



HAL
open science

Edouard Chouanet au Grand Théâtre d'Angers. Le machiniste, servant et fabricant de théâtre.

Cyril Triolaire

► **To cite this version:**

Cyril Triolaire. Edouard Chouanet au Grand Théâtre d'Angers. Le machiniste, servant et fabricant de théâtre.. Revue d'Histoire du Théâtre, 2020, Histoire(s) de travail, 285. hal-03816533

HAL Id: hal-03816533

<https://uca.hal.science/hal-03816533>

Submitted on 16 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Cyril TRIOLAIRE (Mcf études théâtrales, Université Blaise Pascal, CHEC), « Édouard Chouanet au Grand Théâtre d'Angers (1871-1900) : le machiniste, indispensable servant et fabricant de théâtre ».

Comme d'autres grandes villes de province, Angers voit son principal théâtre dévoré par les flammes la nuit du 4 au 5 décembre 1865. La salle de spectacles construite en 1821 sur des plans de Binet disparaît place du Ralliement. Sa reconstruction, décidée par le conseil municipal à une seule voix de majorité, est engagée entre 1869 et 1871 et confiée à l'architecte Botrel, décédé au cours des travaux et bientôt remplacé par Magne. Comme les principales salles érigées depuis moins d'une décennie à la suite du décret libéral de 1864, le nouveau théâtre angevin impose sa monumentalité et redéfinit sa propre mise en scène au cœur de la cité¹. La façade signée Fronton de Taluet, Julien Roux, Maindron et Denecheau, dessine un temple culturel qui vient jusqu'à un certain point couronner les mutations urbanistiques engagées alors localement depuis près de vingt ans, conformément à l'esprit de modernisation et de prospérité soutenu par Napoléon III². Construit en vertu des nouvelles normes techniques nécessaires à la production des spectacles les plus modernes, le Grand Théâtre jouit d'un plateau de 276 m², est éclairé au gaz et bénéficie de la machinerie la plus récente³. Si l'inauguration réussie tient évidemment, le 11 novembre 1871, dans la prestation remarquable de la nouvelle équipe du directeur Boncœur dans le *Don César de Bazan* de Dumanoir et D'Ennery⁴, elle est rendue possible par la mise en service de l'établissement assurée par son machiniste Chouanet.

Technicien en chef du théâtre neuf, Édouard Chouanet émerge des archives au début des années 1960 à la faveur du dépôt des cahiers des machinistes angevins par René Rabault⁵, décorateur, fondateur de la Compagnie du masque au Genêt en 1939, compagnon de route de Jean Dasté après-guerre et professeur d'Art dramatique à partir de 1957 au Conservatoire. Le rédacteur en chef de la revue *Nos spectacles* (octobre 1961-septembre 1967) désigne même le néo-machiniste comme le premier des « servants »⁶ du théâtre d'Angers. La reconstitution délicate, quasi pinagotique⁷, du parcours d'Édouard Chouanet s'opère en partie à partir de ses six cahiers⁸ soigneusement remplis de novembre 1871 à mars 1900 et offrant les plantations de quelque 1528 représentations. Dépassée l'affection filiale de Rabault envers son père décorateur et ses amis machinistes découverts, enfant, derrière les rideaux, le mot même de « servant » dépasse la simple définition technique que donnait Alfred Bouchard de la fonction dans sa *Langue théâtrale* en 1878⁹, à l'aune de la carrière angevine de Chouanet. Le machiniste assure bien un service matériel mais se trouve souvent en retrait dans l'ordre des bravos distribués. La transmission des registres des machinistes et la volonté de Rabault de les voir conserver durablement dans un dépôt public traduisent pourtant un sentiment supérieur envers ces employés méconnus et dont l'attachement n'a finalement d'égal que leur indispensable travail quotidien.

¹ G. Faye, « Le renouvellement des salles de théâtre à Paris après le décret de 1864 », J.-C. Yon (éd.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p.65.

² I. Rouge-Ducos, « Davioud et l'architecture des théâtres parisiens », J.-C. Yon (éd.), *Les spectacles...*, *op. cit.*, p.85.

³ AD Maine-et-Loire, 102J5, *Note de Révérend*, 1950.

⁴ *Ibid.*, 102J1, *Cahier A*, le 11 novembre 1871, p.109.

⁵ O. Valencia, *Inventaire analytique du fonds René Rabault conservé à la Bibliothèque municipale Toussaint d'Angers*, mémoire de master 1, Université d'Angers, 2012, p.8.

⁶ R. Rabault, « Servants de théâtre », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, Paris, Société d'histoire du théâtre, 1992, n°173, p.94-96.

⁷ A. Corbin, *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot*, Paris, Flammarion, 1998.

⁸ AD Maine-et-Loire, 102J1, *Cahiers A, B et C* ; 102J2, *Cahier D, E et F*. – Ci-après, le fonds d'archives et la cote de conservation ne seront pas systématiquement mentionnés ; seules seront proposées les références aux cahiers.

⁹ A. Bouchard, *La langue théâtrale*, Genève-Paris, Slatkine, 1982 (1878), p.158. – « Employé chargé de la manœuvre générale des décors, machines, trucs d'un théâtre. Il est secondé dans ses fonctions par une équipe qui obéit à son sifflet ou à ses ordres, comme on le fait sur un navire ».

Aussi, que révèle la figure d'Édouard Chouanet du métier de chef machiniste et de ses représentations dans l'espace public du théâtre dans le dernier tiers du dix-neuvième siècle ? Que le trait de son crayon dévoile-t-il des enjeux des rapports à la scène et Chouanet est-il influencé esthétiquement ? Ses cahiers relèvent-ils d'une approche simplement technique ou également plus personnelle de la scène ?

De la trajectoire socio-professionnelle individuelle au portrait de groupe.

L'histoire d'Édouard Chouanet se réduirait-elle à celle d'un homme de l'ombre qui supervise la construction des décors, dessine, place et siffle, et auquel l'archive ne réserverait qu'une place par effraction ? Les informations consignées en face de son nom sur le registre d'inhumations de la ville de Nantes en 1909 laissent deviner une trajectoire de vie¹. Édouard Chouanet est né en 1825 et s'éteint 84 ans plus tard dans la cité ligérienne, ligérienne, rue Racine, à l'immédiate proximité de la place Graslin et du Grand Théâtre où il officia sous la direction de M. Cominge durant au moins trois saisons à partir de 1868, avant de rejoindre Angers. Car avant de diriger aux manœuvres techniques du plateau nantais, Édouard Chouanet est repéré au Théâtre de Belleville en 1860 où il réalise et manie, à trente-cinq ans, les machines nécessaires au drame populaire de Dornay et Joly, *La Lionne de la place Maubert*². Signe que son histoire personnelle se dessine alors entre la capitale et les bords de Loire, il endosse le rôle de témoin, à Nantes, au mariage de ses amis Léon Étienne Nicol et Marie Julie Deniel la même année³. Indiscutablement repéré pour ses qualités au théâtre Graslin et connaisseur probable de la scène angevine sur laquelle les artistes nantais alternent très régulièrement, il devient chef machiniste de la salle neuve de la place du Ralliement en technicien expérimenté, à l'âge de 46 ans, un an après avoir supervisé son dernier spectacle dans la capitale des ducs de Bretagne le 1^{er} septembre 1870.

