

## PEUT-ON ENTENDRE SARAH BERNHARDT ?

Le piège des archives audio et le besoin de protocoles

Marie-Madeleine Mervant-Roux

Publications de la Sorbonne | « Sociétés & Représentations »

2013/1 n° 35 | pages 165 à 182

ISSN 1262-2966

ISBN 9782859447458

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2013-1-page-165.htm>

Pour citer cet article :

Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Peut-on entendre Sarah Bernhardt ? Le piège des archives audio et le besoin de protocoles », *Sociétés & Représentations* 2013/1 (n° 35), p. 165-182.

DOI 10.3917/sr.035.0165

Distribution électronique Cairn.info pour Publications de la Sorbonne.

© Publications de la Sorbonne. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Marie-Madeleine Mervant-Roux

## Peut-on entendre Sarah Bernhardt ?

### Le piège des archives audio et le besoin de protocoles

---

Nous pouvons écouter des sons enregistrés dans le passé, mais nous ne pouvons prétendre que nous savons exactement ce qu'était l'audition à un moment ou en un lieu particulier du passé. À l'époque de la reproduction technologique, nous pouvons parfois faire l'expérience d'un passé audible, mais nous ne pouvons que présumer l'existence d'un passé auditif.

Jonathan STERNE<sup>1</sup>

Dès les débuts du programme qui a nourri le présent article, intitulé « Intermédialité et spectacle vivant. Les technologies sonores et le théâtre (xix<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècles)<sup>2</sup> », la question des documents audio et de leur usage pour la recherche a occupé une place centrale. Pour deux raisons : parce que nous avons choisi de prendre comme point de départ la période où sont apparues, en une poignée d'années, les grandes technologies de conservation et de médiatisation du son – le phonographe, le microphone, le téléphone, le

1. « Le passé audible », *Théâtre/Public*, n° 197, 2010/3, *Le Son du théâtre*, 1, *Le Passé audible*, p. 18. Cet article reprend, pour l'essentiel, l'introduction du livre *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham/Londres, Duke University Press, 2006 [2003].

2. Ce PICS (programme international de coopération scientifique) du CNRS, appelé aussi, en une formule plus brève, « Le son du théâtre/Theatre Sound (xix<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècle) », codirigé avec Jean-Marc Larrue (université de Montréal) est un partenariat entre une équipe du laboratoire ARIAS (Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle) et une équipe du CRI (aujourd'hui CRIalt : Centre de recherche intermédiaire sur les arts, les lettres et les techniques) de Montréal. Voir le site [www.lesondutheatre.com](http://www.lesondutheatre.com). L'intermédialité traite de la circulation des médiums et des relations entre les médias (un média est un médium qui s'est organisé et fixé dans une certaine forme institutionnelle – la caméra est un médium, le cinéma est un média) et des implications historiques, sociologiques, culturelles et politiques qu'entraînent de telles circulations et relations. Voir [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/recherches\\_champ\\_principal.asp](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/recherches_champ_principal.asp).

haut-parleur – et que les tout premiers enregistrements concernant la vie théâtrale sont contemporains de la mise au point de l'appareil enregistreur (Edison, 1877), ils la précèdent même de deux décennies (nous y reviendrons) ; parce que ces archives – nous en avons rapidement pris conscience – étaient restées ignorées par les chercheurs spécialistes de théâtre, à de rares exceptions près. Cette indifférence ne pouvait que nous intriguer et nous inciter à les écouter. Notre groupe étant non seulement international mais pluridisciplinaire, nous avons été guidés dans nos premiers pas par les historiens des techniques, les spécialistes de la chanson, de la radio, du phonographe, ou du cinéma des premiers temps, qui nous avaient précédés dans la collecte et l'audition de ce type de documents (cylindres, disques Pyral, microsillons, bandes magnétiques, etc.). Certains d'entre eux faisaient partie des fondateurs des « Recherches sur le son » (l'intitulé anglo-saxon « Sound Studies » n'a pas encore trouvé sa traduction française), associant approche philosophique et approche intermédiaire pour élaborer une réécriture critique de l'histoire, jusque-là métaphysique, de l'écoute. Leur façon d'appréhender les archives sonores, dans leurs matérialités et leurs modes de fonctionnement propres, technique, commercial, culturel, a bousculé des habitudes solidement ancrées chez les chercheurs en études théâtrales pour qui la part auditive du théâtre, négligeable, ne relevait en tout cas pas, en tant que telle, d'une histoire des techniques. Deux personnalités représentaient au sein de mon laboratoire<sup>3</sup> des façons différentes de penser et d'écrire l'histoire du théâtre : Denis Bablet, spécialiste du décor, de la scénographie et du théâtre comme lieu d'expression artistique (auto-défini comme tel à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec « l'invention » de la mise en scène moderne), a appliqué à la création scénique les méthodes de l'histoire de l'art ; Élie Konigson, spécialiste de l'espace théâtral au Moyen Âge et à la Renaissance, a adopté pour décrire et analyser son objet les outils et les modèles de l'anthropologie historique. L'un et l'autre ont mis au jour et exploité des fonds d'archives inédits. Denis Bablet a dirigé plusieurs séminaires sur l'usage des documents audiovisuels, de la captation vidéo et du film de théâtre pour l'analyse du spectacle ; Élie Konigson, aux prises avec les récits pseudo-scientifiques que le monde médiéval semble susciter plus que d'autres, s'est attaché à formuler les règles qui devaient selon lui présider à une interprétation sérieuse de l'iconographie du passé<sup>4</sup>. Cependant, dans un contexte *a priori* favorable, la question des enregistrements audio n'a pas été examinée

3. Le LARAS (Laboratoire de recherche sur les arts du spectacle).

4. Voir Denis Bablet (dir.), *Filmer le théâtre, Cahiers théâtre Louvain*, n° 46, 1981. Élie Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS Éditions, 1975, « Introduction », p. 7-11.

