



HAL
open science

Au centre des regards : la scène centrale, un espace de représentation à 360° marqué par la verticalité de ses dispositifs

Rim Cividino

► To cite this version:

Rim Cividino. Au centre des regards : la scène centrale, un espace de représentation à 360° marqué par la verticalité de ses dispositifs. Architecture, aménagement de l'espace. 2017. dumas-01658075

HAL Id: dumas-01658075

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01658075>

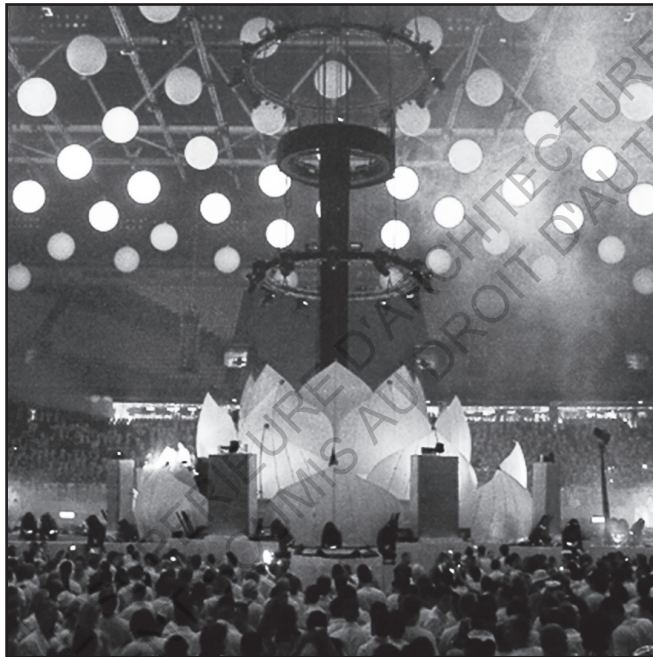
Submitted on 7 Dec 2017

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License



AU CENTRE DES REGARDS

La scène centrale, un espace de représentation à 360°
marqué par la verticalité de ses dispositifs

Rim CIVIDINO

Mémoire de master - ensa Nantes - mai 2017

AU CENTRE DES REGARDS

La scène centrale, un espace de représentation à 360°
marqué par la verticalité de ses dispositifs

Mémoire de master

École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes
Domaine d'étude : Architecture en représentation

Rim CIVIDINO

Sous la direction de Laurent Lescop

Mai 2017

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

« Du fait de l'absence de coulisses, tout devient spectacle. Un changement de costume, une pause, une sortie « de ce cercle » ont, je pense, plus de signification que lorsqu'une situation similaire a lieu en scène frontale. Tout devient visible, rien ne peut être caché. [...] Apporter ou non des décors, des accessoires, rentrer ou sortir de ce cercle, deviennent des choix chorégraphiques. Ils donnent une identité, une esthétique à la pièce. »

Entretien avec Cassandre Cantillon, le 5 mars 2017, danseuse à *P.A.R.T.S.*,
formation en danse contemporaine à Bruxelles,
école dirigée par Anne Teresa De Keersmaeker

Table des matières

Introduction	11
PARTIE I	
Origines et évolution de la scène centrale en Occident	17
COSMOS ET RELIGION	17
THÉÂTRE	20
THÉÂTRE DE RUE	25
DANSE	32
CIRQUE ET DIVERTISSEMENTS	38
SPORT	52
MUSIQUE	54
PARTIE II	
L'immersion à 360° et la verticalité des dispositifs	59
A L'ORIGINE DES FORMES	60
L'AXE VERTICAL CENTRAL	64
SOUS-SOLS ET PLAFONDS : LA VERTICALITÉ EN SCÈNE	72

PARTIE III

Mise en pratique des recherches 91

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE 91

LE PROJET 95

Synthèse et perspectives 103

Annexes - témoignages 107

Enzo Giacomazzi - Metteur en scène pour la Troupe *Quai 6* à Arras 108

Gaëlle Bouilly - Scénographe pour la Compagnie *La Tribouille* à Nantes 118

Cassandra Cantillon - Danseuse dans la formation *P.A.R.T.S.* à Bruxelles 128

Remerciements 133

Bibliographie 135

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Introduction

De façon traditionnelle, le lieu de spectacle est organisé à l'image d'une salle close comportant une scène avec un mur de fond -où sont placés les décors- et des gradins -où se trouve le public-. La scène -espace des acteurs- est nettement dissociée de la salle -espace des spectateurs-. Cette disposition occidentale, dite « à l'italienne », est un schéma hérité du XVIII^{ème} siècle qui sera privilégié durant des siècles. Pourtant, de nombreux autres dispositifs scène/salle ont été mis en place et des recherches continuent à être menées pour concevoir le lieu de spectacle et sa représentation contemporaine autrement.

Certains d'entre eux usent de la mise en espace à 360° pour plonger le spectateur au cœur de la représentation. De nos jours, cette idée d'un spectacle qui habite l'espace de façon globale et circulaire s'exprime à travers deux systèmes scéniques principaux : le système immersif, où le spectateur est placé au centre de l'espace et où la représentation se déroule tout autour lui, et le système central, dans lequel les spectateurs sont disposés tout autour d'un plateau central où se joue la représentation.

Le premier système, immersif, habite l'histoire du théâtre de façon discrète, prenant davantage d'importance au XX^{ème} siècle avec les Avant-gardistes et gagnant aujourd'hui de plus en plus d'intérêt auprès du public. On le retrouve notamment dans les recherches actuelles de jeunes metteurs en scène européens¹. Cette disposition est également très présente à travers des installations virtuelles contemporaines qui utilisent l'écran à 360°, en panorama, pour créer une immersion totale du spectateur au sein de la vidéo. Placé au centre de l'espace, le spectateur prend la place du comédien traditionnel pour observer le spectacle qui s'opère tout autour de lui. La scénographie immersive vise à créer une « bulle » de fiction qui enveloppe le spectateur et le ramène à lui-même. Le corps du spectateur est pour ainsi dire cerné, encerclé, enfermé dans la représentation.

Si ce premier système comporte à lui seul de réelles problématiques scéniques, ce mémoire porte sur le second dispositif scénique qui utilise l'espace à 360° : la scène centrale. Ce parti pris est animé par la volonté de mettre en lumière l'espace de partage et d'échange qui émerge de la scène centrale. Cette dernière est le schéma inverse du système immersif que nous venons d'évoquer. Dans la scène centrale, ce sont les spectateurs qui forment une figure autour du spectacle.

Le plateau central, bien que généralement circulaire, adopte parfois une forme ovale, elliptique ou en croix, selon les édifices et les représentations. Le principe majeur qui résulte de cette organisation est la libération totale de l'espace scénique, rendu visible en tout point depuis les gradins périphériques. Ce schéma renvoie souvent à l'univers du cirque, dans lequel le public englobe la scène, et dont elle est en partie héritée.

Au-delà du spectacle, la scène centrale s'étend à beaucoup d'autres domaines de représentation : religion (processions en cercle et temples), politique (auditoriums), sports et loisirs (stades et arènes)... Cette disposition semble, en effet, incarner un modèle d'unification et de communion des individus autour d'une activité partagée, dans laquelle chacun est l'égal de l'autre face à la représentation. Dans son ouvrage *Le Cube et la Sphère*, Etienne Souriau redonne sa place à l'organisation circulaire des spectateurs autour d'un centre en ce qu'elle permet de rompre les barrières entre scène et salle : « Pas de scène, pas de salle, pas de limite. Au lieu de découper d'avance un fragment déterminé dans le monde à instaurer, on en cherche le centre dynamique, le cœur battant : et on laisse ce centre irradier indéfiniment sa force² ».

Cette disposition en un cercle autour d'un point central fait naître des enjeux majeurs au théâtre où le « fond de scène », inexistant, ne permet pas de dissimuler des éléments de décors et où les coulisses ne sont pas accessibles directement sur les côtés comme dans le théâtre à l'italienne. Ces problématiques s'appliquent également à la danse, à l'opéra ou à la musique, disciplines qui nécessitent des dispositifs techniques différents mais pour lesquelles la scène doit concrètement rester libre, traversante et dégagée en tout point afin que le spectacle soit visible de tous. De ce fait, la scénographie est nécessairement repensée selon un principe de « transparence » : le challenge des concepteurs est de réussir à créer un dispositif technique et artistique qui ne vienne pas octroyer la vue des spectateurs.

L'argument de ce mémoire est de montrer le rôle majeur que joue la verticalité du dispositif scénique dans une scène centrale. Si aucun « côté » de scène ne peut être utilisé pour y placer les éléments de décors et de technique, la logique spatiale est alors de ne plus penser l'espace dans un cadre clos mais bel et bien de façon verticale. Le plafond et les dessous de scène deviennent les principaux alliés des scénographes. Les structures de scène sont pensées dans la hauteur. Ainsi, l'élévation du décor et son organisation autour d'un axe central vertical font l'objet de nombreuses recherches au XX^{ème} et au XXI^{ème} siècles.

La première partie, historique, de ce mémoire est organisée par thèmes et énonce les origines et l'évolution de la scène centrale en occident dans ses divers domaines. La seconde partie nous permet d'étudier le lien qui s'exerce entre scène centrale et dispositif scénique vertical. Les connaissances extraites de cette analyse permettront de mettre en forme une esquisse de projet, la mise en scène et scénographie de *L'illusion Comique* de Pierre Corneille, pièce baroque rédigée en 1635. La dimension de conception, impliquant une démarche de projet intégrée au mémoire, portera essentiellement sur le cinquième et dernier acte de la pièce. Ce troisième temps permettra de constituer une conclusion finale riche de l'expérience du projet, nourrie en amont par les recherches théoriques.

Les ouvrages d'architecture sont une première source d'informations importante dans la recherche menée pour cerner le rôle que joue la verticalité du dispositif scénique dans une scène centrale.

Le recueil *Architectures du cirque des origines à nos jours* de Christian Dupavillon, édité en 1982 par la revue *le Moniteur* à Paris, reste un ouvrage historique majeur pour les chercheurs en architecture des lieux scéniques. Il révèle les enjeux à la fois architecturaux, scénographiques, historiques et géographiques liés à la construction d'édifices circaciens. Les ouvrages d'architecture monographiques permettent de comprendre en détail la machinerie technique globale d'un édifice comportant une scène centrale. La monographie *Philharmonie de Hans Scharoun*, éditée en 2013 par la maison O'Neil Ford de l'Université du Texas, est un exemple type de ce genre d'ouvrages techniques délivrant des informations détaillées sur une salle de spectacle comportant une scène centrale. L'ouvrage *Théâtres en utopie* de Yann Rocher (2014) rassemble un ensemble de projets de théâtres, réalisés ou non, pour lesquels le dispositif scène/salle a fait l'objet d'une recherche expérimentale. La présentation se fait selon différents thèmes en lien avec le contexte historique et géographique. Cet ouvrage accompagne une exposition de maquettes des projets relatés dans le livre, réalisée au *Lieu Unique*, Scène Nationale de Nantes, en octobre 2014. Ce travail questionne la dimension utopique des lieux de théâtres, en lien avec les notions d'infini, de plénitude, de non-lieu,

Certains ouvrages de théorie du spectacle contemporain mettent en lumière les recherches du XX^{ème} siècle et celles, plus récentes, menées sur la scène centrale. L'analyse pointue et pionnière d'Etienne Souriau *Le Cube et la Sphère*, publiée en 1948, définit les problématiques scéniques à partir de la philosophie de l'esthétique. Un autre recueil incontournable de l'histoire de la scène centrale fut publié par les éditions Klincksieck en 1977 à Paris sous le titre *La scène centrale : esthétique et pratique du théâtre en rond*. Il incarne les recherches du théoricien André Villiers et fait suite à son premier ouvrage précurseur sur *Le Théâtre en rond*, paru dans les années 50.

L'ouvrage plus récent *La Scène circulaire aujourd'hui*, coordonné par Romain Fohr et Guy Freixe et paru en 2005 aux éditions L'Entretemps, est une étude qui rassemble professeurs, chercheurs, écrivains et praticiens venus du monde entier pour cerner les enjeux et les contraintes de l'espace scénique circulaire dans les représentations contemporaines en Occident. La publication du livre est le fruit d'un colloque international réalisé à la Maison de la culture et au Cirque Jules-Verne d'Amiens en mai 2014. Cet ouvrage axé sur la scène circulaire -qui n'est pas toujours centrale- soulève de nombreuses problématiques liées au plateau central en se concentrant essentiellement sur le rond. Le chorégraphe Joseph Nadj du Centre Chorégraphique National d'Orléans mène depuis plusieurs années un projet de représentations dansées au sein des salles de spectacle circulaires. Une partie des propos du chorégraphe est relatée dans cet ouvrage. Le *réseau 360* rassemble des professionnels de la scène dans le but de valoriser les lieux de spectacle qui comportent une scène centrale. Le magazine *Mouvement* consacre un numéro spécial à cette recherche. « Créer à 360° », *Cahier spécial Mouvement n°68*, réalisé en coédition avec le *réseau 360* en 2013, est une revue qui évoque les recherches actuelles liées à la scène centrale. Elle souligne l'intérêt des spectacles contemporains qui réinterprètent ce modèle et nous informe sur la première pièce réalisée au sein du *réseau 360* : *Jeux de Carte* par Robert Lepage, également énoncé dans l'ouvrage de Romain Fohr.

La revue en ligne *Agon*, éditée par l'E.N.S. Lyon, présente une série d'articles en lien avec l'utopie du cercle au théâtre : « La Scène centrale : un modèle utopique ? », « Utopie architecturale et espace du public. Éléments pour une mythologie de l'amphithéâtre (XVI-XXIe s.) ». De façon générale, cette revue numérique est née de la volonté de créer un espace de dialogue et de rencontre entre différentes pratiques et théories des arts de la scène. Elle analyse de nombreux aspects de la pratique et du texte dramaturgiques pour mieux cerner le rôle et les influences du théâtre dans notre société.

1. Voir Annexes, Dossier complémentaire 1, Enzo Giacomazzi - Metteur en scène pour la *Troupe Quai 6* à Arras /
2. SOURIAU Etienne, « *Le Cube et la sphère* » *Architecture et dramaturgie*, Actes du colloque du Centre d'études philosophiques et techniques du théâtre, 1^{ère} session, Paris, 1948

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

« Le cercle est l'espace de la communion, où l'on fait corps avec un ensemble, dans un échange qui vise à une perception renouvelée du monde. L'espace frontal, lui, privilégie le face à face. C'est l'espace de la dialectique, qui prend sa source dans le conflit. Son mode opératoire est l'affrontement, l'*âgon*. L'acteur affronte un autre acteur dans un espace séparé du public, la scène. [...] Ce désir fusionnel – où l'on cherche à rassembler, unifier, vivre ensemble une expérience – revient régulièrement hanter le théâtre, principalement sous deux formes, relevant pour l'une de la nostalgie du sacré, et pour l'autre de l'engagement politique. »

La scène circulaire aujourd'hui, 2015, Editions l'Entretemps,
Introduction à l'ouvrage par Romain Fohr et Guy Freixe

Origines et évolution de la scène centrale en Occident

Cette première partie vise à aborder d'un point de vue historique les espaces scéniques et de représentation intégrant une scène centrale. La répartition à 360° des spectateurs autour de la scène centrale est une caractéristique majeure puisqu'elle implique les notions de cercle et de circularité dans l'espace de perception et de représentation. Cette analyse historique permet de mettre en lumière les grands thèmes rattachés à la symbolique du cercle (cosmos et infini, transparence politique et utopie...). Elle est également une introduction aux fonctions techniques du cercle et à ses qualités spatiales (dégagement des points de vue, incarnation du mouvement cinétique...). L'analyse s'organise par catégories, permettant ainsi une compréhension globale de l'évolution historique de la scène centrale dans différents domaines de la société. En effet, la religion, la politique, le spectacle, le divertissement ont tour à tour fait usage de la représentation à 360° pour mettre en valeur idoles, idéaux, art et jeux au cours de l'Histoire.

COSMOS ET RELIGION

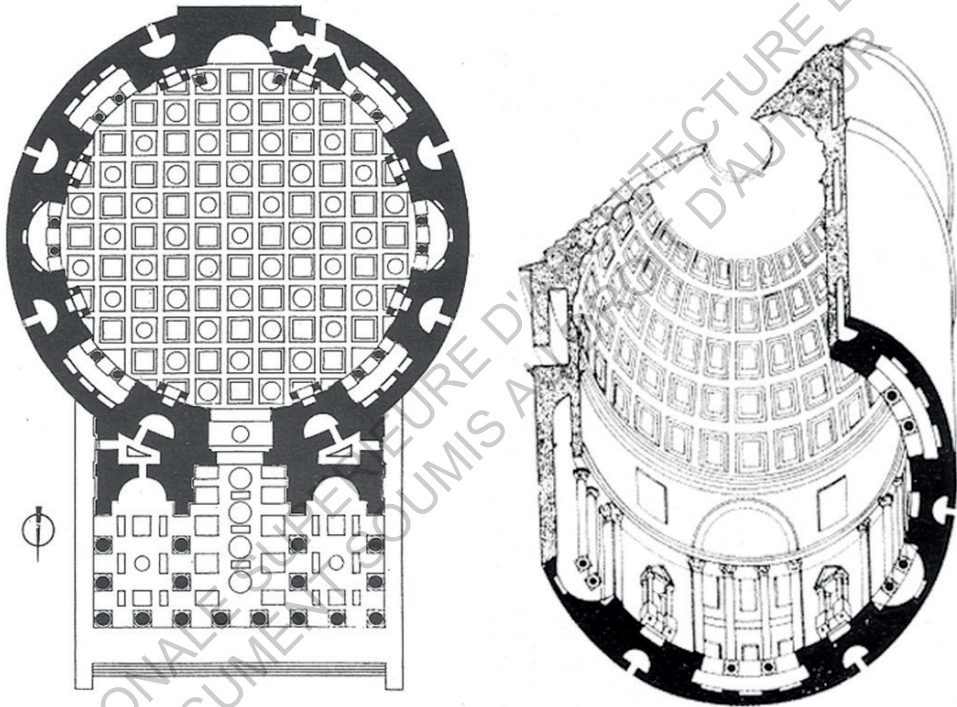
La circularité renvoie à un large éventail de symboliques : le tout, l'infini, l'unité, le multiple, la perfection, le divin. Le cercle occupe « une place primordiale dans les installations humaines, domestiques, politiques ou rituelles¹ ». L'exemple de Stonehenge, monument mégalithique du Wiltshire en Angleterre érigé à l'ère néolithique (environ -2800) illustre bien cette idée primaire de communauté, d'échange entre les Hommes et surtout, elle révèle l'aspect processionnel, rituel et théologique attribué au cercle et à l'espace central.

