

Cet article est paru dans M. Fazio & P. Frantz (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, actes du colloque international organisé à Paris (Sorbonne) et à Rome (La Sapienza) en octobre et novembre 2008, Paris, Desjonquères, 2010, p. 19-31.

### **L'apparition des termes « mise en scène » et « metteur en scène » dans le vocabulaire dramatique français**

Les langues européennes disposent d'un mot usuel pour désigner ce qu'en français on nomme « mise en scène » et « metteur en scène ». Les Anglais utilisent volontiers les termes *direction* et *director* ; les espagnols usent plus largement des mots *dirección* et *director de escena* ; les Allemands parlent de *Regie* et de *Regisseur* et les Italiens de *regia* et de *regista teatrale*. Ces mots revendiquent des étymologies communes et s'apparentent aux termes « régisseur » et « directeur de la scène » couramment employés en France au XIX<sup>e</sup> siècle, mais qui, à partir du XX<sup>e</sup> siècle, ne sont plus synonymes de « metteur en scène ». Dans les années 1880-1910, les théoriciens français se sont attachés à distinguer le metteur en scène du régisseur en assignant à chacun une fonction particulière. Ainsi, André Antoine, dans *Causerie sur la mise en scène*, reprend à son compte une idée déjà formulée par plusieurs critiques auparavant :

Quand, pour la première fois, j'ai eu à mettre un ouvrage en scène, j'ai clairement perçu que la besogne se divisait en deux parties distinctes : l'une toute matérielle, c'est-à-dire la constitution du décor servant de milieu à l'action, le dessin et le

groupement des personnages ; l'autre immatérielle, c'est-à-dire l'interprétation et le mouvement des dialogues.<sup>1</sup>

En cherchant à asseoir le statut du metteur en scène « moderne », les réformateurs du théâtre ont différencié le technicien de l'artiste en reléguant la partie « matérielle » du spectacle au régisseur, la partie « immatérielle », c'est-à-dire l'interprétation scénique d'un texte dramatique, au metteur en scène. Les définitions données par les dictionnaires actuels corroborent ce constat. Dans le *Trésor de la langue française*, par exemple, on peut lire, à l'entrée « régisseur » :

Personne chargée par le directeur du fonctionnement du théâtre et de l'organisation matérielle des représentations.

La formation d'un mot nouveau à côté de celui de « régisseur » semble un sujet particulièrement intéressant pour ce colloque. D'autant que si la « naissance » de la mise en scène semble, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un phénomène européen, le contexte français paraît le seul à avoir associé sa réforme scénique à une réforme sémantique. De fait, pour déterminer ce que « mise en scène » veut dire en amont des années 1880, il convient d'interroger le contexte d'émergence de ce mot et de chercher à en circonscrire l'acception. Une lecture attentive des journaux, correspondances, procès-verbaux des tribunaux, registres des théâtres, manuscrits et rapports de censure produits tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle laisse envisager que la mise en scène, en amont des expériences scéniques du Théâtre-Libre, est loin de recouvrir une simple opération d'organisation « matérielle » du spectacle, en tout cas telle qu'on l'entend aujourd'hui, c'est-à-dire dénuée de toute fonction interprétative. Au sortir de la décennie révolutionnaire, la « mise en scène » paraît davantage désigner une pratique de description et de codification, par le biais de l'écriture théâtrale, des éléments scéniques de la représentation.

---

1. A. Antoine, *Causerie sur la mise en scène*, dans *La Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> avril 1903, rééd. dans J.-P. Sarrazac et Ph. Marcerou (dir.), *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Actes Sud-papiers, 1999, p. 113. La dichotomie entre les parties matérielle et immatérielle du travail scénique est utilisée par les critiques dès le pour définir le concept de mise en scène. Sur ce sujet, nous renvoyons à notre étude « La "naissance" de la mise en scène et sa théorisation » à paraître en 2010 dans les actes du colloque international *Les arts de la scène à l'épreuve de l'Histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*.

