



CLASSIQUES
GARNIER

« Résumés / *English abstracts* », *European Drama and Performance Studies*, n° 3, 2014 – 2, *Le document iconographique dans son contexte : le hors-champ des images du spectacle*, p. 323-331

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-3270-5.p.0323](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-3270-5.p.0323)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2014. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

RÉSUMÉS / ENGLISH ABSTRACTS

Maud LEJEUNE, « Les scènes de théâtre dans les éditions de Jean de Tournes, père et fils, aux XVI^e et début du XVII^e siècles »

En 1556, paraît chez Jean de Tournes, imprimeur établi à Lyon, un petit livre d'images sans texte, réédité l'année suivante sous le titre *Pourtraits divers*. Ce livre réunit, outre d'anciennes gravures d'illustration du fonds de l'imprimeur, des gravures que l'on ne retrouve dans aucune autre édition, de lui, de son fils, Jean II, ou de ses confrères. Parmi elles, une série de vingt-deux scènes de théâtre. Pourquoi une telle série est-elle restée inemployée au sein d'éditions à caractère théâtral ? En restituant le contexte de création et de production de l'époque, en examinant la place de l'illustration dans les pièces de théâtre éditées par les De Tournes, père et fils, enfin en tentant quelques rapprochements iconographiques, nous essayerons de percer le mystère de cette série de gravures demeurée « en réserve » au XVI^e siècle.

Jean de Tournes, a printer based in Lyon, published in 1556 a small picture book devoid of any text, reissued the following year under the title Pourtraits divers. In addition to old illustration prints from the printer's stock, the book presented unique prints that cannot be found in any other edition by De Tournes, his son, Jean II, or any of his colleagues. Prominent among them is a series of 22 theatre scenes. Why was such a series never used again in illustrated books dealing with theatre? Focusing on the context of their creation and production, the place of illustration in plays published by the De Tournes, father and son, and proposing some iconographic parallels, we try to unravel the mystery of a remarkable series of prints that remained "in reserve" all through the sixteenth century.

Vincent DOROTHÉE, « Hors-champ et anonymat de l'image de spectacle. Autour d'un hypothétique recueil lorrain du début du XVII^e siècle »

Les dessins de spectacle de la première modernité sont souvent anonymes et dépourvus de légendes. Le plus souvent, au-delà de l'analyse graphique et plastique de tels documents, seuls leur contexte immédiat et l'élargissement

de ce hors-champ à d'autres ensembles iconographiques et textuels permettent d'envisager leur identification et leur datation. – C'est sur l'un de ces cas problématiques que se penche cet article qui suggère, notamment à travers deux ensembles singulièrement proches conservés au musée du Louvre et au musée Condé, l'hypothèse d'un ancien recueil d'apparat lorrain du début du XVII^e siècle postérieurement démantelé et dispersé.

Performance designs dating from first modernity often are anonymous and without caption. Usually, beyond the graphic and plastic analysis of such documents, only their close context and the extension of this "off-field" towards other iconographical and textual sets allow to envisage their identification and dating. – This article looks into one of these problematical cases and suggests, notably through two particularly near sets kept at the Louvre and Condé Museums, the hypothesis of a former prestige collection of Lorraine dating from the beginning of the seventeenth century, broken up and scattered at a later date.

Fabien CAVAILLÉ, « Modèle parisien et influence florentine. L'illustration des livres de fête français du *Ballet des Polonais* (1573) à *Mirame* (1641) »