ni même posée. Nous pouvons mesurer sur cet exemple la résistance presque incroyable de la théâtrologie moderne à la reconnaissance de ces sources. Moi-même les ai longtemps négligées, y compris sur des sujets qui semblaient exiger que l'on s'y intéressât<sup>5</sup>. Dans le programme récent, dédié au son du théâtre, c'est l'approche intermédiaire, elle-même suscitée par la capacité remarquable des techniques et appareils sonores à circuler d'un média à un autre, d'un art à un autre (théâtre, phonographie, téléphonie, cinéma, radiophonie<sup>6</sup>), qui a fait découvrir aux spécialistes de théâtre la culture scientifique des Sound Studies, et plus particulièrement son courant historique : Jonathan Sterne (pour sa théorie générale de l'écoute, à laquelle nous avaient préparés les ouvrages d'Alain Corbin), Rick Altman, Valérie Pozner et Giusy Pisano (pour leurs approches techniques et institutionnelles du son au cinéma), Ross Brown et Viktoria Tkaczyk (pour l'inscription de la dimension sonore et acoustique des arts du spectacle dans un large contexte de savoirs et de pratiques artistiques et sociales)<sup>7</sup>. La leçon est partout la même : sortir des discours essentialistes sur le son, inscrire les phénomènes sonores et auditifs dans une histoire culturelle élargie, incluant l'histoire des sciences et des technologies. Ces principes ont fondé notre relation aux traces audibles du théâtre, ils sous-tendent ce qui va suivre.

Après nous être interrogée sur les liens éventuels entre le long oubli des documents audio par la recherche théâtrale et les (rares) usages de ces documents (avant ces toutes dernières années), nous prendrons pour exemple le sort fait au célèbre enregistrement de *Phèdre* de Racine par Sarah Bernhardt, étudié par Melissa Van Drie dans sa thèse<sup>8</sup> et réexaminé par nous dans le cadre d'un séminaire à visée méthodologique. Plusieurs raisons ont présidé à ce choix : les

5. Préparant un ouvrage sur le théâtre de Claude Régy (*Claude Régy. Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », n° 21, 2008), je n'ai songé à consulter les fonds radiophoniques des années 1950-1970 qu'au moment de concevoir le DVD qui devait lui être joint. Cependant, une étude due à Jean-Patrice Courtois, analyse méthodiquement l'archive de la seule « mise en scène radiophonique » de Régy : *Elle est là* (1980).

6. La collaboration de spécialistes de la chanson et du cinéma des premiers temps comme Giusy Pisano, de spécialistes du phonographe, comme Patrick Feaster, de conservateurs du département de l'Audiovisuel de la BnF comme Bruno Sebald ou Elisabeth Giuliani, a été décisive.

7. Voir en particulier Rick Altman, « Sound Studies: A Field Whose Time Has Come », *IRIS*, n° 27, printemps 1999 ; Id., *The State of Sound Studies/Le son au cinéma, état de la recherche*, Paris/Iowa City, p. 3-4 ; Giusy Pisano, Valérie Pozner (dir.), *Le Muet a la parole : cinéma et performance à l'aube du xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, AFRHC, 2005 ; Ross Brown, *Sound. A Reader in Theatre Practice*, Palgrave Macmillan, 2009 ; Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk, Matthias Warstat, *Theaterhistoriografie : eine Einführung*, Tübingen, Francke, 2012.

8. *Théâtre et technologies sonores (1870-1910). Une réinvention de la scène, de l'écoute, de la vision*, thèse soutenue en 2010 (sa publication est en préparation).

lecteurs pourront facilement trouver cet enregistrement sur Internet ou dans les CD joints à quelques publications dont nous donnons les références ; le document a suscité un certain nombre de jugements et d'interprétations de la part d'excellents spécialistes du théâtre, ce qui permet d'appréhender, sur un cas que l'on pourra qualifier d'extrême (une voix mythique, de savants commentateurs), le piège que représente tout enregistrement sonore, un piège principalement temporel (« le sonore vit au présent<sup>9</sup> ») ; enfin, il a été l'objet de suffisamment d'exercices dans notre séminaire pour que nous puissions esquisser, à partir de cet exemple, un protocole général pour l'exploitation par les chercheurs et les étudiants des captations audio de représentations ou de performances théâtrales.

## Une surdité sélective et significative

Quelques chiffres concernant les enregistrements actuellement conservés par la BnF dans le domaine spécifique du théâtre<sup>10</sup> suffiront à convaincre que ce n'est pas la pauvreté des traces inventoriées et disponibles qui peut expliquer la négligence de ce type de sources par la théorie théâtrale : à lui seul, le département des Arts du spectacle détient 12 000 documents sonores, audiovisuels et multimédias, dont environ 9 500 documents strictement sonores : 950 disques gravés Pyral, 1 300 disques pressés 78 tours, 1 000 disques microsillons, 6 150 bandes et cassettes (du fil magnétique [fil en acier, pour l'enregistrement de la parole] à la cassette DAT en passant par les différentes générations de bandes et de cassettes magnétiques), une centaine de CD et CD-R. On y trouve des captations de spectacles en public et de répétitions, des éléments de travail théâtral (bruits, musiques, bandes-son), des discothèques d'artistes, des entretiens, etc. Sans préjuger des pratiques « invisibles », internes aux groupes de recherche, aux cours et enseignements, nous pouvons constater que les usages publics de ces enregistrements par la recherche théâtrale contemporaine

9. Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006, p. 45.

10. Voir Joël Huthwohl, « À l'écoute du patrimoine théâtral », *Théâtre/Public*, n° 197, *Le Son du théâtre*, 1, *Le passé audible*, p. 28-31. À ces données, il convient d'ajouter celles du département de l'Audiovisuel. En dehors de la BnF, l'Ina, principal détenteur de documents audio, a publié un guide intitulé « Le théâtre dans les fonds de l'Ina de France » (2008) indiquant la richesse et la diversité des fonds radiophoniques spécialisés : retransmissions, adaptations, créations en studio, entretiens, cours, émissions documentaires. Autres lieux de conservation importants : l'IMEC, la bibliothèque Gaston Baty (université Sorbonne nouvelle-Paris 3), la bibliothèque-musée de la Comédie-Française. Sans oublier de nombreux théâtres, personnes privées, collectionneurs ou associations.

