acte II.

« [*La sirène*, opéra-comique d'Eugène Scribe et Auber : estampe] », s.d., BNF. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53117975r>.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 27. *Esquisse de décor de Cicéri pour La Sirène.*

P.L. C. CICERI « [*La sirène* : esquisse de décor de l'acte II : intérieur d'une auberge adossée à la montagne / Pierre-Luc Charles Cicéri] », 1844, BNF. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7001275m>

L'avant-scène, qui représente l'auberge, est un intérieur, tandis que l'arrière-plan représente la montagne. Mais il ne s'agit pas d'une simple toile de fond : la montagne comporte des sentiers qui sont, eux aussi, praticables. La lumière vient souligner cette bipartition de la scène, ainsi que l'indique le livret de mise en scène de Paliani :

L'acte entier se passe de huit à onze heures du soir, et par un clair de lune magnifique. Disposez avec des verres bleus et des herses plus ou moins fournies l'éclairage du haut, qui doit contraster avec la teinte rougeâtre de l'intérieur de l'auberge, qui n'est censé éclairé que par une mauvaise lampe à bec, et par la lanterne placée devant la madone⁴⁹⁸.

Ici, la division des couleurs ne se fait pas sur un axe cour/jardin mais haut/bas, ou, plus exactement avant/arrière scène. Les herses bleues permettent d'éclairer la montagne par en haut, et de donner l'impression d'une scène nocturnale et extérieure ; par contraste, l'auberge en avant-scène offre un refuge de lumière plus chaude, avec la lampe. On peut supposer que la rampe, elle aussi, était éclairée par des couleurs chaudes. Or, là encore, l'action de l'acte a un fort enjeu d'opposition entre l'intérieur et l'extérieur : le héros, Scipion, est traqué par le duc de Popoli et ses cinquante hommes, qui parcourent la montagne⁴⁹⁹ ; les contrebandiers craignent par ailleurs que leur repère, l'auberge, ne soit découvert par le duc. La montagne donc incarne le lieu du danger qui rôde : c'est le chemin des contrebandiers, du duc sans scrupules et de ses soldats ; *a contrario*, l'auberge est le lieu du repos, le foyer de Zerline, l'héroïne. La lumière permet ainsi, en divisant la scène en deux, de suggérer cette opposition entre un intérieur champêtre menacé et un extérieur, dont la nuit bleue et la montagne incarnent la grandeur et la sauvagerie. Les moyens techniques diffèrent ici des deux exemples précédents – ce sont les herses qui ont une teinte différente de la rampe – et pourtant, la même préoccupation semble à l'œuvre : adapter le dispositif fixe d'éclairage pour servir les besoins d'une intrigue et d'un tableau précis.

Accompagnant le mouvement global des dispositifs d'éclairage qui se font de plus en plus précis et fins, les jeux sur la couleur permettent donc, à partir des années 1850, d'envisager une image scénique que la lumière contribue à structurer. Si *structuration* ne signifie pas toujours *focalisation* – elle n'a pas toujours pour vocation de souligner un élément ou un point précis de

⁴⁹⁸ L. PALIANI, *La Sirène*, Paris, sans date, p. 6.

⁴⁹⁹ L'action de cet opéra-comique met aux prises Scopetto, chef des contrebandiers – mais homme honorable malgré tout – et le duc de Popoli, qui est en possession de cinq cent mille piastres confisquées aux contrebandiers, et que ceux-ci sont bien décidés à récupérer. La Sirène éponyme n'est autre que Zerline, la sœur de Scopetto, qui ignore tout de ses activités de contrebandier ; elle est éprise de Scipion, un noble capitaine honni par les contrebandiers. L'intrigue, extrêmement complexe, regorge de mensonges et de déguisements. A l'acte II, Popoli traque Scipion, car Scopetto lui a fait croire qu'il s'agissait de son neveu, et héritier légitime de sa fortune (sans savoir qu'en fait, par le plus grand des hasards, Scipion est *réellement* l'héritier en question), et que Popoli cherche à l'assassiner pour ne pas perdre son titre et sa fortune. (voir E. SCRIBE, *La Sirène*, Paris, Boule, 1844).

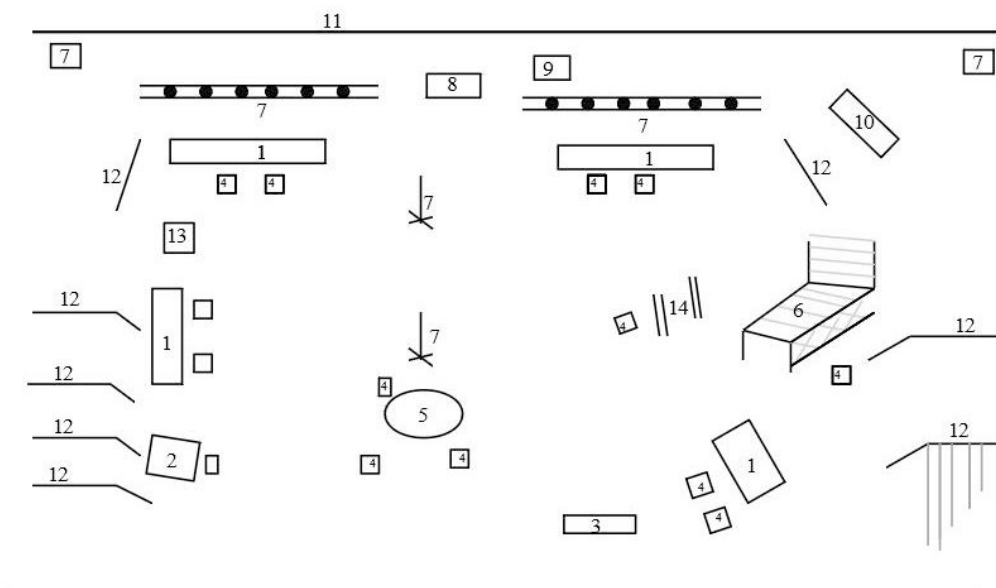
la scène –, ce mouvement vers une scène de plus en plus segmentée par la lumière s’inscrit dans une nouvelle pensée de la lumière et de l’image scénique dont la focalisation est l’un des moteurs.

2.1.2.3. La segmentation par l’intensité

Si la couleur offre un moyen aisé (et aisément transcriptible) de structuration lumineuse, elle n’est pas la seule technique utilisée pour découper des zones sur la scène. Le travail sur des intensités variées permet, lui aussi, de construire l’espace : c’est, évidemment, ce qui est à l’œuvre dans la plupart des exemples de poursuite et d’éclairages électriques ponctuels que nous étudierons par la suite. Pour autant, ce jeu sur les intensités n’est pas cantonné aux effets ponctuels : il peut arriver que l’image scénique soit entièrement construite par des oppositions d’intensité lumineuse qui « zonent » la scène et contribuent à l’élaboration du tableau.

C’est le cas, par exemple, de la mise en scène de *Pot-Bouille* (Ambigu-Comique, 1879) qui utilise la lumière pour délimiter différents espaces. Dans cette pièce, tirée du roman de Zola, la lumière permet de dessiner une opposition entre l’intérieur et l’extérieur. Ainsi que le révèle le relevé de mise en scène, conservé dans la bibliothèque de l’ART⁵⁰⁰, la plantation de l’acte III, que nous reproduisons ci-dessous, permet en effet de distinguer deux espaces. Le premier, consistant juste en un couloir en fond de scène, représente la rue ; le second, s’étendant de l’avant-scène jusqu’à ce fond, le magasin :

⁵⁰⁰ Le relevé est daté de 1884 et précise qu’il s’agit de la mise en scène de l’Ambigu, où la pièce a été créée en 1879.



- Grands comptoirs de magasin recouverts de soieries, rubans, anglais, etc.
 Caisse un peu en oblique sur le public. 3. Banquette couverte d'étoffe.
 4. Chaises couvertes en velours frappé grenant. 5. Grand guéridon avec étalage
 6. Grand escalier avec plateaux en milieu conduisant à l'appartement de Vabre. La porte est fermée par une grande tapisserie formant tenture.
 7. Lustres à 4 branches. Rampe de gaz devant les glaces de la vitrine, 6 globes détachés, tous les globes sont dépolis. Deux lumières électriques au cintre dernier plan.
 8. Porte d'entrée du magasin. Sur toute la longueur, trois stores équipés formant fermeture
 9. Fiacre de la compagnie l'Urbaine. 10. Petit duc attelé de deux poneys. 11. Fond de ville avec maisons bourgeoises. 12. Châssis et appliques de magasin.
 13. Petit guéridon où se tient le garçon faisant les paquets. 14. Mannequins complètement habillés.

Figure 28. Plantation de Pot-Bouille.

W. BUSNACH, « Pot-Bouille », s. l., 1884, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 4-TMS-02280 (RES).

L'essentiel de l'action se déroule dans le magasin. Celui-ci, traité de façon visiblement réaliste, est marqué par l'abondance des signes : comptoirs, banquettes, chaises, mannequins, tissus, guéridon... fidèle en cela à l'esprit du roman, c'est le milieu du magasin d'étoffes que la mise en scène s'efforce de transcrire, au prix d'un relatif encombrement de la scène. La rue, visible à travers la vitrine en fond de scène, occupe moins de place proportionnellement mais n'est pas pour autant dépourvue de signes, à commencer par le fiacre, ainsi que le duc et ses poneys.

C'est donc d'emblée un magasin intégré dans le tissu urbain qui nous est présenté : un lieu ouvert, en constant échange avec l'extérieur.

Or le dispositif lumineux de la scène, explicité au numéro 7 du schéma, distingue nettement le magasin de la rue. Le premier n'est éclairé que par deux lustres de quatre branches (qui s'ajoutent, évidemment, au dispositif ordinaire de rampes, portants et herses). *A contrario*, la vitrine est extrêmement mise en valeur, par deux rampes à gaz de six becs chacune. Le livret précise, un peu plus loin, que ces rampes ont pour fonction d'illuminer des marchandises – vêtements et cravates – présentes dans la vitrine. Enfin, la rue est entourée par « deux lumières électriques au cintre dernier plan » qui l'éclairent de façon latérale, d'une lumière très probablement bien plus forte que celle du magasin.

À cette plantation initiale, le relevé de mise en scène ajoute tout un ballet de clientes et de promeneurs pour donner vie à la scène. Ainsi précise-t-il que « pendant tout l'acte, jusqu'à l'entrée de Vabre, les promeneurs vont et viennent dans la rue, les femmes regardent la devanture⁵⁰¹ ». De même, de nombreux rôles muets de figuration sont ajoutés : pendant les premières scènes, les clientes anonymes vont et viennent dans le magasin. L'une se fait emballer un colis, l'autre semble demander un renseignement puis circuler entre les comptoirs, une troisième fait dérouler des étoffes, un petit garçon entre – à qui l'on remet un ballon rouge – une cliente entre et sort sans avoir rien acheté, une autre quitte le magasin à l'entrée de la cocotte, et ainsi de suite. La mise en scène contribue donc au décor et à la restitution de l'atmosphère d'un magasin toujours en mouvement, et aux échanges constants entre le magasin et la rue.

Tout ce travail de scénographie et de mise en scène est particulièrement intéressant eu égard aux choix d'éclairage. En effet, en apparence, l'action de l'acte se concentre essentiellement sur les démêlés conjugaux des Vabre, et sur les tentatives de Mouret pour en tirer parti⁵⁰². Pourtant, l'insistance de la lumière sur la vitrine et la rue souligne le geste de la mise en scène, qui invite à décentrer un peu le regard. Si le texte se focalise essentiellement sur les conflits entre personnages, la mise en scène et la lumière semblent avoir pour priorité de

⁵⁰¹ W. BUSNACH, « Pot-Bouille », s. l., 1884, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fond de l'Association de la Régie Théâtrale, 4-TMS-02280 (RES).

⁵⁰² Comme le roman de Zola, cette adaptation décrit les premières années de l'arrivée d'Octave Mouret à Paris. Celui-ci se fait employer dans différents magasins de vêtements et tissus et tente de séduire des femmes. Ayant dû quitter Le bonheur des dames à cause d'une tentative ratée de séduction de Mme Hédouin, il se retrouve employé comme premier commis par Auguste Vabre. Or celui-ci a récemment épousé Berthe Josserand, et le mariage n'est pas heureux. Berthe sort trop, et est trop dépendante aux yeux de son mari, qui lui reproche ses toilettes et restreint les condons de la bourse. A l'acte III, alors que Berthe est encore sortie pour la soirée, Auguste Vabre s'emporte, la soupçonnant d'infidélité. Une querelle éclate au retour de Berthe et Mouret y voit l'occasion de séduire la patronne, qui ne s'offusque pas de ses avances. (voir W. BUSNACH, *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface de Émile Zola : l'Assommoir, Nana, Pot-Bouille*, Charpentier et Cie, Paris, 1884).

donner vie au contexte, au milieu⁵⁰³ dans lequel ceux-ci baignent. C'est donc d'abord la vie des marchandises et de la ville que nous raconte l'image, le mécanisme du magasin d'étoffe avec ses rituels (l'arrêt devant la vitrine, le passage de comptoir en comptoir, la caisse, les paquets) et ses figurants (les commis du magasin, le chauffeur de fiacre, les passants, les clientes). Le choix d'une lumière électrique dans la rue vient redoubler ce décentrement du regard, et invite à se concentrer aussi, voire surtout, sur la communication entre la ville et le magasin. Ce sont ces passants anonymes qui sont éclairés en priorité, ainsi que les marchandises qui, dans la vitrine, sont chargées de les attirer. Comme le note d'ailleurs Stéphane Tralongo, la mise en scène des « dispositifs optiques⁵⁰⁴ » qui soulignent « l'amplification du spectacle marchand⁵⁰⁵ » est très présente dans les romans de Zola : vitrines qui fonctionnent comme des écrans ou des miroirs pour multiplier la marchandise, utilisation de la lumière électrique, tout accentue « le sentiment de l'espace et de la masse des produits industriels⁵⁰⁶ ». Cette mise en spectacle de la marchandise est très nettement présente dans la mise en scène de *Pot-Bouille* : fonctionnant comme un écran en fond de scène, la vitrine institue un spectacle dans le spectacle, celui de la flânerie marchande.

La flânerie, le pouvoir de distraction de la marchandise, sont donc au cœur de l'image ; d'autant plus soulignés que c'est précisément le comportement qu'Auguste reproche à son épouse Berthe, coupable à ses yeux de trop sortir et de trop dépenser. La dualité de l'image, entre intérieur et extérieur, permet d'ailleurs d'insister sur la dualité de la marchandise : à l'extérieur, la marchandise lumineuse que l'on admire en vitrine ; à l'intérieur, les rapports sociaux et l'exploitation qui lui permet d'advenir. La lumière permet de distinguer ces deux plans, tout en les présentant simultanément, comme constitutifs du geste commercial. De ce point de vue, l'image présentée dans cet acte fait écho à « l'ambiguïté⁵⁰⁷ » fondamentale que Benjamin repère dans les images de *Paris, capitale du XIXe siècle*. Benjamin montre en effet que les passages, les panoramas, les expositions universelles sont marquées par une profonde ambiguïté : ils offrent des images de rêve, des fantasmes, tout en dissimulant les rapports conflictuels propres au mode de production capitaliste. C'est, toute proportion gardée, le genre

⁵⁰³ Nous empruntons le terme à Zola, pour qui le milieu, entendu comme « toutes les causes physiques et sociales qui le [l'homme] déterminent », est l'élément essentiel de la démarche naturaliste. É. ZOLA, « Le naturalisme au théâtre », dans *Le roman expérimental*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 150. Zola souligne notamment l'importance du décor dans la représentation matérielle du milieu.

⁵⁰⁴ S. TRALONGO, « Des passages aux cinémas. Le music-hall comme espace de mobilité », dans F. Baillet, M. Losco-Lena et A. Rykner, *L'oeil et le théâtre. La question du regard au tournant des XIXe et XXe siècles sur les scènes européennes*, op. cit., p. 31.

⁵⁰⁵ *Id.*

⁵⁰⁶ *Id.*

⁵⁰⁷ W. BENJAMIN, « Paris, capitale du XIXe siècle », R. Rochlitz, M. de Gandillac et P. Rusch (trad.), dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, 3 vol., p. 60.

d'ambiguïté que met en scène *Pot-Bouille*, en la retournant : les lieux du fétiche de la marchandise, la rue et la vitrine, concentrent une large part de la lumière, paraissent brillants, élégants, sont décrits comme un échappatoire⁵⁰⁸ ; mais ils sont également situés en fond de scène ; ce qui nous est présenté d'abord, au premier plan, ce sont les sordides rapports de classe – la patronne dépouillant sa domestique, le mari coupant les vivres à sa femme, le commis prêt à prostituer la femme du patron. L'image ambiguë, le fétiche, est ainsi retournée : quoique la lumière permette d'attirer l'œil sur le fond de scène et la vitrine, la structure de la scène force aussi le regard sur le lieu principal de l'action, le magasin, et ses drames de coulisse. Ainsi l'image de rêve qu'est l'électricité et la vitrine illuminée sont dénoncées comme telles, présentées comme fondamentalement ambiguës.

Plus prosaïquement, l'emploi de la lumière comme élément structurant de la scène s'explique aussi très bien par la prolifération des signes qui est à l'œuvre. La mise en scène réaliste d'un magasin de nouveautés – ancêtre des grands magasins, dont Zola explore d'ailleurs le développement dans la suite de *Pot-Bouille*, *Au bonheur des dames* – impose en effet de transporter sur la scène la prolifération des biens et des échanges qui marque le capitalisme de cette fin de siècle. Le magasin ne serait pas un magasin sans son abondance d'étoffes, de rubans et de costumes – et cette abondance, inévitablement, produit une image chargée et difficilement lisible. À regarder la plantation, on s'aperçoit que l'espace scénique est extrêmement chargé par les comptoirs recouverts d'étoffes, les mannequins, les costumes dans la vitrine. Dans ce contexte, utiliser la lumière pour structurer l'espace a aussi une fonction directe pour la lisibilité de l'image : elle permet de diriger le regard du spectateur, et d'organiser une image ou, autrement, pourrait régner une impression de chaos. La multiplication des éléments et des détails rend nécessaire l'emploi de grandes lignes directrices, que fournit la lumière. Ainsi, par exemple, les lustres centraux fournissent un espace de jeu bien éclairé, laissant le décor – les comptoirs – un peu moins mis en lumière. L'espace se trouve organisé autour de l'arrière-plan, et de cette position centrale, relativement éclairée, où peuvent se dérouler des scènes importantes. La prolifération du capitalisme rend nécessaire l'emploi d'une lumière qui aide le regard à faire le tri.

Or, si *Pot-Bouille* présente un cas particulier du fait du sujet spécifique représenté – le commerce – cette prolifération des signes, propre au capitalisme, est un mouvement général du théâtre à partir du Second Empire. C'est le cas, notamment, de la féerie, soumise à partir de

⁵⁰⁸ Notamment pour Berthe qui veut absolument fuir le magasin de son époux.

cette période à une « esthétique de l'hypertrophie⁵⁰⁹ » multipliant les tableaux (qui passent d'une quinzaine en moyenne à vingt ou trente), les trucs (une pièce peut compter jusqu'à 200 trucs vers 1900⁵¹⁰), et les jeux scéniques (en particuliers sur les objets). Mais c'est également le mouvement du théâtre romantique (qui apporte, dans les années 1830, la mise en scène mélodramatique sur les scènes officielles, comme le souligne Roxane Martin⁵¹¹) puis naturaliste qui, dès ses origines, charge la scène de meubles et d'accessoires – c'est, par exemple, l'esthétique de Montigny –, au point d'être parfois qualifiée « d'art de tourner autour des tables⁵¹² ».

Or, c'est précisément dans ce cadre d'une prolifération des signes que la lumière s'impose comme un vecteur de structuration de l'image, voire comme un outil de focalisation. Ce n'est, évidemment, pas un hasard : il y a un lien direct entre, d'une part, la prolifération matérielle du spectacle, induite par les débuts de la mise en scène et les logiques capitalistes de multiplication des signes, et, de l'autre, le développement des techniques de lumière visant à diriger l'attention. Comme le souligne largement Jonathan Crary, l'émergence de la compréhension du sujet en termes d'attention est enracinée dans les développements du capital à la fin du XIX^e siècle car « le capital, en tant qu'échange et circulation accéléré produisit nécessairement ce genre d'aptitude perceptive humaine, et devint un régime réciproque d'attention et de distraction⁵¹³ ». De la même façon, la prolifération des signes au théâtre rend nécessaire pour les praticiens de se poser la question de l'attention du spectateur au spectacle présenté – et la lumière, en particulier la lumière focalisée, est un outil essentiel pour produire ces moments d'attention rendus désormais nécessaires.

Ainsi l'émergence des dispositifs d'éclairage permettant la focalisation – qu'il s'agisse de l'évolution du dispositif fixe, comme les herses et les portants, ou du travail sur les variations de couleurs et d'intensité – fournit-il peu à peu aux praticiens un nouvel outil de lecture de l'image : la lumière devient un élément fondamental de la structuration de l'image et de la direction de l'attention.

⁵⁰⁹ R. MARTIN, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Paris, France, H. Champion, 2007, p. 349.

⁵¹⁰ J.-C. YON, *Une histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande guerre*, Paris, Aubier, 2012, p. 317.

⁵¹¹ R. MARTIN, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français*, *op. cit.*, p. 127.

⁵¹² *Id.*, p.209.

⁵¹³ J. CRARY, *Suspensions of Perception - Attention, Spectacle & Modern Culture*, *op. cit.*, p. 30. Nous traduisons : « Capital, as accelerated exchange and circulation, necessarily produced this kind of human perceptual adaptability and became a regime of reciprocal attentiveness and distraction ».

2.2. Le rayon et la poursuite

C'est dans ce contexte d'une évolution des techniques scéniques vers un emploi plus flexible et adaptable de la lumière qu'émerge la technologie qui, plus qu'aucune autre, permettra de créer, sur scène, des effets de focalisation lumineuse. Cette technologie, ce sont les premiers projecteurs, qui combinent une source lumineuse très puissante (électrique ou oxhydrique) avec un moyen de restreindre le faisceau de lumière (le plus souvent, une lentille). Ces premiers projecteurs, quoique non comparables en précision aux appareils modernes comme les découpes, qui permettent d'obtenir un faisceau très nettement dessiné, se prêtaient cependant à un usage beaucoup plus flexible que le dispositif fixe des rampes, herses et portants. Ils permettaient d'obtenir des rayons de lumière, c'est-à-dire une lumière à la fois orientée (avec une direction précise), et focalisée (découpant une zone spécifique de la scène). Ils pouvaient être utilisés de manière fixe, ou, très tôt, sous la forme de poursuite suivant un personnage. Ils servent à l'époque toujours de manière ponctuelle pour un effet, et ne sont pas utilisés pour l'ensemble de l'éclairage : la lampe à arc comme la lumière oxhydrique étaient, en effet, inadaptées techniquement à un éclairage continu⁵¹⁴. À ce titre, ils deviennent presque immédiatement l'instrument privilégié de la focalisation lumineuse, représentant une évolution des techniques antérieures, telles que les boîtes de lumière évoquées dans la première partie de ce travail.

2.2.1. Les premiers projecteurs focalisés

2.2.1.1. Premières expérimentations avec des lentilles

Il est difficile de définir exactement quand furent utilisés les premiers projecteurs permettant de créer une lumière directionnelle et focalisée sur les scènes, sous forme de poursuite ou d'éclairage fixe, c'est-à-dire les premiers à être équipés d'un réflecteur ou d'une lentille⁵¹⁵. Il semble, néanmoins, que cette technologie se généralise très rapidement après l'arrivée de l'électricité sur les scènes.

⁵¹⁴ Les lumières oxhydriques étaient alimentées par du gaz, contenu dans un sac, et donc limitées en combustible ; de même, la lampe à arc fonctionne grâce à la combustion de ses électrodes (en charbon). Voir à ce sujet T. REES, *Theatre Lighting in the Age of Gas*, Rev Ed edition, Cambridge, Entertainment Technology Press Ltd, 2004, pp. 63-66 et 84.

⁵¹⁵ Selon Terence Rees, le premier usage d'une lumière focalisée (oxhydrique) sur les scènes anglaise date de 1855, avec une production de *Henri VIII* par Kean. Les projecteurs électriques focalisés seraient apparus peu après, vers 1857. *Id.*, p. 88.

Les tous premiers éclairages électriques, que nous avons déjà mentionnés, semblent avoir été relativement larges : dans *la Filleule des fées*, par exemple, la lumière imprime une forte directionnalité, mais éclaire une zone relativement importante de la scène, et non un point précis. Ces appareils n'étaient peut-être pas munis de lentilles, ou, s'ils l'étaient, celles-ci n'avaient probablement pas vocation à faire converger les rayons de façon prononcée. Les choses, néanmoins, changent rapidement : dès la fin des années 1850, au plus tard, les effets obtenus ressemblent par leurs dimensions aux poursuites que l'on connaît aujourd'hui, étant capables d'isoler un personnage spécifiquement. On trouve des indications à cet effet, par exemple, dans la collection Palianti : ainsi le livret du *Pardon de Ploërmel* (Opéra-Comique, 1859) inclut de nombreux « rayons lumineux ». L'un d'entre eux est, d'ailleurs, très précisément décrit :

Un rayon lumineux (électrique) frappant du cintre cour sur l'avant-scène jardin, dessine l'ombre de la jeune fille sur le tapis imitant le sol (1).
[...] (1) L'effet de lumière du deuxième acte, ainsi que l'éclairage du torrent, émane d'un point électrique fourni par un régulateur disposé à cet effet, exécuté dans les ateliers de M. J. DUBOSQC, constructeur d'appareils d'optique, 21, rue de l'Odéon. Le matériel nécessaire : Pile, fil conducteur, appareil régulateur, réflecteur, etc., etc., revient à la somme de huit cents francs⁵¹⁶.

La description de la lumière comme un « rayon » qui « dessine l'ombre » de la jeune fille invite à penser que la lumière était relativement concentrée, de façon à isoler l'héroïne du reste du tableau.

On trouve un effet très similaire, quoique réalisé avec des moyens techniques semble-t-il différents, dans *La Magicienne* (Opéra, 1858), créé l'année précédente. Dans cet opéra, en effet, le personnage de la magicienne éponyme, Mélusine, est fréquemment illuminé par des rayons censés révéler son caractère fantastique. C'est le cas à l'acte I : elle apparaît « au milieu d'un rayon lumineux⁵¹⁷ ». Un tel rayon est ensuite utilisé à l'acte IV, lors de la transformation qui révèle aux yeux de René sa laideur effroyable⁵¹⁸ : le livret précise que « les traits de Mélusine se couvrent d'une teinte livide⁵¹⁹ ». Or la presse nous a laissé une description assez précise de l'effet réalisé. Ainsi le *Figaro-Programme* écrit-il que

L'effet de la métamorphose de madame Borghi a complètement raté à la première représentation. La lentille, mal dirigée, lui a dardé sa verdâtre

⁵¹⁶ L. PALIANTI, *Le Pardon de Ploërmel*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1859, p. 9.

⁵¹⁷ H. de SAINT-GEORGES, *La Magicienne*, Jonas, Paris, 1858, p. 10.

⁵¹⁸ Dans cet opéra, la magicienne Mélusine a vendu son âme au diable en échange de pouvoirs surnaturels. Éprise du croisé René de Thouars, elle parvient à lui faire croire que sa fiancée Blanche de Poitou le trompe, puis le séduit. Mais une autre créature démoniaque, le nécromancien Stello de Nici, épris de Mélusine, déjoue ses plans en révélant à René la véritable nature de Mélusine et lui révélant sa monstrueuse laideur.

⁵¹⁹ H. de SAINT-GEORGES, *La Magicienne*, op. cit., p. 25.

réfraction en plein corsage d'abord, puis de profil, et le pis est que, le rideau baissé, le cercle vert a dansé l'espace de quelques secondes sur le rideau. Le machiniste avait oublié d'éteindre sa lanterne⁵²⁰.

Cet entrefilet sarcastique établit que l'appareil d'éclairage utilisé permettait d'obtenir un point de lumière suffisamment précis pour n'éclairer que le corsage de la chanteuse, et produire une forme ressemblant, au moins à peu près, à « un cercle ». Notons d'ailleurs, toujours au sujet de *La Magicienne*, cette information parue dans *Le Figaro* :

L'administration des phares a mis à la disposition du directeur de l'Opéra une lentille énorme vers laquelle convergeront une cinquantaine de becs de gaz et qui produira un effet bien supérieur à celui beaucoup trop passager de la lumière électrique⁵²¹.

Il ne s'agit pas, ici, d'une lentille convergente : elle était utilisée pour l'effet de soleil de l'acte IV, donc probablement pour obtenir le faisceau le plus large possible. Néanmoins, cet échange entre l'Opéra et l'administration des phares est important : il témoigne de la recherche optique dans laquelle sont engagés les théâtres au cours des années 1850, recherche optique qui va bien au-delà de la simple adoption de l'électricité. Il s'agit d'apprendre à maîtriser et à manipuler la lumière. Les lentilles de phare, à cette époque, étaient d'ailleurs des lentilles Fresnel, encore utilisées aujourd'hui dans certains projecteurs de théâtre et de cinéma⁵²². Ainsi, au cours des années 1850, apparaissent progressivement des instruments ponctuels et expérimentaux qui constituent la base des projecteurs utilisés par la suite.

2.2.1.2. Le Catalogue Duboscq

Le *Catalogue* de Duboscq, publié en 1877, donne une idée du type d'appareils qui étaient alors utilisés. Même si sa publication est de vingt ans postérieure à la période que nous décrivons ici, il est fort probable que les appareils utilisés dans le *Pardon* et la *Magicienne* étaient proches de ceux que décrit le catalogue : Duboscq, en effet, fournissait à la fois l'Opéra et l'Opéra-Comique (ainsi que le précise d'ailleurs le livret de Paliani) ; nombreux sont les appareils du *Catalogue* présentés comme liés à des spectacles des années 1850 (ainsi, *Le Prophète*). En particulier, une des poursuites que nous décrivons ici a été employée, précise Duboscq, pour l'opéra *Faust*, créé en 1859 comme *Le Pardon de Ploërmel*. Il paraît donc probable que ces appareils datent, à peu de choses près, de l'année 1858.

⁵²⁰ E. WOESTYN, « Hier », *Le Figaro-Programme*, 19 mars 1858, p. 2.

⁵²¹ A. DUPEUTY, « Petit Courrier des Théâtres », *Le Figaro*, 7 mars 1858, p. 7.

⁵²² Elles sont également toujours utilisées pour les phares.

Dans son *Catalogue*, Duboscq présente trois appareils propres à réaliser des effets de lumière focalisée (nous reproduisons les pages correspondantes du *Catalogue* en annexe, texte 7, p. 97) :

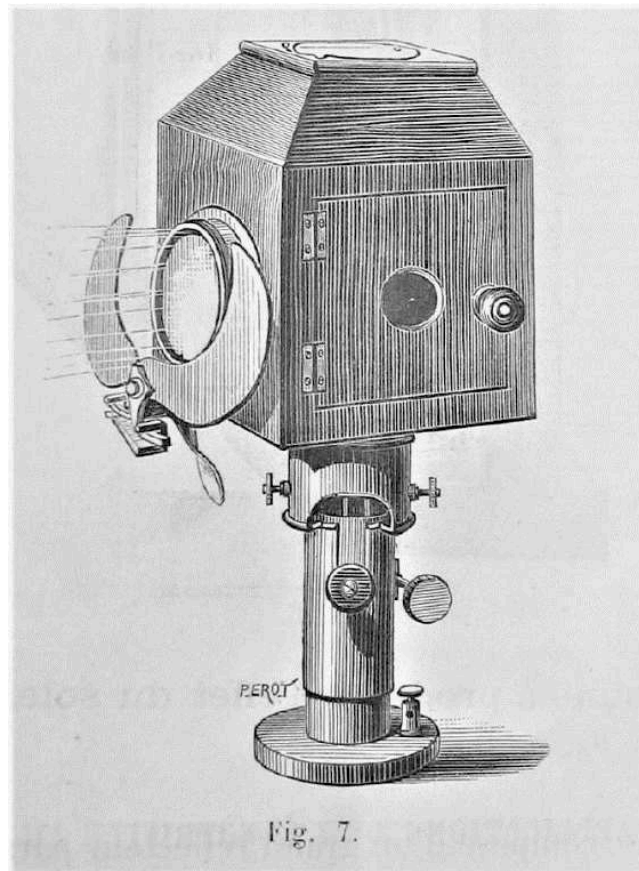


Figure 29. Appareil photo-électrique avec sa lampe, destiné à suivre un personnage.

J. DUBOSCQ, *Catalogue des appareils employés à la production des phénomènes physiques au théâtre*, op. cit., p. 15.

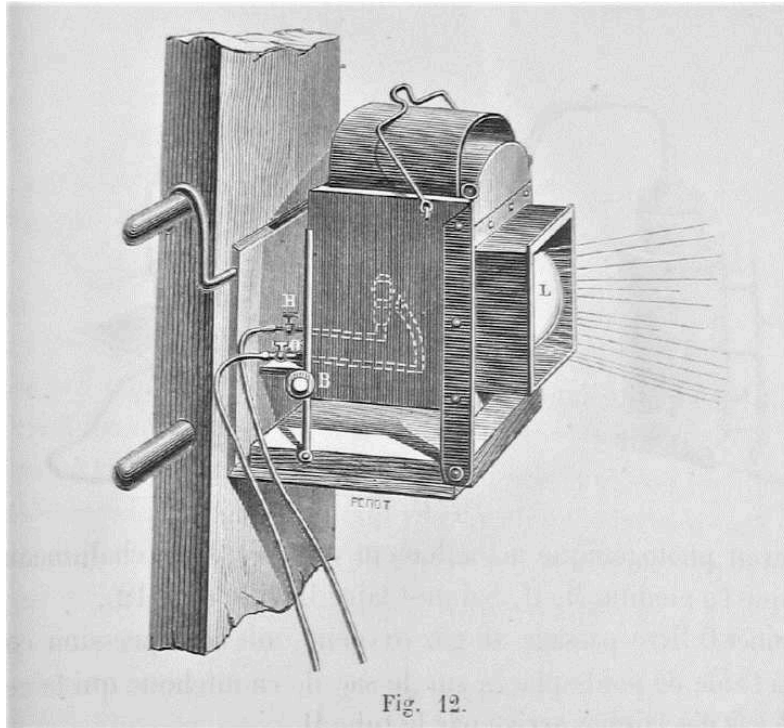


Figure 30. Application de la lumière Drummond ou lumière oxhydrique au théâtre.

J. DUBOSCQ, *op. cit.*, p. 21.

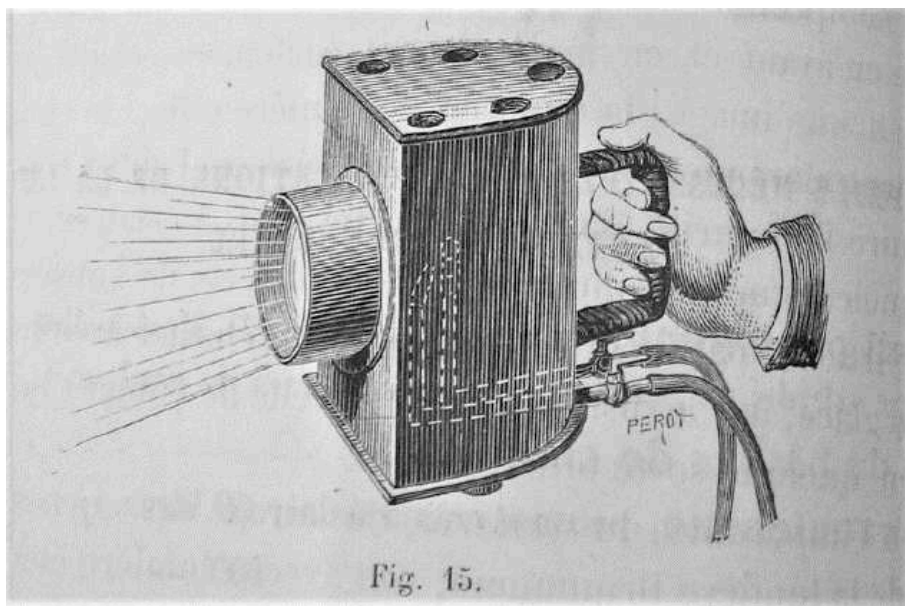


Figure 31. Lampe à gaz oxhydrique, pour être tenue à la main.

J. DUBOSCQ, *op. cit.*, p. 21.

Deux de ces appareils sont éclairés à la lumière oxhydrique (fig. 29 et fig. 30), un à la lumière électrique (fig. 28). Deux sont spécifiquement destinés à ce qu'un « rayon de lumière suivre un personnage⁵²³ » : ils sont pour cela aisément dirigeables, soit grâce à des articulations qui permettent de le déplacer (fig. 28), soit en étant directement tenus à la main (fig. 30). Le troisième appareil, fixe (fig. 29), éclaire néanmoins une zone restreinte de la scène. Ces trois appareils ont pour point commun d'être munis de lentilles dont la focale est ajustable : on peut agrandir ou restreindre le faisceau de lumière à volonté en rapprochant ou éloignant la source de lumière de la lentille. Ils sont en outre munis de diaphragmes (un de ceux-ci est particulièrement visible sur la fig. 28) : ceux-ci permettent de découper le faisceau pour en occulter une partie. C'est exactement le mécanisme utilisé actuellement lorsque les projecteurs sont munis de volets, pour empêcher que la lumière ne « bave » à un endroit qui ne serait pas destiné à être éclairé. Enfin, au moins l'un des appareils (fig. 30) peut être muni d'un verre de couleur pour obtenir une lumière colorée.

Le tournant technologique est, ici, considérable. Les effets de focalisation, comme nous l'avons vu dans la première partie, se limitaient jusque-là essentiellement à l'usage de contrastes noir/lumière (par exemple avec des lanternes), à des jeux sur les costumes, voire dans de plus rares cas à l'utilisation de réflecteurs et de lentilles. Les appareils de Duboscq se basent, en soi, sur des techniques qui n'ont rien d'extrêmement neuf : la lumière oxhydrique est connue et utilisée depuis les années 1820⁵²⁴. Des lentilles élaborées existaient également depuis ces années : le beau-père et prédécesseur de Duboscq, François Soleil, en produisait (voir en page 120). Pourtant, la transformation technologique induite par la conjugaison des deux éléments (une source de lumière extrêmement puissante et une lentille destinée à concentrer la lumière) est considérable. Contrairement aux technologies antérieures, qui produisaient un point plus lumineux en scène, ces appareils créent un *rayon de lumière*. La lumière cesse d'être diffuse, elle devient directionnelle, traçant un trait entre l'œil du spectateur et les corps en scène. Pourquoi, dès lors, ces appareils apparaissent-ils sur les scènes à la fin des années 1850 ?

Il est bien sûr difficile de répondre à cette question autrement que par des hypothèses.

La première est que le développement des appareils d'optique, conçus par Duboscq d'abord pour les expériences scientifiques des physiciens, a rendu ces technologies plus

⁵²³ J. DUBOSCQ, *Catalogue des appareils employés à la production des phénomènes physiques au théâtre*, op. cit. p. 14.

⁵²⁴ La lumière oxhydrique est inventée par l'ingénieur anglais Drummond en 1825, pour une expédition cartographique en Irlande. À partir des années 1830, des démonstrations publiques sont menées ; elle est utilisée pour la première fois au théâtre en 1837, mais sans être combinée à des lentilles. (T. REES, *Theatre Lighting in the Age of Gas*, op. cit., pp. 57-59.

abordables pour les théâtres, car il n'était plus nécessaire de les produire sur mesure. Cependant, cette explication ne nous semble pas pouvoir rendre compte, à elle seule, de l'évolution observée. D'une part, parce que cette diminution des coûts, si elle a existé, a dû être modeste : quoique les données que nous ayons trouvées à ce sujet soient très parcellaires, on ne remarque pas de différence massive dans les prix pratiqués par Duboscq entre le début des années 1860 et la fin des années 1870. Ainsi, le *Catalogue des appareils employés pour la Photographie* (1862) propose une « lampe photo-électrique et sa lanterne » pour six cents francs⁵²⁵ ; un second *Catalogue* (1870), propose une gamme de régulateurs électriques dont le coût s'échelonne entre 250 et 700 francs⁵²⁶ ; enfin, le *Catalogue* de 1877, dédié spécifiquement au théâtre, propose le régulateur et ses accessoires pour une somme avoisinant les 850 francs⁵²⁷. Ces coûts restaient, quoiqu'il en soit, dans le même ordre de grandeur que ceux d'autres effets spéciaux : ainsi Ruggieri, l'artificier chargé de ce service à l'Opéra, touchait 2500 francs annuellement en 1871⁵²⁸. Plus encore, la comparaison avec des catalogues très antérieurs, qui vendent des appareils d'éclairage munis de lentilles, révèle que ceux-ci étaient vendus à des prix relativement similaires à ce que pratique Duboscq quelques décennies plus tard pour ses projecteurs. On trouve par exemple dans le catalogue de Dumotiez, en 1817 :

422. Appareil universel, dit Porte-Lumière, composé d'une platine carrée en cuivre, portant un miroir plan en glace, à surface parallèle et mobile en tout sens par des mouvements d'engrenage ; plus un double tuyau à coulant, garni d'une lentille, et de plusieurs diaphragmes percés de trous de différentes formes et grandeurs, lequel instrument se place à un volet.240 Fr. [...] 436. Lentilles concaves et convexes de différents foyers d'environ 3 pouces de diamètre, montées sur pied en cuivre, et à mouvement comme les prismes, la pièce35⁵²⁹

Si les appareils Duboscq, dans les années 1870, ajoutent à ce type de dispositif une source d'énergie électrique ou oxhydrique, le reste de l'appareil est relativement similaire ; les lentilles ne sont visiblement pas hors de prix. Il paraît donc douteux qu'une évolution des coûts ait été le principal moteur de cette évolution technologique et qu'elle soit la seule cause de l'adoption des lentilles.

⁵²⁵ J. DUBOSCQ, *Catalogues des appareils employés pour la Photographie, sur Plaqué, sur Verre, sur Papier, construits dans les Ateliers de M. J. Duboscq, opticien*, Paris, 1862, p. 32.

⁵²⁶ J. DUBOSCQ, *Catalogue Systématique des Appareils D'Optique*, Paris, 1870, p. 9.

⁵²⁷ J. DUBOSCQ, *Catalogue des appareils employés à la production des phénomènes physiques au théâtre*, op. cit. p. 6.

⁵²⁸ « Traité avec M. Ruggieri, artificier », Paris, 2 décembre 1871. Archives Nationales, Archives de l'Opéra de Paris, AJ/13/1888-1889.

⁵²⁹ DUMOTIEZ, *Catalogue des différens instruments de physique, d'optique et de mathématiques*, Paris, Dumotiez, 1817, pp. 22-23.

La seconde hypothèse, qui a elle aussi dû participer à cette évolution globale, serait celle d'un effet de mode : le retentissement de l'emploi de la lumière électrique dans le *Prophète* a certainement encouragé les théâtres à incorporer ce type d'effets dans leurs spectacles. Il est notable, d'ailleurs, que les annonces des spectacles, dans la presse, mentionnent régulièrement la présence de la lumière électrique : il s'agit d'un élément de nouveauté susceptible d'attirer et de faire venir les spectateurs. Néanmoins, si cette explication permet en partie de saisir le profond succès de l'électricité en scène à partir de 1850 (et de la lumière oxhydrique, qui est rarement distinguée de la première), elle ne permet pas de rendre compte du succès spécifique de la lumière focalisée. De nombreux effets sont ainsi utilisés ponctuellement, revenant dans un, deux, trois spectacles : c'est le cas par exemple de l'arc-en-ciel ou des fontaines lumineuses. *A contrario*, les effets de lumière focalisée comme la poursuite connaissent, à partir de 1850 et largement même au XX^e siècle, un succès qui ne s'est jamais démenti. Comment expliquer, alors, ce succès spécifique de la poursuite et de la lumière focalisée ?

La troisième hypothèse, que nous privilégions ici, même si elle n'exclut pas les autres, c'est que les appareils du type poursuite, permettant les effets de lumière focalisée, sont apparus très à propos pour répondre à des besoins scéniques qui émergent, justement, au tournant du siècle. D'une part, comme nous l'avons vu dans la première partie, l'époque romantique a mis au goût du jour la métaphore de la lumière projective comme équivalent de l'esprit humain. Le surgissement de cette métaphore, comme le souligne Jonathan Crary⁵³⁰, a partie liée avec une nouvelle conception de l'observateur, qui n'est plus pensé comme un pur réceptacle pour les sensations, mais dont la vision peut au contraire être trompée et manipulée. Le regard, de plus en plus pensé comme un sens que l'on peut diriger, et le projecteur, dont la lumière peut être orientée et dirigée, forment désormais, et pour longtemps, un couple fondamental dans l'éclairage scénique ; le second répond aux insuffisances du premier, le guide et l'accompagne. Plus spécifiquement encore, c'est sur la question de l'attention qu'intervient, dans la seconde moitié du siècle, le projecteur ; et c'est l'émergence de la question de l'attention comme sujet essentiel à cette époque qui, à notre sens, explique le succès rencontré par les appareils de focalisation. Au sein d'un ensemble de techniques électriques qui émergent sur les scènes, ce sont les appareils permettant de réaliser la focalisation qui obtiennent le succès le plus complet et le plus durable : si ce succès est évidemment dû, en partie, à des contingences techniques et économiques, c'est d'abord et avant tout le fait que ces appareils soient utilisés pour hiérarchiser la scène et diriger l'attention qui explique, à notre sens, qu'ils se soient à ce point imposés. La

⁵³⁰ J. CRARY, *L'Art de l'observateur*, op. cit., p. 30.

combinaison de l'électricité et de la lentille convergente répond, presque exactement, au développement foisonnant de la mise en scène, qui confronte soudain l'œil à une prolifération d'éléments disparates ; la lumière vient ainsi ordonner et diriger la perception.

2.2.2. La lumière focalisée et directionnelle comme élément de structuration de l'image

À partir des années 1850, et plus spécifiquement encore à partir du milieu des années 1865, la lumière focalisée, produite par des projecteurs électriques ou oxhydriques comme ceux que vend Duboscq, devient très courante sur les scènes parisiennes. Si les effets ainsi produits peuvent être analysés en détail, et classés selon diverses tendances – ce sera l'objet d'un prochain chapitre – ils ont cependant, tous, un point commun : ils permettent de distinguer ce qui est important de ce qui ne l'est pas, de convoquer l'attention du spectateur sur un moment, un personnage, un acteur ou une image du spectacle.

2.2.2.1. La lumière focalisée comme hiérarchisation des personnages et acteurs

a) Dans les ballets

La lumière focalisée permet, très tôt, de hiérarchiser les éléments scéniques, de distinguer ceux qui sont importants de ceux qui ne le sont pas. La pratique consistant à faire accompagner l'actrice, la danseuse ou chanteuse principale d'une poursuite, qu'elle soit dramaturgiquement nécessaire ou non, semble s'être très tôt répandue. Les traces d'une telle pratique, qui relève plus de l'habitude que de la nécessité dramatique, sont évidemment difficiles à mettre à jour : de tels effets seront ne seront pas naturellement notés dans les livrets de mise en scène puisqu'ils relèvent de la norme de l'éclairage. Néanmoins, certains témoignages laissent à penser que dans des genres comme la féerie ou le ballet, la pratique consista très tôt à distinguer les solistes du corps de ballet au moyen de poursuites. Ainsi lit-on, au détour d'un article politique du *Figaro*, en 1875, une comparaison avec « les premiers sujets qui, dans les féeries, sont éclairés par la lumière électrique⁵³¹ ». Cette tournure de phrase suggère que la chose était déjà suffisamment banale pour servir de référence commune que les lecteurs du journal saisiraient

⁵³¹ IGNOTUS, « M. Jules Simon », *Le Figaro*, 28 juillet 1875, p. 1.

immédiatement ; ainsi peut-on supposer que très tôt, dans les féeries – et il s’agit ici probablement des scènes de ballets – les solistes étaient suivis et distingués par la lumière électrique.

Il est possible que le même genre de convention ait eu cours dans les ballets de l’Opéra. C’est en tout cas ce que semblent suggérer certains documents iconographiques, dont une gravure représentant le ballet *Le Papillon* (Opéra, 1860). Le ballet, chorégraphié par Marie Taglioni, met en scène les aventures de Farfalla, une jeune fille transformée en papillon par la cruauté d’une fée. Une estampe, contemporaine de la création, dépeint ce qui semble être la troisième scène de l’acte II⁵³², la « Valse des rayons » :



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 32. La « Valse des Rayons », dans *Le Papillon*.

BERTRAND, [*Le Papillon, ballet en deux actes et quatre tableaux*], 1860, estampe, BNF. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53117098h>.

Dans cette scène, que nous commenterons plus en détail dans la suite de cette thèse (voir en page 336), le papillon éponyme, incarné par Emma Livry, est tantôt attiré, tantôt repoussé par un rayon de soleil qui tombe au milieu d’une clairière, tandis que ses congénères dansent autour de lui. Nous sommes là devant un dispositif classique du ballet romantique, évoquant particulièrement *La Sylphide* – dont Taglioni avait créé le rôle-titre : un acte blanc, où la femme,

⁵³² M. TAGLIONI et H. DE SAINT-GEORGES, *Le Papillon, ballet-pantomime*, Paris, Mme Ve Jonas, Éditeur-libraire de l’Opéra, 1861, p. 16.

transformée en créature surnaturelle, semble soudain voler. Cependant, le projecteur ajoute ici une dimension évidente à l'image de la femme en blanc que nous avons précédemment évoquée. La fable, jouant sur l'idée d'un papillon attiré par le rayon de lumière, introduit tout un jeu avec celui-ci : le papillon s'approche, s'éloigne, entre et sort du faisceau.

Mais, et c'est ce qui nous intéresse particulièrement, l'image est aussi très révélatrice d'une autre fonction de la lumière. Nous sommes face à une disposition relativement classique pour un ballet romantique : la soliste danse au centre, tandis que le corps de ballet l'entoure. Cela correspond, évidemment, aux conventions hiérarchiques du ballet romantique et à la dynamique traditionnelle du chœur et de la soliste. Ici, pourtant, la lumière apporte à cette configuration une dimension nouvelle. Le corps de ballet, ordinairement, est présenté comme une image miroir de la soliste : on constate sur cette image que les ballerines ont quasiment le même costume qu'Emma Livry. Ce sont leurs partitions respectives et positions en scène qui les distinguent essentiellement : la soliste prend le centre de la scène quand elle danse seule. Or, précisément, la lumière vient souligner l'étoile, et non le corps de ballet ; elle guide le regard du spectateur sur celle qui tient le rôle principal, et redouble la hiérarchie inhérente au genre. Il ne s'agit pas, évidemment, d'une poursuite pour suivre la soliste, comme ce qui se pratique encore aujourd'hui dans certains ballets de l'Opéra de Paris. Ici, le rayon de soleil, comme le révèle le livret, est fixe : pour autant, la dynamique à l'œuvre est la même que celle qui consiste à faire suivre le rôle principal d'une poursuite, et la « Valse des rayons » constitue d'ailleurs probablement à cet égard un prototype des éclairages typiques du ballet. Il s'agit, pour la lumière, de distinguer entre des corps relativement semblables pour attirer le regard sur celui qui est important et le mettre en valeur. D'emblée, la lumière focalisée apparaît donc comme un instrument de distinction.

Il est évidemment délicat de savoir à quel point cette pratique de distinguer les solistes du corps de ballet fut largement suivie. Néanmoins, d'autres illustrations de presse laissent à supposer que la chose était relativement courante. La première de ces illustrations représente le ballet *Yedda* (Opéra, 1879), probablement l'acte II (l'acte blanc) :



Figure 33. *Yedda*, acte II.

[*Yedda*, ballet de Louis Mérante : illustrations de presse] », 1879, BNF [détail]. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8405734t>

On distingue, au centre de l'image, le personnage éponyme, Yedda : elle est reconnaissable au fait qu'elle a dans la main la branche de l'arbre de la vie que lui ont remis les fées. À part ce détail, elle est très semblable au reste du corps de ballet : son costume et sa coiffure sont similaires. Or, pourtant, une chose la distingue : la lumière. Alors que toutes les autres ballerines sont dans l'ombre, on distingue nettement à ses pieds un rond de lumière, qui dessine nettement son ombre : c'est, très clairement, le genre de marque que laisse au sol une poursuite ou un éclairage focalisé fixe. Même si, contrairement à l'illustration du *Papillon*, ce n'est pas le rayon qui est ici dessiné, il ne fait guère de doutes qu'il s'agissait bien d'un projecteur braqué sur la soliste, la distinguant du corps de ballet.

Deux autres illustrations présentent le même effet de lumière. Elles sont toutes deux relatives au ballet *La Farandole* (Opéra, 1883). Il s'agit de deux estampes représentant l'acte II du ballet – là aussi, un acte blanc, où le héros est confronté à des esprits dansant au clair de lune dans les arènes d'Arles :

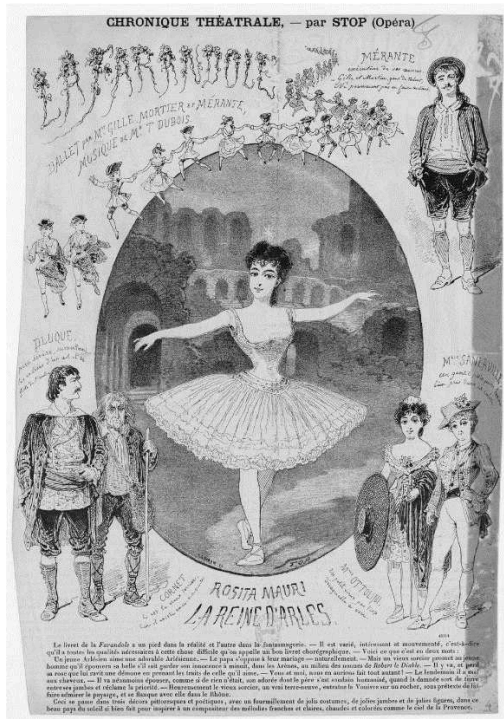


Figure 35. La Farandole.

STOP, « Chronique théâtrale, par Stop, Opéra, La farandole, ballet par Mrs Gille, Mortier et Mérante, musique de Mr T. Dubois », 1883, BNF. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438824j>

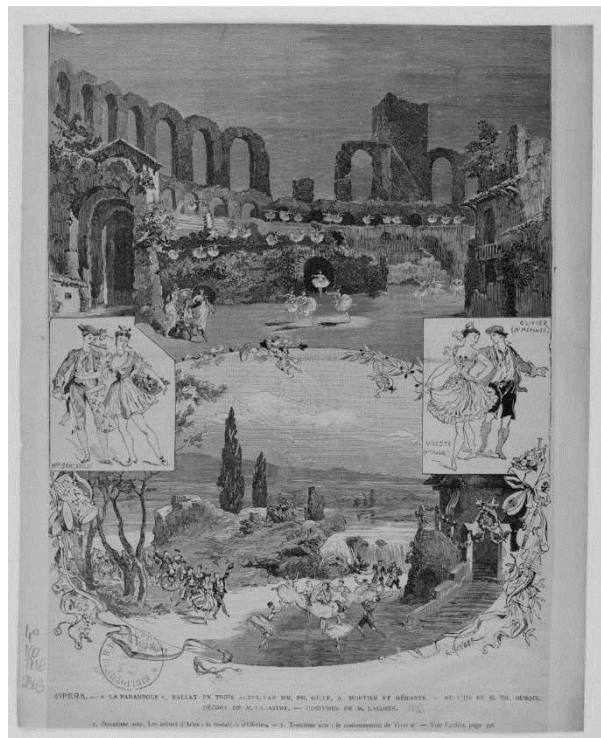


Figure 34. La Farandole.

[La farandole, ballet de Louis Mérante : illustrations de presse], 1883, BNF. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438826c>

Les deux images montrent clairement, aux pieds de la soliste (Rosita Mauri, qui incarne ici le double maléfique de la fiancée du héros⁵³³), un rayon à la façon d'une poursuite. *A contrario*, comme le souligne l'illustration en plan large, le corps de ballet, réparti sur le pourtour des arènes, n'est pas similairement éclairé. Évidemment, la présence du rayon de lumière a ici un prétexte dramaturgique : il s'agit d'un rayon de lune. Néanmoins, celui-ci permet de mettre en avant la soliste qui danse et le centre de la scène, alors que le corps de ballet est relégué à l'ombre et aux marges.

Il semble ainsi que, dès les premières années de la lumière focalisée au théâtre, celle-ci ait été utilisée, notamment dans les ballets et les féeries, pour distinguer la soliste du corps de ballet. Cette distinction n'était pas nécessairement systématique, et s'accompagnait souvent d'un prétexte « réaliste » qui venait justifier la présence du rayon (par exemple, la lune), mais représente néanmoins la genèse des éclairages à poursuite que l'on utilisera ensuite, au XX^e

⁵³³ Le héros de ce ballet, Olivier, doit, pour obtenir la main de la femme qu'il aime, résister à la tentation offerte par les âmes des fiancées infidèles qui se retrouvent au clair de lune dans les arènes d'Arles. L'une d'elle, imitant l'apparence son aimée, réussit à le faire succomber.

siècle, pour éclairer les ballets. Ainsi, dans un tableau où le spectateur est confronté à une masse de personnages qui se ressemblent, la lumière contribue à hiérarchiser l'image – redoublant ainsi la hiérarchie inhérente au ballet – et à distinguer les danseuses importantes de celles qui le sont moins. Très tôt, la lumière devient un outil de structuration, un signal pour l'œil du spectateur, qui va le guider vers les éléments cruciaux de l'image.

b) Dans les œuvres dramatiques

Si la dynamique corps de ballet/soliste n'est pas présente de la même façon dans les spectacles dramatiques, l'idée que la lumière offrait une forme de distinction ou de mise en avant semble avoir été cependant très tôt présente. En témoigne, par exemple, un extrait des mémoires de Sarah Bernhardt, qui raconte la création d'une pièce d'Octave Feuillet, *Le Sphinx* (Comédie-Française, 1874) :

Le rôle principal était pour Croizette; mais, à la lecture, je trouvai le rôle qui m'était destiné charmant, et je résolus qu'il serait aussi le rôle principal ; il y aurait deux rôles principaux, voilà tout.

Les répétitions marchaient assez bien au début de la pièce, mais mon rôle semblant prendre plus d'importance qu'on avait cru, les agacements se firent jour. Croizette elle-même devint nerveuse. [...]

La guerre déclarée, on ne recula plus devant les combats. Le premier, le plus sanglant, le plus définitif, fut livré à propos de la lune.

On commençait les dernières répétitions générales. Le troisième acte se passait dans une clairière de forêt. Au milieu de la scène, un gros rocher sur lequel Blanche (Croizette) donnait le baiser à Savigny (Delaunay), lequel était mon mari. Je devais arriver, moi (Berthe de Savigny), par le petit pont jeté sur un cours d'eau. La lune baignait toute la clairière. Croizette venait de jouer sa scène. On avait applaudi son baiser, hardi pour la Comédie-Française d'alors. (Que n'a-t-on pas fait depuis !) Lorsque tout à coup les bravos éclatèrent à nouveau... La stupeur se peignit sur quelques visages. Perrin⁵³⁴ se dressa terrifié. Je traversais le pont, le visage pâle et douloureusement bouleversé, laissant traîner au bout d'un bras découragé la sortie de bal qui devait couvrir mes épaules ; j'étais baignée par la blancheur de la lune et l'effet était, paraît-il, saisissant et poignant.

Une voix nasale et barbelée de piques cria : « Un effet de lune suffit ! Éteignez pour Mlle Bernhardt ! » Je bondis sur le devant de la scène : « Pardon, Monsieur Perrin, mais vous n'avez pas le droit de me retirer ma lune ! Il y a sur le manuscrit : « Berthe s'avance, pâle, convulsée, sous le rayon de lune. Je suis pâle, je suis convulsée, je veux ma lune ! – C'est impossible ! rugit Perrin. Il faut que le : « Tu m'aimes donc ? » de Mlle Croizette et son baiser soient enveloppés de lune. Elle joue le Sphinx, c'est le personnage principal, il faut lui laisser les principaux effets ! – Eh bien, Monsieur, donnez une lune brillante à Croizette et une petite lune à moi ; ça m'est égal, mais je veux ma lune⁵³⁵ !

⁵³⁴ Emile Perrin, administrateur de la Comédie-Française.

⁵³⁵ S. BERNHARDT, *op. cit.*, p. 331-332.

Les arguments avancés par les uns et les autres sont sans ambiguïté sur ce qui se joue dans la répartition de ces rayons de lune : il s'agit de souligner l'importance respective des rôles. Ainsi Emile Perrin estime-t-il que l'effet culminant de la scène devrait être le baiser, parce que Sophie Croizette tient le rôle principal ; *a contrario*, Sarah Bernhardt, bien décidée à ravir la vedette à sa collègue, réclame, elle aussi, sa lune. La question de la symbolique du rayon de lune ou de l'atmosphère ainsi créée n'est pas soulevée par les différents intervenants ; ce qui semble compter est bien plutôt la hiérarchisation des rôles et la préséance induite par la lumière. Même si les genres dramatiques n'utilisent pas la lumière focalisée de manière aussi libérale que les ballets ou, *a fortiori*, les féeries, et même si son utilisation reste très dépendante d'une justification dramaturgique (généralement, le rayon de lune), la raison première de son utilisation est d'abord à penser en termes d'effets produits sur le public. Les praticiens ont d'emblée conscience qu'ils ont entre les mains un outil qui influence en profondeur la réception d'un tableau, et confère de l'importance à la personne ou l'objet ainsi éclairé.

L'utilisation de la lumière focalisée comme instrument de hiérarchisation entre les personnages en scène, dans le ballet ou dans les œuvres dramatiques, est une première instance du contrôle de l'attention qu'induit la lumière. Face à la prolifération du personnel scénique, la lumière permet de distinguer la star ou le rôle important : elle entraîne l'œil du spectateur à se focaliser sur celui-ci et à ignorer les autres ; elle souligne l'un et efface les autres. La lumière focalisée peut donc, ici, se penser comme une réponse à la multiplication des rôles et des foules sur les théâtres du XIX^e siècle : face à des mises en scène avec une figuration de plus en plus conséquente, elle permet à l'œil de faire le tri entre les informations, elle encourage l'attention sur les éléments considérés comme premiers et importants.

2.2.2.2. La lumière focalisée comme hiérarchisation des tableaux

Si la lumière focalisée est utilisée pour distinguer entre les rôles, elle est aussi exploitée pour attirer l'attention sur des moments du spectacle. On le sait, l'attention n'est pas nécessairement le régime premier de réception des spectacles au XIX^e siècle : la lumière focalisée est, à ce titre, souvent chargée de battre le rappel des troupes et de signaler un passage crucial, qu'il ne faut pas manquer. La plupart des exemples de lumière focalisée évoqués dans la suite de cette thèse sont d'ailleurs insérés à des moments cruciaux de l'intrigue ; nous nous efforcerons par la suite de dresser une typologie de ces effets. Dans l'immédiat, nous nous contenterons de donner quelques exemples généraux illustrant ce principe de hiérarchisation entre les moments du spectacle.

Un exemple assez parlant de cette hiérarchisation par la lumière est une reprise du *Naufrage de la Méduse* (Châtelet, 1876), drame de Desnoyer créé en 1839 (à ne pas confondre avec le spectacle que nous évoquions en page 156, un opéra du même nom créé la même année). En effet, le point culminant du drame est la recreation, en scène, des tribulations du radeau. Cette séquence occupe tout le cinquième acte et fait office de clou spectaculaire, avec la mer qui se déchaîne autour du radeau. Mais, alors que la mise en scène d'origine était principalement éclairée par un contre-jour – des transparents, placés en fond de scène, et illuminés par derrière⁵³⁶ –, imitant en cela l'atmosphère du tableau de Géricault, la reprise de 1876 choisit de faire usage d'une lumière focalisée, ainsi que le décrit la presse :

Le radeau, chargé de victimes, traverse tout le théâtre, ballotté par les vagues qui le couvrent et menacent de le couler bas ; un faible rayon de lumière électrique qui traverse la scène plongée dans l'obscurité empreint d'une réalité étonnante ce tableau de désolation⁵³⁷.

Ainsi le clou spectaculaire de la pièce se trouve-t-il transformé : le rayon de lumière, qui tombe probablement au moins en partie sur le radeau, vient souligner l'importance du tableau dans l'économie générale du drame. Le contraste entre l'obscurité et l'électricité permet de suspendre un peu plus les spectateurs aux quelques éléments que vient toucher la lumière ; il s'agit de faire oublier tout ce qui n'est pas le tableau du radeau, d'effacer les distractions de la salle et des machineries. C'est d'ailleurs ce que souligne le journaliste lorsqu'il parle de la « réalité étonnante » du tableau : la lumière permet de l'arracher au contexte de théâtre en tant que lieu de société, pour plonger le spectateur, de manière immersive, dans la contemplation du tableau. Aussi la lumière focalisée est-elle, ici, un outil de focalisation de l'attention, qui fait oublier tous les éléments contingents au théâtre, tout ce qui pourrait distraire, pour ne laisser l'œil que face au tableau pathétique.

De façon similaire, dans *Le Comte de Monte-Cristo* (Porte-Saint-Martin, 1894⁵³⁸), le tableau de l'évasion, clou spectaculaire du début de la pièce, s'appuie-t-il largement sur la lumière focalisée pour ménager l'effet spectaculaire et le coup de théâtre. En effet, les tableaux de l'acte II de la pièce mettent en scène la captivité d'Edmond Dantès, injustement emprisonné au château d'If⁵³⁹. Le cinquième tableau, qui nous intéresse ici, est très bref – il ne comporte

⁵³⁶ L. PALIANTI, « Le Naufrage de la Méduse », *Revue et Gazette des Théâtres*, 4 août 1839, p. 142.

⁵³⁷ A. VITU, « Premières représentations - Théâtre du Châtelet - Le Naufrage de la Méduse », *Le Figaro*, 7 février 1876, p. 3.

⁵³⁸ Il s'agit d'une reprise : la pièce est créée pour la première fois au Théâtre-Historique, en 1848.

⁵³⁹ La pièce suit la trame du roman : Edmond Dantès est écarté et emprisonné par ses rivaux alors qu'il s'apprête à épouser Mercédès. Emprisonné au château d'If, il fait la connaissance de Faria, qui occupe la cellule voisine. Celui-ci meurt, non sans lui avoir révélé l'emplacement d'un trésor, et Dantès prend la place du cadavre dans le sac lesté qu'on doit jeter à la mer. Les deux geôliers emportent le sac sans se douter de la supercherie et le jettent

qu'une seule scène – mais très spectaculaire : on y voit les geôliers jeter à la mer le sac contenant ce qu'ils croient être le cadavre de Faria, mais est en réalité Edmond. Un relevé de mise en scène, conservé à la bibliothèque de l'ART (voir figure 36, p. 52, en annexe), décrit assez précisément les effets de lumière utilisés. La scène se passe de nuit, sur un promontoire rocheux, et face à la mer⁵⁴⁰ ; les effets de lumière focalisée sont dus à la lune. Décrite précisément sur le schéma, cette lune est probablement un projecteur situé dans le fond jardin, et qui fait un rayon directif sur le rocher de l'avant-scène cour. Le relevé de mise en scène précise aussi que la lune apparaît et disparaît, en fonction des nuages qui passent devant elle. Or, cette « lune » sert à souligner le coup de théâtre de la réapparition d'Edmond. En effet, tandis que les geôliers jettent le sac à l'eau, le relevé de mise en scène précise que la lune est dissimulée par des nuages noirs. Un « grand temps⁵⁴¹ » plus tard, Edmond sort de l'eau, et gagne le rocher, ayant réussi à se délivrer du sac : à ce moment, précise le relevé, il faut un « rayon de lune sur Edmond⁵⁴² ». Ici, la lune sert à révéler et mettre en avant le coup de théâtre : Edmond est sain et sauf, il s'est évadé. Elle permet aussi d'isoler le personnage du reste de l'image, de la mer et des rochers : le voici soudain au centre des regards, le tableau s'est resserré autour de lui.