L'article étudie la nature et les fonctions de l'image au sein des livres commémorant les ballets de la cour des Valois et des premiers Bourbons. Il se concentre principalement sur l'opuscule que Dorat consacre au *Ballet des Polonais* de 1573, sur le *Ballet comique de la Reine* publié par Adrien Le Roy, Robert Ballard et Mamert Patisson en 1582, sur le livret de la *Délivrance de Renaud* d'Étienne Durand édité par Pierre Ballard en 1617. L'article met en évidence l'existence d'une invention et d'une composition iconographiques spécifiquement parisiennes : prédilection pour le détail à déchiffrer et à méditer ; articulation du texte, de l'image et de la partition ; construction par l'image d'un discours allégorique de nature politique, artistique ou philosophique. En faisant imprimer *Mirame* (1641) par le libraire Henry Le Gras avec les gravures de Stefano della Bella, le cardinal de Richelieu bouleverse la pratique du livre de ballet français et récupère une « mise en livre » de la fête inventée à la cour des Médicis. Censées célébrer la grandeur du théâtre français, les images de Stefano della Bella disent aussi la concurrence artistique entre Florence et Paris et les paradoxes d'une politique culturelle nationale.

This essay sheds light on the use and function of the image in the Valois' and Bourbon's festival books, especially those published for the Ballet des Polonais by Dorat in 1573, the Ballet comique de la Reine by Beaujoyeulx in 1582 and the Délivrance de Renaud by Étienne Durand in 1617. This essay aims at showing the unity of such publications,

the iconographic invention and composition in the book : printers and engravers prefer details rather than larger view and link firmly images, text and musical scores so that the iconography can convey an allegorical meaning, either political, aesthetic or philosophical. When in 1641 the printer Henry Le Gras publishes Mirame with engravings by Stefano della Bella, to commemorate the opening of Richelieu's Palais Cardinal, this book turns away from this Parisian tradition of festival books and adopts a new way of publishing festivals invented in Florence by the Medici court. This choice of an Italian model is a paradoxical outcome of a national cultural policy.

Anne SURGERS, « Ce que l'on fait dire à l'image : interprétations, fausses pistes et lectures orientées. L'exemple d'un dessin de théâtre autrefois attribué à Abraham Bosse »

Les documents représentant une scène de théâtre du XVII^e siècle français sont rares. Parmi eux existe un dessin conservé à la BnF longtemps attribué à Abraham Bosse. Ce dessin a souvent été convoqué comme preuve de l'exiguïté et du mauvais éclairage des scènes dans le théâtre français du XVII^e siècle. Cette interprétation erronée est fondée sur une méconnaissance des codes iconographiques de l'époque et sur le mythe d'un théâtre du XVII^e siècle qui serait un théâtre archaïque.

There are few pictures of French stage in the 17th century. One of them is a famous drawing wrongly attributed for a long time to Abraham Bosse. It used to be given as an evidence of smallness and darkness of contemporary stages. This misinterpretation is the result of both a lack of knowledge about iconographic codes and an ideological bias that makes see this theatre as a supposedly archaic theatre.

Mickaël BOUFFARD, « Les figures de la *Dissertatio de actione scenica* (1727) de Franciscus Lang. Les implications des recettes d'atelier dans l'illustration de traités d'action scénique »

En prenant le cas de la *Dissertatio de actione scenica cum figuris eandem explicantibus* du jésuite Franciscus Lang (1654-1725), cet essai replace les illustrations de traités d'action scénique dans leur contexte de fabrication artisanale. L'auteur montre que le graveur a eu recours à un raccourci de production en empruntant des silhouettes étrangères à l'époque et au sujet de l'ouvrage de Lang. Il est expliqué comment ces images sont le produit d'une négociation entre certaines pratiques d'atelier, les besoins pédagogiques de l'ouvrage et les schémas perceptifs des destinataires.

Taking the Dissertatio de actione scenica cum figuris eandem explicantibus written by the Jesuit Franciscus Lang (1654-1725) as a case study, this essay replaces theatrical treatise illustrations in their workshop context. The author shows that the engraver used production shortcuts by borrowing in other pictures postures unrelated with the topic and epoch of Lang's book. It will be explained how these illustrations resulted from a negotiation between some artistic and workshop practices, the pedagogical needs of the treatise and the reader's way of perceiving pictures.