Plus tard, le Panthéon de Rome, réalisé au 1^{er} siècle après J.C., est caractérisé par sa circularité en plan et le dôme de son plafond à caissons, symboles de la consécration aux Dieux. Le cercle, qui libère un espace central, est ici directement associé à la plénitude, à la divinité et à la spiritualité. Dans ce monument, la forme circulaire est davantage rattachée à la notion de beauté d'une Œuvre architecturale somptueuse dédiée aux dieux.

1. MAGROU Rafaël, « Le cercle à l'état scénique », *Créer à 360°*, Editions du Mouvement, en co-édition avec le réseau 360°, Paris, 2012 (Cahier spécial revue n°68)



Ensemble de menhirs et dolmens, Stonehenge, Angleterre, entre -2800 et -1100
Source : http://photoscopie.prophoto.fr/photoscopie/uploads/images_thumbs/4442f37a6



Plan et coupe du Panthéon, Rome, I^{er} siècle ap. JC
Source : <http://a403.idata.over-blog.com>

THÉÂTRE

- **L'antiquité : une ouverture sur la cité pour l'égalité et la transparence politique**

Théâtres en demi-cercle et amphithéâtres grecs

L'espace du théâtre antique, dont la disposition en plan forme un cercle ou un demi-cercle entouré de gradins continus, incarne l'espace démocratique par essence. Car chez les Anciens, le théâtre, avant d'être lieu de divertissement, est surtout la place où les citoyens se réunissent pour comprendre le monde. En observant une pièce de théâtre, ils développent et entretiennent leur esprit critique ce qui leur permet ensuite de mieux gérer les affaires de la Cité. La répartition circulaire des spectateurs autour d'un espace central renvoie alors au symbole d'égalité entre les Hommes puisqu'ils doivent tous pouvoir donner leur avis sur la pièce. Le théâtre grec offre un point de vue sur le paysage, à l'arrière de la scène, et incarne ainsi la transparence du système démocratique. L'amphithéâtre grec est associé à l'idée d'échange, de débat et d'égalité.

Cette idée a été reproduite dans des bâtiments contemporains comme le parlement européen de Strasbourg. La scène centrale ressurgit aujourd'hui également dans le cadre de revendications citoyennes, comme pour le mouvement *Nuit Debout* en France et celui des *Indignés* en Espagne par exemple, où les individus recomposent ce schéma dit « démocratique » sur l'espace public. Dans leur lutte contre les pouvoirs gouvernementaux officiels, les individus créent des espaces de débat dans la rue. En investissant les places, ils recréent le modèle antique de l'*Agora* grecque où l'on se questionne sur les problèmes de la Cité dans le schéma spatial du cercle.

La scène centrale occupe enfin une place importante dans certains projets scénographiques contemporains où les concepteurs y voient l'incarnation d'une libre circulation du discours!

- **La Renaissance : deux perceptions opposées du spectacle**

Théâtre élisabéthain versus théâtre à l'italienne

C'est d'ailleurs ce principe de transparence que l'on retrouve dans le théâtre élisabéthain de Shakespeare où le lieu de spectacle est un lieu d'échange. Les spectateurs sont répartis tout autour de la scène, sur le parterre, et assistent à la représentation de façon non linéaire. Le lieu de spectacle est lieu de discussions et de critiques, de questionnements, de remises en cause du système politique et religieux, du monde

de façon globale. *Theatrum Mundi*; « le monde est un théâtre » a dit Shakespeare. Cette ouverture sur le monde est incarnée par les lieux où se produisent la troupe du jeune dramaturge : les comédiens de Shakespeare investissaient les espaces publics d'Angleterre, généralement des cours bordées par quatre façades d'immeubles, et se représentaient parfois dans des arènes dédiées à l'origine aux combats d'armes et aux spectacles de pyrotechnie. Les spectateurs sont placés au plus près de l'action scénique qui se déroule à ciel ouvert. Bien que cette organisation scénique ne permette pas au spectateur de voir la pièce dans son entièreté, elle répond à une volonté de ne pas l'enfermer dans une « boîte » comme c'est le cas dans le théâtre à l'italienne qui comporte des rideaux et un mur de décor de fond.

En 1485, Léon Battista Alberti, peintre et architecte italien d'origine génoise, humaniste de la Renaissance, définit le théâtre comme le moyen de civiliser les hommes en les réunissant dans un même espace, face à un même objet. Dans le schéma italien de la Renaissance, tout est organisé pour que le spectateur ait une vision frontale, qu'il ait l'illusion d'être dans la réalité sans pouvoir la critiquer. Le spectateur ne participe plus à une cérémonie. En même temps que la scène se coupe du spectateur, le théâtre se désacralise : il passe du rituel au jeu.

- **Le XVIII^{ème} siècle : l'Utopie du lieu de contemplation, expression de la beauté du genre et de la beauté du nombre**

L'amphithéâtre de Boullée

Au XVIII^{ème} siècle, certains architectes reviennent aux principes du théâtre antique en opposition au théâtre à l'italienne. Ils donnent au théâtre une dimension utopique jusqu'alors laissée de côté par les défenseurs de Vitruve et de la disposition frontale. Pour Etienne-Louis Boullée, le théâtre doit pouvoir accueillir toute la nation et offrir un panorama sur la multitude des membres qui composent la salle. Le spectateur est à la fois contemplateur et objet contemplé. Il est sa propre œuvre d'art.

Car la *Beauté du lieu* résulte de l'assemblée même des spectateurs : il s'agit de la beauté esthétique des individus qui la composent. « Que l'on se figure trois cent mille personnes réunies sous un ordre amphithéâtral où nul ne pourrait échapper au regard de la multitude. De cet ordre des choses résulterait un effet unique : c'est que la beauté de cet étonnant spectacle proviendrait des spectateurs qui, seuls, le composeraient² ». Cette citation montre la volonté de Boullée de réunir la nation entière au sein d'un même espace pour mettre en scène son public.

Son propos, qui reste esthétique, révèle cependant un élément fondamental de la scène centrale : elle offre un panorama global sur les spectateurs, confrontant ainsi le regard des uns aux autres. Pour chaque membre du public, le visage du spectateur placé en face de lui s'impose dans son cadre de vision. Visage d'un autre, de l'Autre, visage des autres. Dans cette disposition scénique, le spectateur est constamment ramené à sa propre réalité puisqu'il contemple un spectacle dont la toile de fond est animée par la réaction des autres spectateurs qui observent simultanément la même scène. Donner accès au regard des autres spectateurs, c'est placer une certaine distance vis à vis de la réalité du spectacle et pousser l'observateur à se questionner sur sa propre place au sein de la représentation scénique (et de façon métaphorique, au sein de l'univers entier).

- **Le XX^{ème} siècle : à la recherche du spectacle total.**

Le Total theater de Gropius

Au XX^{ème} siècle, un questionnement fondamental porté sur la limite entre scène et salle fait naître une série de projets de théâtres utopiques, relatée notamment dans l'ouvrage *Théâtres en Utopie* de Yann Rocher.

« Le projet d'un théâtre sphérique a alimenté toute une série de recherches en Europe entre 1922 et 1962 dans un mouvement de critique radicale du cube scénique, de la frontalité et du théâtre à l'italienne³ » explique Marcel Freydefont dans l'introduction de l'ouvrage.

La transparence du jeu théâtral et l'interaction acteurs/spectateurs devient l'ambition principale des architectes, scénographes et metteurs en scènes européens de l'époque. Dans le but ultime de créer un spectacle total où les spectateurs soient entièrement immergés dans la représentation, les concepteurs utilisent de façon récurrente la scène centrale. Cette fois, la scène centrale est un des éléments permettant l'épanouissement des sens du spectateur dans un système plus large de représentation incluant d'autres spatialisations. En effet, ces projets utopiques expriment une volonté de multiplier les possibilités de perception du spectacle et proposent ainsi de nouvelles alternatives au théâtre classique, dans lesquelles l'idée de vision à 360° reste majeure. La scène centrale côtoie alors scènes périphériques, scènes en anneaux, scènes suspendues ou rehaussées dans un même espace. L'édifice de théâtre se fait machine globale de représentation, souvent modulable, parfois transportable, toujours spectaculaire.

Parmi ces projets, le *Total Theater* de 1928, réalisé par Walter Gropius, est certainement un emblème du XX^{ème} siècle.

L'école du Bauhaus fondée par Gropius revendique une architecture qui a pour mission « de rendre l'instrument théâtral aussi impersonnel, aussi souple, aussi transformable que possible » (W. Gropius, 1927). Gropius voulait dessiner un espace scénique qui satisfasse tous les metteurs en scène et qui puisse être adapté selon les besoins. Ce propos s'accompagne du projet du *Théâtre Total* qu'il dessine avec Meyer, bâtiment dans lequel la scène profonde est accompagnée d'un proscenium circulaire et d'une arène qui entoure les gradins des spectateurs. Ici, l'espace de représentation est étendu à trois éléments dissociés. L'action théâtrale devient un jeu constant de déplacements et de voyages entre ces trois espaces.

A cela s'ajoute la dimension mobile du proscenium et d'une partie des gradins qui peuvent effectuer une rotation. La mobilité est totale, les spectateurs sont mis en mouvement en même temps que les dispositifs scéniques. Selon le moment du spectacle, le proscenium est disposé de façon traditionnelle devant la scène ou bien il est placé au centre de la salle, entouré de gradins, créant ainsi une scène centrale secondaire. Dans cette disposition, la circularité de l'anneau périphérique ramène le spectateur à lui-même en le plaçant au cœur du bâtiment. Le proscenium central répond à l'anneau périphérique et un aller retour s'effectue entre les deux espaces de jeu, créant ainsi un mouvement global de représentation à 360°. La circularité est globalisante, elle souligne la force d'un espace total où acteurs et spectateurs interagissent.

- **Le XXI^{ème} siècle : des Bâtiments industriels pour accueillir le théâtre**

Le réseau 360 : une revalorisation contemporaine de la scène centrale en Europe

Beaucoup des projets effectués au cours des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles pour élaborer une scène de théâtre centrale sont restés au stade de l'utopie. Il est nécessaire de souligner que de nombreuses salles à 360° ont tout de même été réalisées en Europe au cours de ces deux siècles, et incarnent l'aboutissement des recherches Avant-gardistes de l'époque.

En 2005, l'idée d'un réseau rassemblant les lieux circulaires à vocation artistique émerge en France lors d'une rencontre entre le metteur en scène Robert Lepage et le directeur de la Scène nationale La Comète - cirque de Châlons-en-Champagne-, Philippe Bachman.

Le *projet 360°* est créé quatre ans plus tard par P. Bachman en personne, qui collabore avec cinq figures politiques du théâtre européen (Marcus Davey, Pere Pinyol, Peder Bjurman, Pia Jette Hansen et Gaella Gottwald) dont le but est « d'accéder à un répertoire artistique quasi inexistant à cause de contraintes techniques liées à leur spécificité architecturale⁴ ».

L'idée majeure de ce réseau est de mieux faire connaître le patrimoine architectural et culturel des scènes centrales à travers spectacles, conférences, et sensibilisation auprès du public. Les six fondateurs signent une charte en 2010 pour fixer les objectifs de sensibilisation liés à la valorisation des édifices fondateurs que sont Le Pavillon Mestrovic de Zagreb, le Østre Gasværk Teater de Copenhague, le Teatro Circo price de Madrid, La scène nationale La Comète de Chalon-en-Champagne, la Roundhouse à Londres, et enfin l' International Stage at Gasverket de Stockholm.

Les lieux fondateurs et adhérents, qui doivent pouvoir accueillir des représentations théâtrales liées au *réseau 360* dans les années à venir, reflètent la variété des typologies de scènes centrales circulaires dont l'Europe est héritière. Cirques, théâtres en rond et pavillons des arts cotoient anciens manèges, écuries et anciens édifices industriels, au sein du même réseau.

Ces derniers, qui ne possèdent pas à l'origine la fonction de lieux de spectacles, constituent de véritables scènes de spectacle reconverties ou en reconversion. Aussi, on peut répertorier ces bâtiments industriels en deux catégories: les gazomètres (International Stage at Gasverket de Stockholm en Suède, l'Østre Gasværk teater de Copenhague au Danemark, les salles Stora & Lilla du Gasklockan de Gavle en Suède, la Westergasfabriek d'Amsterdam aux Pays Bas) et les bâtiments ferroviaires (Carré Rotondes à Luxembourg, ancien dépôt de locomotives, et la Roundhouse à Londres, ancien hangar de réparation de locomotives). A ces deux ensembles on peut ajouter l'ancienne raffinerie El Tanque située sur l'île de Ténérife dans les canaries.

A l'origine, la forme très spécifique du gazomètre s'explique d'un point de vue fonctionnel : il est utilisé pour stocker le gaz à une température ambiante et à une pression proche de la pression atmosphérique. La forme circulaire est la plus adaptée pour contenir le gaz qui, sous pression, se répartit de façon régulière dans la cuve qui le contient. Le gazomètre, par sa structure et ses proportions, nous évoque bel et bien l'univers du cirque, de l'arène ou du ring central circulaire. La reconversion d'un bâtiment industriel en salle de spectacle n'est pas des plus simples, à commencer par les contraintes acoustiques qui nécessitent une rénovation intégrale.

Les projets de reconversion de bâtiments industriels en salles de spectacle sont marqués par une double intention : la volonté de préserver ce patrimoine industriel inédit et celle de dynamiser des quartiers naissant au cœur d'anciennes zones industrielles.

THÉÂTRE DE RUE

L'histoire de la scène centrale, avant de s'exprimer à travers l'architecture, se produit dans la rue. Le théâtre de rue est hérité du moyen-âge dont les deux formes principales étaient les *mystères* (processions chrétiennes théâtralisées qui visaient à instruire le peuple par des drames liturgiques) et les farces carnavalesques (pièces réalisées à partir de romans profanes et jouées par le mime, avec des déguisements extravagants). Le théâtre de rue fut longtemps considéré comme une discipline populaire critiquée par les élites des classes hautes. Pourtant, de nos jours, le théâtre de rue est reconnu comme un art à part entière et il nous est d'ailleurs incontournable pour comprendre l'histoire de la représentation à 360°.

A partir du XX^{ème} siècle, le spectacle « sort des murs » du théâtre. Happenings, performances dansées, théâtre et installations plastiques investissent l'espace public : la frontière entre les arts se fait plus poreuse. En témoigne aujourd'hui à Nantes la compagnie Royal Deluxe qui met en œuvre de nombreux projet dont la scénographie est le principal élément de la représentation. Ses marionnettes géantes, protagonistes du spectacle présenté en 2014 au sein de l'espace public nantais, racontent des histoires au public en parcourant l'espace urbain. On est bien loin de l'époque où la scénographie servait uniquement de décor sur le mur de fond d'une scène frontale.

Dans la rue, le théâtre révèle la ville, il enchante les passants en créant un nouveau paysage urbain comme nous l'explique Emmanuelle Gangloff : « Dans les années 1980 en France, l'espace urbain est le théâtre d'événements spectaculaires liés à l'émergence des arts de la rue. A Nantes, après la fermeture des chantiers navals en 1987, des artistes ont investi ce qu'on appelait pas encore l'île de Nantes comme lieu d'expérimentations artistiques⁵ ». Le théâtre de rue « réunit », il rassemble le public autour de la représentation comme en témoignent les images de la presse qui relatent l'évènement. La scène centrale se crée d'elle-même, c'est le public qui la dessine.

Comme on vient de le voir au fil des références précédentes, la scène centrale fait du spectateur un être actif au sein de la société : il est citoyen critique, observateur du monde, membre d'une assemblée ou d'une communauté. Il est aussi rattaché au cosmos et au reste du monde car le cercle du 360° le renvoie à une infinité de symboliques universelles : l'infini, la forme des planètes, le cycle de la vie, l'unité du monde etc.

L'idée de centralité au théâtre renvoie également à des problématiques physiques qui questionnent le lien entre acteur et spectateur. En effet, cette disposition implique nécessairement que l'acteur fasse dos à une partie de la salle selon les moments du spectacle. Comme le souligne le metteur en scène contemporain Robert Lepage, la scène circulaire implique de nombreuses problématiques vis à vis du jeu théâtral des acteurs : « La scène circulaire oblige les acteurs à jouer les uns pour les autres [...] L'écho entre participants est fondamental pour transmettre au public la dimension poétique⁶ ». Dans la scène circulaire, le comédien perd le repère spatial du mur de fond de scène : il a conscience d'être observé dans son intégralité, sous toutes ses coutures. Il doit s'exprimer de façon à retenir l'attention de l'intégralité des membres du public, y compris ceux placés derrière lui. « En frontal, on est très obsédé par le cadre, on est très bidimensionnels, toujours très conscient de notre apparence... En circulaire, on tente d'être une caisse de résonance, de remplir la salle [...] Le comédien doit bouger surtout [...] être expressif sous tous les angles[...] changer d'attitude » explique le metteur en scène.