Dans la cité des anciens ducs d'Anjou, Édouard Chouanet maintient un lien avec quelques parents, Paul, chef de section au chemin de fer à Chantenay – sur la rive droite de la Loire alors en plein essor industriel grâce au développement des conserveries –, un oncle et une cousine à Orléans, sa mère, à Paris⁴. Les affinités, partagées avec Tafforeau, inspecteur du contrôle des théâtres, et ses habitudes jamais démenties à la papèterie Pottin – où il se fournit pour renouveler ses registres de machiniste – révèlent un lien constant avec la cité nantaise voisine. À Angers, lors de la saison 1883-1884, à ses côtés, dans l'équipe des artisans de la scène, évolue Élisabeth Chouanet en tant que costumière, poste longtemps occupé par la seule Mme Caillé⁵. Que la bien-nommée soit sa femme ou bien sa fille importe peu si ce n'est que sa présence rappelle l'endogamie socio-professionnelle certaine du milieu, éprouvée par ailleurs au théâtre angevin parmi les artistes – ainsi Mme Lelong, épouse du chef d'orchestre, joue-t-elle les premières Dugazon, quand les Leroy, le père, deuxième basse et larquette, la mère, deuxième Dugazon ou le couple Simon, dans les mêmes emplois, partagent la distribution avec leurs filles, respectivement coquette appelée aussi dans les rôles de genre et première ingénuité et jeune première⁶.

Le débauchage par la municipalité et la direction angevine du chef machiniste nantais révèle la velléité publique assumée de confier le nouvel outil de production des spectacles angevins à un technicien expérimenté. L'importance de son poste est telle que son nom est systématiquement associé à ceux des directeurs et régisseurs et il n'est jamais relégué à

¹ AM Nantes, *Registre des inhumations de la ville*, 1909.

² Bibliothèque Gaston Baty, RF1081, Dornay et Joly, *La Lionne de la place Maubert*, drame populaire en 7 actes, Paris, Barbré édition, s.d. [1860].

³ AM Nantes, *Registre des inhumations de la ville*, 1909.

⁴ *Cahier D et Cahier E*.

⁵ BNF Gallica, *L'Europe artiste : beaux-arts, peinture, sculpture, gravure, théâtre, chorégraphie, musique*, le 6 janvier 1884.

⁶ *Ibid.*, *L'Abeille. Littérature, théâtres, concerts, annonces*, le 6 octobre 1877.

l'anonymat des techniciens avec lesquels il remplit ses missions. Il est d'ailleurs toujours considéré comme l'un des membres à part entière de l'équipe d'administration dont le nombre oscille entre douze et dix-huit entre 1875 et 1884. Aux côtés des directeurs successifs tels Marck, Chavannes ou Baret, et des régisseurs généraux – chefs du service de la scène faisant parfois offices de directeurs adjoints –, en premier ou second, comme messieurs Simon, Destez, Ludovic, Martes, Lefèvre ou Denjean, il n'est pas à proprement parler le seul *artisan*, le seul détenteur d'un savoir-faire technique à forte valeur esthétique et artistique ajoutée, puisque pointent également ordinairement à Angers, parmi les administrateurs, le peintre-décorateur Luicher, l'électricien en chef Bertin et le coiffeur Dayan en 1875¹, Mme Caillé la costumière en 1876², 1877, 1878³ et 1884, rejointe cette dernière année par Éliisa Chouanet et les coiffeurs Normandin et Valentin⁴. Leur présence appelle plusieurs constats caractéristiques : la reconnaissance de leur rôle majeur au sein du spectacle angevin – quand ils sont exclus de la nomenclature administrative d'autres théâtres, à Montpellier, à Caen ou à Mons à la fin des années 1870 – ; leur relégation habituelle aux derniers noms néanmoins cités – renvoyant à une hiérarchie des fonctions éprouvée et confortée par les différences salariales – ; la stabilité relative de certains dans leur emploi et particulièrement le chef d'orchestre, le chef machiniste et la costumière principale, quand les directeurs (dix-neuf entre 1871 et 1900) et les régisseurs (douze au moins entre 1875 et 1884) changent à un rythme bien plus soutenu – signe de l'impérieuse nécessité d'une continuité de savoir-faire et de qualité dans les métiers techniques et manuels du théâtre. Le chef machiniste apparaît constamment au sein du tableau d'un personnel administratif finalement peu étoffé⁵, quand les noms de ses aides-machinistes attirés sont eux toujours tus. Car ils sont cinq à l'accompagner dans la plantation quotidienne des décors à l'ouverture du nouveau théâtre du Ralliement, en vertu d'un dispositif inlassablement reconduit depuis 1858 – modifié à la marge en avril 1864⁶ – et bientôt sept à partir de 1873 et jusqu'en 1880 au moins, comme le prévoit chaque nouveau cahier des charges annuel⁷. Gratifiés de seulement 50 francs mensuels, ils relèvent d'un vrai « prolétariat » des théâtres⁸ quand le chef machiniste profite d'une reconnaissance certaine, au moins administrative et technique à défaut d'être pleinement salariale.

La longévité d'Édouard Chouanet en poste témoigne certes de ses qualités, mais également de l'impérieuse nécessité d'une constance dans l'emploi, seule garantie de la gestion maîtrisée des paramètres techniques de la scène d'une saison à l'autre. Son bail de vingt-neuf ans le rappelle, ceux de ses successeurs aussi : ils ne sont même que trois à lui succéder jusqu'en 1962 et enchaîner les contrats durant douze (1900-1912) puis vingt-cinq saisons à deux reprises (1912-1937 et 1937-1962). Leurs profils et identités entérinent l'idée d'une profession socialement fermée et dont les membres transmettent leur savoir à des remplaçants *de facto* élevés au rang d'héritiers. Édouard Chouanet passe ainsi le relais à son fils Henri avant que celui-ci ne le transmette alors à Auguste Révérend, ancien machiniste-brigadier devenu titulaire, qui l'imitera à son tour, à la fin des années trente, avec son aîné Émile. Les Chouanet président ainsi aux destinées techniques du grand théâtre angevin durant quarante-et-une saisons avant que les Révérend ne leur succèdent les cinquante suivantes⁹. Cette pratique culturelle relève de la transmission de charge familiale et favorise

¹ *Ibid.*, *État de l'administration du théâtre d'Angers*, 1875.