Ici encore, la lumière focalisée n'a qu'une fonction réaliste limitée. La lune est, évidemment, un prétexte : son apparition, si elle permet de donner une atmosphère dramatique à la scène, a d'abord pour but de souligner l'effet théâtral qu'est la sortie de l'eau d'Edmond. La lumière, ici, vient souligner un moment essentiel de la pièce, le moment du retournement, ainsi que mettre en avant un tableau proprement spectaculaire. Nous sommes, typiquement, dans le paradigme de l'attention : à une salle peut-être distraite, la lumière focalisée signale qu'il faut se concentrer, que ce corps qui sort de l'eau est essentiel, qu'ici ce joue un retournement complet de l'action. Elle met en avant l'effet spectaculaire, le clou ; elle introduit une hiérarchie, insistant sur l'importance de ce moment, plutôt que du long dialogue qui précède entre Dantès et Faria. En cela, *Monte-Cristo* est assez typique des autres utilisations de la lumière focalisée en cette seconde moitié de XIX^e siècle : si le prétexte réaliste de la lune subsiste généralement, la façon dont celle-ci est utilisée pour faire des rayons qui centrent le regard sur un détail précis de la pièce en fait un instrument de lisibilité de l'image, un outil de contrôle du regard du spectateur, bien plus qu'un élément atmosphérique ou réaliste.

à la mer : Edmond parvient ainsi à s'évader, et met en branle ses projets de vengeance. (voir A. DUMAS et A. MAQUET, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Calmann Lévy, 1894).

⁵⁴⁰ Au vu du schéma présenté sur le relevé, il est possible que le décor ait ressemblé à celui de la Gaîté, en 1861, que nous présentons également en annexe, figure 37, p. 55.

⁵⁴¹ A. DUMAS et A. MAQUET, « Monte-Cristo », s. l., 1894, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fond de l'Association de la Régie Théâtrale, 8-TMS-01808, p. 76.

⁵⁴² *Id.*, p. 76.

On trouve un effet similaire dans une mise en scène de *La Reine Margot* (théâtre et date inconnus⁵⁴³). Au dixième tableau (qui est le douzième dans l'édition officielle), la plantation mentionne en effet, en fond de scène à cour, un « projecteur » :

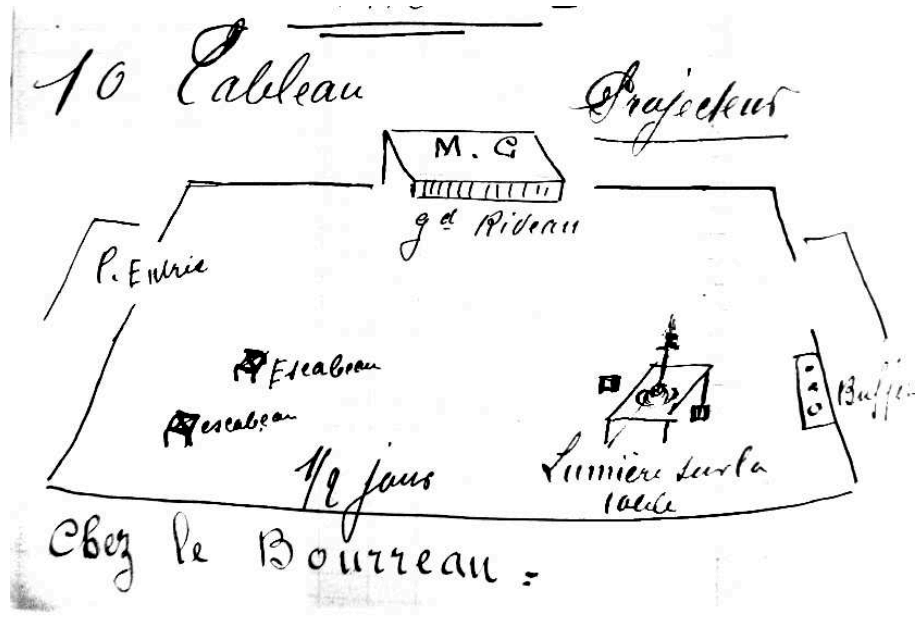


Figure 36. *La Reine Margot*, plantation du tableau 10.

A. DUMAS, « *La Reine Margot* », s. l., 1848-1900, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fond de l'Association de la Régie Théâtrale, 4-TMS-02525, non paginé.

Au vu de la position du projecteur, et vu aussi la brièveté du tableau, il ne peut ici être vraisemblablement utilisé que pour une chose : le dévoilement spectaculaire des cadavres de La Môle et Coconas. Cette scène, en effet, arrive à la fin de la pièce : La Môle et Coconas, les amants de la reine Margot et de la duchesse de Nevers, ont été exécutés⁵⁴⁴. Conformément à la promesse qu'elle lui avait faite plus tôt (acte III, tableau VII), la reine se rend chez le bourreau pour embrasser le front du cadavre de son amant. Après une brève discussion avec le bourreau, qui raconte l'exécution des deux hommes, celui-ci dévoile donc une alcôve en fond de scène (située juste à côté de là où est installé le projecteur). Les deux femmes se penchent sur les

⁵⁴³ Il s'agit une mise en scène dont le relevé est conservé dans les fonds de l'Association de la Régie théâtrale (A. DUMAS, « *La Reine Margot* », s. l., 1848-1900, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fond de l'Association de la Régie Théâtrale, 4-TMS-02525). Comme beaucoup de ces relevés, celui-ci n'est pas précisément daté, étant noté 1848-1900 sur le catalogue. Le théâtre où a eu lieu cette mise en scène n'est pas, non plus, indiqué. Les reprises de la pièce, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ont été nombreuses : à la Porte-Saint-Martin en 1876, au Châtelet en 1889, au Théâtre Moncey en 1895, au Théâtre Belleville en 1898, au Théâtre Montmartre en 1899 et aux Bouffes-du-Nord en 1900, entre autres.

⁵⁴⁴ La pièce, adaptation du roman de Dumas, en suit les grandes lignes : Marguerite, la femme d'Henri IV, est amoureuse d'un jeune seigneur protestant, La Môle, mais celui-ci, soupçonné d'avoir empoisonné le roi, est exécuté. (voir A. DUMAS et A. MAQUET, *La reine Margot*, Paris, Michel Lévy fr., 1847).

cadavres décapités, et leur embrassent le front, puis s'en vont. Il paraît donc évident, au vu de la position du projecteur sur le schéma, et du déroulé de ce tableau, que l'appareil ainsi situé servait spécifiquement à éclairer l'alcôve, et donc le moment où la reine et la duchesse embrassent les têtes décapitées de leurs amants. Ainsi, la lumière focalisée produit ici un double effet de mise en avant : d'une part, elle hiérarchise la scène, faisant oublier le décor général de la maison du bourreau pour diriger le regard sur les cadavres à l'arrière-plan ; d'autre part, elle met en avant ce moment essentiel de l'action – qui est visiblement le seul, dans toute la pièce, à être éclairé ainsi. La lumière permet de signaler et souligner l'importance du moment, clou pathétique de la pièce : ce qui, physiquement, à l'échelle du plateau, était une « petite » action (deux femmes agenouillées devant deux têtes en fond de scène), noyée dans une scénographie plus vaste, devient soudain beaucoup plus marquante. Ainsi, comme dans *Le Comte de Monte-Cristo*, la lumière de *La Reine Margot* est une lumière de l'attention, qui efface les détails subsidiaires pour focaliser l'œil du public sur le point crucial : l'adieu pathétique de la reine à son amant.

De nombreux autres spectacles obéissent à la même logique : ainsi dans *Jean de la Poste* (Gaîté, 1866) un « rayon⁵⁴⁵ » de lumière électrique intervient au dernier tableau pour souligner le meurtre spectaculaire (le personnage principal manque lui-même de mourir en chutant d'un parapet) qui dénoue l'intrigue. De même dans *Le Pardon de Ploërmel* (Opéra-Comique, 1859), un « rayon électrique⁵⁴⁶ » surgit au moment de la chute spectaculaire de Dinorah dans le torrent, pour souligner le coup de théâtre. De manière plus générale, les exemples que nous développerons dans la suite de cette thèse utilisent le plus souvent la lumière focalisée dans un des tableaux qui sert au clou, au retournement : il s'agit, en général, de souligner l'effet spectaculaire, de distinguer un moment important.

Les années 1850-1880 voient donc un profond bouleversement dans le langage de l'éclairage scénique : d'une part, de nouveaux outils sont forgés, qui permettent d'obtenir des effets de lumière focalisée de plus en plus précis : les rampes deviennent de plus en plus mobiles, les couleurs permettent de segmenter la scène, les herses de distinguer les niveaux ; en parallèle, les premiers projecteurs, munis de lentilles et éclairés à la lumière électrique ou oxyhydrique permettent de créer de véritables rayons qui viennent mettre en valeur un point précis de la scène. D'autre part, les dramaturgies exploitent ces outils de focalisation et leur attribuent un rôle de plus en plus spécifique : il s'agit de hiérarchiser l'image, de structurer le spectacle, de distinguer les interprètes les plus importants, et les moments de la pièce les plus

⁵⁴⁵ *Mise en scène de Jean de la Poste*, Paris, Librairie Dramatique Privilégiée, 1866, p. 15.

⁵⁴⁶ L. PALIANTI, *Le Pardon de Ploërmel*, op. cit. p. 13.

marquants. Le projecteur, et le rayon de lumière qu'il produit, exemplifient un nouveau paradigme de la lumière qui émerge alors : celle-ci n'a plus uniquement une fonction de décoration, ne vise plus seulement à traduire une atmosphère ; elle devient un élément qui guide l'attention du spectateur, faisant oublier les détails secondaires pour centrer le regard et la perception sur ce qui est considéré important.

3. Chapitre 3 : L'œil dans la machine : le projecteur comme instrumentation de l'œil

Ces instruments s'inscrivent dans le changement qui s'est produit dans la relation entre l'œil et le dispositif optique au XIX^e siècle. Au XVII^e et au XVIII^e siècles, cette relation était essentiellement métaphorique : l'œil d'une part, et la chambre noire, le télescope ou le microscope d'autre part, étaient apparentés par une similitude conceptuelle, dans laquelle l'autorité de l'œil idéal n'était jamais remise en cause. A partir du XIX^e siècle, l'œil et l'appareil d'optique entretiennent un rapport métonymique : ce sont désormais deux instruments contigus, situés sur un même plan opérationnel et dotés de capacités et de caractéristiques variables. Les limites et les défaillances de l'un seront palliées par les facultés de l'autre, et *vice versa*. Le système optique subit un déplacement comparable à celui de l'instrument tel que le décrit Marx [...] ⁵⁴⁷.

Sans être cités par Jonathan Crary, les premiers projecteurs de théâtre, tels qu'ils apparaissent dans les années 1850, nous paraissent exemplifier le type de dispositif métonymique qu'il décrit. Avec le projecteur, et la lumière focalisée qu'il produit, l'œil n'est plus indépendant ; bien plutôt, c'est le projecteur – ou plutôt, ceux qui le contrôlent – qui décide de ce qui sera vu, ou particulièrement vu. L'œil, au théâtre, se trouve désormais inséré dans un dispositif machinique, dont il n'est plus qu'une partie ; ce qui sera regardé dépend autant de sa volonté que de la direction de la lumière. L'attention, comme nous l'avons vu, n'est plus le privilège unique du sujet, elle est contrôlée et gérée techniquement par la lumière ; l'œil, de ce fait, se trouve complété mais aussi instrumentalisé par le projecteur.

La lumière focalisée acquiert, dès les années 1850, des fonctions multiples au théâtre : elle contribue à créer l'atmosphère d'une scène nocturne, elle peut avoir une fonction érotique – nous y reviendrons dans la partie suivante –, elle a une fonction décorative, également, dans la constitution des tableaux. Les images ainsi composées incorporent d'ailleurs généralement plusieurs de ces niveaux : la lumière peut servir à mettre en avant un corps de femme et une scène nocturne, par exemple. Le fait que ces différentes fonctions soient souvent présentes simultanément rend, évidemment, une typologie des effets en partie artificielle : pour autant, il

⁵⁴⁷ J. CRARY, *L'Art de l'observateur*, op. cit., p. 183.

nous paraît utile, ici, de distinguer un des usages de la lumière focalisée, qui éclaire dans une large mesure son fonctionnement.

Les effets que nous analysons dans ce chapitre peuvent être décrits comme des effets où l'œil se trouve instrumenté par le projecteur, afin de créer un regard spécifique qui s'apparente souvent à « l'œil clinique » décrit par Carlo Ginzburg et souvent, ensuite, utilisé dans le champ des études théâtrales pour penser l'émergence de la mise en scène moderne⁵⁴⁸. Les spectacles que nous commentons dans ce chapitre utilisent la lumière focalisée, de façon généralement brève, pour cibler un objet ou un personnage, qui est alors comme souligné par le rayon, et attire plus naturellement l'attention du spectateur. De ce fait, la lumière fonctionne alors comme une technique de standardisation du regard posé sur le spectacle : elle permet aux praticiens de hiérarchiser les éléments visuels du spectacle, d'en mettre en avant certains, et de s'assurer que les spectateurs regarderont, en majorité, la même chose. Ainsi, comme le soulignait Jonathan Crary, l'œil se trouve-t-il enchâssé dans un dispositif qu'il ne contrôle pas entièrement lui-même : c'est l'instrument qui va servir de direction et d'indication. Mais cet outil permet aussi la naissance d'une nouvelle façon de regarder le spectacle, qui privilégie le détail significatif, voire l'indice ; qui encourage l'œil à démêler les fils obscurs de l'œuvre pour faire jaillir la vérité.

Dans les pages qui suivent, nous nous intéresserons au fonctionnement de ces effets d'instrumentation de l'œil, afin de comprendre comment et dans quelles circonstances ils sont utilisés par les praticiens. À cette fin, nous convoquerons des exemples issus de genres dramatiques et lyriques (principalement de mélodrames et d'opéras-comiques) que l'on peut répartir en deux catégories : d'une part, les éléments déjà mis en avant par la fable, et qui sont encore accentués par l'usage de la lumière focalisée ; de l'autre, les éléments qui relèvent plus de l'indice ou du détail, mis en avant parce qu'ils relèvent des thèmes essentiels abordés dans la pièce.

3.1. L'œil augmenté

⁵⁴⁸ À ce sujet, on pourra consulter : C. GINZBURG, « Signes, traces, pistes: Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, vol. 6, n° 6, 1980, p. 3 ; J.-P. SARRAZAC, « Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, vol. 26, n° 1, 2005, p. 35-50 ; M. LOSCO-LENA, « La mise en scène selon André Antoine : expérimenter dans la nuit du vivant », dans J.-M. Larrue et G. Pisano (éd.), *Les Archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre.*, Presses du Septentrion, s. l., 2014 ; M. LOSCO-LENA, « L'œil clinique de la mise en scène moderne », dans F. Baillet, M. Losco-Lena et A. Rykner, *L'œil et le théâtre. La question du regard au tournant des XIX^e et XX^e siècles sur les scènes européennes*, op. cit. Nous reviendrons évidemment plus en détail sur ces références dans la suite de notre chapitre.

La lumière focalisée est, nous l'avons montré, une discipline de l'attention : elle permet de diriger le regard du spectateur, de souligner les moments importants de l'intrigue, et notamment les retournements. Les deux opéras-comiques que nous analysons dans cette partie fonctionnent d'ailleurs en partie sur ce modèle : dans les deux cas, la lumière focalisée intervient au moment du retournement, pour souligner un renversement et attirer l'attention sur un passage nécessaire à la compréhension de la suite de la pièce.

Pour autant, ces exemples nous permettent aussi d'explorer plus en profondeur la relation de l'œil et du projecteur, telle qu'elle se construit dans la seconde moitié du XIX^e siècle : en effet, dans ces deux opéras-comiques, le projecteur fonctionne comme un double de l'œil, comme un instrument qui permet de le prolonger et de l'augmenter. Ces exemples nous permettent ainsi de questionner la nature de l'instrumentation du regard qui se met progressivement en place avec l'apparition des premiers projecteurs.

3.1.1. *Le Florentin*, ou le projecteur comme métonymie de l'œil.

Dans *Le Florentin* **Erreur ! Signet non défini.** (Opéra-Comique, 1874), le rayon de lumière électrique occupe des fonctions diverses : il s'agit d'un clou visuel et d'une mise en valeur de l'image. Mais la lumière agit aussi sur le moment du retournement ; elle permet de distinguer, au sein de l'image, le détail crucial.

Dans cet opéra-comique, un jeune peintre italien, Angelo, revient à Florence, qu'il a quittée quelques années auparavant, et retrouve son vieux maître, Andrea, ainsi que la pupille de celui-ci, Paola, dont il est épris. Mais le jeune peintre a, depuis son départ, trouvé à Rome une gloire anonyme : sous le pseudonyme du Florentin, il est devenu un peintre extrêmement célébré – et aussi, particulièrement haï de son ancien maître. Apprenant cette haine, Angelo décide de ne pas participer à un concours de peinture auquel il souhaitait, pourtant, s'inscrire, afin de laisser le champ libre à son maître ; mais, à la suite d'un concours de circonstances, leurs toiles sont échangées. Andrea croit donc avoir gagné le concours, mais c'est en réalité la toile d'Angelo qui est victorieuse. Tout ceci nous amène à la fin de l'acte II, au cours duquel est utilisée la lumière électrique : en grande pompe, Andrea est couronné vainqueur. Le tableau est alors dévoilé, et, comme l'explique la presse, « le maître peintre [...] avait brossé la figure nue, principal élément du drame. Quand elle paraissait, un rayon électrique partait du fond de

la salle et l'illuminait tout entière⁵⁴⁹ ». Le livret ne mentionne pas cet usage de la lumière électrique⁵⁵⁰, mais plusieurs témoignages de presse vont dans ce sens⁵⁵¹.

Ainsi la lumière électrique était-elle utilisée, dans ce spectacle, pour souligner l'apparition du tableau. À ce titre, son usage répondait à plusieurs fonctions. Elle permet, d'abord, de produire une belle image – c'est un élément essentiel du plaisir scopique. La lumière permet de mettre en valeur le tableau censé avoir été peint par le gagnant, et dont la presse note la qualité et les « transparences adorables⁵⁵² » ; elle joue avec la matérialité de la toile. Le tableau, décrit au cours de la pièce comme un chef-d'œuvre, se doit d'éblouir ; la présence de la lumière électrique, si elle n'a absolument rien de réaliste, permet néanmoins de rendre plus extraordinaire encore ce dévoilement soudain.

D'un point de vue dramatique, comme dans beaucoup des exemples de lumière focalisée que nous avons vus jusqu'à présent, la lumière électrique permet ici de souligner la scène du retournement, le clou dramatique. Clou, cette fin de l'acte II l'est à plus d'un titre : en effet, c'est au moment où le tableau est révélé qu'Andrea (et le spectateur avec lui) comprend qu'il ne s'agit pas du sien ; c'est le moment, aussi, où Angelo perd l'espoir d'une résolution pacifique avec son maître. Là où, jusqu'à la scène précédente, l'opéra-comique paraissait pouvoir s'achever de manière heureuse, et prompte, ce dévoilement du tableau renverse toutes les certitudes et relance l'action. L'usage de la lumière électrique permet donc de souligner un élément essentiel de l'intrigue : c'est le tableau qui bouleverse tous les rapports entre les personnages et vient rebattre les cartes.

Enfin, et c'est sans doute ce qui nous intéresse le plus, cette lumière focalisée permet d'extraire un élément d'un tout plus confus et de le donner à voir spécifiquement. C'est sur quoi joue la mise en scène, et, surtout, ce que souligne le livret lui-même. En cette fin d'acte II, la scène est en effet surchargée de figurants : outre les protagonistes (Andrea, Angelo, Paola), le duc paraît accompagné des juges du concours et de multiples artistes ; des pages entrent en scène, une fanfare joue, et le chœur de l'opéra-comique est présent et chante. Une estampe représentant la scène révèle d'ailleurs bien à quel point celle-ci était encombrée, d'éléments de décor et surtout de figurants, qui forment une masse imposante en fond de scène :

⁵⁴⁹ LOUIS GALLET, « Notes d'un librettiste. Jean Conte. », *Le Ménestrel : journal de musique*, 10 mai 1890, p. 314.

⁵⁵⁰ Voir H. SAINT-GEORGES, *Le Florentin*, Paris, Tresse, 1874.

⁵⁵¹ Voir par exemple aussi F. OSWALD, « Bruits de coulisses », *Le Gaulois : littéraire et politique*, 3 février 1874, p. 4.

⁵⁵² *Id.*

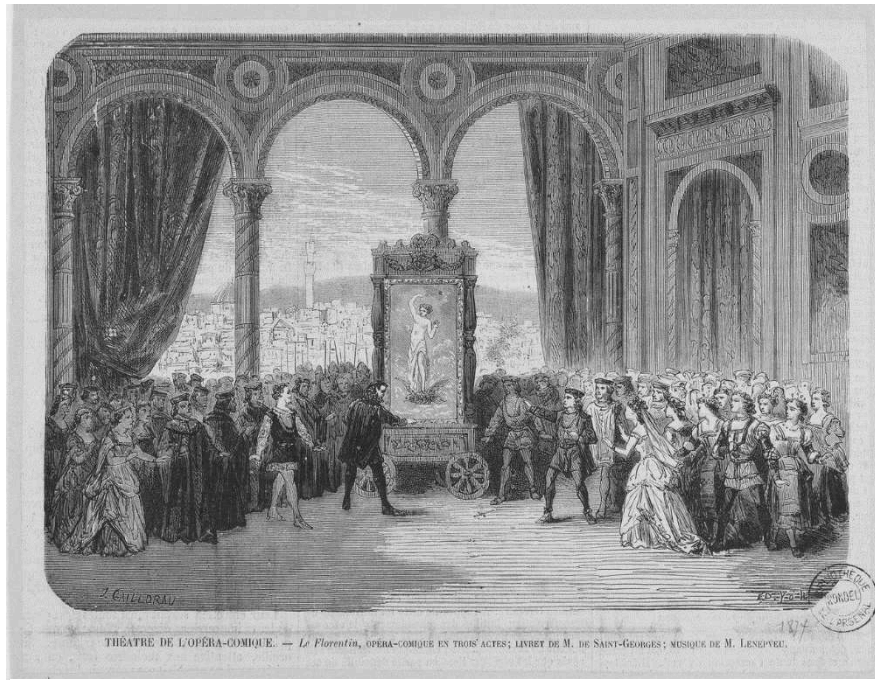


Figure 37. *Le Florentin*.

[*Le florentin, opéra-comique de Saint-Georges et Lenepveu : estampe*], 1874, BNF.
 Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8527492n>

Dans cette prolifération d'éléments scéniques, on pourrait craindre que le tableau victorieux ne se trouve noyé par les formes, les mouvements, les couleurs. De ce point de vue, la lumière focalisée permet de l'isoler et de le mettre en avant ; elle aide l'œil du spectateur à déterminer ce qui est réellement fondamental dans la scène : ce n'est ni le duc de Médicis, ni les protagonistes, c'est le tableau lui-même qui va tout changer. Ainsi le projecteur vient-il directement instrumenter l'œil : à la manière d'un microscope qui permettrait de magnifier un détail, il confère au spectateur la capacité de voir plus distinctement, d'isoler la partie pertinente de l'image.

Or, ce tableau va tout changer en se révélant autre que ce qu'il est ; son dévoilement permet de mettre à jour une réalité cachée : ce n'est pas celui qu'a peint Andrea. Et c'est précisément parce que les juges n'ont pas fait suffisamment attention au tableau qu'ils ont primé que cela leur a échappé. Un peu plus loin dans la scène, Andrea s'approche du tableau pour l'examiner et remarque :

ANDREA, examinant le tableau
 Je ne vois rien... Si fait, sous ce nuage sombre
 Ce nom, ce nom caché dans l'ombre !
 J'aurais dû m'en douter !... Signé... Le Florentin⁵⁵³ !!!

⁵⁵³ H. SAINT-GEORGES, *Le Florentin*, op. cit., p. 60.

La signature du Florentin était présente sur le tableau ; c'est donc l'inattention des juges face à ce détail qui a permis à la méprise d'advenir ; au contraire, Andrea, qui s'approche et examine le tableau, révèle la vérité. De même que le tableau, détail dans l'image scénique confuse, est ce qui renverse le cours de l'action, la signature, détail dans le tableau, vient faire progresser l'intrigue. Or, ce qui est particulièrement révélateur ici, c'est la métaphore de l'ombre utilisée pour décrire le tableau : le nom, explique Andréa, est « caché dans l'ombre ». Son regard fonctionne alors comme une lumière qui vient dissiper les ténèbres, illuminer le nom, l'isoler du noir. La métaphore nous renseigne en partie sur le statut du projecteur : en dissipant l'ombre, il permet de faire émerger ce qui était caché. Le projecteur matérialise, sur scène, ce qui était un pouvoir métaphorique de l'œil : « faire la lumière » sur une situation. De ce fait, comme le soulignait Crary, l'œil et le projecteur entretiennent un rapport métonymique : ils font partie d'un même dispositif optique, au sein duquel le projecteur prolonge, augmente, et améliore les pouvoirs de l'œil.

Dans ce tableau, la lumière focalisée occupe donc des fonctions multiples, à la confluence de préoccupations dramatiques, visuelles, et d'instrumentation de l'œil. Il est évidemment impossible, sans écrit, de savoir précisément laquelle (ou lesquelles) de ces raisons furent déterminantes pour un tel choix d'éclairage. Mais il est frappant de constater, dans ce dispositif, à quel point l'œil et le projecteur sont présentés comme les deux facettes d'une même façon de voir, le second permettant de prolonger les capacités du premier. Si le projecteur sert bien à mettre en place une « discipline du regard » - et il est indéniable, dans cette séquence encore, qu'il s'agit d'une production de l'attention – cette discipline se présente aussi comme une amélioration des capacités humaines ; tout en contrôlant l'œil, elle lui permet de voir plus et mieux.

3.1.2. *L'Ombre*, ou le regard subjectif

Dans *L'Ombre* (Opéra-Comique, 1870), l'acte II se conclut également par un clou qui utilise la lumière focalisée pour faire basculer brutalement l'action, révélant la vérité sur un des personnages. Là encore, la lumière focalisée sert à diriger l'attention du spectateur sur un détail de l'image – le costume du personnage – qui trahit ce basculement.

Le spectacle, en effet, met en scène les aventures de Jeanne, une jeune orpheline engagée comme servante chez Fabrice, un sculpteur. Or, il se trouve que celui-ci est en réalité le comte

de Rollecourt, un militaire qui a fui la justice et que Jeanne a connu et aimé autrefois⁵⁵⁴. À la fin de l'acte II, Fabrice décide d'aller se rendre à l'armée, et revêt pour cela son uniforme militaire, ressemblant alors en tous points à ce qu'il était lorsqu'il était le comte de Rollecourt. La scène se déroule de nuit, et la lune « se joue fantastiquement au milieu des ruines, paraissant et disparaissant dans le feuillage⁵⁵⁵ », comme le précise le livret de l'opéra-comique. Or, toujours selon le livret, cette lune fonctionne comme une poursuite, se déplaçant pour suivre les personnages. Ainsi est-il précisé peu après que « les rayons de lune ont quitté la chapelle et se sont dirigés sur Fabrice, le maintenant en pleine lumière⁵⁵⁶ ». Le livret de mise en scène de Paliani décrit un effet assez similaire, à la différence cependant que ce n'est pas la lumière qui bouge, comme une poursuite, mais les personnages qui se déplacent pour se trouver dans la lumière au moment opportun :

La nuit est devenue plus obscure. Un rayon de lune s'est fait jour au-dessus du premier plan jardin et se projette principalement au milieu du théâtre (Lumière électrique ou gaz oxygène). [...] Jeanne venant de gauche [...] et descend peu à peu jusqu'au milieu du théâtre. Elle est en pleine lumière. [...] Jeanne se dirige lentement vers les marches, s'agenouille et prie devant une image en pierre de la vierge. [...] Entendant la voix de Jeanne qui prie, Fabrice qui est toujours au fond dans la partie non complètement éclairée, fait doucement quelques pas vers Jeanne. *C'est Jeanne à genoux, en prière !* Il vient peu à peu jusqu'au milieu du théâtre. Il se trouve alors en pleine lumière⁵⁵⁷.

Ainsi, dans la description de Paliani, le rayon de lune reste braqué sur le centre de la scène : Jeanne y passe, puis s'en éloigne pour aller prier ; ensuite, Fabrice rentre en scène, et se déplace à son tour dans la lumière. Si la façon de produire l'effet diffère, il reste donc sensiblement le même que celui que décrivaient les didascalies : Fabrice se trouve en « pleine lumière » exactement au moment où il apparaît à Jeanne, qui est en train de prier. La lumière, qui est au début de la scène plutôt braquée sur Jeanne, est désormais placée sur Fabrice. Dans cette scène encore, les fonctions de la lumière focalisée sont multiples.

⁵⁵⁴ Plusieurs mois avant que l'action de la pièce ne débute, le comte de Rollecourt a été condamné à mort pour s'être opposé au massacre d'innocents. Un de ses amis, en charge de son exécution, a fait retirer les cartouches des fusils ; aussi le comte a-t-il pu fuir. Il s'est réfugié dans la montagne, où il se fait passer pour un sculpteur. Au début de la pièce, arrive une jeune orpheline, Jeanne, qui est embauchée comme servante par Fabrice/Rollecourt. Mais il s'avère que celle-ci a connu, et aimé, le comte ; elle ne manque pas de remarquer la ressemblance avec Fabrice, mais, persuadée que le comte est mort, elle ne soupçonne pas qu'il s'agit de la même personne. Fabrice apprend que l'ami qui l'a sauvé va être exécuté car le subterfuge a été découvert ; il propose donc aux autorités militaires de se livrer en échange de la vie de son ami, ce qu'il fait. Mais avant d'être exécuté, il obtient le droit de revenir épouser Jeanne, ce qu'il fait à l'acte III ; avant, finalement, d'être gracié.

⁵⁵⁵ H. SAINT-GEORGES, *L'Ombre*, Paris, E. Lachaud, 1870, p. 64.

⁵⁵⁶ *Id.*, p. 65.

⁵⁵⁷ L. PALIANI, *L'Ombre*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1870, p. 19.

Elle est d'abord l'occasion de mettre en scène un dévoilement et un retournement. En effet, si le spectateur peut jusque-là suspecter que Fabrice est effectivement le comte de Rollecourt – la ressemblance frappante a été notée, et sa réaction aux révélations concernant le comte fonctionne comme un indice supplémentaire – cette scène en apporte la confirmation absolue. Surtout, son apparition en habit militaire signale qu'il a renoncé à se déguiser et entend se rendre aux autorités militaires, qui vont l'exécuter. Ainsi est-ce encore une fois une image très signifiante qui est mise en avant : comme dans *Le Florentin*, il s'agit de porter l'attention du spectateur sur un élément visuel qui renverse le cours de l'action. C'est parce que Fabrice n'apparaît plus comme un peintre, mais comme un soldat, qu'on comprend qu'il est effectivement le comte, et a décidé de se livrer aux autorités militaires : si la pièce, jusque-là, en donnait de forts indices, cette apparition en est la confirmation. L'utilisation de la lumière focalisée permet de rendre ce dévoilement encore plus marquant et de s'assurer qu'il ne passe pas inaperçu.

Ensuite, et peut-être surtout, le projecteur permet de suggérer l'aspect fantastique de la rencontre : comme nous le verrons dans la troisième partie de cette thèse, la lumière focalisée est très souvent utilisée pour représenter les apparitions fantomatiques. Bien qu'ici les spectateurs soient parfaitement informés du fait que Fabrice n'est ni mort, ni un fantôme, ce n'est pas ce que croit Jeanne : le voyant apparaître dans son uniforme militaire, elle pense avoir face à elle le comte de Rollecourt, qui est mort, et rend grâce à Dieu de lui rendre cette « ombre aimée⁵⁵⁸ ». La lumière focalisée est donc utilisée en premier lieu pour donner corps au fantôme. Mais ce qui est intéressant, c'est que ce fantôme n'en est un que du point de vue de Jeanne.

De ce fait, c'est donc très clairement un *regard* que propose également la lumière focalisée : elle invite le spectateur à regarder Fabrice avec les yeux de Jeanne, non comme un personnage qui a changé de costume, mais comme un être revenu d'entre les morts. La lumière est donc une indication sur la façon dont doivent être lus les corps en scène. Elle permet, aussi, de faire ressentir au spectateur, presque de l'intérieur, l'extase et l'amour qui saisissent Jeanne : la rencontre de ces deux personnages qui se côtoient quotidiennement n'a vraiment rien d'extraordinaire ; c'est parce que Jeanne croit reconnaître en Fabrice son amant défunt que la scène prend des allures fantastiques et suscite un débordement d'émotions. La lumière focalisée, en traitant Fabrice comme un fantôme, colore donc la scène d'un regard subjectif, qui rend extraordinaire cette rencontre ordinaire. Là encore, le projecteur est donc utilisé comme un prolongement de l'œil : il le dédouble et l'accentue ; il permet ici de communiquer un regard

⁵⁵⁸ H. SAINT-GEORGES, *L'Ombre*, op. cit. p. 65.

subjectif. Si la lumière du *Florentin* s'apparentait à un microscope, celle de *L'Ombre* a quelque chose d'une paire de lunettes colorées ou déformées, qui impose aux corps sa transformation fantastique. Dans les deux cas, pourtant, le projecteur se présente comme une addition indispensable à l'action de l'œil ; de la même façon que le spectateur peut se munir de ses jumelles de théâtre, il est désormais doté d'une nouvelle augmentation technique, le projecteur, qui lui permet de lire l'image de manière plus fine.

3.2. La lumière focalisée, un avatar de « l'œil clinique » ?

Ainsi augmenté par le projecteur, l'œil se trouve poussé à adopter une nouvelle façon de regarder le spectacle. Celle-ci met l'accent sur les indices, les signes, que la lumière focalisée vient souligner.

3.2.1. *L'Aïeule*, ou la lumière focalisée comme indice

L'Aïeule (Ambigu-Comique, 1863) est une des premières pièces à construire, par la lumière focalisée, un regard qui s'apparente à « l'œil clinique ».

La pièce, en effet, prend la forme d'une enquête policière : quelqu'un tente d'empoisonner Blanche, la fille cadette d'un duc⁵⁵⁹, et le médecin de famille essaye d'élucider l'énigme et de confondre l'empoisonneur. Ses soupçons se portent tour à tour sur différents membres de l'entourage de la patiente, qui sont interrogés et disculpés ; la pièce multiplie les indices pour faire peser les soupçons sur l'un ou l'autre des personnages (la mère serait éprise du fiancé de sa fille, les domestiques la considéreraient comme illégitime...). C'est donc un réel coup de théâtre quand, à la fin de l'acte IV, est révélée la véritable criminelle : la grand-mère, que tout le monde pensait paralysée, au bord de la mort, et alitée.

⁵⁵⁹ L'action, située sous le règne de Louis XVI, met en scène un duc et ses deux filles, issues de deux mariages différents : Jeanne, l'aînée, doit épouser Gaston de Montmorency, l'héritier du duché ; mais Gaston aime Blanche, la cadette, et cet amour est réciproque. Jeanne, n'ayant aucun désir d'épouser un homme qui ne l'aime pas, cède volontiers sa place ; en apprenant cela, la douairière, sa grand-mère, qui veille sur ses intérêts, a une attaque qui la laisse paralysée. Un rebondissement survient à l'acte III : Blanche tombe malade, et le Commandeur, cousin et surtout médecin de la famille, diagnostique un empoisonnement. Les actes III à V sont dédiés à une enquête policière, menée par le médecin, qui soupçonne d'abord la duchesse, mère de Blanche, puis les serviteurs du château, dévoués à la cause de Jeanne. Cette enquête d'abord n'aboutit pas : l'empoisonneur continue à sévir de façon inexplicite.

Or, ce coup de théâtre est accompagné d'un usage marquant de la lumière. À la fin de l'acte, la nuit tombe progressivement, et Blanche est endormie en scène, en présence de Jeanne, sa sœur. À ce moment, les didascalies de la pièce précisent :

[Jeanne] s'absorbe dans sa prière. En ce moment, au fond, en face du canapé, une porte secrète s'ouvre. La douairière paraît. Elle s'arrête un instant, examine le lit et le canapé, voit Blanche endormie, se penche au-dessus d'elle, puis apercevant sur le guéridon le verre rempli d'eau, elle y verse le contenu d'une fiole. Ici, Jeanne lève la tête, un rayon de lune glisse à travers la fenêtre et éclaire l'action de la douairière. Jeanne se dresse en sursaut, elle reconnaît sa grand'mère et se rend compte de son action ; elle voudrait crier, elle voudrait courir, mais la voix et les forces lui manquent à la fois. Elle ne les recouvre que lorsque la porte vient de se refermer sur la douairière⁵⁶⁰.

Deux relevés de mise en scène différents permettent de constater que ce « rayon de lune » était bien réalisé à l'aide d'un appareil de type projecteur. Le premier, conservé à la BNF et antérieur à 1872⁵⁶¹, précise qu'un :

...appareil placé en dehors, dans la coulisse, projette par la fenêtre [...], un rayon de lune d'une vérité étonnante, ce rayon commence à la fin de la prière de Jeanne, éclaire la Douairière à son entrée, puis le canapé, jusqu'au baisser du rideau⁵⁶².

Dans le second, conservé par l'Association de la Régie Théâtrale, et non daté (même si l'édition sur laquelle sont portées les notes date des années 1881-1899⁵⁶³), la plantation de l'acte précise qu'il y a à cour un « projecteur éclairant toute la chaise longue et le guéridon⁵⁶⁴ » :

⁵⁶⁰ Adolphe d'ENNERY et Charles EDMOND, *L'Aïeule*, Paris, Michel Lévy frères, 1864, p. 96.

⁵⁶¹ Bien que le manuscrit ne soit pas daté dans le catalogue, il porte un cachet « 1872 ».

⁵⁶² *Mise en scène de « L'Aïeule » de Dennery et C. Edmond*, S. l. n. d, BNF, 8-RF-40710, p. 14.

⁵⁶³ Le catalogue de la Bibliothèque de l'Association de la Régie Théâtrale précise que l'édition n'est pas datée. Cependant, nous pensons que la raison sociale de l'éditeur, placée en tête du volume, permet de circonscrire les dates : celle-ci indique en effet « Calmann-Lévy, Éditeur. Ancienne Maison Michel Lévy Frères, 3, rue Auber, 3 ». Or la mention « Ancienne Maison Michel Lévy Frères » n'apparaît que sur les volumes publiés par la maison après le décès de Michel Lévy (1876) et jusqu'aux années 1898-1899. De plus, l'adresse « 3, rue Auber, 3 » n'apparaît comme telle qu'à partir de 1881, date à laquelle elle remplace « Rue Auber, 3, et boulevard des Italiens, 15 », comme l'indique une recherche chronologique sur Gallica des publications de ces éditeurs.

⁵⁶⁴ A. d'ENNERY et C. EDMOND, « L'Aïeule », Relevé de mise en scène, s. l., s. d., Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fond de l'Association de la Régie Théâtrale, 4-TMS-00068 (RES), non paginé.

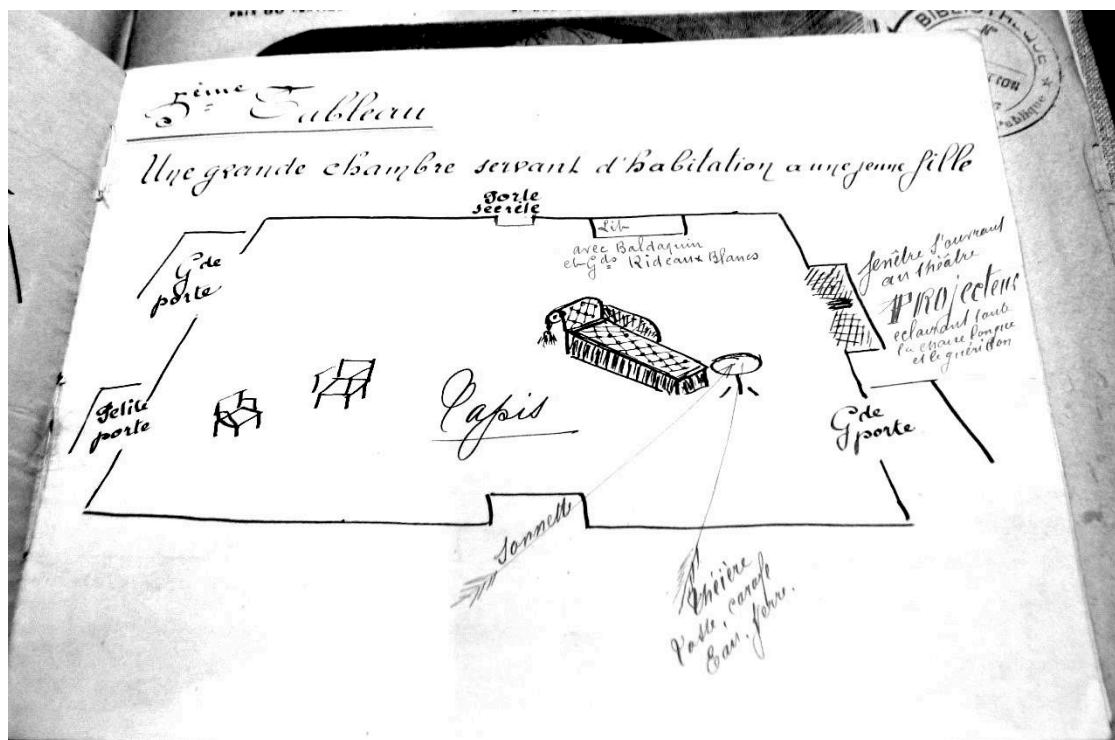


Figure 38. Plantation de L'Aïeule, acte IV.

A. d'ENNERY et C. EDMOND, « L'Aïeule », Relevé de mise en scène, s. l., s. d., Bibliothèque Historique de la ville de Paris, Fond de l'ART, 4-TMS-00068 (RES), page non paginée.

Les notes de l'acte IV (dont nous reproduisons la photographie, figure 38, p. 56, en annexe) indiquent ensuite que la :

1/2 nuit commence [...] la nuit continue à venir [...] la lune au moment où la douairière revient d'écouter à la porte [...] la fenêtre ouverte projecteur éclairant toute la chaise longue et le guéridon⁵⁶⁵

Les articles de presse parus au moment de la création confirment la réalisation de cet effet⁵⁶⁶, et le frontispice de l'édition annotée de l'ART en donne une représentation visuelle très nette :

⁵⁶⁵ *Id.*, p. 19.

⁵⁶⁶ *Le Petit Journal* écrit par exemple : « Une nuit pourtant, (...), Jeanne, qui veille sur sa sœur, voit une ombre se glisser à travers une porte secrète et arriver jusqu'au chevet de Blanche. La lune éclaire de ses rayons la chambre de la malade, et Jeanne distingue parfaitement la coupable : c'est sa grand-mère ! » E. ABRAHAM, « Paris », *Le Petit journal*, 19 octobre 1863, p. 2. *Le Temps*, moins précis, parle d'un « empoisonnement tenté dans la nuit par une sorte de vision » L. ULBACH, « Revue Théâtrale », *Le Temps*, 26 octobre 1863, p. 1.



Figure 39. *L'âieule*, frontispice.

A. d'ENNERY et C. EDMOND, « L'âieule », *op. cit.*, frontispice.

La lumière focalisée, dans cette scène, occupe donc plusieurs fonctions. D'une part, elle permet de souligner le clou, l'effet sensationnel du retournement : il est évidemment surprenant que ce soit la douairière (qu'on pensait alitée) qui commette l'empoisonnement, et la focalisation permet de souligner cet effet de surprise. D'autre part, dans la mesure où elle frappe aussi le canapé sur lequel Blanche est alitée, elle produit l'une de ces images stéréotypiques de femmes au clair de lune que nous explorerons dans la troisième partie de cette thèse.

La lumière permet, en outre, de capter l'attention du spectateur afin d'être certain qu'il ne manque pas ce retournement crucial, qui informe la plupart des développements subséquents – l'action de l'acte V étant centrée autour de Jeanne, qui hésite à dénoncer sa grand-mère. La lumière focalisée est d'autant plus utile, ici, qu'il s'agit d'une scène muette : il est évident que, par réalisme, Jeanne ne peut pas commenter la scène qu'elle espionne, et la grand-mère, qui se doit d'être discrète, ne va pas se lancer dans un monologue. Aussi la lumière permet-elle de mettre en valeur la pantomime sans avoir recours au texte ; elle souligne l'importance des actions de la grand-mère sans qu'il soit nécessaire qu'un personnage les commente.

Enfin, la lumière est présentée comme un instrument de mise à jour de la vérité, que, sans elle, l'œil du spectateur n'aurait pas su décerner. Ce parallèle est d'abord manifeste dans la construction dramaturgique de la pièce elle-même : alors que le texte s'emploie à multiplier les

fausses pistes et les suspects, seule l'intervention de la lumière permet de faire éclater une vérité manifeste et indiscutable. Il est, de plus, souligné par le fait que la lumière focalisée, dans cette scène, redouble clairement le regard de Jeanne : comme l'indique la didascalie, l'apparition de la lune accompagne le mouvement de tête de la jeune fille qui lève les yeux. Aussi le rayon de lune matérialise-t-il ici la vérité qui se fait jour dans l'esprit de la jeune fille. Le texte de la pièce, d'ailleurs, élucide la métaphore à l'acte V, quand la duchesse, devinant que Jeanne sait la vérité, la presse de questions :

JEANNE.

Vous vous trompez, madame, je ne puis nommer personne !

LA DUCHESSE.

Ce n'est qu'un indice, peut-être, que t'a fait rencontrer le hasard... ? Tu n'as que des soupçons ? N'importe, dis-nous ta pensée, jette un rayon de lumière au milieu de ces ténèbres qui nous entourent ; si faible qu'il soit, il nous suffira peut-être pour nous guider !... un mot, Jeanne!... un seul mot !...⁵⁶⁷

La mise en parallèle de l'*indice* et du *rayon de lumière* est ici fondamentale : la lumière appartient à une sémiotique de la vérité ; elle fait partie des instruments de révélation du vrai, autrement inaccessible à l'œil de l'homme.

Or, la pièce comporte en germe un certain nombre d'éléments qui ne sont pas sans évoquer l'« œil clinique » et le paradigme indiciaire définis par Carlo Ginzburg. Même si nous ne sommes pas face à une enquête policière où l'examen des indices amènerait *in fine* à une révélation de la vérité (celle-ci étant, au contraire, rendue visible par hasard par le rayon de lune), les parallèles avec le phénomène décrit par Ginzburg sont frappants. La pièce d'Adolphe d'Ennery, en effet, a pour sujet un médecin qui mène une enquête policière : nous sommes ici au cœur des parallèles relevés par Ginzburg⁵⁶⁸ entre la médecine moderne et l'enquête policière, telles qu'ils apparaissent à la fin du XIX^e siècle. Dans son article fondateur « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », abondamment commenté dans le champ des études théâtrales, particulièrement en ce qui concerne la naissance de la mise en scène moderne⁵⁶⁹, celui-ci analyse une nouvelle façon de penser le regard de l'enquêteur, le « paradigme indiciaire ». Rapprochant les travaux de Freud, de Conan Doyle, et de l'historien de l'art Morelli, Ginzburg constate qu'à la fin du XIX^e siècle, ce paradigme consistant à analyser les détails, signes ou indices pour porter des conclusions sur le tout – plutôt que de partir d'une compréhension globale du phénomène – émerge petit à petit dans les sciences

⁵⁶⁷ Adolphe d'ENNERY et Charles EDMOND, *L'Aïeule*, *op. cit.*, p 102.

⁵⁶⁸ C. GINZBURG, *op. cit.*

⁵⁶⁹ Les travaux fondateurs de Jean-Pierre Sarrazac sur le sujet, et les analyses de Mireille Losco-Lena sur la question seront évoqués ultérieurement dans cette thèse.

humaines. Cette méthode, commune à l'enquête policière et à l'enquête médicale, est déjà en partie perceptible dans *L'Aïeule* : le médecin, en effet, procède par déductions pour ordonner le réel et lui donner du sens. Il commence par comprendre que les attaques de Blanche ne sont pas naturelles mais l'œuvre du poison ; puis il suppose que le criminel est une « femme qui la hait », puisque le poison est « l'arme des faibles⁵⁷⁰ ». Ayant ensuite assisté à une attaque de Blanche, il déduit que le poison a été versé dans sa théière, et mène donc des expériences pour déterminer qui pourrait être l'empoisonneur, en demandant aux autres personnages de verser et boire du thé, et en guettant les signes du trouble sur leur visage⁵⁷¹ ; il procède aussi à des expérimentations chimiques pour déterminer la présence du poison. Ce combat contre le poison, qui occupe les actes III à V de la pièce, est ainsi décrit :

Ah ! si vous saviez quelle lutte incessante d'investigations et de ruses je soutiens, depuis près d'un mois contre l'assassin !... si vous saviez comme il verse à petites doses ce poison dont il espère qu'on ne trouvera pas les traces ; comme j'en observe, moi, l'apparition ou le progrès ; comme je le combats, comme je le terrasse, comme je l'anéantis un jour, pour le voir reparaître, le lendemain, plus terrible et plus menaçant que jamais ! si vous saviez avec quelles angoisses j'interroge le visage pâle et amaigri de ma chère petite malade ; mais avec quel désespoir aussi, je vois ensuite sa pauvre tête penchée vers la terre et ses mains tremblantes qui gardent à peine assez de force pour essuyer une larme...⁵⁷²

La mention du poison se dissimulant dans des « traces » et la description du regard du médecin, qui seul a la capacité de voir ces indices, de scruter le réel pour y détecter la vérité, n'est pas sans parallèle avec ce que Ginzburg appelle « l'œil clinique » ; ce « regard clinique » est aussi celui que Michel Foucault décrit dans *Naissance de la clinique*. Il y explique entre autres comment le regard clinique, qui apparaît au début du XIX^e siècle, a le pouvoir de transformer le « symptôme » en « signe », par des opérations successives de comparaison, d'enregistrement, qui permettent de dévoiler le « visible invisible⁵⁷³ » : l'importance primordiale de savoir voir pour savoir, décrite par Foucault, est bien ce qui se joue dans la tirade du médecin ; c'est ce regard clinique, capable de percer l'opacité du réel, de transformer les symptômes de la maladie (les mains tremblantes, la tête penchée), en signes qu'il appelle de ses vœux.

Or, ce qui est intéressant dans *L'Aïeule*, c'est que le regard clinique du médecin échoue, précisément, à faire émerger l'entière vérité : s'il parvient à comprendre qu'il s'agit d'un empoisonnement, et à en détecter les moyens, il faudra l'intervention de la lumière focalisée, à

⁵⁷⁰ A. d'ENNERY et C. EDMOND, « L'Aïeule », *op. cit.* p. 72.

⁵⁷¹ *Id.*, p. 87.

⁵⁷² *Id.*, p. 78.

⁵⁷³ M. FOUCAULT, *Naissance de la clinique, une archéologie du regard médical.. [2e édition.]*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, pp. 92-94.

la fin de l'acte IV, pour que l'identité du coupable soit dévoilée. En cela, la lumière focalisée fonctionne bien comme une augmentation de l'œil – elle donne à voir ce qui n'avait pas été vu – mais pas de n'importe quel œil : le projecteur fonctionne ici comme un prolongement de « l'œil clinique », c'est ce regard scientifique qu'il fait émerger.

3.2.2. *La Dégringolade* : lumière focalisée, paradigme indiciaire, et émergence de la mise en scène moderne.

Dans *La Dégringolade* (Château-d'Eau, 1881), l'indice mis en lumière sert moins à mettre en avant les rouages de l'intrigue qu'à rappeler les enjeux politiques de la pièce.

Ce drame extrêmement compliqué⁵⁷⁴, en sept tableaux, a quelque chose d'un Monte-Cristo adapté pour les besoins de la propagande républicaine : il se déroule entre le 2 décembre 1851 et le 4 septembre 1870, et s'emploie à illustrer les vicissitudes et la corruption de l'Empire. Au premier tableau, un assassinat commis par un dignitaire de l'Empire est maquillé en duel ; la vérité n'éclatera qu'au dernier tableau, avec le rétablissement de la République. Le drame fait donc usage des ressorts classiques du mélodrame – un traître qui a perturbé une situation juste, pour maltraiter les innocents – pour dénoncer l'Empire, décrit comme une période de corruption, de triomphe du mal et du mensonge ; le rétablissement de la République coïncide avec le rétablissement de l'ordre moral, et la pièce s'achève avec une Marseillaise. C'est au sixième tableau, qui se déroule dans un cimetière, qu'est utilisée la lumière focalisée. Simplement signalée comme un « clair de lune⁵⁷⁵ » par les didascalies de la pièce, elle est un peu plus précisément décrite par un journaliste :

On y voit la duchesse de Maillefer fouillant dans le caveau de famille des Cambelaine pour vérifier si les os de la première comtesse de Cambelaine sont réellement dans leur cercueil. Pendant ce temps la lumière électrique éclaire la tombe de Baudin⁵⁷⁶ !!!

⁵⁷⁴ Il est impossible ici de résumer les multiples intrigues qui s'entremêlent dans cette pièce, mais nous tenterons d'en donner les grandes lignes. La pièce débute au soir du 2 décembre 1851, avec l'assassinat du général Delorge par le comte de Cambelaine dans les jardins de l'Élysée – le général, en effet, a refusé de participer au coup d'État. Cet assassinat forme la base des diverses trames qui s'entremêlent ensuite : d'une part, l'un des témoins (le palefrenier Cornevin) est envoyé à l'Île du diable pour éviter qu'il ne témoigne – s'en suit, de son côté, une évasion, un changement d'identité, une fortune faite en Amérique, et finalement un retour en France pour faire triompher la vérité. D'autre part, la veuve du général, et son fils, Raymond, cherchent à venger leur père. En outre, Cambelaine, devenu un dignitaire corrompu de l'Empire, a des démêlés avec son épouse, qui l'a quitté au début de la pièce, et qu'il cherche à faire passer pour morte afin de pouvoir se remarier avec Simone (qui, par coïncidence, est aussi courtisée par Raymond, le fils du général). C'est cette sous-intrigue qui, au 6^e tableau, entraîne l'intrigue dans un cimetière : il s'agit de vérifier que la Comtesse de Cambelaine n'est pas morte, et que son cercueil contient effectivement un cadavre. Toutes ces intrigues sont résolues au dernier tableau, avec le suicide de Cambelaine qui coïncide avec la chute de l'Empire ; la pièce s'achève sur les cris de « vive la République ».

⁵⁷⁵ H. DESNAR, *La Dégringolade*, Paris, Tresse, 1881, p. 18.

⁵⁷⁶ A. VITU, « Premières représentations - Château-d'eau - La dégringolade », *Le Figaro*, 2 avril 1881, p. 3.

Or, ce qui est intéressant, c'est que ce soit la tombe de Baudin qui soit mise en lumière, alors même qu'il ne s'agit pas d'un personnage de la pièce, mais d'un personnage historique : Alphonse Baudin, député de l'Assemblée Nationale, mort sur les barricades en défendant la République le 3 décembre 1852. Le texte de la pièce, d'ailleurs, explicite le symbole :

DUCOUDRAY. [...] (Il suit Patson. S'arrêtant devant une croix qui disparaît presque sous les fleurs et les couronnes.) Quelle est donc cette pierre chargée de couronnes et de fleurs ?

PATSON. Lisez.

DUCOUDRAY, écartant les couronnes et lisant à la clarté de la lune. Baudin.

PATSON. Vous aviez peur des morts, monsieur Ducoudray ? Vous avez raison ; c'est ce cadavre qui tuera l'Empire...

Ainsi, Baudin apparaît comme le pendant historique du fictionnel général Delorge assassiné au premier tableau et dont la mort lance l'intrigue du drame ; l'inclusion du véritable Baudin permet de rappeler que l'Histoire se cache derrière la fiction, et constitue aussi une forme d'hommage au député tombé sous les balles.

Le fait que la lumière focalisée vienne spécifiquement éclairer la tombe de Baudin – et non celle de Delorge, qui se trouve pourtant à proximité – signale bien pourtant qu'il ne s'agit pas de mettre en avant un élément de l'intrigue, mais de souligner les enjeux historiques de la pièce. Le but est de rappeler au spectateur que le drame a une portée qui va bien au-delà des enjeux interpersonnels présentés ; que derrière les personnages en scène se dissimulent les sacrifices de personnages historiques ou anonymes qui se sont battus pour la République. Ainsi les actions de la scène, qui pourraient être empreintes d'un certain grotesque – une duchesse déterrante des tombes – se trouvent remises dans le contexte plus vaste de l'Histoire, qui leur donne du sens. Il ne s'agit pas simplement de lutter contre le traître parce qu'il manigance un mariage forcé avec l'héroïne : il s'agit de lutter contre un personnage présenté comme emblématique des vicissitudes de l'Empire. Là où le drame se perd volontiers dans des intrigues alambiquées, la lumière permet de recentrer le regard sur l'essentiel : le message politique républicain. En cela, bien qu'il soit atypique d'attirer l'attention sur un élément extérieur au drame, la pièce procède pourtant comme les autres à une forme de hiérarchisation, qui est également évidente à la lecture de l'œuvre : *La Dégringolade* est une œuvre de propagande politique avant d'être un spectacle de divertissement, et c'est ce que confirme l'usage de la lumière focalisée.

Son fonctionnement est particulièrement intéressant parce qu'il s'agit de souligner un détail *a priori* sans importance : que Baudin soit enterré dans le cimetière où se joue la scène

ne change rien à l'intrigue. Cette façon d'exploiter la lumière pour éclairer et mettre en avant le détail et le secondaire est, là encore, évocatrice du paradigme indiciaire : comme les indices de Ginzburg, qui peuvent servir de « zone privilégiée⁵⁷⁷ » pour accéder à la vérité, la présence de la tombe, soulignée par la lumière focalisée, révèle ainsi la vérité du spectacle. La tombe de Baudin fonctionne en effet comme symptôme de la gangrène plus vaste que représente la corruption impériale ; la mettre en lumière, c'est attirer l'attention sur le sens de la pièce, au-delà des tribulations de la fiction.

De ce point de vue, il convient de questionner les liens entre la lumière focalisée, l'œil clinique et l'émergence de la mise en scène. Comme nous l'avons signalé précédemment, la question de « l'œil clinique » et celle du « paradigme indiciaire » ont été largement analysées dans le contexte de la naissance de la mise en scène moderne, notamment par Jean-Pierre Sarrazac et Mireille Losco-Lena. Il nous paraît important, ici, de revenir brièvement sur ces analyses, afin de comprendre si, et comment, la lumière focalisée s'intègre dans un changement de paradigme plus vaste, qui inclurait aussi la naissance de la mise en scène moderne.

Jean-Pierre Sarrazac (dont nous résumons ici brièvement les analyses), s'est penché sur les liens qui unissent le travail d'Antoine un des premiers, si ce n'est le premier, metteur en scène moderne, et le paradigme indiciaire. Il montre, en effet, que l'importance accordée par André Antoine aux détails, traditionnellement interprétée comme une manie de la reproduction fidèle, tient plus, en réalité, à l'idée que le détail fait sens. Ces détails permettent notamment de « reconstruire le milieu », au sens que lui donnait Zola – de même que, comme nous l'avons vu précédemment, le « milieu » du roman naturaliste se comprenait comme un déterminant des actions des personnages, le « milieu » reconstitué par le théâtre (mise en scène et décor), va servir, chez Antoine, de préalable au drame. Ainsi cherche-t-il à élaborer le regard même du spectateur sur la scène :

Car il s'agit bien pour le metteur en scène d'inciter le spectateur à l'observation – à une observation très rapprochée – et non, comme on l'a dit et répété, de flatter son « voyeurisme ». Ainsi la fonction du quatrième mur à l'époque naturaliste consiste-t-elle beaucoup plus à ouvrir la scène – le « milieu » – au regard des spectateurs qu'à focaliser ce regard sur les entreparleurs. Le quatrième mur crée de la transparence, il *donne à voir*. Et ce qui est donné à voir, c'est de l'indiciaire, non du spectaculaire⁵⁷⁸.

Or, ce geste indiciaire, caractéristique selon Sarrazac de la mise en scène moderne, c'est déjà celui que l'on décèle dans une pièce comme *La Dégringolade* : la lumière focalisée permet en

⁵⁷⁷ C. GINZBURG, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁷⁸ J.-P. SARRAZAC, « Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, vol. 26, n° 1, 2005, p. 43.

effet de rendre le détail signifiant, de le transformer en indice. Comme le quatrième mur cité par Sarrazac, elle « donne à voir » ; elle incite le spectateur à l'observation, et ce d'autant plus que les personnages en scène sont immédiatement disponibles pour proposer une exégèse du sens de ce détail.

Notre propos, ici, n'est évidemment pas de suggérer que *La Dégringolade* aurait, plusieurs années avant Antoine, inventé la mise en scène moderne : l'effet semble ici témoigner d'une convention d'usage de la lumière focalisée (dont nous verrons par la suite d'autres avatars) bien plutôt que d'une réflexion sur le sens et la place des détails. Cependant, nous soutenons que les usages de la lumière focalisée qui se mettent en place dans les années 1860-1870, et que nous analysons dans ce chapitre, ont partie liée avec l'émergence de la mise en scène moderne, et témoignent, comme elle, d'un changement de paradigme dans la façon dont est pensée l'image au théâtre, profondément influencée par le paradigme indiciaire et l'œil clinique. De même que la mise en scène viendra transformer le spectateur en observateur, voire en enquêteur, la lumière focalisée l'incite (à l'occasion, car, comme nous le verrons, bien d'autres usages existent) à adopter un nouveau regard sur le spectacle, attentif aux détails. Ainsi peut-on suggérer que la mise en scène moderne, quoiqu'elle constitue un tournant fondamental dans l'histoire des spectacles, pourrait n'être que le visage le plus marquant d'un tournant plus global, et qui commence avant elle. Les évolutions de l'éclairage, elles aussi, se forment autour d'idées liées au paradigme indiciaire ; et le succès du projecteur, instrument permettant d'aiguiser le regard sur les détails et les indices, n'est pas sans lien avec cette nouvelle compréhension de la fonction du spectacle.

3.2.3. *Le Duc de Kandos*

Le Duc de Kandos (date et lieu inconnus⁵⁷⁹) utilise la lumière de façon très similaire à l'usage qui en est fait dans *La Dégringolade* : là encore, il s'agit de mettre en avant un détail, voire un indice, profondément signifiant pour la suite de l'intrigue.

En effet, la pièce, dont la fable est assez complexe⁵⁸⁰, repose sur la ressemblance entre deux personnages : Paul, le fils légitime du duc de Kandos, et Cuchillo, le bâtard du duc. Au

⁵⁷⁹ La pièce a été créée au Théâtre des Nations en septembre 1881. Nous nous basons, pour analyser le spectacle, sur un relevé de mise en scène de l'Association de la Régie Théâtrale, daté d'entre 1881 et 1933. Il est possible qu'il s'agisse de la mise en scène de la création, car les annotations sont portées sur une édition de 1881, et l'effet de lumière que nous commentons est indiqué par les didascalies, mais il est impossible d'en avoir la certitude.

⁵⁸⁰ Paul de Kandos, fils du duc du même nom, a été corrompu par son maître d'escrime, Louis Clermont, qui lui a instillé la passion du jeu. Après avoir perdu la fortune de sa mère, été exilé du domaine paternel, et épousé une saltimbanque, Mariquita, dont il a eu une fille, Annette (qui est éduquée par le duc), il s'est embarqué pour

début de la pièce, les deux personnages ignorent l'existence l'un de l'autre, mais cette ressemblance permet à un troisième protagoniste (Louis) de faire tuer Paul par Cuchillo, afin que celui-ci puisse prendre la place du fils du duc, et accaparer sa fortune. La ressemblance est le moteur du reste de la pièce, jusqu'à la dénonciation finale des deux usurpateurs. Or la lumière focalisée est utilisée dans le premier tableau pour souligner, justement, cette ressemblance. La scène se passe dans une auberge, avec, ainsi que le précise le relevé de mise en scène, une figuration abondante : « 20 hommes [...] quatre gauchos [...] seize femmes⁵⁸¹ ». La pièce commence par présenter Cuchillo, qui discute avec Louis ; après la sortie du premier, Paul entre en scène, et s'installe à une des tables de l'auberge. À ce moment, précise le relevé, « le rayon de lune tombe sur lui⁵⁸² » (nous reproduisons en annexe, figure 39, p. 57, des extraits du relevé).

Le rayon, ici, a évidemment pour fonction de clarifier ce mécanisme essentiel de l'intrigue aux yeux des spectateurs : il permet de souligner le fait que Paul n'est pas un figurant parmi d'autres, et que cette ressemblance avec Cuchillo est importante. Là où il aurait pu être facile d'ignorer son entrée en scène à cause des allées et venues des personnages, la lumière oblige le regard du spectateur à se poser sur lui. Ainsi, elle hiérarchise très nettement ce qui, dans l'image, relève de la couleur locale (le carnaval de Buenos Aires et ses figurants) et ce qui constitue une information importante pour la suite de l'intrigue (la présence d'un homme ressemblant à Cuchillo). Là où la présence marquée de la mise en scène – les figurants qui vont et viennent, s'installent aux tables et boivent – pourrait contribuer à brouiller le déroulé de l'intrigue et offrir au spectateur un trop-plein d'informations, la lumière permet d'organiser cette profusion scénique en distinguant un des comédiens.

En outre, ce rayon de lune vient clairement, dans la pièce, redoubler le regard que l'un des personnages pose sur Paul de Kandos : en effet, tandis que celui-ci s'installe à sa table, une scène se déroule au premier plan – il est observé attentivement par Louis Clermont :

l'Argentine. Au moment où la pièce commence, vingt ans plus tard, il garde des troupeaux, et se trouve quelques jours à Buenos Aires. Allant au théâtre, il reconnaît Mariquita sur scène. Mais celle-ci a un nouvel amant : Cuchillo (de son vrai nom Jules Bertin), un bâtard et un meurtrier, qui se trouve être le sosie de Paul de Kandos. Paul croise également par hasard Louis Clermont qui, en constatant sa ressemblance frappante avec Cuchillo, a l'idée de l'attirer dans un guet-apens : il le conduit chez Mariquita, que Paul tue car elle refuse de redevenir sa femme ; arrivé sur ces entrefaites, Cuchillo le tue à son tour. Louis Clermont lui ordonne de prendre les papiers du défunt et de laisser les siens sur le cadavre.

Les deux complices se rendent ensuite en France, où Cuchillo, se faisant passer pour Paul, obtient le pardon de son « père », et épouse Jeanne, une amie de la famille. Mais, très malade, le duc confesse un jour à « Paul » qu'il a un fils bâtard, qu'il a abandonné et dont il souhaite désormais s'occuper : Jules Bertin. Comprenant que le duc est son père, et qu'il a tué son frère, Cuchillo confesse son crime – mais Louis Clément arrive sur ces entrefaites et assassine le duc. Les deux complices sont finalement démasqués par l'arrivée de Mariquita, qui n'est pas morte, et vient réclamer sa juste place de duchesse de Kandos.

⁵⁸¹ A. ARNOULD, « Le Duc de Kandos », Relevé de mise en scène, s. l., 1881-1933, Bibliothèque Historique de Paris, Fond de l'Association de la Régie Théâtrale, 8-TMS-00689, non paginée.

⁵⁸² *Id.*, p 20.

PAUL DE KANDOS.

[...] j'ai besoin d'un renseignement. *Juana lui sert un verre de bière et vient près de lui. En entendant la voix de Paul de Kandos, Louis Clermont s'est retourné pour regarder celui qui parlait et dont le visage se trouve en pleine lumière. Coco la tête de Mort, a relevé la tête et regarde de même.*

LOUIS CLERMONT, *à part.*

Oh ! oh ! voilà qui est singulier...

COCO, *bas à Clermont.*

Louis...

LOUIS CLERMONT, *impatient.*

Quoi ?

COCO.

Voici un particulier qui ressemble furieusement à Cuchillo.

LOUIS CLERMONT.

Je viens de le remarquer comme toi...

COCO.

Ma foi, sans le signe qu'il porte à la joue gauche, ce serait à les confondre !
[...] Qu'est-ce qu'il [Louis] a donc ? Comme il dévisage le bonhomme qui est là... Il doit avoir une idée dans la cervelle...⁵⁸³

Comme le précise la didascalie, qui souligne que « le visage [de Paul] se trouve en pleine lumière », il y a un effet de dédoublement entre la lumière et le regard posé sur le personnage. Le rayon vient souligner l'examen auquel procède Louis – or, le regard posé par Louis sur Paul est lourd de conséquences : comme le suggère la dernière réplique de Coco, la ressemblance lui inspire la machination qui mènera à la mort de Paul et à l'usurpation d'identité. L'effet de focalisation permet donc à la fois de centrer l'image sur Paul, mais aussi de suggérer le rapport de la proie au chasseur qui se met en place dans cette scène. Appuyer le regard de Louis, c'est souligner la menace qui pèse sur Paul ; la lumière contribue à suggérer le danger.