## LA MISE EN SCÈNE COMME MISE EN ÉCRITURE DU SPECTACLE

Depuis les travaux de Marie-Antoinette Allévy, d'André Veinstein et de Bernard Dort, on a coutume de dater l'apparition de la mise en scène, en France, en 1820<sup>1</sup>. À cette époque en effet, la mise en scène s'est constituée en discipline artistique autonome, mais les premières occurrences datent des dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le terme n'est alors pas encore utilisé comme substantif ; c'est plutôt sous la forme conjuguée du verbe « mettre en scène » ou « mettre sur la scène » que la formule est employée. Les réformes scéniques de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et notamment celles qui ont résulté de l'initiative généreuse du vicomte de Lauraguais, ont mis la scène au centre des réflexions esthétiques ; les écrits de Diderot sur le théâtre bien sûr, mais aussi ceux de Beaumarchais ont développé un souci accru pour la « pantomime », c'est-à-dire pour le besoin de rendre compte du dispositif scénique par le biais de l'écriture didascalique<sup>2</sup>. Cette volonté de noter le spectacle, de figer sur le papier la disposition des comédiens, la description des costumes et des décors, débouche sur un emploi de plus en plus récurrent des formules « mis sur la scène » et « mis en scène ». Un emploi similaire peut être remarqué dans les écrits produits sur la danse à la même époque. Les réformes scéniques du ballet, introduites à l'Opéra d'abord par Marie Sallé puis par Noverre, débouchent sur une prise en considération de plus en plus soutenue des costumes et des décors, sur une « écriture » du ballet qui s'organise désormais selon une logique narrative : une action construite selon le schéma « exposition – nœud – dénouement ». Cette volonté d'organiser le ballet-pantomime en prenant modèle sur le scénario dramatique favorise l'emploi du mot « mise en scène » comme substantif. C'est en tout cas ce que semble attester une maquette de décors élaborée en 1788 pour la reprise du ballet de Gardel, *Le Déserteur*, dont la légende précise :

---

1. Voir Akakia-Viala (M.-A. Allévy), *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Droz, 1938 ; A. Veinstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, 1955 ; B. Dort, « Conditions sociologique de la mise en scène théâtrale », dans *Théâtre réel*, Seuil, 1971.

2. Voir sur ce point l'article de Jacqueline Razgonnikoff, « Petite histoire de la mise en scène avant André Antoine », publié dans le *Journal des trois théâtres* (n° 20, mai 2006), et l'ouvrage de P. Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, P.U.F., 1998.

Scène du *Déserteur*, ballet pantomime de Gardel l'Aîné, repris à l'Académie royale de musique dès 1788, dans une *mise en scène* calquée sur celle de Fontainebleau.<sup>1</sup>

Si l'on est en droit de douter de la date exacte à laquelle fut rédigée la légende de ce document<sup>2</sup>, le mot « mise en scène » paraît toutefois bien évoquer ici l'idée d'une reprise exacte d'un dispositif scénique conçu pour la création.

Si le terme, dans les années 1780, est encore très peu utilisé, il pénètre le vocabulaire dramatique dès les lendemains de la proclamation de la loi Le Chapelier de 1791. C'est vraisemblablement sous l'impulsion des censeurs que la formule se banalise. Dans leurs rapports de pièce, ceux-ci ont fréquemment recours aux expressions « mis en scène » et « mis sur la scène ». Ainsi, le procès-verbal de *La Forêt de Sicile* daté du 11 germinal de l'an VI précise :

Le drame lyrique n'est autre chose que le second acte du *Moine*. Nous voyons avec peine que la nouvelle administration veuille ainsi faire de son théâtre une caverne de voleurs. Mais comment l'empêcher de *mettre sur la scène* la pièce qu'elle propose lorsque tant d'autres sur le même sujet attirent journellement la foule aux spectacles des boulevards.<sup>3</sup>

Autre exemple avec cette lettre du Président du Directoire exécutif au Ministre de la Police générale :

Le Directoire exécutif est informé, Citoyen Ministre, que sur le Théâtre vulgairement dit de la Cité, se donne sous le titre de *Parc de Mousseaux*, une pièce où l'on fait revivre les qualifications féodales que la loi proscriit. Ce sont des événements récents qu'on y représente ; ce sont des

---

1. Moreau l'Aîné, « L'arrestation d'Alexis sur le pont » et « Le peloton d'exécution », Dessins, 1788, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, cotes : Musée 370 & 371. Sauf mention contraire, les textes cités sont toujours soulignés par nos soins.