Cette idée de mouvement et d'expressivité du corps au théâtre nous ramène directement à une discipline basée sur la gestuelle, et qui possède également une relation forte au cercle et à son centre : la danse.

1. Voir Annexes, Dossier complémentaire 2, Gaëlle Bouilly – Scénographe pour la Compagnie *La Tribouille* à Nantes / 2. BOULLÉE Étienne-Louis, *Architecture. Essai sur l'art, manuscrit*, Bibliothèque nationale de France – Helen Rosenau, Londres, 1953 / 3. FREYDEFONT Marcel, Avant propos pour l'ouvrage *Théâtres en utopie*, Yann Rocher, Actes Sud, Arles, 2014. / 4. Propos tiré du site internet du Réseau 360, URL : <http://www.theatres360.org/> / 5. « Quand les machines mettent la ville en scène », *Le théâtre, art de la ville, la ville, théâtre vivant*, revue Place Publique, Editée par l'association Mémoire et débats, Nantes, 2014 (n°48) / 6. LEPAGE Robert, « Quand le théâtre se fait concentrique », propos recueillis par Cathy Blisson, *Créer à 360°*, Editions du Mouvement, en co-édition avec le réseau 360°, Paris, 2012 (Cahier spécial revue numéro 68)



Théâtre antique grec d'Epidaure, IV^{ème} siècle avant J.C
Source : <https://upload.wikimedia.org/wikipedia>



Théâtre San Carlo, Naples, 1737
Théâtre à l'italienne

Source : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/images>



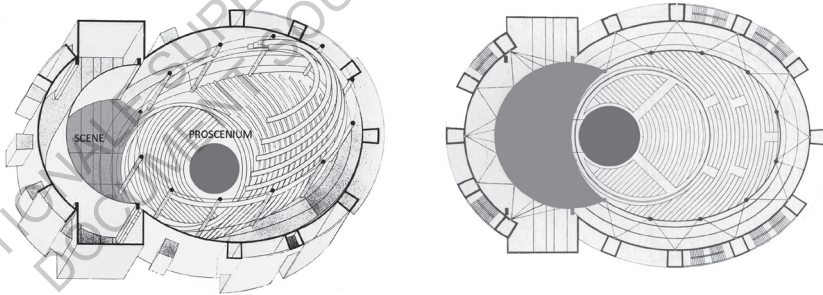
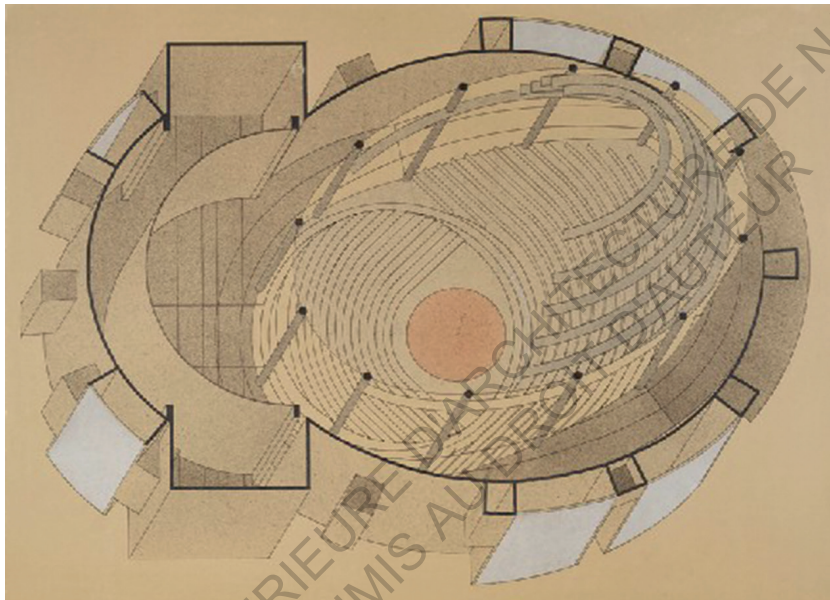
Swan Theatre, Londres, vers 1600
Théâtre élisabéthain

Source : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/data/images>



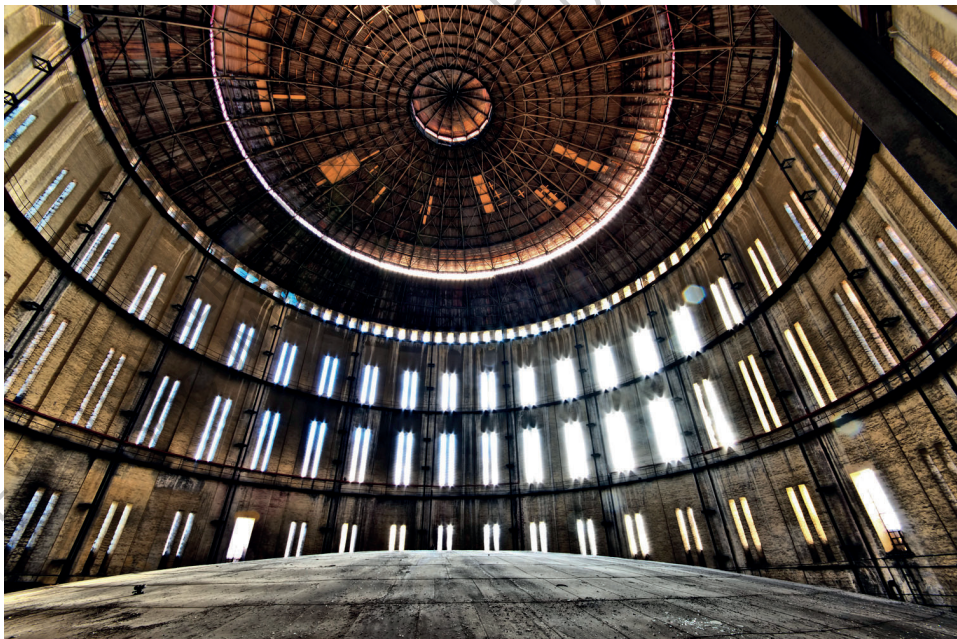
Étienne-Louis Boullée, 1782, coupe perspective du cirque- amphithéâtre

Source : gallica.bnf.fr/w



Gropius et Meyer, Total Theater 1928, deux dispositions possibles pour le proscenium

Source : <http://68.media.tumblr.com>



Gazomètre Gasverket, Stockholm, Suède, 1893

Source : Liens URL : http://www.vonklopp.se/images/20121/gasverket_blog-6.jpg & <http://www.gasverket.se/wp-content/uploads/2016/03/DSCI647HDR-kopia.jpg>
© Photo du haut : Henrik Von Klopp



Spectacle de rue, Royal De Luxe, pour la biennale d'art contemporain *Estuaire*, Nantes, 2009

Source : Site Agora, Média citoyen Lien URL : <http://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/les-geants-de-royal-de-luxe-57248>

DANSE

• La ronde

L'histoire de la scène centrale est également fortement rattachée à l'univers de la danse. A l'origine du théâtre grec, le mythe de Dionysos illustre des femmes ensorcelées dansant en cercle pour honorer leur dieu. Ce sont les Bacchantes, disciples de Dionysos, dieu du vin et de la fête, ainsi que du théâtre. Leurs danses en ronde incarnaient le rituel, la célébration, des principes fortement liés au théâtre chez les grecs antiques. On peut interpréter ces rondes dansées comme la volonté de dessiner un espace de partage central marqué par l'idée du mouvement.

Certaines danses traditionnelles celtiques, aujourd'hui encore très présentes en Bretagne par exemple, utilisent la figure du cercle. Les participants dansent en tournant dans la ronde. Ils effectuent des mouvements codés et des déplacements rythmiques autour de l'espace central où se trouvent les musiciens.

Les danses tribales qui viennent d'Amérique du Sud ou d'Australie comportent également cet aspect ritualiste qui use du cercle pour réunir la communauté. Pour introduire cette tradition exotique auprès du public occidental, la chorégraphe chilienne Amanda Pina conçoit une performance unique *Danse & resistance*, lors du festival Dansfabrik 2017 à Brest. La danseuse, ses trois partenaires et une vingtaine de complices du public investissent la salle principale du Quartz. Elle choisit de reformer une scène centrale circulaire sur le grand plateau frontal d'origine de la Scène Nationale de Brest. La série *Endangered Human Movements* explore les anciennes danses tribales et les ressitue dans notre théâtre contemporain en rassemblant le public en cercle de façon à ce que les corps des spectateurs puissent sentir au plus près l'énergie des danseurs. Cette performance dévoile toute la force d'un espace central communautaire pour la contemplation des corps. Elle exprime un désir contemporain fort de ressusciter le schéma primaire de la scène centrale en danse.

• La roda de capoeira

Les danses de combat, pratiquées aujourd'hui en Europe et arrivées également d'Amérique latine, illustrent à leur manière la réunion à 360° d'un groupe de personnes autour d'un affrontement. Plus qu'une danse, la capoeira est avant tout l'expression d'un combat : elle est née dans le contexte d'exportation des esclaves noirs d'Afrique au Brésil. Sans armes, les esclaves ont développé un désir de lutte contre leurs colons. Ce désir s'exprime à travers l'art martial de la capoeira que les esclaves pratiquaient entre eux

avec l'espoir de pouvoir un jour s'évader. Pour ne pas se faire arrêter, les capoeiristes déguisaient leurs entraînements sous forme de rites dansés en musique.

Ainsi, la roda désigne la ronde que forment les capoeiristes lors des confrontations appelées « jogos », les « jeux ». Elle incarne parfaitement le schéma instinctif qui se forme autour d'une confrontation très subtile : « La capoeira ne se base pas sur l'agression positive ni sur la simple résignation passive ; c'est la défense rationnelle portée à la limite du possible, sous l'apparence d'un jeu, fait de ginga et d'amusement' ».

•Le cercle de la battle de rue

On retrouve cette image du cercle formé autour de protagonistes danseurs-adversaires dans la Break danse qui vient des Etats Unis. Née dans les années 70 dans le Bronx de New York, la Break danse comporte également cet aspect double qui lie la danse à l'affrontement sportif. Les célèbres « battles de rues » sont prétexte à l'élaboration d'un cercle de spectateurs autour du jeu. Car la street danse, comme la capoeira, comporte bel et bien cette dimension de « jeu de lutte » qui semble faciliter la réunion d'un groupe et la formation d'une ronde autour de la représentation. Dans ces deux pratiques, chaque spectateur peut à son tour devenir danseur, adversaire d'un autre, en quittant le cercle du public pour rejoindre l'espace central de duel. Ce principe incarne l'aspect participatif de la scène centrale. Le 360° fait basculer la représentation dans l'univers du jeu, du partage, de l'échange et de l'affrontement. Il rend le spectateur actif.

•Le centre et l'intériorité en danse contemporaine

La danse contemporaine se caractérise par une esthétique qui puise dans l'expression corporelle. L'ancrage au sol et la considération du centre du corps sont à la base du travail chorégraphique. Le centre est le point de connexion entre les trois axes d'orientation du corps : l'axe vertical (des pieds à la tête), l'axe horizontal A (devant/derrière) et l'axe horizontal B (côté gauche/côté droit). Le mouvement du corps est donc le résultat du rapport qu'entretient ce centre avec le sol, dialogue qui s'exerce grâce à l'attraction terrestre.

Cette écriture contemporaine, qui prend en compte le corps dans sa fluidité et dans la globalité de ses appuis, vient en réaction et en opposition au ballet classique dans lequel la recherche du geste parfait, la linéarité chorégraphique et la posture d'un corps tendu vers le ciel doivent primer. En danse classique, on cherche à affirmer des conventions esthétiques figées : tenue, élégance et discipline incarnent une beauté dite universelle.

Anne Theresa de Keersmaecker, chorégraphe flamande de la seconde partie du XX^{ème} siècle,

travaille sur la figure du cercle et sa centralité dans la majorité de ses spectacles. Selon ses projets, elle opte pour une scène circulaire, une répartition à 360 degrés des spectateurs, une chorégraphie sur le thème du cercle. Son premier solo est marqué par cette figure géométrique : « la décision de danser en cercle a été cruciale [...] non seulement elle m'a permis d'instaurer une continuité, mais elle a en outre instauré le principe de rotation explique-t-elle. Son solo a été filmé et retranscrit dans une installation numérique par Thierry de Mey en 2002. Cette installation, intitulée *Top Shot*, nous donne à voir le dessin que la chorégraphie dans l'espace projette en plan : une rosace se dessine sur le sol de sable où évolue la danseuse.

L'écriture de la danse contemporaine, incarnée ici par le travail de AT. de Keersmaecker, nous permet d'aborder un thème majeur de la scène centrale : la tension qui s'exerce continuellement entre intériorité et extériorité dans cette disposition. La scène centrale renvoie au centre du corps du danseur -ou du comédien-, il renvoie donc à l'intérieur de l'espace. Paradoxalement et de façon complémentaire, ce mouvement de l'extérieur vers l'intérieur est complété par un flux inverse puisque le corps du danseur est constamment en échange avec son public. Le danseur devient alors le médium par lequel dialoguent les directions : de la foule vers le centre de la salle, du danseur vers l'espace global environnant composé par les spectateurs, et enfin du sol vers le ciel².

La danse comporte un lien très fort avec le cercle de la communauté et les pratiques du rite. Elle intègre et incarne l'aspect participatif de la scène centrale qui sollicite le public. Les spectateurs se répartissent en cercle pour être au plus près du mouvement des corps. Dans la capoeira et les danses de rue, le danseur est d'abord spectateur avant de devenir participant et de retourner à nouveau dans la ronde des spectateurs. Dans ce cas précis, la danse supprime la dualité entre observateur et performateur. Elle implique des allers-retours physiques et spatiaux de l'intérieur du cercle vers la foule extérieure du public. Cette interaction entre les corps en scène et ceux des spectateurs est une caractéristique fondamentale au cirque, discipline majeure dans l'histoire de la scène centrale.

1. LAUAND Luiz Jean. « La capoeira comme vision du monde », Entretien de Eduardo Veiga à São Paulo le 20 octobre 1999, Association de capoeira *PALMARES* de Paris, Capoeira-palmars.fr [en ligne], 2008 / 2. Voir **Annexes, Dossier complémentaire 3, Cassandre Cantillon – Danseuse dans la formation P.A.R.T.S. à Bruxelles**



Danse des Bacchantes représentées sur les vases

Sources : Musée du Louvre G 488 (gauche) ; Couvèle de Lékanissé figures rouges : Penthée mis à mort par les Ménades Photo (C) RMN-Grand Palais/musée du Louvre Stéphane Marechalle (droite)
 Liens URL : <http://www.ethnopsychiatrie.net/actu/bourlet.htm> & https://spi.art.rmgp.fr/vl/images/17/548198?t=MRp3W0lvPp0vqDDjAVvP_A



Les Bacchantes, Cie DÉMODOCOS & Atelier Chœur et théâtre antiques de l'Université Paris-Sorbonne
 Théâtre du Virou, St Marcel, 2013

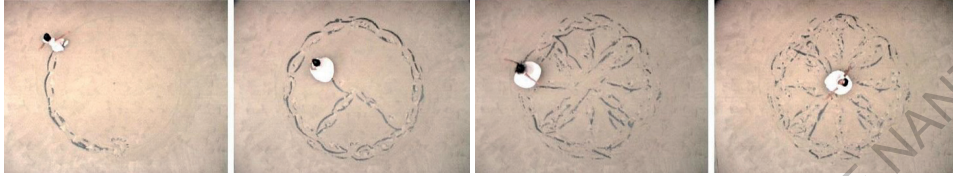
Lien URL : <http://ceredilabos.univ-rouen.fr/public/7les-bacchantes-d-euripide-une.html> © Photo: Tomoko Matsuo



Roda de capoeira

Source : Lien URL <http://www.capoeiraarte.com/wp-content/uploads/2013/08/roda>

ECOLE NATIONALE DES SPORTS
DOCUMENT
UNIVERSITE DU PORT DE NANTES



Top Shot, installation de Thierry de Mey (2002) sur laquelle est projetée *Violon Phase*, troisième mouvement de *Fase*, Anne Teresa de Keersmaeker, 1982

Source : *Créer à 360°*, Editions du Mouvement, en co-édition avec le réseau 360°, Paris, 2012 (Cahier spécial revue n°68)



Violon Phase, troisième mouvement de *Fase*, Anne Teresa de Keersmaeker, présenté pour la première fois au MOMA, à New York, en 1982

Source : Lien URL <http://www.nicholascroft.org/harriet/fbl-3.jpg>

CIRQUE ET DIVERTISSEMENTS

Parallèlement à cette histoire de la scène centrale au sein des salles de théâtre et en extérieur, une seconde chronologie nous permet de soulever l'origine de la représentation à 360° en abordant le domaine du cirque. Un art du spectacle dont l'origine est nettement rattachée à l'univers du ring -combats-, du manège -dressage- et de l'hippodrome -courses-.

L'ouvrage réalisé par Christian Dupavillon, *Architectures du Cirque des origines à nos jours*, édité pour la première fois en 1982, amène de nombreuses clefs de lecture concernant les origines et l'évolution de la scène centrale circulaire qui caractérise le cirque. Il nous révèle la nature populaire de cette discipline de spectacle, en opposition au théâtre traditionnel occidental : « L'architecture est démystifiante dans cet espace sans illusion, tandis qu'elle est mystifiante dans une salle de théâtre dite *à l'italienne*¹ ». La dimension populaire serait donc nettement rattachée à l'aspect spectaculaire du cirque qui se veut transparent et accessible à tous. Il est important de souligner la complexité et la richesse de la dénomination *cirque* qui renferme différents sens et différentes fonction selon son emploi : « Le sens du mot cirque est confus. Il décrit moins un édifice circulaire qu'une construction autour de laquelle il est possible de tourner » explique Dupavillon. Aussi le cirque nous renvoie à différentes disciplines, nous permettant ainsi de confronter l'histoire de la scène centrale à des domaines qui s'inscrivent au delà des arts du spectacle traditionnels.