Cosimo CHIARELLI, « Entre désir et résistance. Illustration et photographie dans les revues de théâtre au XIX^e siècle »

L'article retrace une histoire de l'introduction de la photographie dans les revues de théâtre, au tournant du XX^e siècle. Un procès d'adaptation qui est loin d'être linéaire et incontesté. À travers l'analyse d'une sélection de revues françaises parues entre 1840 et 1910, il essaie d'articuler les différentes fonctions de la photographie, entre document, célébration, décoration et sociabilité.

The article traces the introduction of photographic pictures in theatre magazines at the turn of the 20th century. An adaptation process that is far from linear and undisputed. The analysis of a selection of French magazines dated between 1840 and 1910 lets understand the different issues involved by photographic pictures: document, celebration, adornment, and social life.

Lise JANKOVIC, « À rebours de l'histoire de la danse. Comment Ricard Moragas (1829-1899) devient le père d'une tradition chorégraphique catalane »

Les dessins de chorégraphie de Ricard Moragas pour une pièce féerique, datant du derniers tiers du XIX^e siècle, étaient le point de départ d'une récente exposition sur l'histoire de la danse en Catalogne : « *Arts del Moviment. Dansa a Catalunya* (1966-2012) », organisée à Barcelone, dans l'espace *Arts Santa Mònica* (commissaires d'exposition : Joaquim Noguero et Bàrbara Raubert). L'objectif de cet article est d'interroger les motivations de cette récupération et de faire apparaître la canonisation d'un art chorégraphique du merveilleux jusque-là tombé dans l'oubli.

The choreographer Ricard Moragas' drawings for a magic play, dating from the last third of the nineteenth century, were the starting point of a recent exhibition about history of dance in Catalonia: "Arts del Moviment. Dansa a Catalunya (1966-2012)", Arts Santa Mònica, by Joaquim Noguero et Bàrbara Raubert. The objective

of this paper is to examine the reasons for such recovery and to demonstrate how the choreographic art of the marvellous was brought to light after being forgotten for so long.

Melissa VAN DRIE, « Images of *fin de siècle* mediatised listening in Paris. Iconography of the theatrophone and its articulation between cultures of theatre and technology »

Cet article s'intéresse aux sources iconographiques de l'étude du « théatrophone » – un médium téléphonique grâce auquel, entre 1881 et 1936, ont été diffusées en direct des représentations de théâtre et d'opéra pour des auditeurs situés dans différents lieux de Paris, publiques et privés. Le théatrophone a longtemps été oublié dans les études théâtrales ; son étude permet pourtant d'analyser les relations entre théâtre et technologies de la reproduction sonore à la fin du XIX^e siècle. L'article étudie une des premières images de cette technologie, une image qui montre le premier dispositif d'écoute par lequel les auditeurs perçoivent les sons du spectacle au moyen d'écouteurs individuels. Il arrive à cette conclusion (même si d'autres documents restent à être mis au jour) : l'impact de la technologie sur la création théâtrale et sur ses modes de réception n'apparaît qu'en étudiant les documents dans un contexte plus large, en les faisant dialoguer avec des images provenant de fonds non-théâtraux. Il met aussi en évidence que les outils méthodologiques et théoriques employés dans l'histoire du théâtre pourront servir à l'écriture de l'histoire culturelle du médium qu'est le son.

This article addresses the varied iconographic sources of the theatrophone – a late nineteenth-century telephone media that offered live broadcasts of theatre and opera performances to listeners in both private and public Parisian spaces, from 1881 to 1936. This history has long been overlooked by Theatre Studies, and the images are important for analysing the intermedial relations constructed between cultures of theatre and early sound reproduction technologies at the time. The article centres on an early drawing of the listening device in which individuals listen through earphones to transduced sounds of a distant performance. Certain documents relating to the theatrophone do exist in theatre archives. The article argues, however, that it is only in placing these documents in a broader context, in a dialogue with numerous images found in non-theatrical sources and archives, that the full impact of the technology on theatrical creation and modes reception become apparent. Additionally, the article also indicates how the theoretical and methodological tools employed in histories of theatre are valuable for reconstructing the cultural history of this sound media.