(nous nous limitons au domaine français) se résument en trois principaux cas de figure :

Premier cas : le document audio, enregistrement original ou copie d'un phonogramme existant (réalisé pour la radio, la diffusion commerciale ou les archives d'un théâtre), est choisi par le chercheur pour accompagner un ouvrage, une émission, un film consacré à un acteur (à une actrice). Il est censé donner vie aux descriptions ou aux images proposées de l'acteur (de l'actrice), et éventuellement illustrer le caractère exceptionnel de sa voix. Succinctement présenté, il n'est pas précisément contextualisé, et ne fait presque jamais l'objet d'une étude méthodique<sup>11</sup>. Assez bref, il est traité comme une photographie sonore.

Deuxième cas : le document audio a pour fonction de restituer un événement théâtral (ou un moment de cet événement) à ceux qui ne l'auront pas vu, ou d'en permettre la redécouverte. Il fait l'objet d'une présentation (orale à la radio, écrite dans le cas d'un CD ou DVD) et dans certains cas s'accompagne de commentaires). Cela ne concerne que quelques créations exceptionnelles d'artistes connus pour leur travail sur la vocalité (Artaud, Vilar, Beckett, Vitez, Bene...). Là encore, le document semble devoir parler de lui-même.

Troisième cas : le document audio est doté d'une fonction documentaire précise : par exemple, montrer quel était le texte effectivement joué, accompagner une réflexion sur l'alexandrin, illustrer et faire comprendre un certain code de diction (comme dans la livraison de *Théâtre Aujourd'hui* déjà mentionnée).

11. Une exception : le texte de Julia Gros de Gasquet « La voix de Gérard Philipe au théâtre : vain fantôme ou présence éclairante » (dans Gérard Bonal (dir.), *Un acteur dans son temps : Gérard Philipe*, catalogue de l'exposition de 2003 *Gérard Philipe*, Paris, BnF, 2004, p. 96-103) où sont commentés les documents sonores reproduits sur le CD joint à l'ouvrage.



Ill. 1 – Le phonographe Edison (Modèle C, 1908 : USA). Photo. Hugo B. Lefort, coll. Mario Gauthier (Québec). Cet appareil pouvait enregistrer et reproduire le son gravé sur des rouleaux noirs ayant une durée de deux minutes.

Tous ces enregistrements réunis ne constituent qu'une part infime des fonds existants. Hormis les exemples de diction choisis pour illustrer des âges révolus, ou les traces de manifestations extraordinaires, présentées comme hors normes, hors-temps, ils se caractérisent par leur caractère assimilable, acceptable par un auditeur contemporain : le choix des extraits, leur durée limitée, leur découpage, tout semble avoir été fait pour rendre le son « audible », ou le moins inaudible possible, de façon à ce que l'impression globale puisse soutenir l'image (de l'acteur, de l'actrice, du spectacle) donnée par les photographies et les films, suggérée par les textes. Or, la plupart des archives audio existantes résisteraient à un tel traitement, à commencer par les plus anciennes – mais en matière d'audition, le vieillissement peut être rapide et indépendant de la chronologie : entendre certaines archives scéniques des années 1970 éveille irrésistiblement l'hypothèse selon laquelle il pourrait bien exister un écart immense entre la mémoire esthétique officielle du théâtre, véhiculée par des écrits illustrés d'images et des productions audiovisuelles, et l'histoire réelle des spectacles, dont une large part nous serait *a priori* inaccessible, car pensée, créée et vécue dans des univers sensoriels et sensibles disparus, ce dont les éléments audio témoignent avec brutalité. On est ainsi conduit à s'interroger sur les véritables raisons de la relégation des sons. Si ces fonds riches et variés n'ont même pas été écoutés, est-ce parce que les spécialistes partageaient la conviction, jamais interrogée, selon laquelle les traces sonores ne peuvent rien révéler d'important sur le théâtre digne de ce nom, c'est-à-dire un théâtre

qui fondamentalement serait une pratique du regard<sup>12</sup>? Ou parce qu'ils devinaient et appréhendaient leur encombrante incongruité? Notre étude fournira quelques éléments de réponse.

## Entendre Sarah Bernhardt dans *Phèdre*

Le document sur lequel nous avons choisi de travailler est un enregistrement par Sarah Bernhardt d'une réplique de Phèdre adressée à Hippolyte, acte II, scène 5 de la tragédie de Racine : vingt-neuf vers en tout, depuis « Oui, Prince, je languis... » jusqu'à « ... se serait avec vous retrouvée ou perdue ». Nous précisons un peu plus loin de quel document exact il s'agit : l'incertitude qui règne sur son identification fait, en effet, partie de notre réflexion. Elle est liée au fait que le même extrait de *Phèdre* a donné lieu dans un laps de temps assez court à deux phonogrammes assez différents, l'un en 1902 (un enregistrement Pathé sur cylindre), l'autre en 1903 (un disque Gramophone & Typewriter Co., 72 tours/minute), d'une durée similaire (un peu moins de deux minutes – durée maximale jusqu'en 1904), sans la réponse d'Hippolyte. Le repérage des deux versions est encore compliqué par la plasticité des copies, accentuée par le numérique. Quelques versions « customisées » du disque ont été déposées sur le Net, par exemple une vidéo à regarder avec des lunettes 3D à filtre rouge/cyan : le rythme de la diction a été artificiellement ralenti, un des célèbres portraits de Sarah par Nadar (réalisés vers 1860) a été numérisé, les yeux et la bouche s'animent. Le même enregistrement, proposé à un rythme moins étrange et sans accompagnement d'images, est annexé à l'édition audio de *Ma double vie*, l'autobiographie de Sarah Bernhardt, lue par Edwige Feuillère (les éditions Des femmes, 1983); il constitue un élément clé du coffret de six CD *Le Théâtre parisien de Sarah Bernhardt à Sacha Guitry* (Emi Music, 1993), et l'un des neuf exemples illustrant le dossier *Dire et représenter la tragédie classique* déjà évoqué. Les versions fantaisistes dues aux internautes montrent que l'écoute fétichiste de « la Divine » se porte bien – et confirment que la relation à la voix n'a souvent rien de raisonnable; les versions plus sérieuses nous apprennent que le document de 1903, le plus connu, a circulé sans datation précise : les éditions Des Femmes indiquent 1900 et le SCEREN-CNDP 1906. On trouve aussi 1915. Ce flou s'inscrit dans une indifférence assez générale à l'identification rigoureuse des documents sonores.