2. Si la date de ce document a bien été authentifiée par les conservateurs de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, la légende, en revanche, a pu être rédigée après-coup. Dans ce cas, le mot « mise en scène » pourrait correspondre à un apport plus tardif.

3. Procès-verbal de censure pour *La Forêt de Sicile*, 11 germinal [an VI], ms., Archives Nationales, cote : F<sup>7</sup> 3492.

personnages vivants qu'on *met en scène*, c'est sous leurs noms propres qu'on les y fait même figurer.<sup>1</sup>

Les expressions sont utilisées au sens large de « porter une pièce sur la scène » ou « mettre un personnage/un sujet en scène ». Mais la surveillance attentive que les censeurs accordent à la dimension scénique des pièces, notamment à partir du Directoire, les conduisent à demander aux directeurs de théâtre de noter avec soin tous les détails de la représentation. Les gestes, les décors, les costumes, les accessoires doivent ainsi être rigoureusement décrits. Cette exigence provoque d'ailleurs la contestation des auteurs, comme l'atteste cette lettre du dramaturge Béraud au Ministre de la Police :

Quand aux Dragons rouges, que l'on reproche aux auteurs d'avoir *mis en scène*, et que l'on dit porter l'uniforme anglais, on se trompe encore. Aucun Régiment anglais ne porte revers et parements blancs ; le noir, le vert, et le jaune sont les seules couleurs qui dominent sur les uniformes de cette nation.<sup>2</sup>

La méfiance du Directoire à l'égard de la représentation théâtrale incite les auteurs à développer l'appareil didascalique de leurs pièces. Dans cette perspective, on comprend mieux les nombreux allers-retours entre le bureau de la censure et les théâtres dont les manuscrits des pièces, conservés aujourd'hui aux Archives Nationales, portent la trace. Sur ces manuscrits, on constate les corrections apportées sur le texte des dialogues bien sûr, mais aussi l'attention rigoureuse que les censeurs portent sur la description des éléments scéniques. À cette époque, leurs remarques concernent essentiellement la couleur des costumes (le blanc étant évidemment proscrit), la gestuelle des comédiens et l'utilisation des accessoires. L'acteur Gaveaux est ainsi inquiété par le Ministre de la Police générale parce qu'il a paru sur scène couvert d'une écharpe blanche<sup>3</sup>. Un autre est rappelé à l'ordre parce qu'il s'est livré à des jeux grotesques en costume militaire, profanant par ce

---

1. Lettre du Président du Directoire Exécutif au Ministre de la Police générale, 19 thermidor an VI, ms., Archives Nationales, cote : F<sup>7</sup> 3491. Les documents ci-après cités proviennent tous de ce fonds et sont consultables à cette même cote.

2. Lettre de Béraud au Ministre de la Police générale, 14 vendémiaire an VII, ms.

3. Voir la lettre du chef de la police extraordinaire au citoyen Ministre de la Police Générale de la République, s. d., ms.

biais « l'habit des défenseurs de la patrie »<sup>1</sup>. L'usage d'une planche en bois, dans la dernière scène des *Quatre fils Aïmons*, est interdit parce que le dispositif scénique s'édifie comme « une machine à peu près semblable à une guillotine »<sup>2</sup>. De nombreux autres exemples pourraient être cités. Dans leur *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, Adolphe Lacan et Charles Paulmier rappellent les enjeux de la censure préventive mise en place par l'arrêté du 25 floréal de l'an II :

Lu dans le silence du cabinet, l'écrit n'agit, en général, que modérément sur l'esprit du lecteur, il le remue peu, l'impressionne peu [...]. À la représentation, le prestige des décors, le jeu des artistes, la foule qui remplit la salle, tout concourt à animer le spectateur, à mettre en mouvement tous les ressorts de son intelligence et à le disposer aux émotions les plus vives ; ce qu'il eût pu ne pas saisir à la lecture, la scène le lui fait voir ou deviner ; l'acteur donne à chaque pensée un visage et un corps ; les sensations se communiquent, s'échauffent, celles de chacun deviennent celles de tous, et l'assemblée entière cède à l'embrasement électrique des mêmes passions. [...] Il ne restait qu'un système praticable, c'était le système préventif, ou l'établissement d'une censure qui, chargée d'examiner chaque ouvrage avant sa mise en scène, appréciait avec impartialité si la représentation publique pouvait en être faite sans inconvénient...<sup>3</sup>