² *Ibid.*, *Le Monde artiste : théâtre, musique, beaux-arts, littérature*, le 23 septembre 1876.

³ *Ibid.*, *L'Abeille. Littérature, théâtres, concerts, annonces*, le 6 octobre 1877.

⁴ *Ibid.*, *L'Europe artiste : beaux-arts, peinture, sculpture, gravure, théâtre, chorégraphie, musique*, le 6 janvier 1884.

⁵ D. Leroy, « Socio-économie du grand opéra parisien », I. Moindrot (éd.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p.37-38.

⁶ AD Maine-et-Loire, 4T162, Cahier des charges du Théâtre d'Angers, 1858 [1864].

⁷ *Ibid.*, Cahier des charges du Théâtre d'Angers, de 1873 à 1880.

⁸ C. Triolaire, « Les personnels de l'ombre dans la lumière des théâtres du Midi français », P. Bourdin et F. Le Borgne (éd.), *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2010, p.332.

⁹ AD Maine-et-Loire, fond René Rabault.

un repli socio-professionnel certain. Le maintien du savoir-faire nécessaire à la direction technique du spectacle les légitime autant l'une et l'autre. Les chefs machinistes angevins reproduisent du reste des us partagés par les décorateurs tout au long du dix-neuvième siècle. Nombreux sont ces artistes devenus les successeurs de leur associés, de leurs collaborateurs ou de leurs pères dans les ateliers des théâtres. Ainsi Cambon et Séchan sont les élèves de Cicéri, dont le fils et les gendres, Noleau et Rubé, prennent le relai à sa faillite¹ ; Lavastre est l'élève de Despléchin, Jambon le collaborateur de Rubé et Chaperon qu'il quitte pour ouvrir son propre atelier de décorations². Trop souvent réduits à l'anonymat des feuilletonistes, selon le mot critique de Théophile Gautier en 1866³, les peintres-décorateurs seraient des *relégués*.

Les machinistes le sont-ils eux aussi ? Forcé de constater le silence relatif de la chronique des spectacles, reléguant l'indispensable machiniste au rang d'auxiliaire technique quasi anonyme du spectacle. Pourtant, la technicité remarquable d'Édouard Chouanet et sa carrière exemplaire lui vaudront, au terme de celle-ci, et en vertu du décret du 16 juillet 1886, la médaille d'honneur du ministre du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes. En août 1900, aux côtés de 212 autres ouvriers et employés récompensés, principalement chefs de chantiers, tisserands, contremaîtres ou machinistes des compagnies minières, Chouanet est le seul représentant des métiers de la scène à être honoré, le seul citoyen du Maine-et-Loire également⁴. Obtenue moins de cinq mois après sa dernière représentation, sa médaille couronne une carrière remarquable consacrée à la conduite technique du spectacle, signe de la reconnaissance publique d'une profession en mutation à l'ère des néo-productions scéniques industrielles et des nouvelles esthétiques fin de siècle. Chacun sait alors pourtant au sein de la troupe combien le machiniste est indispensable, un technicien précieux au savoir-faire indéniable et méritant les places d'honneur aux côtés des autres artistes. Au cœur d'une société du spectacle qui se donne à voir et où un nouvel esprit collectif se forge parallèlement à l'affermissement du vedettariat, le portrait de groupe passe au révélateur la surface publique des personnels dramatiques. Si nombreux sont ceux déjà, par-delà les artistes *stars*, parmi les décorateurs notamment à poser devant l'objectif des photographes du spectacle sur les grandes scènes de la capitale – Desplechin, Séchan, Chaperon, Diéterle⁵ –, à Angers, Auguste Révérend est le premier machiniste, en 1912, à être immortalisé sur la pellicule de Laurieux aux côtés des autres artistes⁶ ; dans un rituel maintes fois observé ailleurs consacrant l'espace publicitaire de la scène et participant à la consécration du photographe comme artiste à part entière⁷, la séance de pose sur les marches du Grand Théâtre d'Angers participe d'une première reconnaissance publique d'une profession habituée à l'ombre des coulisses.

Le machiniste, un technicien artiste de la scène.

La perception historique de ce métier au dix-neuvième siècle doit beaucoup aux précieuses analyses des registres des machinistes de la Comédie-Française de Jacqueline Razgonnikoff et de Barry Daniels⁸. Ceux de Chouanet, annotés techniquement dans une

¹ B. Daniels, *Le décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française (1799-1848)*, Paris, BNF, 2003, p.35-37.

² D. Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Éditions du CNRS, p.9-10 ;

³ T. Gautier, *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874, p.341.

⁴ BNF Gallica, *Journal officiel de la République française*, le 18 août 1900.

⁵ Catalogue de l'exposition, *L'envers du décor à la Comédie-Française et à l'Opéra au XIX^e siècle*, Paris, Gourcuff Gradenigo/Centre national du costume de scène, 2012, p.30-51.

⁶ AD Maine-et-Loire, 102J17, Laurieux, photographie contrecollée sur carton, Artistes et employés du théâtre, le 8 février 1912.

⁷ A. Bertinet, « De Carpeaux à Chéret, esquisse d'une iconographie des spectacles sous le Second Empire », J.-C. Yon (éd.), *Les spectacles...*, *op. cit.*, p.401-403.

⁸ B. Daniels, *Le décor de théâtre à l'époque romantique...*, *op. cit.* ; J. Razgonnikoff, « Fabriquer du spectaculaire d'après le registre des machinistes de la Comédie-Française (1806-1844) », I. Moindrot (éd.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène du*

langue quasi phonétique trahissant une instruction modeste, révèlent une fois de plus les diverses fonctions du technicien en chef de la scène. Salarié par la ville, Édouard Chouanet est au service de la direction ou mis à disposition des troupes en tournée comme celle des Variétés en août 1872 ou des vedettes telles Sarah Bernhardt qu'il sert dans la *Tosca*, de Victorien Sardou, le 3 septembre 1895. À une seule reprise uniquement, le 12 juillet 1881, il paraît céder – ou partager – sa place avec le machiniste du Théâtre des Galeries de Saint-Hubert de Bruxelles.

