

Tellur, Yllen et la stéréo. Musique, sons et voix dans *Nucléa* au TNP en 1952

*Tellur, Yllen and Stereo. Music, Sounds and Voices
in Nucléa at the TNP in 1952*

Joël Huthwohl



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rsl/2195>

DOI : 10.4000/rsl.2195

ISSN : 2271-6246

Éditeur

Éditions Rue d'Ulm

Référence électronique

Joël Huthwohl, « Tellur, Yllen et la stéréo. Musique, sons et voix dans *Nucléa* au TNP en 1952 », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 6 | 2019, mis en ligne le 10 décembre 2018, consulté le 27 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/2195> ; DOI : 10.4000/rsl.2195

Ce document a été généré automatiquement le 27 mai 2019.

© Revue Sciences/Lettres

Tellur, Yllen et la stéréo. Musique, sons et voix dans *Nucléa* au TNP en 1952

*Tellur, Yllen and Stereo. Music, Sounds and Voices
in Nucléa at the TNP in 1952*

Joël Huthwohl

- 1 « Tellur, Yllen et la stéréo », c'est entre ces trois instances – peut-on dire trois personnages ? – que Gérard Philipe, metteur en scène de *Nucléa*, comptait répartir l'hymne à la joie qu'il suggérait à Henri Pichette d'ajouter à *Nucléa*.

Je crois, lui écrit-il¹, que dès la dernière tentation de Gladiol [...] tu devrais retrouver à la place du vieillard un hymne (déjà écrit peut-être) à la joie que nous découperions ensuite entre Tellur sur scène, Yllen [sur scène] et la stéréo.

- 2 Cette remarque témoigne du dialogue intense entre auteur et metteur en scène pendant la période d'écriture de la pièce. Elle dit aussi que l'emploi de la stéréophonie était inclus dès cette phase d'élaboration et qu'elle représentait un élément constitutif essentiel du projet de spectacle. Ce n'est pas la seule innovation que découvrent les spectateurs lors de la création de *Nucléa* le 3 mai 1952. L'ambition de Jean Vilar, nouveau directeur du Théâtre national de Chaillot, désormais baptisé TNP (Théâtre national populaire), est de marquer vivement les esprits avec les deux spectacles d'ouverture, *L'Avare* de Molière, qu'il met en scène, et *Nucléa*, texte d'Henri Pichette, mise en scène de Gérard Philipe, éléments scéniques d'Alexander Calder, musique de Maurice Jarre « diffusée par le procédé stéréophonique de José Bernhart et Jean-Wilfrid Garrett ». Un des défis est en effet l'utilisation de la stéréophonie dirigée, mais cette nouveauté technique s'inscrit dans un large projet musical, sonore et vocal qui est une des lignes de force du spectacle. Sur cette question, comme sur les autres dimensions, littéraires et visuelles, les réactions de la presse et celles du public, connues grâce aux fameux questionnaires du TNP, étaient très attendues par l'équipe de *Nucléa*. Elles pouvaient être déterminantes non seulement pour la carrière du spectacle mais aussi pour l'emploi futur des nouvelles technologies sonores au théâtre.

« Ni révolution, ni renouveau, mais volonté »

