

Premières médiatisations de la voix, de la Comédie des Champs-Élysées au Théâtre de l'Athénée

Early Mediatizations of Voice, from the Comédie des Champs-Élysées to the Théâtre de l'Athénée

Jeanne Bovet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rsl/2007>

DOI : 10.4000/rsl.2007

ISSN : 2271-6246

Éditeur

Éditions Rue d'Ulm

Référence électronique

Jeanne Bovet, « Premières médiatisations de la voix, de la Comédie des Champs-Élysées au Théâtre de l'Athénée », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 6 | 2019, mis en ligne le 10 décembre 2018, consulté le 23 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/2007> ; DOI : 10.4000/rsl.2007

Ce document a été généré automatiquement le 23 mai 2019.

© Revue Sciences/Lettres

Premières médiatisations de la voix, de la Comédie des Champs-Élysées au Théâtre de l'Athénée

*Early Mediatizations of Voice, from the Comédie des Champs-Élysées
to the Théâtre de l'Athénée*

Jeanne Bovet

- 1 Des années 1930 à 1960, les voix qui dominent la scène théâtrale française sont des voix « naturelles » : entraînées et travaillées, certes, mais non amplifiées, signatures reconnaissables d'une technique et d'une personnalité d'acteur ou d'actrice. Le spectre est large, entre les voix chaudes et résonantes d'un Pierre Renoir ou d'une Maria Casarès, le timbre clair d'une Valentine Tessier ou d'un Gérard Philipe, et d'autres, plus atypiques, telle la voix âpre et nasillarde d'un Charles Dullin. Le théâtre les accueille toutes, dans leur spécificité et leur diversité, et les critiques ne manquent jamais d'en faire mention comme d'une composante fondamentale voire essentielle pour l'appréciation d'un spectacle, celui-ci étant souvent envisagé par le biais de la métaphore musicale comme un concert d'instruments contrastés, plus ou moins harmonieusement accordés¹. Le microphone existe depuis la fin du XIX^e siècle, mais ni l'art de l'acteur, ni l'acoustique des salles n'en rendent l'usage nécessaire ; c'est avec le développement des salles polyvalentes, dont la salle de spectacle du Trocadéro constitue un exemple précurseur², qu'il s'ajoute à l'attirail obligé des moyens de sonorisation. Le recours ponctuel aux technologies de médiatisation de la voix avant 1960 n'en est que plus intéressant à étudier, car il procède d'impératifs singuliers, dramaturgiques plutôt que pragmatiques, créatifs plutôt qu'utilitaires (ou parfois d'un heureux mélange des deux). Tout en participant d'une auralité nouvelle, informée par les médias radiophonique et cinématographique, l'usage scénique de ces technologies contribue à redonner voix et parole à des instances traditionnelles du théâtre, en leur conférant une audibilité littéralement inouïe. Les pages qui suivent tentent de rendre compte de ce phénomène,

en s'attachant aux médiatisations discographiques et microphoniques du merveilleux d'une part, du collectif d'autre part, et aux effets de présence voire de surprésence qu'elles contribuent à créer.