Ses fonctions sont déterminées par la municipalité. Chouanet est machiniste en chef et chef d'équipe, garde-magasin des machines, des décorations et du mobilier, et concierge du théâtre. Sa première mission consiste, chaque saison, en l'inventaire, descriptif et estimatif, et l'entretien, des décors, machines et meubles. De sa connaissance précise des fonds et des accessoires disponibles dépend en effet la composition des plantations effectives de chaque nouvelle représentation ou la nécessité d'en penser de nouveaux. Si un employé municipal spécial procède bien mensuellement à une visite de surveillance, dressant en retour un rapport détaillé sur l'état de la salle, du mobilier et des décors, c'est bien Édouard Chouanet qui est en charge de l'entretien quotidien de ces derniers¹. En professionnel averti, il sait que les conditions de leur stockage déterminent directement celles de leur conservation durable. Révélateur à la fois de la relégation de ce besoin dans la conception architecturale du moment et de l'*habitus* éprouvé partout ailleurs du réemploi, de la transformation et de la destruction, l'absence d'un magasin de décors est problématique. Malgré des alertes répétées et une évaluation de perte annuelle chiffrée à 1500 francs, les édiles locaux ne consentent pas à la construction de magasins de décors à droite et à gauche de la scène réclamée par Chouanet, pourtant reconnue nécessaire et même votée au budget municipal en 1878. Aussi, « la scène si vaste en apparence est devenue insuffisante, elle est encombrée de décors entassés les uns contre les autres », jusque dans les « caves, les soubassements [et] les couloirs ». À l'usure liée à leur déplacement quotidien s'ajoute désormais une circulation difficile pour chacun, artiste et technicien, sur le plateau, les jours de représentation².

Car au-delà des enjeux esthétiques posés par leur maintien en état se joue cruellement la sécurité de l'établissement, de son personnel et de son public. Les préconisations réglementaires préventives fixées par la municipalité aux directeurs – alimentation régulière des réservoirs d'eau, entretien des pompes à incendie, tenue des décors à l'écart des lumières et des combustibles, présence d'au moins huit pompiers – ne dédouanent pas le chef machiniste de sa responsabilité première. La vigilance de Chouanet est à la hauteur de la crainte palpable nourrie par les incendies comme en témoignent les articles découpés et collés sur les rabats cartonnés de son troisième cahier – un premier publié dans *L'Étoile* du 17 septembre 1877 sur l'incendie de la salle angevine de décembre 1865 et la plaque commémorative posée en son souvenir, un second recensant 73 théâtres partis en fumée en France, en Europe et aux États-Unis entre 1763 et 1873, et un troisième tiré du *Télégraphe* invitant à la réflexion publique suscitée par le drame du Théâtre de Nice en mars 1881³. À cette peur intime partagée se greffe la conscience du devoir bien accompli et la préservation de la sécurité des artistes. Chaque nouveau décor à risque donne lieu à une série de précautions. Ainsi Chouanet indique-t-il nécessaire de veiller à la solidité du praticable dressé sur deux tréteaux, à deux mètres de hauteur, au-dessus de la grotte du troisième acte de *La Vierge noire* de Nus et Bravard, le 29 mai 1872, et ce, pour supporter le poids des acteurs devant circuler en procession⁴. Une configuration voisine le préoccupe le 18 novembre 1885, au quatrième acte des *Petits mousquetaires* de Ferrier, Prevel et Varney, trois

Romantisme à la Belle époque, Paris, CNRS éditions, 2006, p.24-32 ; J. Razgonnikoff, « Le rôle des machinistes au XIX^e siècle », Catalogue de l'exposition, *L'envers du décor à la Comédie-Française...*, op. cit., p.57-64.

¹ AD Maine-et-Loire, 4T162, État du Théâtre d'Angers, le 24 mars 1879.

² *Ibidem*.

³ *Cahier C*.

⁴ *Cahier A*, le 29 mai 1872, p.153.

artistes devant passer sur le toit d'une maison¹. Cette vigilance n'interdit pourtant pas l'incident comme le prouve cette chute de quatorze mètres d'un tuyau de gaz, à la levée du rideau sur *La Fille du tambour major* d'Offenbach, et les contusions de Mme Audusseau, choriste blessée à l'épaule². L'entretien des décors et la vérification de leur solidité passent par de menus mais réguliers travaux de menuiserie³.

S'il incombe toujours au régisseur de contrôler la réalisation fidèle de la mise en scène, c'est bien le machiniste Chouanet qui préside ensuite à l'agencement des décors et veille à la justesse de leur plantation technique ; du reste n'omet-il que rarement de rappeler que son travail est bien conforme aux attentes du premier, à l'image du plateau imaginé par le régisseur Simon pour la représentation de *La Boule* de Meilhac et Halévy le 20 novembre 1875⁴. La décoration de scène mobilise toute son attention, la fabrication et la réutilisation des décors guide son travail. Selon les vœux des décorateurs successifs, il dirige et contrôle la fabrication des décors neufs et les prépare pour les peintres. Il en étudie la faisabilité matérielle, en estime le coût financier et sollicite les artisans comme le confirme son *Mémoire de construction en décors pour Lakmé* de Delibes, Gondinet et Gille, en 1884⁵ ; avant de recevoir l'approbation du régisseur et du directeur, dans un process administratif éprouvé et érigé en modèle à l'Opéra de Paris depuis le début des années 1860⁶. La maîtrise des coûts de production l'encourage à conseiller au mieux le régisseur sur la création de décors neufs et le réemploi d'anciens, rafraîchis ou associés simplement à d'autres à la faveur d'une nouvelle plantation. Ses annotations indiquent que le réemploi est bien la règle au Théâtre d'Angers – à un moment où l'unité visuelle d'un spectacle s'efface encore devant celle de tableaux quasi autonomes en réalité⁷ et où chaque élément décoratif peut se retrouver réinvesti sur les scènes de genres particulièrement différents les uns des autres. Aussi, chaque nouveauté est précisément mentionnée, comme ce tapis neuf étreigné pour le *Mervadet* de Balzac en décembre 1875⁸ ou cette maison équipée avec escalier, cheminée, poêle, toit-passerelle et appliques à démolition entièrement imaginée pour la création des *Petits mousquetaires* en 1885⁹.

Au regard de ses contraintes, le chef Chouanet compose avant tout en fonction de ce dont il dispose. Dès lors qu'un élément décoratif absent à l'inventaire ne lui apparaît pas indispensable, il propose alors au régisseur de s'en passer. Ainsi la forge nécessaire à l'unique représentation de *L'Aumônier du régiment* de Saint-Georges et Leuven est-elle abandonnée ; *L'Abbé Constantin* de Crémieux et Decourcelle n'a pas davantage de chance, la galerie du troisième acte est supprimée. Aussi le machiniste essaie-t-il de faire au mieux. Pour le centenaire de la naissance de Boieldieu honorée au Grand Théâtre, *Le Calife de Bagdad* est donné sous une simple mansarde rustique, faute d'intérieur « asiatique » selon le mot du machiniste¹⁰. En novembre 1895, qu'importe si le *Phryné* de Camille Saint-Saëns devait s'ouvrir sur un carrefour d'Athènes, sur le modèle de celui si savamment imaginé par Philippe Chaperon¹¹, faute de décor approprié, les spectateurs angevins se contentent d'une vue de Jérusalem et d'une ferme orientale moresque sur châssis d'*Aïda*. Car le réemploi prévaut habituellement. Les décors hérités, remodelés et repeints, sont associés à l'envie à la

¹ *Cabier E*, le 18 novembre 1885, p.120.