Enfin, comme dans *La Dégringolade*, la lumière focalisée sert ici à mettre en avant un détail, voire, plus encore que dans la pièce précédente, un *indice*. Car, dans *Le Duc de Kandos*, cette ressemblance, loin d'être le fruit du hasard, est au contraire le symptôme du lien de parenté entre les deux personnages – lien de parenté qui ne sera pourtant révélé qu'au quatrième tableau, quand Cuchillo découvre (à sa profonde horreur) que le meurtre qu'il a commis était en réalité un fratricide. Dès lors, l'insistance sur cette ressemblance, ajoutée aux indices donnés sur la parenté de Cuchillo dès les premières scènes – on sait qu'il est un bâtard et ne connaît pas le nom de son père – peuvent permettre au spectateur qui fait attention aux indices de se douter

⁵⁸³ A. ARNOULD, *Le Duc de Kandos*, Paris, G. Charpentier, 1881, pp. 20-21.

de ce développement essentiel de l'intrigue avant qu'il ne soit révélé. À la manière d'un roman policier, la pièce sème des détails qui prendront tout leur sens lorsque la vérité sera mise à jour. Et la lumière focalisée, ici, permet d'attirer particulièrement l'attention sur ces détails, de s'assurer que la ressemblance soit une image marquante. Ainsi, comme dans *La Dégringolade*, la lumière s'inscrit plus dans un paradigme indiciaire qu'elle ne sert à souligner l'évidence, le retournement, le clou ; dès lors, là encore, la lumière focalisée contribue à mettre le spectateur en position d'enquêteur. Le projecteur, augmentant les capacités de l'œil, affine aussi sa vision, lui permettant de déceler une vérité qui lui aurait échappé ; il entraîne à la lecture des signes.

3.2.4. *Les deux gosses*

Le dernier exemple de cet usage de la lumière focalisée pour mettre en valeur des signes, voire des indices, se situe un peu hors des bornes de la période étudiée, mais reflète un usage de la lumière assez similaire à celui que l'on trouve dans *Le Duc de Kandos* : il s'agit des *Deux Gosses* (Ambigu-Comique, 1897). Dans ce drame, la lumière focalisée intervient à plusieurs reprises – ce qui est une différence notable avec la plupart des pièces antérieures, qui ne l'utilisent en général qu'une fois – et généralement pour souligner l'affrontement entre deux des personnages principaux de la pièce. Ainsi la lumière focalisée permet-elle de souligner un des fils principaux de l'intrigue.

Le premier de ces effets se situe au troisième tableau. Le comte de Kerlor vient de se persuader qu'Hélène, son épouse, lui est infidèle et que Jean, qu'il croyait être son fils, est le fruit de l'adultère⁵⁸⁴. Après une terrible scène avec son épouse, Kerlor, resté seul dans le salon, médite sa vengeance quand des bruits l'alertent de la présence d'un cambrioleur. Le relevé de mise en scène précise alors que « Kerlor éteint la lampe. Nuit complète⁵⁸⁵ ». Le cambrioleur, qui n'est autre que La Limace, principal antagoniste de la pièce, est rapidement maîtrisé par le comte. Celui-ci, désireux de savoir à qui il a affaire, entraîne le voleur et « par la porte ouverte

⁵⁸⁴ Il s'agit encore d'une pièce à l'intrigue mélodramatique. Hélène accepte de couvrir sa belle-sœur qui commet un adultère, et se retrouve en possession d'une lettre compromettante. Son époux, Kerlor, ayant intercepté la lettre, se persuade que sa femme est infidèle et que son fils n'est pas de lui (il n'en est évidemment rien). Le soir même, un cambrioleur/assassin fait irruption dans la demeure familiale et est surpris par Kerlor, qui a alors l'idée de lui vendre son fils, afin de se venger de la mère. Après une ellipse, nous retrouvons les personnages sept ans plus tard : Hélène a quitté Kerlor, et cherche son fils dans tous les taudis. Kerlor, de son côté, est prêt à tout pour retrouver l'enfant afin de reconquérir sa femme. Un jour, il croise La Limace et lui « rachète » l'enfant ; mais La Limace vend le mauvais enfant (d'où le titre) et ce second gosse ne tarde pas à être reconnu par une bonne sœur comme n'étant pas l'enfant de Kerlor. Finalement, Kerlor réussit à localiser le bon enfant, ainsi que la lettre qui innocente Hélène. Allant affronter La Limace, il est blessé et kidnappé, mais en réchappe à l'aide de son fils.

⁵⁸⁵ P. DECOURCELLE, « Les deux gosses », Relevé de mise en scène, s. 1., 1897, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fond de l'Association de la Régie Théâtrale, 4-TMS-00819-1 (RES).

un rayon de lune passe, il lui place la figure dans la lumière ⁵⁸⁶» (des extraits du relevé de mise en scène sont reproduits en annexe, figure 40, p. 59). Si Kerlor « place la figure » du voleur dans la lumière, on peut supposer qu'il reste, lui, partiellement dans l'ombre : le visage de La Limace, placé directement dans le faisceau latéral, devient le point focal de l'image. Ce dont, d'ailleurs, témoigne dans la pièce l'échange qui suit :

« La Limace : Eh bien, pour sûr que vous me reconnaîtrez maintenant, si nous nous rencontrons au bal de l'Hôtel-de-Ville !...

Kerlor : Face de coquin, marquée de toutes les hontes et de tous les vices !⁵⁸⁷ »

Kerlor vient en effet, grâce à la lumière vive du projecteur, de faire œuvre de physionomiste : le personnage de La Limace est bien marqué de « toutes les hontes et de tous les vices ». Pauvre, alcoolique, vulgaire, menteur, voleur, maître-chanteur et assassin, il incarne jusqu'à la caricature le stéréotype de l'homme du peuple dépravé. La lumière focalisée, ici, est donc bien plus qu'un rayon de lune : elle dédouble le regard clairvoyant de Kerlor, qui met à jour dans le visage de La Limace une vie de débauche. Comme dans *Le Duc de Kandos*, la lumière focalisée sert ici à souligner l'indice que fournit la physionomie de La Limace : celle-ci indique d'emblée le chemin que suivra l'intrigue, caractérisée par une dépravation de plus en plus poussée de l'antagoniste, qui pousse le vice dans ses derniers retranchements.

Nous nous trouvons ici, en réalité, devant un nouvel avatar de « l'œil clinique », lui aussi lié à l'émergence de la mise en scène. Si Jean-Pierre Sarrazac a analysé la façon dont André Antoine se comportait en enquêteur, sur le modèle du roman policier, Mireille Losco-Lena, prolongeant ses réflexions, s'est penchée sur le modèle médical – lui aussi central pour le paradigme indiciaire – et l'influence qu'il a pu avoir, via Claude Bernard puis Zola, sur les travaux d'Antoine. Elle montre que la conception de la mise en scène chez Antoine est profondément influencée par la médecine expérimentale : à la manière du médecin, le metteur en scène devient alors « le grand interrogateur de l'énigme du vivant⁵⁸⁸ ». L'émergence de la mise en scène moderne constitue ainsi une « migration du dispositif scientifique expérimental dans le champ théâtral⁵⁸⁹ ». Or, s'appuyant sur les analyses de Foucault, Mireille Losco-Lena souligne que :

La double métaphore de la lumière et de la nuit, que déploie Foucault dans *Naissance de la clinique*, pour examiner la constitution du regard propre à la médecine moderne (celle-là même qui sous-tend le travail du physiologiste Claude Bernard), est particulièrement pertinente pour comprendre la mise en

⁵⁸⁶ Livret de mise en scène. Cette précision n'est pas donnée par la brochure de la pièce.

⁵⁸⁷ P. DECOURCELLE, *Les Deux gosses, drame en 2 parties et 8 tableaux*, Paris, Billaudot, 1951, p. 59.

⁵⁸⁸ M. LOSCO-LENA, « La mise en scène selon André Antoine : expérimenter dans la nuit du vivant », *op. cit.*, p. 178.

⁵⁸⁹ *Id.*, p. 182.

scène selon Antoine. Rappelons que ce dernier s'est plu à placer le plateau dans la pénombre – ce qui sera repris et accentué par la scène symboliste, en sorte que le théâtre d'art de la fin de siècle opère une véritable plongée dans l'ombre - ; il donne ainsi à voir concrètement que la « reconstitution » des milieux vivants est d'abord une expérience de la nuit, entendons de l'énigme de la vie. C'est précisément à une telle expérience, cristallisant visuellement et artistiquement une problématique épistémologique fondamentale, que répond l'expérimentation. La mise en scène moderne se définit comme un essai – micrographique, c'est-à-dire fondé sur des cas précis – d'éclairage de la nuit du vivant⁵⁹⁰.

Cet « éclairage de la nuit du vivant » est bien exactement ce que l'on trouve à l'œuvre dans la scène des *Deux Gosses* : Kerlor y déploie « l'œil clinique » évoqué plus haut ; il lit et interprète les signes du corps malade pour en donner un diagnostic ; il fait sens de la confusion du réel. Ici, comme le souligne Mireille Losco-Lena au sujet des mises en scène d'Antoine, la métaphore du regard éclairant se concrétise sur scène : si le regard clinique est celui qui pénètre « la nuit du vivant », la lumière focalisée vient très exactement matérialiser, sur scène, cette façon de percer à jour les corps. À la façon d'un instrument médical, elle amplifie et assiste l'œil clinique ; elle en est le double et le prolongement.

Cet œil clinique que constitue la lumière focalisée survient de nouveau, par deux fois, dans le spectacle. La seconde utilisation d'une lumière focalisée intervient au sixième tableau. La description de la plantation dans le relevé précise : « Éclairage. Verres rouges. Clair de lune passe Lucarne C et tombe sur table 4 pendant toute la durée du tableau⁵⁹¹ » :

⁵⁹⁰ *Id.*, p. 181.

⁵⁹¹ P. DECOURCELLE, « Les deux gosses », *op. cit.* non paginé.

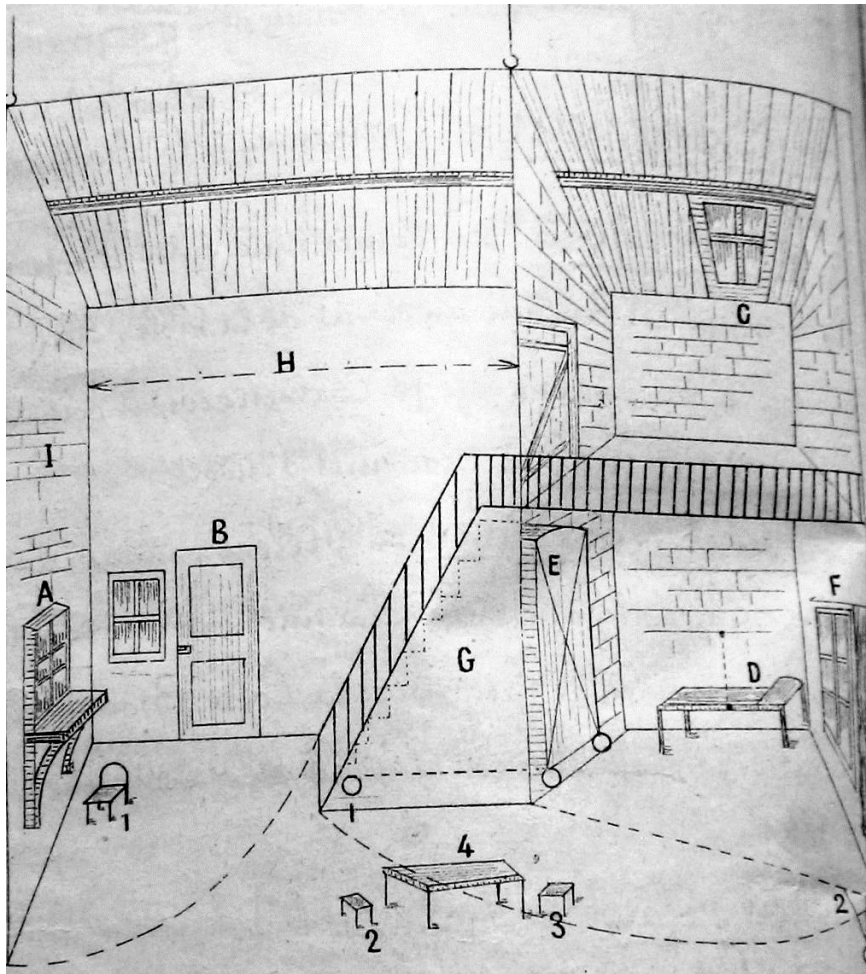


Figure 40. Les deux gosses, 6^e tableau.

P. DECOURCELLE, « Les Deux Gosses », *op. cit.* non paginé.

Il s'agit, encore une fois, d'un éclairage en contre-jour, quasiment en douche, qui vient frapper l'arrière de la tête des comédiens. Le contraste est fourni, cette fois, par les couleurs : alors que la scène est éclairée de « verres rouges » (probablement à la rampe, voire aussi aux portants et aux herses) le clair de lune, lui, est généralement représenté en bleu, ou au moins en blanc. Cette scène, qui est la première pour laquelle une indication de couleur soit donnée, est aussi la première à se dérouler dans l'antre de La Limace. La couleur rouge, qui, d'un point de vue réaliste, doit être interprétée comme émanant du feu de cheminée, est aussi, sans grande subtilité, symbolique du caractère démoniaque du personnage qui a, dans l'intervalle, fait subir les pires traitements à l'enfant de Kerlor. Au cours de ce sixième tableau, Kerlor, désespéré de retrouver l'enfant, confronte La Limace et négocie le retour de Jean. Or, précisément, la négociation, mise en scène comme un face-à-face entre La Limace et Kerlor, se déroule à la table, et est éclairée par le projecteur. Ici, la lumière établit un parallèle clair entre cette confrontation et la précédente rencontre des deux personnages, au tableau 3. Alors que la pièce

propose une scène à quatre personnages (Kerlor, La Limace, et ses deux complices qui interviennent dans la négociation) la lumière permet ici de focaliser la scène sur la double figure du père, et de souligner le caractère fondamental de leur échange. Cette scène qui, dramaturgiquement, constitue le miroir de l'abandon du tableau 3, est, par le biais de la lumière, mise en scène exactement de la même façon.

La troisième, et dernière, utilisation d'un projecteur intervient au tableau suivant. Kerlor et son fils, poursuivis par La Limace et ses complices, s'enfuient dans les rues de Paris et parviennent à l'écluse du pont d'Austerlitz :

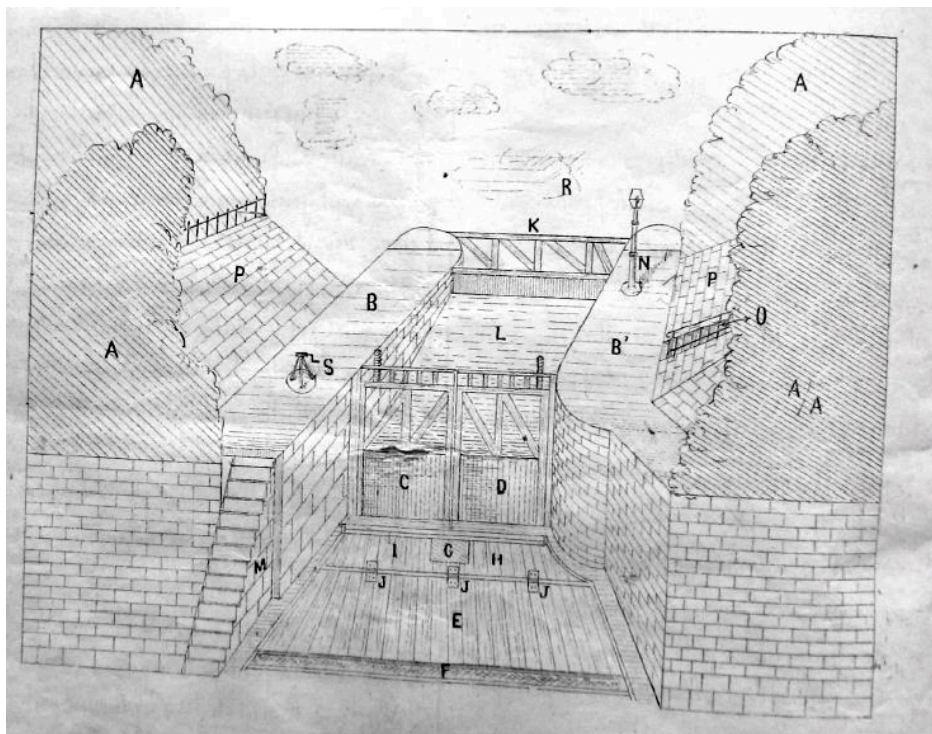


Figure 41. Les deux gosses, 7^e tableau.

P. DECOURCELLE, « Les deux gosses », *op. cit.* non paginé.

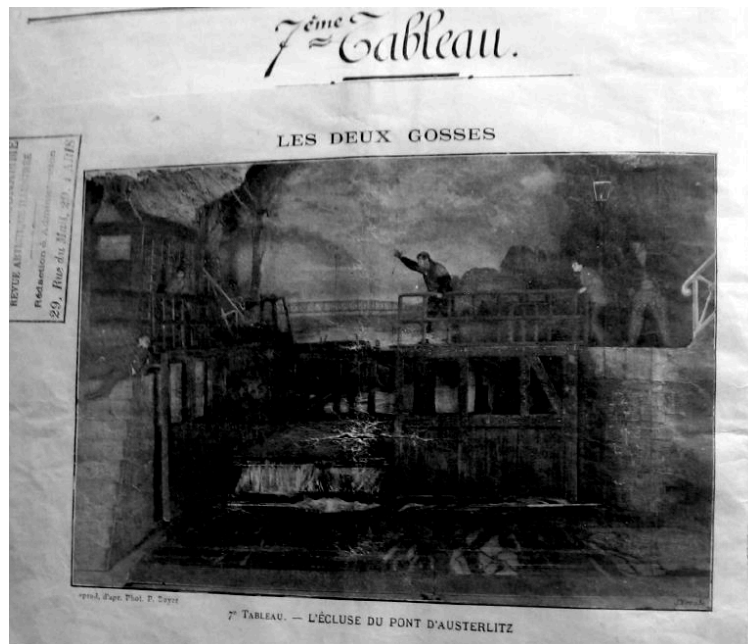


Figure 42. *Les deux gosses*, 7^e tableau.

P. DECOURCELLE, « Les deux gosses », *op. cit.* non paginé.

Malheureusement, Kerlor, qui a été blessé (en se jetant entre Jean et un coup de couteau), s'effondre. Au moment le plus dramatique, alors que La Limace et ses complices surgissent sur l'autre rive, et que Jean tente de ranimer son père en lui passant sur le front un mouchoir qu'il vient de tremper dans l'eau, aux cris de « Père, père, reviens à toi ⁵⁹² », le relevé de mise en scène précise que « la lune sort des nuages et éclaire Kerlor et Fanfan ⁵⁹³ ». Le couple père/fils, enfin reconstitué, est salué par la lune, qui les avait séparés ; le contraste entre La Limace, vitupérant dans l'ombre, et le tableau de piété filiale en pleine lumière, est saisissant. La Limace, au reste, ne pourra pas rejoindre la lumière : tentant de traverser le canal, il se noie dans l'écluse. Le déséquilibre qui avait commencé au tableau 3, quand la scène était pour la première fois en proie à un clair-obscur marqué, a été résolu : les héros ont rejoint la lumière, leurs ennemis restent coincés dans l'ombre.

Ces trois utilisations du projecteur créent un motif visuel structurant au sein de l'œuvre. Il convient d'observer, en effet, que le triangle constitué par La Limace – Kerlor et Jean/Fanfan n'est pas nécessairement central dans l'œuvre de Pierre Decourcelle, même s'il est important. En effet, *Les deux gosses*, drame en huit tableaux, est une œuvre mélodramatique et riche en rebondissements qui frôlent très souvent l'in vraisemblable. Un certain nombre de personnages,

⁵⁹² P. DECOURCELLE, *Les Deux gosses, drame en 2 parties et 8 tableaux*, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁹³ P. DECOURCELLE, « Les deux gosses », *op. cit.*, non paginé.

que nous n'avons mentionnés qu'en passant, sont essentiels à l'intrigue, à commencer par Hélène, la femme de Kerlor, plus souvent présente en scène que lui, Carmen, sa sœur (la véritable femme adultère), Claudinet (le deuxième gosse éponyme), un temps pris pour le fils retrouvé, et un bon nombre de personnages secondaires : le Capitaine d'Alboize, Monsieur de Saint-Hyrieix, les complices de La Limace, sa concubine, Brisquet, et Sœur Simplicite, sans parler des figurants (aubergistes, médecins, malades, sacristain, gendarme...). Les intrigues qui se mêlent sont loin de se résumer à ce triangle père-fils-faux père : des lettres d'amour sont volées qui doivent être retrouvées, des maladies menacent la vie des héros, les enfants volent et fuguent, trois personnages meurent en scène, et trois autres hors-scène, l'on voyage en Afrique et en Guyane, et les années s'écoulent. Le motif du père abandonnant, puis retrouvant son fils, mis en relief par la lumière, pour important qu'il soit, n'est donc pas en soi dominant dans l'œuvre. C'est bien un choix de mise en scène que d'utiliser la lumière pour souligner ces moments-là en particulier, plutôt que, par exemple, les retrouvailles de la mère et du fils – qui ont d'ailleurs lieu plus tôt dans la pièce. L'utilisation du projecteur permet de focaliser le regard du spectateur sur ce triangle : les quelques scènes qui le constituent sont dramatisées à l'extrême par l'utilisation de la focalisation. La lumière suggère même une interprétation thématique de la pièce, mettant en vis-à-vis un vrai et un faux père, un homme condamné et un autre que l'amour de son fils sauvera.

Ainsi envisagé, le traitement de la lumière focalisée dans *Les Deux Gosses* s'apparente à son utilisation dans *La Dégringolade* ou *Le Duc de Kandos* : la lumière permet d'attirer l'attention du spectateur sur un motif récurrent dans la pièce qui, sans elle, serait probablement noyé dans l'avalanche des situations et des personnages. Encore une fois, la lumière vient accentuer un détail plutôt que souligner un clou : il s'agit de mettre en avant une cohérence thématique au sein de la pièce. S'il serait, sans doute, abusif de parler ici d'indice – puisque ces détails ne contribuent pas à la révélation d'une vérité clairement énoncée –, il faut néanmoins remarquer que la lumière fonctionne en mettant l'accent sur des signes. Implicitement, l'examen des personnages à la lumière focalisée souligne le contraste de classe central à l'œuvre. Mis face à face, Kerlor l'aristocrate et La Limace, le vaurien, s'opposent radicalement en termes de manières, de physionomie et de caractère : en mettant l'accent sur ce duo, la lumière focalisée permet d'insister sur la différence de nature entre les personnages. Cette différence de nature devient ainsi le conflit central à l'œuvre : la nature fondamentalement noble de l'aristocrate lui permet de racheter sa faute, alors que l'homme du peuple, fondamentalement dépravé, s'enfonce dans le crime. Jean, le fils de Kerlor, qui, bien qu'éduqué par La Limace, révèle un caractère très noble, est le dernier témoin de cette propension atavique au crime ou à

la noblesse : la corruption de son milieu d'adoption ne l'a pas atteint. En insistant, dès le troisième tableau, sur le face à face des deux personnages, sur la physionomie de La Limace, la lumière focalisée permet ainsi d'offrir d'emblée au spectateur un signe de cette opposition de nature à l'œuvre entre les classes ; c'est le tableau comparatif de deux milieux (compris comme des tendances naturelles) qui s'offre au regard, par l'intermédiaire de deux spécimens d'hommes que tout oppose. À la manière d'une lentille de microscope, la lumière permet ici de distinguer le détail physique qui témoigne de la nature des personnages ; ainsi les utilisations de la lumière focalisée se présentent-elles comme autant de signes à destination des spectateurs.

Dans ces six spectacles, la lumière focalisée est utilisée comme un dispositif machinique qui instrumente l'œil, lui permet une lecture plus riche du spectacle, avec une attention accrue au détail, une capacité décuplée à lire le signe. Le projecteur, augmentant l'œil, place le spectateur en situation d'enquêteur ou d'expérimentateur, lui donnant les outils pour comprendre la nouvelle conception de la scène – ou le détail fait sens – qui se met progressivement en place, et que le tournant impulsé par Antoine dans la dernière décennie du siècle va imposer. En cela, certains usages de la lumière focalisée, dès les années 1860, préfigurent les développements de la toute fin du siècle ; ils contribuent, en tout cas, à faire évoluer progressivement la façon dont est pensée l'image au théâtre.

Conclusion

Les années 1850-1890 sont donc marquées par un profond changement de paradigme en ce qui concerne la lumière au théâtre, changement de paradigme dont la lumière focalisée est, en quelque sorte, l'indice, la face la plus visible. D'une part, le rapport scène/salle, en termes de luminosité, tend progressivement à se déplacer : alors que la salle devient souvent le lieu de noirs ponctuels, la luminosité de la scène est de plus en plus manifeste ; ainsi le rapport observé/observant est-il de plus en plus marqué, et les regards vagabonds, sociaux, ceux qui errent sur les autres spectateurs, entament-ils leur chant du cygne. D'autre part, progressivement, le développement des dispositifs de focalisation, aussi bien les projecteurs et poursuites que les instruments permettant de limiter la lumière à un point de la scène, tend à produire un tableau de plus en plus segmenté et hiérarchisé par la lumière ; le regard se trouve construit et dirigé vers certains points du tableau ; l'image est hiérarchisée ; et l'attention du spectateur devient une question centrale à la lumière. Enfin, les instruments de lumière focalisée que sont les projecteurs sont de plus en plus utilisés dans une dynamique de construction de l'attention : d'abord mis au service des retournements de l'intrigue, des informations importantes, ils ont tendance à être utilisés pour révéler les signes et les indices. Ainsi, en un peu plus de trente ans, la lumière au théâtre change-t-elle graduellement de rôle : d'élément esthétique qu'elle était principalement, elle est mise au service d'une régulation du rôle et de la fonction du spectateur. À l'intérieur d'un spectacle qui va, de plus en plus, fixer et discipliner son public, la lumière constitue un des premiers jalons de cette discipline naissante : elle encadre, elle guide ; elle renforce le dispositif synoptique qui contrôle de plus en plus le spectateur.

Le fait que les projecteurs s'imposent si rapidement sur les scènes parisiennes tient, évidemment, aux développements techniques et à l'importance qu'avait pris l'imaginaire de la lumière focalisée dans les spectacles du premier XIX^e siècle ; mais leur succès s'explique aussi par le fait qu'ils répondent à un besoin spécifique de ce théâtre de la fin du XIX^e siècle, soumis aux mutations du capitalisme. Ces mutations se jouent d'abord au niveau de l'image scénique : avec entre autres la concurrence entre les théâtres, des moyens matériels de plus en plus importants sont mis en œuvre pour attirer le spectateur, la « mise en scène » se développe ; cette profusion appelle une hiérarchisation, un guide, un tri – et ce sera la lumière qui en sera l'idéal

vecteur. Plus profondément, cependant, ce sont les modifications de la compréhension du sujet, et l'irruption du paradigme de l'attention, qui se jouent dans ces transformations : pour être productive, la conscience du sujet a désormais besoin d'être attentive, et cette compréhension nouvelle du sujet influence la façon dont sont pensés le spectacle et le spectateur. Il ne s'agit plus simplement de donner à voir une pièce, charge au spectateur de la recevoir en ses propres termes ; l'acte de regarder est pensé, décomposé, guidé. De ce point de vue, avant la salle obscure, l'irruption de la lumière focalisée illustre une avancée majeure des techniques de la discipline au théâtre.

Troisième partie
Construire les corps

Introduction

Si la lumière focalisée est largement utilisée, à partir des années 1850, pour diriger le regard sur le spectacle, en hiérarchisant l'image, elle se constitue aussi progressivement en technique disciplinaire pour les corps en scène. Les deux aspects sont évidemment liés : nous avons évoqué dans la partie précédente de cette thèse la façon dont la lumière focalisée hiérarchise les corps, en mettant en avant les premiers rôles ; mais son travail sur les corps en scène s'inscrit bien plus en profondeur.

La focalisation, en effet, introduit une rupture majeure par rapport aux corps dans le fonctionnement de l'éclairage scénique : les projecteurs électriques ou oxhydriques permettent de produire une lumière dont la source est cachée aux regards. Contrairement à un effet de focalisation produit, par exemple, par une lanterne présente en scène, où la source de lumière reste l'élément le plus lumineux, la lumière du projecteur est visible d'abord sur les corps qu'elle éclaire. Ainsi, un corps éclairé par un faisceau électrique sera généralement l'élément le plus lumineux de l'image, contrairement à un corps présent près d'une lanterne. Cette différence, majeure, est très tôt exploitée par les praticiens de théâtre, car elle permet de produire l'illusion de corps technologiquement lumineux : l'appareillage technique s'efface au profit d'un effet qui semble presque émaner des corps eux-mêmes. C'est toute la façon de penser la lumière sur la scène qui se trouve alors progressivement bousculée : si les éclairages restent généralement tributaires d'un référent réaliste (le plus souvent, un rayon de lune), ils sont désormais largement pensés comme outils de construction des corps.

Cette rupture joue sur deux plans : d'une part, sur ce qui est la représentation des corps ; de l'autre, en ce qui concerne la pratique des comédiens, danseurs, et chanteurs en scène.

Du premier point de vue, la lumière focalisée représente une façon de produire, technologiquement, de nouveaux corps. Elle permet de transformer la matérialité du corps – de donner l'impression d'un corps lumineux – et est ainsi souvent utilisée pour souligner l'altérité d'un personnage, qu'il s'agisse d'une altérité dans l'ordre du fantastique (qui sera l'objet de notre premier chapitre) ou d'une altérité dans l'ordre du genre (objet du second chapitre).

Du second point de vue, c'est-à-dire de celui des interprètes, la lumière focalisée introduit une discipline supplémentaire dans la construction du jeu. D'un point de vue évident, d'abord, puisqu'elle restreint les déplacements et impose de tenir compte d'un paramètre

supplémentaire. D'une seconde façon également, puisque, soulignant et travaillant sur le corps, elle modifie la corporéité du personnage sans que l'interprète n'ait réellement de prise sur ces représentations. La seconde moitié du siècle est alors le lieu d'une réinvention du rapport des interprètes à la lumière, et le théâtre de nouvelles expérimentations.

1. Chapitre 1 : La fabrique du fantôme

À partir des années 1850-1860, la lumière focalisée crée une toute nouvelle façon de représenter les corps en scène : elle permet de mettre en scène des corps lumineux, mais qui, visiblement, ne doivent cette lumière qu'à eux-mêmes – puisque la source de cette lumière est dissimulée, grâce à la puissance du faisceau électrique ou oxydrique. C'est une rupture assez fondamentale dans l'histoire des représentations théâtrales : les praticiens disposent désormais d'un instrument qui modifie, à distance, la luminosité (et donc l'apparence) du corps. Les années 1850 inaugurent donc une série d'expérimentations qui consistent à inventer de nouveaux corps, grâce à la lumière focalisée.

Les premiers corps ainsi réinventés sont les corps qui appartiennent au registre du surnaturel, du fantastique, ou du merveilleux : les vampires, les diables, ou les fantômes, pour ne citer qu'eux. Ces corps présentent une altérité évidente que la lumière focalisée permet de matérialiser sur la scène, aussi est-elle presque systématiquement utilisée pour les accompagner. À ce titre, les corps surnaturels représentent un cas paradigmatique d'utilisation de la lumière focalisée, qui peut permettre de comprendre les significations que prend progressivement celle-ci, au fur et à mesure de son usage, dans les représentations de la seconde moitié du siècle.

En effet, si, comme nous l'avons vu dans la partie précédente de cette thèse, la lumière focalisée sert à distinguer certains corps ou certains objets, cette distinction n'est souvent pas une opération neutre : elle sert aussi à modifier l'apparence du corps ainsi éclairé ; il paraît alors qualitativement différent des autres corps en scène. La lumière focalisée est un marqueur d'altérité, mais d'une altérité qui, dans l'esprit des contemporains, prend certains traits spécifiques ; elle permet de produire un certain type de corps. L'étude de ces créatures paradigmatiques de la lumière focalisée que sont les diables, fantômes, vampires peut, nous en faisons l'hypothèse, permettre de comprendre plus précisément le type de corporéité que produit la lumière focalisée sur la scène.

La lumière focalisée, tout d'abord, est perçue comme un outil de transformation des corps – mais une transformation intérieure, qui modifie tout autant la nature du corps que son apparence. C'est ce qu'exemplifie la séquence, souvent répétée, de la transformation du vampire sous la lumière de la lune.

Ensuite, comme nous le verrons à travers l'étude des corps diaboliques – mais la réflexion s'applique, de la même façon, aux corps de fantômes – la lumière focalisée permet de créer des corps technologiquement reproductibles, dans lesquels les caractéristiques spécifiques de l'interprète s'effacent au bénéfice d'une corporéité reproduite de spectacle en spectacle.

Enfin, l'étude des fantômes nous permettra de cerner plus précisément l'une des principales opérations de la lumière focalisée sur les corps : la lumière focalisée tend en effet à produire un type spécifique de corps, que nous appellerons un corps immatérialisé. Elle aboutit ainsi au résultat paradoxal qu'un corps plus éclairé peut devenir un corps moins matériel⁵⁹⁴.

1.1. La lumière focalisée comme instrument de transformation intérieure du corps : la résurrection du vampire

Empruntée aux mythes d'Europe centrale, la figure du vampire, qui revient d'entre les morts pour sucer le sang de ses victimes, suscite à partir du XVIII^e siècle l'intérêt des intellectuels européens – à ce titre, et contrairement à bien d'autres créatures fantastiques, l'histoire du vampire « prend ses racines dans les démarches empiriques des sciences de l'investigation qui se développent au XVIII^e siècle⁵⁹⁵ ». Mystère médical et physique, le vampire suscite l'engouement des romantiques, notamment après la publication de la nouvelle de John William Polidori, en 1819, qui réinvente la créature en lui conférant les traits d'un anti-héros romantique, d'une pâleur cadavérique et pourtant séduisante. Le théâtre, à son tour, s'empare du mythe : des pièces de Nodier, Scribe, Dumas voient le jour sur le sujet.

Nous ne saurions, évidemment, faire ici la généalogie des vampires au théâtre ; bien plutôt, nous nous concentrerons sur un motif du mythe, repris de pièce en pièce, et qui souligne à partir des années 1850 l'importance prise par la lumière focalisée : la résurrection du vampire. Cette résurrection est un motif emprunté à la nouvelle de Polidori, qui la décrit en ces termes :

...il apprit d'un des brigands que, conformément à la promesse qu'ils avaient faite à lord Ruthwen, ils l'avaient transporté au sommet d'une montagne voisine pour qu'il y fût exposé aux premiers rayons de la lune qui devait se lever peu de temps après sa mort. Surpris de ce récit, et emmenant avec lui quelques-uns des brigands, Aubrey décida d'aller à l'endroit où ils avaient laissé le corps, pour l'ensevelir ; mais arrivé au sommet de la montagne, il ne

⁵⁹⁴ Comme nous le verrons dans un chapitre suivant, l'affirmation inverse (qu'un corps plus éclairé devient plus matériel) est paradoxalement tout aussi vraie.

⁵⁹⁵ N. Groom, *The vampire : a new history*, New Haven and London, Yale University Press, 2018, p. 7. Nous traduisons : « their history is rooted in the empirical approaches of the developing investigative sciences of the eighteen century ».

trouva aucune trace du lord ni de ses vêtements, quoique les bandits assurassent qu'ils ne se trompaient pas de lieu⁵⁹⁶.

Cette résurrection à la clarté de la lune aura une fortune théâtrale particulière ; le motif, particulièrement visuel, inspire les dramaturges. Surtout, à partir des années 1850, l'utilisation de la lumière focalisée pour figurer les rayons de la lune ouvre de nouvelles possibilités dans la représentation d'un corps fantastique et inhumain. La résurrection au clair de lune vient matérialiser, sur scène, le mystère physique que représente le vampire ; elle permet, en même temps, d'expérimenter avec les possibilités de transformation du corps qu'offre la lumière focalisée.

1.1.1. *Le Vampire* de Dumas, ou la lumière focalisée comme transformation magique

Dans *Le Vampire* (Ambigu-Comique, 1851) de Dumas et Marquet, la lune, représentée par une lumière électrique, est la manifestation même de la puissance surnaturelle du vampire : elle est l'instrument de sa résurrection.

La pièce, suivant en cela la nouvelle originelle de Polidori, ainsi que la pièce de Nodier (Porte-Saint-Martin, 1820), met en scène le vampire Lord Ruthwen, créature démoniaque qui tue les jeunes vierges⁵⁹⁷. Or, une des particularités de ce vampire est sa capacité à ressusciter : plusieurs fois mis à mort, il renaît, dans la nouvelle comme dans le corpus théâtral, aux rayons de la lune. La scène de la résurrection, empruntée à Polidori, est similaire chez Nodier et Dumas. Ainsi le premier met-il en scène cette résurrection à la fin de l'acte II (après l'avoir une première fois décrite au début de sa pièce⁵⁹⁸) :

(Sa tête retombe ; alors Aubray, secondé par Petterson, porte Ruthwen sur le rocher du fond, il lui baise encore la main, et Petterson l'entraîne ; à ce

⁵⁹⁶ J. W. POLIDORI, « Le Vampire », dans S. Després (éd.), *Contes de vampires*, Paris, Flammarion, 2010, p. 50.

⁵⁹⁷ Gilbert de Tiffauge, qui se trouve en Espagne avec d'autres voyageurs égarés, est contraint de trouver refuge dans un château abandonné, le château de Tormenar. Il s'y trouve, entre autres, avec Juana, une jeune femme qui a promis d'y retrouver son fiancé Don Luis. Alors que minuit sonne, survient Lord Ruthwen, un voyageur qui demande à être hébergé. Peu après, cependant, alors que tous sont partis se coucher, Gilbert découvre le cadavre de Don Luis ; un cri retenti, c'est Juana qui vient d'être assassinée. Croyant tuer son meurtrier, Gilbert tue Lord Ruthwen. Celui-ci, dans son dernier souffle, demande à ce que son cadavre soit déposé à la lumière de la lune, sur un flanc de montagne, ce que fait Gilbert.

La lune, brillant sur le cadavre, ressuscite Lord Ruthwen, qui, en réalité, est le vampire éponyme, et n'aura cesse de poursuivre Gilbert de sa vengeance. Il s'attaque d'abord à sa sœur, Hélène, dont il se fait aimer, puis qu'il tue ; ensuite, il poursuit Antonia, sa fiancée, mais, in-extremis, avec l'aide d'une autre créature fantastique, Gilbert parvient à le tuer.

⁵⁹⁸ C. NODIER, *Le vampire*, op. cit., p 18.

moment on voit la lune planer entièrement sur le corps de Ruthwen et éclairer les glaçons de la montagne. La toile tombe.)⁵⁹⁹

Une scène très similaire, quoique plus spectaculaire, est décrite par Dumas et Maquet dans le troisième tableau de leur pièce :

TROISIÈME TABLEAU

Le penchant d'une colline hérissée de roches nues. – Nuit profonde. Vaste horizon sombre.

Scène unique

Gilbert, Ruthwen.

Gilbert arrive lentement, avec le cadavre de Ruthwen sur ses épaules. Il le dépose sur une roche saillante, le visage tourné à l'occident ; puis il s'agenouille un instant auprès du corps, et redescend le sentier. – Dès qu'il a disparu, la lune transparait derrière les nuages ; un coin de son disque argente les saillies des rocs et les pitons de la montagne ; la clarté grandit et envahit peu à peu le cadavre et finit par monter jusqu'à son visage. – À peine la face est-elle baignée de cette lumière, que les yeux du cadavre s'ouvrent tout grands ; sa bouche sourit lugubrement. Lord Ruthwen se met sur son séant, puis se lève tout à fait, et, après avoir secoué ses cheveux au vent, il déploie de grandes ailes et s'envole⁶⁰⁰.

La presse, au sujet de ce spectacle, note que le spectateur « voudra voir le terrible lord étrangler Juana, mourir, ressusciter aux rayons d'une lueur électrique, séduire Hélène, remourir et reressusciter encore⁶⁰¹ ». Ainsi, quoique le motif central de la résurrection aux rayons de la lune soit donné avec le mythe du vampire tel que composé par Polidori, la pièce de Dumas et Maquet marque une évolution certaine.

D'une part, on constate que le passage de la nouvelle au roman fait, chez Nodier comme chez Dumas et Maquet, que cette scène particulièrement visuelle acquiert une importance majeure. Là où, chez Polidori, la description de la résurrection n'est pas donnée, les trois auteurs de théâtre insistent sur la présence (et les effets) de la lune. Mais cette insistance est encore plus marquée chez Dumas et Maquet : alors que chez Nodier, cette scène survient en fin d'acte, et que l'on ne voit pas le vampire effectivement revivre, chez Dumas et Maquet, la scène fait l'objet d'un tableau – et donc, d'un changement de décor – à elle seule. Là où la pièce de Nodier suggérait la résurrection sans la montrer, celle qu'écrit Dumas met précisément en scène l'action de la lumière de la lune sur le vampire.

D'autre part, la disparité des moyens techniques à disposition des auteurs apparaît ici clairement. Chez Nodier, la lune décrite relève des dispositifs de « boîte à lune » décrits dans

⁵⁹⁹ *Id.*, p. 43.

⁶⁰⁰ A. DUMAS, « Le Vampire », dans A. Dumas, *Théâtre complet d'Alex. Dumas*, Paris, Michel Lévy frères, 1874, vol. 18, p. 200.

⁶⁰¹ J. LEMER, « Ambigu.- Le Vampire. », *La Sylphide : journal de modes, de littérature, de théâtres et de musique*, 30 décembre 1851, p. 288.

la première partie : cette lune qui « plane [...] sur le corps » est clairement un élément de décor, qui doit contenir une lampe ou un dispositif d'éclairage. *A contrario*, la lune décrite par Dumas et Maquet apparaît en scène essentiellement sous forme de lumière : il s'agit d'un projecteur électrique dont la clarté vient « envahi[r] peu à peu le cadavre » puis baigner « la face [...] de cette lumière ». Si l'on constate qu'en ce début des années 1850 les représentations de la lune typiques des dramaturgies du début XIX^e siècle sont encore en mémoire de l'auteur (la lune est toujours matérialisée par un « disque »), la description révèle néanmoins une profonde transformation du motif, surtout dans ce qui est du rapport au corps.

En effet, là où dans la pièce de Nodier la lune agit comme une présence – presque, au fond, un talisman – c'est, chez Dumas et Maquet, la lumière sur la peau du cadavre qui est opérante. Cette lumière représente clairement la vie froide qui se propage dans le corps puis le visage du vampire : très révélateur, à cet égard, est le fait que celui-ci ouvre les yeux lorsque la lumière parvient jusqu'à son visage. Moins que la présence de la lune comme objet, c'est l'effet de la lumière sur la peau du corps en scène qui est ici important : c'est parce que le projecteur opère une transformation de l'apparence du cadavre (qui passe de sombre à clair) que le vampire se trouve ressuscité. Dans cette comparaison entre les deux œuvres se situe l'une des différences cruciales entre les effets de lumière focalisée produits par les dispositifs du début du siècle et ceux qui sont ensuite obtenus par les premiers projecteurs et éclairages électriques ou oxyhydriques : la lumière focalisée directionnelle (qui n'est pas produite par un élément identifié en scène, telle une lanterne) opère une transformation sur les corps. La relative invisibilité de l'appareil produisant la lumière fait que l'attention n'est pas détournée par celui-ci (on ne va pas regarder la lanterne) et que la seule chose à voir réellement, c'est la lumière produite. Or la lumière n'est pas, d'elle-même visible ; c'est parce qu'elle se pose sur les décors, les costumes et les peaux qui la réfléchissent qu'elle le devient. La lumière focalisée du projecteur, en détachant l'effet lumineux de sa cause, produit une luminosité qui semble d'autant plus émaner des corps eux-mêmes. Même si, dans la période qui nous occupe, les dramaturges restent préoccupés par le fait d'attribuer une origine réaliste à ces rayons (le plus souvent, la lune), la différence entre une source visible et une source invisible est importante ; sans source visible, la lumière du projecteur peut plus aisément être traitée comme une émanation du corps ou un élément fantastique. Dès lors, la question de la construction et de la transformation des corps par la lumière devient centrale.

Avec la résurrection du vampire de Dumas et Maquet se joue donc une toute nouvelle façon d'appréhender la lumière, dans laquelle la question de son effet sur les corps devient cruciale. La progression de la lumière sur le vampire (corps puis visage), la façon dont celle-ci

est présentée comme donnant la vie, révèle que ce sont désormais les interactions de la lumière avec le corps qui sont essentielles à l'image ; plus encore, la lumière dirige le corps, puisque c'est elle qui donne aux yeux l'impulsion pour s'ouvrir. Là où un personnage manipulant une lanterne, ou se déplaçant sous un lampadaire, restait en apparence libre de ses mouvements, et de la façon dont la lumière affectait son corps, le cadavre du vampire de Dumas est entièrement impuissant face à la lumière qui agit sur lui ; immobile, il suit le tempo de celle-ci pour se ranimer. Le dispositif de la lumière focalisée a donc profondément changé : désormais, celle-ci apparaît comme une présence surplombante en scène, et n'est plus régie par les acteurs. Au contraire, c'est elle qui agit sur leurs corps et transforme leur peau.

Enfin, dans cette scène, la lumière focalisée vient changer la nature du personnage : là où, jusqu'alors, Lord Ruthwen apparaissait comme un aristocrate plus ou moins ordinaire (quoi que le spectateur averti ait très probablement deviné sa véritable nature), l'action de la lumière focalisée le fait basculer dans la catégorie des créatures surnaturelles – qui atteint son apogée avec le déploiement des ailes. Le corps humain se trouve soudainement altéré, il n'obéit plus aux lois physiques qui devraient gouverner son existence : déjouant la pesanteur, il s'envole. Le mythe du vampire, en cela, offre un terrain propice pour explorer les effets de la lumière sur les corps : la lumière est utilisée pour représenter à la fois une impossibilité physique et un processus magique. Précisément parce qu'elle agit sur le corps, le colore, elle permet de suggérer une corporéité qui n'est pas humaine, elle permet de travailler l'apparence physique de l'acteur. La résurrection du vampire est à la fois symptomatique et métaphorique du travail sur les corps que réalise la lumière focalisée à partir des années 1850 : elle fait basculer les corps d'un plan de réalité (humains, ordinaires) à un autre (inhumains, surnaturels).

1.1.2. Douglas le Vampire, la transformation physiologique

Douglas le Vampire (Théâtre Beaumarchais, 1865) présente également deux scènes de résurrection à la lumière électrique ; la première des deux a un intérêt particulier étant donné l'attention proprement physiologique apportée au corps et à ses transformations.

À la différence de la pièce de Dumas et Maquet, Maxwell, le héros de cette version, n'est pas un noble guerrier, mais un médecin, qui donne la vie au vampire et cherche ensuite à réparer son erreur⁶⁰² : si la pièce reprend certains éléments du mythe du vampire – à commencer par la

⁶⁰² Maxwell, un médecin, est amoureux d'Anna, la fille d'un baronnet, Clifford. Or, celui-ci refuse le mariage. Clifford, par ailleurs, cherche à hériter du titre et de la fortune du marquis de Douglas. Pour y parvenir, il s'entend avec un mercenaire qui assassine l'héritier légitime. Maxwell, le médecin, emporte le mourant, pour essayer de le soigner ; mais, alors que celui-ci gît, mort, dans son cabinet, il comprend qu'il a en face de lui un vampire. Décidé

résurrection au clair de lune – c’est d’abord le parallèle avec le *Frankenstein* de Mary Shelley qui est frappant. Maxwell, comme Frankenstein, manipule la vie au-delà de ce que la science devrait permettre, et se trouve responsable de la création d’un monstre ; comme Frankenstein, il met ensuite tout en œuvre pour stopper sa créature.

La scène qui nous intéresse spécifiquement est celle de la première résurrection du vampire : en effet, elle s’écarte de manière significative des premières itérations du mythe. Si Dumas, Maquet ou Nodier reprenaient directement le motif de Polidori, *Douglas le Vampire* introduit deux variations conséquentes. La première, c’est le cadre dans lequel se déroule cette résurrection : là où les versions précédentes mettaient en scène le rayon de lune sur un flanc de montagne, la résurrection se déroule dans le cadre du cabinet médical :

Le cabinet de travail de Maxwell. – [...] Grandes bibliothèques, encombrées de livres, d’instruments de médecine, d’animaux empaillés, de fioles, d’urnes, de bocaux, de squelettes, de têtes de mort⁶⁰³.

À la nature romantique et sauvage présente, par exemple, chez Dumas, est substituée ici le cadre plus réaliste du cabinet médical, présenté avec tous les attributs de la recherche et de la science : livres, instruments de médecine... D’emblée, la résurrection du vampire apparaît moins comme une opération magique que comme une opération clinique – le vampire, quoiqu’à l’état de cadavre, occupe la position du patient plus que celle de créature surnaturelle.

En outre, et c’est là le second écart significatif avec le mythe originel, cette résurrection est intentionnelle. Dans les versions précédentes, en effet, le vampire demandait au héros de placer son cadavre dans le rayon de la lune, présentant cela comme le souhait d’un mourant ; mais le héros lui-même n’avait aucune conscience de la résurrection qui se préparait. Ici, au contraire, Maxwell, le médecin, se rend immédiatement compte qu’il a affaire au cadavre d’un vampire, et choisit en toute conscience de le ressusciter pour se venger de ses ennemis. La scène, en effet, se déroule en plusieurs étapes : d’abord, le médecin, ayant fait son possible pour sauver son patient, doit avouer son impuissance, et, surtout, celle de sa science, qui s’incline devant la mort. Mais il se trouve que les rayons de lune tombent sur le cadavre, et que Maxwell croit le voir frémir ; immédiatement, il comprend qu’il a affaire à un vampire, et consulte ses livres pour confirmer son hypothèse. Aussitôt, la tentation est immense pour le médecin de réanimer la créature, au nom de la science :

à se venger de Clifford, il place le vampire sous les rayons de la lune pour le ressusciter, ce qui fonctionne. Malheureusement, la vengeance du vampire Douglas s’abat sur Anna : il décide de l’épouser et de la tuer. Pour éviter cela, Maxwell le tue une première fois, mais ne parvient pas à l’empêcher de ressusciter. Pour en venir à bout une fois pour toutes, il convainc sa sœur Fanny de prendre la place d’Anna lors du mariage puis poursuit les nouveaux mariés sur le bateau qui les emporte en mer, et parvient enfin à tuer le vampire.

⁶⁰³ J. DORNAY, *Douglas le Vampire.*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 6.

Je suis en face d'un des plus effroyables mystères de la nature... que de victimes si je cède aux tentations de la science, si je veux ajouter mon témoignage à tous ceux que l'on récuse... si je veux me venger de ce monde qui me laisse pauvre et repoussé, au milieu de cette foule que je dépasse de mon intelligence et de mon savoir...⁶⁰⁴

En somme, la résurrection du vampire est présentée comme une expérience scientifique ayant le potentiel de prouver la réalité de ces légendes, et de couvrir de gloire celui qui fait cette découverte – autant de préoccupations complètement étrangères aux personnages des autres pièces. Le monstre est d'abord présenté comme une curiosité scientifique, un mystère à investiguer – ce qui était de l'ordre de la magie dans les pièces précédentes est, ici, confronté à l'œil clinique du médecin, qui imagine un protocole pour établir la vérité.

Le médecin commence cependant par se raviser, et ferme les rideaux du lit pour empêcher les rayons de la lune d'atteindre le cadavre – contrairement aux versions précédentes, le héros est ici absolument en contrôle du mystère de la résurrection, qu'il comprend. Pourtant, il finit par décider de procéder à son expérience, et de laisser les rayons se poser sur le cadavre. Le frontispice de l'édition représente la scène et le rayon de lumière focalisée tombant sur le cadavre :



Figure 43. Résurrection de Douglas le Vampire.

J. Dornay, *Douglas le Vampire*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, frontispice.

La presse décrit l'effet comme un « procédé devenu très commode au théâtre, depuis l'invention de la lumière électrique⁶⁰⁵ ». Le texte de la pièce explicite un peu la scène : les didascalies

⁶⁰⁴ *Id.*, p. 6.

⁶⁰⁵ L. ULBACH, « Revue théâtrale », *Le Temps*, 21 août 1865, p. 2.

précisent que « la lune inond[e] le corps⁶⁰⁶ », puis que le corps se meut et que la tête se soulève, et qu'enfin le vampire se redresse. La progression est relativement similaire à celle de la pièce de Dumas : là encore, la lumière redonne vie au corps. La principale différence vient de la présence du médecin, témoin de la scène, et qui commente son effet, observant notamment que « l'âme chassée vient reprendre sa place !... la vie circule dans ces veines glacées... Je suis égal à Dieu, j'ai créé un homme !...⁶⁰⁷ ». Le parallèle avec *Frankenstein*, et l'énergie vitale de l'électricité, est ici frappant : c'est la lumière (électrique) de la lune qui donne la vie au vampire et lui permet de se redresser.

La première des trois scènes de résurrection présentées dans *Douglas le Vampire*⁶⁰⁸ reprend donc certains des tropes exploités, notamment, par Dumas : là encore, la lumière sur le corps est mise en scène comme le mécanisme central de la résurrection. Mais cette version va plus loin, insistant sur l'aspect proprement médical du processus : le phénomène magique est précisément décrit comme un processus physiologique. Ainsi la pièce met-elle encore plus l'accent sur les effets de la lumière sur le corps : c'est elle qui fait passer le cadavre d'un état (mort) à un autre (vie). Le mythe du vampire, et son traitement au théâtre, révèlent une des caractéristiques majeures de la lumière focalisée à partir des années 1850 : celle-ci a le pouvoir de transformer la nature des corps. Elle n'est pas seulement un effet décoratif, et ne sert pas seulement à attirer l'attention ; elle opère son alchimie sur les corps en scène, elle les transfigure. Ce pouvoir transformatif sera exploité de multiples façons, pour représenter tout un bestiaire de monstres propres à la scène du XIX^e siècle, à commencer par les diables.

1.2. Créatures et objets fantastiques à l'époque de leur reproductibilité technique

À partir des années 1850, les personnages et objets fantastiques présents en scène sont souvent accompagnés de lumière focalisée, qui les démarque du commun des mortels et permet de souligner leur intrinsèque altérité. Diables, fantômes, objets et créatures surnaturels sont souvent accompagnés d'une poursuite ; or le travail de la lumière sur les corps tend peu à peu

⁶⁰⁶ J. DORNAY, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁰⁷ *Id.*, p. 7.

⁶⁰⁸ Nous ne commenterons pas en détail les autres, qui sont plus classiques : dans la seconde, le vampire, blessé à mort, tente de gagner un tertre sur lequel brille la lumière de la lune, qui doit lui permettre de ressusciter, mais il échoue. La troisième, qui se déroule dans un cimetière éclairé par la lune, met en scène plusieurs spectres dans un registre finalement plus traditionnel.

à faire du fantastique une représentation technique, et, par-là, reproductible. L'uniformisation des corps représentés tend ainsi progressivement à gommer les singularités des interprètes au profit d'un corps reproduit par la technique.

1.2.1. Le diable, une image techniquement reproductible

1.2.1.1. Emergence d'un nouveau code

À partir des années 1850, le diable et ses avatars sont conventionnellement représentés accompagnés d'une poursuite – souvent rouge, parfois verte. Ainsi la presse parle-t-elle du diable qui « dans les féeries, se montre habituellement, un diable vêtu de rouge et éclairé par la lumière électrique⁶⁰⁹ ».

Cette tradition débute probablement avec Méphistophélès dans le *Faust* de Gounod (Opéra, 1859) ; c'est en tout cas un des deux exemples de spectacle nécessitant une poursuite que Duboscq cite dans son catalogue de 1876⁶¹⁰. L'exemple de *Faust* est d'ailleurs fréquemment repris dans les ouvrages traitant des applications de l'électricité⁶¹¹, quoique la couleur de la poursuite employée varie selon les témoignages. Ainsi, Camille Grollet observe-t-il que :

Parfois on envoie des rayons colorés, soit pour faire ressortir un personnage en particulier, soit pour éclairer un coin dans la scène. Ailleurs, dans *Faust*, par exemple, Méphistophélès est de temps en temps éclairé par la lumière rouge.⁶¹²

Une anecdote publiée dans le *Figaro* mentionne en revanche une poursuite de couleur verte :

Vous vous rappelez qu'au premier acte de *Faust*, Méphistophélès reçoit à certain moment, en plein visage, un jet de lumière électrique qui le fait paraître tout verdâtre.

Faure, en s'en allant chanter à Bade l'opéra de Gounod, craignait que cet effet ne fût raté là-bas, malgré le soin que l'on apporte à la mise en scène. Il emmena donc, à ses frais, l'employé de l'Opéra qui est chargé, chaque fois qu'on joue *Faust*, de diriger sur la figure de l'artiste le jet en question.

Mais, ô malheur ! soit qu'il eût mal calculé la distance, soit qu'il eût perdu à la roulette et qu'il pensât à ce qu'il aurait pu gagner, l'employé venu de Paris pour

⁶⁰⁹ E. REYER, « Revue musicale », *Journal des débats politiques et littéraires*, 27 février 1877, p. 1.

⁶¹⁰ J. DUBOSCQ, *Catalogue des appareils employés à la production des phénomènes physiques au théâtre*, op. cit., p. 14.

⁶¹¹ Dans *La Houille*, G. Tissandier attribue ce type de poursuite, un « jet de lumière rouge », utilisées par exemple pour *Faust*, à la lumière oxhydrique. La distinction lumière électrique/lumière oxhydrique était assez peu perceptible pour les spectateurs de l'époque, l'effet tenant plutôt à la combinaison d'une source de lumière intense (électrique et oxhydrique) et d'un appareil de focalisation (G. TISSANDIER, *La houille*, Paris, L. Hachette, 1869, p. 172).

⁶¹² C. GROLLET, *L'électricité : ses applications pratiques*, Paris, A. Degorce-Cadot, 1883, p. 285.

cette unique opération de verdir les traits de Faure dirigea sa lumière sur le ventre de Méphistophélès.

La salle se mit à rire, et Faure lui-même ne put garder son sérieux.⁶¹³

Il est possible que plusieurs couleurs aient été employées dans le même spectacle, ou que le code, ayant commencé avec du vert (le témoignage du *Figaro* date des années 1860), se soit progressivement déplacé vers le rouge (C. Grollet écrit dans les années 1880). Quoi qu'il en soit, le code consistant à accompagner le diable d'une poursuite, rouge ou verte, semble émerger dès les années 1860.

1.2.1.2. La lumière focalisée comme transformation de l'humain en créature diabolique

Si le diable est souvent présenté accompagné d'une poursuite, généralement rouge, il peut arriver que les spectacles mettent en scène un personnage qui n'est pas *a priori* le diable dans un tel éclairage : la lumière permet alors de faire passer le personnage humain sur un autre plan de réalité, d'indiquer au spectateur un changement de corporéité. L'effet de lumière permet alors de transformer un personnage ordinaire en créature fantastique.

Dans *Robin des bois* (Opéra, probablement vers 1870⁶¹⁴), le personnage éponyme, présenté comme « l'aide de camp de Lucifer⁶¹⁵ », apparaît à la fin de l'acte II dans une lumière rouge pour faire signer un pacte démoniaque aux protagonistes⁶¹⁶.

Quoique Robin des bois, dans l'opéra, ne soit pas le diable lui-même, il en est présenté comme une émanation : créature mythique, qui inspire la crainte aux personnages de la pièce, il fait signer aux protagonistes un pacte faustien (les balles enchantées en échange de leur âme)

⁶¹³ J. PREVEL, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 12 septembre 1869, p. 3

⁶¹⁴ Nous nous basons pour commenter le spectacle sur le livret de mise en scène publié par Paliani. Celui-ci, exceptionnellement, ne mentionne pas la date de création du spectacle ; le catalogue de la BNF le date de 1872. L'opéra lui-même a été créé en France, en 1824 ; mais il semble peu probable que le livret date de cette époque, puisque la collection Paliani commence à la fin des années 1830. Il serait logique de supposer que Paliani s'est basé, pour rédiger le livret, sur une reprise du spectacle, dans les années 1870. Une reprise, donc, signalée par la presse en 1870, pourrait être à l'origine du livret (voir B. JOUVIN, « Théâtres », *La Presse*, 23 mai 1870, p. 1).

⁶¹⁵ CASTIL-BLAZE et T. SAUVAGE, *Robin des bois, ou Les trois balles*, Paris, Barba, 1824, p. 7.

⁶¹⁶ Adaptation d'un original allemand, *Robin des bois* est un opéra-féerie qui met en scène les déboires de Tony. Pour épouser Anna, la femme qu'il aime, celui-ci doit en effet triompher d'un concours d'armes et faire preuve d'une adresse supérieure – malheureusement, il est loin d'être doué au tir. Un autre personnage, Richard, lui fait alors miroiter la possibilité de devenir le possesseur de trois balles enchantées, qui atteignent immanquablement leur but. Pour cela, il doit se rendre dans la forêt, la nuit, et signer un pacte avec le « chasseur noir », Robin des bois, comme l'a déjà fait Richard lui-même. Tony refuse cependant de signer, mais, alors que Richard pour se venger, s'apprête à épouser Anna, il est tué par un accident et emmené aux Enfers par le chasseur noir. Tout finit bien pour les amants qui peuvent se marier.

et finit par entraîner l'un d'entre eux en enfer dans un déchaînement d'effets spéciaux. De plus, la lumière, telle qu'elle est décrite dans le livret de Paliani, le marque lors de sa première apparition comme une créature démoniaque.

La séquence du pacte, à la fin de l'acte II, donne lieu à un déchaînement d'effets spéciaux : effets pyrotechniques (du lycopode⁶¹⁷ et de l'esprit de vin sont jetés dans le feu), fantômes, animaux, détonations, tonnerre.... Parmi ces effets, l'entrée de Robin est particulièrement soulignée : en effet, précise le livret de Paliani, celui-ci est éclairé par un « réflecteur rouge, placé au premier plan jardin (non vu du public)⁶¹⁸ ». Le terme de « réflecteur » (plutôt que de « lumière électrique ») pourrait ici faire penser à une technique de focalisation employant plutôt une source de lumière au gaz ou à l'huile, peut-être parce que l'instrument d'éclairage est dissimulé dans le décor lui-même et qu'il est ainsi préférable de choisir un appareil plus compact et plus aisé à manipuler – le terme de « réflecteur » est d'ailleurs également utilisé par Paliani dans le livret de *Galathée* (1852) qui présente un cas de figure similaire. Quoi qu'il en soit, l'effet ici est bien la focalisation d'une lumière rouge sur Robin des bois, qui rend sa peau rouge.

Cet effet de focalisation a une double fonction : tout d'abord, elle joue le rôle d'un code. Robin, ici, apparaît dans la lumière que le spectateur est habitué à voir associée au diable : l'éclairage focalisé rouge. Quoiqu'il ne soit donc pas directement précisé, dans la scène, qu'il s'agit d'une apparition démoniaque, la lumière permet de situer les enjeux de la scène : c'est un démon qui a été invoqué. Au-delà, pourtant, la lumière rouge agit sur la corporéité du personnage : elle en fait un être surnaturel d'un point de vue sensible. Sa peau est à la fois plus lumineuse et plus rouge que celle des personnages qui l'entourent ; il brille dans le noir, mais d'une brillance inquiétante. Le rouge est une couleur bien entendu associée au diable depuis la fin du Moyen Âge, mais incarnant aussi, pour le XIX^e siècle, le danger politique d'une déstabilisation de l'ordre, en tant que symbole révolutionnaire⁶¹⁹. De ce point de vue, la lumière rouge lui arrache son humanité ; elle reproduit sur l'acteur qui endosse le rôle les caractéristiques surnaturelles du diable.

Dans *Le Timbre d'argent* (Théâtre-National-Lyrique, 1877), de la même façon, le personnage éclairé d'une poursuite rouge n'est pas *a priori* le diable, mais est révélé comme tel par la lumière.

⁶¹⁷ Poudre utilisée depuis le Moyen Âge notamment pour les feux de Bengale.

⁶¹⁸ *Robin des bois*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1872, p. 9.

⁶¹⁹ Voir à ce sujet M. PASTOUREAU, *Rouge : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016, pp. 98 et 163-175.

Cet opéra, comme *Robin des bois*, a pour enjeu central un pacte faustien, qui intervient à l'acte I. Le personnage de Spiridion, qui avait jusqu'alors été présenté comme un simple médecin, surgit en effet chez le protagoniste pour lui proposer un marché diabolique : il lui remet un timbre magique (le timbre d'argent éponyme) qui, lorsqu'il est sonné, a deux effets : d'une part, le héros (Conrad) se trouve couvert d'or ; de l'autre, quelqu'un meurt. Spiridion apparaît ensuite sous la forme de divers personnages au cours de l'opéra (un marquis, un cocher), étant plusieurs fois comparé au diable : il ne fait donc plus de doute qu'il s'agit d'une incarnation du démon⁶²⁰. Mais, lors de cette apparition de l'acte I, le spectateur l'ignore encore, et c'est la lumière qui vient le souligner. En effet, précise la presse, Spiridion apparaît ici dans la lumière électrique et vêtu de rouge⁶²¹ (il n'est pas spécifié si la lumière elle-même est rouge). Ainsi le spectateur – si la nature du pacte proposé n'était pas suffisamment claire – se trouve immédiatement renseigné sur la véritable nature du personnage de Spiridion : loin d'être un simple médecin, il s'agit d'une créature surnaturelle et démoniaque. La lumière et la couleur constituent un code très clair, et très lisible, qui identifie immédiatement le diable en scène. En outre, le comédien n'a pas à jouer le diable : la lumière suffit à lui conférer une corporéité particulière, elle le sort du registre des personnages humains auquel il appartenait jusqu'alors. La lumière focalisée rouge sur le diable agit donc à la fois comme un code et comme un effet reproductible modifiant en profondeur la corporéité des personnages : apparaissant soudain rouges et lumineux, ils basculent dans le registre du surnaturel. C'est la lumière, plus que l'acteur, qui prend en charge la transformation : ainsi se trouve reproduite, de spectacle en spectacle, une corporéité spécifique de la créature surnaturelle.

1.2.1.3. Une corporéité reproductible

La lumière focalisée, rouge, ou à l'occasion verte, semble donc avoir été utilisée de façon relativement courante pour accompagner les apparitions du diable. De ce point de vue, il nous semble qu'elle introduit, sur la scène, un élément de *reproductibilité technique* fondamental. Le concept, emprunté à Benjamin, doit évidemment être manié avec précaution,

⁶²⁰ L'opéra met en scène les aventures de Conrad, un jeune homme rongé par la fièvre de l'argent, et très malade à cause de cela : en effet, il aime une danseuse cupide, et a besoin d'une fortune pour la séduire. Aussi se résout-il à faire usage du timbre donné par le diable, d'abord en tuant malgré lui le père d'Hélène, une femme qui l'aime, puis en causant la mort de son meilleur ami. Tout au long de ces péripéties, il ne cesse de croiser le personnage du diable, sous divers déguisements : d'abord un marquis qui se bat avec lui pour le cœur de la danseuse, puis un cocher de cette même danseuse. Finalement, cependant, il est révélé que tout cela n'était qu'un cauchemar : Conrad s'éveille de son rêve enfiévré et, averti des périls d'une cupidité excessive, décide d'épouser Hélène (voir J. BARBIER, *Le Timbre d'argent*, Paris, Michaelis, 1877).

⁶²¹ E. REYER, « Revue musicale », 27 février 1877, *op. cit.*, p. 1.

puisque celui-ci cite justement le théâtre (par opposition au cinéma) comme forme artistique échappant à la reproductibilité technique. Pour lui, c'est précisément parce que l'acteur de cinéma, jouant devant l'appareillage plutôt que devant le public, n'est plus maître de sa performance, mais est au contraire soumis à de multiples interventions extérieures (éclairage, montage, prises de vues) qui constituent un intermédiaire entre lui et son public, qu'il perd son « aura », c'est-à-dire le caractère unique, voire sacré, de sa performance⁶²². Il ne s'agit pas, ici, de suggérer que la lumière focalisée introduit un bouleversement tel que l'acteur ne serait plus libre de sa performance, que celle-ci ne serait plus sujette aux accidents et aux déviations ; cette distinction posée, il nous semble cependant important de souligner la similarité entre le cinéma, tel que le décrit Benjamin, et la production des personnages fantastiques sur la scène du XIX^e siècle.