- 3 C'est en ces termes que Jean Vilar qualifiait à la veille de la première son choix de programmer *Nucléa*². Tout en écartant prudemment l'annonce d'une future bataille d'*Hernani*, le tout nouveau directeur du TNP insistait sur l'audace du projet : présenter dans une salle de 2 800 places l'œuvre d'un jeune poète de vingt-six ans, confier la mise en scène à un acteur de vingt-huit ans, Gérard Philipe, et la musique à un compositeur de vingt-quatre ans, Maurice Jarre, et engager dans ce projet les meilleurs éléments de la troupe du TNP ainsi que les techniciens du théâtre. Une équipe jeune, qui, en outre, expérimentait la stéréophonie et confiait le décor du spectacle à un artiste américain de renommée internationale, Alexander Calder. On pourrait ajouter que c'était la première mise en scène de Gérard Philipe, une des premières musiques de scène de Maurice Jarre, qui venait de quitter la compagnie Renaud-Barrault pour devenir « régisseur musical » du TNP, et la première expérience scénographique de Calder. Le journal *Combat* ne s'y trompa pas. Sous la plume de Jean Carlier, il consacra une pleine page au spectacle le jour de la première³ et multiplia les encarts, les photographies et les titres accrocheurs pour souligner l'importance de l'évènement dans l'actualité théâtrale parisienne. Au centre de la page cette question : « Le public encaissera-t-il les coups du "boxeur" Pichette ? », allusion à son *Apoème* 4 : « J'écris avec des mots qui boxent ». L'intervention annoncée des lettristes attisait encore l'impatience de la presse et du public. Un autre journal titrait « Le TNP fera exploser ce soir la seconde pièce d'Henri Pichette *Nucléa* » et concluait : « Jean Vilar compte donner le maximum de force au texte explosif de Pichette⁴ ». Une pièce qui devait donc faire du bruit...
- 4 *Les Épiphanies*, la première pièce de Pichette, donnée en 1947 au Théâtre des Noctambules, avait déjà provoqué des remous. Gérard Philipe, ami de Pichette, interprétait son double, le poète, aux côtés de Maria Casarès, Roger Blin et Michel Michalon. Partisans et détracteurs s'étaient affrontés jusque dans la salle pour ce « spectacle gigantesque pour théâtre de poche, poème cosmogonique et dramaturgie sans drame, mallarméen par sa visée d'unité, rimbaldien par son éclatement surréaliste⁵ ». Au scandale récent d'une œuvre de rupture s'ajoutait le thème de *Nucléa* et notamment de la première partie, intitulée « Les Infernales », qui dressait le tableau cauchemardesque d'un monde en guerre, moins de dix ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale et dans le contexte tendu de la guerre froide marqué par de vifs débats sur le nucléaire. En France, Gérard Philipe était signataire de l'appel de Stockholm de 1950 et était alors considéré comme l'une des figures de proue du mouvement contre la bombe atomique. Outre son ambition poétique, *Nucléa* avait une portée politique et était un appel à la paix. Après une courte partie intitulée « La Parole éveillée », le troisième et dernier temps de la pièce voyait la victoire de l'amour symbolisée par l'union de Tellur-Gérard Philipe et d'Yllen-Jeanne Moreau. La distribution comptait au total 26 comédiennes et comédiens, parmi lesquels Jean Vilar (Gladiator), Monique Chaumette, Maurice Garrel, Françoise Spira, Jean Deschamps, André Schlessler, Charles Denner et Jean Negroni, sans oublier la figuration.
- 5 Calder avait conçu pour la pièce un dispositif scénique fait d'un praticable en bois soutenu par des tubes métalliques ainsi que trois mobiles et un stable, réalisés par le régisseur-constructeur du TNP, Camille Demangeat. Cette scénographie abstraite aux couleurs franches – noir, blanc et rouge – et aux formes simples, animée par les

mouvements silencieux des mobiles, évoluait au rythme des parties et entraînait en résonance avec leur tonalité principale, la guerre puis l'amour⁶. Calder avoua avoir plutôt travaillé par « osmose » avec Gérard Philipe et Henri Pichette. Il n'avait pas lu la pièce en entier, mais appréciait la compagnie des deux jeunes hommes, « who were very gay ». Il montait volontiers les six étages de la chambre de bonne de Pichette pour prendre un verre avec eux. Pichette, raconte Calder, aimait imiter les cris des animaux et déclamaït : « Le chien aboie, le cheval hennit, la vache meugle, la chouette hulule et Pichette... déconne »⁷. Par son ambiance joyeuse et ce goût pour les mots et les sons, cette anecdote fait écho à l'atmosphère d'une des répétitions, une « italienne », dont l'enregistrement a été conservé⁸ : les tirades et les répliques s'enchaînent très vite, les erreurs de textes et les trous provoquent rires plus que colères et les bruitages sont faits par les acteurs eux-mêmes avec une énergie et un plaisir audibles.

« [S]'empare[r] des tympan pour les surprendre »

- 6 « Pichette, incontestablement, possède le sens du verbe, le sens du rythme et l'intuition prosodique. Il possède, comme Claudel, un sens de la sonorité et du pouvoir d'incantation dont le mot a le privilège⁹. » La lecture de la pièce, publiée dès 1952 dans la Collection du répertoire du TNP, confirme les propos de Jean Vilar. Il y a en effet dans le style de Pichette un écho aux versets claudéliens¹⁰. La succession de phrases est marquée par de nombreux retours à la ligne et points d'exclamation, une véritable invitation à déclamer et même scander le texte comme en témoigne l'enregistrement de la répétition à l'italienne. On y entend, dès le début, des phrases prononcées avec un rythme marqué et au timbre claironnant alternant avec des vers, en latin, psalmodiés comme à l'église. Au fil de la première partie, et selon la nature du texte, cette diction varie, se faisant volontiers élégiaque dans les différentes stances du chœur :