La disposition à 360° aurait différentes origines, toutes liées à la fonction primaire du cercle : le rassemblement. Il est possible de classer les édifices de représentation qui prévalent au cirque en trois catégories : les Tournois en arène, le Dressage au manège et les Courses en Hippodrome.

•Le Tournoi en arène

Les premiers tournois emblématiques en arènes nous viennent de l'antiquité romaine. La représentation à 360° était alors utilisée pour divertir le peuple lors des combats de gladiateurs. L'édifice mis en œuvre pour ces représentations et jeux est l'amphithéâtre. Le plus connu d'entre eux se trouve à Rome : le Collisée - ou Amphithéâtre Flavien- construit à l'est du Forum romain de Rome entre 70 et 72 ap. J.C. sous l'empereur Vespasien. Cet édifice incarne parfaitement le lieu où se déroulaient les jeux populaires, réunissant jusqu'à soixante mille personnes autour d'un combat.

Sa forme ovale a une double origine. La première est liée à la fonction du jeu : la nature des luttes qui s'y déroulaient obligeant les combattants à se courir après, la forme ovale

apparut plus appropriée que le cercle car elle permettait de faire durer l'affrontement. La seconde est liée à la capacité d'accueil des spectateurs : les architectes qui cherchaient à augmenter le développement des places de cet édifice dédié au loisir des masses optèrent pour un allongement du cercle en ellipse.

La culture occidentale du combat marque toute l'Histoire de l'architecture en Europe. Les tournois populaires se poursuivent au Moyen Âge et prennent, à la Renaissance, une valeur beaucoup plus noble. Au XV^{ème} siècle en Europe, le tournoi est pratiqué en arène pour révéler les qualités de combat des jeunes aristocrates. Le dispositif de tournoi se constitue alors d'une simple palissade en bois autour de la piste : c'est le ring. Dans la représentation des *Conquêtes de Charlemagne* choisit par Dupavillon, la barrière délimite un terrain hexagonal : « En construction, le polygone équivaut à un cercle, le bois permettant difficilement l'édification d'une circonférence » explique l'historien.

Le modèle circulaire ou oval n'est pas le seul à caractériser l'arène européenne. Au XVII^{ème} siècle, des édifices sont bâtis pour accueillir combats et jeux sur un plan carré. C'est le cas par exemple du Fechthaus auf der Schütt, la Maison d'arme construite à Nuremberg autour de 1628, qui présente à la fois combats d'armes et combats d'animaux. Dupavillon explique ainsi : « Le tournoi est une transposition de la guerre, où la force physique et le courage moral s'expriment par la maîtrise d'un animal ». Dans cet édifice, le 360° est présent dans une forme discontinue, caractérisée par les façades qui encadrent l'espace central : « L'arène du Fechthaus est rectangulaire, en plein air et entourée d'immeubles indépendants et mitoyens. Le rez-de-chaussée, par où on accède à l'arène, est en brique. Le public est installé sur plusieurs rangs, sur deux ou trois niveaux de galeries en bois ».

A la même époque, ces valeurs de combat s'expriment en Espagne sur la Plaza de toros, une arène constituée sur la place du village close par des palissades et des échafauds. Dans cette disposition, ce sont les balcons et les fenêtres des bâtiments qui servent de loges aux spectateurs venant admirer le combat entre un homme et un taureau. Plus tard, des places sont réservées exclusivement à la corrida et, au début du XVIII^{ème} siècle, des édifices en bois temporaires sont créés à l'intérieur des places pour accueillir la corrida. D'abord rectangulaire, ils adopteront progressivement la forme du cercle pour faciliter la confrontation avec le taureau. Au cours des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, ces arènes, devenues stables, constituent un édifice à part entière dont l'architecture est non sans rappeler l'amphithéâtre romain.

Les arènes actuelles de Las Ventas (*Plaza de toros Monumental de Las Ventas*, en espagnol, souvent abrégé *Las Ventas* ou *La Monumental*) sont les arènes principales de la ville de Madrid en Espagne. Elles illustrent l'architecture type d'un édifice dédié à la corrida comme le décrit C. Dupavillon : « L'arène se nomme ruedo (le rond), redondel (la piste ronde), circo

ou anillo (l'anneau). Son diamètre varie de 45 à 60 mètres et le premier rang des gradins est à 2,80 mètre au-dessus du ruedo. La suppression d'angles qui serviraient de refuges au taureau explique le choix du cercle ».

La disposition à 360° d'un public autour d'une piste, qu'elle soit circulaire ovale ou rectangulaire, semble donc illustrer la spatialisation primitive idéale pour l'observation d'un affrontement.

•Le dressage au manège

La place de l'animal est primordiale dans l'élaboration de la scène centrale. Il influe sur la morphologie de l'espace, comme dans la corrida devenue circulaire pour faciliter la confrontation. Présent dans les combats comme on vient de le voir, l'animal - et plus particulièrement le cheval- est l'objet même du spectacle, mis en scène dans les représentations équestres qui caractérisent le XVII^{ème} siècle. Les aptitudes de dressage du jeune noble deviennent fondamentales dans son éducation : « Le carrousel, au cours duquel le roi et ses invités apprécient les dons du cavalier comme un public estime le jeu d'un acteur, fait maintenant partie du cérémonial de cour » précise Dupavillon. Aussi le Cirque est directement issu du carrousel, un « tournoi exécuté par des cavaliers partagés en quadrilles, consistant en courses de bagues, de têtes, avec joutes et divertissements variés à l'occasion d'une fête, d'une réjouissance publique² ».

Le carrousel avait parfois lieu dans des arènes temporaires installées dans l'espace urbain. De façon générale, les représentations équestres sont présentées au sein du manège. A l'origine, le manège est un édifice équestre de forme rectangulaire, trois fois plus long que large. Dans cet espace de représentation, les hôtes se tiennent sur deux niveaux.

Le Spanische Reitschule au Palais de la Hofburg à Vienne construit en 1729 par J.E. Fischer von Erlach en est un exemple majeur : « Quarante six colonnes corynthesiennes divisent le premier niveau en loges. La loge impériale fait face à l'entrée des cavaliers. Le bâtiment mesure 55 mètres de longueur, 18 de largeur et 17 de hauteur » indique Dupavillon.

Les écuyers qui fréquentent les manèges sont les mêmes que ceux qui fondèrent le cirque tel qu'on le connaît aujourd'hui. La piste de cirque est ainsi conçue à partir des propriétés et critères techniques de dressage, voltige et autres manèges des chevaux. En effet, la piste de cirque, placée au niveau du sol, est une piste circulaire appelée « ride », « ring », « arena », ou « manège ». Ces dénominations illustrent bien l'héritage des édifices de tournoi et de représentation équestre qui fondèrent le statut du cirque.

Progressivement, la forme ovale ou circulaire sera privilégiée pour la construction des manèges. Le diamètre de la piste fait généralement treize mètres, offrant un périmètre approximatif de quarante-et-un mètres soit quatorze galopades de cheval, chiffres hérités directement des exercices de voltige : « Ce diamètre correspond à la meilleure volte du cheval. Dans un cercle, le voltigeur n'a pas à se soucier de manier son cheval, et il peut construire ses exercices d'une façon méthodique » explique Dupavillon. De plus, si le cheval galoppe confortablement dans ces dimensions de piste, le voltigeur est en sécurité dans un espace central circulaire : « le cercle facilite l'équilibre du voltigeur qui, en cas de chute, tombe vers le centre de la piste, le cheval étant légèrement incliné lorsqu'il galope sur le pourtour ». Ceci expliquerait certainement pourquoi les écuyers adoptèrent la forme du cercle pour le cirque plutôt que celle du rectangle utilisée dans les manèges originaux.

•Les courses en Hippodrome

« Dans l'inventaire des édifices publics, provisoires ou non, que les romains affectent aux jeux, [le circus] désigne un bâtiment précis » (C. Dupavillon)

L'Hippodrome est un ascendant architectural du cirque : comme l'amphithéâtre, il est hérité du forum romain. L'ancêtre de l'Hippodrome est le *Circus*, de forme ovale allongée, qui accueille les *circences*, courses de chars. Dans le Circus, les équipages tournent autour de la Spina, un mur de soubassement surmonté de colonnes. Ce tracé oval du Circus sera réinterprété à la Renaissance pour dessiner les places publiques qui deviennent de réels emblèmes urbains, espaces en représentation au cœur de la ville.

Le Circus traditionnel romain perpétue jusqu'au XIX^{ème} siècle, à partir duquel les hippodromes apparaissent. Construit sur le schéma du Circus, l'hippodrome incarne un goût pour les monuments à l'antique qui caractérise le XIX^{ème} siècle. De nombreux hippodromes seront construits partout en Europe à cette époque. L'hippodrome de l'Etoile à Paris est un exemple majeur de ce type dont C. Dupavillon nous apporte une description précise : « Le dispositif est une arène elliptique à ciel ouvert, entourée de gradins couverts. Le bâtiment mesure 120 x 70 mètres, les deux axes de l'arène 104 et 108 mètres. A leur intersection est dessinée une piste circulaire de 13 mètres de diamètre et, sur le périmètre, une piste ronde sert aux courses de chevaux et de chars. »

Les hippodromes accueillèrent les grandes fêtes du XIX^{ème} siècle. Les arènes accueillèrent des rassemblements politiques au XVIII^{ème} siècle. Les manèges accueillèrent des spectacles de danse à la même époque. Cette polyvalence semble caractériser la scène centrale dont la variété des manifestations et divertissements qui s'y donnent façonne l'Histoire. Arènes, manèges, places publiques, hippodromes ont

participé à l'élaboration de l'art unique et autonome du cirque fondé par ses écuyers.

•Le cirque au cirque

« Le cirque ne peut exister que dans une architecture qui lui est spécifique ». Cette citation de Dupavillon illustre bien l'idée que peu d'architectures sont adaptées à cette discipline en dehors de l'édifice de cirque tel qu'on le connaît aujourd'hui, « en dur » ou en toile sous chapiteau. A l'époque, l'architecture du cirque émerge de sa propre discipline, elle même issue de l'équitation. Les édifices stables des XVIII^{ème} au XX^{ème} siècles sont érigés et bâtis par les grandes figures d'écuyers en personne, telles que Astley, Franconi, Ricketts, de Bach et bien d'autres. Chacun d'entre eux monta son projet de cirque à demeure à une époque où les architectes ne s'intéressaient pas à cette discipline populaire aux faibles ressources.

En 1770, Astley fonde ainsi lui-même le premier cirque d'une série d'édifices circaciens de plus en plus sophistiqués (couverts, fixes, décorés, éclairés etc.) établis en Europe et le plus souvent à Paris. Au départ, son bâtiment est une humble école d'équitation, implantée à l'entrée de Londres sur le bord de la Tamise, dans laquelle sont présentés divers numéros de danse, mimes, acrobaties : « L'intérieur est une carrière ou manège à ciel ouvert. [...] Le bâtiment principal, qui sert d'accès au public, a trois niveaux de loges ouvertes sur la piste. Les ailes, de part et d'autre, ont chacune quatre loges à l'étage et des écuries au rez-de-chaussée. Les spectateurs assis ou debout sont séparés du ring par une palisade peinte, haute d'un mètre environ » nous indique Dupavillon à propos du Astley's Amphithéâtre.

Par la suite, Astley et les autres écuyers réalisent des édifices intégrant une scène à l'italienne accolée à la piste circulaire. Cette disposition rompt avec la centralité : la scène annexée se présente comme une boîte fermée de décors, dans un univers originellement dédié au cirque et à la transparence.

Le premier cirque en dur reconnu officiellement par le pouvoir politique et les hautes classes de la société est celui de Jacques-Ignace Hittorff, chargé de l'embellissement des jardins des Champs Elisées autour de 1840. Le Cirque d'Eté édifié sur les Champs Ellisées par Hittorff privilégie la centralité intégrale : « pour la première fois, le cirque, qui n'a pas de scène de théâtre, a une forme qui lui est désormais caractéristique[...] Son architecture est celle d'un cercle, celui de la piste. L'ambiguïté de la scène de théâtre disparaît pour que les regards convergent sur la piste ».

Si la majorité des cirques français s'implantent dans les capitales, une série de cirques de

relais s'édifie progressivement en province et à l'étranger. Ces cirques sont les ancêtres des Palais des sports et salles des fêtes contemporaines. Ils accueillent annuellement une saison de cirque et sont dédiés aux autres manifestations le reste de l'année. Ils répondent à un besoin important des directeurs de compagnies circaciennes de se présenter dans des lieux fixes. Autrement, les circaciens se présentent dans des cirques temporaires, cirques de voyages appelés « cirques de construction » (démontables et non transportables) ou de « semi-construction » (démontables et transportables). Ces trois types de cirque (de relais, de construction et de semi-construction) présentent des prouesses techniques réelles en terme de structure : ils sont conçus pour fonctionner de façon autonome dans la ville ou en campagne.

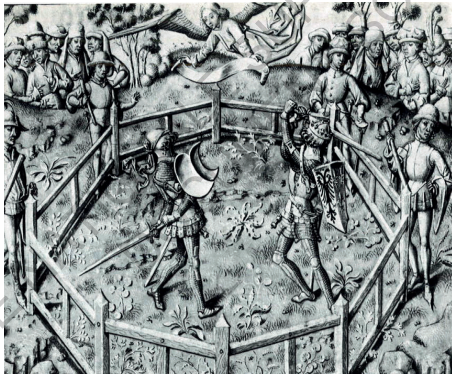
C. Dupavillon propose une fois encore une description précise de ces cirques spécifiques. Celle du cirque de la foire Saint-lazare à Marseille illustre parfaitement la mise en place concrète sur le chantier : « La charpente principale se compose de douze demi-fermes venant se souder sur un poinçon central auquel est attachée une forte couronne en fer forgé qui reçoit les douze tirants. [...] La hauteur totale du cirque doit être de 27 mètres. tout autour de cette première partie, formant en quelques sortes comme une deuxième enceinte, viennent s'attacher vingt quatre demi-fermes dont les entrants sont boulonnés aux poteaux recevant la muraille extérieure et à ceux de grandes fermes. »

Le cirque, détaché de l'environnement urbain par son emplacement et sa forme, caractérisé par son architecture du cercle total et de la scène centrale assumée, illustre parfaitement les propriétés de la représentation à 360°. La scène centrale circulaire du cirque fait émerger d'elle-même le modèle du bâtiment circacien. L'organisation en plan, la structure et par conséquent le choix des matériaux émergent de cette volonté scénique d'un espace à 360° autour de la piste. Le 360° au cirque se présente comme un phénomène morphologique permettant de passer d'une représentation à une architecture, imbriquant le monde fictif du spectacle au monde concret de la construction, confrontant rêve et réalité dans un même espace-temps.

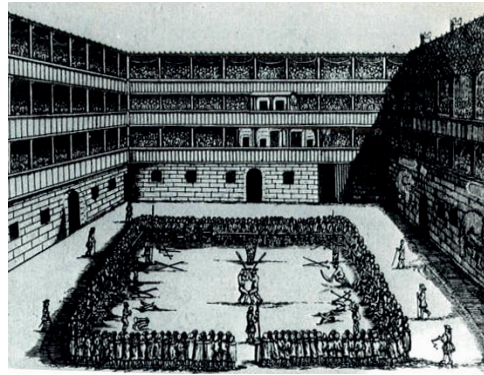
1. DUPAVILLON Christian, *Architectures du Cirque des origines à nos jours*, Moniteur, Paris, 1982, (Collection Architecture « Les bâtiments ») / 2. Définition tirée du site internet du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/carrousel>



Amphithéâtre Flavien, le Colisée, Rome, 70 et 72 ap. J.-C.
 Source : Lien URL : <http://p7.storage.canalblog.com/72/19/483845/29206695.jpg>



Conquêtes de Charlemagne, XV^{ème} siècle
 Source : DUPAVILLON Christian, *Architectures du Cirque des origines à nos jours*,
 Moniteur, Paris, 1982



Arènes du Fechthaus Auf Der Schutt, Nuremberg, 1700
 Source : DUPAVILLON Christian, *Architectures du Cirque des origines à nos jours*,
 Moniteur, Paris, 1982. Tiré de Stadtbibliothek Nuremberg, par Boener



Ancienne plaza de toros, Zaragoza

Source : Source : DUPAVILLON Christian, *Architectures du Cirque des origines à nos jours*, Moniteur, Paris, 1982
Tiré des Archives photographiques de l'Office national espagnol du tourisme