En effet, la poursuite accompagnant régulièrement le diable à partir des années 1850 ajoute à la performance de l'acteur un élément de reproductibilité technique. Quelles que soient les particularités d'interprétation du comédien, la lumière focalisée rouge introduit une homogénéité des corps entre les différents interprètes qui endossent le rôle. Une poursuite rouge crée un élément entièrement reproductible – il suffit de choisir le même appareil, la même couleur, la même intensité – qui peut être répété de spectacle en spectacle.

À ce raisonnement, on pourrait objecter qu'il n'y a, dans cet emploi de la lumière focalisée, rien de plus qu'une convention dramatique, comme elles ont existé depuis l'origine au théâtre. Ainsi, le diable du XIX^e siècle, avec son faisceau rouge, ne serait que l'avatar du diable des mystères médiévaux avec son costume encombré d'éléments pyrotechniques destinés à créer l'effroi⁶²³. Dans les deux cas, en effet, il s'agit d'une représentation conventionnelle, appuyée par des techniques relativement standardisées et plus ou moins reproduites de spectacle en spectacle. De la même façon, la poursuite rouge pourrait n'être vue que comme un écho et un prolongement du costume rouge dont il est souvent affublé.

Pourtant, il nous semble que la lumière focalisée introduit bien ici plusieurs ruptures fondamentales, qui la situent plus du côté de la reproductibilité que de celle du code – même si, évidemment, le code est au fondement du choix d'une poursuite de couleur rouge. Tout d'abord, la lumière focalisée, contrairement au costume ou au pétard, est perçue moins comme un

⁶²² W. BENJAMIN, « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », R. Rochlitz, M. de Gandillac et P. Rusch (trad.), dans *Oeuvres*, *op. cit.*, pp. 289-291.

⁶²³ Butterworth note que les diables étaient fréquemment représentés jetant du feu, via divers procédés : costumes enflammés, ou recouverts de térébenthine produisant de la fumée et des flammes ; roseaux emplis de poudre tenus à la main ; masques spéciaux permettant de cracher du feu... Quoique les « recettes » pour parvenir à ces effets aient été variées, il semble que la représentation du diable comme créature de feu ait été assez constante dans l'Europe de la fin du Moyen Âge. (P. BUTTERWORTH, *op. cit.*, p. 21-36).

accessoire que comme une propriété du corps. C'est la peau même de l'acteur qui devient lumineuse et rouge ; ce sont ses traits qui se dotent éventuellement d'ombres plus accusées, marquant son expression ; il n'a pas à la main une flamme rouge qui exploserait, il est lui-même cette flamme. En cela, nous sommes bien dans ce que pointait Benjamin : la performance de l'acteur est en partie le produit d'un appareillage technique, qui transforme son corps. Le comédien n'est plus entièrement maître de sa performance, et cette performance n'est plus entièrement livrée aux aléas de l'interprétation : elle acquiert une dimension technique, reproductible, et mesurable.

D'autre part, si le costume rouge ou le roseau de poudre suivent, de pièce en pièce, des principes similaires, ils ne sont pas eux-mêmes aussi fondamentalement reproductibles que ne l'est la lumière focalisée. Un costume pourra suivre un patron général ; mais il sera généralement adapté au corps de l'acteur qui le porte, et à l'esthétique générale du spectacle ; *a fortiori*, un bâton de poudre, contrôlé par le comédien, manipulé par lui, dépend de ses choix de jeu. La lumière focalisée, elle, n'est pas contrôlée par le comédien ; elle est en outre reproductible exactement à l'identique, parce que les appareils qui la produisent se standardisent peu à peu. Ainsi le corps du comédien se trouve-t-il à devoir composer avec un élément qu'il ne contrôle ni ne manipule directement ; sa présence se double d'une autre présence, elle standardisée, et reproductible.

De la sorte, le recours massif à des appareils d'éclairage focalisé pour produire les apparitions fantastiques sur la scène de la seconde moitié du XIX^e siècle nous semble témoigner d'un travail sur la corporéité qui repose de façon croissante sur la médiatisation d'appareils introduisant des effets reproductibles. La fabrique du corps n'est plus le seul ressort du comédien (avec l'aide, par exemple, du costumier ou de l'accessoiriste) ; elle est aussi le produit d'un dispositif technique en mesure de fabriquer des types de corps – au premier rang desquels, le fantôme, le diable, la créature fantastique, précisément parce que l'acteur seul, dans son humanité, ne saurait les incarner. La lumière focalisée permet au corps d'accéder à une réalité qui lui est étrangère – une couleur, une luminosité dont il n'est pas naturellement doté ; et, dans le même temps, elle crée une corporéité techniquement reproductible qui, de pièce en pièce, sera attribuée à de multiples personnages.

1.2.1.4. *Grisélidis*, ou la lumière rouge focalisée comme seule incarnation nécessaire du diable

Un peu au-delà des bornes temporelles de la période étudiée, un spectacle pousse à son comble cette logique de reproductibilité des corps : *Grisélidis* (Opéra-Comique, 1901⁶²⁴) réduit le diable à sa plus simple expression : une tête flottante dans un faisceau de lumière rouge. Le diable, dans cette pièce d'inspiration symboliste⁶²⁵, fait en effet plusieurs apparitions⁶²⁶, mais c'est celle de l'acte III qui reprend le plus directement, et le plus radicalement, le code de la lumière focalisée rouge. Le relevé de mise en scène, conservé à la BNF, décrit en effet cette apparition du diable :

... la tête qui termine la colonne placée à gauche de la porte, en pan coupé, devient transparente, et pendant qu'on fait une demi-nuit, sur la scène (bleu partout), la tête du Diable paraît éclairée en rouge, par derrière le transparent. Le Diable, est monté sur le petit praticable, disposé à cet effet⁶²⁷.

Cette apparition du diable, qui vient interrompre les retrouvailles de Grisélidis et son époux, a quelque chose de cocasse : seule sa tête surgit, en transparence dans le décor, pour prononcer une réplique sarcastique⁶²⁸. Mais ce cocasse repose justement en partie sur l'exploitation d'un code développé dans la seconde moitié du siècle, que la proposition d'Albert Carré radicalise : la lumière paraît encore plus rouge (par contraste avec le bleu), et encore plus focalisée (puisque seule la tête est éclairée). Le corps est presque entièrement caché, et déconstruit : seule la tête et la lumière apparaissent. Le dispositif technique remplace presque entièrement la nécessité de jouer le diable (d'autant plus que l'acteur est condamné à l'immobilité), il suffit à construire un corps fantastique. La reproductibilité technique du diable atteint ici son comble, le corps étant alors pratiquement entièrement techniquement construit.

1.2.2. Les objets fantastiques

Si les personnages surnaturels sont souvent désignés comme tels par la lumière focalisée, celle-ci sert aussi, dans les féeries en particulier, à éclairer les objets. La mise en scène

⁶²⁴ Le relevé de mise en scène, conservé à la BNF, sur lequel nous nous appuyons, n'est pas daté. Il mentionne néanmoins le metteur en scène (Albert Carré), qui mit en scène la pièce en novembre 1901, ainsi que le mentionne la presse (voir par exemple A. POUJIN, « Semaine Théâtrale », *Le Ménestrel : journal de musique*, 24 novembre 1901, p. 272). La première création remonte à 1891.

⁶²⁵ *Grisélidis*, une jeune femme pauvre, a épousé le marquis de Saluce, qui doit partir pour les croisades. Avant de quitter sa demeure, cependant, il fait un pari avec le diable : sa femme lui restera obéissante et fidèle pendant son absence. Le diable, évidemment, tente alors par tous les moyens de détourner Grisélidis du droit chemin : en lui faisant croire que son mari la répudie, en la tentant avec un amour de jeunesse, en essayant de la faire kidnapper par des corsaires, en enlevant son fils... mais celle-ci résiste et retrouve finalement son époux. (voir E. MORAND et A. SYLVESTRE, *Grisélidis*, Paris, Ernest Kolb, 1891).

⁶²⁶ Au deuxième acte, troisième tableau, il apparaît par exemple dans une poursuite verte, accompagné d'esprits éclairés en mauve.

⁶²⁷ A. CARRE, *Mise en scène de « Grisélidis », op. cit.*, n. p.

⁶²⁸ E. MORAND et A. SYLVESTRE, *Grisélidis, op. cit.*, p. 91.

des objets, de leurs transformations, de leurs mises en mouvement, est en effet au cœur du langage scénique de la féerie, notamment à partir des années 1850 où la grammaire scénique prend nettement le pas sur le texte des pièces⁶²⁹. L'objet enchanté, qui suit le protagoniste, l'attaque, surgit soudainement ou disparaît, s'inscrit dans le registre du merveilleux et, à ce titre, constitue un terrain propice à la transfiguration par la lumière focalisée. Deux féeries reprises dans les années 1860 exploitent la lumière électrique (ou oxhydrique, selon les auteurs) pour parvenir à ces représentations.

La première, *Peau-d'Âne* (Gaîté, 1863), est la reprise (à grand succès) d'une pièce des années 1830, pour laquelle musique, costumes et décors sont recréés pour l'occasion⁶³⁰. Parmi les effets nouveaux, les trois robes de *Peau-d'Âne* (couleur de temps, de soleil et de lune) sont mises en scène à l'aide de lumière focalisée, ainsi que l'explique alors la presse :

Des couturières eussent traîné les choses en longueur ; la Gaîté les a remplacées par le gaz électrique qui vers des flots d'azur, d'argent et d'or sur les trois coupons d'étoffe couleur du temps, de la lune et du soleil⁶³¹.

Cet effet, visiblement marquant et devenu célèbre, est décrit dans les livres de technique théâtrale jusqu'au début du siècle suivant⁶³² :

C'est au moyen de lanternes de ce genre et d'écrans colorés que traverse le faisceau lumineux, qu'on donnait aux robes de *Peau-d'Âne*, dans la féerie de ce nom, les couleurs du soleil, de la lune et du temps, désirées par cette jeune fille. Les coffres dans lesquels ces robes étaient enfermées avaient un double fond, l'un en glace, l'autre en bois, et étaient posés sur une trappe qu'on enlevait aussitôt. Comme le fond de bois était à charnières, il se rabattait dans la cavité produite par la trappe, et au moment où les porteurs ouvraient chacun des coffres, on envoyait une vive lumière dans les plis des étoffes qu'ils renfermaient et que les porteurs soulevaient en les agitant légèrement pour les rendre plus chatoyantes⁶³³.

Le procédé, (dont nous présentons un schéma en annexe, figure 41, p. 63), est finalement très simple : le coffre laisse passer le faisceau d'une lumière focalisée qui, lorsque la robe est soulevée, saisit le tissu et le fait scintiller. Ainsi la robe apparaît-elle réellement magique et d'une couleur irréelle (puisque c'est bien l'enjeu de la scène, *Peau-d'Âne* réclamant à son père des robes aux teintes impossibles à créer).

⁶²⁹ Voir R. MARTIN, *La féerie romantique sur les scènes parisiennes : 1791-1864*, op. cit.

⁶³⁰ *Id.*, p. 401.

⁶³¹ B. JOUVIN, « Théâtres », *Le Figaro*, 20 août 1863, p. 2.

⁶³² Voir aussi G. VITOUX, op. cit., p. 212.

⁶³³ A. de VAULABELLE et C. HEMARDINQUER, op. cit., p. 79.

De même, dans *Cendrillon* (Châtelet, 1866), ce sont les pantoufles de verre qui sont éclairées par une lumière focalisée, ainsi que l'indiquent les didascalies de la pièce (que confirment les témoignages contemporains de la presse⁶³⁴) :

Il étend la main sur un bloc de stalagmites, le bloc se découronne et laisse voir un coussin rouge, sur lequel sont deux petites pantoufles de verre, éclairées par un rayon de lumière électrique⁶³⁵.

Dans *Peau-d'Âne*, comme dans *Cendrillon*, la lumière focalisée sert donc à transformer un objet ordinaire en objet merveilleux : le rayon permet de conférer aux robes et aux pantoufles une scintillation, une brillance, qui les distingue des objets ordinaires. En cela, l'effet se rattache assez directement aux techniques de mise en scène du diable que nous avons évoquées précédemment : là encore, le projecteur permet de transformer l'apparence de l'objet/corps présent en scène. Il s'agit, ici aussi, d'un effet reproductible, qui fonctionne comme un code, mais va au-delà : la technique permet, en effet, de doter différents corps ou objets présents en scène de ces qualités merveilleuses, de façon constante et uniforme.

1.3. L'immatérialisation du corps : les fantômes

De la même façon que les diables, les vampires ou les objets merveilleux, les fantômes sont souvent représentés sur les scènes du XIX^e siècle grâce à des effets de lumière focalisée : là encore, la lumière est perçue comme une transformation du corps, et permet de créer un corps reproductible.

La production des fantômes est une vaste entreprise sur les scènes du XIX^e siècle, que ce soit dans les spectacles d'optique, les trucs de prestidigitation, ou les mises en scène lyriques et dramatiques, au point de devenir un « lieu commun technologique⁶³⁶ », pour reprendre l'expression d'Olivier Goetz et Jean-Marc Leveratto, qui montrent à quel point, des fantasmagories de Robertson aux techniques de la seconde moitié du siècle tel le *Pepper's Ghost*, la production de fantômes donne naissance à tout un art de l'illusion, dont le cinéma, entre autres, héritera au XX^e siècle. Ces techniques n'utilisent souvent qu'indirectement la

⁶³⁴ B. JOUVIN, « Théâtres. Théâtre du Châtelet, Cendrillon. », *Le Figaro*, 14 juin 1866, p. 3.

⁶³⁵ A. MONNIER, L. F. N. CLAIRVILLE et E. BLUM, *Cendrillon, ou La pantoufle merveilleuse : grande féerie en 5 actes et 30 tableaux*, Paris, Librairie internationale, 1866, p. 9.

⁶³⁶ O. GOETZ et J.-M. LEVERATTO, « Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme dans le théâtre du XIX^e siècle », dans F. Lavocat et F. Lecercle, *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 438.

lumière focalisée ; pourtant, elles nous intéressent aussi en ce qu'elles révèlent sur l'imaginaire technologique du corps du fantôme.

En effet, le corps du fantôme peut soit être produit par des techniques illusionnistes (projection et transparence, principalement), soit par la lumière focalisée : interroger ces techniques illusionnistes, et les corps qu'elles produisent, nous paraît une bonne façon de comprendre les significations que les praticiens de l'époque attachaient à la lumière focalisée. En d'autres termes, la construction d'un corps immatériel, via la projection et les effets de transparence, révèle que c'est bien cette immatérialité qui est recherchée par les praticiens lorsqu'ils utilisent la lumière focalisée pour produire également le fantôme ; l'étude des techniques illusionnistes permet donc de cerner le type de corps que produit la lumière focalisée.

1.3.1. Techniques de projection

Le premier type de technique illusionniste employé pour réaliser les fantômes est la projection : d'abord à l'aide de lanternes magiques, puis via des dispositifs plus complexes qui permettent de projeter l'image en direct d'un comédien. Quoique ces dispositifs soient assez peu utilisés dans le cadre de spectacles dramatiques ou lyriques, et s'apparentent plus à des spectacles d'attraction, ils entretiennent une continuité avec certaines des techniques de fabrication du fantôme explorées dans les grands théâtres.

La première – et la plus ancienne – de ces techniques de projection est la fantasmagorie, créée par Robertson à la fin du XVIII^e siècle. La fantasmagorie est un dispositif relativement simple, quoiqu'ingénieux : une lanterne magique, montée sur des roulettes, projette l'image d'un personnage dans le noir (sur de la fumée ou sur un écran transparent) ; grâce aux roulettes, cette image peut donner l'impression d'avancer ou de reculer⁶³⁷. Le dispositif connaît un immense succès à la fin du XVIII^e siècle et s'exporte dans d'autres capitales. Il sera ensuite parfois utilisé dans un cadre théâtral : à Londres, par exemple, on s'en sert pour figurer le vaisseau fantôme du *Flying Dutchman* (Adelphi, 1826)⁶³⁸. À la fin du siècle, l'Opéra de Paris utilisera toujours ce type de projections mouvantes, par exemple pour réaliser les nuages qui accompagnent la Chevauchée des Walkyries⁶³⁹, sans qu'on puisse à proprement parler de

⁶³⁷ P. DESILE, *Généalogie de la lumière: du panorama au cinéma*, Paris Montréal (Québec), l'Harmattan, 2000, p. 73.

⁶³⁸ R. ALTICK, *The Shows of London*, Cambridge, London, Harvard university press, 1978, p. 219.

⁶³⁹ G. VITOUX, *op. cit.*, p. 211.

fantasmagorie. De manière générale, les lanternes magiques pour la production d'effets scéniques continuent à se perfectionner tout au long du siècle⁶⁴⁰.

La fantasmagorie a pour principe d'entièrement désincarner le corps du fantôme : celui-ci est remplacé par de la pure lumière, d'autant moins tangible qu'il n'y a parfois aucun support pour recueillir la projection (quand l'écran, par exemple, est remplacé par de la fumée). Les images représentant ces séances de fantasmagorie, comme celle que l'on trouve dans les *Mémoires* de Robertson (que nous reproduisons en annexe, figure 42, p. 64), insistent souvent sur des apparitions défiant les lois de la gravité – par exemple, flottant au-dessus du public. Le corps qui est recherché est un corps immatériel, désincarné, non-encombré par la chair. C'est ainsi que se conçoit le corps vapoureux du fantôme, et la fantasmagorie, supprimant complètement la nécessité du recours à un véritable acteur pour reposer entièrement sur des mouvements de lumière, parvient à cette désincarnation totale.

À partir des années 1860, une nouvelle technique de projection apparaît, d'abord à Londres : le Pepper's Ghost. Si le principe paraît avoir été décrit pour la première fois au XVI^e siècle, il est popularisé par Henry Dircks puis John Henry Pepper dans la seconde moitié du XIX^e siècle⁶⁴¹. Le procédé est notamment utilisé, à Paris, par le prestidigitateur Henri Robin⁶⁴². Dans ce « truc », le cadre de scène est occulté par une glace sans tain inclinée (qui permet de voir ce qui se déroule derrière, mais reflète aussi ce qui se joue devant elle) : un schéma, en annexe (figure 43, p. 65), peut clarifier ce principe. C'est ainsi l'image d'un comédien vivant, et capable de bouger, qui est projetée sur la scène, en compagnie des acteurs. Plusieurs brevets français de procédés similaires sont publiés, notamment en 1863⁶⁴³ et 1878⁶⁴⁴. Cette technique fut utilisée au moins deux fois pour produire des spectres dans les spectacles dramatiques parisiens : dans *Le Secret de Miss Aurore* (Châtelet, 1866) et dans *La Czarine* (Ambigu-Comique, 1868)⁶⁴⁵. Dans cette seconde pièce, un usurpateur cherche à se faire passer pour le défunt Tsar Pierre III, afin de prendre la place de la Czarine, Catherine. Mais, confronté au

⁶⁴⁰ Voir par exemple H. LEFEVRE, « Instrument d'optique dit : megascope Lefèvre, pour projections scéniques d'objets opaques », s. l., 14 juillet 1878, INPI, 1bb124047.

⁶⁴¹ M. BARNIER, « Présence du Pepper's Ghost : les faux "hologrammes" en mouvement », dans F. Kessler, J.-M. Larrue et G. Pisano, *Machines, magie, médias*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2018, pp. 408-409.

⁶⁴² K. VANHOUTTE et N. WYNANTS, « Magie, science et apparences : le théâtre d'Henri Robin », dans *ibid.*, pp. 103-115.

⁶⁴³ C. FECHTER, « Perfectionnement dans les moyens de produire, sur la scène, les effets dits : illusions spectrales », s. l., 10 août 1863, INPI, 1bb59212.

⁶⁴⁴ DEFRIES, « Moyen de reproduire des illusions d'optique sur la scène du théâtre ou ailleurs », s. l., 1878, INPI, 1bb65240.

⁶⁴⁵ G. MOYNET, *Trucs et décors*, Paris, Librairie illustrée, 1893, pp. 281-282.

fantôme du véritable tsar, il finit par confesser son crime⁶⁴⁶. La séquence de la confession repose entièrement sur la terreur qu'inspire le fantôme au traître ; aussi faut-il que ce fantôme soit convaincant. L'utilisation de la vitre sans tain permet à la fois au spectre de réaliser le jeu de scène décrit par les didascalies de la pièce (il doit pointer l'usurpateur du doigt), tout en donnant l'impression d'un corps immatériel. Ces fantômes obtenus « par projection » avaient l'avantage de présenter à l'œil des corps entièrement dématérialisés, qu'un complice en scène pouvait même « traverser », et cet aspect intangible des fantômes ainsi obtenus était largement exploité. Ils furent, pourtant, assez peu utilisés dans le cadre de spectacles dramatiques, sans doute du fait de l'extrême complexité technique de l'effet : outre la présence d'une glace sans tain, un tel effet suppose de coordonner entièrement les mouvements des comédiens (l'acteur jouant le fantôme et ceux qui sont présents en scène) qui ne peuvent pas se voir ; il faut, enfin, adapter les impératifs de ce « truc » de magie à des salles très vastes, dans lesquelles les spectateurs du quatrième balcon ont une vue directe sur la fosse où se cache le « fantôme ».

Les fantômes obtenus par projection, s'ils connurent une fortune assez limitée dans les représentations théâtrales, de par les difficultés techniques qu'ils posaient, révèlent néanmoins quelque chose du corps du fantôme tel que l'imagine le XIX^e siècle : c'est un corps immatériel, désincarné, qui s'approche le plus possible de la lumière pure.

1.3.2. Le fantôme par transparence

La deuxième grande catégorie de techniques de production du fantôme repose sur l'exploitation de la transparence, qui permet d'avoir recours à un acteur de chair et d'os tout en atténuant sa corporéité et la matérialité de sa présence. Ces techniques sont globalement assimilables à l'usage que l'on fait aujourd'hui des tulles au théâtre : elles reposent sur l'usage d'une matière (tissu, métal, verre) semi-transparente ou ajourée. Celle-ci, éclairée de face, est opaque ; mais, éclairée par derrière, elle laisse passer la lumière, et donc laisse voir ce qui est derrière, l'image apparaissant alors flottante, lointaine, immatérielle.

L'usage de tels matériaux n'est pas nouveau au théâtre ; les théâtres du XIX^e siècle utilisent d'ailleurs régulièrement les tulles et les toiles métalliques pour réaliser des effets de transparence qui ne sont pas cantonnés à l'apparition des fantômes. Arnaud Rykner a ainsi dénombré « au moins une vingtaine de spectacles dans les quinze dernières années du XIX^e

⁶⁴⁶ J. ADENIS et O. GASTINEAU, *La Czarine*, Paris, Michel Lévy frères, 1868.

siècle⁶⁴⁷ » qui utilisent un dispositif de ce genre. Il cite, par exemple *Le Juif Polonais* (Théâtre de Cluny, 1869), spectacle qui utilisait la disparition par transparence d'un décor pour représenter un rêve⁶⁴⁸. Il rappelle aussi que la scène symboliste a fait usage à plusieurs reprises de telles transparences, montrant que la « particularité du tulle transparent est qu'il permet de conjoindre ces deux pôles caractéristiques de la représentation, et plus particulièrement de la représentation théâtrale, que sont la présence et l'absence⁶⁴⁹ ». Cette jonction de la présence et de l'absence est bien ce qui rendait le dispositif si pertinent pour la production des fantômes.

1.3.2.1. Le brevet Calcott

Déposé en 1864 à l'Institut National de la Propriété Industrielle, le brevet Calcott pour des « Moyens et appareils perfectionnés pour la production d'effets scéniques » nous renseigne à la fois sur les pratiques ordinaires pour produire des apparitions sur les scènes à cette date, et sur les innovations apportées par l'inventeur. Nous ne savons pas, en revanche, si celles-ci ont été utilisées dans les théâtres.

Le brevet, partiellement reproduit en annexe (texte 8, p. 101) et doté de très belles illustrations, commence en effet par une description des moyens traditionnellement employés au théâtre pour produire les fantômes et apparitions :

Jusqu'ici le moyen ordinaire que l'on adopte pour produire des effets visionnaires sur la scène d'un théâtre ou autre exposition est de peindre certaines portions du décor sur du gaze dit Écosse ou autre toile réticulée. Une ouverture est pratiquée dans le décor et ledit gaze est attaché de manière qu'il couvre l'orifice et dans l'enfoncement est une toile ou pièce de décor mobile. En diminuant la lumière à l'avant de la scène et l'augmentant derrière le gaze la peinture devient invisible, découvrant une vision ou apparition quelconque. Quelques fois une forme entière est construite en contours de fil de fer qui est alors couverte de gaze ou toile réticulée et ensuite peinte en nuages ou autre dessin voulu et dernièrement du gaze métallique comme le gaze dit d'Ecosse a été introduit.

Les méthodes adoptées jusqu'ici ont produit un effet demi-opaque ce qui a été montré disparaissant plus ou moins⁶⁵⁰.

⁶⁴⁷ A. RYKNER, « Traversées du regard : toiles métalliques, rideaux de gaze, rayons X et autres écrans fin-de-siècle », dans F. Baillet, M. Losco-Lena et A. Rykner, *L'oeil et le théâtre. La question du regard au tournant des XIXe et XXe siècles sur les scènes européennes*, op. cit., p. 56.

⁶⁴⁸ *Id.*, p. 59.

⁶⁴⁹ *Id.*, p. 67.

⁶⁵⁰ CALCOTT, « Moyens et appareils perfectionnés pour la production d'effets scéniques », s. l., 1864, p.2. Institut National de la Propriété Industrielle, 1bb 63124.

Le brevet précise ainsi que les effets de fantôme et d'apparition étaient souvent mis en scène grâce à des tissus ajourés (les gazes mentionnées) qui laissaient passer la lumière lorsqu'ils étaient éclairés par derrière. L'amélioration proposée par Calcott consiste à peindre une partie des décors sur verre, avec des couleurs transparentes. Comme les effets de gaze ou tulle, ce procédé repose sur l'utilisation de la lumière focalisée, ainsi que le révèle très bien l'illustration du brevet :



Figure 44. Brevet Calcott (1864).

CALCOTT, « Moyens et appareils perfectionnés pour la production d'effets scéniques », s. 1., 1864, p.2. Institut National de la Propriété Industrielle, 1bb 63124.

Il faut pouvoir éclairer une zone spécifique de la scène pour que celle-ci apparaisse en transparence. De la sorte, explique-t-il, le fantôme paraît encore plus impalpable : il prend la couleur des décors dans lesquels il se fond ; la figure « produit un effet indistinct comme si elle paraissait à travers des murs et ensuite s'était dissoute⁶⁵¹ ».

Ce brevet, comme le type d'effets dans lequel il s'inscrit, révèle une des préoccupations majeures liée à la représentation des fantômes au XIX^e siècle : faire en sorte de transformer le

⁶⁵¹ *Id.*, p. 4.

corps de l'acteur en matière poreuse, évanescence, et lumineuse. Calcott, avec son brevet qui permet de donner l'impression que le fantôme traverse les murs et les tapisseries, accentue encore ce principe : le corps réel, présent en scène, doit, grâce aux illusions d'optique, se transformer en matière gazeuse, sans peau, sans bordure.

1.3.2.2. *Hamlet à la Comédie-Française (1886)*

C'est un procédé similaire qu'utilise la Comédie-Française lorsque, en 1886, elle met en scène une nouvelle version d'*Hamlet*, dans une traduction de Paul Meurice. Comme le souligne Hélène Védrine, qui a étudié et publié de larges extraits du relevé de mise en scène, et sur les travaux de qui nous nous appuyons ici, la Comédie-Française, plutôt que de faire le choix, comme d'autres théâtres, de supprimer le spectre, met son expertise technique au service de la création de l'effet, se servant pour cela d'une combinaison de toiles métalliques transparentes et de lumières focalisées⁶⁵².

Le spectre, dans cette mise en scène, apparaît trois fois, au premier, quatrième et neuvième tableau. À chaque fois, le décor comporte des « boîtes noires » intégrées aux toiles peintes, et fermées par des toiles métalliques. L'apparition du spectre se fait grâce à la lumière : alors que l'avant-scène est plongée dans une relative pénombre, une lumière focalisée éclaire la « boîte noire » dans laquelle se trouve le spectre. Celui-ci apparaît et disparaît ainsi en scène sans avoir à entrer ou sortir : sa présence est simplement révélée derrière la toile métallique (équivalent d'un tulle) que la lumière rend transparente. Sa présence, ainsi, a quelque chose d'immatériel : l'utilisation d'un tulle tend en effet à rendre les corps qui se trouvent à l'arrière plus vaporeux, évanescents.

Le procédé de la Comédie-Française s'apparente donc à celui qui était décrit dans le brevet Calcott : ils ont en commun de reposer sur un travail de transparences, même si le brevet Calcott permet à l'ombre de se déplacer, ce que n'autorise pas le dispositif de la Comédie-Française, à l'intérieur duquel le spectre est prisonnier d'une « niche » dont il ne peut pas sortir. Dans les deux cas, pourtant, le procédé a un objectif commun : atténuer la corporéité de l'acteur jouant le fantôme, la rendre plus floue, plus immatérielle ; le corps devient image, lumière, il n'est plus matériel.

⁶⁵² H. VEDRINE, « “Qui m'a donné un trépassé qui épilogue encore... ?” : Le spectre d'Hamlet au tournant des XIXe et XXe siècles (Critiques, traductions, scénographies). », dans F. Lavocat et F. Lecercle, *Dramaturgies de l'ombre*, *op. cit.*, pp. 394-400.

1.3.3. Le corps du fantôme au théâtre

À travers ces exemples, on commence à envisager les caractéristiques que les praticiens du XIX^e siècle attribuent au corps du fantôme. Le fantôme de théâtre s'appuie, évidemment, sur les représentations contemporaines du fantôme ; on peut penser, par exemple, au fantôme romantique tel que décrit par Gautier dans sa nouvelle *Spirite* :

L'image se condensait de plus en plus sans atteindre pourtant la précision grossière de la réalité [...]. C'était bien les mêmes traits, mais épurés, transfigurés, idéalisés, et rendus perceptibles par une substance en quelque sorte immatérielle, n'ayant juste que la densité indispensable pour être saisie dans l'épaisse atmosphère [...] ⁶⁵³.

Le langage de Gautier, ici, emprunte clairement au lexique de l'illusion d'optique : le fantôme est une « substance en quelque sorte immatérielle », elle se « condens[e] », elle est transparente : la continuité avec les effets décrits précédemment est très claire, au point qu'il est probable que Gautier, grand amateur de spectacles d'optique ⁶⁵⁴, ait été influencé par ces techniques, autant que celles-ci ont été nourries par l'imaginaire romantique. De la même façon, ces techniques illusionnistes ne sont pas sans rappeler l'imaginaire des photographies spirites qui sont en vogue à partir des années 1850 : généralement obtenues grâce à la surimpression d'un corps spectral sur un portrait ordinaire (la plaque photographique étant, pour ce faire, exposée deux fois), elles mettent en scène des fantômes qui apparaissent, en arrière-plan, voire en transparence, comme des créatures de lumière. Le prestidigitateur Robin, pour la réclame de ses spectacles utilisant le truc du Pepper's Ghost, exploitera d'ailleurs ce type de photographies en surimpression ⁶⁵⁵.

Pourtant, le théâtre se distingue de ces techniques et de ces imaginaires par la présence nécessaire des corps en scène : là où la photographie, et *a fortiori* la nouvelle, reposent largement sur la suggestion et l'imaginaire, les arts de la scène ont à tenir compte de la matérialité des corps – ils ne peuvent donc partir du postulat d'une absence de corps, mais doivent inventer des procédures permettant de produire un corps qui semble immatériel. Ces procédures techniques, comme on le constate en examinant les fabrications par projection ou transparence des corps de fantômes, sont au nombre de quatre :

⁶⁵³ T. GAUTIER, « Spirite », dans *Œuvres complètes, 4 : Nouvelles*, Genève [Paris], Slatkine [diffusion Champion], 1978, pp. 65-66.

⁶⁵⁴ H. LAPLACE-CLAVERIE, « Spectacles optiques et musicaux », dans S. Ledda, F. Naugrette et H. Laplace-Claverie, *Le théâtre français du XIX^e siècle*, op. cit., p. 243.

⁶⁵⁵ Voir au sujet de la photographie spirite, C. CHEROUX, « La dialectique des spectres. La photographie spirite entre récréation et conviction. », dans C. Chéroux et al., *Le troisième oeil : la photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004, p. 47-55.

- a) **L'effacement de l'individualité au profit de l'altérité.** Les arts de la scène vont souvent baser la production du spectre sur l'utilisation du corps réel d'un acteur (dans trois des quatre procédés décrits). Le but de l'effet est alors d'effacer au maximum les spécificités individuelles de ce corps par l'utilisation d'un procédé qui dissimule l'individualité derrière les traits culturellement acceptés du fantôme. Ces procédés dérobent le corps réel, soit qu'il soit caché par la transparence, soit qu'il soit masqué sous le plancher de scène : l'effet technique vient s'interposer entre le corps de l'acteur et l'œil du spectateur.
- b) **Le brouillage des lois géométriques et physiques.** L'altérité du fantôme se manifeste notamment par l'illusion qu'il n'obéit pas aux lois physiques qui régissent les humains, ou n'appartient pas au même plan de réalité qu'eux. Dans le cas des projections, par exemple, le corps peut flotter et échapper à la gravité ; les transparences, elles, ont pour effet de brouiller le rapport géométrique à l'espace. Le tulle crée une impression de distance, d'effacement, et brouille la réalité physique de la scène ainsi que les rapports entre le corps spectral et les autres éléments.
- c) **Le remplacement de la matière par la lumière.** Les fantômes par projection sont évidemment les plus symptomatiques de ce procédé, puisque, même basés sur un corps réellement présent, ils ne donnent finalement à voir que le résultat d'une projection lumineuse. Mais les techniques par transparence aboutissent à un résultat comparable : elles jouent en effet sur la direction de la lumière ; il faut que celle-ci soit plus forte à l'arrière du tulle, donc du côté du spectre, pour qu'il soit visible. Là encore, l'effet est celui d'un corps lumineux.
- d) **L'illusion d'un corps poreux.** Le corps du fantôme peut être traversé, comme l'illustrent les spectres de Robin ; lui-même, il peut traverser le décor, comme dans le brevet Calcott. Là où le corps de l'homme, et de l'acteur, est contenu par la peau, par l'enveloppe de la chair, le corps du fantôme se révèle ouvert sur le monde, perméable à ce qui l'entoure ; c'est une entité sans réelles frontières.

Le corps du fantôme, au théâtre, est donc un corps dont on construit l'immatérialité. Les « corps immatériels » sont, évidemment, une esthétique qui dépasse largement le cas du spectre. Comme nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse, le goût pour l'immatériel marque, dès les années 1830, le ballet romantique. De la même façon, à la fin du siècle, les symbolistes, dans une quête de l'immatérialité, chercheront à tout prix à gommer, mitiger, le

corps trop matériel de l'acteur. À propos de la formule de Maeterlinck, parlant de l'acteur comme de « l'usurpateur de nos rêves », Mireille Losco-Lena observe :

Le terme d'usurpateur montre qu'il est ici question d'une concurrence, d'un rapport de force exacerbé entre deux entités : l'acteur et le personnage, le corps du premier prenant le pouvoir sur l'immatérialité poétique du second⁶⁵⁶.

C'est bien cette concurrence qui est en jeu dans le corps du fantôme, et pourtant, l'immatérialité du fantôme, à grand renfort de lanternes magiques, de gazes, de fumées, et de lumières, n'a pas grand-chose à voir avec l'immatérialité des symbolistes, qui est celle du verbe. Si le malaise face à un corps trop matériel, trop humain, trop vivant, est le même, la solution que présentent les représentations du fantôme correspond à une esthétique du spectaculaire qui, par bien des aspects, est en contradiction avec le projet symboliste. De la même façon, si l'on peut déceler une continuité évidente entre « l'esthétique de l'immatériel » du ballet romantique et celle des fantômes dans la deuxième moitié du siècle, les procédures employées sont assez différentes, étant principalement technologiques, là où le ballet romantique, malgré ses innovations technologiques, travaille d'abord l'immatérialité du côté du corps et des techniques de la danse.

Pour ces raisons, il nous semble que parler de « corps immatériel » du fantôme ne rendrait pas pleinement compte de ce qui se joue dans les technologies que nous avons décrites. Bien plutôt, il nous semblerait pertinent de parler de « corps immatérialisé⁶⁵⁷ », c'est-à-dire d'un corps qu'on a rendu immatériel par le biais d'un certain nombre de procédures techniques.

1.3.4. La lumière focalisée comme processus d'immatérialisation

Si le corps du fantôme, et les techniques d'illusion qui permettent de l'obtenir, nous intéressent ici particulièrement, c'est parce qu'à partir des années 1860, la lumière focalisée est, elle aussi, utilisée pour produire en scène des corps de fantômes. La projection et la transparence sont parfois, souvent même, remplacées par un simple faisceau de lumière qui suit l'acteur ; or, le fait que les trois processus (projection, transparence, focalisation) puissent être utilisés relativement indifféremment l'un de l'autre nous invite à penser que la focalisation était alors comprise aussi comme un procédé d'immatérialisation du corps.

⁶⁵⁶ M. LOSCO-LENA, *La scène symboliste, 1890-1896 : pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, 2010, p. 153.

⁶⁵⁷ Nous avons un peu hésité sur le choix du terme. Il aurait été possible, ici, de parler de « désincarnation », terme employé notamment pour caractériser les personnages de la peinture préraphaélite. Mais, bien que le phénomène décrit ici soit très proche, la notion d'incarnation prend un tout autre sens dans un cadre théâtral, d'autant qu'il n'est pas question ici de rapport de l'acteur au personnage. De même, « dématérialisation », utilisé dans le champ des arts contemporains pour caractériser une procédure d'abstraction, ne semblait pas pertinent ici.

1.3.4.1. Fantômes célèbres : le père d'Hamlet et la Dame blanche

Deux fantômes, particulièrement marquants à l'échelle du siècle, ont notamment été affublés d'éclairage à la lumière focalisée, qui traduisait en scène leur caractère spectral : le père d'Hamlet dans l'opéra éponyme, et la Dame blanche dans l'opéra-comique du même nom.

Dans *Hamlet* (Opéra, 1868), en effet, le spectre semble avoir été placé, à chaque acte, dans un rayon de lumière focalisée, au point de susciter une certaine lassitude du public, puisqu'un journaliste se moque, en 1879, du « spectre de l'Opéra, toujours précédé par un rayon de lumière électrique, comme un aveugle par son caniche⁶⁵⁸ ». Dans les illustrations de presse, le fantôme est presque systématiquement présenté comme une apparition lumineuse et/ou placé dans un rayon de lumière. Ainsi, la première, représentant l'acte I, se situe clairement de nuit ; pourtant, la partie de la scène occupée par le spectre est de couleur claire ; il semble qu'un éclairage latéral, venu des cintres, l'illumine :



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 45. Le spectre dans *Hamlet*, acte I.

[*Hamlet*, opéra de Michel Carré et Jules Barbier : illustrations de presse], 1868. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84057179>

⁶⁵⁸ A. MORTIER, « M. Maurel dans Hamlet », *Le Figaro*, 29 novembre 1879, p. 3.

Plus clairement encore, l'illustration de l'acte III place le spectre face à une fenêtre derrière laquelle est dissimulée un projecteur : l'artiste a représenté les rayons qui tombent sur le fantôme :



Figure 46. Le spectre dans Hamlet, acte III.

Hamlet, opéra de Michel Carré et Jules Barbier : illustrations de presse, 1868. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84057179>

Une illustration de l'acte V place le spectre comme une silhouette lumineuse, en arrière-plan : là encore, il paraît logique de supposer que l'artiste a cherché à représenter l'effet d'un projecteur sur le corps de l'acteur :



Figure 47. Le spectre dans Hamlet, acte V.

Hamlet, opéra de Michel Carré et Jules Barbier : illustrations de presse, 1868. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84057179>

Enfin, une photographie, issue d'une série de vues stéréoscopiques⁶⁵⁹ signalée par Bergman⁶⁶⁰, et représentant les grands opéras parisiens dans les années 1860⁶⁶¹, souligne clairement que le spectre était censé apparaître comme une créature lumineuse. Si la version non colorisée (présentée en annexe, figure 44, p. 66) de l'image ne donne évidemment aucune indication de lumière (les technologies de l'époque n'étant pas du tout en mesure de reproduire des effets de lumière à cause du temps d'exposition nécessaire), la version colorisée manuellement révèle que l'artiste a cherché à accentuer la luminosité du spectre par rapport à celle des autres personnages :

Sa peau, par exemple, est représentée extrêmement blanche, alors que celle d'Hamlet qui lui fait face est légèrement rosée : l'image donne l'impression d'une saturation lumineuse du côté du spectre.

⁶⁵⁹ Les vues stéréoscopiques sont dédoublées et placées dans un appareil adapté de façon à être vues « en relief » par l'œil.

⁶⁶⁰ G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 274.

⁶⁶¹ Cette collection est disponible en ligne sur le site du Scenkonst Museet, le musée suédois des arts de la scène. D'après Bergman, les vues stéréoscopiques seraient dues à Duboscq, le fabricant des appareils électriques de l'Opéra, qui vendait également des appareils stéréoscopiques. Il y a presque deux cents photographies, qui représentent des opéras et opéras comiques parisiens (*Faust, Hamlet, Le Prophète, La Juive, Robert le Diable...*), et ont pour la plupart été prises dans les années 1860. Le catalogue peut être interrogé à l'adresse : <https://calmview.musikverk.se/CalmView/default.aspx>, via le terme « stereokort » (carte stéréoscopique).



Figure 48. Vue stéréoscopique du spectre, dans Hamlet.

Stereokort, Hamlet 1, acte I, scène III, Paris, 1868, Scenkonst Museet, S43, disponible en ligne : <https://calmview.musikverk.se/CalmView/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=S43&pos=34>

Ainsi constate-t-on que la lumière focalisée est utilisée dans ces images pour reproduire un certain nombre des procédés permettant d'immatérialiser le corps des fantômes : la lumière focalisée, d'abord, le rend lumineux, et donne l'impression que cette luminosité émane de lui-même ; en cela, elle reproduit la substitution de la matière par la lumière. Elle isole le personnage, découpant autour de lui un morceau d'espace qui se distingue du reste par sa clarté, prolongeant l'idée d'un spectre qui échappe aux lois physiques ; enfin, comme nous l'avons vu dans le cas des diables, elle crée une altérité reproductible du corps, dissimulant l'individualité du personnage derrière le procédé technique. Même si certains aspects de la création du corps fantomatique (notamment, le fait qu'il flotte ou soit poreux) ne sont pas pris en charge par la lumière focalisée, celle-ci, nous semble-t-il, permet de les suggérer : en adoptant un certain nombre des procédés d'immatérialisation, elle permet implicitement de créer les autres.

De la même façon, dans une reprise de *La Dame blanche* (Opéra-Comique, 1862⁶⁶²), la lumière focalisée, produite par un projecteur, est utilisée pour souligner l'apparition du personnage éponyme, qui, à ce moment de l'intrigue, passe pour un fantôme.

⁶⁶² Les images sur lesquelles nous nous appuyons pour commenter le spectacle datent de 1862 ou, plus imprécisément, des années 1860. La presse signale effectivement une reprise de *La Dame blanche* à cette date (B. JOUVIN, « Théâtres », *Le Figaro : journal non politique*, 12 octobre 1862, p. 1-2). L'opéra-comique atteint à cette date sa millième représentation (J. JANIN, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*,

L'œuvre de Scribe et Boieldieu, créée en 1825, connaît un succès qui ne se dément pas dans les années suivantes. L'épisode fantastique, l'apparition de la Dame blanche, se déroule dans une nuit profonde, donnant lieu à une « véritable fantasmagorie⁶⁶³ », pour reprendre les termes d'Olivier Bara, mais fonctionnant aussi comme un « effet de parenthèses⁶⁶⁴ », puisque l'événement fantastique se termine bientôt, et que la réalité reprend ses droits⁶⁶⁵. L'opéra-comique, à l'origine, cherchait déjà à accentuer la nature visuelle de l'apparition en jouant sur la lumière et sur la silhouette d'une « femme en blanc » telle que décrite dans la première partie de cette thèse. Les didascalies de Scribe témoignent en effet d'une mise en place progressive de l'effet : elles précisent d'abord qu'il « fait nuit totale⁶⁶⁶ » : la scène semble alors n'être éclairée que d'un feu de cheminée. Puis Anna, la Dame blanche, apparaît en scène par une porte dérobée, « habillée en blanc, et la tête couverte d'un voile⁶⁶⁷ ». Scribe met donc à profit les moyens techniques à sa disposition (faible luminosité, costume blanc reflétant la lumière) pour créer l'impression d'un corps lumineux, d'une apparition fantastique.

La reprise des années 1860 illustre, sans équivoque, la continuité entre ces techniques de focalisation du début du siècle et la lumière focalisée du second XIX^e siècle : en effet, les reprises de l'opéra-comique utilisent désormais un projecteur pour accompagner la Dame blanche. Trois images, en témoignent : les deux premières sont des gravures, la troisième une photographie. Il est probable que le rayon de lumière présenté sur la vue stéréoscopique ait été dessiné à la main, les contraintes d'exposition de l'époque ne permettant pas de capturer ces effets, ainsi que l'observe Bergman :

[Les images] ont été colorisées, et, très probablement, les rayons de lumière que l'on voit à l'occasion ont aussi été ajoutés après, en imitant la réalité de la scène. Il est impossible de savoir si ce sont des lampes oxhydriques ou à arc qui ont été utilisées pour ces effets. Cependant, les vues stéréoscopiques ne reproduisent pas du tout l'ensemble de l'atmosphère lumineuse de la scène,

22 décembre 1862), il est donc possible que l'adoption de la lumière focalisée ait eu lieu plus tôt. Néanmoins, la date de 1862 semble la plus probable.

⁶⁶³ O. BARA, « Le fantastique à l'Opéra-Comique au XIX^e siècle: une exception révélatrice ? », 2011, p. 11.

⁶⁶⁴ *Id.*

⁶⁶⁵ Le fantôme, en effet, n'en est pas vraiment un, comme le révèle la fin du spectacle. L'opéra-comique met en scène la lutte des paysans écossais contre Gaveston, l'ancien intendant corrompu de la famille noble d'Avenel. Celui-ci, en effet, fait vendre aux enchères le château de la famille, afin de le racheter lui-même. Les habitants du lieu, attachés à la famille d'Avenel – quoique ses héritiers soient introuvables – s'organisent pour empêcher ce rachat. Anna, la pupille de Gaveston, se fait alors passer pour la Dame Blanche, la mythique protectrice de la famille, et vient, sous ce déguisement, donner ses instructions à Georges Brown, un soldat de passage qu'elle charge d'enchérir lors de la vente. (Il s'avèrera finalement que Georges Brown n'est autre que l'héritier perdu de la famille d'Avenel). La scène que nous commentons ici (II, 7) est la première « apparition » d'Anna sous le déguisement de la dame blanche.

⁶⁶⁶ E. SCRIBE, *La Dame blanche*, Paris, Jules Didot l'Ainé, 1830, p. 26.

⁶⁶⁷ *Id.*, p. 27.

puisque celle-ci ne pouvait pas encore être capturée par les techniques photographiques de l'époque⁶⁶⁸.

Néanmoins, la comparaison des trois représentations de *La Dame blanche* est intéressante, car elle permet de discerner trois modes de représentation iconographique de la lumière focalisée et du fantôme. La première et la deuxième représentent toutes deux la première apparition de la Dame blanche, à l'acte II :



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 49. Première apparition de la Dame blanche (estampe).

[La dame blanche] : [estampe] / Emile Vernier [sig.], 1862. Disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8437199j>

⁶⁶⁸ G. BERGMAN, *op. cit.*, pp. 274-275. Nous traduisons : « [The images] have been tinted and, most probably, the occasional shafts of light have also been put in afterwards copying the scenic reality. It is impossible to decide whether limelight or electric arcs were used for these effects. Yet, the stereoscopic pictures hardly reproduce the entire light atmosphere on the stage since it could not, as yet, be captured with the photographic technique of those days. »



Figure 50. Première apparition de la Dame blanche (vue stéréoscopique).

BERGMAN Gösta, *Lighting in the theatre*, Stockholm, Suède, Almqvist and Wiksell, 1977, p. 274.
Nous ne sommes malheureusement pas parvenus à retrouver l'image d'origine, qui n'est pas incluse dans la série concernant la *Dame Blanche* sur le site du Scenkonst Museet.

Elles sont très différentes : le décor dépeint sur le dessin ne correspond pas réellement à celui que montre la photographie. En particulier, il manque la fenêtre qui, dans la photographie, est clairement l'origine du « rayon de lune » accompagnant la Dame blanche : le rayon, matérialisé au sol dans la gravure par un rond de lumière, paraît émaner de la cheminée – en cela, l'image s'inspire presque plus des didascalies de Scribe que de l'effet réalisé. Ce dessin, cependant, permet peut-être de mieux saisir le contraste de lumière provoqué par la combinaison d'une nuit « totale » et d'un projecteur, et que la photographie ne peut techniquement pas prendre en charge. L'intention que révèlent ces deux images semble en tout cas sans équivoque : que le « fantôme » soit placé dans un rayon de lumière, au point que le blanc de sa robe paraisse aveuglant, tandis que Georges, spectateur, se trouve dans l'ombre.

La troisième image est également particulièrement intéressante :



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 51. *La Dame blanche*, acte III.

[*La dame blanche*] : [estampe] / A. Lemoine [sig.], 1862. Disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8437200r>

En effet, en la comparant avec les vues stéréoscopiques de la pièce (voir en annexe, figure 45, p.67), on constate qu'elle représente, non la première apparition de la Dame blanche, mais la seconde, à l'acte III : la balustrade et les vitraux sont clairement similaires à ceux qui sont présentés sur la vue stéréoscopique de cet acte. Or, cette seconde apparition, qui a lieu en plein jour, s'apparente moins que la première à un surgissement fantastique : si, dans le livret de Scribe, Anna entre déguisée en Dame blanche, elle ne tarde pas à être démasquée. Pourtant, dans la gravure, le dessinateur a pris soin de représenter les traces d'un rayon de lumière qui

tombe sur elle. Il faut probablement en conclure qu'elle était également accompagnée, dans cette seconde entrée, d'une lumière focalisée. Dès lors, le rayon, qui à l'acte II pouvait apparaître comme un effet réaliste visant à souligner l'apparition du fantôme (un rayon de lune passant, comme par hasard, à ce moment par la fenêtre), s'apparente désormais à un effet systématique, accompagnant toutes les entrées en scène de la Dame blanche. Comme dans *Hamlet*, nous n'avons donc pas affaire à un spectre qui se trouve passer par un rayon de lune, mais à un rayon de lumière qui suit et marque le fantôme. La lumière focalisée est consubstantielle et nécessaire à l'apparition du fantôme. Là encore, nous sommes donc en présence d'une technique d'immatérialisation du corps : l'effet de la lumière focalisée produit le corps du fantôme.

1.3.4.2. Visions spectrales

Si le fantôme est fréquemment représenté accompagné d'une lumière focalisée, la lumière focalisée suffit parfois à constituer en fantôme un personnage qui n'en est pas un. Deux exemples, là encore, permettent d'illustrer ce procédé.

Le premier, un peu extérieur à notre période, mais que nous incluons car il témoigne de la façon dont le code de la lumière focalisée comme immatérialisation du corps s'est inscrit dans le paysage mental des contemporains, est *La Légion étrangère* (Ambigu, 1899). Dans ce drame, le clair de lune suffit ainsi à faire d'un personnage bien vivant, un fantôme. En effet, la vieille ivrogne Félicie se trouve confrontée, de nuit, dans son appartement, à son neveu Julien Thorel qu'elle n'a pas vu depuis des années⁶⁶⁹. Elle le découvre par surprise alors qu'il se trouve dans un rayon de lune, ainsi que l'explique le relevé de mise en scène :

Le bougeoir est tombé en avant de la table [...] Julien est sorti lentement de sa cachette et est venu se placer dans le parcours qu'elle doit faire pour aller au lit et dans le rayon de lune qui passe en plein par le vasistas. Félicie se soutenant à la table, aux bras du fauteuil, n'a pas encore levé la tête, lorsqu'après un pas ou deux, elle se trouve en face de Julien immobile dans le clair de lune⁶⁷⁰.

⁶⁶⁹ Il s'agit d'une intrigue policière. Au début de la pièce, Félicie est la domestique du vieux Belcourt, qui est très riche. Celui-ci est marié avec la jeune Maria, qui le trompe avec Julien. Profitant d'une dispute entre Belcourt et son neveu, Pierre Delval, Thorel assassine le premier et s'arrange pour faire porter les soupçons sur le second, qui est condamné au bagne. Dix ans plus tard, Pierre Delval, qui s'est évadé, et engagé dans la légion étrangère, sauve par coïncidence la vie de la fille de Maria, qui s'éprend de lui. Alors que des légionnaires cherchent à le faire innocenter, Félicie accepte de témoigner en sa faveur : elle a été témoin du crime et sait que le coupable est Julien Thorel. C'est à ce moment que Julien fait irruption chez elle : il veut la convaincre de ne rien dire et, n'y parvenant pas, finit par essayer de l'assassiner. La pièce se termine au tableau suivant : le coupable est châtié et les deux jeunes amants peuvent se marier. (voir J. LA RODE et ALEVY, *La Légion étrangère*, A. Barbré, Paris, 1901).

⁶⁷⁰ J. LA RODE et ALEVY, « La Légion étrangère », s. l., 1899, Bibliothèque Historique de la ville de Paris, 4-TMS-01597-1 (RES), np.

Cette apparition dans le rayon de lune (combinée à l'alcool qu'a bu Félicie) suffit à convaincre la vieille femme que c'est un spectre qu'elle a sous les yeux, et non son neveu, comme le précise le texte de la pièce :

(*Elle se dirige vers son lit et voit Julien dans la clarté de la lune.*) Hein ! qui va là ? (*Avec un cri d'épouvante.*) Julien ! Julien devant moi ! Mais non, c'est encore mon cauchemar d'ivresse... oui... oui... je te vois souvent, méchant fantôme⁶⁷¹ !

Il faudra que Julien argumente, et surtout qu'elle le touche pour s'assurer qu'il n'est pas un être de lumière mais bien un personnage de chair et sang, pour la convaincre qu'elle a bien affaire à son neveu, et non à un fantôme. L'intention des auteurs, dans cette séquence, est assez manifeste : c'est le rayon de lune qui crée l'apparition surnaturelle et fait de Julien un fantôme ; la lune transforme le corps du personnage, lui donne une apparence spectrale. Que Félicie doive toucher son neveu souligne d'ailleurs que la lumière focalisée a bien, ici, un effet d'immatérialisation : le fait qu'elle puisse le toucher, qu'il ait donc une peau, et ne soit pas poreux, dément l'impression première que produisait la lumière focalisée ; c'est donc bien que celle-ci produisait un corps immatérialisé.

Enfin, *Le Juif errant* (Opéra, 1852) présente un personnage qui n'est pas, non plus, un fantôme, quoiqu'il en partage certains des traits ; pourtant, la présence de la lumière focalisée a conduit les contemporains à le lire comme tel.

Ce personnage, emprunté à une légende européenne remontant au Moyen Âge, est un homme plus que millénaire, témoin de la passion du Christ, que Dieu a puni en l'empêchant de jamais mourir et en le condamnant à errer par le monde. Il se trouve ainsi placé « en dehors du temps et de l'espace des autres hommes, lui qu'une main invisible chasse de toute part⁶⁷² » et frappé d'un éternel malheur. Dans le livret de Scribe, il agit comme un ange gardien qui protège les héros : à l'acte I, par exemple, il sauve Irène, l'héritière du trône, menacée par des bandits. Or, pour marquer le caractère surnaturel de ce personnage maudit, un rayon de lumière focalisée accompagne sa première entrée en scène. En effet, alors que la nuit tombe sur la scène, Ashvérus – le juif errant – traverse une première fois la scène sans qu'il soit précisé qui est ce personnage (il reviendra peu après alors qu'Irène est sur le point d'être tuée par des bandits). Cette traversée du plateau est accompagnée d'un rayon de lumière, ainsi qu'en témoigne le livret de mise en scène de Palianti :

⁶⁷¹ J. LA RODE et ALEVY, *La Légion étrangère*, op. cit. p. 180.

⁶⁷² M.-F. ROUART, *Le Mythe du Juif errant dans l'Europe du XIXe siècle*, Paris, J. Corti, 1988, p. 19.

À ce moment des éclairs brillent au loin, l'orage gronde sourdement, et les nuages s'amoncellent ; puis tout à coup un rayon lumineux éclaire les portes de la ville.

ASHVERUS, marchant appuyé sur un bâton, traverse lentement le pont-levis sur lequel il s'arrête de temps en temps. Enfin, après s'être arrêté une dernière fois sur le palier A, il disparaît sur le quai par les marches D. – Cette scène occupe les cinquante mesures du n°3 bis.

Immédiatement après le départ d'ASHVERUS, le rayon lumineux disparaît. – La nuit est sombre.⁶⁷³

Une esquisse de décor, réalisée en 1879 pour une production ultérieure, souligne d'ailleurs la présence de ce rayon, manifesté par une tâche claire et ronde aux pieds d'Ashvérus :

L'appareil représenté par l'artiste, ici, est probablement une poursuite : en effet, si l'objectif de la scène est d'éclairer Ashvérus pendant son déplacement, la présence d'un rayon très focalisé n'a de sens que si celui-ci suit le personnage. On peut donc supposer que les premières représentations du *Juif errant* utilisaient une lumière focalisée, mais large et immobile, qui éclairait l'essentiel du parcours du personnage éponyme, et que les productions ultérieures l'ont remplacée par une poursuite, qui le suivait.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 52. *Le Juif errant*, acte I.

CHAPERON Philippe, *Le juif errant : esquisse de décor de l'acte I*, 1879. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7001052x>

⁶⁷³ L. PALIANTI, *Le juif errant*, Paris, A. Belin, s. d., pp. 2-3.

Cette poursuite (ou lumière focalisée) a plusieurs fonctions. La première, évidemment, a trait à la question de l'attention : le passage en scène d'Ashvérus suivant directement une vaste scène chorale, la lumière focalisée permet de le distinguer de la masse des figurants. Mais cette lumière permet, surtout, d'immatérialiser son corps, et de le présenter comme un fantôme. C'est ainsi, par exemple, que Théophile Gautier, a reçu l'image :

Une lumière sulfureuse et blafardement bleue illumine, comme une gueule d'enfer, la baie de la porte d'Anvers, dont la herse grince en mâchoire prête à mordre ; le pont levis s'abat sous une main inconnue et le Juif errant apparaît comme un fantôme de marbre, sous cet oblique rayon⁶⁷⁴.

Ainsi la lumière focalisée est-elle directement présentée comme un élément permettant de constituer le caractère spectral d'un personnage ; quoique le juif errant ne soit pas directement un fantôme, la lumière lui en donne le corps.

Nous arrivons donc à une assertion paradoxale : dans les premiers temps de la lumière focalisée, éclairer le corps, c'est aussi le faire disparaître. Là où l'on pourrait s'attendre à ce que la lumière vienne renforcer la matérialité des corps (et, comme nous le verrons, c'est également souvent l'effet qu'elle produit), une large part des effets de lumière focalisée sont compris par les contemporains comme une procédure d'immatérialisation du corps. De ce point de vue, et comme nous l'avons souligné, la lumière focalisée introduit sur les scènes une technologie reproductible de fabrication des corps, qui, échappant en partie au pouvoir créateur des comédiens, se trouvent technologiquement construits.

⁶⁷⁴ T. GAUTIER, « Théâtres », La Presse, Paris, 26 avril 1852. Cité par B. PRIORON-PINELLI, « Le "sur-spectaculaire" dans "Le Juif errant" », dans I. Moindrot, O. Goetz et S. Humbert-Mougin, *Le spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la Belle époque*, Paris, CNRS éd, 2006, p113.

2. Chapitre 2 : Matérialisation et immatérialisation : la lumière focalisée comme construction sexuée du corps féminin

Un constat, étonnant au premier regard, s'impose quand on analyse le corpus des effets de lumière focalisée au XIX^e siècle : en dehors des créatures fantastiques, les personnages éclairés par la lumière focalisée sont quasi exclusivement des personnages féminins. Étonnant, ce constat ne l'est qu'au premier abord : car ce qui se joue, chez les femmes comme chez les fantômes, c'est la construction d'une altérité. Dans le cas des femmes, comme dans celui des fantômes, il s'agit de construire un corps dont la nature même paraisse différente. La lumière permet ainsi de sexuer le corps.

Afin d'analyser cet usage de la lumière, nous nous appuyerons ici sur la catégorie de genre, telle qu'analysée par les féministes, notamment d'un point de vue matérialiste. Celui-ci, en effet, postule que la différence des sexes n'est pas la condition préalable à la domination masculine, mais qu'au contraire, la construction des femmes comme « Autres » est le moyen et le résultat de cette domination. Comme le souligne Christine Delphy :

... « l'altérité » naît de la division hiérarchique, elle en est à la fois le moyen – évidemment les inférieurs ne font pas les mêmes choses que les supérieurs, sinon à quoi ça servirait que quelqu'un commande – et la justification [...]. Quand par exemple Lévinas présente les femmes ou la femme comme le prototype de l'Autre, c'est qu'il conçoit déjà l'humanité, celle qui dit « Je », celle qui dit « Nous », comme constituée nécessairement mais aussi exclusivement du groupe des hommes. Il y a l'humanité, à ma droite, et à ma gauche, le moyen, l'instrument, l'annexe, l'appendice adventice de l'humanité, qui n'est là que pour « aider » la première⁶⁷⁵.

De ce point de vue, éclairer la femme comme on éclaire le fantôme, c'est créer l'altérité qui vient servir de justification idéologique aux rôles sociaux des hommes et des femmes : la lumière permet de faire des femmes des créatures visiblement, évidemment, différentes. Ainsi la lumière focalisée s'ajoute-t-elle aux nombreuses injonctions à la différence sexuée (vêtements, cheveux...) pour produire des corps genrés.

⁶⁷⁵ C. DELPHY, *Classer, dominer : qui sont les autres ?*, Paris, La Fabrique, 2008, pp. 21-22.

Cette altérisation des corps féminins par la lumière fonctionne sur deux plans, en apparence contradictoires, mais qui tous deux tendent à reléguer les femmes à ce statut « d'autre » : la lumière, en fonction de la façon dont elle est utilisée, donne la possibilité de construire deux types de femmes. D'une part, déclinaison des « femmes en blanc » que nous avons évoquées dans la première partie de cette thèse, la lumière permet d'immatérialiser le corps de celles qui sont considérées comme des « vraies femmes » : les femmes blanches, pures, héroïnes tragiques ou romantiques, souvent vêtues de blanc. D'autre part, la lumière focalisée permet au contraire de matérialiser d'autres corps féminins, singulièrement les corps des femmes non blanches, ou considérées comme impures : souvent utilisée en combinaison avec des paillettes, elle vient souligner la présence charnelle du corps. Dans les deux cas, la lumière focalisée fonctionne comme un outil de construction du genre.

2.1. « Rayonnante de lune » : la lumière comme matérialisation de la véritable féminité

Le premier type de femmes dont la lumière focalisée contribue à produire le corps est celles qui correspondent (ou que l'on cherche à faire correspondre) aux stéréotypes de la « véritable féminité » (« true womanhood »). Le concept, proposé en 1966 par Barbara Welter dans son article *The cult of True Womanhood*, qui explore les configurations du genre dans l'Amérique des années 1820-1860, souligne les marqueurs de la « véritable féminité » telle qu'elle s'élabore alors : piété, pureté, domesticité, et soumission⁶⁷⁶. Là où l'homme est fréquemment décrit comme une brute, à peine en contrôle de ses instincts, une créature d'action et de décision, la femme entretient un lien particulier avec Dieu et la spiritualité ; elle doit aussi, pour demeurer une « vraie femme », protéger sa pureté sexuelle et sa chasteté, et se soumettre. Or, comme l'a montré Elsa Dorlin, en prolongeant les travaux de B. Welter, cette notion de « véritable féminité » naît d'une reconfiguration du genre dans le cadre d'une construction raciale : celle de l'esclavage et de plantation. La « vraie femme » émerge, d'abord, en ce qu'elle s'oppose aux « fausses femmes » : les esclaves et les prostituées⁶⁷⁷. À ce titre, une de ses caractéristiques premières est la blancheur, synonyme de pureté.

⁶⁷⁶ B. WELTER, « The Cult of True Womanhood: 1820-1860 », *American Quarterly*, vol. 18, n° 2, 1966, p. 151-174.

⁶⁷⁷ E. DORLIN, « Les Blanchisseuses. La société plantocratique antillaise, laboratoire de la féminité moderne. », dans H. Rouch, E. Dorlin et D. Fougeyrollas-Schwebel, *Le corps, entre sexe et genre*, Paris Budapest Kinshasa, l'Harmattan, 2005, 1 vol.

Or, et c'est là ce qui nous intéresse particulièrement, le procédé d'immatérialisation appliqué aux fantômes, va également être utilisée pour mettre en scène ces « vraies femmes ». La lumière focalisée devient, de manière large, un marqueur de féminité ; elle permet de mettre en scène les modalités du genre telles qu'elles sont spécifiquement comprises au XIX^e siècle. Le corps de ces « vraies femmes », comme celui de fantômes, est alors produit par la lumière ; il devient reproductible ; la lumière permet de doter les actrices d'une corporéité particulière ; elle construit la différence des sexes et des corps par le biais de représentations spécifiques de genre.

2.1.1. La lumière focalisée comme marqueur de la véritable féminité

Les corps féminins ainsi construits par la lumière focalisée – qui le plus souvent, représente un rayon de lune – appartiennent principalement à deux catégories de femmes : d'une part, les jeunes filles pures pour lesquelles la lumière fait fréquemment office de redondance, soulignant alors une caractéristique du personnage que le texte du spectacle explicite déjà ; d'autre part, des femmes considérées comme impures (prostituées, séductrices), que la lumière focalisée permet alors de réhabiliter, de faire entrer, malgré tout, dans la catégorie des « vraies femmes ».

2.1.1.1. La femme comme pure apparition

La femme « vraiment féminine » partage souvent avec le fantôme sa corporéité immatérielle, surtout lorsqu'elle est représentée à l'aide de la lumière focalisée. La lumière focalisée permet alors d'insister sur les liens entretenus par la femme ainsi dépeinte avec le spirituel, et de donner corps à son altérité.

C'est le cas, évidemment, d'Anna dans la *Dame blanche* (Opéra-Comique, 1862), que nous avons déjà évoquée. Car, si Anna est bien un fantôme, elle est aussi une parfaite incarnation de cette « véritable féminité » : jeune fille vierge, pieuse, elle a pour fonction principale dans l'ouvrage de se mettre au service de la famille (domesticité) et est récompensée de ses peines par un brillant mariage. Certes, Scribe nous offre ici une héroïne décidée, indépendante, et loin d'être unidimensionnelle : mais ses qualités positives sont ancrées malgré tout dans les représentations de genre de son temps. Or Anna, au-delà du fait qu'elle « joue » la Dame blanche, est elle-même décrite comme une apparition, notamment lorsque Georges

relate leur première rencontre⁶⁷⁸ : Anna, présence muette et bienfaitrice, lui sauve la vie et le soigne, mais il ignore entièrement son identité. Ainsi, la Dame blanche est-elle à la fois un fantôme et une jeune fille pure ; et le rayon de lumière focalisée qui l'accompagne dans ses déplacements permet de matérialiser simultanément ces deux aspects, qui se rencontrent dans une image commune.