Microphone et C^{ie}

- 2 Initiées dans le cadre du projet « Le son du théâtre », poursuivies dans le cadre d'ECHO, mes recherches sur le microphone de scène³ visent à cerner les fonctions et enjeux des premières médiatisations électriques de la voix de l'acteur en direct au théâtre⁴. Elles s'articulent autour de trois axes :
- 3 1. Utilitarisme vs créativité : dans ces premières expériences, l'usage du microphone est-il présenté comme un simple appui à la sonorisation (ajustement ou rattrapage sonore pour assurer une meilleure audibilité de la voix) ou comme un procédé dramaturgique et scénique créatif (travail de la présence de la voix et du texte par enrichissement harmonique, amplification, réverbération, etc.). En d'autres termes, constitue-t-il un instrument vocal utilitaire ou artistique (ou conjugue-t-il les deux fonctions) ?
- 4 2. Montré vs caché : le dispositif de prise de son (microphones) et de diffusion (haut-parleurs) est-il visible ou invisible du public ? Placé à l'intérieur ou à l'extérieur de la cage de scène ? Sommes-nous déjà, dès le début, dans un régime scénique de son acousmatique, où la source du son est cachée à la vue du spectateur-auditeur ? Si tel est le cas, les créateurs en parlent-ils néanmoins ouvertement ?
- 5 3. Son transparent vs non-transparent : le traitement de la voix par le microphone produit-il un effet perceptible de naturel (son transparent) ou, au contraire, d'artificialité (son non-transparent) ? Cet effet est-il voulu ou subi ? Ces questions renvoient au problème à la fois technique et esthétique de la « fidélité » du son médiatisé : le microphone participe-t-il d'une esthétique théâtrale de type naturaliste, ou d'une esthétique de la convention consciente (Meyerhold), axée sur la théâtralisation de la voix ? Comment ces effets de naturel ou d'artificialité sont-ils commentés par les créateurs et perçus par le public ?
- 6 La scène française apporte plusieurs éléments de réponse à ces questions. Dès la fin des années 1920, en effet, le théâtre de boulevard se montre friand des nouvelles technologies sonores⁵. Intégrés au décor du salon bourgeois, les gramophones, postes de TSF et autres appareils téléphoniques créent un effet de réel résolument moderne. De fait, ils sont souvent mis au service de l'action dramatique, comme en témoigne la quantité de pièces où un personnage répond au téléphone, allume la radio ou fait tourner un disque. Qu'ils soient utilisés sur scène ou en coulisse à des fins de bruitage, d'accompagnement musical ou d'ambiance sonore, disques et microphones sont cependant rarement mobilisés comme vecteurs de la voix des personnages. *La Fessée* de Jean de Létra, vaudeville créé au Théâtre de Paris en décembre 1936 dans une mise en scène de Robert Tourneur, se démarque à cet égard. Outre un téléphone qui, bien en vue sur une table dans chacun des trois actes, sonne régulièrement, la pièce implique un microphone sur pied qui, à la fin du dernier acte, sera installé au milieu de la scène pour l'enregistrement d'une émission de « Radio Ville Lumière » auquel participe l'ensemble des personnages.

Illustration 1 – *La Fessée* de Jean de Létra, mise en scène de Robert Tourneur, Théâtre de Paris, 1936. Conduite de l'acte III. La distribution autour du microphone.



Photo de production par G.L. Manuel frères. Bibliothèque historique de la Ville de Paris / 4-TMS-001174 (RES).

- 7 La conduite de l'acte III indique que ce micro est fonctionnel : dans la liste des accessoires à prévoir en coulisse, il est décrit comme « un micro sur pied que l'on pourra brancher sur un diffuseur qui se trouvera dans la salle⁶ » et, dans la scène 9 où il est apporté sur le plateau, la didascalie précise qu'il « doit faire amplificateur pour la salle⁷ ». L'amplification du texte prononcé par les acteurs dans le micro donne ainsi au public l'illusion d'assister à une émission de radio en direct, dont simultanément il voit l'enregistrement et entend la diffusion, concomitance qu'il lui est techniquement impossible d'expérimenter dans sa réalité quotidienne. La localisation du haut-parleur ou « diffuseur » demeure vague : « dans la salle » signifie-t-il au fond de la salle, ou plus vraisemblablement au cadre de scène ? Il est en outre possible que ce haut-parleur ne soit pas visible pour le public – mais la présence ostensible du microphone sur scène et le passage audible à la voix amplifiée rendent clairement manifeste le processus technologique de médiatisation de la voix.
- 8 Plus discret dans ses procédés, le théâtre d'art recourt lui aussi avec intérêt et inventivité aux technologies de médiatisation de la voix. Il est cependant rare que celles-ci soient inscrites par les auteurs à même les didascalies de leurs pièces. Une exception notable est celle de Jean Cocteau qui, en 1930, dans *La Voix humaine*, avait déjà fait du téléphone un ressort dramaturgique exceptionnel, presque un personnage, la fois adjuvant et opposant à la communication amoureuse. Il ne s'agissait cependant pas là d'une technologie scénique, mais d'un simple accessoire permettant à Cocteau de jouer, à l'instar de nombreux autres auteurs de son époque, du procédé du téléphone blanc – ici avec un sens inégalé du tragique. En 1934, il va plus loin. Les didascalies d'ouverture de l'acte II de *La*