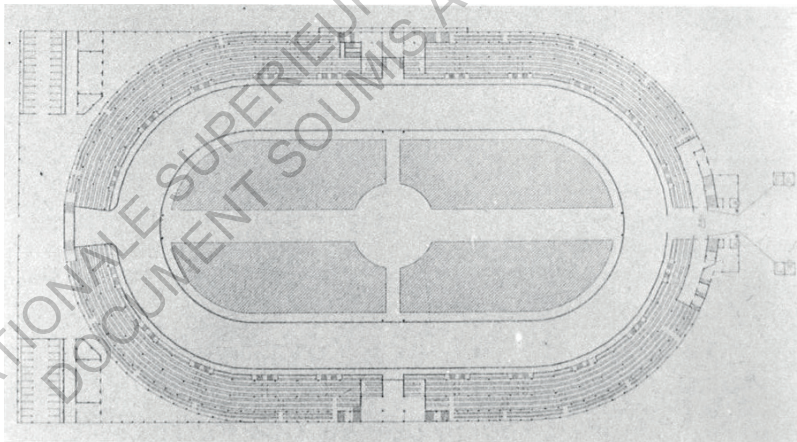
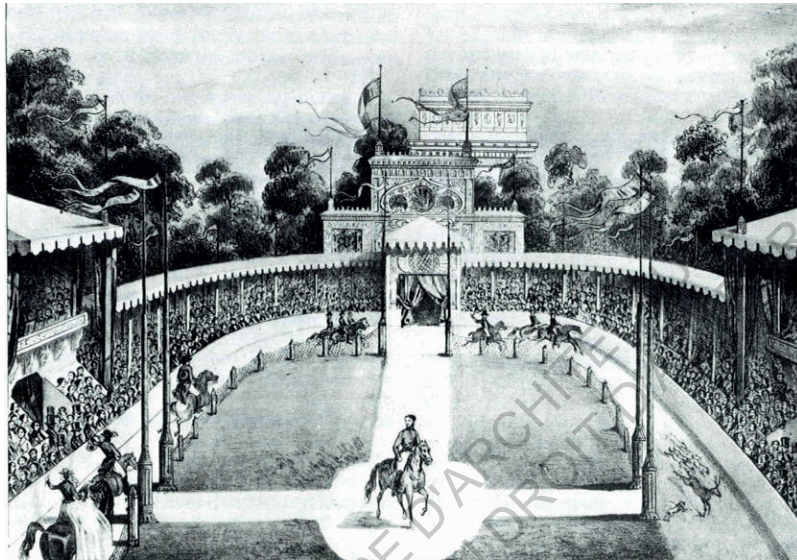


Arènes de Las Ventas, Madrid, inaugurées en 1931

Source : midilibre.fr



Manège Spanische Reitschule au Palais de la Hofburg, construit en 1729 par J. E. Fischer von Erlach, Vienne
Source : https://classicworld.at/img/gallery/gallery_253.jpg



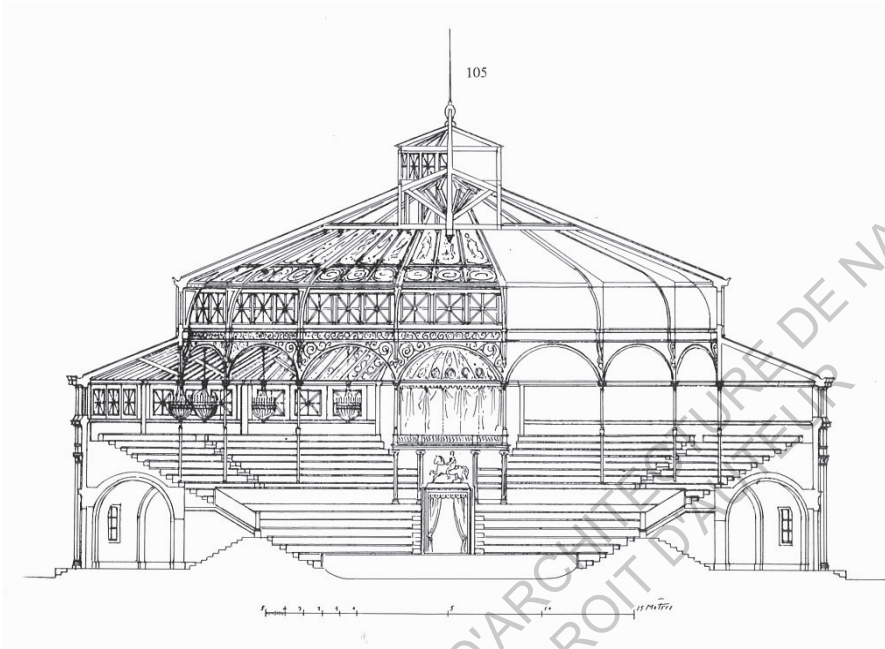
Hippodrome de l'Etoile, Victor Franconi, Paris, 1845

Source : DUPAVILLON Christian, *Architectures du Cirque des origines à nos jours*, Moniteur, Paris, 1982
Tiré de *Encyclopédie d'architecture*, 1883 (plan) & Département des estampes et de la photographie, Bibliothèque Nationale (Lithographie)

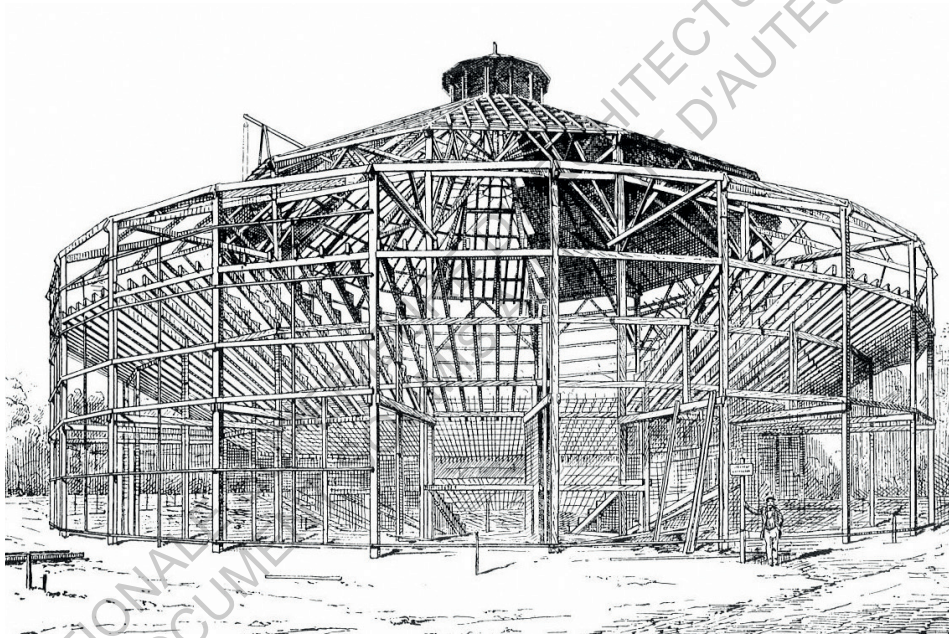


Premier Cirque de Astley, Londres, 1777

Source : DUPAVILLON Christian, *Architectures du Cirque des origines à nos jours*, Moniteur, Paris, 1982
Tiré de Harvard Theatre Collection, *Astley's Amphitheatre*, vue intérieure, gravure de William Capon, 1777

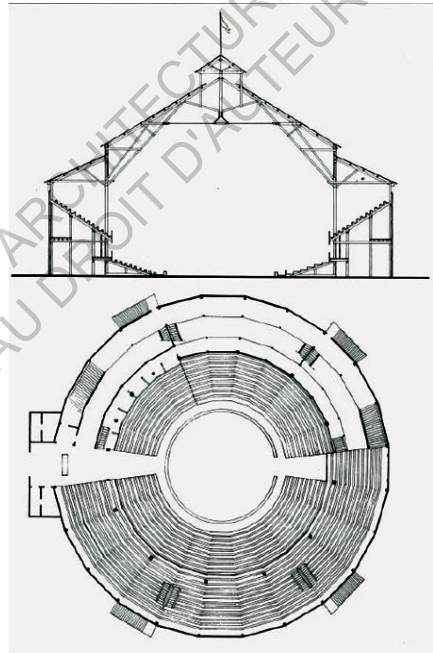
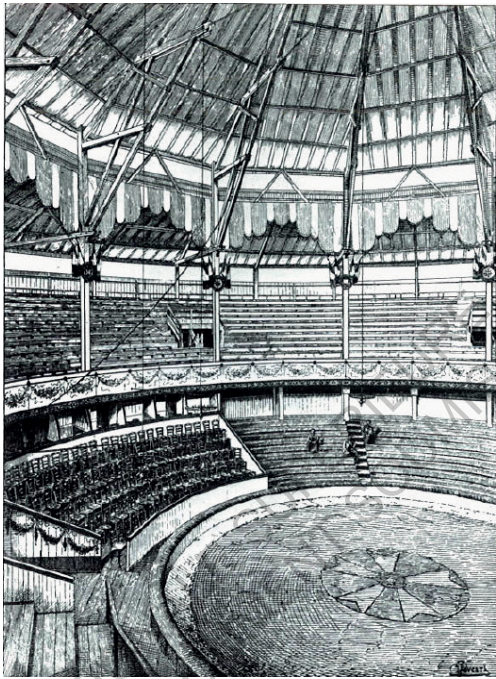


Cirque des Champs-Élysées par Jacques-Ignace Hittorff, Coupe et lithographie, Paris, XIX^{ème} siècle
 Source : DUPAVILLON Christian, *Architectures du Cirque des origines à nos jours*, Moniteur, Paris, 1982
 Tiré de Collection Hittorff, Wallraf-Richardz-Museum, Cologne (coupe) & C.Mohtan d'après Eugène Lami, 1843 (Lithographie d'origine en couleur)



Cirque de la foire Saint-lazare démontable, le montage, Marseille, 1893

Source : DUPAVILLON Christian, *Architectures du Cirque des origines à nos jours*, Monteur, Paris, 1982
Tiré de *La Construction moderne*, département des imprimés, Bibliothèque nationale, Paris, 1893



Cirque de la foire Saint-lazare démontable, vue intérieure, plan et coupe, Marseille, 1893

Source : DUPAVILLON Christian, *Architectures du Cirque des origines à nos jours*, Monteur, Paris, 1982
Tiré de *La Construction moderne*, département des imprimés, Bibliothèque nationale, Paris, 1893

SPORT

•Le stade

Palais des sports et stades contemporains sont des architectures emblématiques de l'espace de représentation à 360°. Si l'espace de jeu, dédié au sport, n'est pas un lieu de spectacle à proprement parler, les terrains de basketball, de football et de rugby peuvent facilement être apparentés à de véritables scènes centrales. Les prouesses architecturales mises en œuvre et la taille des stades contemporains témoignent de l'importance qui est donnée de nos jours encore à l'espace central dans le domaine sportif. Le stade, hérité de l'arène, est une réelle scène sur la performance sportive.

L'architecture du stade révèle une caractéristique importante de la scène centrale : en élargissant la surface d'observation au tour complet du terrain, elle permet de réunir un très grand nombre de personnes et de multiplier les jauges. Dans un théâtre à l'italienne, la scène frontale limite la représentation au cadre et réduit de ce fait les proportions de la salle.

•Le ring

L'univers du catch renferme une infinité de codes qui le rapprochent d'une représentation théâtrale. Roland Barthes décrit le catch comme un spectacle riche en signes qui renvoient à la mythologie : « les catcheurs savent parfaitement infléchir les épisodes spontanés au combat vers l'image que le public se fait des grands thèmes merveilleux de sa mythologie¹ ». Ainsi donc, durant la confrontation, les catcheurs sont assimilés à des demi-dieux, des emblèmes, des idoles. Le catch se présente comme une sorte de comédie improvisée où le catcheur échange régulièrement avec la foule qu'il prend pour témoin de ses exploits. La scène centrale qui accueille le ring permet une fois encore de favoriser le contact entre les spectateurs et les protagonistes.

Cette parenté entre confrontation sur le ring et théâtralité explique certainement pourquoi on retrouve aujourd'hui littéralement l'univers du ring dans les spectacles de théâtre d'improvisation. Ces derniers mêlent le théâtre à la compétition, se rapprochant ainsi de la performance sportive. Le ring se prête particulièrement bien à cette discipline de spectacle qui comporte des caractéristiques proches de celles du sport (combat par équipes, présence d'un arbitre, participation active du public en tant que supporter, règles de jeu strictes etc.). Des compétitions sont organisées à l'échelle nationale et internationale en Europe, redonnant à la scène centrale toute son importance et poussant les théâtres traditionnels à l'italienne à repenser leur configuration le temps d'un spectacle.

1. BARTHES Roland, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957



Stade de France, architectes M. Macary, A. Zublena, M. Regembal et C. Costantini, inauguré en 1998

Source : Lien URL http://www.lemonde.fr/sport/article/2013/11/19/les-bleus-au-stade-de-france-du-triomphe-a-la-peur_3516660_3242.html © Photo: Charles Platiau / Reuters



Ring aménagé au théâtre Marni à Bruxelles pour la finale du Match d'Impro national, 2017

Salle d'origine avec scène frontale

Source : Lien URL <http://brussels.carpediem.cd/data/afisha/a/6f/5a/6f5a67d688.jpg> © Photo: Gregory Navarra

MUSIQUE

•Le kiosque

Le kiosque à musique incarne une première typologie de scène centrale dédiée au concert en plein air. Il se développe en Europe au XIX^{ème} siècle avec la Révolution industrielle qui permet la construction de kiosques en fer et en fonte. Le plus ancien de ce type est le kiosque de Bruxelles, situé dans le parc Royal, construit en 1841 par l'architecte J.-P. Cluysenaar, il est de forme dodécagonale -douze côtés- et accueille aujourd'hui encore des concerts.

Un autre exemple est celui de Biarritz, situé sur la Place Sainte Eugénie, qui connu un réel succès au XIX^{ème} siècle, notamment grâce au tourisme de la Grande Plage basque où viennent se détendre les clients des cures thermales. Le premier kiosque, très utilisé, fut remplacé deux fois ce qui prouve une volonté forte de la part des habitants de préserver cette micro-architecture scénique à 360° sur l'espace public. Le kiosque actuel est de forme circulaire.

•Les Philharmonies

Si le kiosque incarne la scène centrale musicale à une échelle modeste, de grandes salles de concert à 360° se multiplient partout en Europe et dans le monde au cours des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles.

Certaines sont si emblématiques qu'elles génèrent une effervescence au niveau national et permettent de donner un rayonnement international aux quartiers dans lesquels elles sont construites. L'Opéra de Sydney de l'architecte danois Jørn Utzon inauguré en 1973, la philharmonie de Berlin, dont la grande salle est conçue par Hans Scharoun et inaugurée en 1963, ainsi que la toute récente Philharmonie de Paris, conçue par Jean Nouvel et inaugurée en 2015 en sont des exemples majeurs. Leurs scènes accueillent une programmation principalement musicale bien que cirque et danse y soient aussi présentés. Ces bâtiments comportent plusieurs scènes et salles dont la principale et plus grande est une scène centrale. La scène centrale y est conçue en dialogue avec tout le bâtiment qui se présente comme un objet d'art à part entière, autonome et identitaire dans ces villes de culture. (Voir l'analyse de la Philharmonie de Berlin, Partie II 3)]

•Les festivals

La scène centrale est aussi un symbole majeur des tournées internationales de groupes renommés. Elle incarne un dispositif universel qui peut être transposé dans chaque nouvelle ville où s'effectue un concert. En 2009, le *360° Tour* est un

phénomène mondial qui démarre à Barcelone pour promouvoir l'album *No Line on the Horizon* du groupe U2. Dans leur volonté de créer un spectacle mémorable, le groupe fait appel au designer Willie Williams et à l'architecte Mark Fisher qui conçoivent une structure technique haute de 30 mètres : le Claw. Cette araignée géante symbolise la tournée du groupe qui durera deux ans. Généralement installée dans des stades, seules infrastructures en capacité d'accueillir le Claw et la scène qu'il surplombe, la structure géante est remontée à chaque nouvelle représentation. Ses quatre pieds imposants formant un dôme, la grande antenne qui en dépasse et l'écran géant à 360° suspendu au-dessus de la scène en sont les principaux éléments. Chaque pied est doté de 72 subwoofers (caissons de basse utilisés pour répatir le son dans le stade). L'ensemble de la structure de scène est équipé de très nombreux projecteurs.

A une échelle toute aussi imposante, les festivals EDM (Electronic Dance Music), réunissent aujourd'hui des milliers de spectateurs autour de concerts-spectacles qui s'installent dans les stades et zéniths du monde actuel globalisé. La figure protagoniste de ces « shows » interdisciplinaires (musique, danse, projections lumineuses etc.) est le DJ autour duquel les spectateurs se réunissent pour danser sur de la musique Electronique. Le *Sensation festival* (Pays Bas, créé en 2000) ou encore *Tomorrow Land* (Belgique, créé en 2003) et *Le Paradiso festival* (Etats Unis, créé en 2012) sont de grands événements qui s'exportent mondialement et représentent des budgets très importants.

Pour ces nouveaux types d'événements, nés de la commercialisation et de la popularisation de la musique électronique, des entreprises spécialisées réalisent les installations scéniques. Leur structure d'envergure comportent des supports techniques imposants permettant de rendre le spectacle attractif même à distance éloignée de la scène. En extérieur, dans des zéniths ou sous des halles industrielles, ces manifestations font souvent usage du 360° pour réunir le plus grand nombre de personnes.

Cette première partie permet de lire l'histoire de la scène centrale selon différents spectres, nous renvoyant à des aspects pluriels de la société. Elle révèle la façon dont les différents domaines investis par la scène centrale communiquent entre eux. Du spectacle de Shakespeare joué au sein des arènes du Fechtthaus de Nuremberg (théâtre & sport) aux processions religieuses anciennes qui étaient dansées en cercle (religion & danse) en passant par le théâtre antique où s'exprimait publiquement la démocratie (théâtre & politique), la scène centrale est sujet à une interdisciplinarité réelle où les activités se mêlent grâce à la forme de partage qu'elle génère. Spatialement, elle s'incarne aussi bien à travers des formes intimes, communautaires (kiosque, rondes) que dans des contextes plus larges, où elle sert le divertissement des masses (stades, EDM).