On trouve une évocation similaire dans *Faust* (Opéra, 1859) avec la première apparition de Marguerite. À l'acte I, en effet, pour tenter Faust, Méphistophélès fait apparaître une image de Marguerite à son rouet ; cette image de jeunesse et de beauté suscite une telle tentation que Faust accepte alors le pacte démoniaque. Une vue stéréoscopique de la scène nous renseigne sur la création de l'effet : Marguerite se trouvait dans un compartiment à l'arrière de la scène, probablement dissimulée par un rideau qu'ouvre Méphistophélès (la version non colorisée de cette image se trouve en annexe, figure 46, p. 68) :

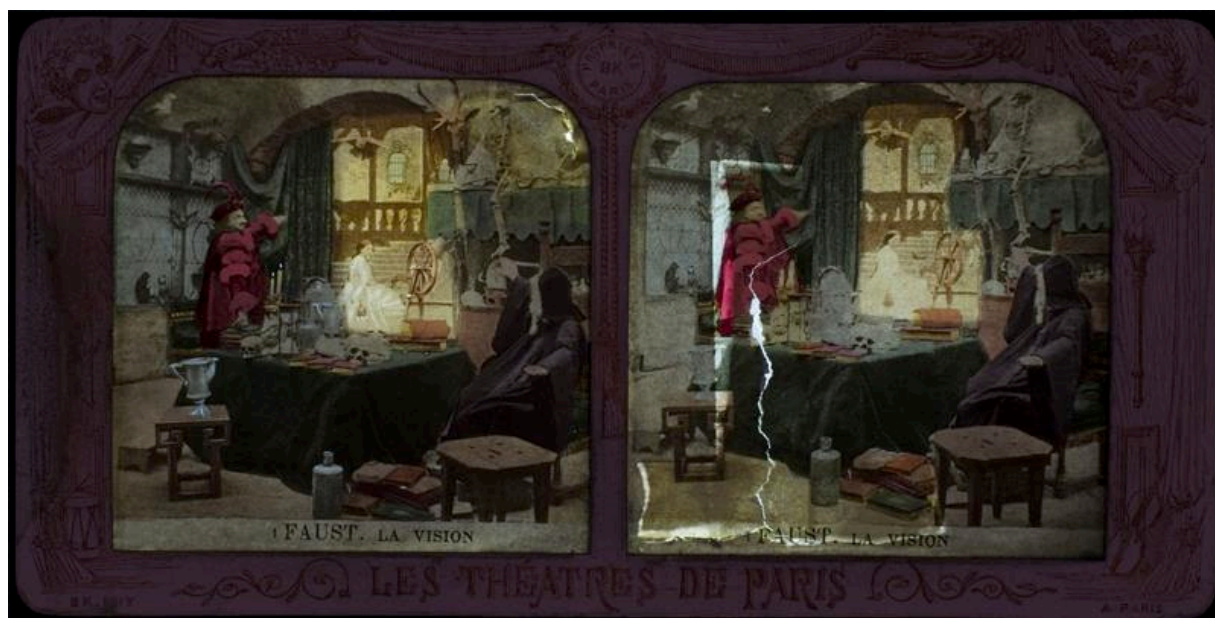


Figure 53. *Faust, la vision*. Vue stéréoscopique colorisée.

Stereokort, *Faust I, La vision*, années 1880, Scenkonst Museet, S25, disponible en ligne
<https://calmview.musikverk.se/CalmView/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=S25&pos=9>

La version colorisée de la photographie révèle que, alors que l'avant-scène est plongée dans une relative pénombre (sans doute la rampe a-t-elle été légèrement baissée), le compartiment dans lequel est installée Marguerite est en pleine lumière, éclairé par une lumière focalisée

⁶⁷⁸ Anna lui a sauvé la vie en le soignant après une bataille, sans qu'il sache son nom. Cet épisode, qui se déroule avant le début de la pièce, est narré à l'acte I, scène 4, alors que Georges n'a encore rencontré ni Anna, ni la dame blanche.

(qu'il s'agisse d'un projecteur, ou, plus simplement, d'une rampe de terrain). La lumière permet alors d'immatérialiser le personnage (qui est une apparition suscitée par Méphistophélès). Or, dans cette représentation, Marguerite a tous les atouts de la jeune fille pure : jeune, vêtue de blanc, elle est installée à son rouet, symbole de domesticité ; quoique la suite de l'opéra mette en scène sa chute, puis sa rédemption, elle apparaît à ce moment comme l'incarnation de la vertu féminine. Ainsi la lumière focalisée sert-elle ici aussi à construire une représentation du genre, à opposer la féminité douce aux sombres desseins des hommes présents à l'avant-scène. Le corps des chanteurs ne suffit pas ; la différence des sexes est accentuée par la lumière.

Enfin, une pièce illustre particulièrement cette construction du féminin par la lumière. Quoiqu'un peu en dehors des bornes chronologiques de cette étude, *La Reine Fiammette*, (Odéon, 1898⁶⁷⁹) explore le topos du corps immatérialisé de la femme dans une perspective symboliste, en s'attachant particulièrement à décrire l'idéal de féminité que constitue le personnage de Hélène/Orlanda. La pièce, en effet, est une histoire d'amour⁶⁸⁰ et la séquence de l'acte II que nous commentons ici est une longue scène entre les deux amants, qui était jouée au clair de lune, ainsi qu'en témoigne le relevé de mise en scène :

Nuit en scène. Donner lentement la lune, au lointain. [...] A chaque extinction la rampe baisse, les rayons de la lune filtrent au travers de la verrière qui est fermée [...] Le rayon de lune pénètre entièrement en scène (éteindre complètement la rampe). Daniello et Orlanda sont en pleine lumière lunaire⁶⁸¹.

La scène se distingue par l'extrême insistance de l'auteur à décrire le corps de Orlanda/Hélène comme un corps de lumière. Elle est en effet tour à tour décrite par Daniello comme un « enchantement d'ombre pure⁶⁸² », comparée à la « candeur liliale des cierges⁶⁸³ », à une « âme

⁶⁷⁹ Le relevé de mise en scène sur lequel nous nous appuyons pour ce commentaire n'est, comme beaucoup, pas précisément daté (1898-1945). Néanmoins, il est rédigé sur un exemplaire du livre dédicacé de la main de Catulle Mendès (l'auteur) à d'Herbilly (le régisseur général de l'Odéon au moment de la création). Il paraît donc très logique de supposer que la mise en scène contenue dans ce relevé a été rédigée par d'Herbilly lui-même et correspond à la mise en scène originale de 1898.

⁶⁸⁰ Orlanda, la reine, est menacée par le Cardinal Sforza, qui veut sa mort. Celui-ci fait croire à Daniello, un jeune novice, que la reine a séduit puis rejeté son frère, causant sa mort. Décidé à venger cette mort, il prend le parti de tuer la reine. Mais il ignore que la reine n'est autre que la femme dont il est épris, Hélène, qu'il a connue alors qu'elle faisait sa retraite dans un couvent. La scène entre les deux amants, que nous commentons ici, se situe à l'acte II, alors que Daniello fait ses adieux à « Hélène », avant d'aller tuer la reine. Bien évidemment, cet assassinat échoue, Daniello reconnaissant en Fiammette la femme qu'il aime ; mais les deux amants périssent quand même à cause d'un complot du cardinal Sforza, non sans que Daniello ait tué celui-ci avant de mourir.

⁶⁸¹ CATULLE MENDES, « La reine Fiammette », s. l., 1898-1945, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fond de l'Association de la Régie Théâtrale, 8-TMS-02133 (RES), pp. 62 et 72.

⁶⁸² CATULLE MENDES, *La Reine Fiammette*, Paris, Cureau & Fayard, 1898, p. 66.

⁶⁸³ *Id.*, p. 66.

de grâce⁶⁸⁴ », une « extase⁶⁸⁵ », qualifiée de « pure⁶⁸⁶ », « sœur des saintes⁶⁸⁷ », comparée à une perle trop blanche, décrite comme « d'innocence et de lumière ceinte⁶⁸⁸ », une « passante céleste⁶⁸⁹ » dont le baiser « divinisé la chair⁶⁹⁰ », comme des « lueurs vierges⁶⁹¹ ». Les didascalies précisent en outre « qu'autour d'elle tremble la transparence blanche d'un voile⁶⁹² ». Trois champs lexicaux voisins dominant dans ces descriptions : celui de la blancheur (la perle, la virginité, la candeur liliale, le voile blanc), celui de la lumière (lumière, lueur) et celui de l'immatériel (l'âme, l'ombre, la chair divinisée). Ces trois champs lexicaux recourent, évidemment, tout ce que nous avons décrit de l'immatérialisation du corps chez les fantômes : il s'agit bien de créer un corps de lumière, évanescant. Mais surtout, on constate ici à quel point l'imaginaire de l'immatérialité est lié à la nature supposée rédemptrice des femmes : Hélène/Orlanda est blanche parce que pure, parce que liée à Dieu ; au contraire, Daniello se décrit comme maudit, et en chemin vers sa perte.

Ainsi la lumière focalisée permet-elle de redoubler le texte et de matérialiser sur scène ce corps féminin paré par l'imaginaire d'attributs quasi-sacrés : le clair de lune atténue la réalité de la présence scénique de la comédienne, transformant son corps, matérialisant sur scène le travail de construction du genre. Particulièrement révélateur est le dénouement de la scène : Hélène enveloppe Daniello de son voile blanc, et ils sont alors, note la didascalie, tous deux « rayonnants de lune parmi les fleurs⁶⁹³ ». Le corps de la femme, exactement comme celui du fantôme, est poreux : il a le pouvoir de s'ouvrir et d'envelopper l'homme (avec d'évidentes connotations sexuelles) ; ce faisant, il transforme et transfigure le corps masculin, touché par la grâce, devenu à son tour « rayonnant de lune ».

Dans ces spectacles, la lumière permet de redoubler le genre des personnages tel que le décrit la pièce : elle construit des femmes « féminines », elle transforme leurs corps⁶⁹⁴.

⁶⁸⁴ *Id.*, p. 67.

⁶⁸⁵ *Id.*, p. 67.

⁶⁸⁶ *Id.*, p. 69.

⁶⁸⁷ *Id.*, p. 69.

⁶⁸⁸ *Id.*, p. 69.

⁶⁸⁹ *Id.*, p. 71.

⁶⁹⁰ *Id.*, p. 71.

⁶⁹¹ *Id.*, p. 71.

⁶⁹² *Id.*, p. 50.

⁶⁹³ *Id.*, p. 74.

⁶⁹⁴ On peut penser aussi, ici aux *Romanesques* de Rostand (Comédie-Française, 1894) où celui-ci propose un commentaire ironique sur les pouvoirs de transfiguration du clair de lune. Dans cette pièce, proposition ironique sur les représentations (scéniques notamment) de l'amour, est en effet mis en scène un enlèvement, au cours duquel l'héroïne n'a d'autre rôle que de paraître dans une robe blanche, victime parfaite, au clair de lune, pour que le héros puisse la sauver. Or, l'irruption du clair de lune est soulignée par un des personnages, qui remarque alors : « La lune ?... C'est parfait !/ Nous n'aurons pas manqué, ce soir, un seul effet ! ».

2.1.1.2. La lumière focalisée comme rédemption

Si, dans les spectacles que nous venons de décrire, la lumière fonctionne en redondance par rapport au texte, et vient renforcer les personnages tels que les décrivent les dramaturges, elle est aussi souvent utilisée sous forme de contrepoint, pour féminiser des femmes *a priori* exclues de cette conception du féminin : des prostituées, des séductrices, des femmes adultères. C'est le cas, par exemple, dans *Marion de Lorme* (Comédie-Française, 1873) : la lumière focalisée est utilisée pour métamorphoser la courtisane en amoureuse.

La pièce, que nous avons déjà commentée (voir en page 102), débute en effet par une discussion entre Marion et Saverny : celui-ci, lui-même un de ses anciens amants, évoque tous ceux qui, à Paris, pleurent son départ. D'emblée, le portrait de la courtisane, femme de chair, est dressé : dès les premières répliques, il cherche à l'approcher et à l'embrasser ; il s'agit de la rappeler à son ancienne existence de prostituée, à ce qu'elle-même nomme ses « brillants péchés⁶⁹⁵ ». Or, dès la scène suivante (I,2), Marion dévoile son autre visage, celui de l'amoureuse en quête de rédemption, de la créature spirituelle. C'est ainsi que Didier la décrit :

Là-haut, dans sa vertu, dans sa beauté première,
Veille, sans tache encore, un ange de lumière,
Un être chaste et doux, à qui sur les chemins
Les passants à genoux devraient joindre les mains.
Et moi, qui suis-je, hélas, qui rampe avec la foule ?
Pourquoi troubler cette eau si belle qui s'écoule ?
Pourquoi cueillir ce lys ? Pourquoi d'un souffle impur
De cette âme sereine aller ternir l'azur⁶⁹⁶ ?

Cet « ange de lumière » est, à l'inverse de la courtisane, une femme de l'esprit plutôt que de la chair, une « âme » plutôt qu'un corps. Là où le texte de Victor Hugo juxtaposait de manière volontairement assez abrupte ces deux portraits contradictoires pour faire émerger le conflit central de l'œuvre, la mise en scène de 1873 passe par une immatérialisation du corps de Marion, pour la transformer, entre les scènes 1 et 2, de courtisane en « ange de lumière ».

Le relevé de mise en scène conservé à la Comédie-Française indique en effet, pour la plantation de l'acte I, qu'une « projection de lune [vient] de droite par la fenêtre B, 1/4 de nuit en scène⁶⁹⁷ ». Or, au moment où Savigny sort de scène, « Marion adossée contre la fenêtre regarde dehors⁶⁹⁸ ». Ainsi, elle se trouve seule en scène, et directement placée dans le rayon de

⁶⁹⁵ V. HUGO, « Marion de Lorme », dans J. Méléze et J.-J. Thierry (éd.), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1963, v. 1, p. 966.

⁶⁹⁶ *Id.*, p. 972.

⁶⁹⁷ V. HUGO, « Marion de Lorme », Relevé de mise en scène, Paris, 1873, Bibliothèque-Musée de la Comédie Française, RMS.MAR.1873., p. 21.

⁶⁹⁸ *Id.*

lune. La lumière focalisée a bien, sur son corps, une fonction d'immatérialisation comme nous l'avons vu pour les fantômes : elle permet le passage de la Marion « courtisane » de la scène 1 à la Marion « ange de lumière » de la scène 2. Placer le personnage dans le rayon de lune, au moment où l'actrice joue la mélancolie de l'amoureuse dont l'amant est en retard, c'est révéler un corps qui n'est pas celui de la prostituée ; un corps idéalisé, romantique, celui de la femme comme être spirituel.

Précisément, la lumière focalisée permet ici de construire le corps en contrepoint de ce que disait le texte : jusqu'à présent, en effet, Marion a été présentée comme une prostituée – c'est-à-dire l'inverse de la « vraie féminité » que construit la lumière focalisée. La prostituée, en effet, appartient depuis la fin du XVII^e siècle à une « mutation⁶⁹⁹ » au sein des catégories de genre, ainsi que le décrit Elsa Dorlin : n'entrant pas dans la catégorie « féminine » à laquelle on attribue justement des vertus comme la chasteté, elle est considérée comme une femme virilisée, aux attributs masculins, notamment l'appétit sexuel. Une prostituée n'est donc pas vraiment féminine ; aussi la lumière focalisée arrive-t-elle à point, dans la scène, pour féminiser le corps de Marion, et faire surgir la « vraie femme » sous les dehors de la prostituée. La lumière, en transformant le corps de la comédienne, a donc pour fonction à la fois de représenter et de naturaliser le genre : elle le représente, puisqu'elle donne une apparence matérielle à ce qui est censé être un attribut d'abord moral et intérieur ; elle le naturalise, puisqu'elle donne l'illusion que cette luminosité est une propriété presque intrinsèque au corps de la comédienne. Ainsi la lumière focalisée devient-elle un outil puissant de représentation des catégories de genre en scène.

On trouve une scène extrêmement similaire dans *Dalila* (Comédie-Française, 1870⁷⁰⁰), qui semble avoir été une des premières utilisations de la lumière électrique sur la scène de la Comédie-Française, non sans polémiques, ainsi que l'indique un article de Sarcey :

Toute cette fantasmagorie de mise en scène a été réalisée à la lettre par le Théâtre-Français. Il a eu même l'idée bizarre d'y ajouter une certaine odeur d'encens, qu'on a brûlé dans le trou du souffleur, et qui s'est répandue dans la salle, tandis que Mlle Favart tournait silencieusement autour de Febvre, appliqué à son orgue.

Elle est d'un médiocre effet ? Pourquoi ? ce n'est point du tout, comme on l'a dit, parce que l'orgue et la lumière électrique sont peu convenables sur une scène aussi sévère. Pourquoi n'y aurait-il pas un orgue sur un théâtre ? Pourquoi n'éclairerait-on pas les acteurs, qui sont obligés, pour les besoins de l'action, de rester au fond du théâtre ? et si c'est la nuit, au clair de la lune, que

⁶⁹⁹ E. DORLIN, « Les Blanchisseuses. La société plantocratique antillaise, laboratoire de la féminité moderne. », *op. cit.*, p. 153.

⁷⁰⁰ La pièce a été créée en 1857 au théâtre du Vaudeville.

l'action se passe, pourquoi ne les éclairerait-on pas d'une lumière électrique ?
la lumière électrique n'a rien d'indécent.
On ne s'aviserait point de la reprocher à la Comédie-Française, si Molière ou
Corneille s'en étaient servis. Mais s'ils n'en ont fait usage ni l'un ni l'autre, c'est
qu'elle n'était pas inventée⁷⁰¹.

La scène de « fantasmagorie » que décrit ici Sarcey est celle de l'acte II, deuxième tableau, au cours de laquelle Leonora, la Dalila du titre, séduit le jeune et talentueux artiste André Roswein⁷⁰². Comme Marion de Lorme, Leonora est une séductrice, elle multiplie les conquêtes et est présentée comme indigne d'André, qu'elle conduira à sa perte. Ainsi André est-il décrit comme un innocent berger que son talent musical a mené à de hautes destinées ; il est, au début de la pièce, amoureux de Marthe, présentée comme « une sainte⁷⁰³ », et qui concentre tous les attributs de la féminité vertueuse : pieuse, domestique (elle s'occupe de la maison paternelle), soumise (à la volonté paternelle) et, bien entendu, vierge. Leonora, en contraste, est une aventurière qui a déjà eu de nombreux amants et décide de séduire André essentiellement pour se distraire. Elle ne peut, *a priori*, pas rivaliser avec la jeune femme, étant (plus encore que Marion de Lorme) l'incarnation de la femme qui n'est pas vraiment femme, de la prostituée.

C'est là, pourtant, qu'intervient la « fantasmagorie » dont parle Sarcey, à savoir la lumière focalisée, qui va métamorphoser l'intrigante en femme vertueuse et digne d'amour. Les didascalies de la pièce décrivent cette transformation :

Il s'assied devant l'orgue, et joue largement une mélodie dont l'expression, au début, est énergique et résolue : Leonora, qui a gagné à pas lents la galerie du fond, regarde un instant le jeune homme qui semble la braver ; puis se détournant, elle demeure immobile appuyée contre une colonne, le regard perdu dans l'ombre des jardins : un rayon de clarté tombe sur elle, et dessine sa forme blanche sur le fond bleuâtre du parc. Roswein, qui la voit, s'abandonne peu à peu à un sentiment d'extase et de langueur qu'il traduit sur l'orgue : la mélodie prend le caractère d'une douce sérénade et s'éteint⁷⁰⁴.

Là encore, le « rayon de lune » est présenté comme un outil de transfiguration de la femme, qui devient un idéal féminin, provoquant « l'extase » du personnage masculin. Un

⁷⁰¹ F. P. SARCEY, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 4 avril 1870, p. 2.

⁷⁰² Dans cette pièce, Roswein est un jeune compositeur de talent qui, à l'acte I, présente au monde son premier opéra ; c'est un triomphe. Il a tout pour réussir, d'autant qu'il aime et est aimé de la jeune Marthe, la fille de son vieux maître, qu'il souhaite le soir même demander en mariage. Mais la Princesse Falconieri (Leonora), une femme qui multiplie les liaisons, se met en tête de le séduire. L'ayant fait venir chez elle, elle lui demande de jouer de l'orgue ; le clair de lune fait le reste, et ils commencent à vivre en concubinage. Mais cette existence rend Roswein malheureux, surtout lorsqu'il comprend que la femme qu'il aime est volage et le trompe ; elle finit par le quitter, et Marthe meurt.

⁷⁰³ O. FEUILLET, *Dalila*, Paris, Michel Lévy frères, 1857, p. 32.

⁷⁰⁴ *Id.*, p.48.

relevé de mise en scène, non daté mais qui correspond assez bien aux jeux de scène décrits par Sarcey, détaille :

La Nuit vient. Effet de lune. Nuit à la Rampe. Clair de lune au fond à gauche. [...] Leonora s'appuie d'abord sur la première colonne à droite en regardant Roswein, puis pendant la musique elle va dans le jardin en tournant autour de la colonne puis revient s'y appuyer et tourne entièrement le dos à Roswein et au public. (Effet de Lune)⁷⁰⁵.

Ainsi la pièce met-elle le public, et le jeune artiste, face à un personnage féminin, vêtu de blanc, et qui tournoie dans un rayon de lune, au lointain, sans sembler se préoccuper de la présence des autres : là encore, la lumière focalisée contribue à immatérialiser le corps de la femme : elle devient un pur idéal féminin, une apparition, un songe. Ce que l'on sait du personnage s'efface devant la puissance scopique de cette image du genre. C'est, évidemment, une illusion affirmée comme telle : la suite de la pièce s'emploiera justement à dissiper le malentendu, à faire ouvrir les yeux à André. Mais l'image initiale est suffisamment forte pour bouleverser son destin, pour lui faire croire qu'il a sous les yeux la « vraie féminité » : la lumière focalisée, quoique que révélée comme illusion, construit le corps de la femme.

Une autre pièce d'Octave Feuillet emploie un dispositif similaire : dans *Le Sphinx* (Comédie-Française, 1874), pièce que nous avons déjà croisée (voir en page 213), la lune est utilisée pour métamorphoser une sordide histoire d'adultère en grande passion amoureuse.

Dans cette pièce, Blanche de Chelles, une femme mariée, est éprise du mari de sa meilleure amie, Henri de Savigny, qui l'aime aussi en secret. Après trois actes où cette passion s'exprime sous un dehors de dédain, voire de haine, Blanche prend la résolution de fuir avec un autre de ses admirateurs ; Henri l'attend au lieu du rendez-vous, et, voulant l'empêcher de partir, laisse échapper le secret de son amour : ils tombent dans les bras l'un de l'autre⁷⁰⁶. Or, toute cette confession se joue dans un rayon de lune : le relevé de mise en scène de la Comédie-Française indique, en effet, la présence d'une « lumière électrique⁷⁰⁷ » pour l'acte III, et les *Mémoires* de Sarah Bernhardt, comme nous l'avons déjà vu, précisent que celle-ci était employée pour éclairer le couple, et spécifiquement Blanche⁷⁰⁸. Sarcey, au sujet du décor, note

⁷⁰⁵ O. FEUILLET, « Dalila », s. l., entre 1870 et 1945, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fond de l'Association de la Régie Théâtrale, 8-TMS-00621 (RES), p. 43.

⁷⁰⁶ Le drame finit très mal : Berthe, l'épouse d'Henri, surprend cette confession ; rongée par la jalousie, elle veut dénoncer les amants puis pardonne. Mais Blanche, dans un accès de remords, s'empoisonne. (O. FEUILLET, *Le sphinx*, Paris, Calmann Lévy, 1898).

⁷⁰⁷ O. FEUILLET, « Le Sphinx », s. l., 1874, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, RMS.SPH.1874.

⁷⁰⁸ S. BERNHARDT, *Ma double vie*, op. cit., p. 331.

d'ailleurs (revenant quelque peu sur son opinion précédente quant à la pertinence de la lumière électrique à la Comédie-Française) :

C'est dans un coin de forêt. Le décor est délicieux ; la claque a essayé de l'applaudir ; elle était dans son droit. Le public a imposé le silence ; il a eu raison. Il ne faut pas que l'accessoire empiète sur le principal, surtout à la Comédie-Française. Vous l'avouerais-je ? Quand j'ai vu ce paysage de féerie, argenté d'une lumière électrique, qui simulait celle de la lune, Delaunay en chapeau rond et en habit noir, j'ai éprouvé comme une déception. Ariel seul et le chœur des fées devraient se promener dans ces décorations fantastiques⁷⁰⁹.

La référence à la féerie, ici, évoque deux choses : d'une part, comme nous le verrons dans la suite de ce chapitre, la féerie est effectivement le haut lieu des effets de lumière focalisée et de lumière électrique. Mais la mention des « décorations fantastiques » suggère aussi qu'ici, le rayon de lune fait basculer la mise en scène hors du registre strictement réaliste ; la lune immatériatise les corps, surtout celui de Blanche. Pourtant, là encore, nous avons affaire à un personnage qui se situe aux antipodes de la « vraie féminité » : non seulement mariée, et infidèle, mais aussi volage (elle passe d'admirateur en admirateur) et frivole ; comble de l'infamie, c'est du mari de sa meilleure amie dont elle est éprise. Mais la présence de la lune contribue à enchanter la scène : si Blanche est poussée à la faute, c'est par « un sentiment vrai, profond, terrible⁷¹⁰ ».

Ce qui est particulièrement intéressant, cependant, dans cette scène, c'est que la lumière focalisée a à voir avec la fragilité et la faiblesse du personnage féminin. Celle-ci, en effet, se trouve isolée dans un lieu désert avec un homme qui la menace :

SAVIGNY, *se plaçant devant elle, d'une voix sourde et avec une colère contenue.*
Mais comprenez donc bien que ma résolution est aussi arrêtée que la vôtre...
qu'on vous attend en vain... que vous ne tiendrez pas votre parole !

BLANCHE, *hautaine.*
Parce que...

SAVIGNY, *avec une violence soudaine, lui saisissant le bras.*
Parce que je ne le veux pas ! parce que je vous le défends ! parce que je vous jetterais plutôt là de mes mains ! (*Il la traîne vers l'étang.*)

BLANCHE, *lui échappant et s'adossant au rocher qui domine l'étang, avec exaltation.*
Ah, vous m'aimez donc⁷¹¹ !

⁷⁰⁹ F. SARCEY, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 30 mars 1874, p. 2.

⁷¹⁰ O. FEUILLET, *Le Sphinx*, *op. cit.* p. 78.

⁷¹¹ *Id.*, p. 79.

La « vraie féminité » de Blanche, dans cette scène, s'exprime donc entre autres dans la façon dont elle se soumet à la menace de mort : alors qu'Henri s'apprête à la jeter dans l'étang (mort qui ne serait pas sans évoquer celle d'Ophélie, dont nous parlerons par la suite), elle se dégage, et, au lieu de fuir, s'adosse au rocher, comme offerte, et redouble d'exaltation. Outre l'évidente (et commune) érotisation de la violence masculine à l'œuvre ici, ce qui nous intéresse particulièrement dans cet extrait, c'est la façon dont la lumière focalisée contribue à la mise en place de la soumission féminine.

D'une part, le rayon de lune isole et met en avant les corps, et singulièrement le corps féminin, au milieu de la nature dépeinte. L'isolement de Blanche, qui pourrait mourir sans que personne ne vienne à son secours, n'en est que plus marqué. D'autre part, et plus profondément, parce que l'impression de blancheur du corps féminin est profondément liée, au XIX^e siècle, à la question de la faiblesse. L'esthétique de la fin du siècle valorise en effet les corps féminins malades : la santé est perçue comme un attribut masculin, la fragilité comme intrinsèque à la nature des femmes. La valorisation de la blancheur de la peau, attribut d'un corps peu confronté au soleil et aux exercices énergiques, s'inscrit alors dans cette érotisation de la faiblesse féminine⁷¹². Ainsi le travail de la lumière focalisée sur le corps, en renforçant sa blancheur, contribue à renforcer l'impression de fragilité du corps féminin ; la lumière produit donc en scène un corps soumis.

2.1.2. Le cadavre comme idéal féminin

Pour être bonne, une femme doit être morte, ou aussi proche que possible de la mort. La catatonie est la première qualité de la femme bonne⁷¹³.

Cette remarque d'Andrea Dworkin à propos de la structure narrative des contes de fées s'applique relativement bien aux représentations féminines de la fin du XIX^e siècle qui, dans la peinture notamment, laissent une large place à la fascination pour les corps morts ou endormis de femmes. Comme le souligne Bram Dijkstra :

En effet, les portraits de femmes dont l'inertie évidente semble prouver que le sommeil, c'est la mort et que la mort, c'est le sommeil, devinrent une source de plaisir infini pour les peintres de la fin du XIX^e siècle. Les images de femmes si profondément endormies qu'elles en paraissaient mortes se multiplièrent. L'astuce était de pouvoir les peindre dans un état de sensualité absolument passive, avec d'autant plus d'impunité qu'après tout, elles étaient

⁷¹² Voir à ce sujet B. DIJKSTRA, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York, NY, Oxford University Press, 1988, pp. 25-27.

⁷¹³ A. DWORKIN, *Woman Hating*, New York, Penguins, 1974, p. 42. Nous traduisons : « For a woman to be good, she must be dead, or as close to it as possible. Catatonia is the good woman's most winning quality ».

seulement endormies et n'étaient pas réellement mortes ; ainsi personne ne pouvait accuser l'artiste d'avoir des goûts macabres. Dans le même temps, malgré tout, rien n'empêchait le spectateur masculin de se complaire dans l'équivalence de la mort et du sommeil, et de se plonger, avec un extrême plaisir macabre, dans l'excitation sensuelle face à une femme qui apparaissait sans danger, car morte, [...] tout en se répétant à lui-même qu'il était en train de contempler l'image inoffensive d'une belle femme endormie⁷¹⁴.

Or cette image de la femme comme cadavre, c'est-à-dire comme pur objet, éclaire en profondeur les usages de la lumière focalisée et le corps féminin que celle-ci permet de construire. Si, comme nous l'avons vu, la lumière permet d'incorporer une certaine idée de la fragilité féminine, cette fragilité va, dans de nombreux cas, jusqu'à la mort. Ici se révèle l'un des points communs les plus importants entre la « vraie féminité » et le fantôme : la vraie femme trouve son accomplissement à l'état de cadavre ou de spectre, et la lumière focalisée, mieux qu'aucun instrument, permet de jouer sur ce trouble d'un corps à la fois mort et vivant, à la fois femme et spectre.

2.1.2.1. Le « mythe ophélien⁷¹⁵ »

Le mythe ophélien, qui connaît une fortune artistique extraordinaire à partir des années 1850, est une des images les plus emblématiques de cette fascination pour le cadavre féminin. Celui-ci connaît sa déclinaison scénique dans *Hamlet* (Opéra, 1868). Là où, dans la pièce de Shakespeare, la mort d'Ophélie était prise en charge par un récit, le livret de Michel Carré et Jules Barbier lui consacre un tableau entier et la met directement en scène. Ce choix est évidemment directement lié à la prolifération du « mythe ophélien » à la fin du siècle, initiée notamment par les tableaux des préraphaélites qui sont nombreux à représenter le cadavre de la jeune femme, flottant dans l'eau, à partir des années 1850⁷¹⁶. L'opéra puise directement dans cette imagerie lorsque, au quatrième tableau, il met en scène la mort de la jeune fille, qui entre,

⁷¹⁴ B. DIJKSTRA, *Idols of Perversity*, op. cit., p. 62. Nous traduisons : « Indeed, portrayals of women whose obvious inanimation seemed to prove that sleep was death and death was sleep became a source of endless delight among late nineteenth-century painters. Images of women who were so fast asleep that they looked as if they were dead became legion. The trick was that they could be portrayed in this ultimate stage of passive sensuality with all the more impunity since, after all, they were only sleeping and not actually dead ; hence no one could accuse the artist of morbidity. At the same time, however, nothing could prevent the male viewer from indulging in the sleep-death equation and immerse himself, to virtually any degree of pleasurable morbidity, in thoughts of sensual arousal by a woman who appeared to be safely dead [...] even while that viewer could continue to tell himself that he was merely looking a harmless image of a beautiful woman sleeping.»

⁷¹⁵ Nous reprenons ici le terme proposé par A. Cousseau, à qui nous empruntons par ailleurs dans le développement qui suit les grands traits de l'analyse du mythe ophélien tel qu'il s'élabore à la fin du XIX^e siècle. (A. COUSSEAU, « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 101, n° 1, 2001, p. 105-122).

⁷¹⁶ *Id.*

vêtue de blanc, dans le lac (non sans avoir demandé aux « blanches Willis, nymphes des eaux⁷¹⁷ » de l'accueillir en leur sein) et y flotte un temps. Or, cette image d'Ophélie en train de se noyer était accompagnée par un rayon de lumière électrique, ainsi que le décrit la critique :

Ophélie est fille. Elle chante une valse et une ballade, puis glisse dans les eaux du lac où on la voit surnager pendant quelques instants, éclairée par un rayon de lumière électrique. Ce tableau est ravissant⁷¹⁸.

Une vue stéréoscopique de la scène (la version non-colorisée est présentée en annexe, figure 47, p. 69) révèle l'importante parenté entre la mise en scène de l'opéra et les tableaux des préraphaélites (présentés en France dès 1855⁷¹⁹) :



Figure 54. La mort d'Ophélie (Hamlet, acte IV).

(Stereokort, *Hamlet 6, acte IV, scène II*, 1868, Scenkonst Museet, S48, disponible en ligne :

<https://calmview.musikverk.se/CalmView/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=S48&pos=39>)



Figure 55. La mort d'Ophélie (John Everett Millais).

J. E. MILLAIS, *Ophélie*, Huile sur toile, 1851-1852, Tate, National Gallery, Londres. Disponible en ligne : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>

⁷¹⁷ M. CARRE et J. BARBIER, *Hamlet*, Paris, Levy, 1874, p. 51.

⁷¹⁸ E. REYER, « Revue musicale », *Journal des débats politiques et littéraires*, 14 mars 1868, p. 18.

⁷¹⁹ A. COUSSEAU, « Ophélie », *op. cit.*, p. 84.

Ainsi la mise en scène reprend-elle les éléments principaux du tableau de John Everett Millais : la pâleur du corps flottant dans une eau sombre, la végétation formant un cadre autour de l'eau. La position du corps est même exactement identique : il flotte dans l'eau, les bras levés et les mains émergentes. La différence, évidemment, est que dans la mise en scène d'opéra, la lumière est chargée de souligner la pâleur surnaturelle de la morte : la vue stéréoscopique colorisée permet en effet de constater que l'artiste a cherché à représenter l'effet de lumière, qui fait un halo pâle dans l'eau au-dessus de la jeune fille. Cet effet, d'ailleurs, était essentiel aux yeux des praticiens, puisqu'un document conservé dans les archives de l'Opéra, et intitulé « Hamlet – Notes de répétition générale » souligne « au passage dans l'eau – le corps mal éclairé⁷²⁰ », révélant par-là l'importance de la lumière focalisée pour la réussite globale de l'effet.

Cet effet révèle, d'abord, à quel point la lumière focalisée est devenue un signifiant du féminin. Le mythe ophélien, en effet, fonctionne comme une « meccano du féminin⁷²¹ », concentrant, jusqu'à saturation, les symboles et stéréotypes de la féminité : l'eau, la nature, les fleurs, la chevelure, la nuit, la lune. L'intégration de la lumière focalisée, évocatrice de la lune, à cet ensemble de symboles, montre son association profonde avec le féminin dans l'esthétique de l'époque.

Ensuite, la lumière focalisée participe de « l'effet d'euphémisation⁷²² » de l'horreur dans les mises en scène du mythe. La lumière focalisée fait partie des effets d'esthétisation et de poétisation de la mort mis en œuvre par les artistes pour transformer l'épisode tragique en plaisir scopique. Témoin la réaction du journaliste que nous citons plus haut, trouvant le tableau « ravissant » : l'objet du tableau n'est pas tant de susciter le pathétique face à la mort de la jeune fille que d'offrir son cadavre, esthétisé à l'extrême, aux regards.

Enfin, l'image révèle pourquoi l'immatérialisation du corps fonctionne si bien comme signifiant du féminin. Comme le souligne Bram Dijkstra, « pour les mâles de la fin du siècle, passivité vertueuse, extase sacrificielle et mort érotique constituent les termes interchangeables de l'équation qui définit l'accomplissement de la féminité⁷²³ ». Avec la lumière focalisée, la chair vivante des femmes en scène, avec ce qu'elle suppose de potentiels vieillissements, pourrissements, ou dégradations, est entièrement remplacée par une chair artificielle, lumineuse, qui correspond au stéréotype de la féminité. La lumière focalisée permet de

⁷²⁰ « Hamlet - Notes de répétition générale », s. l., 1868. Archives Nationales, archives de l'Opéra de Paris, AJ/13/506.

⁷²¹ A. COUSSEAU, « Ophélie », *op. cit.*, p. 96.

⁷²² *Id.*, p. 91.

⁷²³ B. DIJKSTRA, *Idols of Perversity*, *op. cit.* ; cité par A. COUSSEAU, « Ophélie », *op. cit.*, p. 89.

matérialiser cet état limite du corps, dans laquelle le féminin se confond avec une qualité spectrale, et qui mêle à l'idée d'accomplissement de la féminité l'érotisation de la mort et de la soumission.

2.1.2.2. La mort comme apothéose

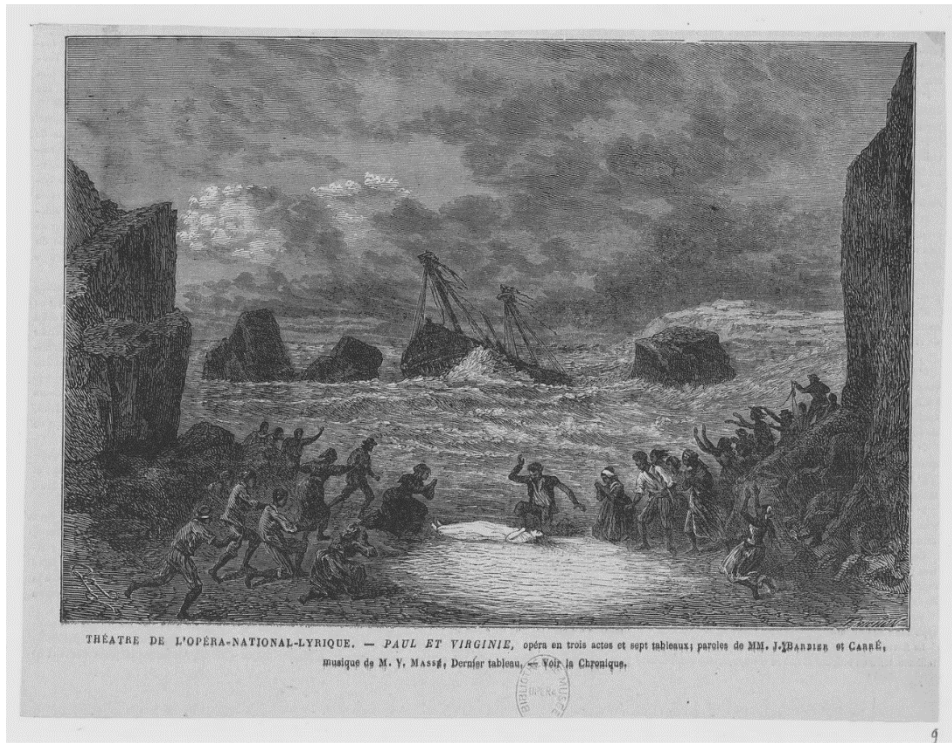
De la même façon, plusieurs œuvres exploitent la lumière focalisée pour mettre en scène la mort des jeunes filles comme une apothéose de la féminité.

Ainsi, dans *Paul et Virginie* (Théâtre-National-Lyrique, 1876), l'opéra inspiré par le roman de Bernardin de Saint-Pierre, la mort de Virginie qui conclut l'œuvre est-elle présentée comme un triomphe tragique, mais néanmoins esthétique, de la vertu féminine.

Virginie incarne le stéréotype de la « vraie féminité », les circonstances de sa mort illustrant même à l'extrême sa chasteté virginale : prise dans un naufrage alors que son navire entre dans le port de l'Ile de France, elle refuse, par modestie, de se dépouiller de ses vêtements, qui l'empêchent de nager ; elle meurt donc noyée⁷²⁴. Evidemment, cette mort est accompagnée d'un rayon de lumière focalisée, comme le précisent les didascalies, qui soulignent qu'un « rayon lumineux enveloppe le groupe des deux amants⁷²⁵ ». Une estampe représentant cette dernière scène révèle clairement un faisceau de lumière rond marquant au sol le cadavre de Virginie, vêtue de blanc, auprès duquel est agenouillé Paul, les personnages qui les entourent étant, eux, dans l'ombre :

⁷²⁴ Suivant en cela le roman, *Paul et Virginie* met en scène les amours des deux personnages éponymes, qui ont grandi côte à côte dans la colonie esclavagiste de l'Ile de France. Devenus adolescents, ils éprouvent l'un pour l'autre de forts sentiments ; mais Virginie est envoyée plusieurs années en France, où l'on tente de la marier contre son gré. Elle finit par revenir à l'Ile de France, mais son navire fait naufrage en entrant dans le port, et elle meurt dans les bras de Paul.

⁷²⁵ J. BARBIER et M. CARRE, *Paul et Virginie*, Paris, Calmann Lévy, 1895, p. 64.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 56. La mort de Virginie.

TRICHON Auguste, *Théâtre de l'Opéra-national-lyrique, Paul et Virginie,...* :
 dernier tableau : [estampe] / J. R. ? [sig.] ; Trichon [sig.], 1876. Disponible en ligne :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53117188g>

Or Virginie, dans cet opéra, est une figure qui reprend certains des traits majeurs du mythe ophélien : vierge comme Ophélie, elle meurt noyée comme elle, et dans une robe claire ; placée au bord du rivage, son cadavre semble presque, comme celui d'Ophélie, flotter dans l'eau. Encore plus qu'Ophélie, cependant, elle incarne la vertu virginale poussée à son extrême, puisqu'elle choisit de mourir plutôt que de perdre sa modestie ; cette mort étant alors le couronnement d'une vie de vertu. En suivant les analyses déjà évoquées d'Elsa Dorlin, qui montre à quel point la « vraie féminité » a été construite comme un stéréotype concernant les femmes blanches, par opposition aux femmes noires⁷²⁶, on ne peut que noter d'ailleurs que l'opéra se déroule dans un contexte colonial et esclavagiste. Ainsi la figure de Virginie est-elle notamment élaborée en contraste avec celle de Méléa⁷²⁷, la jeune esclave en fuite : Virginie, qui décide de la ramener à son maître, est présentée comme douce, inspirée par Dieu, pieuse ; par contraste, Méléa est profondément déshumanisée et semble n'avoir aucune qualité qui

⁷²⁶ E. DORLIN, « Les Blanchisseuses. La société plantocratique antillaise, laboratoire de la féminité moderne. », *op. cit.*

⁷²⁷ À l'acte I, tableau 1, Paul et Virginie rencontrent une esclave qui fuit la cruauté de son maître. Virginie, inspirée par Dieu, décide de ramener l'esclave à son maître, Sainte-Croix, et d'implorer son pardon. Le maître se laisse séduire par Virginie et force ses esclaves à danser « la bamboula » pour la distraire. Finalement, quand Virginie s'éloigne, il fait fouetter Méléa tout en contraignant ses esclaves à continuer à danser.

mérite d'être mentionnée. Là où Virginie, précisément de par sa féminité blanche, parvient à apitoyer le planteur, Méléa ne provoque que la colère et le mépris ; là où la menace que fait peser Sainte-Croix sur Virginie est celle d'un mariage forcé, Méléa et les autres esclaves sont victimes de son fouet et de sa concupiscence. La figure de Virginie s'inscrit donc en profondeur dans cet idéal de véritable féminité, qui se doit d'être blanche, et s'élabore entre autres sur des bases racialisées à partir des XVII^e-XVIII^e siècles.

Or la lumière focalisée est souvent, au XIX^e siècle, pensée comme une lumière blanche dans le contexte d'une idéologie raciste. Si l'on se penche, par exemple, sur la suite de l'anecdote que nous citons en introduction de cette thèse – une comédienne s'amusant à éclairer un journaliste d'un rayon de lumière, grâce à son miroir – on s'aperçoit que cette lecture de la lumière comme propriété de la femme blanche semble profondément ancrée dans la pensée de l'époque :

Ce n'était pas la première fois qu'Angèle se permettait cette plaisanterie. On m'a raconté que, chaque soir, elle adoptait ainsi, dès le lever du rideau, un spectateur, et que, quand venait le moment de la lumière électrique elle s'amusait à lancer sur lui le reflet du miroir de Vénus. Un soir [...] [elle] remarqua, aux fauteuils de la galerie de face, une superbe mulâtresse qu'elle adopta tout de suite. Vous pensez quelle joie d'envoyer un jet de lumière blanche sur cette figure noire ! Les camarades riaient d'avance. Le moment venu, Angèle exécuta sa farce avec un aplomb imperturbable la pauvre mulâtresse ne savait où se fourrer, car on riait même dans la salle⁷²⁸.

Dans cette histoire, la réaction inhabituelle du public tient précisément à l'impression d'incongru que produit, pour eux, « un jet de lumière blanche sur cette figure noire », précisément parce que la lumière focalisée est pensée en termes de race, comme une lumière blanche, propriété intrinsèque de la femme blanche. En éclairer spécifiquement une femme qui n'est pas blanche, comme le fait la comédienne, est une façon de souligner (pour humilier) ce contraste, de marquer le fait qu'elle n'appartient pas à la catégorie de genre que constitue la féminité blanche. De la même façon, quelques années plus tard, à propos d'un autre spectacle, un journaliste observera avec appréciation le contraste obtenu grâce à l'opposition entre « la couleur foncée des visages⁷²⁹ » de danseuses grimées en « Vénus noires » et les effets de la lumière électrique : là encore, la lumière et la peau foncée sont pensées comme intrinsèquement hétérogènes. Nous sommes ici dans le paradigme du culte de la blancheur qui, selon Richard Dyer, est à la racine des médias de lumière (photographie, cinéma) qui se développent au cours du XIX^e siècle. Selon ses analyses, ces médias permettent de classer les êtres, en distinguant

⁷²⁸ J. PREVEL, « Figaro », 15 février 1875, *op. cit.*, p. 3.

⁷²⁹ D. BERNARD, « La Vénus Noire - Revue des journaux », *Le Figaro*, 14 septembre 1879, p. 3.

les peaux blanches (transparentes, pures, lumineuses) des autres. Ici, la propriété technique du média rejoint la construction idéologique, puisque, comme il le montre, le même éclairage produira un effet beaucoup plus terne sur une peau noire que sur une peau blanche. Ainsi la lumière focalisée est-elle pensée spécifiquement pour les corps blancs, et vient-elle de manière indirecte renforcer l'idéologie de la supériorité blanche⁷³⁰.

C'est en partie ce qui se joue dans *Paul et Virginie* : la lumière focalisée est utilisée pour souligner le moment d'apothéose du personnage virginal qui, en mourant, préserve sa vertu, et se trouve alors figé à jamais, comme Ophélie, dans le rôle de la jeune vierge pure. La mort est ce qui permet à ces personnages d'atteindre, dans l'imaginaire de l'époque, au sublime : la lumière focalisée construit un corps qui est à la fois mort et esthétisé, à la fois féminin et spectral, à la fois érotique et immatériel ; un corps, surtout, qui est l'apanage de la femme blanche.

De façon comparable, dans une reprise de *La Muette de Portici* (Opéra, 1863⁷³¹), une modification de la scène finale permet d'employer la lumière focalisée pour magnifier la mort de la Muette éponyme.

Dans cet opéra, en effet, Fenella, la muette, a été séduite puis abandonnée par un noble espagnol, Alphonse ; cet abandon révolte son frère Masaniello, qui provoque une insurrection. Or, à la fin du spectacle, Fenella apprend que son frère a été empoisonné, et met fin à ses jours de manière tout à fait spectaculaire : elle se jette dans le Vésuve entré en éruption. Le livret de mise en scène publié au moment de la création, en 1828, résume ce jeu de scène :

Elle peint tout son désespoir, passe entre Alphonse et Elvire, les unit et monte rapidement l'escalier du fond. Arrivée au sommet, elle se précipite dans les laves.

Pendant cette scène, le rideau de nuage a disparu et a découvert le Vésuve en fureur ; il jette des tourbillons de flamme et de fumée ; la lave vient jusqu'au bout de l'escalier. Il faut calculer la musique pour que le chœur commence sitôt que Fenella a disparu dans la lave⁷³².

⁷³⁰ Voir à ce sujet R. DYER, *White*, Londres, Psychology Press, 1997.

⁷³¹ Le spectacle a été créé à l'Opéra en 1828.

⁷³² M. SOLOME, *Indications générales et observations pour la mise en scène de La Muette de Portici*, Paris, Chez MM. les correspondants des théâtres, 1828, p. 47.

Ce dénouement spectaculaire a été modifié lors de la reprise de 1863, ainsi que le souligne la presse : la jeune fille meurt désormais le cœur brisé, tombant dans les bras des personnages qui l'entourent à l'annonce de la nouvelle⁷³³. Ce changement permet au cadavre de la Muette de rester en scène, et au premier plan : il est alors éclairé d'un rayon de lumière focalisée, ainsi qu'en témoigne une estampe parue dans la presse :



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 57. *La Muette de Portici*.

[*La muette de Portici : illustrations de presse*], 1863.

Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84029172>

L'image, très semblable à celle du dénouement de *Paul et Virginie*, met en scène le corps étendu de Fenella, au centre du plateau, qu'un fin rayon de lumière vient distinguer du reste des figurants.

De nombreuses raisons peuvent expliquer cette modification du dénouement : les difficultés techniques de la mise en scène, largement simplifiée par l'absence du suicide ; les évolutions du goût, peut-être plus éloigné d'une conclusion si résolument mélodramatique. Néanmoins, force est de constater que la lumière focalisée est considérée comme un « clou » à peu près équivalent, en termes d'impact visuel, au suicide dans le Vésuve par les praticiens de

⁷³³ voir J. WEBER, « Critique musicale », *Le Temps*, 27 janvier 1863, p. 1.

l'époque : que la seconde ait remplacé le premier témoigne du fait qu'elle représentait une apothéose appropriée et marquante pour le personnage de Fenella. Si Fenella n'est pas, contrairement à Virginie, un personnage de jeune vierge (elle a été séduite puis abandonnée), elle incarne néanmoins une forme de pureté féminine, qui cherche à laver son honneur. Ainsi la lumière focalisée vient-elle, *in fine*, lui rendre justice, en la réintégrant à la catégorie des femmes pures.

2.1.2.3. Quand le corps résiste

Les trois personnages que nous avons décrits dans les parties précédentes (Ophélie, Virginie, Fenella) ont presque la mort comme état naturel : elles s'y glissent de manière évidente, comme une conclusion logique voire un couronnement. Ophélie se laisse aller dans l'eau ; Virginie choisit la mort ; Fenella glisse dans les bras de ses compagnes : la mort n'est que la dernière étape d'un parcours qui exalte cette « véritable féminité », et elles ont le bon goût de s'y soumettre avec grâce. *A contrario*, les personnages féminins qui s'écartent de cette « vraie féminité » luttent contre la mort et ne se laissent pas faire ; la lumière focalisée sert alors à matérialiser en scène la tension entre le corps, matériel, et qui lutte, de la femme et sa sublimation possible, via la mort.

Ainsi *L'As de Trèfle* (Ambigu, 1883), dont le relevé de mise en scène est conservé à la BNF, met-il en tension la mise à mort extrêmement physique de l'héroïne et le clair de lune qui nimbe la scène.

Dans ce drame, justement, la victime n'a rien d'une vierge innocente : il s'agit de Julia Dauberval, une demi-mondaine qui a séduit, et s'apprête à épouser, un comte, au grand désespoir de la famille de celui-ci⁷³⁴. Julia Dauberval n'appartient donc pas à la « vraie féminité » ; bien au contraire, en tant que prostituée, elle constitue une des antithèses de cette catégorie. Or, au quatrième tableau, elle est assassinée, de nuit, par des cambrioleurs ; la scène se déroule au clair de lune. Mais le plaisir scopique à voir mise en scène la mort d'une femme

⁷³⁴ La pièce met en scène une intrigue policière, quoique le spectateur sache déjà qui a commis le crime. Julia Dauberval, une demi-mondaine, projette d'épouser Georges de Croisvieux, malgré l'opposition farouche de la famille de celui-ci. Son futur beau-frère, Marcel Bernier (un médecin) tente particulièrement de décourager la jeune femme, en vain. Mais, une nuit, celle-ci est assassinée par des cambrioleurs, entrés chez elle pour voler ses bijoux. Immédiatement, les soupçons se portent sur Marcel Bernier. Mais le commissaire de police qui mène l'enquête, persuadé que Bernier est son fils naturel, se jure de l'innocenter. Fort heureusement, il retrouve dans la main de la victime un indice : l'as de trèfle du titre, qui le met sur la piste de personnes fréquentant les maisons de jeu. Il retrouve ainsi, et arrête, les vrais coupables.

ne réside pas, ici, dans sa soumission et dans une forme d'apothéose ; au contraire, c'est la tension entre un corps qui résiste et l'image stéréotypique de la mort au clair de lune qui fonde le tableau.

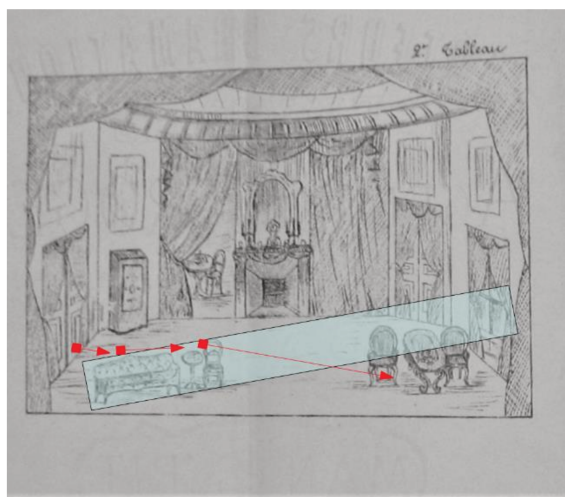
L'assassinat, en effet, se déroule hors-scène (la jeune femme est poignardée dans sa chambre), mais la victime entre ensuite au plateau pour mourir, ainsi que le décrit le relevé de mise en scène :

(Elle paraît d'abord se cramponnant au chambranle de la porte, saisit ensuite le coin du dossier du canapé sur lequel elle s'appuie, fait tomber le petit guéridon, parvient à traverser la chambre dans la direction de la fenêtre, mais elle ne peut arriver jusque-là, tombe en arrière et se tord, les mains sur le bord de la table, dos au public, et courbée en arrière, les cheveux flottants, tournant sur sa gauche, vient tomber dans le fauteuil à gauche de la table. Etouffant, elle arrache de son cou un fichu de dentelle qui tombe sur la table. Mondétour est sorti de la chambre un peu après elle. Il a les mains pleines de billets de banque qu'il met dans ses poches, puis du 2^e plan gauche voit l'agonie et les convulsions de Julia. Celle-ci, se cramponnant au fauteuil l'a reconnu à la clarté de la lune. Alors rassemblant ses dernières forces, elle se redresse, marche sur lui comme un spectre). Assassin ! Fratricide ! ... Fratricide ! (Elle le saisit à la gorge. Lui, épouvanté, recule derrière le canapé l'entraînant, cramponnée à lui. Puis un dernier cri, et elle tombe, les pieds du côté de la chambre à coucher, la partie inférieure du corps cachée par le canapé, la tête et le buste entre le coin du canapé et le guéridon renversé, la main gauche cramponnée au bras du canapé. (Il va sans dire que l'artiste jouant Mondétour guide et soutient cette chute). Il se redresse ensuite et reculant au fond du salon un peu à gauche, il reste comme pétrifié regardant ce cadavre)⁷³⁵.

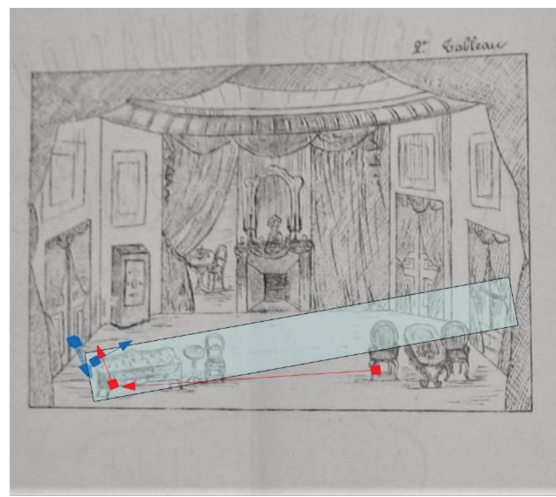
Le relevé de mise en scène (que nous reproduisons en annexe, figure 48, p. 70) précise un peu plus tôt qu'il y a un « clair de lune par la fenêtre 2^e plan droite⁷³⁶ ». Deux schémas réalisés d'après la plantation dessinée dans le relevé de mise en scène et les indications données par celui-ci permettent de mieux comprendre la logique de ces déplacements :

⁷³⁵ P. Decourcelle, *L'As de trèfle*, drame en 5 actes et 9 tableaux avec mise en scène. Ms autogr., 1884, BNF, 8-RF-56180, non paginé.

⁷³⁶ *Id.*



➡ Déplacements de Julia
 Position approximative du rayon de lune



➡ Déplacements de Julia ➡ Déplacements de Mondétour
 Position approximative du rayon de lune

Figure 58. Schéma des déplacements de Julia Dauberval réalisé d'après les indications du relevé de mise en scène de *L'As de Trèfle* et la plantation des tableaux 2 et 4.

Les didascalies ne précisent pas la position exacte du rayon de lune, simplement qu'il émane de la fenêtre. Il semble néanmoins logique de supposer qu'il traverse la pièce, puisqu'il permet à Julia de reconnaître Mondétour lorsque celui-ci se tient au 2^e plan gauche.

P. Decourcelle, *L'As de trèfle*, drame en 5 actes et 9 tableaux avec mise en scène. Ms autogr., 1884, BNF, 8-RF-56180, non paginé.

D'une part, Julia se déplace principalement au deuxième plan, qui semble être l'axe où se trouve le rayon de lune ; d'autre part, la première portion de son mouvement la conduit à aller s'effondrer près de la fenêtre, précisément là où le rayon de lumière est le plus fort, avant de s'en éloigner de nouveau pour aller mourir derrière le canapé. Le premier constat à faire d'après ces indications scéniques est donc que la mise en scène utilise la lumière pour mettre en valeur l'agonie de Julia : celle-ci, vêtue d'un négligé blanc, se présente paradoxalement comme une figure presque ophélienne de femme mise à mort dans un rayon de lune. La lumière, ici, contribue à une forme d'immatérialisation de son corps (le relevé la compare d'ailleurs à un « spectre ») ; le corps de l'actrice se situe à la frontière, particulièrement esthétisée, de la mort et de la vie.

On constate aussi, cependant, que cette agonie est extrêmement physique et que la chorégraphie proposée est à l'opposé d'une immatérialisation du corps. Au contraire, celui-ci est abondamment signifié et matérialisé, par plusieurs processus. Tout d'abord, en utilisant des lignes brisées : au lieu d'un corps qui s'effondre paisiblement et en ligne droite, celui de Julia se « tord », se « courbe » et est pris de convulsions. Ensuite, en faisant travailler l'actrice à proximité du sol : cette agonie n'est pas un envol ; au contraire, le corps de la comédienne est

particulièrement ancré dans le sol où elle ne cesse de tomber, aux meubles auxquels elle se cramponne. Très révélateur est le « porté » final, lorsque Mondétour « l'entraîn[e], cramponnée à lui » : au lieu d'un geste soulignant la légèreté du corps féminin, celui-ci apparaît ici comme un poids. Là où Ophélie glissait paisiblement dans la mort, Julia Dauberval résiste, se bat, de manière presque masculine.

Ce combat est profondément érotisé : le plus signifiant de ce point de vue est évidemment l'indication qui demande à l'actrice de se déshabiller au moment où elle parvient au plus près du rayon de lumière : déjà vêtue d'une simple tenue de nuit, avec les cheveux détachés, elle arrache son fichu de dentelle. En outre, toute cette chorégraphie de l'agonie (une actrice très dévêtue qui se contorsionne au sol) a évidemment quelque chose de sexuel. Mais, là où le caractère érotique des morts d'Ophélie et ses semblables venait justement de leur soumission à la mort – qui constituait la marque ultime de leur féminité –, cette scène engendre une jouissance scopique d'une nature bien différente. Le corps de la prostituée est quasi masculinisé dans sa résistance ; le plaisir vient justement de cette lutte de la femme qui finira quand même par se laisser vaincre. La jouissance macabre est plus assumée, plus directe, précisément parce que c'est le corps d'une prostituée qui est en scène, auquel on peut faire subir plus d'avanies. L'image joue de l'oscillation entre deux extrêmes : d'une part, l'image de la vraie femme, vêtue de blanc dans son clair de lune ; de l'autre, celle de la prostituée et de son agonie charnelle ; il y a presque, dans la tension entre ces deux images, comme le plaisir d'une punition envers la prostituée qui a eu le tort de ne pas être la vierge.

Là où, dans les mises en scène précédentes, la lumière focalisée venait compléter le corps, et matérialiser en scène cette ambiguïté de la mort féminine, elle sert ici à souligner la tension entre la femme spectre et la femme prostituée ; elle contribue à matérialiser l'aberration de ce corps qui ne se laisse pas abattre, et renforce donc l'horreur érotique de la scène. Immatérialisé par la lune, le corps de Julia Dauberval devrait se glisser délicatement dans la mort dès son entrée en scène ; bien plutôt, il lutte, il résiste ; et cette résistance alors même qu'il est déjà un peu spectral, un peu immatérialisé, est ce qui produit l'effet de la scène⁷³⁷. Ainsi, si le modèle de la « vraie féminité » est celui qui domine les représentations des femmes au clair de lune, il n'est pas dépourvu de nuances et d'exceptions ; il peut servir, justement, à mettre en tension

⁷³⁷ On trouve une scène de lutte au clair de lune un peu similaire dans *Rocambole*, (Ambigu, 1864), lorsque Rocambole tente d'assassiner Baccarat, une femme du peuple qui a été témoin d'un meurtre qu'il a commis. Baccarat ne se laisse pas assassiner, et lutte ; précisément au moment du corps à corps, les didascalies notent que « un rayon de lune éclaire la scène » (A. ANICET-BOURGEOIS, P. A. de P. du TERRAIL et E. BLUM, *Rocambole*, Paris, Lévy, 1864, p. 97).

des contrastes, à convoquer des femmes qui ne sont pas de « vraies femmes », pour mieux souligner la distance qui les sépare de l'idéal.

2.2. Matérialisation du corps des femmes

Si, comme nous venons de le voir, la lumière focalisée sert régulièrement à immatérialiser le corps des femmes, l'inverse est, de façon assez étonnante, tout aussi vrai : les effets de lumière électrique sont fréquemment utilisés pour mettre en avant la chair des actrices (et, très souvent, des danseuses) dans une perspective encore érotique, mais selon un imaginaire radicalement différent. Les femmes dont il a été question jusque-là étaient érotisées selon les modalités d'une conception de la « vraie féminité », et la lumière focalisée servait justement à tirer leurs corps vers un idéal de pureté ; *a contrario*, dans les féeries notamment, la lumière sera utilisée à partir de 1865 pour mettre en avant la matérialité du corps et de la chair des danseuses.

2.2.1. « Apparition de Ève »

(Apparition de Ève à la place de la porte, sous un rayon de lumière électrique. Elle est représentée au pied du pommier, dans son costume légendaire, avec addition d'une paire de bas de couleur écossais, elle a des bottines, elle a sur ses cheveux flottants un chapeau tyrolien très-petit, tel qu'on les porte aujourd'hui, et la ceinture à la mode, garnie d'un éventail, d'un en-tout-cas et d'une botte à poudre de riz⁷³⁸.)

L'entrée en scène d'Ève, dans *Les Bibelots de Paris* (Alcazar, 1874), une revue à succès de l'année 1874, a de quoi bousculer la typologie des « corps immatérialisés » de femmes que nous avons explorée jusqu'alors. Si les figures comme celles d'Ophélie avaient quelque chose de presque marial, c'est cette fois la première pécheresse, l'építome de la femme dangereuse et sexualisée, qui apparaît « sous un rayon de lumière électrique ». Là où Virginie refusait de se dévêtir pour éviter la noyade, Ève entre en scène dans son « costume légendaire » - donc, on peut le supposer, un maillot évoquant plus ou moins la nudité, même si aucune image ne nous est parvenue. Ce n'est en tout cas ni la pudeur virginale ni la « vraie féminité » qui se dégage de ce tableau : comment, alors, expliquer la présence d'un rayon de lumière pour éclairer le corps de la comédienne ?

⁷³⁸ H. BUGUET, *Les Bibelots de Paris*, Paris, Tresse, 1875, pp. 47-48.

Nous sommes face à une modalité d'utilisation de la lumière focalisée qui appartient principalement au registre de la féerie, même s'il apparaît dans une revue : les genres sont loin d'être étanches pour ce qui est de la circulation des effets. Cette modalité consiste, pour le dire de façon très rapide, à éclairer le corps des danseuses, souvent vêtues de robes pailletées et/ou transparentes, avec des projecteurs électriques de façon à mettre en avant la réflexion et/ou la transparence du costume. C'est cette modalité de l'éclairage que Stéphane Tralongo a appelée les « corps exposants » :

L'esthétique de l'éblouissement développée par l'entremise de l'éclairage électrique ne plonge justement pas le public dans un état d'absorption contemplative, mais provoque au contraire une excitation sensorielle, un engagement physique et une confrontation au corps féminin lumineux, éclatant, aveuglant. Les fonctions de l'électricité sont précisément, comme nous l'avons vu au fur et à mesure de notre étude, d'éclairer plus intensément les parties du corps exposées à la lumière, de traverser les étoffes transparentes pour dessiner les silhouettes et de faire scintiller brillamment la verroterie, les paillettes et les fils métalliques. En d'autres termes, l'exhibition du corps sur scène comme une attraction du spectacle est redoublée par l'usage de technologies électriques qui sont elles-mêmes présentées comme spectaculaires : le « corps-attraction », selon la formulation de Laurent Guido, est ici celui d'un corps exposé à la lumière électrique, tout autant qu'un corps exposant les propriétés de cette même lumière⁷³⁹.

Ces « corps exposants » que nous décrivons à la fin de ce chapitre, bien souvent, ne relèvent pas de l'emploi de la lumière focalisée, mais, plus largement, de la lumière électrique. Si les appareils employés pour produire ces effets – projecteurs électriques ou oxhydriques – sont similaires à ceux qui sont employés pour les effets de focalisation, la façon dont ils sont utilisés diffère souvent en profondeur. D'ordinaire, comme nous le verrons, il s'agit d'éclairer la scène de façon large, et non pas en un point précis : c'est le cas dans les scènes de ballet dans les féeries, où tout le corps de ballet doit être mis en lumière, et où l'électricité n'est pas utilisée pour produire la focalisation, mais pour créer un effet d'intensité.

Malgré tout, ces usages du projecteur nous intéressent ici. D'une part, parce qu'il arrive que cette lumière électrique combinée à des paillettes soit utilisée pour produire des effets de focalisation. Nous l'avons déjà évoqué, les premiers sujets des féeries étaient souvent distingués d'un rayon spécifique de lumière (voir en page 208) ; comme en témoigne la presse, la pratique semblait assez répandue⁷⁴⁰. Nous verrons, en outre, dans le troisième chapitre, des cas de comédiennes qui étaient spécifiquement éclairées, et distinguées, par ce type de rayon.

⁷³⁹ S. TRALONGO, *Faiseurs de féeries. Mise en scène, machinerie et pratiques cinématographiques émergentes au tournant du XXe siècle*, op. cit, pp. 110-111.

⁷⁴⁰ Un journaliste parle par exemple de « l'éclat factice dont on use dans l'apothéose d'une féerie, et qui consiste à projeter les éclairs successifs de la lumière électrique sur le personnage placé en triomphateur dans l'atmosphère ambiante d'un rayon lumineux ». B. JOUVIN, « M. de la Guéronnière », *Le Figaro*, 20 novembre 1875, p. 1.

D'autre part, parce que ces effets de lumière représentent le miroir inverse de ceux que nous venons de décrire concernant les « vraies femmes » : ils servent ici à dépeindre les femmes qui sont leur opposé ; ils sexualisent et produisent l'altérité d'une toute autre façon.

2.2.2. *La Biche au bois*

Si l'Opéra et certains théâtres se servent de la lumière focalisée dès le tournant des années 1850 pour mettre en scène leurs rayons de lune et autres effets fantastiques, c'est le théâtre de la Porte-Saint-Martin qui, semble-t-il, inaugure avec une reprise de *La Biche au bois* (1865) cette nouvelle modalité de l'éclairage, celle des « corps exposants » :

On a essayé très souvent, dans quelques scènes de ballet à l'Opéra, d'utiliser les jets intermittents de la lumière électrique ; on a réussi seulement à éclairer de la sorte, et pour quelques secondes, un pan de décor, un coin de paysage, un personnage, un groupe. Plus heureux ou plus inventif, M. Marc-Fournier a trouvé le moyen de transformer la vaste scène de son théâtre en un foyer où convergent tous les rayons électriques ; si bien que danseurs et danseuses, vêtus d'escarboucles et d'émeraudes, ressemblent à des salamandres qui exécuteraient un ballet dans le soleil. L'épreuve est répétée trois fois avec des épisodes variés et toujours heureux ; le dernier de ces trois ballets, celui des Amazones, est, comme agencement de groupes et distribution de couleurs, un tableau magique. Seulement, il faut engager les spectateurs à ménager leurs yeux ravis et à ne pas pousser l'admiration jusqu'à l'ophtalmie⁷⁴¹.