Pour assurer une censure préventive efficace, il fallait donc que la dimension scénique des pièces fût intégrée au texte des dialogues. Contraints de décrire avec précision les éléments du spectacle, les auteurs commencent alors à rendre compte du dispositif scénique sous l'appellation « mise en scène ».

#### LES AUTEURS DE LA MISE EN SCÈNE, OU LES PREMIERS « METTEURS EN SCÈNE »

Dès 1800, la majeure partie des brochures de pantomimes, féeries et mélodrames mentionnent le nom de la personne chargée

---

1. Lettre du Préfet de Police au Ministre de la Police Générale, 1<sup>er</sup> floréal an VIII, ms.

2. Lettre au Ministre de la Police Générale, 12 thermidor an VII, ms. La pantomime d'Arnould, *Les Quatre fils Aïmons*, avait été créée en 1780 au théâtre de l'Ambigu-Comique et avait recours à ce même procédé scénique.

3. Paris, Durand, 1853, t. I, p. 110-112.

de la « mise en scène ». Ainsi, l'édition de la pantomime *Les Chevaliers du soleil* (1800) de Bignon précise : « Musique arrangée par le Citoyen Manichon, Ballets du citoyen Eugène Hus, Mise en scène et combats du citoyen Gougibus aîné »<sup>1</sup>. Même chose sur la brochure du mélodrame *Tipo-Saïb ou la Prise de Seringapatam* (1803) de Dubois, où l'on peut lire : « Ballets et Mise en scène de M. Aumer »<sup>2</sup>. Même chose enfin sur les brochures de toutes les féeries de Hapdé jouées aux Jeunes-Artistes entre 1802 et 1807, où l'auteur précise chaque fois : « Mis en scène par l'auteur » ou « Mise en scène de l'auteur »<sup>3</sup>. La notion de « mise en scène » semble donc intimement liée au besoin de rendre compte, par l'écriture didascalique, des données de la représentation scénique. Si pour des raisons essentiellement esthétiques, Diderot et Beaumarchais avaient insisté sur la nécessité d'écrire la pantomime, pour des raisons de sécurité et de contrôle des représentations, les gouvernements révolutionnaires entérinent cette réforme en exigeant un compte rendu exact de la représentation envisagée.

Il ne faut bien sûr pas se méprendre sur la définition du mot « mise en scène » à cette époque ; l'activité de « mettre en scène » consiste bien à coordonner les éléments scéniques dans le but de servir le drame représenté. Mais ce qui est intéressant à souligner, c'est que l'apparition et la banalisation du mot accompagnent l'émergence d'une toute nouvelle manière d'écrire le théâtre. La mise en écriture du spectacle, exigée par les censeurs, favorise l'élaboration d'une grammaire scénique propre à chacun des nouveaux genres dramatiques alors en formation. Habités à mentionner chaque intervention de l'orchestre et transformation à vue, à décrire costumes, décors et pantomimes, les auteurs mettent en place de nouvelles dramaturgies dans lesquelles les éléments scéniques sont intégrés à l'intrigue. C'est pourquoi il paraît difficile d'affirmer que la mise en scène, en amont des réformes scéniques du naturalisme, n'adopte aucune fonction signifiante. Dans les mélodrames et les féeries des premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, la musique, les ballets, la pantomime et les décors ne sont

---

1. Théâtre de la Gaîté, 2 messidor an IX, Paris, Barba, an IX.

2. Théâtre de la Porte-Saint-Martin, 16 thermidor an XII, Paris, Barba, 1804.

3. Citons, entres autres, *Riquet à la houppe* (1802), *La Naissance d'Arlequin ou Arlequin dans un œuf* (1803), *Le Prince invisible ou Arlequin Prothée* (1804), *Arlequin à Maroc ou la Pyramide enchantée* (1804), *Les Sirènes ou les Sauvages de la montagne d'or* (1807).