² AD Maine-et-Loire, 4T160, rapport, 1899.

³ J. Razgonnikoff, « Le rôle des machinistes au XIX^e siècle... », Catalogue de l'exposition, *L'envers du décor...*, *op. cit.*, p.62.

⁴ *Cabier B*, le 20 novembre 1875, p.140.

⁵ AD Maine-et-Loire, 102J3, *Mémoire de construction en décors pour Lakmé* pour le Grand Théâtre de la ville. Fournitures de toiles, bois et ferrures par Chouanet machiniste, le 3 octobre 1884.

⁶ M. Auclair, « Chefs machinistes et régisseurs de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle », Catalogue de l'exposition, *L'envers du décor...*, *op. cit.*, p.79.

⁷ Denis Bablet, *Esthétique générale...*, *op. cit.*, p.11.

⁸ *Cabier B*, le 30 décembre 1875, p.146.

⁹ *Cabier E*, le 18 novembre 1885, p.120.

¹⁰ *Cabier A*, le 16 décembre 1875, p.145.

¹¹ BNF, Philippe Chaperon, *Phryné : esquisse de décor de l'acte I*, dessin, plume, lavis d'aquarelle et rehauts de gouache, 176 x 240 mm, 1893.

faveur d'agencements composites offrant l'impression de nouveauté au public. À l'automne 1886, l'intérieur rustique de *L'Amour que qu'est qu'ça ?* emprunte ainsi aux montants de *Rigoletto*¹ quand les ailes en façade des *Contes d'Hoffmann* sont réutilisées dans le deuxième acte de *La Basoche* de Carré et Messenger et le *Roy d'Ys* de Lalo est bientôt invité à évoluer dans les ruines de *Robin des bois*². La démesure et la récurrence de certains *topoi* favorise un réemploi quasi parfait, les décorateurs et Chouanet ne pouvant systématiquement réinventer la scène au regard du rythme de création. Ainsi, le vaisseau de *L'Africaine* de Meyerbeer, confondant de ressemblance avec celui dressé sur la scène de l'Opéra³ et déjà proposé par Chouanet place Graslin à Nantes en 1869⁴, réapparaît-il sur scène dans le *Haydée* d'Auber⁵ huit saisons plus tard ; c'est en revanche le navire du *Voyage en Chine* de Bazin⁶, façonné à partir des mâts des précédents, en 1879, qui est utilisé dans *La Plantation Thomassin* d'Ordonneau en 1891⁷. Si le réemploi permanent répond à un indéniable impératif économique, la durabilité de cette pratique repose évidemment sur le talent du machiniste et du bon vouloir des décorateurs. Le pouvoir du dispositif décoratif à captiver le spectateur tient aussi dans la capacité du machiniste à l'animer.

Consacrée par les productions féériques et leurs avatars⁸, l'esthétique spectaculaire stimule la créativité. Sur la scène angevine particulièrement offerte aux pièces à grand spectacle, Chouanet s'évertue à renouveler les effets pour subjuguier les spectateurs. Il connaît les nombreux « trucs à sensation » vantés par Moynet⁹ et consigne minutieusement les siens en marge de ses dessins. Chaque effet est détaillé et la fabrique du spectaculaire inlassablement dévoilée au fil des pages. Chaque transformation à vue est précisée comme dans le *Docteur Crispin* de Nutter, Beaumont et Ricci, au début de son bail angevin, dans la *Mireille* de Gounod en 1883 ou *Don Juan* en 1890. Le clou du *Zampa* de Mélesville et Hérold peut être ainsi découvert à la lecture des annotations de la représentation du 9 décembre 1875¹⁰. Quand le public voit au final la lampe s'éteindre, les rideaux se fermer par un coup de vent, Camille disparaître au milieu de l'obscurité, Zampa être saisi par la statue d'Alice avant d'être englouti au milieu des flammes dans un coup de tonnerre violent¹¹, Chouanet indique, lui, que la scène se joue au-dessus d'une trappe suffisamment grande pour descendre le corsaire sous le plateau tandis que la statue remonte simultanément sur son socle au lointain et l'intérieur gothique disparaît dans les cintres. Il recourt aussi aux procédés optiques ou chimiques : un mélange de sulfate de strontiane, de calomel, de soufre et de gomme laque, au gramme près, pour faire des flammes¹² ; de petites machines dissimulées pour faire apparaître d'épaisses vapeurs dans le *Sigurd* de Reyer. À ces effets maîtrisés s'ajoutent les multiples accessoires à transformation qui garantissent en un clin d'œil le succès d'une scène, telles les portes porte-manteau et coffre-fort, équipées de fils pour faire disparaître et apparaître une cassette dissimulée dans un mur des *Grippe-sou*

¹ *Cabier E*, le 7 octobre 1886, p.154.

² *Cabier E*, le 12 janvier 1889, p.256 et *Cabier F*, le 4 décembre 1890, p.23.

³ BNF BMO, *Cat.51*, Maquette, *Coupe d'un vaisseau dans sa largeur*, acte III de *L'Africaine*, opéra de Scribe et Meyerbeer, 1865.

⁴ *Cabier A*, le 30 mars 1869, p.63 et *Cabier E*, le 31 mars 1887, p.192.

⁵ *Cabier D*, le 12 octobre 1878, p.8. – Ce réemploi est alors incontestablement facilité par les perspectives très voisines offertes par les décorateurs eux-mêmes, à l'image du décor précisément proposé par Philippe Chaperon pour *Haydée* en 1891. BNF BMO D-345, Philippe Chaperon, Esquisse de décor de l'acte II, *Haydée*, dessin : plume, aquarelle et gouache, 1891.

⁶ *Ibid.*, le 6 février 1879, p.42.

⁷ *Cabier F*, le 3 octobre 1891, p.52.

⁸ J.-C. Yon, « La féerie ou le royaume du spectaculaire. L'exemple de *Rothomago* », I. Moindrot (éd.), *Le spectaculaire...*, op. cit., p.128.

⁹ J. Moynet, *L'Envers du théâtre, machines et décorations*, Paris, Hachette, 1873.

¹⁰ *Cabier A*, le 9 décembre 1875, p.144.