Machine infernale, publiée chez Grasset, indiquent en effet : « Pour les ombres finales d'Anubis et de Némésis, un disque enregistré par les acteurs déclame leur dialogue, laissant l'actrice mimer la jeune fille morte à tête de chacal⁸ ». Cette indication est la conséquence directe des expériences sonores menées, sous l'impulsion de Cocteau, par le metteur en scène de la pièce, Louis Jouvet. Ou serait-ce l'inverse ?

- 9 J'ai montré ailleurs comment, en 1933, Louis Jouvet avait utilisé un microphone de scène pour sonoriser la voix de Pierre Renoir dans le rôle du spectre de *Intermezzo* de Giraudoux, et comment cette sonorisation vocale était étroitement liée à l'utilisation, coutumière chez Jouvet, de disques en coulisse permettant de diffuser bruitages et musiques⁹. Après avoir assisté à l'une des premières représentations d'*Intermezzo* à la Comédie des Champs-Élysées, Cocteau écrit à Jouvet une lettre d'appréciation comportant ce commentaire révélateur : « Le haut-parleur – les disques doivent être mis au point – il me semble que vous tenez avec ces jeux de glace auditifs un moyen de théâtre énorme¹⁰ ». Il n'est pas clair si Cocteau est conscient que les disques dans *Intermezzo* sont réservés à la musique et au bruitage. Peut-être croit-il qu'ils servent aussi à des effets vocaux, le microphone utilisé par Renoir demeurant insoupçonné car invisible au public (son maniement problématique pouvait peut-être en effet nécessiter, comme le dit Cocteau, une « mise au point »). Ce qui est certain, par contre, c'est que pour *La Machine infernale*, dont la création est prévue l'année suivante, Cocteau et Jouvet mobiliseront les deux technologies, disque et microphone, à des fins de médiatisation de la voix parlée.
- 10 Comme en témoignent les documents conservés au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, un microphone est en effet utilisé à l'acte II de *La Machine infernale*, lors de la confrontation d'Édipe et du Sphinx. À l'instant précis où le Sphinx, interprété par Lucienne Bogaert, dévoile dans un roulement de tonnerre sa véritable identité, le tapuscrit de Cocteau comporte une didascalie manuscrite indiquant qu'il/elle prononce sa réplique en « battant des ailes/ d'une voix haute, lointaine/ grandie par un amplificateur caché au-dessus de l'actrice¹¹ ». La conduite du régisseur reprend la même consigne dans une formulation techniquement plus adéquate : « Un microphone dissimulé près de sa tête lui fait une voix surhumaine jusqu'à sa fausse mort¹² . » Par ailleurs, dans sa correspondance avec Jouvet, Cocteau manifestait le désir d'utiliser ce qu'il appelait des « machines parlantes », des phonographes destinés à diffuser des portions de texte préenregistrées sur disque. Ce désir se concrétisera, d'une part, dans le dialogue des ombres d'Anubis et de Némésis déjà mentionné, d'autre part dans les prologues introduisant chaque acte, récités par une « Voix » qui n'est autre que celle de Cocteau. Les critiques soulignent la nouveauté que constitue ce mode de présentation des prologues : « Et, cependant, un haut-parleur commente l'action. Le haut-parleur (disque de phonographe ou speaker inconnu, je ne sais), va remplacer le chœur antique. Innovation admirable qui arrache des cris de joie et des applaudissements aux fidèles les plus convaincus¹³. »
- 11 L'incertitude avouée du critique quant à la source première de la Voix (« disque de phonographe ou speaker inconnu, je ne sais ») m'apparaît aussi révélatrice que celle qui transparait du commentaire de Cocteau sur *Intermezzo*. Elle implique que la voix captée et diffusée en direct grâce au micro d'un supposé « speaker inconnu » et la voix enregistrée au préalable sur le « disque de phonographe » sonnent toutes deux de la même manière lorsque, diffusées à travers le haut-parleur, elles sont données à entendre dans le *live* de la performance. Elles sont d'autant moins différenciables que, dans un cas comme dans l'autre, le support (disque ou microphone) est caché en coulisse ou dans le décor,