absolument pas à considérer comme de simples ornements qui, conçus après-coup, c'est-à-dire une fois que la pièce a passé l'examen de la censure, viendraient agrémenter le drame. Ces éléments sont au contraire constitutifs de la dramaturgie ; placés à des endroits judicieusement choisis, ils établissent des relais avec la parole, agissent par rupture ou redondance avec l'action et concourent à produire l'émotion. C'est la raison pour laquelle il paraît vain aujourd'hui d'entreprendre une analyse du mélodrame ou de la féerie sans tenir compte de la fonction dramaturgique de la musique de scène, des pantomimes, « tableaux » et changements de décors. Insérés dans le corps des dialogues, ces éléments relèvent d'une grammaire scénique codifiée dont la mise en œuvre appartient à l' « auteur » de la mise en scène, c'est-à-dire au « metteur en scène ».

Les textes juridiques qui réglementent la pratique théâtrale de l'époque sont tout à fait explicites sur ce point : la personne chargée de la mise en scène est, dans un premier temps, considérée comme un auteur du drame au même titre que le dramaturge. Les premiers « auteurs » de la mise en scène sont des maîtres de ballet, comme Eugène Hus, Gougibus aîné ou Aumer, qui ont fait pour certains leurs classes auprès de Dauberval, disciple de Noverre. Viennent ensuite les mélodramaturges comme Hapdé ou Pixérécourt qui s'octroiera d'ailleurs plus tard, comme l'atteste une fiche de paie datée de 1828, un salaire pour « Mise en scène » qu'il percevra en plus de ses droits d'auteurs<sup>1</sup>. Viennent enfin les acteurs, anciens forains qui ont fait leur classe en jouant la parade et qui sont devenus directeurs de théâtre pendant le Consulat et l'Empire. C'est le cas, par exemple, de César Ribié, co-auteur de la célèbre féerie *Le Pied de Mouton* (1806)<sup>2</sup> et directeur du théâtre de la Gaîté qui, selon Pierre Larousse<sup>3</sup>, ne savait ni lire ni écrire, ce qui

---

1. Pixérécourt, alors administrateur du théâtre de la Gaîté, s'octroyait un salaire de trois cents francs chaque fois qu'il mettait un ouvrage en scène. Voir les *Ordonnances de paiement*, 3 dossiers cartonnés, ms., 250 x 190 mm., 248, 301 et 121 feuillets, Bibliothèque Municipale de Nancy, Archives du Théâtre de la Gaîté, cote : 1117-1119(580).

2. Joué pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, *Le Pied de Mouton* a été écrit en collaboration avec Martainville. Celui-ci s'est occupé de l'écriture des dialogues tandis que Ribié a pris en charge la confection des nombreux changements à vue sur lesquels repose toute l'intrigue. Sur cette pièce, voir notre étude : *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Champion, 2007.