¹¹ Mélesville et Hérold, *Zampa* ou *La Fiancée de marbre*, opéra-comique en trois actes, Anvers, Au Magasin théâtral, 1840, p.92.

¹² *Cabier D*, recette contrecollée.

d'Albin Valabrègue¹. Chouanet n'échappe pas à cette quête du réalisme que la chimie et la machinerie lui permettent d'envisager. La recherche de l'illusion s'accompagne au fil de ce second demi-siècle d'un désir toujours plus pressant de faire de l'univers scénique une image plus juste de la réalité², sensible jusque dans son coup de crayon.

Du décor planté au dessin : l'empreinte d'un nouveau réalisme.

Les six cahiers du machiniste angevin, leurs centaines de pages, leurs milliers de dessins de plantations de quelque 1528 représentations offrent à découvrir une chronologie des spectacles étonnante ainsi que les choix scénographiques locaux durant près de trente saisons. Les directeurs optent pour une programmation plurielle et au goût du jour. Sous la direction de Jules Breton (1883-1886) le grand Théâtre s'élève au rang des plus réputés de province et enchaîne les succès. Trois premières sont singulièrement ovationnées : *Lakmé* de Delibes, Gondinet et Gille, inspirée des *Babouches du Brahmane* de l'Angevin Théodore Pavie en septembre 1884 ; *Manon* de Massenet, Meilhac et Gille, sous la baguette du premier en mars 1885, un an après la représentation parisienne, et surtout *Aïda* de Verdi et Ghislanzoni en février 1886. Le *Lobengrin* de Wagner, donné simultanément à Nantes et Angers, rencontrera cinq saisons plus tard un succès tout aussi remarqué consacrant le goût et l'exigence du public angevin³.

Mais par-delà une lecture générique et chronologique de la programmation dramatique et musicale locale, les registres de Chouanet permettent d'interroger le glissement d'une esthétique du *réel* vers une représentation du *vrai*⁴, comme ceux de la Comédie-Française permettent de saisir entre 1806 et 1844 la transition entre une mise en scène de convention et une mise en scène réaliste⁵. L'expérience de Chouanet qui court sur un demi-siècle est alors perméable aux évolutions scénographiques et décoratives, qu'il préside aux plantations de fresques historiques, de drames bourgeois et de comédies soucieuses d'une juste représentation sociale, d'opéras et de féeries spectaculaires cherchant par leur réalisme le crédit d'un sensationnel sidérant et divertissant. La recherche d'une nouvelle vérité se traduit alors par le renoncement à la fausseté des décors conventionnels supposément réalistes et leur remplacement sur le plateau par les éléments authentiques prônés par Zola et consacrés par un Antoine séduit par les plantations variés des Meininger et les objets en relief d'Irving⁶. Aussi précieux soit-il dans l'architecture générale de la scène, le machiniste angevin n'en est pas moins au service du régisseur général et du décorateur au moment de préparer le plateau ; mais il dessine ensuite *seul* la plantation dans son registre. Par-delà les règles techniques – « conventionnelles » – d'exécution et les habitudes de remplissage des registres prises, ses croquis évoluent sensiblement au fil des saisons ; au point que le glissement de pratiques décoratives traditionnelles en trompe l'œil vers une esthétique naturaliste en gésine paraisse commencer à influencer jusqu'au dessin même du machiniste.

Fonction tout à la fois des caractéristiques techniques et esthétiques propres à chaque pièce – pluralité des lieux, multiplicité des tableaux, complexité ou simplicité de l'appareil décoratif –, le dessin de plantation se décline selon plusieurs représentations types ; que le machiniste privilégie exclusivement ou combine. Le décor fermé bâti sur un plan trapézoïdal consacre le décor-boîte. Perpétuant pleinement la théorie du quatrième mur, ce décor appelle pour Chouanet un dessin en trois dimensions simples ; ce croquis est le plus fréquemment reproduit lors de son expérience angevine, et ce pour 48% des œuvres

¹ *Cahier E*, le 19 février 1889, p.261.

² D. Bablet, *Esthétique générale...*, *op. cit.*, p.109.

³ S. Bertoldi, « La vie théâtrale à Angers. Acte II, 1871-1914 », *Vivre à Angers*, 1996.

⁴ B. Daniels, *Le décor de théâtre à l'époque romantique...*, *op. cit.*, p.12.

⁵ *Ibid.*, p.43.

⁶ D. Bablet, *Esthétique générale...*, *op. cit.*, p.115.

représentées, à l'image de celui fourni pour chacun des actes du *Demi-monde* de Dumas fils ou des *Vieux garçons* de Victorien Sardou en janvier et en avril 1875¹. Dans 3% de ces cas, le croquis en trois dimensions simples intègre des éléments décoratifs latéraux plus remarquables. Héritière des mises en espace romantiques caractérisées par une inflation du nombre de plans dans la profondeur du plateau, la représentation aérienne permet de prendre la pleine dimension de chacun des plans successifs, des châssis, des chariots et des décors à volets placés à cour et à jardin, et des toiles disposées au lointain. Cette forme de croquis de scène n'est utilisée seule que dans 2% des représentations mais associée pour une même pièce aux dessins en trois dimensions simples dans 27% des cas traités par Chouanet. Ce schéma à *plat* privilégie alors incontestablement la découpe de l'espace scénique au détriment de toute projection visuelle en volume et perspective de celui-ci, à laquelle la technique traditionnelle du trompe l'œil des toiles sur châssis n'incite alors d'ailleurs pas toujours. Dans 23% des pièces dont il assure enfin la machinerie, il favorise une représentation du décor en trois dimensions, traitée de manière perspective pour tout ou partie du spectacle – celle-ci étant associée à un croquis plus classique (trois dimensions simples ou aérien) pour les actes traités différemment. Cette perspective tridimensionnelle lui offre la possibilité de proposer une vision neuve et complète de la scène associant la représentation du volume des nouveaux décors, leur agencement perspectif jusqu'au lointain ou leur combinaison dans la profondeur d'un même champ, à l'image des dessins des plantations du *Roi D'Ys* en janvier 1889, de *La Basoche* en 1890 ou de *Miss Helyett* en 1891.