12. Sur cette hypothèse, voir, par exemple, « Pour une histoire des disques de théâtre. L'âge d'or des 33 tours (1950-1970) : comment a-t-on pu l'oublier si vite? », *Théâtre/Public*, n° 197, p. 65-70.



Si nous nous concentrons maintenant sur ce que deux chercheurs spécialistes ont récemment écrit à propos de cet enregistrement (en réalité, répétons-le, nous ne pouvons savoir s'il s'agit bien du disque auquel nous-même nous référons, car les ouvrages ne fournissent aucune information en ce domaine), nous nous trouvons devant deux types de commentaires : Sophie-Aude Picon, qui souligne l'importance du rôle de Phèdre dans la carrière de l'actrice, effectue une exploitation documentaire de l'archive, une lecture détaillée de la prestation vocale, mais sans qu'aient été préalablement éclairées la source et la nature exacte du document écouté<sup>13</sup> ; George Banu élabore une réflexion sur la nouveauté radicale que représente à l'époque l'enregistrement, photographique et phonographique – « Sarah Bernhardt, écrit-il, cristallise un passage – le passage de la présence physique, comme condition impérative pour tout comédien, à l'image reproduite et diffusée mécaniquement<sup>14</sup> ». Réflexion pénétrante, mais appuyée sur un épisode biographique repris sans vérification. Voici cet épisode, tel que le rapporte Georges Banu :

Sarah s'évanouit, troublée par l'étendue de l'écart entre la perfection de ce qui, unanimement, fut qualifié de « voix d'or », et la misère du son retransmis. A-t-elle éprouvé alors l'angoisse d'une trahison définitive, d'un vol de soi sans remède ? Sans doute : « Vous ne me connaîtrez pas telle que j'ai été », comprit-elle avec panique<sup>15</sup>.

C'est sur cette narration que nous nous arrêterons, en suivant d'abord la démarche de vérification et d'analyse de Melissa Van Drie :

Le récit, reproduit un peu partout, de Sarah Bernhardt s'évanouissant d'horreur à l'écoute de sa voix enregistrée a propagé l'idée d'un traumatisme fatal, et la thèse d'un fossé quasi ontologique entre le monde du théâtre et l'univers des technologies audio. L'objectif de cet article est de montrer, outre le caractère inventé de ce récit, que la rupture entre les acteurs et le phonographe n'a pas été ce que l'on dit<sup>16</sup>.

Le tableau chronologique reproduit p. 12 et 13 permet de voir d'un coup d'œil que nous avons affaire à une fiction. L'évanouissement supposé, d'après les sources qui l'évoquent, aurait eu lieu en 1903, année de l'enregistrement

13. Sophie-Aude Picon, *Sarah Bernhardt*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Biographies », 2010, p. 229-230.

14. Georges Banu, *Sarah Bernhardt : sculptures de l'éphémère*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, coll. « Mémoires photographiques », 1995, p. 14.

15. *Ibid.*, p. 9.

16. Melissa Van Drie, « Des modèles phonographiques pour de nouvelles voix théâtrales : Sarah Bernhardt, Alfred Jarry », *Le Son du théâtre*, 3, *Voix Words Words Words, Théâtre/Public*, n° 201, septembre 2011, p. 46.

du disque Gramophone. La véracité de ce malaise a été souvent contestée : outre qu'on ne voit pas bien pourquoi Sarah Bernhardt réagirait violemment en 1903, et pas en 1902, il suffit de penser qu'elle est alors âgée de cinquante-neuf ans, qu'elle n'est pas une débutante et a déjà eu de nombreuses occasions d'entendre sa propre voix, si l'on pense au nombre de séances d'enregistrement qu'elle a vécues, depuis sa toute première expérience du phonographe, en 1880, c'est-à-dire quasiment dès l'invention de l'appareil, dans le laboratoire américain d'Edison où elle s'était précipitée lors d'une tournée à New York et Boston. Elle s'était, cette nuit-là, bel et bien évanouie (ce dont elle était coutumière), mais de fatigue et d'émotion et *avant* d'être enregistrée. Si sa voix, cette toute première fois, lui a paru nasillarde et étrange, si c'est là, dans cette nuit enneigée et électrique, que se situe probablement la source de la légende, l'actrice n'a en tout cas pas été horrifiée au point de cesser toute aventure phonographique puisqu'elle s'est rendue d'elle-même, en 1896, dans le studio new-yorkais alors très réputé de Bettini, avant de confier sa voix à bien d'autres ingénieurs, et ceci jusqu'à la fin de sa carrière.