3. Voir P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, 1866-1877, entrée « Ribié ».



veut bien dire qu'il fut considéré comme auteur, non pas des dialogues mais de la mise en scène. Le *Catalogue* de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques atteste d'ailleurs que les « metteurs en scène » du début du siècle pouvaient être considérés comme auteurs (même s'ils n'apparaissaient pas comme tels sur les brochures) et qu'ils percevaient à ce titre des droits répartis équitablement avec l'auteur des dialogues<sup>1</sup>. C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'il faut interpréter la publication des premiers « livrets de mise en scène » dont on sait qu'ils étaient destinés aux directeurs des théâtres de Province afin de les aider à monter les pièces préalablement jouées à Paris. L'édition de ces livrets ne doit cependant pas être perçue comme résultant d'une démarche altruiste ; par ce biais, les directeurs des théâtres parisiens ne cherchent pas seulement à initier leurs homologues de Province à des techniques scéniques nouvelles, mais aussi à protéger le droit d'auteur sur la pièce et la mise en scène qui en découle. Car c'est à la même époque que se met en place, en France, une législation sur la propriété littéraire et artistique. Les débats des juristes sur cette question sont fort intéressants pour l'historien du théâtre car ils renseignent sur les interrogations concernant la nature même de l'objet artistique. La question qui se pose alors pourrait ainsi être formulée : faut-il, en matière de propriété artistique et littéraire, privilégier l'idée ou la forme qui en résulte ? De quoi l'artiste est-il propriétaire au juste ? La question a été tranchée grâce aux problèmes soulevés par les traducteurs d'ouvrages étrangers. Si l'on privilégie l'idée, ceux-ci sont bien sûr dépossédés de leurs droits d'auteurs. Cette jurisprudence a permis aux législateurs d'opter pour une réglementation qui privilégie la forme, c'est-à-dire l'objet artistique. Et la forme à cette époque, en matière de théâtre, c'est le texte, c'est-à-dire l'écrit<sup>2</sup>. La législation qui se met en place pendant l'époque révolutionnaire, concernant à la fois la propriété littéraire et artistique, le droit d'auteur et la censure préventive, est donc un facteur important pour réfléchir la pratique théâtrale du XIX<sup>e</sup> siècle. La « mise en scène » naît du besoin de contrôler le spectacle et d'assurer aux auteurs un droit sur la pièce et les

---

1. Voir *Catalogue général des œuvres dramatiques et lyriques faisant partie du répertoire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, Paris, A. Guyot & L. Peragallo, 1863.

2. Sur cette question, voir : Dalloz, *Répertoire méthodique et alphabétique de législation de doctrine et de jurisprudence...*, Paris, Au bureau de la jurisprudence générale, 1857, t. 38, p. 444 *sq.*

représentations qui en sont données. Éditer le texte et le livret de mise en scène est donc une solution qui satisfait à la fois l'artiste et le ministre. De même, pour préserver son droit d'auteur, le concepteur du spectacle doit s'assurer d'être perçu comme un acteur à part entière de la création théâtrale. Ce facteur ne semble aucunement poser problème au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle, comme l'atteste cette critique du *Mercur de France* publiée en janvier 1806 :

Le dernier mélodrame représenté avec succès sur ce théâtre [Porte-Saint-Martin] a pour titre : *Caroline et Dorville, ou la Bataille des Dunes*. Les paroles sont de M. Leroi, la musique de M. Demorange. Toutefois il est juste d'observer que le véritable auteur d'un mélodrame n'est point l'auteur des paroles, ni même celui de la musique, mais *le metteur en scène* ; et c'est M. Aumer qui a mis en scène la *Bataille des Dunes*.

L'emploi du mot « metteur en scène » est donc attesté dès la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle. Il désigne le créateur du spectacle qui est alors reconnu, pour un bref moment, comme un collaborateur à part entière du drame.

#### OÙ METTEUR EN SCÈNE ET AUTEUR NE FONT PLUS BON MÉNAGE...

Les modalités de la collaboration entre auteur et metteur en scène changent dans les années 1827-30<sup>1</sup>. Le développement des techniques de l'illusion, l'engouement du public pour le « grand spectacle » incitent les théâtres de Paris à accorder un soin plus soutenu à la dimension scénique de leurs productions. Des « comités de mise en scène » sont ainsi créés à la Comédie-Française et à l'Opéra en 1827. Ceux-ci fonctionnent de la même façon que les « comités de lecture » et ont pour fonction de contrôler la conformité des décors et des costumes avec l'action représentée et d'estimer les dépenses engagées pour chaque création. Costumiers et décorateurs sont ainsi tenus de soumettre plans et maquettes au « comité consultatif » qui valide, en amont du travail de réalisation scénique, la mise en scène envisagée. Autant dire que la création de ces comités institutionnalise, au sein

---

1. On pourrait même dater l'origine de ce changement en 1823, date à laquelle fut représentée *L'Auberge des Adrets*, mélodrame dont l'acteur Frédérick Lemaître changea radicalement les codes par le biais de son interprétation parodique du traître Robert Macaire.

des théâtres officiels, la fonction de contrôle des représentations jusqu'alors assumée par le bureau de la censure. Comme le précise l'arrêté de la Maison du Roi du 3 avril 1827 :