demeurant donc invisible au public. Qui plus est, dans le cas de *La Machine infernale*, les deux modes de médiatisation remplissent des fonctions proches : la voix des dieux est transmise par le microphone (pour le Sphinx) et le disque (pour Anubis et Némésis) ; ce dernier transmet aussi la voix d'un narrateur omniscient qui n'est autre que l'auteur, dieu tutélaire dont dépendent les personnages, en plus d'introduire, aux dires du critique, un nouveau mode de représentation du chœur antique (ou plutôt et plus précisément, du coryphée).

- 12 Au-delà de son caractère inédit, cette exploitation concomitante du microphone et du disque dans *La Machine infernale* incite à envisager l'usage scénique de ces deux technologies de médiatisation de la voix non pas séparément (tendance que j'ai adoptée jusqu'ici dans mes recherches sur le microphone), mais ensemble, à la lumière des correspondances qui les lient. Celles-ci sont d'ordre technique, comme on vient de le voir. Ce sont les mêmes haut-parleurs qui diffusent les sons du microphone et du phonographe, avec des effets perceptuels similaires pour l'auditoire – constitué de deux, voire d'un seul haut-parleur vissé au cadre de scène, le système sonore des années 1930 était en effet beaucoup plus modeste que de nos jours. Il est par ailleurs possible que le microphone ait été utilisé non seulement pour sonoriser la voix, mais aussi pour amplifier le son du phonographe en coulisse, comme le laissent supposer certaines indications du cahier de régie d'*Intermezzo* en regard des passages musicaux. Nonobstant le fait que le microphone de scène capte et diffuse la voix en direct, alors que le disque l'a captée antérieurement pour une diffusion en différé, le dispositif d'écoute de ces deux modes de médiatisation est le même dans le *live* de la performance. Cela contribue à les associer dans un même imaginaire auditif de la voix.

Poétique de la voix médiatisée

- 13 Suscité autant que révélé par le microphone et le disque, ce phénomène rend les deux technologies particulièrement intéressantes à étudier d'un point de vue dramaturgique. Tout en s'inscrivant dans l'auralité de leur époque, elles participent en effet de l'élaboration d'une poétique de la voix médiatisée qui a moins à voir avec celles de la radio ou du cinéma, qu'avec celle de la tradition théâtrale, à travers la convocation vocale des instances du chœur et du surnaturel ou, comme on disait au ^{xviii} siècle, du merveilleux. Outre les exemples déjà cités d'*Intermezzo* et de *La Machine infernale*, je proposerai à l'appui de cette thèse trois autres mises en scène de Louis Jouvet, présentées celles-là au Théâtre de l'Athénée après qu'il en eut pris la direction en 1934. Dans les trois cas, il s'agit de pièces de Giraudoux : *Amphitryon 38* (créé en 1929, repris en 1934 comme spectacle inaugural de l'Athénée), *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) et *Ondine* (1939).
- 14 Comme dans *Intermezzo* et *La Machine infernale*, on trouve dans *Ondine* des figures surnaturelles. Issues de la mythologie germanique, elles regroupent le roi des Ondins, quelques ondines, et l'une d'entre elles, le personnage éponyme, qui les a quittés pour vivre et aimer sur terre. Ondine ne paraît qu'à la troisième scène de l'acte I, mais pourtant, dès la première scène, elle est présente par sa voix. Le dialogue entre ses parents adoptifs, qui guettent son retour, indique en effet :

Auguste. – Elle chante maintenant !... Tu crois que c'est elle qui chante ? Je ne reconnais pas sa voix.