Ô Morosa,
 ô Morosa, déesse du chagrin ;
 ô Morosa qui chantes lèvres pincées parmi les lumineuses
 Morosa, toi si fraîche en allée sur les sanglots antiques

ou prosaïque dans la bouche de Jean Vilar-Gladior :

Mes Chéris *virgule à la ligne* je pense que vous vous portez bien *point virgule* pour moi ne craignez pas *virgule* la santé est bonne *point* Les jours *virgule* les nuits ont tous un peu la même couleur grise *virgule* mais l'idée de vous revoir m'empêche de fermer les yeux tout à fait *point*

ou pleinement lyrique dans la dernière tirade de Gérard Philipe-Tellur :

je laverai les yeux des aveugles avec de l'eau de rose des vents... et porté par leur étonnement au haut d'une falaise j'émietterai mon cœur sur l'écume des vagues et je hélèrai les étoiles et puis la nuit le lumineux du phare baliera mon visage et je n'aurai plus de pensée que pour les horizons et nuit et jour et jour et nuit...

- 7 La forme poétique et lyrique était explicitement souhaitée par Pichette qui insère dans la pièce des éléments comme « Le Poème de la mort lente », « La Complainte du jeune mort » et, à la fin de la deuxième partie, une chanson « Les roses ont l'air de monter... », qui sera mise en musique par Maurice Jarre et interprétée par André Schlessier-Le Serviteur de scène. Ces choix font du texte, au-delà d'un poème dramatique, une partition vocale que portent non seulement les personnages, mais des « voix », le « chœur » et son « porte-parole », instances omniprésentes dans « Les Infernales ». La troisième partie,

écrite en alexandrins, ramène la pièce à une forme conventionnelle et pose d'une autre manière la question de la déclamation de cette forme prosodique si étroitement liée à la dramaturgie classique en France. Jeanne Moreau-Yllen, qui est passée par la Comédie-Française, n'était pas la moins habile à la faire entendre.

- 8 Si *Nucléa* a pris cette forme définitive, c'est à l'inspiration d'Henri Pichette qu'elle le doit, ainsi évoquée par Jean Lacouture parlant des *Épiphanies* :

La poésie de Pichette – vitale, vocale, buccale, dressée sur l'horizon comme un cri vertical, faite pour être proférée, clamée, hurlée dans l'orage, dans le grand vent d'un monde saccagé ou transfiguré¹¹.

- 9 Elle le doit aussi à son dialogue avec Gérard Philipe. Dès 1946, Pichette lit au comédien dont il vient de faire la connaissance le texte des *Épiphanies* au fur et à mesure qu'il avance. De même, le projet de *Nucléa* est conjoint, et Gérard Philipe est intervenu dans son écriture pour conseiller des coupes ou suggérer des modifications dans la structure du texte¹². La clef de la collaboration est sans doute à chercher dans la manière dont Pichette la décrit dans le *Tombeau pour Gérard Philipe* qu'il publie en 1961 :

Nombre de fois j'eus à lui lire *les Épiphanies* ou *Nucléa* ; lectures de travail où, pour ainsi parler, il désirait que je lui donne le *la*. Il écoutait avec attention, absorption, comme s'il eût fait son miel des fleurs de rhétorique. Si quelque chose clochait, il se prenait à rire d'un rire pareil à de la pudeur ou à une évasion. Ça et là il me faisait reprendre, il proposait une nuance, il creusait, il notait. Je sentais sa mémoire sous le burin, son esprit en arrêt. Puis, un matin, tel un peintre qui distribue les couleurs, il disposait la palette de sa voix, et fort d'un ton il se lançait, et mon oreille croyait voir les demi-teintes de l'amour, des éclats de joie au soleil, un camaïeu de tristesses nocturnes, la raison du poème sur un fond de folie¹³.