Si, comme nous l'avons déjà évoqué, l'idée d'éblouir par la lumière électrique n'est pas neuve – l'effet de soleil du *Prophète* en témoigne –, ce qui change dans cet usage féérique de la lumière électrique, c'est qu'elle est pensée spécifiquement dans le cadre d'une mise en scène des corps féminins, et qu'elle paraît avoir employé, non pas un, mais plusieurs appareils électriques simultanément. Le fait que de nombreux articles de presse mentionnent spécifiquement ces effets électriques, et en donnent souvent des descriptions détaillées, souligne qu'il s'agissait là sans doute d'une image novatrice. Les journalistes notent ainsi la façon dont la lumière électrique interagit avec les costumes et les corps des femmes :

Un ravissant intermède, c'est le ballet des Dorades, représentées par des femmes qui n'ont gardé du poisson qu'un maillot d'écailles. Elles s'élancent, elles courent, elles bondissent avec des gestes de baigneuses découpant la vague. La lumière électrique crible d'étincelles leurs jupes paillottées ; elle y accroche des reflets qui tremblent et des éclairs qui frissonnent. Les nuances de l'opale, les feux du diamant, les rayons du prisme pétillent et dansent autour des danseuses⁷⁴².

⁷⁴¹ B. JOUVIN, « Théâtres - Porte-Saint-Martin - La Biche au bois », *Le Figaro*, 30 mars 1865, p. 2.

⁷⁴² P. de SAINT-VICTOR, « La Semaine Théâtrale - Porte-Saint-Martin - La Biche au bois », *La Presse*, 27 mars 1865, p. 1.

La description n'est pas sans rappeler celle que Théophile Gautier faisait de la lumière électrique pour *La Filleule des fées*, presque vingt ans plus tôt (voir en page 114) ; ce qui change, néanmoins, c'est l'attention portée au costume pailleté qui reflète la lumière. On le voit d'emblée, le corps produit par cet usage de la lumière électrique est à l'opposé des corps immatérialisés que nous avons abordés dans la section précédente : la lumière n'apparaît plus comme une qualité intrinsèque du corps féminin mais comme une compagne (ou un compagnon) de jeu, qui entretient avec le corps un rapport quasi tactile : elle « accroche », « pétille », « frissonne », et « danse » même avec les danseuses. Le vocabulaire employé n'est pas celui d'une supposée pureté ou transcendance féminine ; au contraire, la lumière semble ancrer le corps des danseuses dans un rapport plus directement érotique, d'excitation assumée. Un troisième journaliste, commentant lui aussi ces ballets éclairés à la lumière électrique, le souligne d'ailleurs :

...cette fièvre de décorations, cette débauche de ballets, de cascades d'eau naturelle et de lumière électrique, cette orgie de femmes nues tour à tour naïades, danseuses ou cariatides, qui se démènent dans une action qui n'a pas le sens commun, tout cela finit par écœurer; on sort de là brisé, ahuri, hébété : on a la satiété du beau dans la matière et la nostalgie de l'idéal, fût-il laid jusqu'à l'horrible ; on est las de n'avoir vu que des jambes, et comme on a honte de les avoir fait voir également à sa femme, à sa sœur ou même à son jeune fils, on se console en songeant aux Spartiates qui faisaient assister leurs enfants à d'ignobles orgies d'esclaves pour les dégoûter de l'ivresse⁷⁴³.

Ici, c'est directement « la satiété du beau dans la matière » qui est opposée à la « nostalgie de l'idéal ». Précisément, là où les effets de lumière focalisée que nous avons évoqués jusqu'alors immatérialisaient les corps, cet emploi de la lumière électrique, associée aux paillettes, les matérialise à outrance. La mention des orgies, et des esclaves, n'est pas là par hasard non plus : en changeant d'éclairage, les danseuses changent de régime de genre. Elles ne sont plus de « vraies femmes » mais se trouvent assimilées à la corporéité des esclaves ou des prostituées.

Ces deux usages de la lumière font profondément écho à la distinction opérée par Robert Dyer entre le « glow » (l'éclat intérieur) et le « shine » (la brillance) du corps des femmes. Celui-ci montre en effet que l'état considéré comme « naturel » du corps de la femme blanche est une luminescence venue de l'intérieur ; *a contrario*, le fait de briller, de refléter la lumière, qui évoque la transpiration (ou les peaux non blanches) est perçu comme disgracieux. Il montre

⁷⁴³ BERGERET, VICTOR, « Théâtres. Théâtre de la Porte-Saint-Martin La Biche au bois. », *Le Courrier artistique : beaux-arts, expositions, musique, théâtre, arts industriels, ventes*, 16 avril 1865, pp. 183-184.

notamment comment les marques cosmétiques cherchent à vendre du maquillage qui crée un « glow » tout en promettant d'éliminer le « shine » ; comment certains vêtements (typiquement, les robes blanches des mariées) sont perçus comme intrinsèquement luminescents⁷⁴⁴.

Or, ce qui se joue entre ces deux emplois de la lumière électrique, c'est bien la distinction entre le « glow » et le « shine » : la robe blanche paraît intrinsèquement lumineuse. C'est, évidemment, une pure illusion d'optique : pas plus qu'un costume à paillette, une robe blanche ne « produit » la lumière ; elle se contente de la réfléchir. Mais les paillettes, dont la réflexion est plus forte, attirent l'attention sur cette réflexivité de la lumière ; l'illusion d'optique (que le corps soit, non pas éclairé, mais intrinsèquement lumineux) est rompue ; dès lors, le corps des femmes entre dans la catégorie des corps « brillants ». Or, les corps brillants de femmes connotent de profonds marqueurs sociaux : comme nous l'avons déjà dit, liés à la couleur de peau ; mais aussi à la classe sociale (une femme qui travaille sera plus susceptible de transpirer), ainsi qu'à l'activité sexuelle (la transpiration évoquant, là encore, le sexe). Faire briller le corps des danseuses, c'est donc le sortir de la catégorie de la « véritable féminité » pour leur construire des corps qui les apparentent plus à ceux des prostituées.

2.2.3. Les « corps mutants » comme topos de la féerie

L'usage de la lumière électrique dans *La Biche au bois*, en 1865, semble avoir inauguré une mode : la combinaison des paillettes et de la lumière électrique devient un topos de la féerie. Dès l'année suivante, les critiques commencent à se plaindre de la vulgarité des féeries, due à cette combinaison de corps dénudés, de paillettes et de lumière électrique.

Ainsi, à propos des *Parisiens à Londres* (Porte-Saint-Martin, 1866), un journaliste mentionne « le papillotement grandiose et lassant à la fois de tant d'or, de tant d'argent, de tant de gaze, de tant de lumière électrique⁷⁴⁵ ». Trois ans plus tard, *La Chatte blanche* (Gaîté, 1869) s'attire aussi les railleries pour ses ballets⁷⁴⁶ et la lumière électrique qui « éclaire toutes les formes⁷⁴⁷ » des danseuses. Même remarque pour *La Poudre de Perlinpinpin* (Châtelet, 1869) et ses « apothéose[s] de la chair⁷⁴⁸ » ; *La Poule aux œufs d'or* (Gaîté, 1872) est l'occasion de commenter « la lumière électrique qui caresse les épaules nues des danseuses et frissonne sur les

⁷⁴⁴ R. DYER, *op. cit.*, pp. 122-125.

⁷⁴⁵ F. MAGNARD, « Paris en détail », *Le Figaro*, 30 septembre 1866, p. 7.

⁷⁴⁶ A. WOLFF, « Théâtre du Gymnase - le coup d'éventail », *Le Figaro*, 18 août 1869, p. 3.

⁷⁴⁷ F. P. SARCEY, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 23 août 1869, p. 2.

⁷⁴⁸ E. BLAVET, « Théâtre du Châtelet - première représentation de *La Poudre de Perlinpinpin*, féerie en une foule de tableaux », *Le Figaro*, 6 septembre 1869, p. 3.

paillettes d'or et d'argents⁷⁴⁹ ». *Pif-Paf* (Château-d'Eau, 1875) est remarqué pour ses « femmes suspendues et paillons de toutes sortes, éclairés par la lumière électrique⁷⁵⁰ » ; *Le Voyage dans la Lune* (Gaité, 1875) pour « les paillettes allumées par la lumière électrique aux jupes écourtées des danseuses⁷⁵¹ ». Les directeurs de théâtre, à commencer par Marc Fournier, sont accusés de trop dépenser « en paillons et en lumière électrique⁷⁵² » et de « remplacer le beau par le brillant⁷⁵³ » ; lorsqu'Hostein, directeur du Châtelet, fait faillite en 1868, la presse suppose qu'il a été trompé par les « mirages et [l]es illusions⁷⁵⁴ » de la lumière électrique.

Cette esthétique perdure jusqu'à la fin du siècle, ainsi que l'observe Stéphane Tralongo, qui montre qu'au-delà de la variété des costumes de féerie qui empruntent à différents styles (historique, bouffon, réaliste ou non) le travail sur les matières pour exposer le corps des femmes à la lumière est récurrent. Ainsi, les féeries ont tendance à utiliser des matières réfléchissantes – il donne l'exemple de la danse des « Poissons volants » dans une reprise de *La Biche au bois* (Châtelet, 1896) – ou au contraire des matières semi-transparentes (gaze, soie, mousseline), qui, éclairées par la lumière électrique, dévoilent les formes des interprètes.

Or cette façon d'utiliser l'électricité, qui se distingue radicalement de ce qui se pratique avec le rayon de lune, construit un corps féminin aux antipodes du « corps immatérialisé ». Certes, les deux ont en commun de servir à la contemplation érotique : mais, là où dans un cas ce sont la pureté et la passivité supposées (poussée à leur comble dans la mort) qui sont mises en scène par la lumière, celle-ci sert ici au contraire à affirmer la matérialité des corps et leur sexualité. Là où la sexualité des femmes immatérialisées est présentée comme entièrement passive, celle des danseuses de féerie est présentée comme active ; active comme l'est la lumière qui danse, caresse et effleure leurs corps dans les descriptions qui sont données d'elles.

Ce que construit ici la lumière focalisée, c'est toujours un corps genré ; plus précisément, pour reprendre les termes d'Elsa Dorlin, un « corps mutant ». Celle-ci souligne qu'au-delà des catégories binaires, la hiérarchisation genrée s'accommode fort bien des contradictions, que souligne :

... l'extrême malléabilité des logiques dominantes qui se ménagent une véritable palette catégorielle, permettant de subsumer tous les corps et de s'adapter à toutes les configurations de pouvoir.

Autrement dit, ce que l'on a coutume d'appréhender comme une opposition binaire, comme un dispositif duel (mâle/femelle, homme/femme,

⁷⁴⁹ Anon., « Les Premières. Gaité - La poule aux Œufs d'or. », *Le Gaulois*, 30 décembre 1872, p. 1.

⁷⁵⁰ F. P. SARCEY, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 11 octobre 1875, p. 2.

⁷⁵¹ F. OSWALD, « Théâtres - Gaité - Le voyage dans la lune », *Le Gaulois : littéraire et politique*, 29 octobre 1875, p. 18.

⁷⁵² F. P. SARCEY, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 25 novembre 1867, p. 2.

⁷⁵³ LAFERRIERE, « La Porte-Saint-Martin - Marc-Fournier - Fiorentino », *Le Figaro*, 1^{er} août 1877, p. 1.

⁷⁵⁴ E. AUDRAY, « L'année théâtrale - Revue des douze mois de 1868 », *Le Figaro*, 10 janvier 1869, p. 2.

santé/maladie, chaud/froid...) se révèle plus complexe, plus inventif. Aux côtés des catégories normatives, existent des catégories mutantes qui, loin de mettre à mal la cohérence générale du dispositif, lui permettent de se maintenir en englobant les contradictions [...] ⁷⁵⁵.

Elle trace ainsi la généalogie des « corps mutants » des femmes, notamment les prostituées et les « nymphomanes » entre le XVII^e et le XIX^e siècles : si celles-ci ne rentrent pas dans l'étroite catégorie de « vraie féminité » qui émerge alors, cette exclusion n'en fait pour autant pas des hommes, avec les privilèges afférents : elles sont considérées comme des femmes, mais des femmes malades, pathologisées à l'extrême.

Cette catégorisation sous-jacente du système de genre explique pourquoi, du point de vue de la lumière, deux images concurrentes émergent. Si les femmes sont généralement altérisées par l'emploi de la lumière au théâtre, si cette lumière permet de produire le corps de l'autre, de celui qui n'est pas un homme, un vivant, cette altérisation se double elle-même de sous-catégories. Considérées comme des « corps mutants » les femmes sexualisées ne sauraient avoir le même corps, en scène, que les « vraies femmes ». Aussi le traitement de la lumière, opposant le « glow » au « shine », permet-il d'élaborer une typologie des corps, et de les distinguer comme autant de matières différentes.

Dans les deux cas, pourtant, la lumière focalisée révèle son pouvoir de transformation de la matière même du corps : parce que le rayon est puissant, parce que la source de lumière est invisible, la lumière focalisée constitue une rupture dans la façon dont l'éclairage interagit avec les corps en scène : les praticiens disposent désormais d'un moyen d'agir sur les corps à distance. La relation entre la lumière et le comédien (ou, le plus souvent, la comédienne) s'en trouve bouleversée ; la place du corps en scène dans ce nouveau dispositif technique commence à être repensée.

⁷⁵⁵ E. DORLIN, *La matrice de la race : généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, la Découverte, 2009, p. 67.

3. Chapitre 3 : Les corps en scène, sujets ou objets de la lumière focalisée ?

Si la lumière focalisée modifie la façon dont sont représentés les corps en scène, elle bouleverse également le rapport qu'entretiennent les interprètes (et spécifiquement, les femmes) à la lumière. Celle-ci, évidemment, ajoute au travail de scène un certain nombre de contraintes évidentes : plus la lumière est focalisée, plus le déplacement doit être précis. Mais, au-delà de cette donnée, c'est le rapport du corps à la lumière qui se trouve en partie bouleversé : avec l'émergence des « corps reproductibles » dont nous avons parlé, la lumière produit une opération nouvelle sur le corps de l'interprète, qui ne contrôle plus entièrement la façon dont il est éclairé. La période qui suit l'émergence des premiers projecteurs, à partir des années 1850, est donc le théâtre de diverses expérimentations, qui visent à explorer les interactions possibles entre cette nouvelle manière d'éclairer et les corps en scène.

Le premier type d'interaction, que nous décrivons dans ce chapitre, s'inscrit dans le registre de la discipline, voire, comme nous essayerons de le montrer, de « l'objectification » : la lumière focalisée, en transformant la matérialité du corps, introduit une fragmentation, faisant dans certains cas du corps un objet – et un certain nombre de spectacles, convoquant par exemple le motif de la statue, exploitent explicitement cette fragmentation.

En parallèle ont lieu divers types d'expériences pour jouer avec, plutôt que jouer dans, la lumière focalisée. L'outil étant alors encore nouveau, les codes mouvants, certains spectacles cherchent à construire une relation du corps à la lumière où celle-ci devient plus un instrument de jeu pour les interprètes qu'un outil pour agir sur eux. L'exemple paradigmatique de cette réflexion sur les usages de la lumière est sans doute l'œuvre de Loïe Fuller – dont nous aborderons les prémisses en fin de chapitre.

3.1. La lumière focalisée comme discipline des corps

Dans la majorité des cas, la lumière focalisée introduit une nouvelle forme de contrainte pour les corps en scène : rester dans le rayon, tenir compte de la lumière dans les déplacements. Cette contrainte, qui s'apparente à une nouvelle discipline des corps, peut aller jusqu'à une

fonction « objectifiante » de la lumière : celle-ci détache alors le corps de l'actrice, le constituant presque en entité indépendante.

3.1.1. L'émergence d'une nouvelle contrainte

Dans les théâtres en dur, où l'on joue généralement à la lumière artificielle, l'éclairage a toujours été une contrainte importante pour le jeu des acteurs : la nécessité d'être vu impose des placements, interdit des déplacements. Avant l'adoption des lampes d'Argand et des réverbères, par exemple, les comédiens étaient contraints de jouer à l'avant-scène pour bénéficier de la lumière de la rampe, ainsi que le soulignait Madame Riccoboni dans une lettre à Diderot⁷⁵⁶, et la profondeur du plateau était assez peu exploitée. Si l'adoption de l'huile, puis du gaz, et la multiplication des portants et des herses ont certainement libéré un peu les comédiens de ce point de vue-là, la lumière focalisée apporte, à nouveau, une contrainte.

D'une part, la lumière focalisée est, par nature, un rayon de faible envergure ; elle suppose donc une précision de placement de la part du comédien d'autant plus grande. Là où, au XVII^e siècle, il suffisait de se placer devant la rampe, c'est dorénavant un point précis de la scène qui est imposé. De plus, la lumière focalisée a, si elle est mal utilisée, un pouvoir de nuisance beaucoup plus important que les autres formes d'éclairage. Là où un comédien un peu en retrait de la rampe paraît simplement sombre, un acteur qui se tient hors (ou un peu à côté) du rayon de lumière qui lui est destiné paraîtra immédiatement ridicule ; l'erreur a ici le pouvoir de complètement ruiner l'effet. Les exemples de ce type d'accidents, relatés par la presse, que nous avons déjà signalés, en témoignent : dans le cas de Méphistophélès recevant la lumière sur le ventre, le journaliste précise que l'assistance a éclaté de rire, déconcentrant le chanteur⁷⁵⁷ ; lorsque Mélusine est éclairée sur le corsage, quoique la réaction de la salle ne soit pas mentionnée, le journaliste précise que l'effet était « raté⁷⁵⁸ ». Ainsi la lumière focalisée, au risque de faire passer une scène du dramatique au comique, impose-t-elle une extrême coordination entre le comédien (ou le chanteur, ou le danseur) et le technicien.

Les *Notes de répétition générale* d'*Hamlet* (Opéra, 1868) en attestent. Elles indiquent ainsi, à propos du père d'Hamlet : « L'ombre, rester le plus possible dans le rayon⁷⁵⁹ ». En effet, ici, une maladresse ou un mauvais placement du chanteur aurait pour effet de ruiner immédiatement tout l'effet d'immatérialité que nous avons décrit précédemment : un acteur

⁷⁵⁶ G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 203.

⁷⁵⁷ J. PREVEL, « Figaro », 12 septembre 1869, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁵⁸ E. WOESTYN, « Hier », *op. cit.*.

⁷⁵⁹ « Hamlet - Notes de répétition générale », *op. cit.*

éclairé d'un rond de lumière au ventre renvoie immédiatement à la matérialité et aux accidents du plateau ; l'illusion est immédiatement brisée. Dès lors, si la lumière focalisée constitue une forme de discipline pour l'œil du spectateur, elle en est une également pour les corps en scène, qui doivent apprendre à travailler avec cette nouvelle contrainte.

En cela, la lumière focalisée s'intègre dans un ensemble de procédures disciplinaires qui apparaissent au cours du XIX^e siècle sur la scène des théâtres. La mise en scène, au sens d'écriture du spectacle, telle qu'elle apparaît au tournant des XVIII^e siècle et XIX^e siècle, s'apparente en effet à une procédure disciplinaire visant à réguler les corps en scène. Elle consiste en une organisation de l'espace scénique et des corps qui le remplissent : elle crée un « quadrillage » qui assigne une place à chacun en fonction de son rang (surtout, évidemment, dans le cas des troupes hiérarchisées comme à l'Opéra), exactement comme l'observe Foucault dans le cas de l'instauration des procédures disciplinaires. Ainsi les schémas que produit Paliani à la fin des années 1830 correspondent-ils parfaitement à un souci « d'annuler les effets des répartitions indévisées, la disparition incontrôlée des individus, leur circulation diffuse, leur coagulation inutilisable et dangereuse⁷⁶⁰ [...] ». Le régisseur y spatialise scrupuleusement la place de chacun, surtout dans le cas des scènes de groupe où les figurants sont classés selon leur emploi. La mise en scène, comme la discipline, est un « art des répartitions ».

De la même façon, si l'on se fie aux livrets de mise en scène publiés au cours du siècle, « l'élaboration temporelle de l'acte », c'est-à-dire la façon dont sont détaillés les gestes des comédiens, est de plus en plus aboutie. Les premiers livrets de mise en scène, comme le *Manuel Dramatique* (1817), ne mentionnent quasiment aucun des gestes des comédiens, se contentant de précisions sur les décors, les accessoires, la musique et les effets spéciaux⁷⁶¹. Les relevés de mise en scène publiés dans le *Journal des Comédiens*, à la fin des années 1820, consacrent une partie de leurs colonnes au jeu de l'acteur, mais se contentent de détailler le « caractère » général qui doit être joué (par exemple : « Caractère : violent, impérieux, de la brusquerie mêlée de sensibilité⁷⁶² ») sans rien préciser des déplacements. Les livrets de mise en scène produits par Paliani marquent un nouveau tournant : la mention systématique des répliques (citées en italique) lui permet de donner un découpage précis des actions à réaliser en scène. L'acteur n'a plus un résultat général à atteindre (le caractère) mais dispose d'une partition précise de ses faits et gestes en scène. L'*Album Théâtral*, dans les années 1850, suit le même principe, citant

⁷⁶⁰ M. FOUCAULT, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 168.

⁷⁶¹ J.-B. COLSON, *Manuel dramatique*, op. cit.

⁷⁶² Anon., « Mise en scène. La Czarine. », *Feuilleton du Journal des Comédiens*, 31 décembre 1829, p. 1.

systématiquement un extrait des répliques pour situer ses indications⁷⁶³. Enfin, quoiqu'il soit délicat de comparer des types de documents différents, on constate que les relevés de mise en scène manuscrits que nous conservons de la fin du siècle sont le plus souvent réalisés directement sur une édition du texte, permettant une extrême précision dans le découpage des indications, souvent insérées, via des numéros, à l'intérieur même des répliques. Ainsi, pour autant qu'on puisse en juger d'après cette observation préliminaire des livrets de mise en scène, il semble que la mise en scène, au fil du siècle, s'oriente vers un contrôle temporel de plus en plus fin de l'action des corps en scène, exactement comme la discipline foucauldienne.

Dans ce contexte, la lumière focalisée, qui impose elle aussi une discipline à la fois spatiale et temporelle du corps (il faut être au bon endroit, au bon moment) s'intègre dans un ensemble plus vaste de procédures disciplinaires que la mise en scène naissante met en place. Elle leur est liée : c'est parce que la mise en scène qui se développe au cours du siècle impose une précision croissante des placements sur le plateau, et une exécution précise des déplacements, que l'usage de la lumière focalisée est possible. Ainsi la lumière focalisée est-elle un facteur supplémentaire de mise en valeur du corps, et du spectacle, qui repose aussi sur un ensemble de contraintes et de contrôles croissants.

3.1.2. La lumière focalisée, un outil d'objectification ?

3.1.2.1. Objectification et fragmentation

Si la lumière focalisée représente une contrainte disciplinaire pour les corps en scène, celle-ci s'exerce particulièrement sur les corps féminins, qui sont parmi ceux qui sont le plus fréquemment éclairés ainsi. Or, comme l'observe Sandra Lee Bartky, la théorie foucauldienne de la discipline a un point aveugle : elle n'interroge pas les modalités genrées de la création de corps dociles. Pour elle, cette discipline genrée s'exerce selon trois axes sur le corps des femmes : d'une part, le contrôle de la taille et de la configuration du corps (le corps féminin ne devant pas être un corps qui prend de la place) ; d'autre part, une discipline concernant les mouvements et la gestuelle (faible amplitude spatiale, signes de déférence comme les sourires) ; enfin, la mise en place d'un rapport au corps qui en fait une surface d'ornement (notamment via le maquillage). Ces modalités genrées de la discipline sont identifiées par Bartky comme

⁷⁶³ A. MAY, *Album théâtral - Recueil mensuel de mises-en-scène...*, Paris, impr. Lanoüe, 1856.

une façon d'inscrire l'infériorité du statut féminin dans les corps⁷⁶⁴. Si, comme nous l'avons fait, on identifie la lumière focalisée comme une forme de discipline s'exerçant, aussi, sur les corps en scène, et dans la mesure où les corps éclairés à la lumière focalisée sont, de façon prédominante, des corps féminins, il paraît logique de se demander si ces nouvelles techniques de lumière ne procèdent pas, elles aussi, d'une forme genrée de discipline.

Comme nous l'avons observé, la lumière focalisée peut contribuer à limiter la liberté de mouvement des corps, ce qui, comme le soulignait Bartky, fait partie des modalités de la discipline genrée des corps. Cependant, ainsi que le remarque à juste titre Hélène Marquié, ce type de contrôle est à relativiser lorsque l'on parle des danseuses, dans la mesure où la danse, même classique, « développe des aptitudes qui outrepassent les modalités d'être habituelles : on y apprend à sauter haut, à traverser l'espace, la puissance et la maîtrise⁷⁶⁵ ». Dans une moindre mesure, l'argument est probablement transposable aux comédiennes, qui, au XIX^e siècle, ne sont pas les femmes dont le corps est le plus discipliné.

Ainsi, il semble plus pertinent de se pencher, dans le cas des femmes en scène, sur d'autres aspects de la discipline des corps, à commencer par la nécessité pour ces corps de se présenter comme des surfaces d'ornementation. Bartky se penche notamment, en la matière, sur la discipline que requière la production d'une peau conforme aux normes de beauté : celle-ci doit être façonnée, au moyen d'un régime strict – plus strict encore si la peau n'est pas blanche – de crèmes, masques, et autres produits, dont l'utilisation correspond aux catégories foucaaldiennes de la discipline, avec des ordres et des gestes précis⁷⁶⁶. Ici, nous retrouvons en partie la distinction que faisait Richard Dyer entre le « glow » et le « shine » (les cosmétiques divers étant, justement, souvent utilisés pour éviter le second et suggérer le premier) : la lumière focalisée participe à la construction d'un corps féminin conforme aux normes de genre et de beauté. Elle agit sur la surface du corps, elle le construit, à la manière d'un produit de beauté.

Ce corps-comme-surface nous amène à un second point important de la réflexion de Sandra Bartky : la question de l'objectification. Soulignant que le concept a souvent fait l'objet d'approximations dans les écrits féministes, elle en propose la définition suivante :

L'objectification sexuelle se produit lorsque les organes ou fonctions sexuelles de la femme sont séparés de sa personne, réduits au statut de simples instruments, ou encore considérés comme en mesure de la représenter. Être traité ainsi, c'est voir son être entier identifié au corps, ce qui, dans nombre de systèmes religieux et métaphysiques, ainsi que dans la conscience populaire,

⁷⁶⁴ S. L. BARTKY, *Femininity and domination. Studies in the phenomenology of oppression*, Routledge, New York, 1990, pp. 63-82.

⁷⁶⁵ H. MARQUIÉ, « Corps et mouvement : matière à subvertir le genre par la danse », dans M. Allison et I. Long (éd.), *Women matter : French and francophone women and the material world*, Oxford, P. Lang, 2013, p. 7.

⁷⁶⁶ S. L. BARTKY, *op. cit.*, pp. 69-71.

est considéré comme ayant intrinsèquement moins de valeur, et même moins intrinsèquement humain, que l'esprit ou la personnalité. Clairement, l'objectification sexuelle est une forme de fragmentation, et, partant, une forme d'appauvrissement de l'individu objectifié ; l'objectification suppose aussi de nier, implicitement, que ceux qui en sont victimes ont des capacités qui transcendent le seul plan sexuel⁷⁶⁷.

En utilisant le concept de « fragmentation », Bartky se réfère ici à la description que fait Marx de l'aliénation du travailleur : en confisquant le fruit de son travail, le capitalisme le prive d'une dimension essentielle de son humanité. De la même façon, les femmes, en étant réduites à un simple corps (objectification), se voient privées de leur humanité (fragmentation).

Or, ce processus de fragmentation et d'objectification nous semble bien à l'œuvre dans le traitement des corps féminins par la lumière focalisée que nous avons décrit jusqu'à présent : la lumière vise souvent à mettre en avant le corps, voire à donner l'impression que le corps seul, indépendamment de l'esprit, existe. C'est le cas, évidemment, avec les cadavres féminins éclairés par un projecteur : le corps immobile, présenté comme séparé de l'esprit – puisque la femme est morte – est d'autant plus mis en avant comme principal attribut du personnage qu'il est ainsi éclairé. Mais c'est le cas, aussi, des « femmes brillantes » que nous avons évoquées : en érotisant le corps, la lumière focalisée permet d'insister sur la fonction sexuelle de celui-ci. Surtout, en créant un corps reproductible, qui échappe en partie au contrôle de l'actrice ou danseuse, en les ramenant encore et toujours à l'exhibition et à l'érotisation, la lumière focalisée contribue à fragmenter le corps et la personne, les détacher l'un de l'autre.

3.1.2.2. La femme comme statue

Si les exemples que nous avons explorés jusque-là sont relativement révélateurs de ce processus d'objectification et fragmentation à l'œuvre dans l'usage de la lumière focalisée, un type de pièces met particulièrement en avant cet usage de la lumière focalisée : celles (relativement nombreuses) qui utilisent la lumière focalisée pour présenter le corps de l'actrice comme un corps de statue. En effet, au moment où le travail sur la lumière focalisée commence, et où ont lieu les premières expériences avec la lumière électrique, trois spectacles en quatre

⁷⁶⁷ *Id.*, p. 35-36. Je traduis : « Sexual objectification occurs when a woman's sexual parts or sexual functions are separated out from her person, reduced to the status of mere instruments, or else regarded as if they were capable of representing her. To be dealt with in this way is to have one's entire being identified with the body, a thing which in many religious and metaphysical systems, as well as in the popular mind, has been regarded as less intrinsically valuable, indeed, as less inherently human, than the mind or personality. Clearly, sexual objectification is a form of fragmentation and thus impoverishment of the objectified individual; it involves too the implicit denial to those who suffer it that they have capacities which transcend the merely sexual. »

ans mettent en scène des femmes présentées sous forme statufiée : un ballet, *La Filleule des fées* (Opéra, 1849) que nous avons déjà évoqué ; un opéra-comique, *Galathée*⁷⁶⁸ (Opéra-Comique, 1853), et un drame, *Les Filles de marbre*⁷⁶⁹, (Vaudeville, 1853). On peut ajouter à cette liste *Pif-Paf* (Château-d'Eau, 1875), une féerie un peu plus tardive. Les quatre suivent un schéma relativement similaire : la, ou les, femmes sont d'abord présentées comme statue, c'est-à-dire comme pur corps, éclairé à la lumière focalisée. Après avoir été ainsi offertes à la contemplation des spectateurs (souvent via un personnage masculin dont l'observation est mise en scène), elles s'animent.

La proximité des dispositifs de *Galathée* et des *Filles de marbre* est particulièrement troublante. Les deux pièces, en effet, sont inspirées par le mythe de Pygmalion, et se déroulent dans l'antiquité grecque⁷⁷⁰. Les deux mettent en scène un sculpteur épris de la (ou des) statues qu'il a créées ; dans les deux cas celles-ci sont au début dissimulées aux regards derrière un rideau, puis dévoilées. Dans *Galathée*, la statue, quand elle est dévoilée, est, comme le note le livret de Palianti, « éclairée par un réflecteur caché près de la colonne ⁷⁷¹ ». Dans *Les Filles de marbre*, les trois statues éponymes sont « éclairées par les rayons de la lune⁷⁷² » : le frontispice de l'édition révèle clairement la marque blanche du projecteur sur leurs corps et au sol :

⁷⁶⁸ L'argument de la pièce est inspiré par le mythe de Pygmalion : un jeune sculpteur, écœuré par les femmes qui sont toutes inconstantes et sans foi, a sculpté une statue qui incarne à ses yeux la femme idéale et dont il s'est, bien évidemment, épris. Mais cette statue attire aussi la convoitise du riche Mydas, qui voudrait l'acheter pour l'ajouter à sa collection de statues féminines. Vénus exauce le souhait de Pygmalion, qui souhaite voir sa statue transformée en femme ; mais celle-ci se révèle alors aussi idiote, vénale, inconstante, frivole que les autres femmes ; aussi le sculpteur finit-il par supplier la déesse de lui rendre sa forme initiale, ce qu'elle fait.

⁷⁶⁹ Ce drame, farouche dénonciation de l'immoralité des courtisanes à travers les âges, commence à Athènes : le sculpteur Phidias a réalisé un trio de statues qu'il a vendues, mais refuse de céder, au riche Gorgias. Une compétition est alors organisée : les « filles de marbres » choisiront leur propre propriétaire, et, s'animant, elles choisissent le riche Gorgias. La pièce se déroule ensuite dans le Paris contemporain, où chaque acteur reprend son rôle : la statue est désormais Marco, une comédienne et courtisane en vue, qui brise le cœur d'un jeune artiste.

⁷⁷⁰ Dans *Les Filles de marbre*, seul le prologue se déroule dans l'Antiquité.

⁷⁷¹ L. PALIANTI, *Galathée*, Paris, A. Belin, 1852, p. 2.

⁷⁷² T. BARRIERE et LAMBERT-THIBOUST, *Les Filles de marbre*, Paris, Michel-Lévy frères, 1857, p. 4.



Figure 59. Frontispice des Filles de marbre.

BARRIERE Théodore et LAMBERT-THIBOUST, *Les filles de marbre*, Paris, Michel-Lévy frères, 1857.

Un peu plus tard dans la scène, un des personnages se place face à elles et « élèv[e] sa lanterne dont la lueur frappe les trois visages⁷⁷³ », redoublant ainsi l'effet de lumière focalisée. Dans les deux cas, la statue est l'objet d'un concours entre hommes qui veulent la posséder ; dans les deux cas aussi, elle finit par s'offrir au plus riche.

Or, le traitement de la lumière focalisée dans ces deux pièces appelle plusieurs observations. Tout d'abord, la présentation initiale des statues a une dimension clairement méta-théâtrale : dans *Galathée* comme dans les *Filles de marbre*, elles sont dissimulées par un rideau qui est ensuite ouvert. Dans les deux cas, elles sont placées sur une estrade qui évoque une scène : l'illustration accompagnant l'édition des *Filles de marbre* révèle clairement cette dimension méta-théâtrale. De même, la plantation de l'acte I de *Galathée* publiée par Paliani (voir en annexe, figure 49, p. 72) révèle que la statue était installée sur un piédestal, dissimulé par des rideaux, visibles sur l'esquisse de décor réalisée par Cambon (voir en annexe, figure 50, p. 74). Dans les deux cas, la statue est installée sur un dispositif qui évoque directement une scène de théâtre ; la lumière focalisée participe à cette mise en abyme du théâtre. Aussi la statue dans son rayon de lumière peut-elle se lire comme une métaphore de l'actrice dans ce même rayon ; et ce d'autant plus que, dans une des pièces, la statue émerge de son inanimation pour devenir, précisément, comédienne.

⁷⁷³ *Id.*, p. 4.

Ensuite, dans les deux cas, la lumière focalisée participe de la fragmentation de la femme entre corps et esprit. La statue, en effet, est un pur corps, sans esprit ; elle n'a pas encore pris vie. Et, quand elle le fera, ce sera pour se révéler pas tout à fait humaine, car dénuée de sentiments dans les deux cas. Ainsi, la lumière focalisée permet ici d'insister sur le corps féminin comme pur extérieur, dénué d'intériorité ; elle fragmente, arrache son corps à l'actrice, d'autant plus que celle-ci, jouant l'immobilité, ne peut à ce moment rien apporter pour contrebalancer cette impression première. Le fait que, dans les deux cas, le corps ainsi mis en scène soit l'objet d'une transaction et de discussions financières ne fait que renforcer cet aspect déjà induit par la lumière : le corps existe seul, il n'appartient pas à une personne.

Or, cette présentation de l'actrice comme pur corps va imprimer sa marque au corps tout au long du spectacle : le personnage est une statue avant d'être une femme. La critique que Théophile Gautier fait des *Filles de marbre* dans *La Presse* est particulièrement révélatrice :

Phidias a dégagé du même bloc de Paros son triple idéal, représenté par Aspasia, Laïs et Phryné, les trois plus célèbres hétaires de la Grèce : des veines neigeuses de ce marbre, il a fait jaillir l'immortelle beauté et fixé des formes passagères dans cette chair étincelante et dure que polissent sans l'user les baisers amoureux des siècles [...]. Jamais le poème du corps de la femme n'a été chanté sur un mode plus divin [...] et lorsqu'il est seul, il se repaît silencieusement de la contemplation de ces lignes si pures ; il s'enivre du rythme de ces attitudes, il plonge ses yeux dans la sérénité blanche de ces yeux sans prunelles qui expriment tout parce qu'ils n'expriment rien. [...] Le groupe reste immobile, froid et glacé comme l'inerte matière dont il l'a fait sortir ; aucun de ces beaux seins fait pour servir de moule à la coupe des dieux n'est soulevé par un battement de cœur ; nul souffle amoureux n'entrouvre et n'attendrit ces lèvres pâles scellées par dédain ; la vie ne fait pas tressaillir ces flancs arrondis qui ne contiennent pas d'entrailles. A peine Gorgias a-t-il parlé, [...] que les trois Grâces mercenaires s'agitent sur leur piédestal, les yeux brillent, les lèvres sourient, les mains se tendent, les voiles tombent complaisamment. [...] D'Athènes nous sautons à Paris, après un entracte de deux mille cinq cents ans [...]. Marco, l'ancienne Aspasia, semble avoir retenu dans ses traits purs, délicats et froids, l'insensibilité du marbre primitif ; sa blanche poitrine ne s'est pas encore réchauffée, et la pourpre généreuse de la vie ne circule pas sous son épiderme, où la poudre de riz scintille comme les micras du paros. [...] la fille de marbre écoute cette chanson politiquement railleuse avec une impassibilité de sphinx, croissant sur son sein immobile des bras où se voient encore les traces du ciseau de Phidias [...] L'inexorable ennui des courtisanes l'a eu bientôt reprise. [...] Elle s'étend sur son sofa morne, froide, alourdie comme une tigresse repue [...]. Elle éteint ses yeux, scelle ses lèvres et fait la morte. Tout à l'heure elle était une fille de marbre, maintenant c'est une femme de neige, plus gelée que celle qu'embrassait saint François d'Assises pour amortir ses sens. Elle met toutes les banquises du pôle et tous les frimas de la Sibérie, elle élève des Alpes de glacier entre elle et l'amour brûlant [...]. Mlle Fargueil a joué le rôle de Marco en comédienne de premier ordre ; elle a figé, pour rendre l'idée des auteurs, sa beauté délicate dans une pâte marmoréenne glacée, brillante, polie, sur laquelle glissent tous

les sentiments humains comme des gouttes de pluie sur une surface vernissée :
on ne saurait être plus imperméable⁷⁷⁴.

Cette longue citation permet de mettre en avant la place tout à fait disproportionnée prise par la description du corps de l'actrice dans cette critique, puisque nous avons sélectionné spécifiquement les passages qui concernent ces commentaires. Si la description de l'apparence des comédiennes et des danseuses est un lieu commun de la critique théâtrale au XIX^e siècle, elle s'hypertrophie à l'extrême dans cet article, puisque quasi chaque apparition du personnage donne lieu à une description détaillée de sa chair. Cette ampleur de la description tient probablement aux choix interprétatifs de la comédienne ; ils reflètent généralement l'attitude de froideur privilégiée par l'interprète⁷⁷⁵. Mais il est significatif que ces attitudes soient d'abord décrites en termes faisant allusion au corps, et spécifiquement à la présentation initiale de la comédienne comme statue de marbre. On retrouve, évidemment, tout le lexique de la blancheur (veines neigeuses, sérénité blanche, lèvres pâles, blanche poitrine, poudre de riz, femme de neige), et celui de la lumière (chair étincelante, brillante) : la lumière électrique contribue bien évidemment à cette impression de blancheur et de brillance. Mais Théophile Gautier a aussi recours, tout au long de l'article, à la métaphore de l'absence de vie : chair dure, yeux sans expression, immobilité, matière inerte, insensibilité, morte, pâte marmoréenne glacée, surface vernissée. Ainsi la première présentation de l'actrice, comme statue de marbre sous un éclairage focalisé, est le mode de réception principal de son corps par le critique ; la lumière, spécifiquement, donne à voir le corps comme objet, le déshumanise, fragmente le corps et l'esprit.

Le cas extrême des femmes comme statues nous semble, ici, permettre d'élucider plus largement une des fonctions et un des usages de la lumière focalisée dans la façon dont elle met en scène le corps des femmes : elle le met en avant, parfois sans que l'interprète n'ait de réelle prise sur l'image ; elle détache artificiellement la comédienne de son corps, et affirme celle-ci comme pur corps. C'est, évidemment, une façon de genrer le personnage : la femme est traditionnellement pensée comme un corps, là où l'homme est un esprit. Plus profondément, cependant, cette nouvelle façon d'éclairer induit une nouvelle relation des corps à la scène, qui peut les déposséder en partie de leur agentivité. C'est la lumière qui agit sur eux, qui les transforme et les construit ; le corps devient, à l'occasion, son objet.

⁷⁷⁴ T. GAUTIER, « Feuilleton de La Presse », *La Presse*, 23 mai 1853, p. 1-2

⁷⁷⁵ Comme le souligne d'ailleurs Sandra Bartky, l'objectification peut être une auto-objectification : la question du consentement de l'interprète à ce dispositif ne change pas la façon dont il construit la représentation du corps, ni les mécanismes de fragmentation.

3.2. La lumière focalisée comme outil de jeu

Si la lumière focalisée est principalement un outil d'objectification sur les scènes du XIX^e siècle, les tentatives sont nombreuses pour mettre la lumière au service de l'actrice – et plus fréquemment encore de la danseuse –, en faire un outil ou un partenaire de jeu. Quelques exemples, principalement de scènes dansées, révèlent à la fin des années 1850 des façons originales d'utiliser la lumière : celle-ci ne se présente plus comme un effet qui apparaît comme intrinsèque au corps de l'actrice ou de la danseuse, mais exploite la lumière pour sa présence propre. Ces exemples mettent l'accent sur l'agentivité des corps en scène – non pas prisonniers d'un rayon de lumière, mais libres de jouer avec lui, de s'en servir, maîtrisant la production de l'effet.

3.2.1. Les danses des rayons

Deux scènes de danse, assez similaires, illustrent d'abord ces tentatives pour inventer un rapport différent à la lumière : la valse « Ombre légère », du *Pardon de Ploërmel* et la « Valse des rayons » du *Papillon*. Si la seconde exprime une rupture (et une inventivité) plus marquée que la première, elles ont néanmoins toutes deux pour point commun de mettre en scène un corps maître de son rapport à la lumière. Elles témoignent aussi d'interactions avec la lumière qui, dans les premières années de son utilisation, sont encore en train de se chercher : le faisceau de lumière focalisé doit-il devenir un carcan pour le corps ?

Dans *Le Pardon de Ploërmel* (Opéra-Comique, 1859) la lumière focalisée intervient à deux reprises dans le spectacle. Sa seconde occurrence est, somme toute, classique : Palianti conseille de « lancer sur l'eau ou sur la gaze un rayon électrique⁷⁷⁶ » au moment où Dinorah, l'héroïne, semble se noyer dans le torrent. Cet usage de la lumière focalisée pour éclairer une noyée correspond assez bien à ce que nous avons décrit jusqu'à présent. Tout autre est, cependant, l'usage qui est fait de la lumière focalisée à l'acte II : elle est alors mise au service de la chanteuse, et devient un partenaire de jeu. Dans cette scène, en effet, Dinorah, rendue folle par la perte de son fiancé Hoël⁷⁷⁷, se trouve dans « un bois de bouleaux éclairé par la lune⁷⁷⁸ ».

⁷⁷⁶ L. PALIANTI, *Le Pardon de Ploërmel*, op. cit., p. 13.

⁷⁷⁷ Un an avant le début de l'opéra-comique, Dinorah et Hoël devaient se marier. Malheureusement, la foudre, puis un incendie, détruisirent la ferme du père de Dinorah. Décidé à conquérir un trésor mythique pour rendre sa fiancée riche, celui-ci part alors pendant un an ; la raison de Dinorah ne résiste pas à ce second coup, et elle devient folle. Errant dans la campagne, elle est crainte des habitants du lieu qui l'appellent la « Dame des Prés ». Heureusement, étant frappée par la foudre et précipitée dans un torrent à l'acte III, elle finit par retrouver la raison (et Hoël).

⁷⁷⁸ M. CARRE et P. J. BARBIER, *Le Pardon de Ploërmel*, Paris, Michel Lévy frères, 1859, p. 27.

Le livret de Paliani précise que cette lune est figurée par un rayon de lumière électrique qui frappe la comédienne :

Après le second couplet, diminuez le feu de la rampe, des portants, des herSES et du lustre [...] Un rayon lumineux (électrique) frappant du cintre cour sur l'avant-scène jardin, dessine l'ombre de la jeune fille sur le tapis imitant le sol⁷⁷⁹.

Une gravure de cette scène lors de sa reprise à Londres (Covent Garden, 1859), note la présence d'un projecteur latéral, qui éclaire la chanteuse :



Figure 60. *Le Pardon de Ploërmel*.

Anonyme, « Scene from “Dinorah” at the Royal English Opera, Covent Garden », *Illustrated London News*, 29 octobre 1859, p. 13. Disponible en ligne : <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0001578/18591029/037/0013>

⁷⁷⁹ L. PALIANTI, *Le Pardon de Ploërmel*, op. cit., p. 9.

En apparence, le dispositif utilisé dans cette scène est donc tout à fait classique : un rayon de lune soulignant la fragilité et la pureté du personnage (elle est en robe de mariée). La presse, d'ailleurs, souligne assez largement la mise en avant du corps de la comédienne à l'œuvre dans un tel procédé, parlant d'un « un bec de gaz électrique qui dessine l'ombre extrêmement vaporeuse aujourd'hui de madame Cabel⁷⁸⁰ », ou, un an plus tard, d'un « jet de lumière électrique, dirigé sur mademoiselle Monrose, [qui] éclaire en plein sa beauté d'un jour fantasmagorique et voluptueux⁷⁸¹ ».

Pourtant l'usage de la lumière focalisée diverge ici assez radicalement de ce qu'il est dans la plupart des autres spectacles : il ne s'agit pas pour la chanteuse d'attendre que la lumière lui confère un aspect éthéré et immatériel, tandis qu'elle-même reste plus ou moins immobile dans le faisceau. Dinorah, dans cette scène, chante un air, « Ombre légère », qui se présente comme un dialogue avec son ombre, et Paliani décrit le jeu de scène complexe qui était alors mis en œuvre :

À la réplique parlée : *Dieu ! comme cette nuit est lente à se dissiper ! Comme le jour tarde à paraître ! Que c'est triste d'être seule dans les ténèbres !* Un rayon lumineux (électrique) frappant du cintre cour sur l'avant-scène jardin, dessine l'ombre de la jeune fille sur le tapis imitant le sol (1). Dinorah s'écrie alors avec joie : *Ah ! voici le jour, et je ne suis plus seule enfin ! Ma fidèle amie est de retour.* Elle fait une gracieuse révérence à l'ombre : *Bonjour.* Puis elle ajoute en parlant à l'ombre : *Tu viens pour que je t'enseigne ce que tu dois chanter et danser demain à ma noce avec Hoël ! n'est-ce pas ?* RECIT : *Allons, vite, prends ta leçon. Hâte-toi d'apprendre danse et chanson.* – Sur la ritournelle du motif de la valse, Dinorah exécute, indiquant à l'ombre, quelques figures de valse. – Pendant le chant, elle fait simplement quelques balancés, et encore n'est-ce que dans les instants indispensables. – Elle profite des ritournelles pour danser avec l'ombre. – Peu après, elle chante alternativement avec l'ombre. (Elle croit que l'ombre lui répond.) – Sur le dernier *Viens !* qui précède $\frac{3}{4}$: *Sais-tu bien qu'Hoël m'aime !* Dinorah s'accroupit pour parler plus confidentiellement à l'ombre. – Elle se lève tristement lorsque la lumière disparaît. *Mais tu prends la fuite, etc.* – Le rayon lumineux reparaît instantanément, quinze mesures après, avant l'attaque du *LA bécarre*, qui frappe la seizième mesure. *Ah ! c'est elle, etc.* – Reprise de la valse et coda de l'air.

(1) L'effet de lumière du deuxième acte, ainsi que l'éclairage du torrent, émane d'un point électrique fourni par un régulateur disposé à cet effet, exécuté dans les ateliers de M. J. Duboscq, constructeur d'appareils d'optique, 21, rue de l'Odéon. – Le matériel nécessaire : *Pile, fil conducteur, appareil régulateur, réflecteur, etc., etc.*, revient à la somme de huit cents francs⁷⁸².

Cette séquence présente plusieurs singularités dans le traitement de la lumière focalisée. D'une part, le personnage, loin d'être un réceptacle passif et ignorant de l'effet de lumière, est présenté

⁷⁸⁰ B. JOUVIN, « Théâtres - Opéra comique - Le Pardon de Ploërmel », *Le Figaro*, 12 avril 1859, p. 1.

⁷⁸¹ JEAN, « Paris au jour le jour », *Le Figaro*, 28 octobre 1860, p. 2.

⁷⁸² L. PALIANI, *Le Pardon de Ploërmel, op. cit.*

comme ayant conscience de son apparition, puisque, dans sa folie, elle s'adresse à son ombre. La lumière focalisée est donc ici clairement présentée comme une donnée extérieure à son corps : elle n'est pas une créature lumineuse, mais une créature qui interagit avec la lumière. Ensuite, la mise en scène proposée insiste sur les actions de la chanteuse en scène : ce n'est pas la lumière qui fait l'effet, c'est la chanteuse qui joue avec la lumière, en dansant avec son ombre. La dynamique à l'œuvre dans les effets de lumière focalisée s'inverse donc en partie : celle-ci devient un outil de jeu, et ne fige pas (bien au contraire) le corps dans l'immobilité.

Ensuite, si la séquence met en scène une femme que le départ de son fiancé a rendue folle, et si l'ombre, dans cette valse, tient en partie le rôle de Hoël, la mise en scène propose néanmoins un dispositif qui permet à l'interprète de danser seule le pas de valse, en faisant de l'ombre son partenaire. Si la lumière focalisée reste une façon de présenter aux spectateurs masculins le corps de la femme (les remarques de la presse en témoignent) elle est aussi le moyen de présenter une scène où l'interprète est autonome. Elle danse cette valse seule, voire la dirige, puisqu'elle enseigne les pas à l'ombre. Ainsi la lumière devient-elle un réel outil de jeu. Cette séquence du *Pardon de Ploërmel* se distingue donc assez profondément des autres usages de la lumière focalisée à la même époque. Paradoxalement, elle s'inscrit plutôt dans une vision traditionnelle de la lumière, qui se doit d'imiter un phénomène naturel : là où les « rayons de lune » qui tombent à propos dans les autres pièces tendent de plus en plus au code et à l'abstraction, le traitement de la lumière se caractérise ici par son réalisme, puisque le personnage n'est pas prisonnier du rayon. En même temps, l'usage qui est fait de la lumière dans cette séquence inaugure une vision originale de la lumière : celle du rayon comme présence en scène, à la manière d'un décor, avec lequel le comédien doit jouer. Ainsi l'interaction comédienne/lumière n'est-elle pas pensée ici sur le mode de la dualité objet/sujet ; ce n'est pas uniquement la lumière qui agit sur le corps.

De ce point de vue, la lumière n'est pas purement dans cette séquence un instrument au service de l'objectification du corps : certes, en faisant apparaître un « jour voluptueux », elle contribue à la mise en avant des fonctions érotiques du corps, et à la fragmentation ; mais cependant, le fait que la lumière ne soit pas présentée comme un caractère intrinsèque au corps de la danseuse mais comme un élément avec lequel elle joue contribue à la rendre sujet, et non objet, de la séquence.

Le Papillon (Opéra, 1860), un ballet chorégraphié par Marie Taglioni, utilise la lumière focalisée d'une façon similaire, quoique peut-être plus audacieuse encore. Si celle-ci sert à distinguer la ballerine (Emma Livry) du corps de ballet, son usage spécifique est relativement

unique. Dans ce ballet, qui met en scène la métamorphose de Farfalla en papillon⁷⁸³, la lumière focalisée est en effet utilisée au second tableau du deuxième acte pour matérialiser un rayon de lumière dans lequel vient danser le papillon. Une illustration, que nous avons déjà commentée (voir, dans ce volume, la figure 31, en page 209), montre la ballerine dans un rayon de lumière, entourée du corps de ballet. Le livret publié du ballet donne plus de renseignements au sujet de ce passage :

À ce moment, un essaim de papillons vient s'abattre dans la clairière, attiré par un vif rayon de soleil qui traverse le carrefour de la forêt.
Farfalla, que le Prince n'a pu saisir, rejoint ses légers compagnons, et s'élançe avec eux au sein de la zone d'or où ils s'ébattent.
Tantôt elle cherche l'ombre, et tantôt se précipite au travers des rayons brillants, tournant et bondissant sur elle-même, rasant le sol, et comme suspendue aux parcelles lumineuses qui l'inondent de toutes parts.
Un léger bruit se fait entendre, et la troupe ailée s'enfuit⁷⁸⁴.

Un second livret du même ballet, conservé aux Archives Nationales et qui présente quelques variations avec la version publiée (notamment le prénom de l'héroïne), précise :

Un vif rayon de soleil perce la demi-obscurité de la partie ombreuse de la forêt.
Zaïdée, attirée par cette éclatante lumière, se précipite au sein de cette zone brillante, et semble jouer avec ce rayon d'or, dans lequel elle paraît et disparaît tour à tour⁷⁸⁵.

Si la description varie légèrement entre les deux livrets – le premier présentant une facture un peu plus littéraire que le second, et étant également un peu plus détaillé – l'idée générale reste la même : le papillon danse à la manière des insectes attirés par la lumière – c'est-à-dire non pas en restant sagement dans le rayon, mais en y entrant et en ressortant, en tournant autour. Le second livret est particulièrement explicite à cet égard, puisqu'il précise que la ballerine « joue avec » le rayon et qu'elle « paraît et disparaît ». Comme dans *Le Pardon de Ploërmel*, la scène exploite le fait que le personnage a conscience de l'effet de lumière qui l'éclaire ainsi. Plusieurs différences notables sont, néanmoins, à observer.

Premièrement, ce n'est pas l'ombre, c'est-à-dire une image miroir de la danseuse, qui est l'objet du jeu, mais le rayon de lumière lui-même. En cela, *Le Papillon* inverse totalement le rapport sujet/objet à l'œuvre dans beaucoup d'utilisations de la lumière focalisée : le corps de la ballerine est clairement ici le sujet de la scène, et la lumière est son objet ; elle joue avec, tourne autour. La lumière n'est plus là pour transformer la matière du corps de la danseuse : elle est matière en elle-même et partenaire pour danser. Le fait que la lumière constitue un

⁷⁸³ Farfalla, la servante de la fée Hamza, et dont le prince Djalma est amoureux, provoque la colère de sa maîtresse qui la transforme en papillon. Mais, alors qu'il semble qu'Hamza va parvenir à épouser Djalma, le papillon, s'approchant de trop près de la lumière, se brûle les ailes, retrouve une forme humaine et épouse le prince.

⁷⁸⁴ H. SAINT-GEORGES et M. TAGLIONI, *Le Papillon*, Paris, Mme Ve Jonas, 1861, p. 16.

⁷⁸⁵ « Le Papillon », s. l., 1860-1862, Archives Nationales, Archives de l'Opéra de Paris, AJ/13/502, non paginé.

potentiel carcan pour le corps devient un des thèmes de la danse, puisque la chorégraphie s’amuse, justement, du fait que la danseuse entre et sorte du rayon. La lumière et le corps étant, dans cette séquence, deux entités séparées qui coexistent, la lumière ne provoque pas cet effet de « fragmentation » sur le corps de la danseuse. Au contraire, celle-ci échappe à, et maîtrise le rayon. Elle est maîtresse de ses mouvements, et de son corps. La lumière focalisée ne se situe plus dans un rapport d’objectification, dissociant le corps de la personne.

Si l’effet produit par cette technique nouvelle d’éclairage s’inscrit souvent dans une forme de discipline, et d’objectification du corps, celle-ci dépend cependant de la façon dont elle est exploitée. Ces deux scènes de danse témoignent en partie de la nouveauté des effets de lumière focalisée sur les scènes du XIX^e siècle : si certains usages s’imposent rapidement – notamment le goût pour une lumière qui fige et objectifie, au moins en partie, le corps – les praticiens continuent à expérimenter avec le nouvel outil et à en proposer des usages nouveaux. La lumière focalisée, à l’occasion, devient donc un outil de jeu, que les praticiennes apprennent à s’approprier.

3.2.2. La (première) « fée de l’Électricité »

Ce caractère objectifiant de la lumière, combiné à la possibilité pour les interprètes de jouer avec (et de déjouer) cette objectification, est remarquablement incarné dans la carrière de Léontine Irma Philomène Goret. Plus connue sous le pseudonyme de Delval, elle connaît une éphémère célébrité dans les années 1865-1870, exploitant au maximum les possibilités de la lumière électrique, au point d’être à l’occasion surnommée, quelques décennies avant Loïe Fuller, la « fée de l’Électricité⁷⁸⁶ ».

Mademoiselle Delval commence sa carrière au début des années 1860⁷⁸⁷, mais se fait connaître cinq ans plus tard, avec la reprise de *La Biche au bois* (Porte-Saint-Martin, 1865) dans laquelle elle joue le rôle de la princesse Aïka. *La Biche au bois* présente un archétype d’opposition entre bonne et mauvaise féminité, sous fond de racialisation, que nous avons évoquée au chapitre précédent : elle oppose en effet Désirée, une princesse « au teint de lys⁷⁸⁸ », condamnée par une fée à ne pas voir la lumière du soleil (et par conséquence enfermée dans un palais sans fenêtres), archétype de la bonne féminité, fragile, domestique et dévouée, à Aïka, une princesse africaine qui (selon le prince) dégraderait la lignée royale, commande elle-même

⁷⁸⁶ L. G. et D. A., « L’année théâtrale 1869 », *Le Figaro*, 28 août 1869, p. 3.

⁷⁸⁷ Elle tient ainsi le rôle d’Olympe dans *La Dame aux Camélias*, au Gymnase, en 1860. J. PREVEL, « Gymnase - La Dame aux camélias », *Les Coulisses*, 27 novembre 1860, p. 2.

⁷⁸⁸ C. T. COGNIARD et H. COGNIARD, *La Biche au bois*, Paris., Barbrè, 1865, p. 8.

ses armées, et vit au milieu de femmes qui traitent les hommes comme des esclaves. L'intrigue de la féerie tourne essentiellement autour de cette opposition, puisque le prince, fiancé à Aïka, décide d'épouser Désirée, provoquant la colère (et les représailles) de son ancienne fiancée. C'est donc cette mauvaise féminité, perçue comme sexualisée à outrance, qu'est chargée d'incarner Mademoiselle Delval ; or, son incarnation du personnage causera sensation, et elle sera fréquemment liée au rôle dans les commentaires subséquents de la presse⁷⁸⁹. Cette réussite du rôle d'Aïka est, selon la presse, avant tout due à la beauté de la comédienne, c'est un « succès inouï de plastique⁷⁹⁰ » ; c'est certainement la sexualisation du personnage qui marque en partie : son costume très court (voir en annexe, figure 51, p. 75), considéré comme dénudé, combiné à l'emploi de la lumière électrique dans un tableau où elle apparaît, le ballet des Amazones, contribue à créer une image érotique qui s'imprime dans l'imagination des contemporains.

Avec ce personnage, semble naître un nouvel emploi, qui sera celui de Mademoiselle Delval pendant les quelques années que durera son succès⁷⁹¹ : celui de jouer un personnage éclairé par un rayon de lumière électrique, au point que mentionner Mademoiselle Delval et son rayon électrique devient presque un topos de la presse. Ainsi, en 1866, elle joue dans *Le Diable boiteux*⁷⁹² (Châtelet, 1866), une revue dans laquelle elle incarne une pieuvre, et, surtout, à la fin de la pièce, l'Industrie qui vient triomphalement célébrer l'Exposition Universelle devant se tenir à Paris l'année suivante. Or, l'Industrie est évidemment « éclairée par un rayon de lumière électrique⁷⁹³ » ; ici, l'évidente mise en avant du corps de l'actrice (chargée de vendre cette exposition) se conjugue avec l'usage de l'électricité en tant que symbole de progrès, comme en témoigne le couplet chanté. Cette forme de spécialisation dans la lumière électrique révèle un savoir-faire de l'actrice, qui joue à propos des effets pouvant la mettre en valeur.

La presse a tôt fait de catégoriser Mademoiselle Delval comme une idiote sans talent qui n'a pour elle que son physique : les commentaires méprisants abondent. Ainsi le *Figaro* note-t-il, en 1867 :

D'abord, dès le premier acte, mademoiselle Delval, jouant un bout de rôle aussi insignifiant que décolleté, chante horriblement faux, dans le rayon de lumière électrique sans lequel elle ne marche jamais, un couplet sans effet,

⁷⁸⁹ Voir par exemple X., « Théâtre-Déjazet - La comédie de la vie, pièce en cinq actes, de M. Edouard Brisebarre », *Le Figaro*, 16 avril 1869, p. 3.

⁷⁹⁰ TOUCHATOUT, « Courants d'air », *Le Tintamarre*, 12 janvier 1868, p. 3.

⁷⁹¹ Elle n'est plus guère mentionnée par la presse après 1870, sinon pour un mariage (évoqué par *Le Temps* du 16 septembre 1880) et un divorce (annoncé par *Le Figaro* du 20 décembre 1887).

⁷⁹² Voir la distribution au début de l'ouvrage. CLAIRVILLE, E. BLUM et A. FLAN, *Le diable boiteux*, s. l., Librairie internationale, 1866, p. 2.

⁷⁹³ *Id.*, p. 22.

que la claque, indulgente pour cette personne, applaudit à tout rompre, ce qui excite quelques murmures⁷⁹⁴.

Mais, là où l'insistance de la comédienne à être éclairée à l'électricité est généralement perçue comme une marque de vanité (sans qu'on sache d'ailleurs si ce choix n'est pas d'abord dû aux directeurs d'institutions), il semble qu'il y ait dans ces mises en scène une réelle conscience de l'impact que produit la lumière focalisée, et une tentative de l'exploiter au maximum. Ainsi, l'année suivante, Mademoiselle Delval est chargée du rôle de la lumière électrique dans *1867* (Porte-Saint-Martin, 1867), une revue de l'année ; la lumière focalisée est donc devenue, en quelque sorte, son emploi. Surtout, comme le souligne un des auteurs de la revue en relatant une anecdote, elle a largement appris à exploiter les possibilités de celle-ci :

Quand nous fîmes la revue de 1867 avec les frères Choler, à la Porte-Saint-Martin, nous ne savions quel rôle faire pour mademoiselle Delval. Aïka était son Cid et nous ne trouvions pas de rôle plus éblouissant pour elle. Et pourtant il fallait lui trouver un personnage que l'on ne pourrait regarder qu'avec des lunettes bleues.

— Ecoutez, nous dit un jour Adolphe Choler, il faut absolument que Delval joue un rôle éblouissant. Eh bien ! faisons de la lumière électrique un personnage, et donnons-le-lui.

Quand nous voulûmes voir le costume que Marcelin lui avait dessiné, elle s'y refusa obstinément. Choler et moi, nous la suppliâmes. Fournier faillit se fâcher ; elle ne voulut jamais nous le montrer. Tout ce que nous pûmes obtenir d'elle, ce furent ces simples renseignements :

— Il est admirable ! et vous verrez la belle lanterne que j'aurai dans le ventre ! Dans nos séances de collaboration, nous nous arrêtions tout à coup, pour nous dire : « Que diable peut être cette lanterne que Delval aura dans le ventre ? » Nous finissions par en perdre le boire, le manger et le sommeil.

Il était temps que la répétition générale eût lieu, nous dépérissions à vue d'œil. Enfin, le bienheureux jour arriva.

Nous vîmes ce fameux costume : elle ne nous avait point trompés.

Marcelin lui avait mis sur le ventre une plaque d'acier, sur laquelle une lanterne électrique projetait ses rayons aveuglants.

C'était le chef d'œuvre des chefs-d'œuvre⁷⁹⁵ !

Le costume, avec sa plaque d'acier, est évidemment un prolongement des paillettes traditionnelles de la féerie, chargées de refléter la lumière. Mais il pousse cette logique de réflexion à l'extrême, dépassant en partie le caractère sexualisant des costumes de féeries : il s'agit ici d'aveugler ; la question n'est plus de mettre le corps en lumière, mais de lui faire produire une intensité lumineuse telle qu'il risque d'éblouir. Surtout, la plaque d'acier offre à la comédienne une forme de « prise » sur la lumière, qu'elle peut désormais diriger et

⁷⁹⁴ A. d'AUNAY, « Théâtre de la Porte-Saint-Martin - 1867 - Compte-rendu de l'incident », *Le Figaro*, 1^{er} janvier 1868, p. 1

⁷⁹⁵ V. KONING, *Tout Paris*, Paris, E. Dentu, 1872, p. 9.

détourner ; en cela, elle se distingue des costumes à paillettes. Ainsi, même si le répertoire que joue Mademoiselle Delval est en parti enraciné dans les opinions méprisantes des hommes à son égard (elle ne vaut que pour sa plastique : « Aïka était son Cid » sous-entendant bien qu'elle ne pourrait pas vraiment interpréter *Le Cid*), la comédienne en joue pour se forger une image de marque et un emploi spécifique, pour frapper les esprits.

De fait, cette stratégie semble avoir réussi, au moins économiquement, puisque Mademoiselle Delval finit sa vie de façon relativement aisée. Après un mariage avec un baron⁷⁹⁶, elle mène une existence fastueuse⁷⁹⁷. Le mariage se termine en divorce aux torts de l'époux⁷⁹⁸, et elle décède en 1919, léguant 25 000 francs à la Société des Artistes Dramatiques⁷⁹⁹. Première incarnation de la « fée de l'électricité », Mademoiselle Delval n'apporte certes aucune innovation radicale dans l'usage de l'électricité, mais témoigne de la façon dont les interprètes de l'époque ont pu réussir à exploiter son aspect objectifiant pour obtenir des succès artistiques et personnels.

Ainsi, si la lumière focalisée incarne une nouvelle forme de discipline, et particulièrement d'objectification, pour les corps en scène, celle-ci n'est pas unilatérale : dès les années 1850, les interprètes réfléchissent à des façons de jouer avec la lumière, de faire sortir ses usages des formes canoniques qui s'imposent très rapidement.

3.2.3. Les bijoux électriques

Inventés par l'ingénieur Gustave Trouvé dès les années 1860, mais surtout exploités au théâtre à partir des années 1880, les bijoux électriques sont souvent relégués au rang de curiosité ; pourtant, ils incarnent là aussi une recherche sur les emplois de la lumière focalisée, et la façon dont elle peut devenir un outil de jeu.

Le principe de ces bijoux est simple : il s'agit d'ampoules à incandescence montées dans divers types de parures (diadèmes, colliers, etc.) et munis d'une pile. Ils peuvent alors être allumés, au moment opportun, par la personne qui en est parée. Les illustrations en annexe montrent le dispositif technique à l'œuvre dans ces bijoux (figures 52 et 53, pp. 76-77). Une autre gravure illustre l'effet produit lorsque ces bijoux sont portés par des danseuses :

⁷⁹⁶ A. CANTEL, « Echos des théâtres », *Le Gaulois*, 5 juillet 1881, p. 4.

⁷⁹⁷ H. R. de BEAUVOIR, « Les disparus - Mademoiselle Delval », *Le Figaro*, 9 juillet 1883, p. 2.

⁷⁹⁸ J. PREVEL, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 20 décembre 1887, p. 3, p. 3.

⁷⁹⁹ PREFECTURE DE LA SEINE, *Recueil des actes administratifs de la Préfecture du département de la Seine*, Paris, 1919, p. 572.



Figure 61. Les bijoux électro-mobiles de Trouvé.

TROUVE Gustave, *L'Électricité au théâtre, bijoux électro-mobiles, nouveaux bijoux électriques lumineux, par G. Trouvé,...*, Paris, impr. de A.-L. Guillot, 1884, p. 11.

L'invention est utilisée pour la première fois sur scène dans les *Fleurs lumineuses* (Folies-Bergères, 1884), un ballet mettant en scène des danseuses dans « des costumes les plus fleuris, et s'illuminant tout à coup d'une lumière aussi vive que douce⁸⁰⁰ ». Le procédé semble ensuite avoir été utilisé de manière régulière dans les théâtres, ainsi que le rapportent plusieurs ouvrages de technique théâtrale⁸⁰¹. Un livret de présentation de ces bijoux les décrit en 1884 :

⁸⁰⁰ J. SERMET, « Echo des Théâtres », *La Justice*, 7 avril 1884, p. 4.