Les peintres décorateurs et les dessinateurs de costumes ne peuvent faire, aux dessins et aux croquis arrêtés, aucune modification sans en avoir prévenu l'administration qui peut alors, si elle le juge convenable, consulter de nouveau le comité.<sup>1</sup>

Chaque pièce nouvelle engage ainsi la production d'un « livret de mise en scène » dont l'arrêté prévoit également qu'il soit placé dans la bibliothèque du théâtre<sup>2</sup>. Cette réglementation débouche sur une professionnalisation du métier de metteur en scène qui est désormais perçu, non plus comme un collaborateur du drame, mais comme un employé du théâtre dont la fonction consiste à veiller que la mise en scène soit conforme à celle décrite sur le livret<sup>3</sup>.

Dans les années 1830, tous les théâtres de Paris disposent, en plus d'un régisseur général, d'un « régisseur de la scène » ou autrement nommé « metteur en scène ». Les théâtres secondaires ne fonctionnent évidemment pas comme les scènes officielles et ne disposent pas de « comité de mise en scène ». Toutefois, l'émergence de cette nouvelle fonction change, là aussi, les données de la collaboration entre auteurs et metteurs en scène. Dans un premier temps, celle-ci demeure plutôt harmonieuse ; une législation est d'ailleurs prévue pour fixer les règles, comme le rappelle l'*Annuaire de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques* :

L'auteur a nécessairement le droit d'assister aux répétitions, soit à cause de la distribution des rôles, de la mise en scène, des indications à donner aux artistes, et surtout des changements qu'il peut faire à l'ouvrage. S'il n'est pas prévenu, suivant l'usage, de la mise en répétition de sa pièce, et qu'en conséquence il ne puisse assister à ces répétitions et surveiller l'exécution de son œuvre, le directeur excède son droit et cause

---

1. Maison du Roi, Département des Beaux-arts, *Arrêté du 3 avril 1827* [sur la réglementation du Comité consultatif chargé de la mise en scène pour l'Académie Royale de Musique], art. 4, ms., Archives Nationales, cote : O<sup>3</sup> 1599.

2. *Ibid.*, art. 5. Une bonne partie de ces livrets a été publiée.

3. La fonction du régisseur de la scène de l'Académie Royale de Musique est clairement décrite sur « le règlement de l'organisation générale » conservé aux Archives Nationales sous la cote O<sup>3</sup> 1599.

à l'auteur un préjudice dont il lui doit réparation, laquelle se traduit par des dommages-intérêts.<sup>1</sup>

Mais les choses se compliquent à partir des années 1840. Très fortement influencés par l'aspect commercial des productions, les directeurs de théâtre ont tendance à accorder plus d'autorité au metteur en scène, souvent au détriment de l'auteur. Surviennent alors des conflits, qui conduisent parfois dramaturges, directeurs de théâtre et metteurs en scène devant les tribunaux. Le *Répertoire méthodique et alphabétique de législation de doctrine et de jurisprudence* des frères Dalloz fait acte de nombreux procès qui, faisant jurisprudence, conduisent à la reconnaissance du metteur en scène comme artiste. Ainsi en 1842, faisant suite à un procès opposant le metteur en scène du Vaudeville à son directeur, est décrété : « Le régisseur d'un théâtre est compris parmi les artistes lorsqu'il s'occupe de la mise en scène »<sup>2</sup>. Autre décret adopté dès 1845 : « La mise en scène et la distribution des rôles appartiennent, sauf conventions contraires, à la direction du théâtre et non à l'auteur »<sup>3</sup>. Autre décret enfin, voté en 1852 :

La coopération à un ouvrage par des recherches, des travaux accessoires, une *collaboration payée*, ne confère pas nécessairement les droits d'auteur. Mais il a été décidé que, quand il s'agit d'une pièce de théâtre, celui qui, sans être auteur de la pièce lui-même, y a fait des changements et des modifications, peut obtenir une part des droits d'auteur.<sup>4</sup>