- 10 Le texte poétique trouve ainsi son accomplissement dans le passage de la bouche du poète à celle de son interprète, il n'existe pas sans les voix. Si l'on voulait pousser la comparaison musicale, il ne serait pas difficile d'imaginer une recherche d'équilibre entre le ténor de Gérard Philipe, la soprano Jeanne Moreau et le baryton Jean Vilar.
- 11 Quant à la musique elle-même, composée par Maurice Jarre, elle intervenait à une dizaine de reprises au cours de la pièce, mêlant percussions, très présentes, cuivres et cordes, passant de grands mouvements orchestraux, parfois tonitruants, à de simples mélodies au hautbois, de passages mélancoliques à des airs pimpants et jusqu'à une musique de cirque. La partition incluait des chœurs chantés, interprétés par la Chorale populaire de Paris sous la direction de Louis Sagner. Comme celle de Pierre Boulez pour la Compagnie Renaud-Barrault, la musique de Jarre jalonnait la représentation et accompagnait le déroulement du texte. Mais elle n'épuisait pas l'ambition sonore du compositeur et du metteur en scène. Elle se prolongeait dans des bruitages nombreux : bruits de bottes, aboiements, avion, coups de fusil, chants d'oiseaux, etc. Le tout était enregistré préalablement et diffusé par le « procédé stéréophonique de José Bernhart et Jean-Wilfrid Garrett ».
- 12 L'évènement était d'importance. On compara cette expérience avec les tentatives de « perspective sonore » d'Abel Gance¹⁴. Le dispositif installé pendant les travaux de la salle de Chaillot était composé de douze conques blanches en forme de coquillages réparties dans la salle et dans les coulisses. La stéréophonie, souvent appelée à l'époque « son en relief », permettait de diffuser et d'organiser les sons dans tout l'espace de la scène et de la salle en utilisant les différentes sources qu'étaient les conques. Bernhart et Garrett, deux ingénieurs de la Radiodiffusion-télévision française (RTF), étaient des pionniers de la stéréophonie qu'ils avaient utilisée sur les ondes dès 1950 pour *Une larme du diable*, de

René Clair, dramatique radiophonique dans laquelle jouait d'ailleurs Gérard Philipe¹⁵. Mais comme l'a souligné Marie-Madeleine Mervant-Roux¹⁶, c'est plutôt à Maurice Jarre que l'on doit l'idée d'appliquer la stéréophonie au théâtre, indépendamment du projet de *Nucléa*. Jarre l'expérimentait en revanche pour la première fois avec la pièce de Pichette. Il décrivait ainsi l'effet recherché au début du spectacle :

Cela va commencer dès le début, la salle restant allumée, les derniers spectateurs s'installant, par une sorte de pulsation musicale « stéréophonisée » (!) insensible d'abord et qui, peu à peu, s'empare des tympanes pour les surprendre tout à coup par un brusque crescendo correspondant à un diminuendo des lumières... Et l'on commencera sans qu'il soit besoin de donner les trois coups¹⁷.

- 13 La suppression des trois coups, on le sait, marquait la volonté qu'avait le TNP de rompre avec les rituels du théâtre conventionnel, mais en l'occurrence un son chasse l'autre. Le projet de Maurice Jarre était celui de la « première partition stéréophonique ». Il se mit alors à inventer des signes à ajouter aux portées et aux notes pour indiquer les effets de réverbération et d'écho, toutes les possibilités offertes par la stéréophonie. Gérard Philipe était très favorable à ce dispositif mais il voulait en mesurer les effets avant de l'accepter définitivement :

Si je n'ai pas la certitude, écrit-il à Jean Rouvet¹⁸, de voir et d'entendre les enregistrements de *Nucléa* lors de la répétition du 20 avril sur les appareils même [sic] qui serviront lors de la couturière et de la générale, etc., je dois envisager de me passer de la stéréo au profit d'une sonorisation normale.

- 14 La menace donne la mesure de l'enjeu. Les extraits d'une répétition au Théâtre des Champs-Élysées enregistrée par la RTF le 25 mars 1952 pour une émission produite par Michel Polac et diffusée le 27 avril sur la Chaîne nationale¹⁹ confirment l'engagement du metteur en scène dans la création sonore, notamment pour les voix enregistrées. On y entend Gérard Philipe donner des conseils à Henri Pichette qui enregistrait un passage du texte au micro. Le metteur en scène était conscient que le « trucage », autrement dit l'enregistrement de la voix, serait repérable, mais ne redoutait pas l'effet cinéma qu'il produirait, ce qui laisse penser qu'il se réjouissait que le spectateur prît conscience de la construction du son et de la présence de technologies inédites. Dans un autre passage, on entend Gérard Philipe enregistrer la voix du personnage de La Fillette qui s'écriait en scène « Maman ! » tandis que la voix de Gérard Philipe enregistrée l'amplifiait par un large écho. Le jeune acteur avait bien eu sa part dans la création de la bande-son du spectacle. Avec *Nucléa*, on avait donc affaire à une composition sonore et musicale très élaborée, principalement dans la première partie, « Les Infernales », utilisant l'ensemble des moyens, traditionnels ou novateurs, à disposition de l'équipe artistique : instruments de musique, voix parlées et voix chantées, enregistrements, bruitages, le tout transformé et unifié par la stéréophonie. Cette profusion de moyens et d'idées ne pouvait que marquer le public et questionner les protagonistes de l'aventure.