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE LYON
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Kiosque du Parc Royal, concert pour le *Brussels Tango Festival*, Bruxelles, 2013
Source : <http://1bp.blogspot.com/sites/default/files/imagecache/> © Photo: Fabienne Bradier



Le « Claw », Structure scénique, Willie Williams et Mark Fisher pour U2, *360° Tour*, 2009
Lien URL : <http://1bp.blogspot.com>

« L'ensemble des gestes, mouvements et objets qui peuple le cercle de la scène nous renvoie à un dôme, à l'idée d'une forme beaucoup plus tridimensionnelle. Il m'est arrivé de travailler dans le domaine du cirque, et je me suis rendu compte que l'on y raconte les histoires de façon beaucoup plus verticale. Or c'est le propre du théâtre : il y a, au centre, l'histoire de l'Homme ; tout en haut ses aspirations et, tout en bas, ses démons et ses préoccupations. »

« Quand le théâtre se fait concentrique », Robert Lepage
propos recueillis par Cathy Blisson, *Créer à 360°*, Editions du Mouvement,
en co-édition avec le réseau 360°, Paris, 2012 (Cahier spécial revue n°68)

II. L'immersion à 360° et la verticalité des dispositifs

La scène centrale nécessite un dispositif scénique qui n'octroie aucun point de vue sur la scène : les protagonistes du plateau -acteurs, danseurs, chanteurs- doivent rester visibles depuis tous les sièges de la salle. De ce fait, on constate que les dispositifs scénographiques s'installent dans la hauteur. Les scénographes usent de la verticalité pour créer des décors/installations/machineries qui libèrent le plateau en privilégiant un axe transversal allant du sous-sol au plafond.

Si la scène frontale se fait « mur » et réduit de ce fait l'espace scénique à une boîte fermée en contrebas des gradins, la scène centrale elle, ne connaît pas de limites spatiales et offre une hauteur sous plafond visible dans toute la salle. Dans la scène frontale, la partie supérieure de la « cage de scène » est camouflée pour dissimuler la technique. Dans les édifices à scène centrale, cet espace au-dessus de la scène est visible : les spectateurs ont une vue directe sur le plafond et les systèmes techniques de suspension. La scénographie est pour ainsi dire beaucoup plus « transparente » et souvent très spectaculaire.

Cette seconde partie cherche à définir et décrire la propriété physique qui rattache la *scène centrale* (schématisée en plan par la figure du cercle qui incarne le 360° des spectateurs) à la *verticalité*. Elle s'organise selon trois parties principales : la première évoque l'origine des formes de façon globale en allant puiser dans les sciences humaines ; les seconde et troisième parties définissent en quoi le dispositif technique et architectural de la scène centrale est caractérisé par la verticalité.

Les recherches utopiques en matière d'édifices de théâtre apportent des clefs fondamentales sur ce point. De nombreux projets illustrent bien la façon dont les dispositifs scénographiques de la scène centrale ont été pensés de façon verticale. Une relecture de l'ouvrage *Théâtre en utopies* de Yann Rocher, à la lumière de cette constatation, permet de mettre en lien bon nombre de théâtres utopiques dont la scène centrale est marquée par la verticalité. De la même façon, le travail réalisé par Christian Dupavillon est une clef de lecture certaine pour évoquer la verticalité à travers l'histoire du cirque.

Des références tirées de ces ouvrages, mises en lien avec des apports supplémentaires, permettront de développer l'association entre scène centrale et verticalité.

A L'ORIGINE DES FORMES

•Définition des termes

Le centre

Le centre est « le point intérieur situé à égale distance de tous les points d'une circonférence ou de la surface d'une sphère¹ ». L'idée de centralité nous renvoie directement au point d'attraction terrestre : le centre de la terre. Dans certains polygones ou certaines courbes fermées, le centre est le point par rapport auquel tout autre point de la figure a un point symétrique. Cette idée de symétrie nous renvoie à la notion d'égalité des distances.

La verticalité

L'adjectif vertical définit « un élément qui est parallèle à la direction de la pesanteur (donnée notamment par le fil à plomb). En géométrie descriptive, il s'agit d'une droite ou d'un plan qui est perpendiculaire à un plan de référence supposé horizontal² ». C'est l'attraction exercée dans l'atmosphère terrestre qui nous permet de qualifier la verticalité d'éléments donnés dans notre environnement. « Eriger » signifie *dresser, placer à la verticale*. Le terme nous renvoie au premier acte de l'architecture : pour construire son abri, l'Homme érige d'abord un premier élément constitutif (pierre, terre, bois) sur le sol, élément structurel, élément qui définit les limites spatiales de son habitat.

•Le centre, la figure du mandala en psychologie

Dans son recueil *C.G Jung La sacralité de l'expérience intérieure*, Ysé Tardan-Masquelier, analyse le point de vue du psychologue Carl Gustav Jung³. Le psychologue définit le « Soi » comme la personne véritable dont le moi n'est qu'un revêtement. Pour Jung, le « Soi » est à la fois le centre, la totalité et la finalité de la vie psychique. Selon lui, les manifestations relatives à la figure du « Soi » s'expriment dans un certain type de rêve. Ces rêves procurent un sentiment proche de l'expérience religieuse primordiale. Des images y surgissent comme pour exprimer l'existence du « centre de l'âme ».

Pour illustrer son propos, Jung utilise la figure du Mandala, qui comporte une dimension spirituelle forte : « lorsqu'un mandala surgit à la conscience, cela veut dire que l'individu a besoin de s'engager sur une voie unifiante ». Tardan cite directement Jung sur ce point : « Mandala signifie « cercle » et aussi « cercle magique », sa symbolique comprend toutes les figures -rondes ou carrées- ayant un centre, ainsi que toutes les dispositions radiales ou sphériques ». Cette parenthèse qui puise dans la science humaine nous permet de déceler les fonctions de la forme concentrique du point de vue des représentations psychologiques. Les théories de Jung et sa référence au Mandala soulignent le lien qui

s'exerce entre la figure concentrique et l'expérience spirituelle universelle.

Le mandala illustre la façon dont l'énergie périphérique, qu'elle soit physique ou psychologique, est perpétuellement ramenée au centre de la forme. Appliqué à la scène, ce principe nous ramène à l'idée d'un point central d'où émane une force et autour duquel le public s'organise de façon égalitaire pour former un tout.

- **La verticalité, symbolique de l'axe terre-ciel**

« Pierres suspendues » c'est le sens étymologique qui est attribué à l'appellation *Stonehenge* donnée au vestige mégalithique énoncé dans la première partie de cette analyse (voir *Partie 1 : Origines et évolution de la scène centrale en Occident, Cosmos et religion*). Si les pierres érigées en cercle connectent la communauté à la terre, leur appellation renvoie fortement au ciel. Ce vestige implique l'idée d'un axe vertical qui rattache le cœur de la terre à l'espace des cieux. La disposition en cercle autour d'un espace central, figure symbolique de la communauté, est en fait fortement rattachée à l'idée d'élévation, de suspension, d'ascension. Au centre du cercle formé par la communauté se trouve généralement le feu, dont la fumée s'élève vers le ciel et incarne le lien qui relie la terre (où se trouve le corps) au ciel (où se projette la dimension spirituelle de l'esprit).

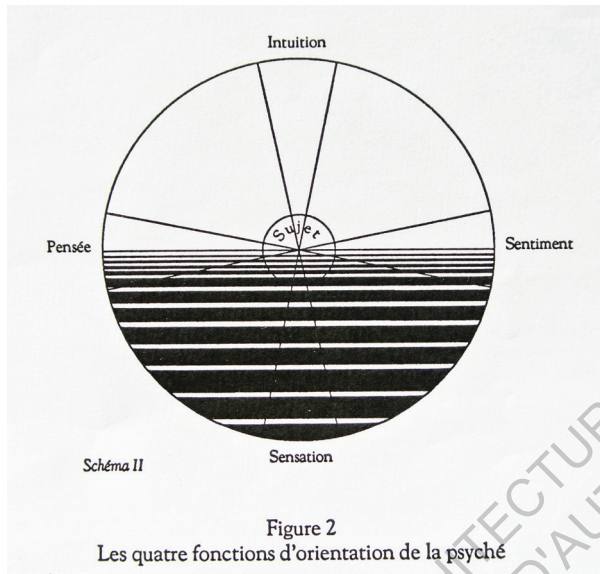
Dans son ouvrage *Fireplace*, Rem Koolhaas décrit l'élément du foyer et de la cheminée. Son analyse permet de noter l'importance du feu dans la constitution progressive de l'habitat. A l'origine, le feu, central dans la répartition du campement, était le lieu précis où s'effectuaient des usages primaires multiples (cuisine, politique, rituels en l'honneur des dieux⁴). Cette polyvalence nous renvoie directement à la scène centrale qui, comme on a pu le voir dans la première partie, est utilisée dans des domaines variés de la société. L'ouvrage de Jan Doat apporte une clef supplémentaire de lecture rattachée directement à l'histoire du spectacle. Selon l'auteur, le feu serait à l'origine même du théâtre dans certaines communautés : « A l'origine du théâtre, il ya le feu de camp. Les participants se rassemblent en un cercle parfait autour du feu⁵ ».

Ces deux ouvrages révèlent l'importance de l'élément naturel primaire du feu dans la constitution d'un espace central à 360°. Le feu incarne parfaitement le lien entre centralité et verticalité : ses flammes, en s'élevant de la terre vers le ciel, rattachent l'individu à sa verticalité dans la figure communautaire du foyer central.

Dans son ouvrage *Elevator*, Rem Koolhaas décrit l'acenseur comme un élément architectural à part entière, qui incarne le rattachement du corps au centre de la terre par un système technique. En parcourant l'analyse de Koolhaas, on constate que depuis

la préhistoire et jusqu'à la révolution industrielle, l'ascenseur servait à descendre sous la terre. Dans le théâtre grec antique, les scénographies de *Deus Ex Machina*, mécanismes mis en œuvre pour suggérer la puissance divine, étaient sujets à l'invention d'ascenseurs qui sortaient de terre : « In arena and amphitheaters throughout their empire, elaborate systems of underground elevators , powered by slaves, create a carefully choreographed scénography for the appearance of heroes, enemies, and animals, from the ground⁶ ». Ce dernier exemple illustre la volonté de l'Homme d'accéder aux profondeurs de la Terre et de s'ancre de façon verticale dans la sphère d'origine.

1. Définition tirée du site internet du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), Lien URL <http://www.cnrtl.fr/definition/centre> / 2. Définition tirée du site internet du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), Lien URL <http://www.cnrtl.fr/definition/vertical> / 3. TARDAN-MASQUELIER Ysé, *C.G Jung La sacralité de l'expérience intérieure*, Droguet et Ardant, Paris, 1992 / 4. et 6. KOOLHAAS Rem, AMO, *15 books accompanying the exhibition elements of architecture* at the 2014 Venice architecture biennale, Marsilio, Venise, 2014 / 5. DOAT Jan, *Architecture et décors de théâtre*, Librairie Théâtrale, Paris, 1944



La structure de l'esprit chez Jung,
exemple de schématisation concentrique

Source : Tardan-Masquellier Ysé, C.G. Jung La sacralité de l'expérience intérieure, L'Inguet et Ardant, Paris, 1992



Mandala de moines tibétains,
la figure concentrique comme accès à la spiritualité

Source : Lien URL <https://www.tuxboard.com/tableau-moines-tibetains-grains-de-sable/>

L'AXE VERTICAL CENTRAL

•Pilier central rotatif : la scène en mouvement

La notion de mouvement circulaire nous offre une nouvelle clef de lecture sur notre sujet. Lorsqu'on effectue un mouvement de marche ou de course en cercle, la gravité induit un léger penchement du corps vers le centre du cercle formé. Le corps évolue dans l'espace grâce à l'attraction terrestre : la gravité inclue une convergence des forces au centre de l'espace.

Les premiers carrousels bizantins consistaient à faire tourner des chevaux en cercle autour d'un piquet central. Avec la découverte de la machine à vapeur au XIX^{ème} siècle, les chevaux sont remplacés par des jouets en bois. L'idée de rotation est préservée bien que le système soit rendu mécanique puis électrique. Le carrousel contemporain, manège d'enfants, illustre aujourd'hui encore cette volonté de préserver l'image d'une structure circulaire dont le mouvement s'organise autour d'un piquet central.

La référence du théâtre utopique de Friedrich Kiesler nous permet d'introduire la notion de mouvement mécanique dans l'espace scénique. Dans son projet *Endless Theater* (Théâtre sans fin), réalisé en 1924, le scénographe propose un dessin constructif abstrait basé sur la réinterprétation du haubanage des ponts. L'espace scénique est réparti dans toute la salle de façon circulaire et selon différentes hauteurs : « Les plans révèlent ainsi à quel point les acteurs peuvent jouer en toute partie du volume au-dessus et autour d'un grand tube suspendu, grâce à la superposition de deux ensembles de scènes en spirale, et une multitude de plates-formes, rampes et élévateurs! » analyse Yann Rocher.

Kiesler, qui cherche à exprimer une corrélation sans fin et multidimensionnelle entre l'être humain, les arts et l'espace, tient à ce que le spectateur puisse également se mouvoir dans la salle. Le lieu est organisé en cercles sur quatre niveaux, les spectateurs étant majoritairement placés sur le niveau bas où se trouve la scène-espace et où deux anneaux s'entrecroisent à l'oblique.

L'image procurée par ce projet est celle d'un théâtre cinétique. Bien que ce théâtre n'est pas été réalisé, il incarne une volonté émergente au XX^{ème} siècle de produire un spectacle dont l'action dramatique est répartie dans l'espace autour d'un axe central. Cette action travaille avec le mouvement global des mécanismes pour immerger le spectateur dans la représentation théâtrale.

•Mât central : la structure simplifiée du chapiteau

Le lien qui s'exerce entre scène centrale et axe vertical central est tout à fait lisible à travers la structure première du chapiteau de cirque, le parapluie. Le chapiteau d'origine se compose d'un mât central unique en bois appelé le *manche*, autour duquel s'organise toute la structure de la tente circulaire.

A l'époque, cette structure permet de faciliter le déplacement des troupes de cirque : elle incarne l'autonomie des artistes nomades. Le mât est monté par les hommes divisés en deux équipes (une première équipe hisse le mât, une seconde place la tête du mât sur une échelle spéciale à large pied dont le dernier barreau semi-circulaire épouse sa forme). Il est ensuite haubanné et on y hisse un chapiteau en toile imperméable que l'on tend sur un bandeau périphérique accroché aux *poteaux de tour* : « Parfois, une armature de baleines fait office de coupole. L'entourage est aussi bien en toile que des panneaux en bois. Plus tard, des corniches ou *quarter poles* soulèvent la toile pour soulager le manche. » explique C. Dupavillon.

De nos jours encore, certaines troupes continuent à utiliser les chapiteaux parapluie bien que le pilier central empêche la libération totale de la piste. C'est d'ailleurs pour cette raison que le chapiteau qui connaît le plus de succès depuis les années 50 est le Quatre-mâts au carré. Dans cette structure, l'axe vertical est préservé et organisé de façon à dégager la piste. Les quatre mâts sont haubannés aux coins d'un carré qui comporte la piste au sol. Ils sont reliés entre eux par des câbles, ou deux à deux par des poutrelles. « De la tête des quatre-mâts, on soulève le faite de la tente non seulement pour que la pluie s'écoule mais encore pour accueillir le volume du kiosque. On a au faite de la tente, une vergue ou une coupole de plan circulaire ou ovale à laquelle est fixée la toile. » précise C. Dupavillon.

Dans tous les cas, un chapiteau de ce type assure une meilleure stabilité car les pieds s'équilibrent mutuellement. D'autre part, ces chapiteaux sont plus larges et permettent d'accueillir plus de gradins.

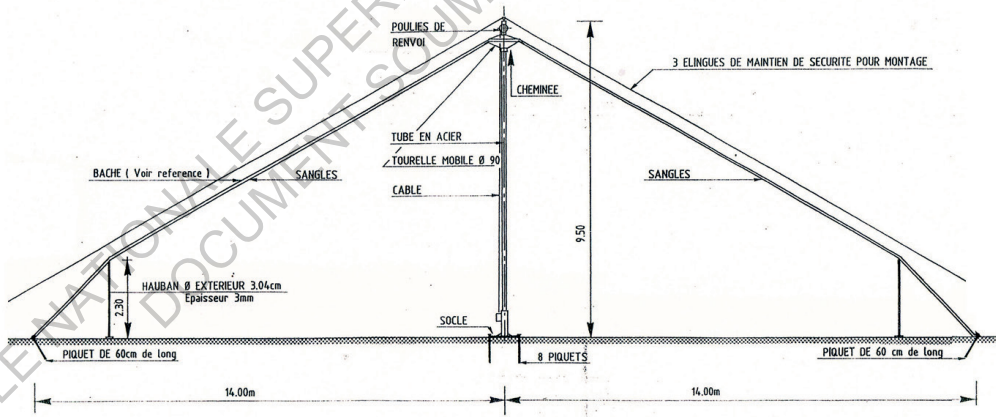
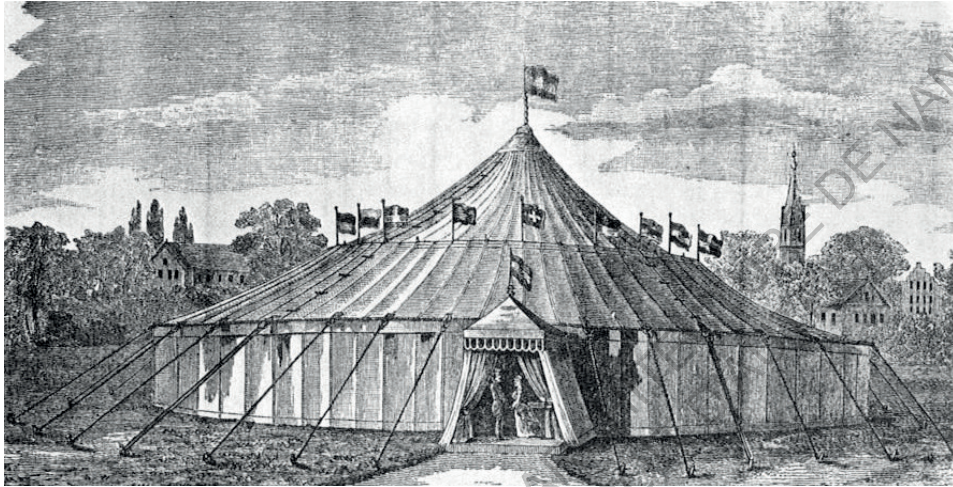
•Structure centrale : le support technique de scène

Les dispositifs actuels mis en œuvre pour les concerts et manifestations culturelles illustrent bien l'utilisation d'un axe central comme support technique. Les scénographies événementielles sont caractérisées par des accessoires de grande taille. L'axe central vertical permet de créer un point de repère général dans ces espaces de fête et de show où la scénographie doit impressionner et envoûter le public.