La légende de l'évanouissement nous intéresse parce qu'elle tient sa force de deux phénomènes qui touchent l'un et l'autre directement à notre question : son succès se fonde sur l'expérience personnelle décevante (le mot revient souvent) des auditeurs d'aujourd'hui, même prévenus, comme l'attestent nos exercices d'écoute dans un cursus d'études théâtrales. Mais elle ne perdurerait pas si les auditeurs malheureux ne se sentaient autorisés à attribuer le même trouble aux contemporains de l'enregistrement – autre enseignement des mêmes exercices. Or ces deux phénomènes, dont on aurait du mal à trouver l'équivalent pour les documents visuels, ne peuvent s'expliquer que par la capacité du sonore à imposer le sentiment *d'une présence* immédiate (ici, celle de la voix de l'actrice), *d'un présent* immédiat (celui de la prestation vocale), intemporellement, atemporellement audible, *même là où l'appareil ne peut pas se faire oublier*. Les bruits parasites qui, dans cet extrait de *Phèdre*, trahissent l'usage d'une machine – on a du mal à distinguer ce qui relève de la gravure et ce qui relève de la restitution –, sont interprétés comme une gêne contingente, non comme les indices d'une situation technologique datée, appartenant à une strate, tout aussi datée, de l'histoire de l'audition. En cela, cet exemple est paradigmatique.

## Une étrangeté étrangère

Commençons par examiner la facilité avec laquelle nous attribuons à Sarah Bernhardt, et à l'auditeur moyen de 1903, le sentiment d'« infidélité » que nous éprouvons, nous, qui avons *entendu parler* des créations inoubliables de l'actrice. Sans pouvoir résumer ici les grandes études consacrées à l'histoire du concept de « fidélité » dans le champ des technologies de reproduction du son, notons la rapide et perpétuelle évolution des critères servant à définir un enregistrement « fidèle » ou, plus tard « Hi-Fi », « hautement fidèle ». Un texte publicitaire contemporain de notre document (il date de 1902), vante « le meilleur et le meilleur marché de tous les phonographes : la Voix d'or » : bénéficiant des améliorations les plus récentes (diaphragme reproducteur, grand pavillon nickelé), cette machine est « la seule véritable machine parlante et chantante capable de reproduire, outre la musique instrumentale, la parole humaine et le chant humain dans toute leur pureté. » Ce discours est excessif, bien sûr, mais il ne ment pas, car en 1902, entendre chanter – par exemple le duo de *Mireille* – ou réciter – par exemple le monologue du « Muet mélomane » (j'emprunte à la liste des cylindres disponibles) – est une sorte de miracle. Si l'écoute semble déclencher une sorte de sidération et si les témoignages directs sont très rares, c'est sans doute parce que le contact totalement inédit soit avec sa propre voix, soit avec des voix désincarnées, voix d'absents, ou de disparus, déclenche des émotions difficiles à exprimer. En ce domaine, l'ouvrage de Jonathan Sterne est éclairant. Le chapitre 3, « Audile Technique and Media », décrit les transformations profondes de la relation au corps induites par les nouveaux appareils, les effets intimes de l'écoute au casque (les premières auditions se faisaient à l'aide de transducteurs, c'est-à-dire d'écouteurs) ; le chapitre 6, intitulé « A Resonant Tomb », montre comment on a rapidement associé le médium enregistreur à la mort et parfois aux pratiques spirites. Ajoutons que le spectral se marie volontiers avec le grotesque. Surtout au théâtre, où le symbolisme frémissant de d'Annunzio (Sarah joue l'Aveugle dans *La Ville morte* en 1898) côtoie le Grand Guignol (*Au téléphone*, terreur et frissons garantis, créé par Antoine en 1901). Il y a donc un fond de vérité dans l'idée selon laquelle les auditeurs de 1903 ont été troublés et effrayés, mais leurs témoignages doivent être resitués dans un contexte dont nous ne devons pas penser qu'il nous est familier. L'étrangeté qu'ils éprouvent à entendre ces voix n'est pas du tout la nôtre : nous sommes depuis longtemps habitués au phénomène de l'enregistrement lui-même, ce sont les bruits produits par les appareils primitifs qui écorchent nos oreilles. Quant à l'émotion des premiers

publics, on peut affirmer qu'elle comporte une part d'excitation et de plaisir, et qu'elle est pour beaucoup dans le développement rapide de la discographie théâtrale.

En 1908, l'usine Pathé, installée près de Paris, à Chatou, pressait plus de trois millions et demi de cylindres et autant de disques : six millions d'enregistrements sonores en une seule année pour elle seule ! [...] L'enregistrement sonore de théâtre apparaît très vite, puisque, dès le premier catalogue, *Pathé disques et cylindres*, en 1898, sous la rubrique « Déclamation, Poésies, récits, etc. », treize enregistrements tirés de comédies et de tragédies [...] sont mis à disposition des auditeurs. [...] À partir de la fin de 1898, deux comédiens semblent être les « vedettes » du théâtre enregistré : De Féraudy, sociétaire de la Comédie-Française et Mme Suzanne Desprès, elle aussi de la Comédie-Française, qui prêteront leur voix au phonographe jusqu'en 1927. [...] Cependant la star du phonographe reste sans aucun doute Sarah Bernhardt, avec plusieurs enregistrements maintes fois réédités, notamment *Lucie* d'Alfred De Musset et *Phèdre* de Racine<sup>17</sup>.

Il existe une autre raison qui invalide l'idée moderne d'une comparaison simple entre l'enregistrement phonographique d'un extrait de *Phèdre* (disque ou cylindre) et ce que l'on pouvait entendre lorsque le même extrait (les intégrales étaient rares) était joué dans un théâtre. Ce qui faisait beaucoup rire, justement, c'est la confusion entre les deux situations, sujet d'assez nombreux dessins humoristiques (pour économiser le salaire d'un acteur, par exemple, on le remplace par l'appareil). Nous avons déjà évoqué l'engouement pour les auditions phonographiques, aussi grand dans les cercles cultivés que dans le grand public ; on découvre avec passion un théâtre pour et par l'oreille, avec tous les effets que peut permettre l'acousmatique. Ce que sait de son côté la comédienne, comme le montre la thèse de Melissa Van Drie, c'est que l'appareil ne reproduit pas un moment du jeu scénique, mais une prestation vocale et un geste complètement différents. Comme les autres acteurs qui ont affronté le phonographe, elle sait parfaitement, physiquement, dans son corps entier, qu'il ne s'agit pas de la même pratique, qu'il ne s'agit pas du même « art ». Les spécialistes des premiers appareils le montrent, il y faut une immense énergie, alors qu'on est seul, en face du cornet, dans un local presque vide, et que la durée très limitée (2') exige une construction ramassée de la performance, un autre imaginaire temporel.