Silvia MEI, « La ligne d'Yvette Guilbert. La *mise en silhouette* comme dispositif de vision et technique de distinction »

Yvette Guilbert (1865-1943), célèbre diseuse fin de siècle, travaille, ou plutôt distingue sa présence sur scène avec un grand artifice, fortement influencée qu'elle est par l'art contemporain. Par l'exploitation de ses propres défauts physiques, elle développe un corps « manifeste », répondant aux canons d'une silhouette qui défie de plus en plus les allures ordinaires. La contribution décrit le cadre de référence dans le champ de la littérature et de la critique, les imaginaires culturels et les techniques du corps qui ont contribué à la construction de cette icône dans l'interaction continue entre (auto)représentations et perception intime du corps.

Yvette Guilbert (1865-1943), famous diseuse fin de siècle, manufactures, or rather, distinguishes her very artefact stage presence, heavily influenced by contemporary art. Exploiting her own physical flaws, she develops a body "manifesto", responding to the canons of a silhouette that increasingly challenge everyday behaviour. The contribution unfolds the context of critical references, literary and cultural imaginations and body techniques that have contributed to the definition of her icon status in a continuous interplay between (self)representations and intimate perception of the body.

Mireille BRIOUDE, « La mémoire collective des photographies de scène : Jean V. par Agnès V. Je me souviens de Gérard Philipe dans *Le Cid* . »

Les douze ans durant lesquels Varda fut la photographe de la troupe d'Avignon ne peuvent être considérés comme la simple étape d'un roman de formation dans le parcours créateur d'une artiste comme Agnès Varda. Au contraire, il faut marquer la façon dont ces photographies qui, devenues emblématiques d'une époque théâtrale, ont eu tôt fait de faire oublier leur auteure et ont acquis une nouvelle et récente légitimité grâce au travail de l'artiste et à l'hommage récent rendu à Jean Vilar. La photographie de Varda s'inscrit en effet en deux temps dans une mémoire collective qui, sans la volonté créatrice et novatrice de la photographe, eût tout simplement succombé à la force sans cesse renouvelée du théâtre lui-même. Nous serons à même d'évaluer le rôle de la photographie de théâtre non en tant que telle, avec son esthétique particulière et datée, mais à l'aune de toute une carrière. Il faut insister sur le fait que l'hommage n'est pas un simple moyen de compenser l'oubli, mais devient peu à peu la forme structurante d'un processus créateur qui sans cesse réintègre des éléments pour aller plus avant, suivant un mouvement

dynamique de l'intime vers l'extérieur. À la manière dont elle évoque « Jane B. » dans le film qu'elle consacre à Birkin en 1987, nous verrons que Varda entretient un rapport encore complexe à celui dont elle fait le deuil et qui vit en elle grâce à ses propres photographies.

The 12 years during which Agnès Varda was the only photographer of the Festival of Avignon's Company cannot be regarded as a mere training period before she became the celebrated artist we know. Nonetheless, the photographs she took at that time became so famous that their author felt the need to reveal this period through her recent exhibitions dedicated to Jean Vilar. —In fact, Varda's photography stroke people's mind first in the 1950s as soon as they were dispatched and at a second time nowadays. This recent disclosure of her photographs can be seen as a way to fight against oversight, as theatre is a permanently vivid phenomenon. In fact, Varda's photographs must not be considered through their particular aesthetics only, but also as part of the inner process of her whole carrier. This process appears to be made of the permanent to and fro movement from her inner self to the outer world, in the same way as she filmed "Jane B." in 1987: the recent tribute to Jean Vilar emphasizes a complex relationship made of mourning and gratefulness.