« [U]ne atmosphère d'implacable terreur »

- 15 *Nucléa* n'eut qu'un nombre limité de représentations. Dès le lendemain de la première, la salle de 2 800 places de Chaillot était à peine à moitié remplie. Le spectacle fut malgré tout repris pour quelques dates en mars 1953 puis en novembre 1953, témoignage de l'obstination de Jean Vilar à donner leur place aux auteurs contemporains et aux expériences novatrices dans la programmation du TNP :

Nous voici donc revenus à Chaillot avec sept pièces, toutes celles de l'an dernier étant reprises, annonçait-il en novembre 1952. Peut-être n'oublierez-vous pas désormais que, dans le grand atelier qu'est cette salle, nous n'abandonnerons pas facilement les œuvres que nous avons créées. [...] On nous reproche Pichette, on nous reproche Vauthier : nous gaspillons l'argent du contribuable. Nous continuerons²⁰.

16 La reprise de *Nucléa* se fit cependant dans une version modifiée, la première et la troisième partie étant inversées. De fait, le succès de la pièce fut mitigé. Si la scénographie de Calder et l'interprétation des comédiens emportèrent généralement l'adhésion des spectateurs, le texte lui-même fit l'objet de vives critiques, notamment la troisième partie, écrite en alexandrins, portant sur le thème de l'amour, élégie ennuyeuse tant sur le fond que sur la forme. La réception de la proposition sonore montre un public partagé, intrigué et intéressé par la nouveauté mais désarmé face à cette bande-son tonitruante.

17 Georges Neveux résume bien le sentiment de ceux qui auraient aimé être agréablement surpris et n'ont pas pu supporter ce « cauchemar de bruits ».

Tout est multiplié par un système sonore qui fait jaillir de tous les coins de la salle des appels désespérés, des ronflements de moteurs, des cris et des rafales de mitrailleuses. [...] Cette attaque du public par les appareils sonores me paraît ressortir beaucoup plus du Grand-Guignol qu'à celle [sic] de Jean Vilar. La musique proprement dite – celle de Maurice Jarre – m'aurait touché bien plus sans tout ce vacarme qu'on a voulu lui annexer²¹.

18 Certains ironisent sur le dispositif. Paul Gordeaux y voit une simple « attraction » comparable à l'escalier mécanique de Chaillot²² et Jacques Lemarchand quelque chose de bizarre et d'amusant, « et l'on peut s'en émerveiller un moment comme aux Arts ménagers devant une machine nouvelle à casser la vaisselle²³ ». Pour ceux qui se sont laissé immerger dans le flux sonore, l'impression est forte et semble provoquer un certain malaise, une émotion, portée finalement au crédit du spectacle. Ainsi Robert Kemp, qui écrit :

Grâce à la « stéréophonie » cela ne manque pas de puissance. Les bruits nous assaillent de tous les côtés de la salle, de toutes les pointes de la rose des vents. Nous sommes cernés, prisonniers²⁴...

19 De même Paul Abram :

Le vrombissement infernal des avions, le grondement écraseur des tanks, le sifflement strident des obus et des bombes, amplifiés, multipliés par l'agencement stéréophonique des micros, créent une atmosphère d'implacable terreur où tout semble devoir sombrer à jamais. De ce chaos surgissent des cris de douleur ou de révolte qui [...] émeuvent profondément²⁵.

20 Jacques Aubry va jusqu'à dire que « [l]e spectateur, enfermé dans ce cercle de bruits », se trouve, dès le début, en « état de grâce théâtrale²⁶ ». Pour conclure sur la réception par la presse, il faut faire état d'une divergence d'appréciation qui laisse songeur. Tandis que Charles Blanchard affirme que « la ressemblance avec la réalité est tellement saisissante qu'on a envie de saisir le son au passage²⁷ », un autre journaliste décrit le spectacle ainsi :

Tout était à craindre de l'emploi d'un procédé technique comme la « stéréophonie dirigée » [...]. C'était la porte ouverte à toutes les tentations de vérisme et de « trompe-oreille ». Fort heureusement, le procédé a été employé sans la moindre concession au réalisme, et si les spectateurs ont bien eu parfois l'illusion d'entendre passer un avion au-dessus de leur tête, cela n'a été que l'affaire d'une seconde. Immédiatement après, ils étaient replongés dans un univers sonore hallucinant et sans aucun rapport direct avec la réalité²⁸.