Eugénie. – Qui veux-tu que ce soit ! Nous sommes à vingt lieues de toute maison.

Auguste. – La voix part tantôt du milieu du lac, tantôt du haut de la cascade.

Eugénie. – C'est qu'elle est tantôt au milieu du lac, tantôt au haut de la cascade¹⁴.

- 15 Dans le texte de la conduite, ces répliques sont accompagnées d'indications renvoyant au premier sillon du disque de production n° 1484, avec des consignes précises quant à la diffusion de la voix chantée qui s'y trouve enregistrée¹⁵. Celle-ci doit d'abord être entendue côté jardin, puis diffusée en changeant de haut-parleur sur chaque motif, de manière à spatialiser le chant d'Ondine conformément à ce qu'en disent les personnages : « tantôt au milieu du lac, tantôt au haut de la cascade ». Ce disque est disponible à l'écoute en version numérisée en salle de lecture du département des Arts du spectacle de la BnF.

Son 1 (20") – *Ondine* de Jean Giraudoux, mise en scène de Louis Jovet, Paris, Théâtre de l'Athénée, 1939. Acte I, scène 1, disque de production n° 1484. Fonds Louis Jovet, BnF, Arts du spectacle.

[docannexe/file/2746/bovet_son_1.mp3](#)

- 16 On y entend, sur une durée d'environ 20 secondes, des vocalises effectuées par une voix de soprano en cinq motifs distincts, le dernier se terminant sur une note très aiguë. À la représentation, la spatialisation de la voix, motif par motif, rend ainsi audible le mouvement fluide et rapide de la jeune fille, créant un effet d'omniprésence surnaturelle irréalisable par des déplacements réels. Ce procédé complexe, dont le dispositif implique plusieurs haut-parleurs, semble bien maîtrisé. Si rien n'indique que Jovet l'a utilisé à la Comédie des Champs-Élysées, il est clair qu'en moins de cinq ans il l'a suffisamment perfectionné à l'Athénée pour pouvoir produire ces surprenants effets acousmatiques.
- 17 L'examen de la conduite de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* le confirme. Très riche sur le plan sonore, la mise en scène de cette pièce requiert de nombreux disques où figurent non seulement bruitages et musiques, mais aussi plusieurs extraits vocaux. Certains sont tirés directement du texte de Giraudoux, tels les « cris au-dehors » d'un groupe de vieillards, diffusés par un disque en coulisse : « Vive la beauté ! [...] Vive Vénus ! [...] Vive Hélène¹⁶ ! » Le procédé du chœur antique est repris de manière plus suivie et soutenue avant le lever de rideau de l'acte II, sous la forme d'un texte d'abord scandé, puis chanté en polyphonie : « Ô vous qui ne nous entendez pas, qui ne nous voyez pas, écoutez ces paroles. Voyez ce cortège. Ô vous qui ne sentez pas, qui ne touchez pas, respirez cet encens, touchez ces offrandes¹⁷. »

Son 2 (2' 08") – *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux, mise en scène de Louis Jovet, Paris, Théâtre de l'Athénée, 1935. Acte II, scène 1, disque de production n° 429. Fonds Louis Jovet, BnF, Arts du spectacle.