⁸⁰¹ Voir notamment G. VITOUX, *op. cit.*, p. 212 ; A. de VAULABELLE et C. HEMARDINQUER, *op. cit.*, pp. 79-83 ; G. MOYNET, *op. cit.*, p.259 ; A. A. HOPKINS, *op. cit.*, pp. 338-341.

Se figure-t-on, dans un ballet, douze danseuses choisies, munies des appareils Trouvé, exécutant leurs mouvements légers et gracieux, leurs pirouettes entraînant et vertigineuses. Ni le langage, ni la gravure ne peuvent donner une idée, même approchée, des effets puissants obtenus et des impressions qu'on ressent à la vue de ce déchaînement de lumière blanche, rouge, verte, dont les rayons viennent vous éblouir, se déplacent en tous sens, s'entrecroisent, etc.⁸⁰².

Or, au-delà du caractère amusant du procédé, celui-ci réinvente en partie le rapport entre les danseuses et la lumière : ce sont ici elles qui contrôlent la lumière, la font agir, danser, et bouger. Si les bijoux électriques appartiennent clairement au registre de l'attraction lumineuse, ils sont aussi notables dans la mesure où ils participent d'une esthétique qui cherche, à tout prix, à rapprocher la lumière du corps, et notamment du corps des femmes. Plutôt que d'être éclairé à la lumière focalisée ou électrique, le corps est directement recouvert et paré d'ampoules à incandescence ; mais ce rapprochement se fait aussi en donnant aux danseuses le contrôle final de l'effet de lumière, et en faisant de la lumière un outil de jeu.

Les quelques expériences mentionnées ici peuvent paraître anecdotiques, précisément parce qu'elles n'ont guère eu de postérité. Porter des plaques d'acier, des bijoux électriques, ou danser autour d'un rayon de lumière ne sont pas des effets qui ont eu le succès durable des poursuites, par exemple. Pourtant, toutes ces expériences nous paraissent assez révélatrices de ce qui se joue dans les années 1850-1890 : les praticiens de théâtre, confrontés à un nouvel outil, cherchent à en explorer les possibilités et à en définir les usages. Certains de ces usages (la poursuite, par exemple) connaîtront une fortune considérable au-delà de la période que nous considérons ; mais, en se départant d'une vision téléologique, on constate que si ces usages sont rapidement dominants, ils ne sont pas non plus exclusifs, et que la lumière focalisée reste un outil d'expérimentation pendant plusieurs décennies. Une des questions qui parcourt largement ces expériences est celle de la redéfinition du rapport de l'acteur à la lumière : que faire d'une lumière qui vient, ainsi, agir de l'extérieur ? comment se l'approprier ? comment la faire vivre ? Ce faisant, certains de ces spectacles, comme la « Valse des Rayons », commencent à explorer la lumière comme une présence en scène, une structure de l'espace, à l'intérieur de laquelle l'interprète doit trouver sa place.

⁸⁰² G. TROUVE, *L'Électricité au théâtre, bijoux électro-mobiles, nouveaux bijoux électriques lumineux*, par G. Trouvé, ..., Paris, impr. de A.-L. Guillot, 1884, p. 12.

3.3. Réinventer la lumière focalisée : Loïe Fuller

Parmi ces expérimentations avec les usages de la lumière focalisée, la plus marquante, et celle qui engage le plus clairement un tournant, est celle de Loïe Fuller. L'œuvre de Loïe Fuller, qui présente sa *Danse Serpentine* à Paris à partir de 1892, bientôt suivie de nombreux autres numéros, fait si largement date dans l'histoire de la danse, et plus largement des pratiques scéniques et de la lumière, qu'il serait présomptueux de chercher ici à rendre justice à l'importance de son apport, et ce d'autant plus que les recherches à son sujet sont nombreuses et relativement riches. Même s'il reste sans doute beaucoup à faire pour évaluer à leur juste valeur les bouleversements artistiques introduits par Loïe Fuller, y compris en matière de lumière, tant l'historiographie à son sujet a pu, aussi, être marquée par la minoration de son travail et les biais sexistes⁸⁰³, l'objectif de cette sous-partie n'est pas d'offrir une vision complète de son travail, mais plutôt d'analyser la façon dont elle utilise, et modifie en profondeur, les codes de la lumière focalisée établis depuis les années 1850.

Nous nous concentrerons donc essentiellement sur les débuts de son travail, et son premier numéro, la *Danse Serpentine*, représentée à Paris, aux Folies-Bergères, en 1892. Une telle approche ignore évidemment les nombreux développements techniques et artistiques imaginés par la suite, mais il nous semble que la *Danse Serpentine*, en tant que premier numéro, constitue déjà un pivot essentiel dans l'histoire de la lumière, et que les numéros suivants seraient à lire en regard des évolutions de la lumière focalisée dans les années 1890-1900, qui ne sont pas l'objet de cette thèse. Ainsi nous contenterons-nous essentiellement d'examiner cette première œuvre, qui nous paraît à la fois éclairer la façon dont Loïe Fuller s'inscrit dans les recherches qui la précèdent, et suggérer des pistes pour comprendre le profond renouveau du traitement de la lumière dans son travail.

Il est, évidemment, un peu vain de chercher à dissocier Loïe Fuller, la danseuse, de Loïe Fuller, la créatrice lumière, tant ces deux aspects de son travail sont consubstantiels l'un à l'autre et tant, évidemment, son travail réside dans la conjonction des deux aspects. Néanmoins, il nous semble pertinent, ici, de nous intéresser essentiellement à la question de la lumière dans son travail : non tant pour chercher à élucider quelque chose de l'œuvre de Loïe Fuller à proprement parler, mais parce que son travail sur la lumière constitue à la fois un prolongement des évolutions de l'éclairage qui l'ont précédée, et à bien des égards une rupture fondamentale.

⁸⁰³ Voir à ce sujet H. MARQUIE, « On peut s'étonner de son succès vraiment considérable et persistant », *Résonances*, n° 10, octobre 2008, pp. 107-214.

3.3.1. Le corps comme surface de projection

L'un des questionnements récurrents autour de l'œuvre de Loïe Fuller est celui de la mise en scène du corps, entre présence et absence, voilement et dévoilement. Le dispositif de la *Danse Serpentine* s'inspire en effet notamment des *Skirt Dances*⁸⁰⁴, mais, là où celles-ci utilisent la jupe pour dévoiler le corps (les jambes en particulier), la *Danse Serpentine*, au contraire, dissimule la danseuse sous des mètres d'étoffes, qui sont l'objet du regard bien plus que le corps lui-même. Ainsi la critique a-t-elle fréquemment analysé le paradoxe d'une révolution de la danse qui repose en apparence sur une disparition du corps, et interrogé le mystère d'un spectacle érotique qui s'appuie, au moins en partie, sur son occultation⁸⁰⁵. Notre objet, dans cette partie, ne sera pas de chercher spécifiquement à interroger, ou à résoudre, ce double paradoxe ; nous chercherons avant tout à inscrire la construction du corps chez Loïe Fuller dans les usages de la lumière focalisée qui l'ont précédée, afin d'essayer de saisir la spécificité de son usage de la lumière.

3.3.1.1. Un corps immatérialisé

Le premier constat, immédiatement formulé par les contemporains – et notamment les auteurs symbolistes – face à l'œuvre de Loïe Fuller est que la *Danse Serpentine* repose en large part sur un travail de dématérialisation du corps. Ainsi Paul Adam commente-t-il en ces termes la *Danse Serpentine* :

La grande séduction qui émane de cette danse lumineuse a pour cause première la surprise de voir l'être humain se décorporifier, s'étendre, devenir une manière de rythme fondu dans des mouvements plus amples que la gesticulation normale. La femme perdue dans les voltes de la mousseline semble un tourbillon vaporeux [...]. Elle monte dans l'espace, s'immisce en lui, s'y marie toute, l'épouse en son envergure, point à point⁸⁰⁶.

A contrario, la déception des critiques, lorsque, en 1895, Loïe Fuller incarne Salomé sur la scène de la Comédie-Parisienne, et dévoile donc son corps hors du dispositif de la *Danse*

⁸⁰⁴ Populaires à partir du milieu des années 1880, les *Skirt Dances*, « sorte de compromis entre le flamenco et le french cancan » sont réalisées avec des jupes très amples que la danseuse manipule pour produire de vastes mouvements de tissu (G. LISTA, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Paris, France, Hermann, 2006, p. 63).

⁸⁰⁵ Voir par exemple à ce sujet, T. T. LATIMER, « Loïe Fuller: Butch-Femme-Fatale », *Proceedings, Society of Dance Scholars*, 1999, p. 83-87 ; R. K. GARELICK, *Electric Salome - Loïe Fuller's Performance of Modernism*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2009.

⁸⁰⁶ P. ADAM, *Entretiens politiques et littéraires*, n°36, 10 février 1893, cité dans G. LISTA, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, op. cit., p. 167.

Serpentine, est révélatrice de l'aura d'immatérialité qu'elle était parvenue à construire. Un journaliste observe ainsi qu'elle

... perdait ce charme de mystère, cette sorte d'impalpabilité, d'immatérialité, qui, dans ses danses spéciales, en fait une créature de rêve, telle que les poètes en conçoivent dans leurs plus idéales visions⁸⁰⁷.

Le caractère impalpable, l'immatérialité, la décorporification sont autant de notions qui font écho, évidemment, à l'immatérialisation du corps que nous avons interrogée précédemment. Le travail de Loïe Fuller, en effet, s'appuie sur, et prolonge, l'image de la femme comme créature immatérielle. D'une part, comme le souligne par exemple Rhonda K. Garelick, tout en étant profondément novatrice, son œuvre s'inscrit dans la lignée du ballet romantique et de ses corps féminins transformés en créatures surnaturelles, caractérisés par leur légèreté et leur envol, proposition qu'elle déplace et transpose, en créant avec ses voiles des formes qui évoquent, par exemple, des fleurs et des papillons⁸⁰⁸. D'autre part, Fuller, en « Houdini féminin⁸⁰⁹ », pour reprendre (et traduire) l'expression d'Elizabeth Coffman, rappelle particulièrement le flou de l'apparition et de l'imagerie spirite. Sous ce double rapport, le travail de Loïe Fuller puise dans l'iconographie du XIX^e siècle pour proposer une incarnation particulièrement réussie de cet idéal du corps immatérialisé.

3.3.1.2. Un dispositif novateur

De ce point de vue, l'usage de la lumière focalisée est particulièrement logique puisque, comme nous l'avons vu, elle a justement souvent comme objet d'immatérialiser le corps. Ainsi la *Danse Serpentine* exploite-t-elle des lumières focalisées, souvent latérales, produite par des projecteurs disposés en paires (un à jardin, un à cour, dans les cintres). Elles permettent d'isoler le corps sur la scène, et de le rendre lumineux ; en cela, la *Danse Serpentine* s'inscrit dans le droit fil des représentations de fantômes et de femmes immatérialisées que nous avons décrites. Pourtant, loin d'être un simple prolongement de codes élaborés antérieurement, le travail sur la lumière de Loïe Fuller inaugure un certain nombre de ruptures radicales.

⁸⁰⁷ Cité par G. LISTA, *Id.*, p. 205.

⁸⁰⁸ Au sujet des liens entre l'œuvre de Loïe Fuller et les ballets romantiques, on pourra consulter notamment R. K. GARELICK, *Electric Salome - Loie Fuller's Performance of Modernism*, *op. cit.*, pp. 118-153.

⁸⁰⁹ E. COFFMAN, « Women in Motion: Loie Fuller and the "Interpenetration" of Art and Science », *Camera Obscura*, vol. 17, n° 1, 1^{er} février 2002, p. 90.

Premièrement, le corps et le tissu sont ici pensés comme surfaces de projection qui captent et animent la lumière. Le brevet initial de la *Danse Serpentine*, déposé quelques mois avant son arrivée en France, et transcrit par Giovanni Lista dans la biographie de l'artiste, détaille ainsi précisément les mouvements que doit réaliser la danseuse avec le tissu pour parvenir aux effets désirés : elle tient la robe au-dessus de sa tête, puis imite une spirale, forme un lys, un parapluie, utilise le tissu pour produire des vagues⁸¹⁰... Sont également mentionnés les changements dans la couleur de la lumière qui permettent de transformer le tissu au moment opportun. Loïe Fuller invente ainsi un corps qui devient surface de projection et qui, par ses mouvements, fait danser la lumière. Ce constat est, évidemment, évocateur de l'effet des paillettes dans les féeries, que nous avons évoquées précédemment ; la rupture étant à chercher dans le caractère délibéré du maniement de cette surface de projection qu'est le tissu. Ici, la dialectique objet/sujet du corps et de la lumière s'inverse en partie puisque c'est le corps qui crée la lumière en modifiant sa surface de réflexion. Dans la mesure où le dispositif de Loïe Fuller s'apparente à une boîte noire (sans décors), la lumière n'est apparente que lorsqu'elle se pose sur le corps (ou la robe) de la danseuse ; ainsi, déployer ou replier le tissu permet directement de modifier la surface éclairée, de la faire bouger. Si Loïe Fuller n'invente pas l'idée que le corps puisse servir de surface de projection, elle imagine un spectacle qui fait du corps le point central du dispositif technique et lui permet de maîtriser les effets de lumière. C'est peut-être d'ailleurs l'une des origines du caractère difficile à catégoriser de l'œuvre de Fuller, qui utilise le corps comme un instrument actif au service d'un dispositif lumineux, et non comme le réceptacle passif d'un effet de lumière. Ainsi arrive-t-on au paradoxe d'un spectacle qui fait du corps le centre de la scène tout en le déroband, précisément puisque le corps est sujet d'un spectacle dont la lumière devient objet. Comme le souligne Hélène Marquié, Loïe Fuller et, après elle, Isadora Duncan, « sont parvenues à déplacer les regards, de la danseuse vers la danse. Le saut conceptuel était considérable⁸¹¹ ». C'est ainsi qu'il faut lire, également, son usage de la lumière : là où la lumière focalisée donne généralement à voir le corps, elle procède à une révolution copernicienne en utilisant le corps pour donner à voir la lumière.

Notable également est l'usage du contre-jour chez Fuller. Là où les rayons que nous avons évoqués dans les chapitres précédents de cette thèse étaient disposés de face ou en latéraux (dans les cas, au moins, où la position du projecteur est précisée ou représentée), un

⁸¹⁰ L. FULLER, brevet de La Danse Serpentine, cité par G. LISTA, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, *op. cit.*, p. 81-83.

⁸¹¹ H. MARQUIÉ, « Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique », 2 août 2008, p. 1.

passage de la *Danse Serpentine* au moins reposait sur l'exploitation d'un effet de contre-jour.

Ainsi, le brevet de la *Danse Serpentine*, déposé à Washington en 1892, précise-t-il que :

- La lumière se rallume au fond par les angles droit et gauche, produisant un jet de lumière qui traverse le fond de la scène.
- La danseuse se tient juste devant la lumière, elle balance sa robe sur ses bras, lève ceux-ci en l'air comme si sa silhouette était au centre d'une toile d'araignée. Ce tableau peut s'appeler le mouvement de l'araignée ou la danse transparente. Elle danse vers la droite, puis vers la gauche et enfin au centre de la scène, devant la lumière, en tenant la robe de la même façon⁸¹².

Une telle image exploite un effet de contre-jour : le corps est éclairé par derrière, ce qui crée généralement une impression un peu fantomatique, accentue le relief, là où un éclairage de face aura tendance à rendre visibles les détails du corps et à aplatir l'image. Si, évidemment, le contre-jour n'est pas complètement inconnu au XIX^e siècle (les toiles de fonds, par exemple, sont fréquemment rétroéclairées), la *Danse Serpentine* est le premier cas que nous ayons croisé d'un corps spécifiquement éclairé par la lumière focalisée et en contre-jour. Un tel usage du projecteur souligne un rapport plus complexe de la lumière au corps : celle-ci n'est plus seulement pensée comme devant éclairer un personnage, mais pour l'effet, en trois dimensions, qu'elle produira sur le corps. Ici, le contre-jour permet un travail sur la « transparence » et dématérialise spécifiquement le tissu (éclairé par derrière, il devient nécessairement plus transparent) qui se transforme en toile d'araignée, au cœur de laquelle surgit la silhouette de la danseuse (puisque son corps, lui, n'est pas traversé de la même façon par la lumière). Ainsi ne s'agit-il plus de simplement de compter sur un faisceau de lumière qui produira une impression d'immatérialité ; les positions respectives du corps et du projecteur sont pensées simultanément pour matérialiser (le corps) et dématérialiser (le tissu) selon une modalité précise ; la lumière est véritablement un outil qui permettent de sculpter la matière.

À certains égards, le travail du corps et de la lumière, chez Loïe Fuller, s'inscrit donc dans le droit fil des usages de la lumière focalisée que nous avons explorés précédemment : elle puise à la fois dans l'iconographie du corps immatériel, et utilise la lumière d'une façon qui n'est pas sans parenté avec les expérimentations que nous avons évoquées. Comme Mademoiselle Delval avec sa plaque d'acier, par exemple, elle imagine le corps comme un partenaire de la lumière, qui doit la faire jouer. Néanmoins, dès la *Danse Serpentine*, le rapport de la lumière au corps se caractérise par une rupture radicale : en faisant passer au premier plan la réflexion sur

⁸¹² L. FULLER, brevet de *La Danse Serpentine*, cité par G. LISTA, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, op. cit., p. 83.

l'interaction du corps et de la lumière, dans leur matérialité, elle sort de la pensée d'un corps qui doit s'inscrire dans, ou à côté du rayon, pour imaginer toute une galerie d'effets, de nuances et d'interactions dans les positions de l'un par rapport à l'autre. Elle ouvre ainsi la voie à la grammaire moderne de l'usage de la lumière focalisée, qui sera moins attaché souligner des détails ou des corps qu'à construire des volumes et des matières. La révolution, ici, est absolument considérable : la lumière devient un instrument plastique, aux usages variés et adaptables à chaque spectacle, là où elle tenait jusqu'ici de la décoration et du code. Il ne suffit plus de savoir quand, et pour éclairer quoi, on utilisera la focalisation ; il faut désormais la penser dans son rapport à l'espace et aux corps, sortir de l'éternel rayon de lune pour travailler les matières, les textures, les directions, les couleurs. C'est le métier de « créateur lumière » qui soudain se dessine.

3.3.2. La lumière comme construction de l'espace

Si Loïe Fuller innove profondément dans le rapport du corps à la lumière, elle transforme aussi, en profondeur, le rapport de la lumière à l'espace. Le caractère précurseur de ses chorégraphies a déjà été abondamment commenté : comme le souligne par exemple Giovanni Lista, les principes artistiques qu'elle suit dès les années 1890 et qu'elle rédige plus formellement à la fin de sa carrière s'articulent autour d'une défense de la lumière comme seul élément de structuration de l'espace⁸¹³, dans une réflexion qui anticipe entre autres celle d'Appia. Sans revenir sur l'influence profonde qu'a eue ensuite son travail, nous souhaiterions ici indiquer plus précisément les points de rupture, et ce qui nous semble être le point central de sa démarche, un travail d'abstraction et de libération de la lumière.

3.3.2.1. Du théâtre à la boîte noire

Une des grandes innovations de Loïe Fuller avec la *Danse Serpentine*, déjà abondamment commentée, est l'invention de la boîte noire : l'abandon du décor au profit d'une scène drapée de noir, qui, ainsi, ne reflète pas la lumière. Fondamentalement, le cadre noir permet l'expression de la lumière focalisée en tant que seul élément structurant de l'image.

Il nous paraît ici fondamental de souligner que Loïe Fuller arrive à ce résultat, justement, en partant d'une scène théâtrale comme nous en avons commentées beaucoup : une scène

⁸¹³ *Id.*, p. 31.

d'hypnose au clair de lune. Comme elle le raconte elle-même dans ses mémoires, une des principales matrices de la *Danse Serpentine* est la scène d'hypnose qu'elle joue dans *Quack Medical Doctor*, une pièce représentée à New-York en 1891 et dans laquelle son personnage se trouve plongé dans une transe et se met à danser, dans un jardin éclairé d'une lune verte⁸¹⁴. À cette occasion, vêtue d'une jupe ample, elle a l'intuition première, grâce aux réactions du public, de la puissance de ce qui deviendra la *Danse Serpentine*. Certes, comme le remarque avec pertinence Giovanni Lista, l'invention de Fuller est largement tributaire de numéros de *Skirt Dance*, tel que celui de l'esprit de la nuit, représenté dans les années 1870⁸¹⁵ ; la *Danse Serpentine* n'émerge pas *ex nihilo* d'une scène de théâtre, alors que le récit, peut-être enjolivé, qu'en fait la chorégraphe tend à mettre l'accent sur ses intuitions plutôt que sur les œuvres l'ayant inspirée.

Néanmoins, il est notable que, partant d'une scène relativement classique, le travail de Loïe Fuller dans la constitution de la *Danse Serpentine* tend vers une abstraction croissante du rapport de l'espace à la lumière : le costume cesse d'être un élément réaliste au service de l'histoire pour prendre des proportions démesurées qui en font une véritable surface de projection ; l'argument de la transe hypnotique s'efface au profit d'un numéro dépourvu de ressorts narratifs⁸¹⁶ ; et, surtout, le décor est remplacé par une boîte noire qui permet de faire de la lumière le seul décor, le seul élément de structuration de l'espace. Tous ces gestes ont ceci de radicaux qu'ils sont pensés d'abord et avant tout pour utiliser au maximum les potentialités de la lumière focalisée : Loïe Fuller déplace le regard, en cessant de se demander comment éclairer son numéro, et en se demandant plutôt comment mettre en scène sa lumière.

3.3.2.2. Vers une plus grande abstraction de la lumière focalisée

Ce changement profond de paradigme amène, ainsi, de profonds bouleversements dans l'usage de la lumière focalisée, et dans la conception du rôle de celle-ci sur la scène. Pour le dire simplement, tendant vers une abstraction de plus en plus grande de la lumière, libérée de ses référents réalistes, Loïe Fuller parvient à refonder son rôle, où prime la dimension spatiale et plastique.

La lumière au théâtre a, en effet, longtemps été jugée à l'aune d'un référent purement réaliste : les réformateurs du XVIII^e siècle qui, par exemple, préconisaient d'abandonner la

⁸¹⁴ L. FULLER, *Ma vie et la danse suivie de Écrits sur la danse*, B. Karageorgévitch (trad.), Paris, l'Oeil d'or, 2002, p. 25.

⁸¹⁵ G. LISTA, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, op. cit., p. 61.

⁸¹⁶ *Id.*, p. 25.

rampe au profit d'un éclairage frontal en plongée argumentaient en disant qu'une telle lumière serait plus proche de la lumière du soleil⁸¹⁷. De la même façon, Jules Duboscq, dont les appareils révolutionnent l'éclairage scénique au milieu du siècle, titre son catalogue *des appareils employés pour la production des phénomènes physiques au théâtre* et insiste fréquemment sur les phénomènes que sont censés imiter ses appareils. Plus généralement, comme nous l'avons vu précédemment, si la lumière focalisée était fréquemment utilisée comme « code » (par exemple pour souligner un détail important, un indice), même dans les cas où l'usage correspondait à une indication abstraite, elle gardait en apparence un prétexte concret. C'est ainsi que, de façon relativement cocasse, les rayons de lune tombent *toujours* dans la dramaturgie de la lumière au XIX^e siècle, au bon endroit, au bon moment. Quelques exemples (ainsi, les diables) tendent un peu plus vers l'abstraction, en abandonnant le prétexte du rayon de lune, mais ils sont rares, et surtout disposent de leur propre référent : la créature surnaturelle « justifie » son éclairage particulier. De la même façon, les féeries mettent souvent en scène leurs ballets et leurs danseuses principales dans un rayon de lumière ; même si c'est là le genre qui s'approche le plus de l'abstraction, la composante fantastique de la fable justifie encore cet écart, les tableaux ainsi éclairés représentant le plus souvent des royaumes fantastiques et/ou exotiques. Ainsi les années 1850-1890 sont-elles marquées par un système hybride, où, tout en étant de plus en plus utilisée comme un outil abstrait et un code, la lumière focalisée a généralement besoin de justifier sa présence par un référent réaliste, le plus souvent la lune. Loïe Fuller brise ce code : les rayons de lumière focalisée ne représentent rien d'autre qu'eux-mêmes, ils sont purement abstraits et n'ont pas de justification réaliste. Contrairement à la majorité des mises en scène de l'époque (à l'exception principalement des féeries), ils sont aussi nombreux, le plus souvent par paires (or, on imagine rarement deux lunes briller simultanément).

Les entrées et sorties de scène sont également notables : le brevet précise à plusieurs reprises qu'elles se font dans le noir, et que la lumière n'est allumée qu'une fois que la danseuse est à la place voulue, dans le faisceau lumineux. Cette façon d'utiliser la lumière focalisée est, là encore, tout à fait neuve : dans les exemples que nous avons croisés jusqu'à présent, la lumière était utilisée soit pour planter le décor au début de l'acte (auquel cas les actrices ou comédiennes entraient sur une scène déjà éclairée) soit ajoutée en cours d'acte (sur une scène également déjà éclairée). Ici, l'apparition est mise en scène de façon que le surgissement de la lumière coïncide avec celui de la danseuse ; ce procédé reprend celui de certaines apparitions

⁸¹⁷ Voir par exemple J. G. NOVERRE, *Observations sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*, Paris, P. de Lormel, 1781, pp. 28-29.

spectrales (par exemple, l'apparition du père d'Hamlet à la Comédie-Française) tout en le radicalisant, puisque la seule lumière en scène est celle qui permet l'apparition.

Cet abandon du référent réaliste est manifeste également dans l'orientation des projecteurs. Comme nous l'avons vu jusqu'à présent, la lumière focalisée était généralement utilisée en plongée (de haut en bas), ce qui est la façon la plus logique de représenter un rayon de lune ou de soleil. La seule exception que nous ayons croisée à cette règle est le cas des costumes de *Peau-d'Âne*, éclairés par en-dessous pour produire un effet particulier. Or, dès les débuts de la *Danse Serpentine* à Paris, il semble que Loïe Fuller ait utilisé des éclairages rasants (un projecteur en contre-plongée, placé près du sol), ainsi qu'en témoigne une illustration du dispositif de la danse de voiles :

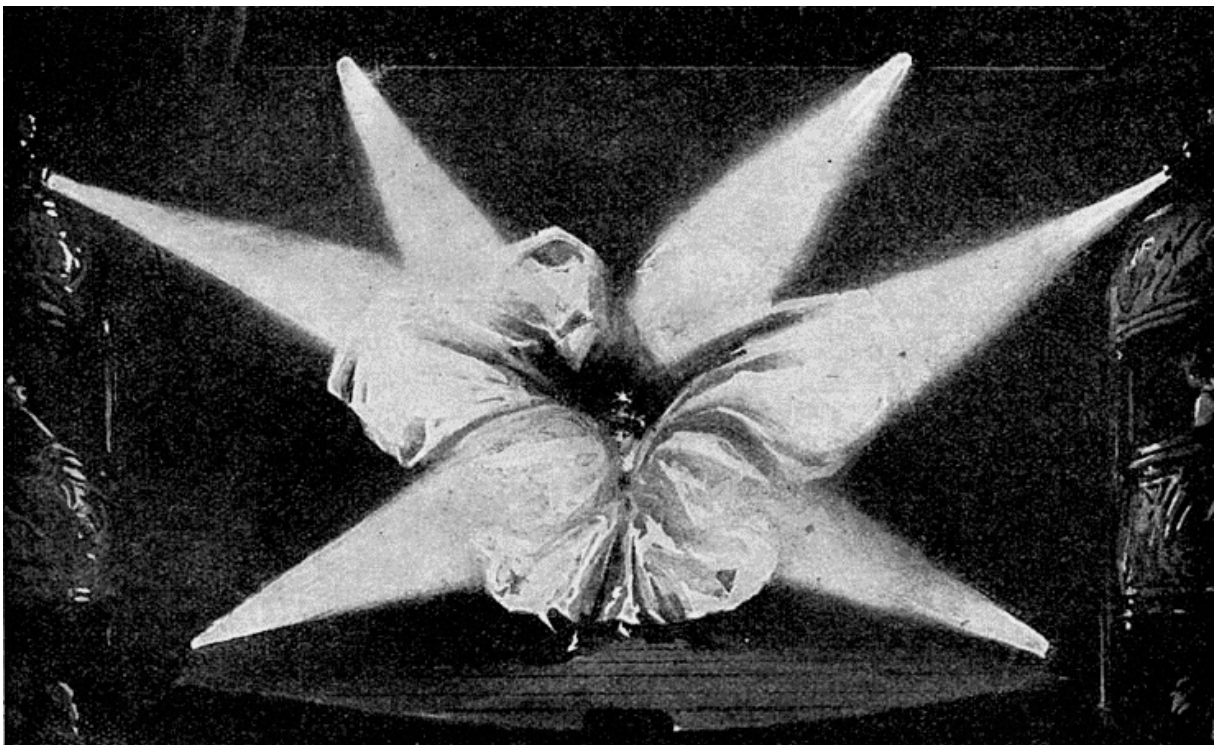


Figure 62. Loïe Fuller dans la Danse Serpentine (Folies-Bergères, 1892).

« La Loïe Fuller dans La Danse Serpentine au théâtre des Folies-Bergère, esquisse du dispositif pour l'éclairage des voiles, Paris, 1892. » in LISTA Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Paris, France, Hermann, 2006, p. 102.

Sur cette image, en effet, à cour et à jardin, des projecteurs placés près du sol éclairent la danseuse de bas vers le haut : l'éclairage, ainsi, n'est évidemment pas naturel, et produit un effet marqué qui peut donner l'impression que le corps flotte⁸¹⁸. Les éclairages rasants sont d'ailleurs, de nos jours, toujours fréquemment utilisés, en danse notamment. Poussant plus loin sa recherche sur les directions, Fuller publie en janvier 1893, à Paris, un brevet pour un nouveau

⁸¹⁸ La rampe, critiquée justement pour son manque de naturel, est également un éclairage en contre-plongée, mais dont l'effet diffère assez sensiblement des rasants ainsi disposés par Fuller.

dispositif (voir en annexe, figure 54, p.78) de plancher lumineux : dans cette configuration tout à fait originale, la lumière est placée directement sous les pieds de la danseuse, surélevée à grâce à une estrade en verre. Ce dispositif sera utilisé dans un de ses numéros plus tardifs :

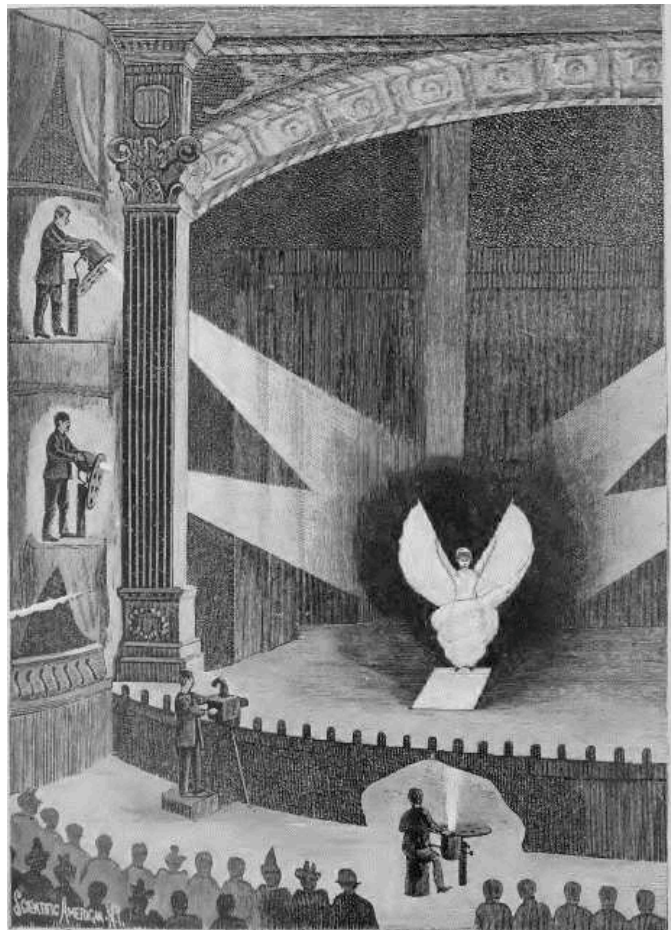


Figure 63. Loïe Fuller, la danse des esprits.

“Loïe Fuller, The Spirit Dance”, in HOPKINS Albert Allis,
Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions, Including Trick Photography,
Londres, Munn & Company, 1897, p. II.

Ainsi Loïe Fuller repense-t-elle entièrement la façon dont sont disposés les éclairages focalisés : n’ayant plus besoin d’un référent réaliste, ils peuvent surgir de n’importe quelle zone de la scène. Une telle recherche est cruciale pour comprendre comment, ensuite, la lumière focalisée devient de plus en plus un code de composition de l’espace, et de moins en moins un outil d’imitation de phénomènes naturels.

Enfin, Loïe Fuller fait un pas en direction de l’abstraction également par son usage de la couleur. Si le brevet initial de la *Danse Serpentine*, déposé aux Etats-Unis, se contente de mentionner un changement de couleur, les descriptions du premier spectacle donné à Paris sont bien plus détaillées :

Aux Folies-Bergères, qui servit de type à toutes les imitations, la Loïe Fuller évoluait dans un sextuple rayon émanant d’autant de caisses à lumière,

disposées deux dans le fond du théâtre, deux autres sur les côtés, et deux enfin placées à droite et à gauche de la première galerie : les colorations de ces lumières ne demeuraient pas immuables. Devant l'objectif de chacune des lanternes était disposé un disque de verre, monté sur un axe de rotation excentré par rapport à l'axe de l'objectif. La surface du disque était divisée en secteurs peints de couleurs différentes, se fondant l'une dans l'autre. Le disque recevait un mouvement de rotation plus ou moins vif, et teignait la lumière de couleurs qui variaient à l'infini, et produisait un effet de kaléidoscope⁸¹⁹.

Comme nous l'avons vu jusqu'ici, si la lumière focalisée pouvait être à l'occasion colorée, cette couleur était rarement séparée d'un référent : rouge ou vert pour le diable, vert ou bleu pour la lune, par exemple. La seule exception à cette constante semble avoir été, à l'occasion, l'éclairage des fontaines lumineuses, qui pouvaient elles aussi se parer de couleurs changeantes. En utilisant ce type de procédé pour éclairer sa danse, Loïe Fuller brise un peu plus la convention réaliste de la lumière : celle-ci ne représente plus rien que le pur effet que la chorégraphe veut lui faire produire, elle vaut par et pour elle-même.

Dès 1892, le travail de Loïe Fuller bouleverse donc en profondeur les codes établis et expérimentés jusque-là dans l'usage de la lumière focalisée. De ce point de vue, il nous paraît important de ré-évaluer son apport essentiel à l'histoire de l'éclairage scénique, la plupart des histoires de la lumière lui attribuant généralement une place mineure. Bergman consacre un paragraphe à son travail et à son « intérêt maniaque⁸²⁰ » pour la lumière, contre un chapitre entier au travail d'Appia et de Gordon Craig. Fabrizio Crisafulli, dans un ouvrage plus récent, la range certes au rang des pionnières de la lumière moderne et souligne certaines des innovations qu'elle a mises en place ; mais, là encore, ses apports semblent minorés par rapport à ceux d'Appia, qui sont abordés beaucoup plus longuement. Loïe Fuller a fait une « contribution [...] notable », elle a « fourni d'importantes indications⁸²¹ », là où Appia et Gordon Craig ont « confér[é] à la lumière sa pleine importance, sa totale cohérence expressive⁸²² ». Cette constante minoration s'explique de plusieurs façons. D'une part, le biais sexiste qui a marqué l'historiographie de son œuvre, la reléguant souvent au rôle d'« inspiratrice⁸²³ » pour d'autres artistes, comme le souligne Hélène Marquié. De l'autre, le fait que son œuvre ait laissé peu de place aux écrits, contrairement, par exemple, à celle d'Appia.

⁸¹⁹ G. MOYNET, *op. cit.*, pp. 295-296.

⁸²⁰ G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 315.

⁸²¹ F. CRISAFULLI, *op. cit.*, p. 41.

⁸²² *Id.*, p. 54.

⁸²³ H. MARQUIÉ, « On peut s'étonner de son succès vraiment considérable et persistant », *Résonances*, n° 10, octobre 2008, p. 119.

Pourtant, comme nous l'avons montré, elle déplace considérablement les usages de la lumière focalisée, inaugurant ce qui sera son rôle au XX^e siècle. Avec elle, la lumière devient un élément plastique, à sculpter, à modeler ; elle suffit pour structurer la scène. La focalisation triomphe : elle est la première à n'avoir employé *que* des projecteurs, éliminant la lumière diffuse du plateau ; le « plan de feu » de la *Danse Serpentine* a de ce point de vue bien plus de proximité avec ce que l'on trouve aujourd'hui dans les théâtres qu'avec ce que faisaient ses contemporains. Les usages de la focalisation se transforment : elle n'est désormais plus un appoint, mais le fondement d'un nouvel art de la lumière. Or, si Loïe Fuller a produit peu d'écrits théoriques, son œuvre a connu une diffusion, et une résonance, massives à la Belle Époque. Il paraît logique de supposer que la rupture considérable qu'elle proposait, la façon dont elle libérait la lumière de certains des carcans de la tradition pour imaginer un dispositif profondément neuf, a marqué l'esthétique de la lumière scénique ; les modalités selon lesquelles le dispositif de la *Danse Serpentine* (des projecteurs autour d'une boîte noire) est devenu, au XX^e siècle, le dispositif hégémonique des salles de spectacles, seraient certainement à étudier.

Conclusion

Si la lumière focalisée bouleverse en profondeur la façon dont est pensé le regard du spectateur, elle pose des questions tout aussi essentielles aux corps en scène, dans leurs rapports avec la lumière. À la fois sur le plan des représentations, et du point de vue de la relation des acteurs à la lumière, elle pose des questions nouvelles, qui interrogent le corps en scène. Les décennies qui nous occupent se présentent alors comme un vaste terrain d'expérimentation, où la lumière va être mise à contribution pour construire et reconstruire des corps, inventer de nouvelles présences en scène. Comme en témoigne le travail de Loïe Fuller, ces expérimentations et ces reconfigurations sont encore largement en cours au moment où s'achève notre période : mais la lumière focalisée a laissé entrevoir la possibilité de transformer la matière des corps, et elle invite à repenser la construction de l'image scénique.

Si, en apparence, la plupart des phénomènes que nous avons décrits dans cette partie appartiennent aux dramaturgies du XIX^e siècle – on ne voit plus guère, par exemple, de fantômes systématiquement accompagnés d'une poursuite sur les scènes contemporaines –, c'est en réalité toute une nouvelle façon de penser la lumière qui s'invente à travers eux, et qui reste centrale aujourd'hui. La lumière focalisée offre la possibilité de travailler les *matières* (la matière des corps, en premier lieu, mais également celle des décors ou des costumes), et le tournant induit est considérable. Si le lien lumière/matière n'est pas entièrement une nouveauté au XIX^e siècle, les possibilités qu'offre la focalisation, notamment celle d'agir à distance sur les corps, rendent cette question centrale dans le traitement de la lumière. Or, l'idée que la lumière soit d'abord une façon de transformer les matières et les corps en scène reste, aujourd'hui, centrale ; et elle l'est parce que la focalisation est l'instrument premier de l'éclairage des scènes.

Les expérimentations que nous avons décrites témoignent donc d'un bouleversement qui se met progressivement en place : la lumière acquiert un pouvoir de transformation de la matérialité de la scène. C'est le rôle qui lui sera essentiellement dévolu au XX^e siècle : non seulement constitue-t-elle un outil de structuration de l'espace, mais aussi un instrument de classement et de matérialisation des corps, des objets, dont elle vient travailler, de l'intérieur, la matière.

Conclusion

C'est généralement au tournant des XIX^e et XX^e siècles que l'historiographie repère la naissance d'un art moderne de la lumière, qui devient alors un élément primordial de l'expression artistique⁸²⁴.

Ce constat, nous l'avons vu, est à nuancer : une redéfinition des fonctions de la lumière scénique est en route, de longue date déjà, dans les années 1890. Cette redéfinition plonge ses racines dans la première moitié du XIX^e siècle, au moment où « l'expérience visuelle [perd] [...] ses privilèges apodictiques⁸²⁵ », pour reprendre la formule de Jonathan Crary, et où « le processus de perception [devient] à bien des égards un sujet fondamental de la vision⁸²⁶ ». Parce que la vision n'est plus une opération neutre, et que le spectateur n'est plus une créature objective, la question du *regard* émerge dans le contexte théâtral, et la lumière s'impose comme le moyen de traduire et communiquer des façons de voir. C'est le cas dans les mélodrames, avec la question du *pittoresque* ; c'est le cas, aussi, quand les contrastes de lumière servent à souligner un point de vue, où lorsqu'ils imposent une lecture (générée) des corps, s'interposant entre le spectateur et les interprètes en scène.

Ce phénomène se précise au cours des années 1830-1840. Le modèle servant à penser l'œil s'est inversé : là où celui-ci était jusqu'alors décrit comme une chambre noire, recevant passivement et objectivement les images du monde⁸²⁷, il devient corporel, et sujet aux errements⁸²⁸. Voir n'est plus une action simple : il faut aller chercher les images, en perçant les ténèbres du monde. Ce renversement de paradigme s'incarne, dans l'imaginaire romantique, avec la métaphore du rayon : l'œil, de l'artiste en particulier, est désormais un faisceau de lumière chargé d'illuminer le monde. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que le théâtre devienne, sous la plume de Victor Hugo, un instrument destiné lui-aussi à produire des rayons : le réverbère. Naît alors un couple qui va perdurer dans l'imaginaire théâtral : celui de l'œil et de la machine qui le dédouble, le réverbère puis le projecteur, dardant tous deux leurs rayons sur le monde. Et, dès les années 1840, avant que l'électricité ne s'impose sur les scènes, les premiers rayons font leur apparition au théâtre : l'image par laquelle les auteurs romantiques pensent la vision est mise en scène. Dès cette époque, donc, une reconfiguration profonde de la lumière a eu lieu : elle participe désormais d'une mise en scène du voir ; elle est pensée comme un instrument de discipline de l'œil.

⁸²⁴ Voir notamment F. CRISAFULLI, *op. cit.*, pp. 29-34.

⁸²⁵ J. CRARY, *L'Art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 38.

⁸²⁶ *Id.*, p. 192.

⁸²⁷ *Id.*, p. 62.

⁸²⁸ *Id.*, p. 138.

Or, les rayons, loin de rester cantonnés à l’imaginaire romantique, connaissent dans la seconde moitié du siècle une fortune extraordinaire, et s’adaptent à de nouveaux impératifs esthétiques. D’une part, ils contribuent à la mise en place d’une nouvelle discipline du regard, et du spectateur, dont ils ne sont pas les seuls outils, mais peut-être parmi les premiers : avant l’obscurcissement des salles, avant la « domestication du spectateur », ils sont déjà utilisés pour gérer l’attention du public. Et, de même que la discipline foucauldienne est pensée pour une meilleure efficacité des individus, la lumière focalisée, en insistant sur le détail, l’indice, vient aiguïser l’œil du public. Le rayon, né en large mesure de l’imaginaire romantique, se révèle un instrument tout aussi adapté aux exigences de la mise en scène moderne – précisément dans la mesure où la focalisation permet de cibler le petit, le détail, le signe. Les échanges, de ce point de vue, doivent être pensés comme réciproques : le succès de la lumière focalisée s’avère durable parce qu’elle s’adapte parfaitement à l’esthétique de la mise en scène moderne. Mais, inversement, comment imaginer que ces rayons de lumière, déjà si présents sur les scènes, n’aient pas influencé la façon dont était pensé le théâtre, d’autant plus qu’ils étaient utilisés, avant même l’émergence de la mise en scène, pour mettre en scène « l’œil clinique » ? Ainsi les évolutions de la lumière focalisée révèlent-elles que la reconfiguration du régime scopique au théâtre, si elle apparaît de manière particulièrement marquante à la fin du XIX^e siècle, est en réalité en germe depuis plusieurs décennies.

D’autre part, la lumière focalisée permet un profond travail sur les corps. C’est encore une fois une discipline qui se met en place, une discipline pour les interprètes, cette fois – et particulièrement les femmes, dans ce que la lumière a d’objectifiant. Mais cette discipline permet, aussi, de construire de nouveaux corps, inédits sur une scène, car transformés par la technologie. La lumière focalisée classe, hiérarchise, altérise ; elle devient donc un outil privilégié de construction du genre, précisément parce qu’elle a le pouvoir de transformer le corps. Elle permet à la scène d’inventer de nouveaux modes de présence, de nouvelles corporéités – le travail de Loïe Fuller en sera, à la fin du siècle, à la fois le prolongement et la radicalisation.

Ce sont donc des usages extrêmement modernes de la lumière qui émergent à partir des années 1840, usages qui, sous divers aspects, se prolongent encore aujourd’hui. La lumière reste, peut-être avant tout, un outil de structuration de l’image : elle attire l’œil, elle propose une façon de regarder le spectacle. Utiliser la focalisation c’est, généralement, construire un regard sur la mise en scène, les décors, les comédiens ; c’est aussi, le plus souvent, chercher quelque-chose d’un saisissement visuel. Ainsi la lumière focalisée demeure-t-elle une façon d’instrumenter l’œil, de composer non seulement une image, mais un regard. Le travail sur les

corps propre au XIX^e siècle, lui, ne perdure pas tel quel : le fantôme accompagné de son rond de lumière a fait long feu. Pourtant, ce qui subsiste, c'est l'idée que la lumière est l'instrument privilégié d'un travail sur les matières, et notamment la matière des corps : la façon dont la lumière focalisée est utilisée, en danse notamment, pour sculpter les corps, les alléger, les alourdir, est un héritage direct du travail sur l'immatérialisation que met en place le XIX^e siècle, *via* l'œuvre de Loïe Fuller, qui révèle les infinies variations de la matière que peuvent produire ces instruments. De ce point de vue, le cadavre du vampire de Dumas, sur lequel le rayon de lune faisait lentement son œuvre, ouvre une nouvelle pensée de la matière en scène, qui perdure aujourd'hui : celle-ci n'est plus seulement le corps, ou le décor, mais d'abord l'effet de la lumière sur ces deux éléments. Ainsi, en 1890, certains des éléments fondateurs du langage de la lumière que nous employons encore aujourd'hui sont-ils déjà largement en place.

Pour autant, les décennies 1890-1920 marquent certainement un tournant, et une accélération, des phénomènes que nous avons évoqués. Sur le plan pratique, d'abord : l'électrification des salles rend progressivement envisageable un éclairage qui reposerait en large mesure, pour ne pas dire entièrement, sur les effets de focalisation. On le constate dès les années 1900. En 1898, par exemple, le projet de rénovation du théâtre du Châtelet proposé par la société Clémançon comporte, en plus des éléments ordinaires que sont les rampes, herse et portants, 26 projecteurs : 14 « portants à arc », vraisemblablement pour un éclairage latéral depuis la coulisse, et 16 « projecteurs à arc », sans doute installés dans les cintres⁸²⁹. Ces projecteurs font donc désormais partie de l'installation permanente du théâtre ; même s'ils ne servent pas tous à produire des effets de focalisation, le basculement d'un dispositif produisant une lumière diffuse à un dispositif marqué par la lumière directionnelle et focalisée, est en train de commencer. De même, en 1908, un ouvrage de technique théâtrale observe que le théâtre de Bayreuth n'est plus éclairé que par les projecteurs : ceux-ci, placés de face (à l'intérieur du cadre de scène), éclairent désormais la scène en plongée.

Mais c'est surtout sur le plan artistique que le rôle de la lumière évolue en profondeur. Pour résumer à grands traits la nature de cette évolution, on pourrait dire que les pionniers de la mise en scène, à partir des années 1890, inaugurent un nouvel âge de l'ombre : ils utilisent toujours (et même de plus en plus) la focalisation, mais accompagnent celle-ci d'une recherche poussée sur l'ombre, de façon à obtenir des contrastes de lumière plus marqués. C'est le cas d'Antoine, qui, dès les débuts du Théâtre Libre, compose ses tableaux en partants d'une scène

⁸²⁹ COMPAGNIE GENERALE DES TRAVAUX D'ECLAIRAGE ET DE FORCE, « Théâtre du Châtelet - Projet d'installation de l'éclairage électrique - Mémoire descriptif », Paris., 1898, Archives de Paris, V901 21, pp. 1-3.

considérablement assombrie, sur laquelle il ajoute des effets de focalisation : par exemple, dans *La fille Élisa* (Théâtre Libre, 1889)⁸³⁰. Plus emblématiques encore sont les œuvres d'Adolphe Appia et de Gordon Craig, souvent cités parmi les inventeurs d'une nouvelle esthétique de la lumière⁸³¹.

Nous ne reviendrons pas, ici, sur les bouleversements qu'introduit Appia dans la conception de la mise en scène et des décors – avec une esthétique qui est « à la fois condamnation sans ambages de l'académisme du temps et promotion d'un idéal radicalement neuf⁸³² », faite de lignes dépouillées et d'espaces abstraits. Ce qui nous intéresse, c'est la place qu'accorde Appia à la lumière focalisée. À certains égards, sa réflexion s'inscrit dans le droit fil des pratiques que nous avons décrites jusqu'ici : il distingue en effet la « lumière diffuse » (une lumière générale, qui doit pour lui émaner du haut, comme le soleil) de la « lumière active », une lumière directionnelle, focalisée, chargée de créer des contrastes⁸³³. De fait, cette distinction paraît inspirée des pratiques de l'époque, puisque, comme nous l'avons vu, les lumières focalisées et directionnelles servaient à produire un effet, un contraste, sur des scènes par ailleurs éclairées par une lumière diffuse (le plus souvent, par la rampe). Cependant, Appia radicalise profondément l'usage de la lumière focalisée en insistant sur les ombres : comme l'a montré Véronique Perruchon, il fait de la recherche d'une véritable obscurité sur la scène une priorité⁸³⁴ ; la « lumière diffuse » est réduite au minimum. De la sorte, les effets de focalisation apparaissent comme des ruptures franches, des contrastes et des directions affirmées : ses croquis sont ainsi marqués par l'alternance de zones très obscures et de zones très claires ; l'espace est structuré par une lumière extrêmement marquée. Ainsi, un des rares spectacles qu'il ait montés, une scène de *Carmen* de Bizet, en 1903, est décrit par la critique :

Un rayon de lune argenté tombait obliquement à travers les feuillages des vignes et, dans un contraste frappant, répartissait les zones d'ombre et de lumière sur la scène nocturne, animant d'un perpétuel changement les mouvements gracieux des danseuses. Des lumières de bougies à peine visibles, aux fenêtres des maisons, donnaient une conscience plus intense des ombres bleues de la nuit⁸³⁵.

En soit, l'image évoquée est familière : les rayons de lune tombant sur des danseuses sont, on l'a vu, loin d'être une innovation. Ce qui est frappant, cependant, c'est l'insistance sur les

⁸³⁰ Voir à ce sujet G. BERGMAN, *op. cit.*, pp. 301-304.

⁸³¹ Voir par exemple F. CRISAFULLI, *op. cit.*

⁸³² D. BABLET, « Adolphe Appia. Art, révolte et utopie », dans A. Appia, *Œuvres complètes*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1983, p. 16.

⁸³³ Voir à ce sujet G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 324 ; V. PERRUCHON, *op. cit.*, p. 136.

⁸³⁴ *Id.*, p.138.

⁸³⁵ H. de Keyserling, cité par F. CRISAFULLI, *op. cit.*, pp. 63-64.

ombres : il ne s'agit pas juste d'ajouter de la lumière focalisée à un plateau lumineux ou plongé dans la pénombre, mais de penser un fort effet de contraste. Cet effet de contraste, d'ailleurs, ne se limite pas à un rayon, mais à une multiplicité de zones d'ombre et de lumière, qui ponctuent la scène. Ainsi la lumière focalisée devient-elle effectivement une « lumière active », dans le sens où c'est elle qui donne sa direction et son apparence à l'image. Une maquette d'Appia pour *Orphée et Eurydice* (Hellerau, 1912-1913), donne une idée des contrastes ainsi produits :

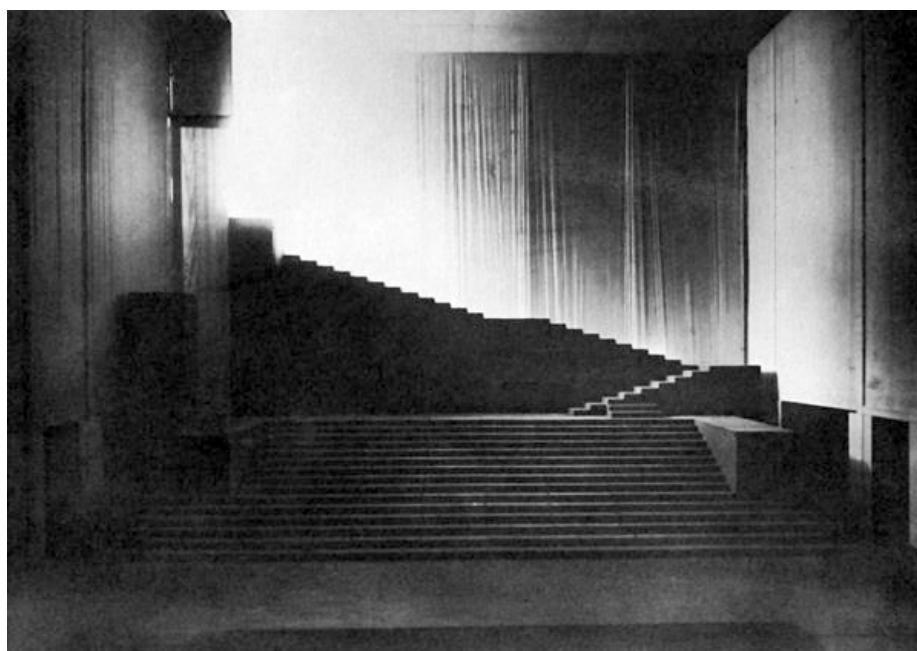


Figure 64. Maquette d'Appia pour *Orphée et Eurydice*.

G. BERGMAN, *op. cit.*, p. 329.

La lumière focalisée et directionnelle éclaire de façon latérale le fond de la scène, tandis que le centre est dans l'ombre. Du seul point de vue de la lumière, la rupture ici tient moins à la structuration de l'espace par la lumière et à la directionnalité qu'à la radicalisation du geste déjà esquissé par les dramaturgies antérieures : les contrastes sont francs et marqués, les directions appuyées, donnant justement l'impression d'une lumière « active » telle que la conçoit Appia.

À la même époque, Gordon Craig développe une esthétique de la lumière et du décor proche de celle d'Appia : lui aussi utilise des effets marqués de focalisation, des ombres prononcées, et limite au maximum l'éclairage diffus de la scène⁸³⁶. Un croquis d'après maquette, pour *Hamlet* (Théâtre d'Art de Moscou, 1911) révèle, lui aussi, une esthétique privilégiant l'ombre :

⁸³⁶ V. PERRUCHON, *op. cit.*, pp. 150-155.

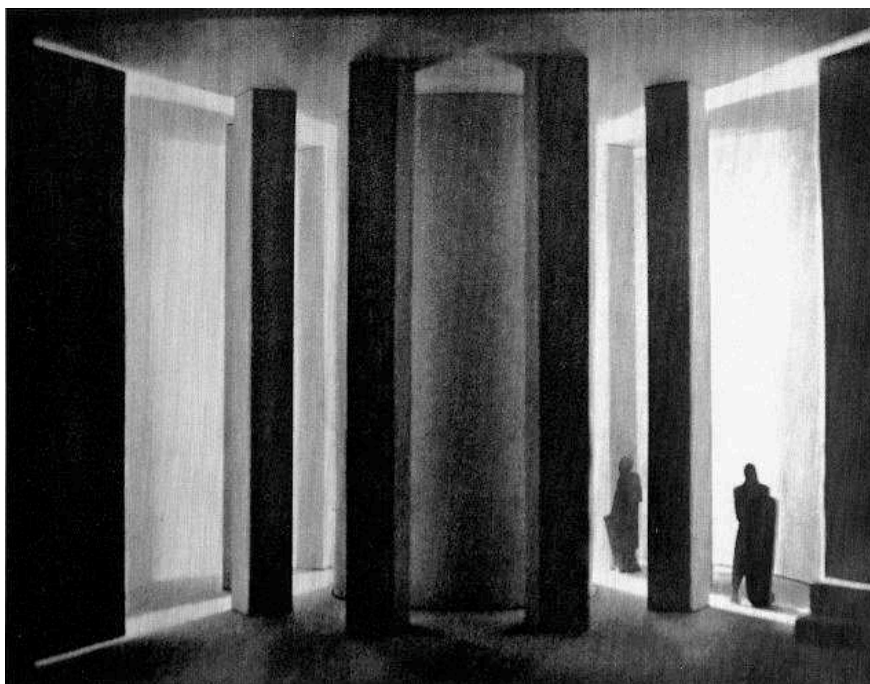


Figure 65. Craig, étude sur maquette des interactions décor lumière action.

F. CRISAFULLI, *op. cit.*, p. 70.

Il serait possible de dire, au fond, qu'Appia et Craig débarrassent la scène de presque tout ce qui l'encombrait – le décor, les accessoires, les lumières diffuses – pour ne conserver que, ou presque que, la lumière focalisée. Le bouleversement esthétique qu'ils introduisent est finalement autant une soustraction – profondément créatrice – qu'une invention : le « rayon de lune » est désormais seul en scène, et révèle ainsi toute sa puissance visuelle.

Peut-être la grande beauté de ces visions d'Appia ou de Craig a-t-elle contribué, justement, à obscurcir les profonds changements qui s'étaient joués avant eux : les images qu'ils inventent paraissent tellement neuves, et tellement modernes, le contraste avec les esthétiques antérieures frappe, immédiatement. Pourtant, leur travail sur la lumière est largement tributaire de plusieurs décennies de tradition de l'éclairage. Depuis les années 1840, les rayons sous toutes leurs formes avaient envahi les salles de théâtre, créant des images captivantes, des corps impossibles, modelant les regards ; la forme existait, avait été éprouvée, et il devenait dès lors possible de l'envisager comme seul (ou comme principal) moyen de l'éclairage. La lumière focalisée n'était pas seulement une possibilité technique ; elle était aussi une réalité esthétique, dont les potentiels ne cessaient depuis plusieurs décennies d'être explorés. En ce sens, si Craig et Appia sont effectivement parmi les pères de l'éclairage moderne, c'est parce qu'ils ont compris, comme Loïe Fuller avant eux, que la lumière focalisée, seule, suffisait à faire spectacle. Ainsi, sans nier la rupture profonde que constitue ce début de XXe siècle dans l'histoire de la lumière, force est aussi de constater qu'elle s'inscrit dans la continuité d'une

pensée de la scène qui se déploie depuis les années 1840, celle d'un théâtre éclairé par les rayons et les ombres.