Notre hypothèse est que de nouvelles problématisations de la voix et de nouvelles formes s'établissent dès l'apparition de l'appareil, et qu'elles sont travaillées et

17. Giusy Pisano, « Pour une histoire des disques de théâtre. Le spectacle mi-public, mi-intime (1881-1940) », *Théâtre/Public*, n° 197, p. 62.

intégrées dans divers aspects de la création théâtrale dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. [...] L'itinéraire acoustique et technologique de Sarah Bernhardt fait comprendre comment elle a expérimenté le phonogramme pour élaborer un nouveau mode de prestation théâtrale. Elle [...] a acquis une maîtrise progressive de ce dispositif alors que l'enjeu était beaucoup plus crucial que celui de la photographie : la photo ne prétendait pas saisir son jeu dans son mouvement alors que le phonographe fixait sa voix, qui incarnait ce mouvement<sup>18</sup>.

Les deux situations, scénique et phonographique, ne sont cependant pas opposées l'une à l'autre, le geste de l'enregistrement prolonge en réalité la pratique scénique des « monstres sacrés », fondamentalement monologique et solitaire, même lorsqu'ils ont des partenaires.

L'enregistrement sonore n'aura pas été un simple outil d'archivage des derniers soupirs des monstres sacrés, il aura permis de prolonger et même de renouveler l'art des acteurs-rois, comme une sorte de nouveau proscenium médiatique<sup>19</sup>.

Au fur et à mesure que nous découvrons de l'intérieur les différentes pratiques des acteurs et les redéfinitions alors très rapides de leur art, nous comprenons que le jeu des continuités et discontinuités entre le théâtre au théâtre et le théâtre hors du théâtre est mobile et complexe. Il en va de même pour les spectateurs, dont les expériences médiatiques se mettent à interagir, l'enregistrement n'étant en aucun cas une simple copie du jeu scénique.

Mais il y a plus. Revenons pour finir à l'expérience auditive du spectateur du début du XX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire ce à quoi nous prétendions pouvoir comparer l'écoute de la voix enregistrée, ce que nous pensions à peu près connaître. Après quelques années de recherches inspirées par les Sound Studies, à travers la lecture renouvelée des œuvres, des cahiers de régie, des critiques, des études consacrées au Paris des spectacles, des enquêtes des chercheurs pour appréhender les goûts, les humeurs, les sensibilités des spectateurs-auditeurs – pensons aux recherches d'Anne Pellois sur les façons de décrire les voix au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup> –, à travers l'audition répétée de multiples types de prestations dramatiques ou para-dramatiques, la fréquentation des appareils, les reconstitutions des bruits et rumeurs de la ville, émane finalement de ce paysage social et urbain un

18. Melissa Van Drie, « Des modèles phonographiques pour de nouvelles voix théâtrales : Sarah Bernhardt, Alfred Jarry », art. cité, p. 47.

19. *Ibid.*, p. 50.

20. Anne Pellois, « La voix de l'acteur : appréciation, notation, évocation », intervention au colloque « Le son du théâtre/ Theatre Sound. Vers une histoire sonore du théâtre (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle) : acoustiques et auralités », Montréal, 23 novembre 2012 (actes à paraître).

ensemble sonore et phonique dont nous comprenons qu'il est beaucoup plus proche du milieu acoustique théâtral réel de l'époque que l'image auditive rêvée que nous prenions pour référence. Notre façon rituelle de recourir à Proust et à ses pages sur la Berma<sup>21</sup>, l'attention que nous accordons au témoignage de Louis Jouvet, qui a vu Sarah Bernhardt sur scène et que certains de nos contemporains ont encore pu connaître<sup>22</sup>, semblent avoir pour première fonction de rapprocher de nous ce monde dont les images photographiques pouvaient nous donner l'illusion qu'il nous était presque accessible.

Nous pouvons désormais revenir à la question posée plus haut : est-ce la peur qui explique l'abandon par la recherche des traces audibles du théâtre, ou bien la surévaluation de la part du regard ? La réponse ne sera pas simple : d'une façon générale, on ne pense même pas à ces sources, ce qui va dans le sens de la seconde hypothèse, mais la difficulté à gérer le sonore là où l'on a affaire à lui (l'exemple choisi en témoigne) indique que celui-ci est sans doute perçu comme potentiellement dangereux : le surgissement immaîtrisable d'un présent perdu du théâtre (« le sonore vit au présent »), sans image pour l'adoucir (car on sait maîtriser l'image), entraînerait trop d'émotion. Seule une initiation technique permet de surmonter ces craintes, et d'approcher ce que le son est le seul à pouvoir transmettre.

D'autres exemples d'enregistrements auraient pu être présentés, choisis dans le large chantier que constitue notre recherche – comme celui des disques réalisés par les héritiers d'Artaud : Blin, Barrault et le Living, étudiés par Bénédicte Boisson –, ou empruntés à d'autres travaux, comme les trois restaurations sonores du film *Cyrano* (1900, 1902, 1933) analysées par Valérie Pozner et Alain Carou<sup>23</sup>. À chaque fois, même lorsque l'archive est beaucoup moins ancienne que la *Phèdre* de 1903, dès que les chercheurs prennent en compte les conditions techniques de sa réalisation et l'ensemble du contexte d'archivage, c'est un autre monde qui apparaît, exigeant une exploration méthodique avant

21. « [...] à ma façon, plus absolue encore que celle de la Berma, de ne considérer, dès cet instant, salle, public, acteurs, pièce, et mon propre corps que comme un milieu acoustique n'ayant d'importance que dans la mesure où il était favorable aux inflexions de cette voix, je compris que les deux actrices que j'admirais depuis quelques minutes n'avaient aucune ressemblance avec celle que j'étais venu entendre. » Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, p. 30.