- 21 Et le journaliste de conclure que la musique de Maurice Jarre est pour beaucoup dans cette réussite.
- 22 De ce tour d'horizon des critiques, on peut déduire qu'une partie d'entre eux se montrent d'emblée rétifs voire hostiles à la proposition sonore. Son intensité, sa complexité et son omniprésence ont érigé une barrière à l'écoute. C'était trop de son pour leur goût. Pour d'autres, et pour beaucoup, c'est la surprise et l'effet de réel qui l'emportent, créant un sentiment de malaise ou de terreur, sensations cauchemardesques voulues par l'auteur et le metteur en scène dont le pari est à ce titre réussi. Enfin, une minorité sans doute a apprécié l'œuvre sonore dans toute sa richesse et pour ainsi dire pour elle-même, s'est laissé immerger dans ce bain sonore et l'a pleinement vécu comme une expérience auditive, ce qui répondait sans doute plus à l'ambition de Maurice Jarre et des ingénieurs de la RTF.
- 23 Les spectateurs dont on connaît les réactions grâce aux questionnaires du TNP²⁹ rejoignent en partie les réactions de la presse. « C'est un essai prodigieusement intéressant qui doit se développer, se perfectionner par d'autres essais », écrit Henri Laugier, professeur à la Sorbonne. « Le son surtout est une grande nouveauté qui sera utilisable à nouveau », déclare un peintre-verrier. Toutefois les remarques sur le son sont moins nombreuses que l'on pourrait s'y attendre. Peut-être parce que ces spectateurs ont assisté à la deuxième version où le choc sonore des « Infernales » n'arrivait qu'en deuxième partie. La majorité des remarques portent d'ailleurs sur le fait que le son est trop fort et gêne l'écoute des voix des acteurs. Certains rejoignent Georges Neveux et trouvent les effets « faciles et parfois vulgaires » (Jean-Pierre Gilbert, étudiant à l'École des Beaux-Arts). Un autre étudiant, Jean Luger, trouve « un peu facile » la scène de l'enfant « dont la tendance mauvais goût est accentuée par l'écho stéréophonique disant "Maman" ». Le choix de Gérard Philipe ne l'a donc pas convaincu. Plusieurs spectateurs soulignent comme la critique l'importance de la dimension réaliste de la pièce : « Cette pièce ne témoigne pas contre le réalisme mais pour le réalisme » (Émile Dervain) ; « La musique et le son dans son réalisme effrayant, [c'est] justement ce qu'il fallait pour accentuer l'idée de *Nucléa* » (Birgit Peterson, étudiante). D'où le même sentiment de cauchemar :
- Votre musique, votre bruitage, vos jeux de lumière, tout ce qui accompagne les Infernales se rapproche tellement de ce que l'on éprouve lors d'un mauvais rêve, qu'au début de la 2^e partie de votre spectacle, je n'étais plus dans la salle de Chaillot, mais vraiment un malaise s'emparait de moi, je faisais un vrai cauchemar, c'est en me cramponnant à mon fauteuil que j'ai pu me persuader du contraire (Marie-Françoise Le Tonquesse, étudiante).
- 24 Cette sensation était peut-être même intensifiée à la reprise de 1953 car la salle avait été réduite, ce qui accentuait la proximité entre public et acteurs. Un étudiant, Pierre Grannec, en témoigne :
- Le procédé stéréophonique [...] crée un nouvel espace. L'action ne se déroule plus sur une scène, mais dans la salle, nous sommes acteurs et participons aux émotions que les personnages sur la scène symbolisent. Les acteurs deviennent nos représentants et la salle fait corps avec la scène.
- 25 Cette observation résume parfaitement la dimension immersive du spectacle.
- 26 Convaincus des multiples possibilités qu'offraient les technologies sonores, Pichette, Philipe et Jarre, galvanisés par l'évènement de l'ouverture du TNP et emportés par la fougue de leur jeunesse, ont voulu un spectacle total qui utilisât tous les moyens à leur