Par-delà les types de croquis de plantation exécutés, c'est la ventilation chronologique des uns et des autres et le souci du détail mis dans la réalisation des éléments décoratifs en relief au fil des saisons, qui révèle un glissement original et une sensibilité neuve dans le geste de Chouanet. Tandis que le dessin conventionnel de la scène-boîte en trois dimensions simples oscille selon les années entre 38% – 1887-1888 – et 61% – 1879-1880 – des croquis réalisés, c'est bien la disparition progressive du dessin technique aérien des registres, présent dans 39% des représentations en 1883-1884 jusqu'à seulement 1,5% d'entre elles en 1891-1892, qui interpelle – 31% en 1885-1886, 23% en 1887-1888 puis 14% en 1889-1890. Elle s'opère alors au profit du croquis de plantation en trois dimensions et perspective qui s'impose dans une tendance strictement inverse, de 1% en 1883-1884 à 56% en 1887-1900. Que le décor croqué associe des châssis de toiles combiné à des structures en relief, ou qu'il ne soit constitué que de ces dernières, comme dans les dessins réalisés pour *Lobengrin* en février 1891² et *L'Attaque du moulin* de Gallet et Bruneau en mars 1895³, cette nouvelle approche graphique de la plantation s'inscrit durablement dans le crayonné du machiniste. Si le traitement de la perspective – centrale et plus rarement décentrée – et le recours encore régulier à la technique panoramique du fond de paysage rappellent certaines permanences observées à l'Opéra⁴ et des pratiques constantes sur la scène angevine, la tendance du crayonné est à la recherche évidente d'un *nouveau* réalisme. Jamais le machiniste Chouanet ne paraît mettre autant de soin dans le détail de ses dessins qu'à compter du milieu des années 1880. Le souci relativement limité du détail paraît auparavant davantage tenir de la contrainte technique que d'une quelconque recherche du *réel*, comme l'illustrent son jardin d'agrément de la *Cause célèbre* de D'Ennery en décembre 1878⁵ ou son pavillon à balcon du parc des Capulets et le tombeau final des *Roméo et Juliette* donnés en novembre 1875⁶ et février 1879¹. Le premier élément décoratif a bénéficié d'un

¹ *Cahier B*, les 5 janvier et 6 avril 1875, p.116 et 119.

² *Cahier F*, le 21 février 1891, p.32.

³ *Cahier F*, le 5 mars 1895, p.177.

⁴ P. Girard, « L'évolution des décors à l'Opéra de Paris de 1863 à 1907 », Catalogue de l'exposition, *L'envers du décor...*, *op. cit.*, p.62.

⁵ *Cahier C*, le 3 décembre 1878, p.26-27.

⁶ *Cahier A*, le 20 novembre 1873, p.85.

traitement graphique plus fin est le lavoir de *L'Assommoir* de Busnach et Gastineau, d'après le roman de Zola, joué en mars 1879², et reproduisant fidèlement le dessin de Férat du deuxième tableau au Théâtre de l'Ambigu³. Dès lors, insensiblement puis de plus en plus régulièrement ensuite, Chouanet semble dessiner sous influence naturaliste, à la recherche d'une organisation spatiale et d'une plantation des décors davantage soignées, d'une réalité plus vive du matériel scénique. Évidemment tributaire du travail premier du décorateur, il privilégie progressivement une plantation dessinée plus authentique, où le drame peut s'imaginer avec davantage d'évidence. Aussi soigne-t-il bientôt à l'envie les détails de ses croquis dès lors que l'ambition décorative des plantations l'y encourage, comme l'illustrent ses dessins réalisés pour *La Perle du Brésil* des Saint-Étienne en mars 1888⁴, *Le Roi D'Ys* et *La Basoche* en décembre 1890, *Miss Helyett* et *Lakmé* un et deux ans plus tard, *Cliquette* de Busnach en novembre 1893⁵ ou *Les Huguenots* de Scribe, Deschamps et Meyerbeer fin 1898⁶.

Conclusion

Édouard Chouanet est à la fois un *servant* et un *fabricant*⁷ sensible de la scène. Un *servant* tout d'abord, comme l'a désigné le légataire de ses registres. Chouanet est évidemment au service du Théâtre d'Angers : machiniste, il assure le fonctionnement technique du spectacle ; concierge, il garantit une permanence sociale quotidienne au sein de l'établissement. Premier des personnels rencontré par les nouveaux directeurs et artistes, il ouvre le théâtre et préside à la représentation. Son savoir-faire et son intelligence dans la fonction lui valent une longévité exemplaire en poste : s'il ne devait en rester qu'un, au terme de trois décennies de spectacle, ce serait évidemment lui ; sur qui aucun changement de direction n'a d'effet, tant la constance et la confiance apparaissent comme les qualités indissociables d'un tel poste-clef. Ses héritiers jusqu'au milieu du siècle suivant participent à la définition d'un espace socio-professionnel clos marqué par une double endogamie familiale – entre père et fils et entre « frères » d'une même famille de techniciens spécialisés – et la perpétuation quasi lignagère du service d'une institution – aux secrets de la famille théâtrale servie s'ajoutant la transmission d'un savoir-faire artisanal entre soi. Car Chouanet est aussi un *fabricant* de théâtre. Collaborateur privilégié du régisseur et/ou du décorateur, il met en œuvre et assure le suivi de fabrication des nouveaux décors ; sa connaissance des éléments disponibles et le soin mis à leur conservation conditionnent ses propositions de réemploi en faveur de chaque pièce créée. En amont ou durant le spectacle, il valorise un savoir-faire manuel et des connaissances savantes particulières lui permettant de planter le décor et de l'animer, entre trucs et changements à vue. Sa mission technique n'est pourtant pas remplie sans une sensibilité certaine : ses dessins témoignent d'une recherche progressive puis constante d'un nouveau réalisme, que les réflexions et évolutions esthétiques fin de siècle paraissent avoir nourri. Édouard Chouanet est un artisan du plateau, jamais indépendant mais au service de l'institution.

¹ *Cahier D*, le 15 février 1879, p.46-47.

² *Ibid.*, le 21 mars 1879, p.56.

³ BNF BMO, Jules Férat, *L'Assommoir. Deuxième tableau*, estampe : gravure sur bois de bout, 24 x 32cm, 1879.