Stéphane HERVÉ, « Les superstars au théâtre. De quelques images du *Andy Warhol's Pork* »

Bien que la pièce d'Andy Warhol, *Pork*, soit fréquemment occultée dans les monographies de l'artiste américain et les différentes histoires du théâtre, il n'en demeure pas moins qu'elle a été un événement artistique et médiatique important de l'été 1971 à Londres, et à ce titre, a été photographiée abondamment. Il s'agit, dans cet article, d'analyser les modalités de production et surtout les stratégies de diffusion de ces photographies, inscrivant cette pièce conçue au sein de la scène alternative new-yorkaise à la fois dans l'industrie de masse et du pop'art, dans la sphère contre-culturelle du *glam* et du rock, et dans le monde, inhabituel pour le théâtre, de la presse érotique et de la pornographie.

Andy Warhol's only play Pork, which is nowadays almost totally unknown by performance histories, was a huge media and artistic event when it was created in London in the summer 1971, and therefore was abundantly photographed. This article intends to consider the production modes and spreading strategies of these pictures, which make Pork into a product of the entertainment business, a pop art work, a subcultural event, and a pornographic as well, much more than a theatrical performance.

Karolina CZERSKA, « La photographie de l'église de Wielopole Skrzyńskie »

Le présent article traite de la photographie de l'église de Wielopole Skrzyńskie, le village natal de Tadeusz Kantor. L'artiste a utilisé cette photo pour l'affiche de son spectacle *Wielopole, Wielopole* en 1980. Le choix de l'image de l'église se trouve mis en regard du contexte historique et biographique. La photographie en question est également comparée à d'autres documents iconographiques relevant du même contexte.

Tadeusz Kantor used a photo on the bill of his show Wielopole, Wielopole in 1980. This photo was the picture of the church of Wielopole Skrzyńskie, the village where he was born. This gesture must be understood within an historical and biographical framework.

Sandrine SIMÉON, « L'impossible "document" : *Le Dernier Caravansérail* d'Ariane Mnouchkine, un "monument" ? »

Le film d'Ariane Mnouchkine, *Le Dernier Caravansérail*, utilise une rhétorique qui vise à s'accorder avec la réception du public de cinéma. La réalisation du film confirme que l'enregistrement du théâtre n'est plus l'invisible relais des images de la scène dès qu'il se déleste de sa fonction documentaire pour défendre sa visibilité en tant qu'objet esthétique. La « captation » n'est plus le hors-champ du théâtre.

Ariane Mnouchkine's film, Le Dernier Caravansérail, emphasizes a rhetoric that is more compatible to the screen viewer's perspective. The production of this film confirms that the recording of a performance is no longer the invisible relay of the images from the stage. Filming theatre can be seen as a creative artefact when it transcends its practical function in documenting theatre.

Pascale CAEMERBEKE, « Convocation d'images de liberté. *Danses libres* de François Chaignaud et Cecilia Bengolea et *Une semaine d'art en Avignon* d'Olivia Grandville »

En 2010, deux spectacles de danse (*Danses libres* de François Chaignaud et Cecilia Bengolea ; *Une semaine d'art en Avignon* d'Olivia Grandville) utilisent des images filmées réactivant le sentiment de liberté, en lien avec une communauté utopique. Pour le premier spectacle, il s'agit de l'entre-deux-guerres ; pour le second, de la fin des années soixante. En examinant ces images avec leur

contexte et leur place dans l'histoire des arts vivants, c'est la question de l'art et de la politique qui surgit.

In 2010, two dance performances (Danses libres by François Chaignaud and Cecilia Bengolea; Une semaine d'art en Avignon by Olivia Grandville) used film images reactivating freedom connecting with a utopian community. This concerns, in the first show, the interwar period; in the second show, the late 1960s. By examining these freedom images with their context and their place in the history of performing arts, it's the question of art and politics that arises.