disposition en matière de distribution, de scénographie, de lumière et de son. L'opportunité d'avoir recours, en plus de l'enregistrement, à la stéréophonie, et d'être les premiers à le faire, a joué comme une baguette magique et les a incités à métamorphoser les matériaux traditionnels – voix, musique, bruitage – en une création sonore unifiée d'une puissance inédite au théâtre, mais qui fut souvent jugée excessive et n'a pas connu le succès escompté. Jean Vilar a toujours revendiqué le choix de la programmation de *Nucléa*. Mais ses propos lors du débat sur *Nucléa* à la Sorbonne, le 25 mars 1953³⁰, montrent que l'expérience sonore lui pose encore question. Ce jour-là, Henri Pichette et lui donnent leur opinion, entre autres points, sur l'avenir de la stéréophonie. Selon Pichette, le sujet intéresse Vilar, la stéréophonie permettant d'envisager « le théâtre dans l'espace, la pénétration du texte par autre chose que par les acteurs ». Vilar y voit la « création du décor musical ». Pour lui, l'intérêt de la stéréophonie, c'est qu'elle « désaxe la sensibilité du public ». Les deux formules paraissent ambiguës. Revenir à la notion de « décor » fait passer l'enjeu du son à l'arrière-plan. Quant à « désaxer la sensibilité du public », faut-il le souhaiter ? En tout cas, Vilar termine de manière assez abrupte en précisant que dans *Macbeth*, il ne souhaite pas utiliser la stéréophonie. « Shakespeare ne l'utilisait pas ».

NOTES

1. BnF-ASP, fonds Henri Pichette, 4-COL-111 (78).
2. « Jean Vilar : Ni révolution, ni renouveau, Nucléa est une volonté », entretien avec Jean Vilar, *Arts*, 7 mai 1952.
3. Jean Carlier, « Ce soir au Palais de Chaillot, Nucléa », *Combat*, 3-4 mai 1952.
4. « Le TNP fera exploser ce soir [...] », article signé MR, BnF-ASP, fonds Jean Vilar, 4-COL-71/339 (2).
5. Alfred Simon, « Théâtre et destin », in *Gérard Philipe, un acteur dans son temps*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003, p. 77.
6. Le mobile « L'amour » de la troisième partie est conservé aujourd'hui à la Maison Jean Vilar (Avignon).
7. Alexander Calder, *Calder. An Autobiography with Pictures*, New York, Random House, 1966, p. 209-210.
8. BnF-ASP, fonds Gérard Philipe, ASPBAN-000669 et ASPBAN-000670.
9. Jean Vilar, *Arts*, 7 mai 1952, art. cit.
10. Pascal Lécroart, « Des écritures dramatiques contemporaines dans l'héritage du verset claudélien ? », intervention au colloque international « Paul Claudel, résolument contemporain », Paris, 19-21 septembre 2018.
11. Jean Lacouture, « Défense et illustration », *Cahiers Henri Pichette*, Granit, 1991, n° 1, p. 12.
12. Lettre de Gérard Philipe à Henri Pichette, BnF-ASP, fonds Henri Pichette, citée plus haut.
13. Henri Pichette, *Tombeau de Gérard Philipe*, Paris, Gallimard, 1961, p. 23-24.
14. Maurice Jarre cité par Jean Carlier, art. cit.
15. Sur la « stéréophonie dirigée » et ses applications, voir *supra* la contribution d'Éric Monin.