Lors du *Sensation festival*/2011 à Amsterdam, une structure centrale se dresse au-dessus du DJ pour maintenir les spots lumineux et les enceintes.

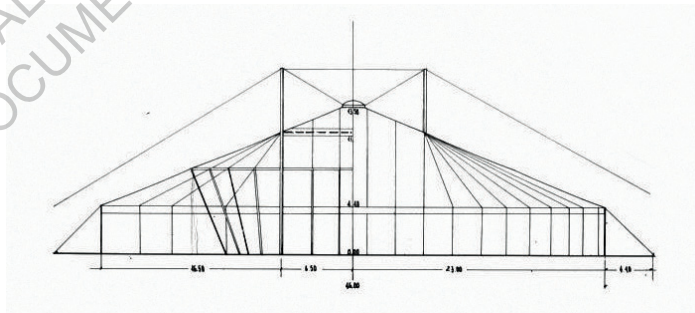
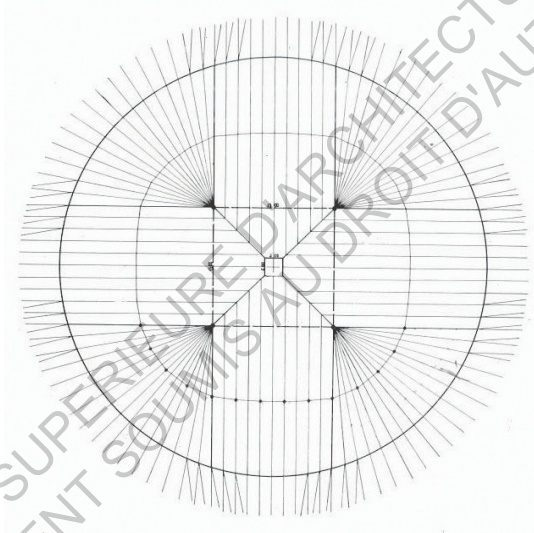
Pour le fashion show *MICHALSKY StyleNite*, présenté au Tempodrom de Berlin à l'occasion de la *Mercedes Benz Fashion Week* qui se déroulait en juillet 2011, le designer lumière Gert Hof met en scène les pièces du styliste Michael Michalsky. Le parti pris est ici d'établir un axe vertical central autour duquel des grills suspendus s'enchassent en cercle. Ces grills supportent de nombreux projecteurs chargés de diffuser des points lumineux en cercle autour du plateau central où défilent les mannequins.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE LILLE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Le chapiteau parapluié, un mât central unique

Sources : DUPAVILLON Christian, *Architectures du Cirque des origines à nos jours*, Moniteur, Paris, 1982
 tiré de catalogue L.Stromeyer, Constance, 1893, archives Berthold Burkhardt, Stuttgart (photographie) & http://www.chaslerie.fr/blog.phpb=vie_asso&page=23 (coupe)

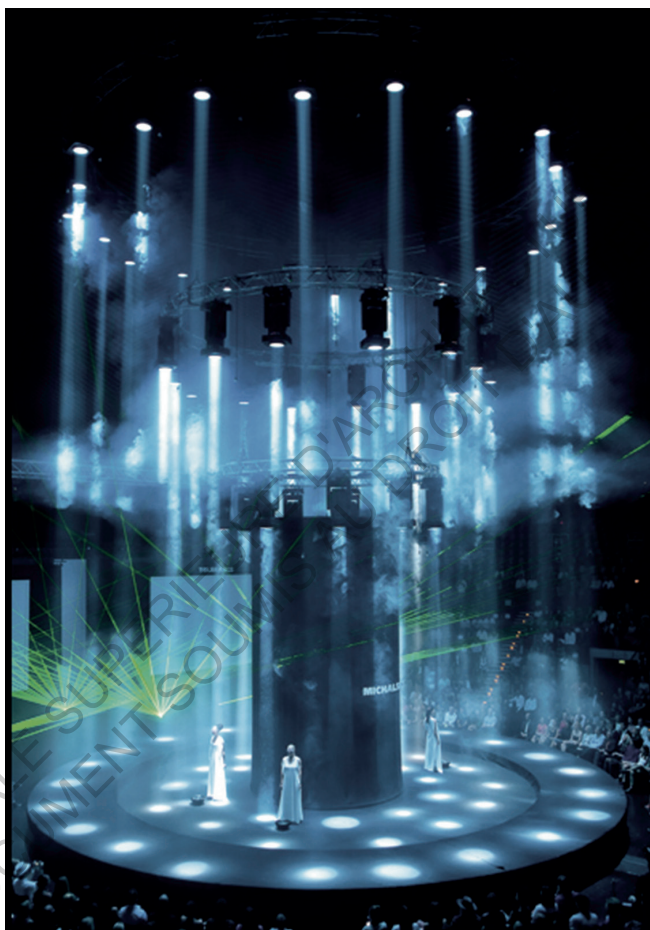


Chapiteaux Quatre mâts, au carré, cirque de Krone, 1973 (photo) & cirque Barnum, 1871 (plan et coupe)
Source : DUPAVILLON Christian, *Architectures du Cirque des origines à nos jours*, Moniteur, Paris, 1982
tiré de archives Berthold Burkhardt, Stuttgart & archives Canobbio



Le *Sensation festival*, EDM, Amsterdam, 2011

Source : Lien URL <http://www.showtex.com/fr/projets/sensation-amsterdam>



Le fashion show *MICHALSKY StyleNite*, Mercedes Benz Fashion Week, Berlin, 2011
Source : Lien URL <http://www.ao-technology.com/en/references/pictures/entertainment/michalsky-stylenite-2011/>

SOUS-SOLS ET PLAFONDS : LA VERTICALITÉ EN SCÈNE

Si dans les exemples précédents la verticalité s'incarne à travers un axe central structurel, l'histoire de la scène centrale, au cirque comme dans les autres disciplines, est marquée par la volonté de dégager l'espace scénique afin de libérer la piste. Le dispositif du chapiteau quatre-mât au carré en est la preuve.

Dans les projets qui suivent, la verticalité est pensée en amont du spectacle : elle fait partie intégrante du bâtiment, elle est une propriété de l'architecture même de l'édifice scénique bâti. Sans être matérialisée structurellement comme précédemment, la dimension verticale est prise en compte dans l'élaboration des espaces techniques. Sous-sol et plafonds techniques sont conçus dans une logique verticale pour permettre une libération totale de la scène.

•Théâtres utopiques

Ce principe d'élévation au sein d'une représentation à 360° a été utilisé par István Sebök, architecte Hongrois, qui dessine le *Tanztheater* (Théâtre-danse) pour la danseuse Gret Palucca en 1926. Son édifice veut servir et incarner toute la force et la puissance esthétique aérienne de la chorégraphie. L'architecte dessine entre autres une salle verticale organisée en balcons successifs distribués sur plusieurs étages et offrant une large visibilité sur une grande scène circulaire centrale placée en contrebas. Ce projet, non réalisé, souligne pourtant l'affinité qui rattache la scène centrale circulaire à la verticalité et à l'élévation. Comme au cirque pour les acrobates, cette scène dédiée à la danse contemporaine montre bien la nécessité pratique de concevoir l'espace dans sa hauteur pour une discipline aérienne.

La même année, Joseph Chochol réalise son projet de *Théâtre libéré*, un édifice comportant une salle hexagonale d'environ 25 mètres intégrant également une scène centrale. Dans ce projet, le public est agencé en cercle sur deux niveaux autour de la scène. La particularité de la salle résulte dans son développement vertical : comme nous l'explique Y. Rocher, la scène peut être augmentée en hauteur « par l'utilisation de la « colonne d'espace » disponible au centre d'un étonnant plafond ». Cette volonté de permettre l'agrandissement de l'espace de façon verticale est complétée par un système technique ancré en sous-sol qui permet d'escamoter et de faire tourner la scène centrale sur elle-même. La coupe du projet révèle clairement l'importance de l'axe vertical dans un projet de scène centrale qui vise la libération de l'espace.

Si Chochol dessine un mécanisme souterrain vertical pour faire monter et

descendre la scène, d'autres architectes utilisent les dessous de scène pour stocker et changer les décors pendant le spectacle.

En 1929, Bel Geddes conçoit un Théâtre intime qui comporte une scène centrale dont les changements de décors, uniquement placés au sol, s'opèrent par le dessous. Une partie des gradins est distribuée par un anneau périphérique. La seconde partie des sièges, placés dans des balcons sous le plafond, est rendue accessible au public grâce à une circulation verticale. La volonté de l'architecte était que « chaque place soit la meilleure » : ses dessins valorisent les points de vue obtenus depuis les balcons, ils témoignent d'une volonté d'affirmer la hauteur sous plafond. Aussi, Geddes dessine clairement en coupe un axe central vertical partant du sous-sol pour rejoindre le plafond. L'intersection créée par la double coupole en toiture accentue l'élanement de l'espace scénique dans la hauteur.

Enfin dans son projet de Théâtre lyrique adaptable, le scénographe Arsène Joukovsky conçoit un édifice de spectacle comme une réelle machine de technique. La forme traditionnelle de l'Opéra, qui requiert de grands et larges décors, est ici revisitée. Joukovsky conçoit un bâtiment doté d'un pilier central d'espaces dédiés à la machinerie des décors. Ces espaces s'agencent au-dessus et en dessous de la salle de spectacle comportant une scène centrale. La salle semble tenir en suspension sur le socle de technique qui la traverse. De forme ovale, elle surplombe un jardin. Tout le dispositif (socle, salle et jardins) est recouvert par une enveloppe globale : une demie sphère constituée de huit poutres treillis en arceau. Yann Rocher souligne ici la volonté d'utiliser la verticalité pour libérer, dans ce cas encore, la vue sur le plateau central : « La salle, accueillant jusqu'à trois mille spectateurs sur un parterre et un balcon entourant, tente de compenser la difficulté à manier les décors sur un plateau central, par des cintres suspendus au-dessus, et des dessous techniques très profonds¹ ».

Dans ces projets, la scène centrale nécessite un rapport vertical aux dispositifs techniques et mécaniques pour que le spectacle soit intégral. L'affirmation de ces espaces techniques, leur importance spatiale et leur alignement vertical, participent à l'idée que la technique est synonyme d'émancipation au spectacle. L'architecture de l'édifice est pensée en terme d'évolution et de multiplication des possibilités d'agencement scénographique pour la scène centrale.

Tous trois valorisent également le rôle du plafond, que ce soit par sa grande hauteur ou par la prolongation des espaces techniques comportant les grills.

•Mécanismes de cirque

Si les théâtres utopiques évoqués à l'instant ne font partie que d'un imaginaire projeté, les mécanismes dont les circaciens se sont muni au cours de l'histoire de la scène centrale viennent confirmer l'importance de la verticalité des dispositifs.

Comme dans les projets de Geddes et de Joukovsky, qui utilisent les dessous de scène pour camoufler et changer les décors, certains spectacles de cirque mettaient en œuvre des mécanismes qui s'élevaient du sol durant la représentation. C'est le cas par exemple de l'Hippodrome de l'Alma, qui accueille en 1891 une pièce de théâtre intitulée *Néron*. Le deuxième acte de la pièce est une reconstitution d'un cirque romain où des chrétiens sont sacrifiés aux lions. Pour ce spectacle, un énorme dispositif technique a été mis en œuvre : une grille de fer qui entoure toute la piste elliptique surgit de terre en un seul morceau. Cette grille de 185 mètres de développement et de 32000 kilogrammes monte et descend en moins d'une minute. Ses barreaux, de 4,5 mètres de hauteur, reposent sur seize ascenseurs qui disparaissent dans une gaine en maçonnerie faisant le tour de la piste. La gaine est recouverte d'une trappe en bois qui se soulève mécaniquement lorsque la grille sort de terre.

Un autre dispositif usant de la verticalité est mis en œuvre : la cage au lions. Elle est située sous terre, dans une fosse placée au centre de l'hippodrome où se trouvent les lions, accessible en sous-sol par un couloir. Un ascenseur sur lequel repose la cage permet de faire émerger celle-ci de terre, et peut la faire redescendre jusqu'à 4 mètres sous terre. Ces mécanismes permettent de mettre en scène l'arrivée des lions sur le plateau tout en assurant la sécurité des spectateurs grâce à l'enceinte métallique formée par la grille. Ici, l'ascension du processus permet de surprendre le public, la conception verticale de la technique est au service du spectaculaire.

Plus proche de l'Utopie de Chochol, le Nouveau cirque de la rue Saint Honorée, réalisé autour de 1885 à Paris, construit par Gustave Gridaine et Jules Salignac, use d'un ascenseur central pour faire monter et descendre toute la scène. Cette fois, l'idée est de concevoir un espace dans lequel cirque et piscine se succèdent selon les saisons. Une cuve en béton de 25 mètres de diamètre accueille ainsi une piste centrale de 13,5 mètres limitée par une couronne en treillis métallique portée par vingt piliers en fer. La cuve forme une piscine permanente, au centre de laquelle est placé l'ascenseur hydraulique soutenant un plancher à claire-voie de même diamètre que la piste.

« En été, pour obtenir une piscine, il faut démonter la couronne et les arbalétriers métalliques, supportant les six rangées de fauteuils installées au-dessus d'un bassin périphérique entourant celui de la piste² » analyse Christian Dupavillon.

Dans ce bâtiment, le système mécanique vertical permet de donner une double fonction à l'espace central. La mise en œuvre de cette machinerie offre d'ailleurs un moment spectaculaire au public : le clou de la représentation est souvent apparenté à l'enlèvement du tapis et la transformation de la piste en piscine. L'eau jaillit alors à travers le plancher à claire-voie qui descend au moyen du piston hydraulique central.

Si on s'éloigne un moment des frontières européennes pour s'intéresser à la verticalité des dispositifs à l'étranger, le Nouveau Cirque de Moscou, construit plus récemment au XX^{ème} siècle, use également d'une piste mobile intéressante. Dans son cas, la mobilité verticale permet de changer les typologies de plateaux. Quatre plateaux différents peuvent être remplacés lorsque la piste est descendue en sous-sol : un dur, un élastique, un pour les numéros sur glace et un dernier pour les numéros nautiques. Une fois encore, l'utilisation des sous-sols permet de multiplier les possibilités d'expression et de représentation du spectacle.

•Scénographies contemporaines

Certains scénographes contemporains se sont emparés de la scène centrale et ont relevé un nouveau défi : concevoir un dispositif scénographique dissimulant les coulisses sous la scène. Le chorégraphe-plasticien Joseph Nadj et le metteur en scène Robert Lepage ont tous deux conçu leurs créations scéniques en pensant l'espace de façon verticale.

Une grande figure de la danse contemporaine prône aujourd'hui la richesse de la scène centrale. Joseph Nadj, chorégraphe-danseur originaire de Yougoslavie, metteur en scène et plasticien passionné de littérature, travaille sur la thématique du 360° au théâtre depuis les années 2000 au sein du Centre Chorégraphique National d'Orléans qu'il a créé il y a trente ans et qu'il quitte en cette rentrée 2017. Son spectacle *Les philosophes*, créé en 2000, témoigne d'une volonté d'expérimenter la scène centrale circulaire. Nadj souligne l'importance de la centralité au cours d'un entretien avec Romain Fohr : « La force du centre nous attira comme dans une spirale. Tous les mouvements sont faits par rapport à un centre concret. [...] Lorsque tu es dans le cercle, tu es dominé par son centre : la spirale du jeu, la spirale invisible ».

C'est en tant qu'artiste plasticien que Joseph Nadj crée ses propres scénographies. Pour le spectacle *Les Philosophes*, il a lui-même dessiné son espace de représentation : « Loin de la pratique ordinaire de mes précédentes productions qui allaient de salle en salle, je souhaitais créer l'espace entièrement. Je crée mon espace, j'amène mon espace, et j'offre mon espace. Nous construisons notre théâtre sur le théâtre³ ».

Nadj souligne d'ailleurs la complexité technique de recréer un espace scénique qui soit démontable et qui puisse être remonté dans divers lieux de spectacle : « L'espace circulaire demande beaucoup de montage puisque nous ramenons tout. Cela demande plus de temps, plus d'équipes techniques. Cela coûte plus cher et les jauges sont réduites ». Une contrainte technique que le chorégraphe a su surmonter pour démontrer la valeur de la scène centrale et la faire rayonner à l'international, révélant la force d'un dispositif qui se veut universel. Pour son spectacle, Nadj a conçu une scène comportant des trappes, dissimulant ainsi les coulisses sous la scène. Penser les entrées et sorties des comédiens ou danseurs du bas vers le haut témoigne bien d'une considération verticale de l'espace scénique central.

Ce type de scène temporaire « à trappe » a également été utilisé par le metteur en scène Robert Lepage. Le concepteur québécois répond à une commande du *réseau 360*, association de chercheurs spécialisée dans la promotion des lieux de spectacles à 360°. Pour R. Lepage, la scène centrale nécessite une scénographie qui préserve la fluidité de l'espace : « A 360°, il ne faut empêcher aucun point de vue, il est impossible d'installer une paroi⁴ ». Il propose donc la création d'un cylindre intégral, une scène de 36 trappes d'où surgissent décors et acteurs. L'ensemble du projet intitulé *Jeux de cartes* se compose de quatre spectacles. *PIQUE*, *CŒUR*, *CARREAU* et *TREFLE* se développent autour d'un schéma dramatique portant sur le jeu. A l'image d'un casino, des tables de jeu sont disposées en cercle sur la scène. Leur taille varie selon le nombre de joueurs incarnés par les acteurs.