[docannexe/file/2749/bovet_son_2.mp3](#)

- 18 Dans la conduite, les indications de spatialisation sont très précises : le texte parlé par le chœur est envoyé dans la salle avant que le rideau ne se lève, puis la diffusion du chant se fait par les dessous, en sourdine, en accompagnement du dialogue d'Hélène et du jeune Troïlus¹⁸. On peut facilement en imaginer les effets de sens : diffusée dans la salle, l'imploration aux dieux inclut le public, renforçant ainsi l'effet de collectivité ; tandis que le chant, ramené à l'espace scénique en sous-texte ironique, oppose la piété du peuple à la séduction qu'Hélène exerce sur son jeune admirateur. On pourrait multiplier les exemples tirés des riches archives de cette production. Je me contenterai d'un dernier, qui rappelle en quelque sorte en négatif l'apparition du Sphinx dans *La Machine infernale*. Il s'agit de l'apparition d'Iris, messagère des dieux, à la fin de la scène 12 de l'acte II. Si la didascalie

de Giraudoux indique clairement qu'« Iris apparaît dans le ciel¹⁹ », la conduite de mise en scène laisse penser qu'en fait, cette apparition pourrait être purement vocale. D'une part, en effet, le tableau de placement des acteurs ne mentionne pas ce personnage²⁰. D'autre part, l'ensemble du texte d'Iris, ponctué de coups de cymbales et de sa reprise en écho par le chœur, se trouve gravé sur le disque n° 431. Que l'interprète, Odette Stuart, soit visible ou non au public dans la mise en scène de Jovet, la voix de la déesse demeure ostensiblement séparée de son corps, l'enregistrement figurant ainsi une forme de sublimation de la parole divine.

- 19 Bien qu'elle soit antérieure aux deux autres pièces, *Amphitryon 38* mérite de conclure ce survol. Créée en 1929 à la Comédie des Champs-Élysées, la pièce fut en effet reprise en 1934 pour l'inauguration de la première saison de Jovet à l'Athénée. La conduite de la reprise²¹ conserve les indications sonores de 1929, en y ajoutant quelques nouveautés. Si la comparaison entre les deux mises en scène n'est pas toujours facile à établir, elle offre une intéressante perspective sur le passage de Jovet d'un théâtre à l'autre, avec les éventuels ajustements techniques et dramaturgiques que cela pouvait, ou non, impliquer. Ce qui frappe d'emblée, c'est la richesse sonore qui caractérisait, dès 1929, la mise en scène. La médiatisation électrique de la voix est déjà présente sous ses deux formes, disque et microphone, par exemple pour le chœur des vierges, enregistré sur le disque n° 27, ou pour l'annonce de l'arrivée de la reine Léda « dans les dessous à l'ampli²² ». Le troisième acte, particulièrement complexe à analyser en raison des différents remaniements dont il a été l'objet, comporte des interventions sur disque d'une voix céleste (celle d'Hercule encore à naître) et de la foule qui y réagit :

La voix céleste. – De mon père Jupiter, j'aurai le ventre poli, le poil frisé.

La foule. – Oh ! Oh ! Oh ! [...]

La voix. – De ma mère Alcmène, le tendre et loyal regard²³.

- 20 À la reprise, dans la nouvelle version de la scène 2 de l'acte III, il est ajouté que la voix céleste est amplifiée par un micro, sans qu'il soit bien clair si celui-ci est destiné à un acteur ou tout simplement au gramophone lui-même.
- 21 Mais le passage le plus intéressant se trouve à la fin de l'acte II, lorsqu'Alcmène, se félicitant de ce qu'elle croit être sa fidélité, interroge l'écho :

Alcmène. – Ruses des hommes, désirs des dieux, ne tiennent pas contre la volonté et l'amour d'une femme fidèle... N'est-ce pas ton avis, écho, toi qui m'as toujours donné les meilleurs conseils ?... Qu'ai-je à redouter des dieux et des hommes, moi qui suis loyale et sûre, rien, n'est-ce pas, rien, rien ?

L'Écho. – Tout ! Tout !

Alcmène. – Tu dis ?

L'Écho. – Rien ! Rien²⁴ !

- 22 Le caractère contradictoire de la réponse de l'écho est renforcé par le contraste des deux voix préenregistrées qui la transmettent : la première, masculine, répondant « Tout ! Tout ! Tout ! », la seconde, féminine, reprenant « Rien ! Rien ! Rien ! ».