16. Marie-Madeleine Mervant-Roux, émission « À pleine voix », France Musique, 17 mai 2016. <https://www.francemusique.fr/emissions/pleine-voix/sonoriser-la-voix-au-theatre-et-dans-la-musique-classique-7976>
17. Jean Carlier, art. cit.
18. Lettre de Gérard Philipe à Jean Rouvet, administrateur du TNP, [avril 1952], Avignon, Maison Jean Vilar, 4-JV-117.
19. INA, PHD88012275.
20. Jean Vilar, « Le théâtre et la soupe », *Le Théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1986, p. 150.
21. Georges Neveux, « Pichette et Molière au Théâtre national populaire », [*France Observateur* ?], 8 au 14 mai 1952, BnF-ASP, 4-SW-13472.
22. Paul Gordeaux, « Nucléa, de M. Pichette, une pièce d'avant-garde en alexandrins », *France-Soir*, [mai 1952], BnF-ASP, 4-COL-71/339 (2).
23. Jacques Lemarchand, « Nucléa d'Henri Pichette au Théâtre national populaire », BnF-ASP, 4-COL-71/339 (2).
24. Robert Kemp, « Nucléa et L'Avare », *Le Monde*, [mai 1952], BnF-ASP, 4-COL-71/339 (2).
25. Paul Abram, « Nucléa de M. Henri Pichette au Théâtre national populaire », *Libération*, [mai 1952], BnF-ASP, 4-COL-71/339 (2).
26. Jacques Aubry, « Nucléa ou l'amour, une fois de plus, triomphe », *L'Aurore*, [mai 1952], BnF-ASP, 4-COL-71/339 (2).
27. Charles Blanchard, « Nucléa : de la belle stéréophonie, mais un drame bien terne », [*France-Dimanche*, mai 1952], BnF-ASP, 4-COL-71/339 (2).
28. Coupure de presse sans référence d'auteur, de date ni de journal. BnF-ASP, 4-COL-71/339 (2).
29. Réponses aux questionnaires « Nucléa. Chaillot », mars 1953 (3), Avignon, Maison Jean Vilar, 4-JV-117 (4). Les questionnaires pour la création en 1952, s'ils existent, n'ont pas pu être consultés dans le cadre de cet article.
30. Avignon, Maison Jean Vilar, 4-JV-117 (1).

RÉSUMÉS

À l'ouverture du Théâtre national populaire (TNP) de Jean Vilar en 1952, le public pouvait découvrir dans la grande salle du Palais de Chaillot *L'Avare* de Molière mis en scène par Jean Vilar lui-même, mais aussi *Nucléa*, pièce du poète Henri Pichette, mise en scène par Gérard Philipe. Novatrice par bien des aspects, notamment la scénographie d'Alexander Calder, cette œuvre a été aussi l'objet d'une expérience sonore inédite : l'utilisation de la stéréophonie dirigée, résultat de la collaboration entre le metteur en scène, le compositeur Maurice Jarre et deux ingénieurs de la Radiodiffusion française, Jean-Wilfrid Garrett et José Bernhart. Ce dispositif avait été installé à la faveur de la rénovation de la salle. Les archives des protagonistes, l'abondance des articles de presse et la richesse des questionnaires des spectateurs du TNP permettent de rendre compte des ambitions du projet et des réactions contrastées qu'il a suscitées.

At the 1952 opening of the Théâtre national populaire (TNP) founded by Jean Vilar, members of the public were invited to the main hall of the Palais de Chaillot to view Molière's *L'Avare*, staged by Jean Vilar himself, as well as the play *Nucléa*, written by the poet Henri Pichette and directed by Gérard Philipe. Innovative in many respects, notably Alexander Calder's stage sets, this work was also used for a groundbreaking experiment: the use of directional stereophonic sound, the

result of a collaboration between the director, the composer Maurice Jarre and two engineers from French radio (RDF), Jean-Wilfred Garrett and José Bernhart. The new device had been installed in the Théâtre national de Chaillot during the hall's renovation. The rich archives, abundance of newspaper articles and many questionnaires completed by audience members offer solid insight into the project's ambitions and the mixed reactions it generated.

INDEX

Mots-clés : Henri Pichette, Gérard Philipe, stéréophonie, Théâtre national populaire

Keywords : Henri Pichette, Gérard Philipe, stereophony, TNP

AUTEUR

JOËL HUTHWOHL

Archiviste-paléographe, Joël Huthwohl est conservateur des bibliothèques et historien du théâtre. Conservateur-archiviste de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française de 2001 à 2008, il est aujourd'hui directeur du département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France.

Parmi ses publications :

Jean-Marie Serreau et les scènes de la décolonisation, L. Delaunay et J. Huthwohl (dir.), *Revue d'histoire du théâtre*, n° 260, Paris, 4^e trim. 2013.

La Marionnette. Objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation, T. Dufrêne et J. Huthwohl (dir.), Lavérune, L'Entretiens, 2014.

Piaf, Catalogue de l'exposition Piaf à la Bibliothèque nationale de France, 14 avril-23 août 2014, J. Huthwohl (dir.), Paris, Bibliothèque nationale de France, 2015.

« Mélingue, le mousquetaire de Belleville », in O. Bara, M. Losco-Lena et A. Pellois (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Actes du colloque international, Lyon, 22-24 mars 2012, Lyon, PUL, 2015, p. 143-156.

« La notation du travail théâtral, regard vers le passé », in *La Notation du travail théâtral. Du manuscrit au numérique*, Manage, Lansman, 2016, p. 15-26.