22. « Sa voix semblait flotter autour d'elle et ses yeux semblaient la suivre parfois. Selon le texte, elle chantait, elle martelait, elle précipitait la cadence comme un galop qui roulait, montait, frappait, s'arrêtait dans un silence que crevait soudain un sanglot répété. [...] Jamais de raté dans ce crépitement de mots, de cris, de pleurs : une fusée », Louis Jouvet, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 2009 [notes de 1941], p. 96.

23. *Le Muet a la parole*, op. cit., DVD.

que puisse être sérieusement réécouté le document. Dans le chapitre qu'ils consacrent au *Tondokument* (« document sonore ») dans leur récente *Theaterhistoriografie*, Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk et Matthias Warstat s'arrêtent longuement sur l'émission d'Artaud : *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947) et font l'inventaire des principales approches : historiques (l'émission est resituée dans le théâtre radiophonique de l'après-guerre), philosophiques (Derrida et la phénoménologie). Les plus récentes (Helga Finter et Allen S. Weiss) sont nourries de l'histoire des médias<sup>24</sup>. Aujourd'hui où la numérisation est à la fois une formidable aubaine (on peut accéder à beaucoup plus de sons, on peut les réécouter, les annoter, les analyser) et un facteur de dématérialisation et d'abstraction<sup>25</sup>, la démarche intermédiaire semble plus utile que jamais dans le dialogue des disciplines.

Le refus de l'humilité qui consiste à se tenir à l'écoute des hommes du passé en vue de détecter et non de décréter les passions qui les animaient s'accorde à la disparition de cette lecture des sons qui constituaient un paysage sonore<sup>26</sup>.

24. Voir les pages 197-206. Nous ajoutons à la dernière référence (*Phantasmic Radio*, Londres, Durham, 1995), Évelyne Grossman, présentation et notes de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Gallimard, coll. « Poésies », 2003.

25. Voir Jean-Marc Larrue, projet « Archiver à l'époque du numérique ».

26. Alain Corbin, *Les Cloches de la terre. Paysage et culture sensible dans les campagnes au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006 [1<sup>e</sup> éd. Albin Michel, 1994], p. 14.

## Les archives sonores du théâtre. Esquisse d'un protocole d'écoute

### 1) Reconstituer l'histoire du document aujourd'hui souvent numérique)

Dans le cas qui nous occupe, nous disposions au départ d'un fichier MP3 de 680 Ko. Grâce à la BnF, où nous avons pu comparer dans un laps de temps assez bref les différents extraits de *Phèdre* enregistrés par Sarah Bernhardt, nous avons reconstitué la genèse du phonogramme : le fichier est issu de la numérisation d'un réenregistrement sur disque 78 tours du disque gravé en 1903. En puisant dans ses fonds, Gramophone a réédité « vers 1922 » de « grandes voix ». La BnF dispose d'une autre réédition, contemporaine, de la même matrice de 1903. Il s'agit d'une édition anglaise, « His Master's Voice », un peu plus rapide, un peu plus nasillarde.

### 2) Reconstituer les circonstances et les conditions de l'enregistrement original (et de ses éventuelles rééditions)

Situer l'enregistrement dans son contexte technique, commercial, social, culturel. Si possible, aller voir les appareils, et se faire une idée de leur fonctionnement. Si possible, les voir fonctionner.

Pour le document qui nous occupe, la collection Charles Cros de la BnF permet d'observer des phonographes similaires à celui qui a été utilisé en 1903. Plusieurs ouvrages ou articles donnent des informations techniques détaillées sur les appareils et les conditions dans lesquelles s'effectuaient les enregistrements, d'autres dessinent le paysage économique, commercial et socio-culturel de la phonographie. Quant aux conditions exactes dans lesquelles le disque de 1903 a été gravé (dans quel « studio » ? à quelle date ? pour quel commanditaire ? à la suite de quel contrat ?), la recherche reste à faire.

### 3) Reconstituer les conditions des écoutes (éventuelles) du phonogramme original (et de ses rééditions)

Si possible, aller voir les appareils de restitution du son, et se faire une idée de leur fonctionnement : avec ou sans casque, audition solitaire ou collective, dans un lieu public ou en privé, etc.

Situer les écoutes dans leur contexte technique, commercial, social, culturel (étudier la presse technique, la publicité) Reconstituer l'expérience large des auditeurs de l'époque : phonographes, radio, pick-up, lecteurs de cassette. Qu'écoute-t-on sur les mêmes appareils ?

Collecter les témoignages d'auditeurs.

### 4) Écouter d'autres documents sonores de la même époque

Ces documents doivent être empruntés à d'autres domaines – vie politique, vie littéraire, cinéma, opéra, etc. – et au domaine du théâtre, pour faire la part des codes de l'époque (voix, diction), des codes spécifiques de la scène, des genres dramatiques, des itinéraires personnels.



Pour Sarah Bernhardt, nous ne disposons pas d'enregistrements de la comédienne « à la ville » – le petit film réalisé par Guitry est muet. Il est par contre possible d'écouter d'autres acteurs et actrices contemporains, de les entendre dire des extraits d'œuvres classiques et en particulier de *Phèdre*.

### 5) Multiplier et varier les auditions

La toute première pratique devrait être une tentative d'« écoute réduite » telle que l'a définie Pierre Schaeffer<sup>27</sup> : programme irréalisable et nécessaire, sorte d'hygiène auditive, une prise de distance assurée avec les réflexes puissants de l'oreille théâtrologique.