Index des noms propres

- Abrams, Meyer, 122, 123
Adam, Paul, 345
Algarotti, Francesco, 50
Antier, Benjamin, 44, 120
Antoine, André, 118, 151, 154, 162, 186, 221, 236, 237, 241, 242, 247
Appia, Adolphe, 37, 153, 349, 362, 363
Argand, Aimé, 20
Arnould, Arthur, 238, 239
Baillet, Florence, 19, 71, 197, 221, 274
Balzac, Honoré de, 81
Bara, Olivier, 32, 99, 104, 284
Barbier, Jules, 189, 265, 304, 305, 307, 333
Barrière, Théophile, 329
Bartky, Sandra Lee, 326, 327, 328, 332
Baudin, Alphonse, 234, 235, 236
Baudrillard, Jean, 64
Benjamin, Walter, 197, 265, 267
Bergman, Gostä, 17, 19, 21, 22, 30, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 82, 83, 125, 126, 136, 151, 152, 155, 157, 178, 185, 282, 284, 285, 324
Bernard, Claude, 241
Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri, 307
Bernhardt, Sarah, 26, 36, 213, 214, 301
Berrier, Constant, 87, 88
Blum, Ernest, 270, 315, 339
Boieldieu, François-Adrien, 106, 284
Borgnis, Guiseppe-Antonio, 58, 67, 186
Boulet, Pierre, 48, 151, 152
Buguet, Henri, 316
Busnach, William, 196
Butterworth, Philip, 17, 58, 266
Cabel, Marie, 335
Calcott, 274, 275, 276, 278
Carré, Albert, 187, 268, 304, 305, 307, 333
Carré, Michel, 189
Castil-Blaze, Henri-Joseph Blaze dit, 263
Catulle Mendès, Abraham, 296
Chateaubriand, François-René de, 81
Choler (frères), 340
Christout, Marie-Françoise, 108
Citton, Yves, 163, 167
Clairville, Louis-François Nicolaïe, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 158, 270, 339
Clémançon, Jean-Adolphe, 182, 183, 184, 185, 186, 361
Coffman, Elizabeth, 346
Cogniard, frères, 138, 338
Colerigde, Samuel Taylor, 122
Conan Doyle, Arthur, 232
Coralli, Jean, 132
Corneille, Pierre, 300
Corneille, Thomas, 58
Craig, Gordon, 363
Crary, Jonathan, 19, 63, 64, 75, 76, 77, 122, 142, 146, 147, 150, 153, 163, 164, 177, 199, 207, 220, 221, 225, 359
Crisafulli, Fabrizio, 18
Croizette, Sophie, 213, 214
Daudet, Alphonse, 23
Decourcelle, Pierre, 240, 241, 242, 245, 313
Defriès, 24
Delavigne, Casimir, 131
Delavigne, Germain, 105
Delphy, Christine, 292
Delval (Mademoiselle), 288, 338, 339, 340, 341, 348
Desmazes, 24
Desnoyer, Charles Louis François, 215
Dewey, John, 177
Diderot, Denis, 46
Dijkstra, Bram, 303, 304, 306
Diosse et Fils, 25
Dircks, Henry, 272
Dorlin, Elsa, 293, 299, 308, 321, 322
Dornay, Jules, 259, 261
Duboscq, Jules, 19, 30, 35, 120, 169, 171, 173, 201, 202, 203, 205, 206, 208, 262, 282, 335, 351
Ducange, Victor-Henri-Joseph, 53, 54–58, 54, 60, 127, 186
Dumaniant, Antoine Jean Bourlin, 48, 54
Dumanoir, Philippe, 137, 138, 139, 140, 159

Dumas, Alexandre, 33, 34, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 127, 133, 134, 216, 217, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261
 Dumotiez, 206
 Dworkin, Andrea, 303
 Dyer, Richard, 309, 310, 319, 320, 327
 Edison, Thomas, 22, 31
 Edmond, Charles, 229
 Ennery, Adolphe d', 159, 161, 174, 229, 232, 233
 Fargueil (Mademoiselle), 331
 Feuillet, Otave, 213, 300, 301, 302
 Flan, Alexandre, 339
 Foucault, Léon, 169
 Foucault, Michel, 74, 75, 77, 169, 233, 241, 325
 Fournier, Marc, 318, 321, 340
 Fresnel, Augustin, 120, 133, 202
 Freud, Sigmund, 232
 Fuller, Loïe, 37, 38, 323, 338, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 364
 Garelick, Rhonda K., 345, 346
 Gaudon, Jean, 99
 Gaudreault, André, 165
 Gautier, Théophile, 81, 113, 114, 115, 155, 158, 277, 291, 319, 331, 332
 Géricault, Théodore, 156, 215
 Gilpin, William, 63
 Ginzburg, Carlo, 221, 232, 233, 236
 Goethe, Johann Wolfgang von, 76, 156
 Goetz, Olivier, 270, 291
 Goret, Léontine Irma Philomène *Voir* Delval
 Gosset, Alphonse, 186
 Goujon, Jean, 174
 Gounod, Charles, 180, 262
 Grobert, Joseph-François-Louis, 48, 67, 126
 Grodal, Torben, 67, 68
 Grollet, Camille, 262, 263
 Gunning, Tom, 165
 Hapdé, Jean-Baptiste-Augustin, 48, 59, 83, 119, 120
 Haussmann, Georges Eugène, 149
 Herbilly, d', 296
 Hopkins, Albert Allis, 186, 342
 Hostein, Hippolyte, 321
 Hugo, Victor, 42, 62, 95, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 123, 124, 134, 143, 298, 359
 Irving, Henry, 27, 153, 186
 Janin, Jules, 112, 113, 283
 Jones, Inigo, 126
 Kerlouégan, François, 81
 Koning, Victor, 340
 Lambert-Thiboust, 329
 Lavoisier, Antoine, 50, 52
 Lefèvre, Julien, 146
 Lemercier, Népomucène-Louis, 89, 90
 Leriche, Mademoiselle, 85
 Leveratto, Jean-Marc, 270
 Lista, Giovanni, 345, 347, 348, 349, 350
 Livry, Emma, 24, 209, 210, 336
 Locatelli, 152, 153, 163
 Locke, John, 122
 Lormier, 130, 132, 169
 Losco-Lena, Mireille, 19, 71, 197, 221, 232, 236, 241, 242, 274, 279
 Louthembourg, Philippe-Jacques de, 185
 Maeterlinck, Maurice, 279
 Maquet, Auguste, 33, 216, 217, 256, 257, 258, 259
 Marquié, Hélène, 80, 105, 108, 109, 327, 344, 347
 Martin, Roxane, 59, 66, 71, 91, 199, 269
 Marx, Karl, 220, 328
 Massé, Victor, 189
 Mathiesen, Thomas, 74
 Mattazzi, Isabella, 167
 Mauri, Rosita, 212
 Meininger, les, 153
 Mercier, Louis-Sébastien, 46
 Meurice, Paul, 276
 Meyerbeer, Giacomo, 105, 110, 136, 137, 167, 168, 169, 171, 187
 Mildé fils et co, 23
 Millais, John Everett, 306
 Moindrot, Isabelle, 155, 169, 291
 Molière, 49, 58, 300
 Mombert, Sarah, 96, 97, 98
 Monrose (Mademoiselle), 335
 Montigny, Adolphe Auguste Lemoine dit, 199
 Morand, Eugène, 268
 Morelli, Giovanni, 232
 Moynet, G., 272, 342, 354
 Moynet, J., 26, 27, 137, 166, 181

Müller, Johannes, 76
Nerval, Gérard de, 133
Nezel, Théodore, 87, 88
Nodier, Jean-Charles-Emmanuel, 127, 254, 255, 256, 257, 259
Noverre, Jean-Georges, 50, 351
Orestanon, Francesca, 63
Overnay, Armand Joseph, 87, 88
Paliani, Louis, 27, 32, 33, 34, 127, 135, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 168, 169, 173, 186, 187, 188, 189, 190, 193, 201, 202, 215, 218, 226, 263, 264, 289, 290, 325, 329, 330, 333, 334, 335
Patte, Pierre, 44, 50, 52
Pepper, John Henry, 272
Perrin, Émile, 213
Perruchon, Véronique, 18, 45, 136
Pixérécourt, René-Charles Guilbert de, 44, 47, 62, 63, 64, 68, 72, 75, 76, 77, 78, 84, 85, 95, 118, 119, 120, 121, 153
Poirson, Martial, 39, 150
Polidori, John William, 254, 255, 256, 259
Pommerat, Joël, 16
Prével, Jules, 15, 263, 309, 324, 338, 341
Proust, Serge, 72, 149
Quinault, Philippe, 45, 58
Quinquet, Antoine, 20
Rees, Abraham, 129
Rees, Terence, 17, 20, 22, 41, 128, 129, 200, 205
Richier, Christine, 19, 25, 27, 30, 136, 153, 185
Robardey-Eppstein, Sylviane, 33, 34, 92
Robertson, Étienne-Gaspard, 270, 271, 272
Robin, Henri, 272, 277
Rostand, Edmond, 297
Rotrou, Jean de, 118
Roubine, Jean-Jacques, 67
Ruggieri (famille), 70, 174, 206
Rykner, Arnaud, 19, 71, 197, 221, 273, 274
Sabbattini, Nicola, 43, 45, 47, 58, 125, 126, 169
Saint-Georges, Henri de, 110, 112, 135, 157, 201, 209, 223, 224, 226, 227, 337
Sajous d'Oria, Michèle, 50
Sarcey, Francisque, 299, 300, 301, 302, 320, 321
Sardou, Victorien, 33
Sarrazac, Jean-Pierre, 221, 232, 236, 237, 241
Sauvage, Thomas, 263
Schivelbusch, Wolfgang, 47, 51, 161
Schopenhauer, Arthur, 76
Scribe, Eugène, 105, 106, 132, 187, 193, 254, 284, 286, 287, 289, 294
Séchan, Charles, 106
Serlio, Sebastiano, 43, 50, 51, 125
Shelley, Mary, 259
Siegler, Bernard, 18
Soleil, François, 120, 205
Solomé, Jacques, 310
Sommi, Leone di', 151
Staël, Germaine de, 126
Sylvestre, Armand, 268
Taglioni, Marie, 108, 209, 336, 337
Teulère, Joseph, 120
Thomasseau, Jean-Marie, 37, 53, 58, 60, 66, 67, 83
Tinard, Victor, 185
Tralongo, Stéphane, 165, 166, 197, 317, 321
Triolaire, Cyril, 46, 47, 52
Trouvé, Gustave, 341
Ubersfeld, Anne, 101, 124
Vaulabelle, Eléonore de, 158
Védrine, Hélène, 276
Véron, Louis-Désiré, 106, 131, 132
Vitoux, Georges, 186, 269, 271, 342
Voltaire, 156
Wagner, Richard, 153, 155
Welter, Barbara, 293
Wordsworth, William, 122
Wundt, Wilhelm, 164
Yon, Jean-Claude, 150, 199
Zola, Émile, 194, 196, 197, 198, 236, 241

Index des spectacles cités

- 1867, 340
Achmet, 120
Africaine (l'), 171
Aïeule (l'), 228–34
Aigle des Pyrénées (l'), 62
Aladin, ou la Lampe merveilleuse, 20
Albert, ou Le Rêve et le réveil, 120
Alchimiste (l'), 133
Allée des Veuves (l'), 62
Almería, 48
Âme en Peine (l'), 135
Angèle, 92
Antony, 93
Ardres sauvée, 127
Arlésienne (l'), 23
As de Trèfle (l'), 312–16
A-t-il deux femmes ?, 53
Banc d'huîtres (un), 109, 137–41
Banqueroutier (le), 87–89
Bataille de Neurode (la), 85
Belle aux cheveux d'or (la), 138
Bertram, ou Le pirate, 127
Bibelots de Paris (les), 32, 316
Biche au bois (la), 19, 31, 318–20, 321, 338
Bisson, 120
Brutus, 156
Burgraves (les), 134
Cadmus et Hermione, 45
Calas, 127, 186
Camille, ou Le Souterrain, 46
Camp du drap d'or (le), 138
Carmen, 362
Catherine Howard, 95–99
Cendrillon, 19, 270
Château de Kenilworth (le), 118
Chatte blanche (la), 320
Chien de Montargis (le), 53
Christophe Colomb, ou La Découverte du Nouveau Monde, 68
Citerne (la), 62, 64, 84
Coelina, ou L'Enfant du mystère, 62
Colosse de Rhodes (le), 120
Comte de Monte-Cristo (le), 215
Coup de Jarnac (le), 174
Czarine (la), 272
Czarine (la) (1829), 325
Czarine (la) (1868), 273
Dalhia Magique (le), 186
Dalila, 299–301
Dame aux Camélias (la), 338
Dame blanche (la), 106, 283–88, 294
Damnation de Faust (la), 175
Danse Serpentine (la), 38, 344–56
Dégringolade (la), 31, 234–37
Deux Filles spectres (les), 89–90
Deux Gosses (les), 240–47
Deux porteurs de chaise (les), 46
Deux serruriers (les), 161
Deux Voleurs (les), 160
Diable boiteux (le), 339
Diamant (le), 53
Diorama, 77, 152
Don Juan de Manara, 127
Douglas le Vampire, 258–61
Duc de Kandos (le), 237–40
Edith aux cheveux longs, 95
Élia et Mysis, 173
Enfant du malheur, (l'), 48
Enfants d'Edouard, (les), 130
Étoile du Nord (l'), 187–89
Fanal de Messine (le), 84, 119–25
Farandole (la), 211
Faust, 173, 202, 262, 295
Favorite (la), 186
Fille d'Artaban (la), 186
Fille Élisabeth (la), 362
Fille sauvage (la), 118
Filles de marbre (les), 329–32
Filleule des fées (la), 109–16, 116, 173, 175, 201, 319, 329
Fleurs lumineuses (les), 342
Florentin, 222–25
Flying Dutchman, 271
Forêt périlleuse (la), 53
Français en Alger (les), 48
Galathée, 264, 329–32
Georges Dandin, 49
Giralda, 159
Grisélidis, 187, 268
Guillaume Tell, 62
Guillaume Tell (opéra), 153, 180

Hamlet (drame), 276, 352, 363
Hamlet (opéra), 280, 282, 304–7, 324
Helmina d'Heidelberg, 48, 119
Henri III et sa Cour, 92–93
Henri VIII, 200
Hermite de Saverne, (l'), 48, 54
Hernani, 100–102
Illustre aveugle, (l'), 127
Iphigénie, 118
Jean de la Poste, 218
Juif errant (le), 289–91
Juif Polonais (le), 274
Juive (la), 180
Koulouf, ou Les Chinois, 62
Légion étrangère (la), 288–89
Luminalia, 126
Magicienne (la), 201, 202
Main de fer (la), 127
Mariage de Figaro, (le), 156
Marion de Lorme, 102, 298–99
Mines de Pologne (les), 53, 62
Mistère de Vieil Testament, 125
Moïse, 171
Mousquetaires (les), 33, 128
Muette de Portici (la), 310–12
Mystère de la Passion, 125
Mystère des Actes des Apôtres, (le), 58
Nauffrage de la Méduse (le) (drame), 215
Nauffrage de la Méduse (le) (opéra), 156
Nébuleuse (la), 186
Noces d'Arlequin (les), 156
Nuit aux soufflets (la), 159
Oiseaux de proie (les), 161
Ombre (l'), 225–28
Orgie (l'), 132
Oromaze et Arimane, 83
Orphée aux Enfers, 15
Orphée et Eurydice, 363
Orphelin (l'), 46
Palais de cristal (le), 158
Pamela en France, ou la vertu mieux éprouvée, 46
Papillon (le), 171, 209, 333, 336–38
Paradis Perdu (le), 19, 173
Pardon de Ploërmel (le), 201, 202, 218, 333, 336–38
Parisiens à Londres (les), 320
Paul et Virginie, 32, 307–10
Pauvre famille (la), 53
Pays de l'Or (le), 175
Peau d'Âne, 19
Peau-d'Âne, 269, 352
Pif-Paf, 321, 329
Pommes de terre malades (les), 137
Pont du Diable (le), 59
Pot-Bouille, 194–98
Poudre de Perlinpinpin (la), 320
Poule aux œufs d'or (la), 320
Prophète (le), 110, 137, 139, 168–71, 202, 207, 318
Psyché, 58
Quack Medical Doctor, 350
Raymond de Toulouse, 53
Reine de Chypre (la), 157–58
Reine de Saba (la), 173
Reine Fiammette (la), 296–97
Reine Margot (la), 217
Retour de Sainte-Hélène (le), 134
Robert le Diable, 105–7, 108, 112, 116, 131, 144, 180
Robin des bois, 263–64
Rocamboles, 315
Romanesques (les), 297
Roméo et Juliette, 95
Roméo et Juliette (opéra), 180
Saisons (les), 189–91
Secret de Miss Aurore (le), 272
Sirène (la), 191–93
Sphinx (le), 213, 301–3
Suédoise (la), 127
Sylphide (la), 108, 209
Terre de Feu, 172
Tête de bronze (la), 48
Théodora, 33
Thérèse, ou l'Orpheline de Genève, 54–58
Thérèse, ou L'Orpheline de Genève, 60, 68
Thérèse, ou l'orpheline de Genève, 54
Thérèse, ou L'Orpheline de Genève, 65
Timbre d'argent (le), 264–65
Tour ténébreuse, ou Le Petit Carillonneur (la), 69–77
Tragédie de Salomé (la), 345
Trompette de M. le Prince (le), 160
Valentine, ou La Séduction, 85
Vampire (le) (Dumas), 255–58
Vampire (le) (Nodier), 127, 255–57
Vénus Noire (la), 309
Voyage dans la Lune (le), 321
Walkyrie (la), 271
Yedda, 210

Index des théâtres cités

- Adelphi, 271
Alcazar, 32, 316
Ambigu-Comique, 22, 53, 54, 62, 120, 173, 194, 228, 240, 255, 272, 288, 312, 315
Bayreuth, 38, 153, 361
Beaumarchais, 258
Bellecour, 22
Belleville, 217
Bouffes-du-Nord, 217
Capitole, 47
Château-d'Eau, 31, 234, 321, 329
Châtelet, 22, 23, 36, 154, 179, 181, 215, 217, 270, 272, 320, 321, 339, 361
Cirque-Olympique, 120
Cluny, Théâtre de, 274
Comédie de Montpellier, 47
Comédie-Française, 21, 34, 36, 43, 92, 95, 102, 130, 134, 150, 154, 178, 179, 213, 276, 297, 298, 299, 300, 301, 352
Comédie-Parisienne, 345
Covent Garden, 334
Drury Lane, 129, 185
Eden-Théâtre, 22
Folies-Bergères, 344
Gaîté, 15, 59, 62, 69, 84, 85, 87, 118, 119, 120, 154, 161, 173, 174, 175, 216, 218, 269, 320, 321
Grand-Théâtre-Parisien, 172
Gymnase, 20, 338
Hellerau, 363
Hippodrome, 22, 138, 140
Jeux Gymniques, 83
Moncey, 217
Montmartre, 217
Nations, 237
Odéon, 27, 34, 179, 296
Opéra de Paris, 16, 20, 21, 22, 25, 32, 35, 36, 52, 105, 108, 109, 130, 131, 132, 135, 152, 157, 171, 173, 179, 180, 184, 201, 202, 209, 210, 262, 263, 271, 280, 289, 295, 304, 306, 310, 324, 329, 336
Opéra-Comique, 21, 22, 62, 106, 154, 159, 160, 187, 189, 191, 201, 202, 218, 222, 225, 268, 283, 294, 329, 333
Palais-Royal, 22, 137, 138
Porte-Saint-Martin, 21, 31, 48, 89, 93, 95, 102, 118, 134, 138, 158, 161, 215, 217, 255, 318, 320, 338, 340
Renaissance, 133, 156
Sarah Bernhardt, 36
Théâtre Libre, 361
Théâtre-National-Lyrique, 264, 307
Variétés, 20, 22, 159
Vaudeville, 299, 329

Bibliographie

Références critiques

Sur l'histoire et l'esthétique de la lumière au théâtre

- ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*, Paris, Editions du Collectionneur, 1991.
- BABLET-HAHN Marie-Louise, « Art et technique à la fin du XIXe siècle », dans Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1983, vol. 1/3, p. 365-389.
- BERGMAN Gösta, *Lighting in the theatre*, Stockholm, Suède, Almqvist and Wiksell, 1977.
- BUTTERWORTH Philip, *Theatre of fire: special effects in early English and Scottish theatre*, London, Royaume-Uni, Society for Theatre Research, 1998.
- CLARKE Jan, « L'éclairage », dans Pierre Pasquier et Anne Surgers, *La Représentation théâtrale en France au XVIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 119-140.
- CLARKE Jan, « La lumière comme effet spectaculaire dans les pièces à machines et les opéras de 1639 à 1681 », dans Rainer Zaiser et Centre international de rencontres sur le XVIIe siècle, *L'âge de la représentation*, Tübingen, G. Narr, coll. « Biblio 17 », n° 174, 2007.
- CRISAFULLI Fabrizio, *Lumière active : Poétiques de la lumière dans le théâtre contemporain*, Dublin, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.
- DESILE Patrick, *Généalogie de la lumière : du panorama au cinéma*, Paris Montréal (Québec), l'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2000.
- FINOT André, « L'éclairage dans les spectacles à Paris du XVIIIe siècle au milieu du XXe siècle », *Annales historiques de l'électricité*, vol. 7, n° 1, 1^{er} septembre 2009, p. 11-23.
- GARAVAGLIA Valentina, *Lo spazio della luce*, Milano, Unicopli, 2012.
- GRAVES Robert B., *Lighting the Shakespearean Stage, 1567 - 1642*, sans lieu, SIU Press, 1999.
- GRAZIOLI Cristina, *Luce e ombra: Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma, Editori Laterza, 2014.

- GUINEBAULT-SZLAMOWICZ Chantal, « Faire la lumière », *Théâtre/public*, n° 185, mai 2007.
- PENZEL Frederick, *Theatre lighting before electricity*, Middletown [Conn.], Wesleyan University press, 1978.
- PERRUCHON Véronique, *Noir : Lumière et théâtralité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016.
- REES Terence, *Theatre Lighting in the Age of Gas*, Cambridge, Entertainment Technology Press Ltd, 2004.
- RICHIER Christine, *Le temps des flammes : une histoire de l'éclairage scénique avant la lampe à incandescence*, Paris, AS, 2011.
- SCHIVELBUSCH Wolfgang, *La nuit désenchantée*, Anne Weber (trad.), Paris, Le Promeneur, 1993.
- SULEJMANI Mariglen, « Événements lumineux : le gaz et l'électricité à l'Opéra de Paris selon la presse (d'Aladin au Prophète) », *Médias 19 [En ligne]*, *Constructions médiatiques de l'événement lyrique*, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et opéra aux XVIIIe et XIXe siècles*, 19 février 2018 (en ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=24124>., consulté le 25 juillet 2018).
- TRALONGO Stéphane, *Faiseurs de féeries. Mise en scène, machinerie et pratiques cinématographiques émergentes au tournant du XXe siècle*, Université Lumière Lyon 2, 2012.
- TRIOLAIRE Cyril, « Faire la nuit. Révolution de jeux de lumières sur les scènes théâtrales. », dans Philippe Bourdin (éd.), *Les nuits de la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Collection Histoires croisées », 2013.
- VALENTIN François-Éric, *Lumière pour le spectacle : 30 ans de création lumière, 30 ans de passion, de découverte et d'expérimentation*, Éd. refondue et augmentée, Paris, Librairie théâtrale, 2010.
- VISENTIN Hélène, « L'éblouissement dans les pièces à machine de la première moitié du XVIIIe siècle » », dans Christian Biet et Vincent Jullien, *Le Siècle de la Lumière, 1600-1715*, Fontenay-aux-Roses, ENS Editions, 1997, p. 269-288.
- WERRET Simon, *Fireworks : pyrotechnic arts and sciences in European history*, Chicago, The university of Chicago press, 2010.

Arts du spectacle

- ALBOUY P., « Quelques observations sur la lumière dans l'œuvre de Victor Hugo », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 19, n° 1, 1967, p. 205-223.
- ALBRIGHT Ann Cooper, *Traces of light: absence and presence in the work of Loïe Fuller*, Middletown (Conn.), Wesleyan university press, 2007.
- ALLEVY Marie-Antoinette, *La mise en scène en France dans la première moitié du XIXe*, Genève, Editions Slatkine, 2011.
- ALTICK Richard, *The Shows of London*, Cambridge, London, Harvard university press, 1978.

- BABLET Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Ed. du Centre national de la recherche scientifique, 1975.
- BAILLET Florence, Mireille LOSCO-LENA et Arnaud RYKNER, *L'œil et le théâtre. La question du regard au tournant des XIXe et XXe siècles sur les scènes européennes*, Etudes Théâtrales, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmanttan, 2017, vol. 65.
- BARA Olivier, « D'un corpus hybride : l'opéra-comique, au carrefour des genres dramatiques et lyriques », dans Christine Planté, Alain Vaillant et Sylvie Triaire (éd.), *Féminin/Masculin : écritures et représentations. Corpus collectifs*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, coll. « Collection des littératures », 2015, p. 229-240.
- BARA Olivier, « Le Théâtre du Panorama-Dramatique, un laboratoire dramatique sous la Restauration - ENSBIU », *Lingua Romana*, vol. 11, n° 1, 2013 (en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00914547>, consulté le 12 septembre 2014).
- BARA Olivier, « Les figures féminines dans le théâtre de Victor Hugo », *Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, 2013, p. 75-81.
- BARA Olivier, « Le fantastique à l'Opéra-Comique au XIXe siècle: une exception révélatrice ? », 2011 (en ligne : http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/90/97/56/PDF/Fantastique_A_l_opA_ra-comique_Rennes_version_complA_tA_e.pdf, consulté le 9 avril 2017).
- BARA Olivier, « Le spectacle d'opéra-comique entre Révolution et Empire. Les didascalies imprimées face à l'inventaire des décorations du Théâtre Favart », *Presses Universitaires Blaise-Pascal*, coll. « Presses Universitaires Blaise-Pascal », 2010, p. 57-75.
- BARA Olivier, « Les Livrets de mise en scène, commis-voyageurs de l'opéra-comique en province », dans *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, sans lieu, Publications numériques du CEReDI, 2009 (en ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?les-livrets-de-mise-en-scene.html>).
- BERLANSTEIN Lenard R., *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*, sans lieu, Harvard University Press, 2009.
- BOURDIN Philippe et Gérard LOUBINOX (éd.), *Les arts de la scène & la Révolution française*, Clermont-Ferrand, France, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004.
- BRUN Annie Le, *Les arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo*, Paris, Gallimard, 2012.
- CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL, *Machines, magie, médias*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle », 2018.
- CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL, *Les archives de la mise en scène : hypermédialités du théâtre*, Villeneuve-d'Ascq Cerisy-la-Salle, Presses universitaires du Septentrion Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, coll. « Arts du spectacle », 2014.
- CENTRE D'ETUDES ET DE RECHERCHES COMPARATISTES SUR LES LITTERATURES ANTIQUES ET MODERNES et GROUPE DE RECHERCHE SUR LES LITTERATURES DE L'ANTIQUITE AUX LUMIERES (éd.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005.

- CENTRE NATIONAL DU COSTUME DE SCENE ET DE LA SCENOGRAPHIE, *L'envers du décor : à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIXe siècle*, Montreuil, France, Gourcuff Gradenigo, 2012.
- CHAUOCHE Sabine et Roxane MARTIN, *Le développement du « grand spectacle » en France : politiques, gestion, innovations (1715-1864)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- CHRISTOUT Marie Françoise, *Le merveilleux et le théâtre du silence en France à partir du XVIIIe siècle*, sans lieu, Mouton, 1965.
- CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le Ballet occidental: Naissance et Métamorphoses*, Paris, Desjonquères, 1995.
- COFFMAN Elizabeth, « Women in Motion: Loie Fuller and the “Interpenetration” of Art and Science », *Camera Obscura*, vol. 17, n° 1, 1^{er} février 2002, p. 1-104.
- DANIELS Barry et Jacqueline RAZGONNIKOFF, *Le décor de théâtre à l'époque romantique : catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française*, Paris, France, Bibliothèque nationale de France, 2003.
- FAZIO Mara, Pierre FRANTZ, Sophie MARCHAND et Sonia BELLAVIA, *La fabrique du théâtre : avant la mise en scène, 1650-1880*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2010.
- FOLCO Alice, Ariane MARTINEZ et Bénédicte BOISSON, *Histoire de la mise en scène théâtrale, de 1800 à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 2010.
- FRANTZ Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- GARELICK R. K., *Electric Salome - Loie Fuller's Performance of Modernism*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2009.
- GAUDON Jean, *Victor Hugo et le théâtre : Stratégie et dramaturgie*, édition revue et augmentée, Paris, L'Arche, 1955, J&S, 2003, 2003.
- JOIN-DIETERLE Catherine, « Robert le Diable : le premier opéra romantique », *Romantisme*, vol. 10, n° 28, 1980, p. 147-166.
- KRAKOVITCH Odile, « Les femmes de pouvoir dans le théâtre de Dumas : de Christine à Messaline », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 104, n° 4, 2004, p. 811-829.
- LAVAUD Martine et Société Théophile GAUTIER, *Théophile Gautier et les arts de la danse*, 1^{re} éd., Montpellier, Lucie Éditions, coll. « Bulletin de la Société Théophile Gautier », n° 31, 2009.
- LISTA Giovanni, *Loie Fuller, danseuse de la Belle Époque*, 2e éd. revue et augmentée, Paris, Hermann, coll. « Hermann Danse », 2006.
- LOSCO-LENA Mireille, « André Antoine : de l'acteur héroïque à l'acteur de laboratoire », dans Mireille Losco-Lena, Olivier Bara et Anne Pellois, *Les Héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle*, sans lieu, PUL, 2014.
- LOSCO-LENA Mireille, *La scène symboliste, 1890-1896 : pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, 2010.

- MARQUIE Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! : Essai sur le genre en danse*, sans lieu, Editions de l'Attribut, 2016.
- MARQUIE Hélène, « Corps et mouvement : matière à subvertir le genre par la danse », dans Maggie Allison et Imogen Long (éd.), *Women matter : French and francophone women and the material world*, Oxford, P. Lang, coll. « Modern French identities », volume 109, 2013.
- MARQUIE Hélène, « On peut s'étonner de son succès vraiment considérable et persistant », *Résonances*, n° 10, octobre 2008.
- MARTIN Roxane, *L'émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français, 1789-1914*, Paris, France, Classiques Garnier, 2013, 2013.
- MARTIN Roxane, « Quand le merveilleux saisit nos sens : spectaculaire et féeries en France (XVIIe-XIXe siècle) », *Sociétés & Représentations*, n° 31, 30 juin 2011, p. 17-33.
- MARTIN Roxane, *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française*, Paris, H. Champion, 2011.
- MARTIN Roxane, *La féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Paris, France, H. Champion, 2007, 2007.
- MOINDROT Isabelle, Olivier GOETZ, Sylvie HUMBERT-MOUGIN et Luigi ALLEGRI, *Le spectaculaire dans les arts de la scène : Du Romantisme à la Belle Epoque*, Paris, CNRS, 2006.
- MOMBERT Sarah, « Rôle et jeu social dans le théâtre historique d'Alexandre Dumas », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 104, n° 4, 2004, p. 801-809.
- NAUGRETTE Florence, *Le théâtre de Victor Hugo*, Lausanne, Ides et Calendes, 2016.
- NAUGRETTE Florence, « Le mélange des genres dans le théâtre romantique français : une dramaturgie du désordre historique », *Revue internationale de philosophie*, vol. 255, n° 1, 19 avril 2011, p. 27-41.
- NAUGRETTE Florence, « La périodisation du romantisme théâtral », dans Roxane Martin (éd.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française, 1635-1906 actes du colloque international tenu à l'Université Nice-Sophia Antipolis les 12, 13 et 14 mars 2009*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- NAUGRETTE Florence, *Le théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Éddu Seuil, coll. « Collection Points Essais Série Lettres », 2001.
- POIRSON Martial, « Des cliques et des claques – Spectateurs gagés et commerce des indulgences dans le théâtre du XIXe siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 276, 2017.
- PROUST Serge, « La domestication du corps du spectateur », dans Catherine Dutheil Pessin, Alain Pessin, Pascale Ancel et Rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble (éd.), *Rites et rythmes de l'œuvre : actes du Colloque international de Grenoble, 27-29 novembre 2003*, Paris Budapest Kinshasa [etc.], l'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2005.
- SAJOUS D'ORI Michèle, *Bleu et or : la scène et la salle en France au temps des Lumières, 1748-1807*, Paris, CNRS éd, coll. « Sciences de la musique », 2007.

- SARRAZAC Jean-Pierre, « Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, vol. 26, n° 1, 2005, p. 35-50.
- SARRAZAC Jean-Pierre et Mario CONSOLINI, *Avènement de la mise en scène/Crise du drame. Continuités-discontinuités*, Bari, Edizioni di Pagina, 2010.
- SURRANS Alain, Georges APERGHIS, Brigitte PROST, Olivier PY, Brigitte PROST et Daniel DUPONT, *Opéra et fantastique*, Opéra de Rennes et Université de Haute-Bretagne (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2011.
- SYLVIANE ROBARDEY-EPPSTEIN, « Les mises en scène sur papier-journal : espace interactionnel et publicité réciproque entre presse et monde théâtral (1828-1865) », <http://www.medias19.org>, 2012 (en ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=2973>, consulté le 2 octobre 2014).
- THOMASSEAU Jean-Marie, *Le mélodrames sur les scènes parisiennes : de Coelina (1800) à L'auberge des Adrets*, sans lieu, Service de reproduction des thèses, Université de Lille, 1974.
- UBERSFELD Anne, « Victor Hugo metteur en scène », dans Madeleine Blondel et Pierre Georgel (éd.), *Victor Hugo et les images*, Dijon, France, Ville de Dijon, 1989.
- UBERSFELD Anne, *Le roi et le bouffon*, sans lieu, J. Corti, 1974.
- VALENTIN Virginie, « L'acte blanc ou le passage impossible », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 35, 1^{er} septembre 2000, p. 95-108.
- YON Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande guerre*, Paris, Aubier, coll. « Collection historique », 2012.
- YON Jean-Claude, *Les spectacles sous le Second Empire*, sans lieu, Armand Colin, 2010.
- YON Jean-Claude, « Du droit de siffler au théâtre en France au XIXe siècle », dans Philippe Bourdin, Jean-Claude Caron, Mathias Bernard et Centre d'histoire Espaces et cultures (éd.), *La voix & le geste : une approche culturelle de la violence socio-politique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Collection Histoires croisées », 2005.
- ZARAGOZA Georges, « Doña Sol et la reine, deux "femmes-anges" ? », dans Judith Wulf (éd.), *Lectures du théâtre de Victor Hugo : Hernani, Ruy Blas*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 131-158.

Sciences humaines

- ABRAMS Meyer H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New Ed, London, OUP USA, 1971.
- ASSELIN Olivier, Silvestra MARINIELLO et Andrea OBERHUBER, *L'ère électrique - The Electric Age*, sans lieu, University of Ottawa Press / Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011.
- BACHELARD Gaston, *La flamme d'une chandelle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », n° 52, 1984.

- BARTKY Sandra Lee, *Feminity and domination. Studies in the phenomenology of oppression*, Routledge, New York, 1990.
- BAXTER Peter, « On the History and Ideology of Film Lighting », *Screen*, vol. 16, n° 3, 21 septembre 1975, p. 83-106.
- BELTRAN Alain et Patrice-A. CARRE, *La fée et la servante : la société française face à l'électricité, XIXe-XXe siècle*, Paris, Belin, 1991.
- BENJAMIN Walter, « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », Rainer Rochlitz, Maurice de Gandillac et Pierre Rusch (trad.), dans *Œuvrés*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », n° 372–374, 2000.
- BENJAMIN Walter, « Paris, capitale du XIXe siècle », Rainer Rochlitz, Maurice de Gandillac et Pierre Rusch (trad.), dans *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », n° 372–374, 2000.
- BRENNI Paolo, « 19th Century French Scientific Instrument Makers. XII: Soleil, Duboscq, and Their Successors », *Bulletin of the Scientific Instrument Society*, vol. 51, 1996.
- CHONE Paulette, *L'atelier des nuits : histoire et signification du nocturne dans l'art d'Occident*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Imaginaires européens », 1992.
- CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2014.
- COUSSEAU Anne, « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 101, n° 1, 2001, p. 105-122.
- CRARY Jonathan, *Suspensions of Perception - Attention, Spectacle & Modern Culture*, Reprint, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001.
- CRARY Jonathan, *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*, Frédéric Maurin (trad.), Nîmes, Editions J. Chambon, 1994.
- DELATTRE Simone, *Les douze heures noires : la nuit à Paris au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 2000.
- DEOTTE Jean-Louis, Marion FROGER et Silvestra MARINIELLO, *Appareil et intermédialité*, Paris, l'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2007, 1 vol. Ill., couv. ill. 22 cm. Notes bibliogr.
- DELPHY Christine, *Classer, dominer : qui sont les autres ?* Paris, La Fabrique, 2008.
- DELUERMOZ Quentin, Emmanuel FUREIX, Manuel CHARPY, Christian JOSCHKE, Ségolène Le MEN, Neil MCWILLIAM et Vanessa SCHWARTZ, « Le XIXe siècle au prisme des visual studies », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 49, 28 janvier 2015, p. 139-175.
- DESMOND Kevin, *À la recherche de Trouvé : la quête d'un génie français oublié*, Bordeaux, Éd. Pleine page, 2012.
- DIJKSTRA Bram, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York, NY, Oxford University Press, 1988.
- DORLIN Elsa, *La matrice de la race : généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, la Découverte, coll. « La Découverte-poche », 2009.

- DORLIN Elsa, « Les Blanchisseuses. La société plantocratique antillaise, laboratoire de la féminité moderne. », dans Hélène Rouch, Elsa Dorlin et Dominique Fougeyrollas-Schwebel, *Le corps, entre sexe et genre*, Paris Budapest Kinshasa, l'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2005.
- D'SOUZA Aruna et Tom McDONOUGH (éd.), *The Invisible Flâneuse?: Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth Century Paris*, 1 édition, Manchester, Manchester University Press, 2008.
- DYER Richard, *White*, London and New-York, Psychology Press, 1997.
- FOUCAULT Michel, « Les mailles du pouvoir », dans Daniel Defert, François Ewald et Jacques Lagrange (éd.), *Dits et écrits : 1954-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975.
- FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique, une archéologie du regard médical, par Michel Foucault. [2e édition.]*, Paris, Presses universitaires de France, 1972.
- GARCIA Tristan, *La vie intense : une obsession moderne*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Les grands mots », 2016.
- GAUDREAU André, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS éd, coll. « Cinéma et audiovisuel », 2008.
- GAUDREAU André, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS éd, coll. « Cinéma et audiovisuel », 2008.
- GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes : Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, vol. 6, n° 6, 1980, p. 3.
- GRODAL Torben, *Moving pictures : a new theory of film genres, feelings, and cognition*, Oxford New York, Clarendon press Oxford university press, 2002.
- GROOM Nick, *The vampire : a new history*, New Haven and London, Yale University Press, 2018.
- GUERIN Philippe, « Aux origines italiennes du concept de « pittoresque » », dans Odile Parsis-Barubé et Jean-Pierre Lethuillier (éd.), *Le Pittoresque, métamorphoses d'une quête dans l'Europe moderne et contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- GUNNING Tom, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 50, 15 décembre 2006, p. 55-65.
- KERLOUEGAN François, *Ce fatal excès du désir : Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- LAQUEUR Thomas, *La Fabrique du sexe : Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 2013.
- MAISON EUROPEENNE DE LA PHOTOGRAPHIE et METROPOLITAN MUSEUM OF ART, *Le troisième oeil : la photographie et l'occulte*, Paris, France, Gallimard, 2004.

- MATHIESEN Thomas, « The Viewer Society: Michel Foucault's 'Panopticon' Revisited », *Theoretical Criminology*, vol. 1, n° 2, 1^{er} mai 1997, p. 215-234.
- MATTAZZI Isabelle, « Pseudopodes, carapaces et projectiles. Imaginaire de la sensibilité et dispositifs de captation attentionnelles entre les XVIII^e et XIX^e siècle », dans Yves Citton et Estelle Doucet, *Ecologies de l'attention et archéologie des media*, Grenoble, UGA Editions, 2019.
- MCMILLAN James, *France and Women, 1789-1914: Gender, Society and Politics*, London; New York, Routledge, 2000.
- MILNER Max, *La fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1982.
- MUNSTERS Wil, *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz, 1991.
- ORESTANO Francesca, « 1800-1810 : The democracy of the picturesque », dans Odile Parsis-Barubé et Jean-Pierre Lethuillier (éd.), *Le Pittoresque, métamorphoses d'une quête dans l'Europe moderne et contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 341-357.
- PASTOUREAU Michel, *Rouge : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016, 1 vol.
- RICHARD Guy, « Naissance et évolution des entreprises d'installations électriques », *Culture Technique*, n° 17, coll. « Centre de recherche sur la culture technique, Neuilly-sur-Seine », 1987 (en ligne : <http://hdl.handle.net/2042/31809>).
- ROBERTS Mary Louise, « True Womanhood Revisited », *Journal of Women's History*, vol. 14, n° 1, 1^{er} avril 2002, p. 150-155.
- STIEGLER Bernd, « « Iconic Turn » et réflexion sociétale. Introduction », *Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften*, n° 1, 15 avril 2008 (en ligne : <http://journals.openedition.org/trivium/308>, consulté le 21 septembre 2019).
- WELTER Barbara, « The Cult of True Womanhood: 1820-1860 », *American Quarterly*, vol. 18, n° 2, 1966, p. 151-174. JSTOR.

Documents à caractère de source

Documents d'archives

Archives Nationales, Archives de l'Opéra de Paris

AJ/13/68. *Administration de l'an XII et de l'an XIII.*

AJ/13/142. *Bâtiments, baux et inventaires de l'Opéra et du Théâtre-Italien.*

AJ/13/221. *Traités passés avec les auteurs. Contentieux. Marchés et soumissions passés pour fournitures destinées à la salle et à la scène. 1812-1870.*

AJ/13/222. *Bâtiments : entretien, baux et inventaires. 1826-1857.*

AJ/13/289. *Matériel. 1831-1835.*

AJ/13/382. *Chap. III, art. 4, décors et costumes (suite).*

AJ/13/426. *Comptabilité. Mémoires de fournitures classés par ordre alphabétique des fournisseurs. C-Delap.*

AJ/13/428. *Comptabilité. Mémoires de fournitures classés par ordre alphabétique des fournisseurs.*

AJ/13/502. *Mises d'ouvrages. Préparation de mise en scène des ouvrages nouveaux (opéras et ballets) montés de 1854 à 1870 et préparation de leurs reprises. ANNÉES 1860 À 1862.*

AJ/13/506. *Mises d'ouvrages. Préparation de mise en scène des ouvrages nouveaux (opéras et ballets) montés de 1854 à 1870 et préparation de leurs reprises. ANNÉES 1867 À 1870.*

AJ/13/532. *Eclairage. 1834-1870.*

AJ/13/1188. *Gestion financière et administrative. 1875-1938.*

AJ/13/1189. *Gestion financière et administrative. 1842-1920.*

Archives de Paris

V901 21. *Eclairage à l'électricité. Eclairage dans les théâtres.*

Bibliothèque-musée de la Comédie-Française

3AC18. *Documents comptables fourniture pour le théâtre.*

3AC7. *Comptes illuminations 1799-1847.*

3AB 2. *Affaire du lustre du théâtre.*

3AB 4. *Sécurité incendie. Éclairage à l'huile. Éclairage par le Gaz.*

3AB 4. *Lettres, actes et traités.*

3AB 5. *Mémoire des ouvrages d'éclairage pour les réparations exécutées. Renseignements. Devis présenté pour l'établissement de diverses parties. Chute du lustre. Éclairage du péristyle et de la colonnade.*

3 AB 6. *Éclairage. Installations électriques, horaire d'éclairage, jeu d'orgue.*

3 AB 8. *Plan, devis, facture, devis pour l'éclairage fourniture d'une résistance.*

Institut National de la Propriété Industrielle

CALCOTT, « Moyens et appareils perfectionnés pour la production d'effets scéniques », Paris, 1864, 1bb 63124.

CALCOTT, « Réflecteur d'effets scéniques », Paris, 1874, 1bb484483.

CLEMANÇON, « Perfectionnements à l'éclairage des plafonds lumineux », Paris, 1865, 1BB67455.

CLEMANÇON, « Système d'éclairage des verres d'illumination », 1854, 1bb20384.

CLEMANÇON Jean Adolphe, « Eclairage de la scène des théâtres », Brevet d'invention, Paris, 31 janvier 1862.

CLEMANÇON Jean-Adolphe, « Herse destinée à l'éclairage des théâtres », Paris, 1877, 1bb117312.

DEFRIES, « Construction et disposition de rampe pour la scène du théâtre », Paris, 1866, 1BB 73581.

DEFRIES, « Moyen de reproduire des illusions d'optique sur la scène du théâtre ou ailleurs », Paris, 1878, 1bb65240.

DEFRIES Moïse, « Appareil destiné à l'éclairage et à la ventilation des théâtres, salles de concerts et autres locaux destinés à recevoir un public nombreux », Paris, 20 mars 1863, 1bb 56946.

DESMAZURES, « Perfectionnement de l'éclairage au gaz relatif à un système de rampe de théâtre », Paris, 1863, 1bb59608.

DEVILLE Edouard, « Système de réflecteurs à effets combiné pour scènes de théâtre et autres destinations⁸³⁷ », Paris, 1881, 1bb144546.

DIOSSE ET FILS, « Une herse de théâtre à double enveloppe », sans lieu, 1882, 1bb146802.

FECHTER Charles, « Perfectionnement dans les moyens de produire, sur la scène, les effets dits : illusions spectrales », Paris, 10 août 1863, 1bb59212.

LEFEVRE Henri, « Instrument d'optique dit : megascope Lefèvre, pour projections scéniques d'objets opaques », sans lieu, 14 juillet 1878, 1bb124047.

⁸³⁷ Il s'agit d'un système de miroirs destinés à multiplier l'image d'une danseuse sur la scène.

TINARD, « Perfectionnements apportés aux appareils d'éclairage de la scène des théâtre », Paris, 1864, 1bb61444.

Pièces de théâtre

ADENIS Jules et Octave GASTINEAU, *La Czarine*, Paris, Michel Lévy frères, 1868.

ANICET-BOURGEOIS Auguste, Pierre Alexis de Ponson du TERRAIL et Ernest BLUM, *Rocamboles*, Paris, Lévy, 1864.

ANTIER Benjamin, Théodore NEZEL et Theodore VILLEMOT, *Bisson*, Paris, Barba, 1828.

ANTIER Benjamin et René Charles Guilbert de PIXERECOURT, *Guillaume Tell*, Paris, Lami, 1828.

ANTIER Benjamin et Melchior BOISSET, *La Pauvre famille*, Paris, Pollet, 1822.

ARNOULD Arthur, *Le Duc de Kandos*, Paris, G. Charpentier, 1881.

BARBIER Jules, *Le Timbre d'argent*, Paris, Michaelis, 1877.

BARBIER Jules et Michel CARRE, *Paul et Virginie*, Paris, Calmann Lévy, 1895.

BARBIER Jules et Michel CARRE, *Faust*, Paris, Michel Lévy frères, 1867.

BARBIER Jules, Michel CARRE et Victor MASSE, *Les Saisons*, Paris, M. Levy frères, 1856.

BARBIER Jules, Michel CARRE et Victor MASSE, *Galathée*, Paris, Michel Lévy frères, 1852.

BARRIERE Théodore et LAMBERT-THIBOUST, *Les Filles de marbre*, Paris, Michel-Lévy frères, 1857.

BARTHELEMY-HADOT Marie-Adélaïde, *Alméria, ou l'Écossaise fugitive*, Paris, Ducrocq, 1806.

BERRIER Constant, D. P. Theodore NEZEL et Armand Joseph OVERNAY, *Le Banqueroutier*, Paris, Pollet, 1826.

BOIRIE Henri et LEMAIRE, *Le Château de Kenilworth*, Paris, Pollet, 1822.

BOISSET Melchior et Benjamin ANTIER, *Albert, ou le Rêve et le réveil*, Paris, Bezou, 1825.

BOISSY Louis de, « Pamela en France, ou la vertu mieux éprouvée », dans *Œuvres de monsieur de Boissy*, Amsterdam et Berlin, J. Neaulme, 1758, vol. 7.

BUGUET Henry, *Les Bibelots de Paris*, Paris, Tresse, 1875.

BUSNACH William, *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface de Émile Zola : l'Assommoir, Nana, Pot-Bouille*, Paris, Charpentier et Cie, 1884.

CAIGNIEZ Louis-Charles, *L'Illustre aveugle*, Paris, Barba, 1808.

CARRE Michael et Paul Jules BARBIER, *Le Pardon de Ploërmel*, Paris, Michel Lévy frères, 1859.

CARRE Michel et Jules BARBIER, *Hamlet*, Paris, Levy, 1874.

CARRE Michel et Jules BARBIER, *La reine de Saba*, Paris, Michel Lévy frères, 1862.

CASTIL-BLAZE et Thomas SAUVAGE, *Robin des bois, ou Les trois balles*, Paris, Barba, 1824.

CATULLE MENDES, *La Reine Fiammette*, Paris, Curel & Fayard, 1898.

CLAIRVILLE Louis François Nicolaïe, *Le Retour de Sainte-Hélène*, Paris, Tresse, 1840.

CLAIRVILLE Louis François Nicolaïe, Ernest BLUM et Alexandre FLAN, *Le Diable boiteux*, Paris, Librairie internationale, 1866.

CLAIRVILLE Louis François Nicolaïe et Éléonore de VAULABELLE, *Le Palais de cristal, ou Les parisiens à Londres*, Paris, 1851.

COGNIARD Charles Theodore et Hippolyte COGNIARD, *La Biche au bois*, Paris, Barbrè, 1865.

COGNIARD Charles Theodore et Jean Hippolyte COGNIARD, *La Belle aux cheveux d'or*, Paris, Boulé, 1847.

COGNIARD Théodore et Hippolyte, *La Chatte blanche*, Paris, Levy, 1852.

COUTURIER F et Eugène MESTEPES, *Le Coup de Jarnac*, Paris, Librairie Théâtrale, 1866.

CUVELIER DE TRYE Jean Guillaume Antoine, *La Fille sauvage ou, L'inconnu des Ardennes*, Paris, Barba, 1812.

CUVELIER DE TRYE Jean Guillaume Antoine et BAROUILLET, *A-t-il deux femmes ? ou les Corsaires barbaresques*, Paris, Barba, 1803.

CUVELIER Jean-Guillaume-Antoine, *L'enfant du malheur, ou Les amants muets*, Paris, Barba, 1817.

CUVELIER Jean-Guillaume-Antoine, *Ardres sauvée, ou les Rambures*, Gaieté, Paris, 1803.

DECOURCELLE Pierre, *Les Deux gosses*, Paris, Billaudot, 1951.

DELAVIGNE Casimir, « Les enfants d'Edouard », dans *Théâtre de Casimir Delavigne. Série 2*, Paris, Charpentier, 1852.

DESNAR Henry, *La Dégringolade*, Paris, Tresse, 1881.

DEVAUX Eugene, *La poudre de Perlimpinpin*, Paris, Duverger, 1840.

DORNAY Jules, *Douglas le Vampire*, Paris, Michel Lévy frères, 1865.

DUCANGE Victor, *Le Diamant*, Paris, Pollet, 1824.

DUCANGE Victor, *Calas*, Paris, Barba, 1820.

DUCANGE Victor Henri Joseph Brahain, *La suédoise*, Paris, Barba, 1821.

DUCANGE Victor-Henri-Joseph Brahain, *Thérèse, ou l'orpheline de Genève*, Paris, Barba, 1820.

DUMANIANT Antoine Jean Bourlin, *L'Hermite de Saverne*, Paris, Barba, 1804.

DUMANIANT Antoine Jean Bourlin, *Les français en Alger*, Paris, Barba, 1804.

DUMANOIR Philippe et CLAIRVILLE, *Un banc d'huîtres*, Paris, Dondey-Dupre, 1848.

DUMANOIR Philippe et Louis François Nicolaïe CLAIRVILLE, *Les Pommes de terre malades*, Paris, Tresse, 1846.

DUMANOIR Philippe et Adolphe d'ENNERY, *La Nuit aux soufflets*, Berlin, Schlesinger, 1843.

DUMAS Alexandre, « Le Vampire », dans Alexandre Dumas, *Théâtre complet d'Alex. Dumas. Tome 18*, Paris, Michel Lévy frères, 1874, vol. 18.

- DUMAS Alexandre, « Don Juan de Manara », dans *Théâtre complet d'Alexandre Dumas*, Paris, Michel Lévy frères, 1864, vol. 3.
- DUMAS Alexandre, *Antony*, Paris, Marchant, 1857.
- DUMAS Alexandre, *Catherine Howard*, Paris, Charpentier, 1834.
- DUMAS Alexandre et John Davis Batchelder Collection (Library of CONGRESS), *Henri III et sa cour*, Paris, Vezard et cie, 1829.
- DUMAS Alexandre et Auguste MAQUET, *La Reine Margot*, Paris, Michel Lévy fr., 1847.
- DUMAS Alexandre et Gérard de NERVAL, *L'Alchimiste*, Paris, Dumont, 1839.
- ENNERY Adolphe d', *Les Oiseaux de proie*, Paris, Michel Lévy frères, 1854.
- ENNERY Adolphe d', *La Poule aux œufs d'or*, Paris, Varigault, 1848.
- ENNERY Adolphe d'et Charles EDMOND, *L'Aïeule*, Paris, Michel Lévy frères, 1864.
- ENNERY Adolphe d'et Ferdinand DUGUE, *Le Paradis perdu*, Paris, M. Lévy fr., 1856.
- FEUILLET Octave, *Le Sphinx*, Paris, Calmann Lévy, 1898.
- FEUILLET Octave, *Dalila*, Paris, Michel Lévy frères, 1857.
- HAPDE Jean Baptiste Augustin, *Oromaze et Arimane, ou le Génie Blanc et le Génie Noir, prologue de la Reine de Persépolis*, Paris, Barba, 1810.
- HAPDE Jean Baptiste Augustin, *Le colosse de Rhodes, ou, Le tremblement de terre d'Asie*, Paris, Barba, 1809.
- HAPDE Jean Baptiste Augustin, *La tête de bronze, ou, Le déserteur hongrois*, Paris, Paris Barba, 1808.
- HAPDE Jean Baptiste Augustin, *Helmina d'Heidelberg, ou, L'innocente coupable*, Paris, Paris Barba, 1807.
- HAPDE Jean Baptiste Augustin, *Le Pont du Diable*, Paris, Barba, 1806.
- HUGO Victor, « Hernani », dans Victor Hugo, *Théâtre complet*, Josette Méléze et Jean-Jacques Thierry (éd.), Paris, Gallimard, 1963, vol. 1. Bibliothèque de la Pléiade.
- HUGO Victor, *Les Burgraves*, Paris, Michaud, 1843.
- JOUY Étienne de et Luigi BALOCCHI, *Moïse : opéra en quatre actes*, Paris, Tresse, 1852.
- LA RODE Jean et ALEVY, *La Légion étrangère*, Paris, A. Barbré, 1901.
- LAROCHE Philippe-Jacques de et Ludwig Benedict Franz von BILDERBECK, *Achmet, ou l'Ambition maternelle*, Paris, Barba, 1811.
- LE RICHE Mlle, *La bataille de Neurode*, Paris, chez l'auteur, 1805.
- LEMERCIER Nepomucene-Louis, *Les deux filles spectres*, Paris, Barba, 1827.
- LETERRIER Eugène, Albert VANLOO, Arnold MORTIER et Jacques OFFENBACH, *Le Voyage dans la lune*, Paris, Tresse, 1877.
- LEUVEN Adolphe de et Léon-Lévy BRUNSWICK, *Les deux voleurs*, Paris, Boule, 1841.

LOAISEL DE TREGATE Joseph-Marie, *La Forêt périlleuse ou Les brigands de la Calabre*, Paris, Fagès, 1812.

MAQUET Auguste et Alexandre DUMAS, *Les Mousquetaires*, Paris, Marchant, 1845.

MARSOLLIER DES VIVETIERES Benoît-Joseph, *Camille ou Le souterrain*, Paris, chez Brunet, 1791.

MENISSIER Jean-Constant, *Le Dalhia Magique, Ou Le Nain Bleu*, Paris, Breaute, 1836.

MONNIER Albert, Louis François Nicolaïe CLAIRVILLE et Ernest BLUM, *Cendrillon, ou La pantoufle merveilleuse*, Paris, Librairie internationale, 1866.

MONREAL Hector, Louis François Nicolaïe CLAIRVILLE et Henri BLONDEAU, *Pif-paf*, Paris, Tresse, 1875.

MORAND Eugène et Armand SYLVESTRE, *Grisélidis*, Paris, Ernest Kolb, 1891.

NODIER Charles, *Le Vampire*, Paris, Barba, 1820.

PIGAULT-LEBRUN, *L'Orphelin*, Paris, Barba et Marchand, 1793.

PIIS Augustin de et Pierre-Yves BARRE, *Les deux porteurs de chaise*, Paris, Ruault, 1784.

PILATI Auguste, Théodore COGNIARD, Friedrich von FLOTOW et Hippolyte COGNIARD, *Le Naufrage de la Méduse*, Paris, Barba, 1839.

PIXERECOURT René Charles Guilbert de, *L'Allée des veuves, ou la Justice en 1773*, Paris, Barba, 1833.

PIXERECOURT René Charles Guilbert de, *Le Chien de Montargis ou la forêt de Bondy*, Paris, Hocquet, coll. « Mélodrame », 1814.

PIXERECOURT René Charles Guilbert de, *Koulouf ou les Chinois*, Paris, Chez Barba, 1807.

PIXERECOURT René Charles Guilbert de et M. MELESVILLE, *L'Aigle des Pyrénées*, Bruxelles, Ode et Wodon, coll. « Mélodrame », 1829, vol. I.

PIXERECOURT René-Charles Guilbert, *Valentine, ou la Séduction*, Paris, Barba, 1822.

PIXERECOURT René-Charles Guilbert, *Raymond de Toulouse, ou le retour de la terre sainte*, Paris, Barba, 1802.

PIXERECOURT René-Charles Guilbert de, *Christophe Colomb, ou La découverte du Nouveau Monde*, Paris, Barba, 1815.

PIXERECOURT Rene-Charles Guilbert de, *Le Fanal de Messine*, Paris, Barba, 1812.

PIXERECOURT René-Charles Guilbert de, *Les Mines de Pologne*, Paris, Barba, 1803.

PIXERECOURT Rene-Charles Guilbert de, « Le Petit carillonneur, ou la Tour Ténébreuse », dans *Théâtre*, Paris, Chez J. N. Barba, s.d., vol. 6.

PIXERECOURT René-Charles Guilbert de et Alexandre PICCINI, *La Citerne*, Paris, Barba, 1809.

PYAT Félix, *Les deux serruriers*, Paris, Tresse, 1841.

QUINAULT Philippe, *Cadmus et Hermione*, Paris, Baudry, 1674.

ROSTAND Edmond, *Les Romanesques*, Paris, E. Fasquelle, 1910.

SAINT-GEORGES Henri, *Le Florentin*, Paris, Tresse, 1874.

- SAINT-GEORGES Henri, *L'Ombre*, Paris, E. Lachaud, 1870.
- SAINT-GEORGES Henri de, *La Magicienne*, Paris, Jonas, 1858.
- SAINT-GEORGES Henri de, *La Filleule des fées*, Paris, Jonas, 1849.
- SAINT-GEORGES Henri de, *La Reine de Chypre*, Paris, Schlesinger, 1841.
- SAINT-GEORGES Henri de et Friedrich von FLOTOW, *L'Âme en peine*, Paris, Jonas, 1846.
- SCRIBE Augustin Eugène et Germain DELAVIGNE, *La muette de Portici*, Paris, Canongette, 1831.
- SCRIBE Eugène, *Giralda, ou La nouvelle Psyché*, Paris, Beck, 1850.
- SCRIBE Eugène, *La Sirène*, Paris, Boule, 1844.
- SCRIBE Eugène, *La Dame blanche*, Paris, Jules Didot l'Ainé, 1830.
- SCRIBE Eugène et Henri de SAINT-GEORGES, *Le Juif errant*, Paris, Brandus et C., 1852.
- SCRIBE Eugène et Germain DELAVIGNE, *Robert-le-diable*, Paris, Bezou, 1831.
- TAYLOR Justin et Charles Robert MATUREN, *Bertram, ou Le pirate*, Paris, Quoy, 1822.
- VANDEBURCH Emile et M. LAURENCIN, *Peau d'âne*, Paris, J.N. Barba, 1838.

Relevés et livrets de mise en scène

- ARNOULD Arthur, « Le Duc de Kandos », Relevé de mise en scène, Paris, 1881-1933, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 8-TMS-00689 (1).
- BLEWER Evelyn, *La campagne d'Hernani : édition du manuscrit du souffleur*, Saint-Pierre-du-Mont, France, Eurédit, 2002.
- BUSNACH William, « Pot-Bouille », sans lieu, 1884, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 4-TMS-02280 (RES).
- CARRE Albert, *Mise en scène de « Grisélidis »*, Paris, Heugel, sans date, Bibliothèque Nationale de France, 4-RF-48073.
- CATULLE MENDES, « La reine Fiammette », sans lieu, 1898-1945, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 8-TMS-02133.
- DECOURCELLE Pierre, *L'As de trèfle, drame en 5 actes et 9 tableaux avec mise en scène. Ms autogr.*, sans lieu, 1884, Bibliothèque Nationale de France, 8-RF-56180.
- DUMAS Alexandre, « La Reine Margot », sans lieu, 1848-1900, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 4-TMS-02525.
- DUMUR Louis, « La nébuleuse », sans lieu, 1896, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 8-TMS-01692.
- ENNERY Adolphe d'et Charles EDMOND, « L'aïeule », Relevé de mise en scène, sans lieu, sans date, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 4-TMS-00068.

- FEUILLET Octave, « Le Sphinx », sans lieu, 1874, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, RMS.SPH.1874.
- HUGO Victor, « Marion de Lorme », Relevé de mise en scène, Paris, 1873. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, RMS.MAR.1873.
- LA RODE Jean et ALEVY, « La légion étrangère », sans lieu, 1899, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 4-TMS-01597-1.
- MORTIER Alfred, « La fille d'Artaban », sans lieu, 1896, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 8-TMS-01004.
- PALIANI Louis, *L'Ombre*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1870. Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques, rédigées et publiées par M. L. Paliani ; 94.
- PALIANI Louis, *La juive*, Paris, A. Belin, coll. « Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques », n° 61, 1870.
- PALIANI Louis, *La Reine de Saba*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1862. Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques, rédigées et publiées par M. L. Paliani ; 110.
- PALIANI Louis, *Le Pardon de Ploërmel*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1859. Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques, rédigées et publiées par M. L. Paliani ; 96.
- PALIANI Louis, *Les Saisons*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1855. Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques, rédigées et publiées par M. L. Paliani ; 121.
- PALIANI Louis, *L'Étoile du Nord*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1854. Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques, rédigées et publiées par M. L. Paliani ; 45.
- PALIANI Louis, *Giralda*, Paris, A. Belin, coll. « Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques », n° 52, 1850.
- PALIANI Louis, *Le Prophète*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1849. Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques, rédigées et publiées par M. L. Paliani ; 104.
- PALIANI Louis, *L'Âme en peine*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1846. Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques, rédigées et publiées par M. L. Paliani ; 3.
- PALIANI Louis, *Le Trompette de M. le Prince*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1846. Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques, rédigées et publiées par M. L. Paliani ; 22.
- PALIANI Louis, *La Main de fer*, Paris, E. Brière, 1841. Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques, rédigées et publiées par M. L. Paliani ; 101.
- PALIANI Louis, *La Reine de Chypre*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1841. Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques, rédigées et publiées par M. L. Paliani ; 109.
- PALIANI Louis, *Les deux serruriers*, Paris, impr. de E. Brière, 1841.
- PALIANI Louis, *Les Deux voleurs*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), 1841. Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques, rédigées et publiées par M. L. Paliani ; 30.
- PALIANI Louis, « Le Naufrage de la Méduse », *Revue et Gazette des Théâtres*, 28 juin 1840. In-8 °. Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques, rédigées et publiées par M. L. Paliani. Suppl. au n° de la Rev. et Gaz. des Th. du 14 juillet.

- PALIANI Louis, « La Favorite », dans *Mises en scène. Indications générales pour la mise en scène de [divers opéras-comiques]*, Paris, s. n. ?, 1840, 2 vol. In-8 °.
- PALIANI Louis, « Le naufrage de la Méduse », *Revue et Gazette des Théâtres*, 4 août 1839.
- PALIANI Louis, *La sirène*, Paris, sans date. In-8 °.
- PALIANI Louis, *Moïse*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), sans date. Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques, rédigées et publiées par M. L. Paliani ; 83.
- PALIANI Louis, *Le juif errant*, Paris, A. Belin, coll. « Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques », n° 60, 1852. 25 cm.
- PALIANI Louis, *Robin des bois*, Paris, impr. de E. Brière (A. Belin), coll. « Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras-comiques », n° 113, 1872. 23 cm.
- ROSTAND Edmond, « Les Romanesques », sans lieu, 1894-1945, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 8-TMS-02049.
- SOLOME M., *Indications générales et observations pour la mise en scène de La Muette de Portici*, Paris, Chez MM. les correspondants des théâtres, 1828.
- TOUROUL L., « Terre de feu », sans lieu, 1872-1945, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 8-TMS-02314.
- Mise en scène de « l'Aieule » de Dennery et C. Edmond*, S. l. n. d, 2016. 3 pl. In-8 °, Bibliothèque Nationale de France, 8-RF-40710.
- Mise en scène de Jean la Poste*, Paris, Librairie Dramatique Privilégiée, 1866.

Mémoires, traités, manuels techniques et textes littéraires

- ACADEMIE DES SCIENCES, *Machines et inventions approuvées par l'Académie royale des sciences depuis son établissement... (jusqu'en 1754) avec leur description. Tome 2 / publ. par M. Galon*, Paris, Gabriel Martin, 1735.
- ALGAROTTI Francesco, *Essai sur l'opéra, suivi de Enée à Troye, et de Iphigénie en Aulide*, Paris, Ruault, 1773.
- ANTOINE André, *Antoine, L'invention de la mise en scène*, Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou (éd.), Arles, France, Actes Sud, 1999.
- APPIA Adolphe, *Œuvres complètes*, Marie-Louise Bablet et Société suisse du théâtre (éd.), Lausanne, l'Âge d'homme, 1983, 3 vol.
- BAPST Germain, *Essai sur l'histoire des panoramas et de dioramas*, Paris, Imprimerie Nationale, 1891.
- BERNHARDT Sarah, *Ma double vie : mémoires*, Paris, Eugène Fasquelle, 1907.
- BONNEFONT Gaston, *Le règne de l'électricité*, Tours, A. Mame et fils, 1895.
- BORGNIS Giuseppe-Antonio, *Traité complet de mécanique appliquée aux arts*, Paris, Bachelier, 1820, vol. VIII. Des machines imitatives et des machines théâtrales.

- BOULLET, *Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvemens*, Paris, Ballard, 1801.
- DU MONCEL Théodore, *L'éclairage électrique*, Paris, Hachette, 1879.
- DU MONCEL Théodore, *Exposé des applications de l'électricité.*, Paris, Lacroix, 1878.
- DUBOSCQ Jules, *Historique & Catalogue de tous les Instruments D'Optique Supérieure*, Paris, 1885.
- DUBOSCQ Jules, *Catalogue des appareils employés à la production des phénomènes physiques au théâtre*, Paris, chez J. Duboscq, 1877.
- DUBOSCQ Jules, *Catalogue systématique des appareils d'optique construits dans les ateliers de J. Duboscq*, Paris, A. Hennuyer, 1876.
- DUBOSCQ Jules, *Catalogue Systématique des Appareils D'Optique*, Paris, 1870.
- DUCHESNE Henri-Gabriel, *Dictionnaire de l'industrie, ou Collection raisonnée des procédés utiles dans les sciences et dans l'art.*, sans lieu, 1800.
- FIGUIER Louis, *L'art de l'éclairage*, Paris, Jouvot et Cie (Paris), 1887.
- FULLER Loïe, *Ma vie et la danse suivie de Écrits sur la danse*, Bojidar Karageorgévitch (trad.), Paris, l'Oeil d'or, coll. « Mémoires & miroirs », 2002.
- GAUTIER Théophile, « Spirite », dans *Œuvres complètes Romans et contes Spirite : nouvelle fantastique, 4 : Nouvelles*, Genève [Paris], Slatkine [diffusion Champion], coll. « Œuvres complètes /Théophile Gautier », 1978.
- GAUTIER Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, Hetzel, 1858.
- GOSSET Alphonse, *Traité de la construction des théâtres*, Paris, Librairie Polytechnique Baudry et Cie, 1886.
- GRAFFIGNY Henry de, *L'électricité pour tous*, Paris, E. Bernard, 1905.
- GROBERT Joseph-François-Louis, *De l'exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène*, Paris, F. Schoell, 1809.
- GROLLET Camille, *L'électricité : ses applications pratiques*, Paris, A. Degorce-Cadot, 1883.
- HOPKINS Albert Allis, *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions, Including Trick Photography*, Londres, Munn & Company, 1897.
- HUGO Victor, « Préface de Cromwell », dans Jean-Jacques Thierry et Josette Méléze (éd.), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, 1 vol.
- LEFEVRE Julien, *L'électricité au théâtre*, Paris, Grelot, 1894.
- LLOYDS F., *Practical guide to scene painting and painting in distemper*, Londres, George Rowney & Co, 1875.
- MOYNET Georges, *Trucs et décors*, Paris, Librairie illustrée, 1893.
- MOYNET J., *L'envers du théâtre : machines et décorations*, Paris, Hachette, 1873.

- NOVERRE Jean Georges, *Observations sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*, Paris, P. de Lormel, 1781.
- NUITTER Charles, *Le nouvel opéra*, Paris, Hachette et Cie, 1875.
- PATTE Pierre, *Essai sur l'architecture théâtrale, ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique*, Paris, Moutard, 1782.
- POLIDORI John William, « Le Vampire », dans Stéphane Després (éd.), *Contes de vampires*, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », n° 355, 2010.
- PUJOULX Jean-Baptiste, *Paris à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, B. Mathé, 1801.
- ROBERSTON E.G., *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, Paris, chez l'auteur, 1831.
- ROUSSEAU James, *Code théâtral, physiologie des théâtres*, Paris, J.-P. Roret, 1829.
- SABBATTINI Nicola, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Marie Canavaggia, Renée Canavaggia et Louis Jouvot (trad.), Neuchâtel, Suisse, Ides et Calendes, 1942.
- SECHAN Charles, *Souvenirs d'un homme de théâtre*, Paris, C. Lévy, 1883.
- SERLIO Sebastiano, *Reigles générales de l'architecture, sur les cinq manières d'édifices*, Pierre Van Aelst (trad.), Anvers, Pierre van Aelst, 1545.
- SOMMI Leone de', *Quatre dialogues en matière de représentations théâtrales*, Françoise Decroisette (trad.), Paris, France, Rampazzo et associés, 1992.
- STOCKER Bram, « Irving and Stage Lighting », *The Nineteenth Century and After: A Monthly Review*, mai 1911.
- TISSANDIER Gaston, *La houille*, Paris, L. Hachette, 1869.
- TROUVE Gustave, *L'Électricité au théâtre, bijoux électro-mobiles, nouveaux bijoux électriques lumineux*, Paris, impr. de A.-L. Guillot, 1884.
- VAULABELLE Alfred de et Charles HEMARDINQUER, *La Science au théâtre, étude sur les procédés scientifiques en usage dans le théâtre moderne*, Paris, H. Paulin, 1908.
- VERON Louis Désiré, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Gabriel de Gonet, 1853.
- VITOUX Georges, *Le Théâtre de l'avenir, aménagement général, mise en scène, trucs, machinerie etc*, Paris, C. Reinwald, 1903.
- ZOLA Émile, *Le roman expérimental*, Paris, G. Charpentier, 1881.
- L'art théâtral: Congrès international de 1900 tenu à l'Exposition universelle, au Palais des congrès, du 27 au 31 juillet 1900*, Paris, impr. C. Pariset, 1901.
- « Duboscq (Jules) », dans *Biographie nationale des contemporains / rédigée par une société de gens de lettres, sous la direction de M. Ernest Glaeser*, Paris, Glaeser, 1878, p. 202

Résumé

À travers l'analyse d'un vaste éventail de sources techniques (brevets, traités, manuels) et artistiques (pièces de théâtre, relevés et livrets de mise en scène, iconographie), cette étude propose une analyse de l'apparition de la lumière focalisée sur les scènes parisiennes, et des transformations du régime scopique propre au théâtre qu'induit ce nouvel éclairage. À partir des années 1840, en effet, les spectacles (dramatiques, lyriques, ou de danse) mettent régulièrement en scène des « rayons de lumière », produits par des dispositifs optiques (lentille, réverbères), qui permettent de créer une lumière directionnelle et focalisée. Cette étude interroge les bouleversements esthétiques et techniques qui ont mené à l'adoption, puis à la généralisation, de ces effets. Les transformations du paradigme de la vision au XIX^e siècle, analysées notamment par Jonathan Crary, permettent en effet de comprendre que les contrastes de lumière, très en vogue à partir des années 1800 notamment dans les mélodrames et les drames romantiques, témoignent d'un changement de paradigme au théâtre : la construction d'un regard sur la scène, par l'emploi de la lumière, s'impose progressivement. C'est dans ce contexte que le motif du rayon émerge dans l'imaginaire romantique, d'abord comme métaphore de la vision et du drame, puis comme effet de lumière mis en scène. À partir des années 1850, l'apparition des premiers projecteurs électriques et oxyhydriques permet de multiplier les effets de lumière focalisée, dont les usages se codifient peu à peu. D'une part, la lumière focalisée est utilisée comme dispositif disciplinaire et s'impose comme un moyen de contrôler spécifiquement *l'attention* portée à la scène, participant en cela au long mouvement de pacification des spectateurs au cours du siècle. Mais elle permet aussi d'aiguiser le regard : le projecteur devient ainsi le moyen d'instrumenter l'œil du spectateur pour lui donner à voir ce qu'il n'aurait, sans cela, pas remarqué : les détails, les signes, les indices. Ainsi le « rayon » participe-t-il à la mise en place du « paradigme indiciaire » au théâtre, qu'a notamment décrit Jean-Pierre Sarrazac en s'appuyant sur les travaux de Carlo Ginzburg. D'autre part, la lumière focalisée est utilisée pour transformer les corps par la technologie, notamment ceux des créatures fantastiques et des femmes. Elle devient ainsi un instrument de production de l'altérité ; elle permet de produire des corps conformes aux catégories de genre. De ce point de vue, le rayon permet d'amorcer dès les années 1850 une réflexion sur les liens entre lumière et matière. Les praticiens expérimentent alors avec différents usages de la lumière : certains se font sur le mode de l'objectification, telle que définie notamment par Sandra Lee Bartky ;

d'autres, particulièrement l'œuvre de Loïe Fuller, inventent de nouvelles modalités de mise en scène de la focalisation. Le volume d'annexe de cette thèse contient des relevés d'indications de lumière dans des livrets de mise en scène du XIX^e siècle, notamment la collection Paliani et les fonds de l'Association de la Régie Théâtrale.

Mots clés : attention, éclairage, électricité, études de genre, études théâtrales, études visuelles, livrets de mise en scène, Loïe Fuller, Louis Paliani, lumière, lumière directionnelle, mélodrame, objectification, paradigme indiciaire, projecteur, rayon, réverbère, romantisme, technique théâtrale.

Through the analysis of a wide range of technical sources (patents, treaties, manuals) and artistic sources (plays, "livrets de mise en scène", iconography), this study proposes an analysis of the emergence of focused light on Parisian stages, and the transformations of the scopic regime specific to the theatre induced by this new lighting. From the 1840s onwards, shows (dramatic, lyrical, or dance) regularly feature "rays of light", produced by optical devices (lenses, streetlights), which make it possible to create directional and focused light. This study examines the aesthetic and technical shifts that led to the adoption and generalization of these effects. The transformations of the paradigm of vision in the 19th century, analysed in particular by Jonathan Crary, make it possible to understand that the contrasts of light, very popular from the 1800s onwards, particularly in melodramas and romantic dramas, testify to a paradigm shift in theatre: the construction of a view of the stage, through the use of light, is gradually becoming imperative. It is in this context that the pattern of the ray emerges in the romantic imagination, first as a metaphor for vision and drama, then as a staged light effect. From the 1850s, the advent of the first electric and limelight projectors made it possible to multiply the effects of focused light, whose uses were gradually codified. On the one hand, focused light is used as a disciplinary device and imposes itself as a means of controlling specifically the attention paid to the stage, thus contributing to the long movement of pacification of the spectators during the century. But it also allows a sharpened gaze: the projector thus becomes the means of instrumenting the spectator's eye to give him to see what he would not otherwise have noticed: the details, the signs, the clues. Thus the "ray" participates in the implementation of the "conjectural paradigm" in the theatre, which Jean-Pierre Sarrazac described in particular on the basis of Carlo Ginzburg's work. On the other hand, focused light is used to transform bodies through technology, especially those of fantastic creatures and women. It thus becomes an instrument for the production of otherness; it allows the production of bodies conforming to gender categories. From this point of view, the ray makes it possible to start thinking about the

links between light and matter as early as in the 1850s. Practitioners then experiment with different uses of light: some are based on objectification, as defined by Sandra Lee Bartky in particular; others, particularly the work of Loïe Fuller, invent new ways of staging focused light. The appendix volume of this thesis contains lists of light indications in 19th century staging booklets, including the Paliani collection and the collections of the Association de la Régie théâtrale.

Keywords: attention, lighting, electricity, gender studies, theatre studies, visual studies, staging booklets, Loïe Fuller, Louis Paliani, light, directional light, melodrama, objectification, conjectural paradigm, projector, ray, reflectors, romanticism, theatrical technique.