Son 3 (15") – *Amphitryon 38* de Jean Giraudoux, mise en scène de Louis Jovet, Paris, Comédie des Champs-Élysées (1929) ; reprise au Théâtre de l'Athénée (1934). Acte II, scène 7, disque de production n° 1367. Fonds Louis Jovet, BnF, Arts du spectacle.
[docannexe/file/2754/bovet_son_3.mp3](#)

- 23 Cet improbable échange entre voix non médiatisée (Valentine Tessier interprétant Alcmène) et voix médiatisées (Suzet Maïs, l'Écho, précédée vraisemblablement de Louis Jovet interprétant Mercure) me paraît bien résumer, dès les débuts des

expérimentations de Jovet avec les technologies de la voix, ce qui en constituera les fondements dramaturgiques. Il témoigne aussi, en une belle mise en abyme, de ce double de la voix instauré au théâtre par les nouvelles technologies. En quelques syllabes, l'Écho du théâtre marque de son ironie à la fois comique et tragique la distance entre les hommes et les dieux, entre la parole et son lieu.

NOTES

1. Voir *infra* Tommaso Zaccheo, « Les v[V]oix du Théâtre de l'Athénée dans les critiques dramatiques ».
2. Voir *supra* Sandrine Dubouilh, « Chaillot 1937. Ambitions et réalités d'une recherche architecturale et acoustique ».
3. « Voix, texte, média. Prolégomènes à une histoire théâtrale du microphone », projet subventionné par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH).
4. En tant qu'elle est produite et transmise par le corps, la voix est toujours-déjà médiante. Sur scène, cette médiation se trouve renforcée par celle de la réalité théâtrale. Je m'intéresse ici spécifiquement à ce qu'ajoutent à cet état de fait les modes de *médiatisation* électrique de la voix par les technologies du disque et du microphone.
5. Comme l'a montré l'équipe réunie par Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano autour des archives de l'Association de la régie théâtrale. Voir notamment Martin Barnier, « Pratiques du son électrique au théâtre et au cinéma, 1920-1940 », in *Les Archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre*, Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Arts du spectacle – Images et sons », p. 25-41.
6. Bibliothèque historique de la ville de Paris, fonds de l'Association des régisseurs de théâtre, TMS-01174, n.p.
7. *Ibid.*, p. 47.
8. Jean Cocteau, *La Machine infernale*, Paris, Grasset, « Le livre de poche », [1934] 1984, p. 77.
9. « Un micro, pour quoi faire ? », *Le Son du théâtre*. 3. *Voix words words words*, *Théâtre/Public*, n° 201, 3^e trim. 2011, p. 54-58. Sur l'importance des disques chez Jovet, voir Bruno Sebald et Marie-Gabrielle Soret, « Les archives sonores du fonds Jovet », *Le Son du théâtre*. 2. *Dire l'acoustique*, *Théâtre/Public*, n° 199, 1^{er} trim. 2011, p. 17-27, et Catherine Steinegger, « Son, musique et mise en scène selon Jovet », in *Louis Jovet, artisan de la scène, penseur du théâtre*, Ève Mascarau et Jean-Louis Besson (dir.), Montpellier, Deuxième époque, 2018, p. 115-129.
10. Lettre de Cocteau à Jovet, 27 février 1933, fonds Louis Jovet, BnF, LJ Ms18 (3) F. 9.
11. LJ Ms 18 (1), p. 108.
12. LJ Ms 19 (1), p. 26.
13. [Jean Fayard,] *Je suis partout*, 14 avril 1934, LJ SW-54 F. 52.
14. Jean Giraudoux, *Ondine*, Paris, Grasset, 1939, p. 11-12.
15. Fonds Louis Jovet, LJ Ms 61 (4), p. 11. Il s'agit de la seule occurrence d'une voix médiatisée, tous les autres sillons des disques de la production étant consacrés à la musique instrumentale composée par Henri Sauguet.
16. Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Grasset, 1935, p. 40-43 ; disque de production n° 447.