Puis, selon les cas,

- auditions sans texte et avec texte ;
- avec écouteurs et sans écouteurs ;
- solitaire ou collective ;
- avec images ou sans images (en 1903, les disques n'ont pas encore de pochette illustrée, mais des photographies de l'actrice circulent, la montrant, par exemple, dans le costume de Phèdre) ;
- avec dossiers d'archives papier (programmes, textes, cahiers de régie, témoignages, etc.).

### 6) Apprendre à écrire ses écoutes

L'établissement d'une fiche d'écoute à partir de quelques questions simples est indispensable. Elle ne saurait suffire. Elle doit être prolongée par des exercices d'écriture, de descriptions précises du document sonore. Là interviennent à nouveau les archives écrites, techniques et littéraires, car les mots employés traduisent un certain monde auditif, leur disparition va souvent de pair avec les derniers souvenirs directs de ce monde, et c'est en retrouvant le lexique oublié que l'on peut espérer s'approcher d'une expérience devenue inimaginable. Nous avons évoqué, au début de l'article, le fait que les premiers enregistrements de sons théâtraux avaient précédé de vingt ans l'invention du phonographe et la première restitution, célèbre, d'une voix (« Mary had a little lamb »). C'est que les « phonautogrammes » de Scott de Martinville, réalisés en 1860, n'étaient pas destinés à la reproduction sonore, mais à la visualisation scientifique des vibrations acoustiques, laquelle devait permettre (entre autres) une meilleure connaissance de l'art des grands acteurs<sup>28</sup>. La difficulté de nombreux chercheurs à admettre cette histoire dit beaucoup sur notre tendance à prêter aux hommes du passé notre relation au sonore. Et la nécessité, pour contrer cette tendance, d'obéir à un protocole.

27. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1977 [1966], p. 270-272.

28. Voir Patrick Feaster, « Les débuts de la phonographie et le son théâtral », *Théâtre/Public*, n° 197, p. 32-37. Les phonautogrammes ont été « écoutés » en 2008 grâce au scanner.

Sarah Bernhardt (1844-1923)  
Enregistrements audio (1880-1918)

1880

Bref extrait de *Phèdre* (Edison) Laboratoire de Thomas Edison, Menlo Park, New Jersey, USA. Cylindre avec feuille d'étain (épaisseur de 1.5 mils). Le cylindre est perdu. Évanouissement dans le laboratoire (avant l'enregistrement).

1896

Extrait de *Izèyl* d'Eugène Morand et Armand Sylvestre (cylindre avec cire, 2', perdu) et « Un peu de musique » (poème de *La Légende des siècles*) de Victor Hugo (cylindre avec cire, 2', perdu) Studio de Gianni Bettini, New York.

1899/1900

Le Duel d'*Hamlet* (la voix de Sarah Bernhardt n'est pas enregistrée).

1902

« La Chanson d'Eviradnus » de Victor Hugo, cylindre (2'), Pathé 2021 (4057) Paris, France.

« Le Lac » Maurice Bernhardt, cylindre (2'), Pathé 2022 (4058) Paris, France.

*Phèdre* (extrait) de Racine, cylindre (2'), Pathé 2023 (4059) Paris, France.

« La Fiancée du Timbalier » de Victor Hugo, cylindre (2'), Pathé 2024 (4060) Paris, France.

« Lucie » d'Alfred de Musset, cylindre (2'), Pathé 2025 (4061) Paris, France.

1903

« Rêve de Théroigne de Méricourt », *Théroigne de Méricourt* de Paul Ernest Hervieu, disque Zonophone (10 in. light blue X 2129) [enregistré à Paris, janvier-février 1903].

« Le Lac » de Maurice Bernhardt, Gramophone & Typewriter Co. (2'), cylindre de cire 1501-F1 31170; disque monoface (78 t.), 25 cm, Paris, France.

« La Samaritaine » d'Edmond Rostand, disque Gramophone & Typewriter Co. (72 rpm) 1502-F1 31171, Paris, France.

« Les Vieux » de Rosemonde Gérard, disque Gramophone & Typewriter Co. (72 rpm) 1503-F1 31172, Paris, France.

« Un évangile » de François Coppée, disque Gramophone & Typewriter Co. (72 rpm) 1551-F1 31102, Paris, France.

*Phèdre* (extrait) de Racine (1' 53"), disque Gramophone & Typewriter Co. (72 rpm), 25 cm, 1552-F1 31103 Paris, France. évanouissement présumé

*La Mort d'Izèyl* de Maurice Bernhardt, disque Gramophone & Typewriter Co. (72 rpm) 1553-F1 31104 Paris, France.

« Un peu de musique » (*La Légende des siècles*) de Victor Hugo, disque Zonophone 10 in. light blue X 2130, Paris, France.

## 1908

*Les Bouffons* (extrait : « Brise conte ») de Miguel Zamacoïs, Pathé, Paris, France.

## 1910

*Phèdre* (extrait), Edison, Edison Amberol Cylinder + 12 inch vertical-cut single sided disc 35008 (4') West Orange, NJ, avec Lou-Tellegen (Hippolyte).

*L'Aiglon* (extrait) d'Edmond Rostand (4'), West Orange, NJ, Edison Amberol Cylinder 35007.

*Les Bouffons* (extrait : Brise conte) de Miguel Zamacoïs, cylindre, Edison Amberol, 35011.

*La Samaritaine* (extrait) d'Edmond Rostand, West Orange, NJ, Edison Amberol Cylinder (4') Edison 35013.

*Cyrano de Bergerac*

« La Tirade du nez » d'Edmond Rostand, Edison (non certifié).

## 1918

« Prière pour nos ennemis » de Louis Payen, NYC, (78 rpm) double-face vertical cut disc, Acolian-Vocalion 22035a.

« L'étoile dans la nuit » d'Émile Guérinon et Henri Cain, NY, (78 rpm) double face vertical cut disc, Acolian-Vocalion 22035b.