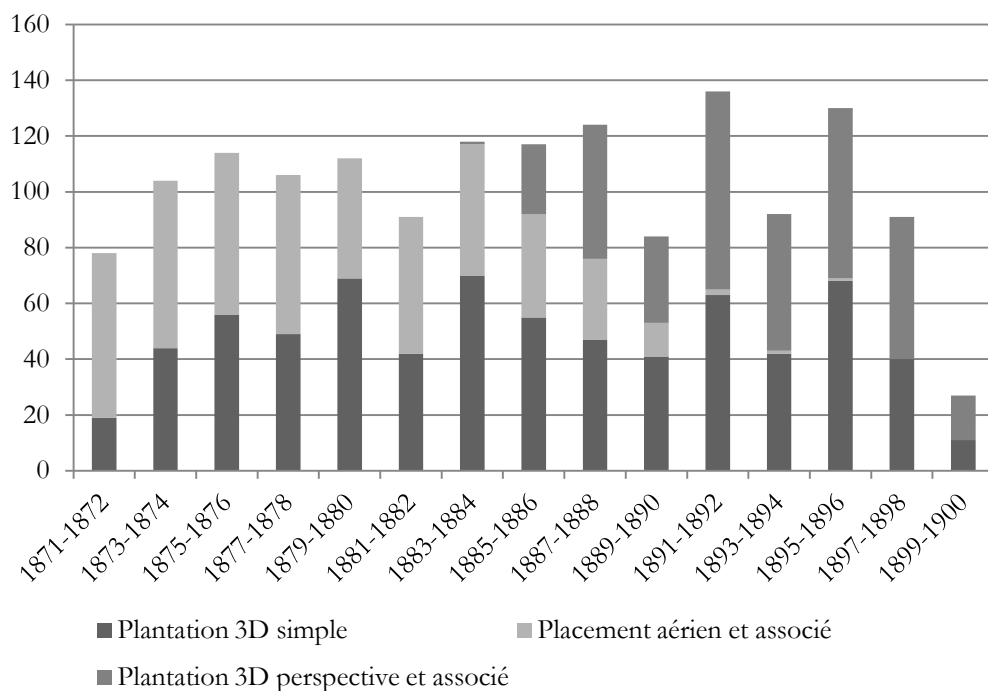
⁴ *Cahier E*, le 8 mars 1888, p.232.

⁵ *Cahier F*, le 4 novembre 1893, p.133.

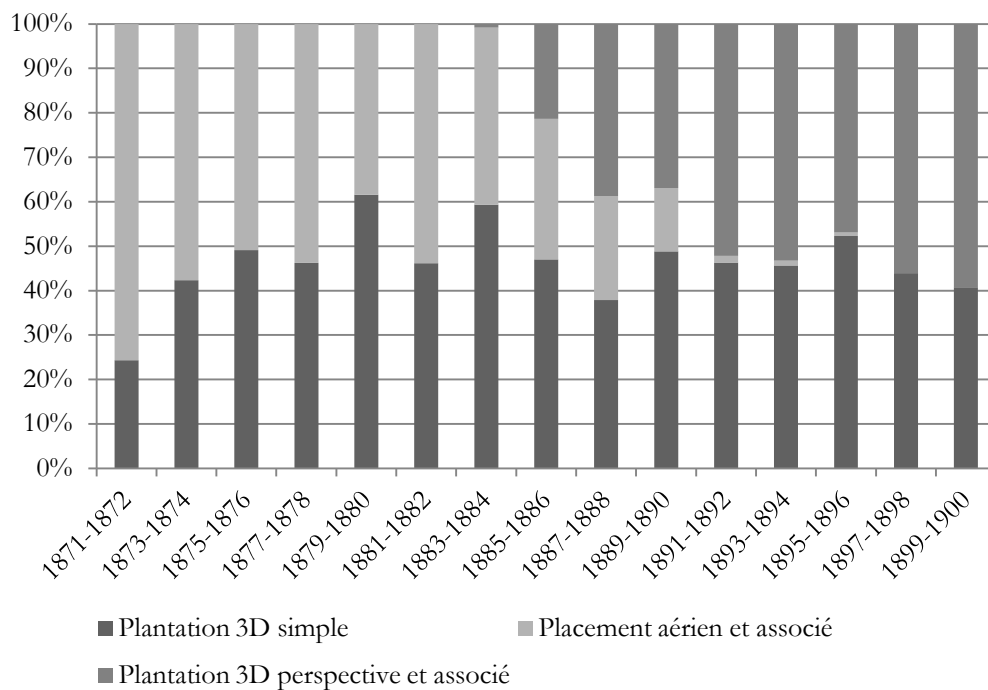
⁶ *Ibid.*, le 25 octobre 1898, p.296.

⁷ A. Ubersfeld, « L'espace du drame romantique », I. Moindrot (éd.), *Le spectaculaire...*, *op. cit.*, p.17.

Document 1. Évolution chronologique des dessins de plantation d'Édouard Chouanet de 1871-1900 (valeurs réelles)¹.

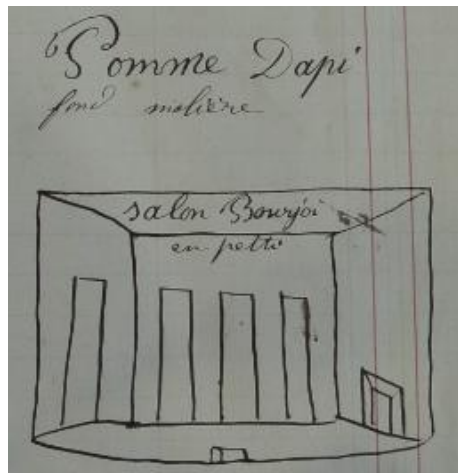


Document 2 Évolution chronologique des dessins de plantation d'Édouard Chouanet de 1871-1900 (base 100).

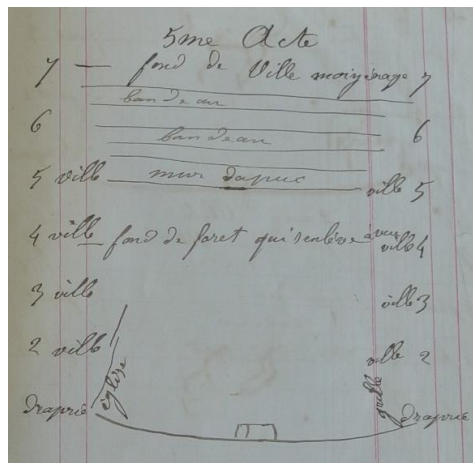


¹ Lecture de la légende. Plantation 3D simple : décor-boîte trapézoïdal en trois dimensions pouvant proposer un élément décoratif plus remarquable sur l'un des trois côtés de la scène ; placement aérien : dessin à plat indiquant les différents plans dans la profondeur du plateau ; plantation 3D perspective : dessin en trois dimensions intégrant la profondeur du plateau en perspective et une majorité d'éléments décoratifs en volume. Lorsque l'un ou l'autre des principaux types de dessin est combiné à un autre, sa forme générale est « associée ». Photographies, copyright Cyril Triolaire.

Document 3. Dessin de plantation pour *Pomme d'api* de Busnach et Halévy (1873) le 3 juin 1875 au Grand Théâtre d'Angers (AD Maine-et-Loire, 102J1, *Cabier B*, p.127).



Document 4. Dessin de plantation pour *Les Huguenots* de Scribe et Meyerbeer (1836) le 9 mars 1882 (AD Maine-et-Loire, 102J2, *Cabier D*, p.212).



Document 5. Dessin de plantation pour *La Basoche* de Carré et Messager (1890) le 4 décembre 1890 (AD Maine-et-Loire, 102J2, *Cabier F*, p.23).