17. Ce texte est un ajout à la pièce, j'en ai transcrit les paroles à partir du disque n° 429 où il est enregistré.
 18. Conduite de mise en scène, fonds Louis Jouvet, LJ Ms 50, p. 95.
 19. Jean Giraudoux, *op. cit.*, p. 169.
 20. LJ Ms 50, p. 171.
 21. LJ Ms 29.
 22. LJ Ms 27.
 23. Jean Giraudoux, *Amphitryon* 38, Paris, Grasset, 1929, p. 167.
 24. *Ibid.*, p. 161-162.
-

RÉSUMÉS

Consacré aux premières médiatisations électriques de la voix sur la scène française, cet article envisage conjointement les dispositifs et les effets du disque et du microphone. À travers l'exemple pionnier des mises en scène de Louis Jouvet, il montre que la poétique vocale qui caractérise ces expériences ne relève pas tant des modèles de l'auralité radiophonique ou cinématographique que d'un renouvellement des instances traditionnelles du théâtre que sont le chœur antique et les figures surnaturelles.

Focused on the first electric mediatizations of voice on the French stage, this article examines the joint mechanisms and effects of records and microphones. Through the pioneering example of Louis Jouvet's mises-en-scène, it shows how the vocal poetics that characterize these experiences are inspired less by models of radio or cinema aurality than by a renewal of the traditional dramatic devices represented by the ancient chorus and supernatural figures.

INDEX

Mots-clés : voix, médiatisation, technologies sonores, microphone, disque, chœur, surnaturel, Louis Jouvet, Jean Cocteau, Jean Giraudoux

Keywords : voice, mediatization, sound technologies, microphone, record, chorus, supernatural, Louis Jouvet, Jean Cocteau, Jean Giraudoux

AUTEUR

JEANNE BOVET

Jeanne Bovet est professeure au département des Littératures de langue française de l'Université de Montréal où elle enseigne l'histoire et l'esthétique du théâtre. Ses recherches principales portent sur les usages dramaturgiques et scéniques de la voix. Tout en continuant à s'intéresser à la question de la déclamation dans la dramaturgie classique, sur laquelle elle a publié plusieurs articles et chapitres de livres, elle consacre l'essentiel de ses recherches actuelles à l'histoire théâtrale du microphone, ainsi qu'aux relations entre voix, texte et média dans le théâtre du xx^e siècle. Membre du programme international « Le son du théâtre/Theatre Sound (xix^e-xxi^e) »

siècles) » et du projet ANR ECHO, elle a codirigé avec Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-Marc Larrue le numéro 201 (*Voix words words words*) de la revue *Théâtre/Public* (2011). De 2014 à 2018, elle a été codirectrice de *L'Annuaire théâtral, revue québécoise d'études théâtrales*.

Parmi ses publications :

« Faire voir l'écoute : le dispositif de démonstration du *Vol de Lindbergh* de Brecht, Baden-Baden, 1929 », in M.-M. Mervant-Roux et J.-M. Larrue (dir.), *Le Son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècle). Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 315-328.

« Le dispositif technologique chez Robert Lepage : une ingénierie de l'ingéniosité », in I. Pluta et G. Girot (dir.), *Metteur en scène aujourd'hui : identité artistique en question ?*, Rennes, PUR, 2017, p. 375-387.

« Juvet et les technologies sonores : dramaturgies et dispositifs de sonorisation de la voix à la Comédie des Champs-Élysées », in È. Mascarau et J.-L. Besson (dir.), *Louis Juvet, artisan de la scène, penseur du théâtre*, Montpellier, Deuxième époque, 2018, p. 101-114.

« L'arbre et la forêt : quelle déclamation pour quel public ? », in C. Candiard et J. Gros de Gasquet (dir.), *Scènes baroques contemporaines*, Lyon, PUL, à paraître en 2019.