Il suffit désormais que le metteur en scène attaché au théâtre ait modifié ne serait-ce que la structure du drame par l'ajout d'un « tableau » supplémentaire pour qu'il soit reconnu comme collaborateur et touche, de fait, des droits d'auteur sur la pièce représentée. Dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les auteurs se voient dépossédés de leur droit sur la mise en scène et doivent, souvent contre leur gré, céder aux usages d'une pratique scénique qui n'est pas nécessairement pensée en fonction du drame représenté, mais selon une tradition qui s'est mise en place avec les mélodrames, les comédies-vaudevilles et les féeries du début du

---

1. Paris, Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, 1867, p. 545.

2. Dalloz, *op. cit.*, t. 42-1, Affaire Vizentini contre Ancelot, p. 331.

3. *Ibid.*, t. 38, 1845, p. 474.

4. *Ibid.*, tribunal de la Seine, 20 août 1852, affaire Auger contre Laferrière, p. 477. Le texte est souligné par son auteur.

siècle. Chaque théâtre dispose alors de sa « façon » de mettre en scène qui relève, le plus souvent, d'une grammaire scénique liée au genre auquel le théâtre a été affecté par privilège. La liberté industrielle des spectacles, votée en 1864, ne change rien à cet usage, bien au contraire. Très fortement soumis à la concurrence des nouvelles formes de spectacle – le café-concert et le music-hall –, les théâtres parisiens rivalisent en frais de mise en scène et montent les pièces qui satisfont à ce besoin. On peut donc dire, sans trop forcer le trait, que la production théâtrale de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle demeure entièrement dominée par la mise en scène ; le metteur en scène s'y impose même, ainsi que l'écrivait Jules Janin, comme « le personnage important, et peut-être le premier dans la hiérarchie »<sup>1</sup>.

La notion de « mise en scène », en France, est donc intimement liée à l'écriture, à la mise en mots du spectacle. Si de tout temps, semble-t-il, les auteurs et directeurs de troupe ont cherché, par le biais de la scène, à donner sens à une œuvre dramatique préalablement conçue, la réforme qui accompagne l'émergence du mot « mise en scène » réside dans la pénétration des éléments scéniques au sein de l'écriture théâtrale. Outre qu'ils revendiquent une fonction signifiante, ces éléments assurent désormais l'assise de dramaturgies qui, se codifiant, donnent naissance à de nouveaux genres dramatiques. La mise en scène est donc le facteur essentiel de la réorganisation des codes génériques à l'orée du XIX<sup>e</sup> siècle. Favorisée par une législation sur le droit d'auteur et la propriété littéraire et artistique, par une réglementation de la censure préventive, elle renvoie d'abord à une grammaire scénique codifiée, intimement liée aux enjeux pédagogiques et moraux des deux genres qui l'ont d'abord utilisée, à savoir le mélodrame et la féerie. Mais la mise en scène, dans les années 1827-30 gagne tous les théâtres de Paris et redistribue les frontières entre genres nobles et populaires, entre opéra, tragédie, comédie, mélodrame et vaudeville voulues par Napoléon en 1807. Dès lors, les théâtres nomment des metteurs en scène qui revendiquent rapidement leur autorité ; l'écriture du spectaculaire échappe au contrôle de l'auteur et l'art de la mise en scène s'industrialise. C'est dans ce contexte qu'on commence à voir apparaître, au sein des discours critiques, cette fameuse dichotomie

---

1. *Histoire de la littérature dramatique*, Paris, Lévy, 1858, t. 6, p. 88.

entre les dimensions « matérielle » et « immatérielle » du travail scénique qui recoupe, à cette époque, les conflits entre metteurs en scène et auteurs. On comprend donc tout l'enjeu de la distinction établie entre le metteur en scène et le régisseur à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle. Les réformateurs du théâtre ont alors deux objectifs à remplir : d'une part préserver l'autonomie artistique du metteur en scène récemment acquise, d'autre part favoriser l'émergence d'une écriture scénique qui soit pensée en fonction du drame à représenter et en dehors de tout code existant. La réforme scénique qui est jeu à cette époque ne consiste donc pas à doter la mise en scène d'une fonction signifiante, mais à extraire l'écriture du spectaculaire des dramaturgies dans lesquelles elle était jusqu'alors insérées.

Roxane MARTIN