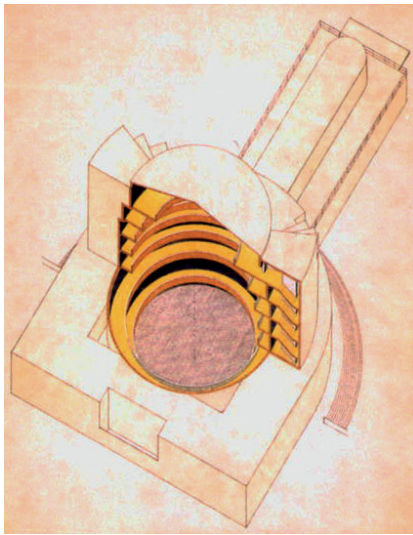
Robert Lepage considère l'espace en volume. Au delà du dessin du cercle, il évoque la figure de la sphère dans le processus de conception et l'aménagement scénique : « L'ensemble des gestes, mouvements et objets qui peuplent le cercle de la scène nous renvoie à un dôme, à l'idée d'une forme beaucoup plus tridimensionnelle. » Dans son approche scénographique, le metteur en scène souligne la verticalité liée à la figure du cercle : « Il m'est arrivé de travailler dans le domaine du cirque et je me suis rendu compte qu'on y raconte des histoires de façon beaucoup plus verticale. Or c'est le propre du théâtre : il y a au centre l'histoire de l'homme ; tout en haut, ses aspirations et, tout en bas, ses démons et ses préoccupations ».

A partir de ces constatations métaphysiques, il développe des mécanismes astucieux qu'il dissimule sous la scène et dans le plafond pour permettre de faire entrer/sortir décors et acteurs selon un axe vertical : « Cela nous oblige à faire descendre et atterrir choses et personnages sur scène ou à les faire jaillir du plancher. Nous sommes dans une poésie différente, dans un autre langage scénique » explique le metteur en scène.

La scène est alors assimilée à un socle de un mètre de haut, sorte de « cave-sous-sol »

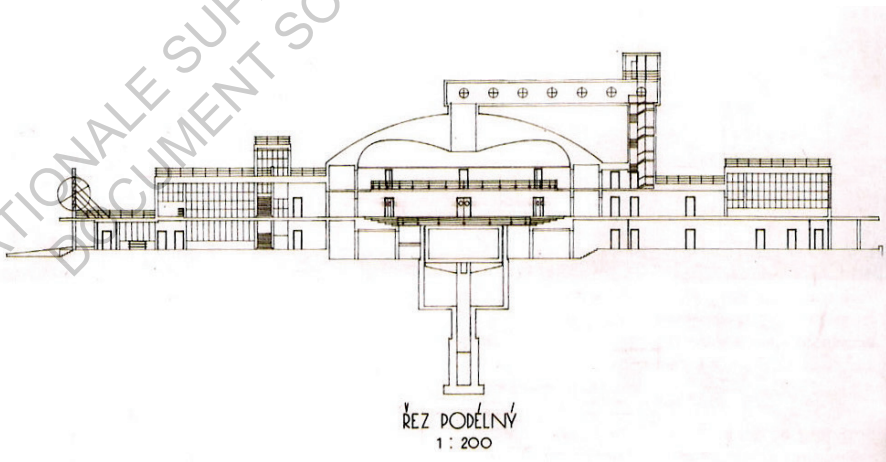
dans laquelle se jouent tous les coulisses du spectacle : « Il fallait qu'elle soit assez basse pour que le public ne perde rien et, en même temps, assez haute pour dissimuler les loges, la machinerie, les systèmes électriques, les accessoires.[...] Nous avons aménagé des corridors, des avenues, et des boulevards sous la scène, que [les techniciens] parcourent assis sur des sortes de plateaux roulants ». Cette maîtrise technique est également présente au niveau du plafond, toujours dans la recherche d'une action scénique qui évolue selon un axe vertical : « Il y a toute une logique de cintres à gérer puisqu'on travaille avec un plafonnier qui à la fois éclaire le spectacle et permet à des chaises, des meubles de descendre du ciel et d'y remonter ». Selon Lepage, ces difficultés nécessitent également que le scénographe intervienne très tôt dans le montage du projet et assiste dès le début aux répétitions.

1. ROCHER Yann, *Théâtres en utopie*, Actes Sud, Arles, 2014 / 2. DUPAVILLON Christian, *Architectures du Cirque des origines à nos jours*, Moniteur, Paris, 1982 (Collection Architecture « Les bâtiments ») / 3. Témoignage de Joseph Nadj relaté dans *La scène circulaire aujourd'hui*, Editions l'Entretemps, Lavérune, 2015 (Collection Ex machina), Actes du colloque international réalisé à la Maison de la culture et au Cirque Jules-Verne d'Amiens, 2014 / 4. *Créer à 360°*, Editions du Mouvement, en co-édition avec le réseau 360°, Paris, 2012 (Cahier spécial revue numéro 68)



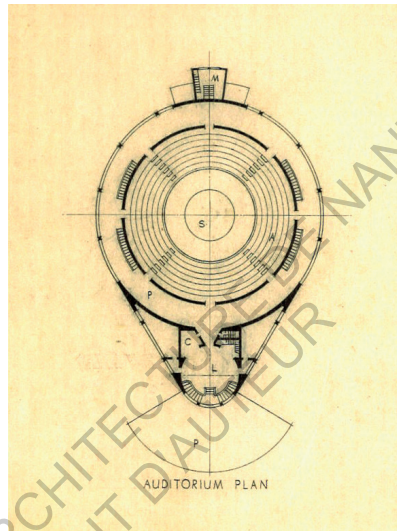
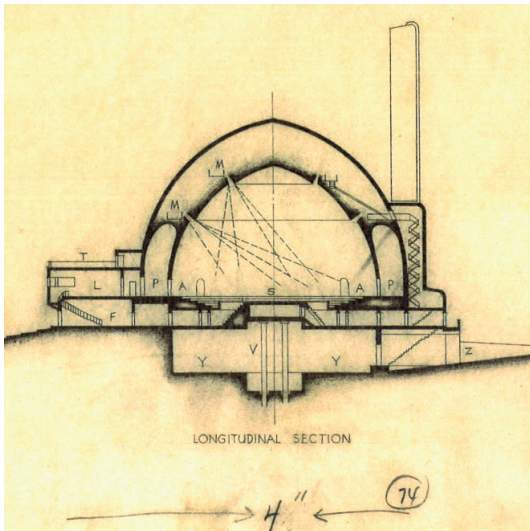
Deux versions du *Tanztheater* (Théâtre-danse), István Sebök, pour la danseuse Gret Palucca, 1926

Source : *Théâtres en utopie*, Yann Rocher, Actes Sud, Mai 2014

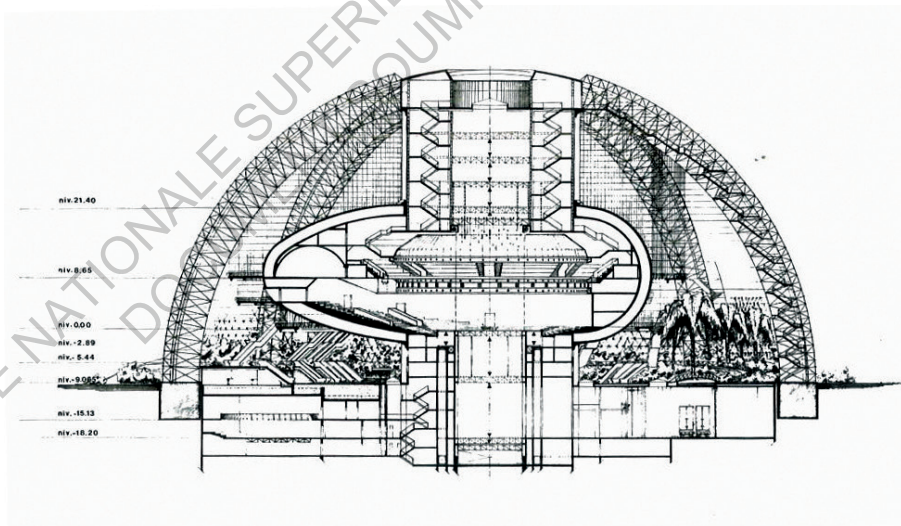


Théâtre libéré, Joseph Chochoł, 1926

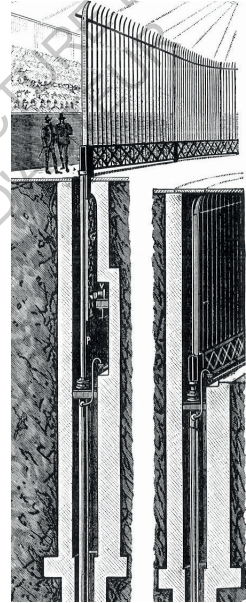
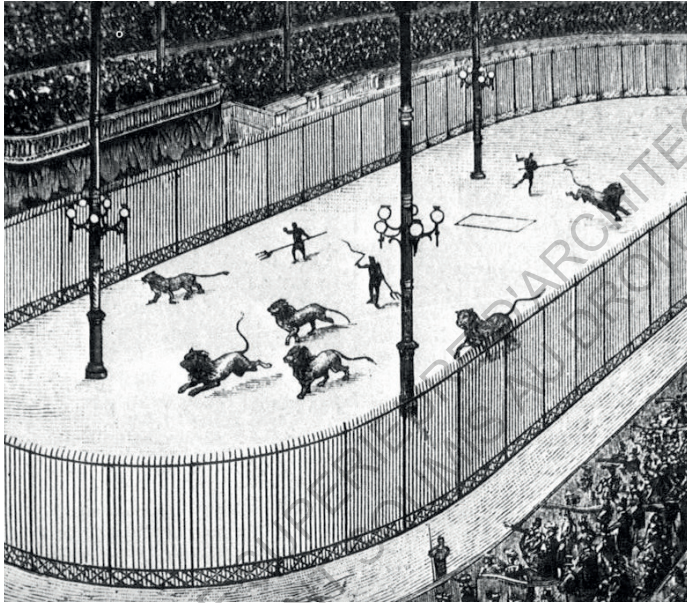
Source : *Théâtres en utopie*, Yann Rocher, Actes Sud, Mai 2014



Théâtre intime, Bel Geddes, 1929
 Source : *Théâtres en utopie*, Yann Rocher, Actes Sud, Mai 2014



Théâtre lyrique adaptable, Arsène Joukovsky, 1971-1983
 Source : *Théâtres en utopie*, Yann Rocher, Actes Sud, Mai 2014



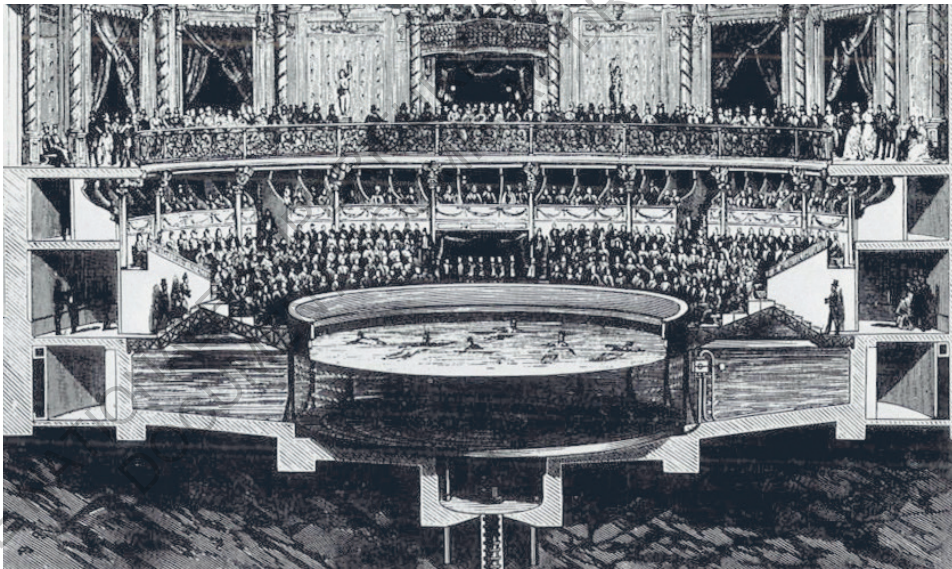
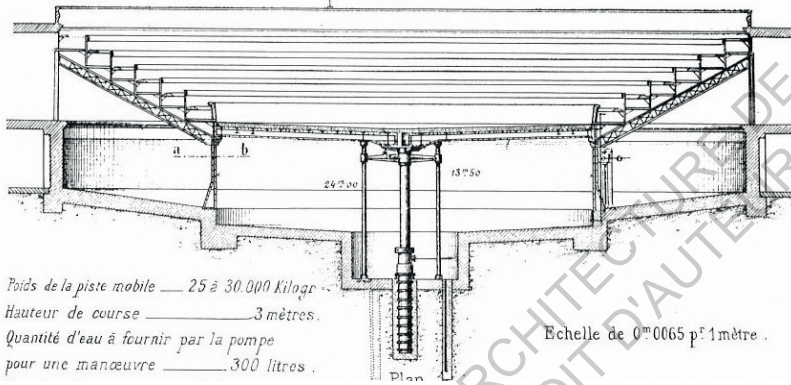
La grille de la cage à lions (vue et coupe), Hippodrome de l'Alma, 1891

Sources : DUPAVILLON Christian, *Architectures du Cirque des origines à nos jours*, Moniteur, Paris, 1982
tiré de Néron, in *La Nature* n°895, collection J. Garnier (vue en plongée) & Néron in G. Moynet, *Trues et décors*, Paris, (coupe)

LES PISCINES DE PARIS

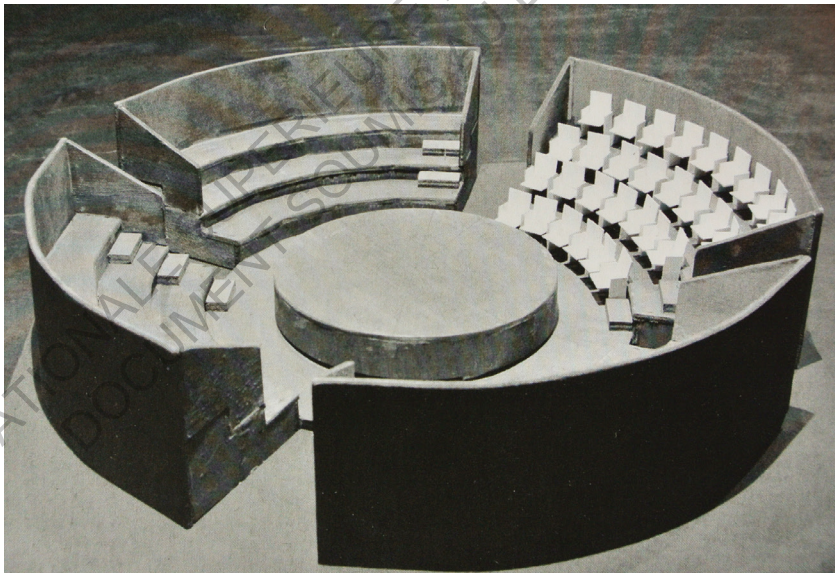
Arènes Nautiques, Rue S^t Honoré.

Piste mobile construite par L. EDOUX Ingénieur.
Coupe verticale suivant c d.



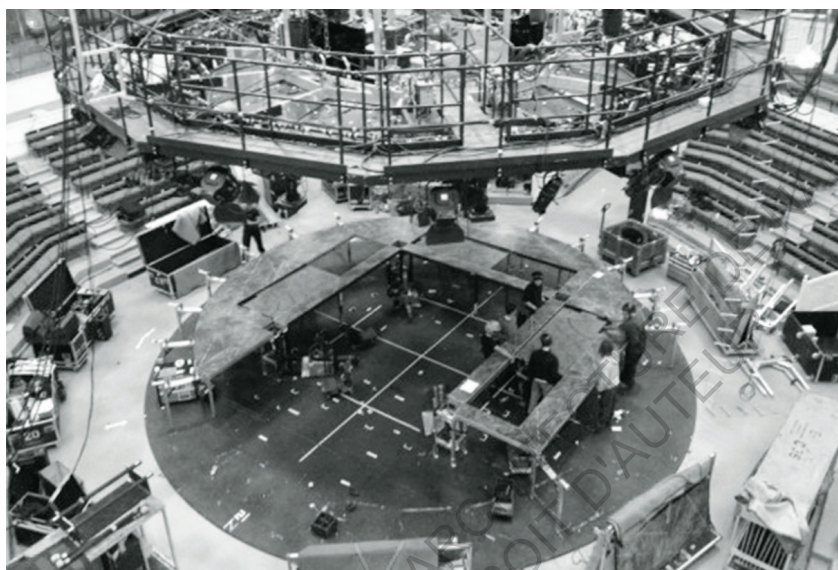
Le Nouveau cirque de la rue Saint Honorée, Gustave Gridaine et Jules Solignac, 1885, Paris

Sources : DUPAVILLON Christian, *Architectures du Cirque des origines à nos jours*, Moniteur, Paris, 1982
tiré de Le Génie civil, Tome VII, n°18, bibliothèque des arts décoratifs, Paris



Les philosophes, Joseph Nadj, Scène nationale d'Orléans, 2012

Source : Image maquette dans *La scène circulaire aujourd'hui*, Editions l'Entretemps, Laverune, 2015 (Collection Ex machina)
Lien URL Photo : http://img.aws.la-croix.com/2014/05/20/1167542/Les-Philosophes-piece-emblématique-Josef-Nadj-Severine-Charrier_0_730_399.jpg



Jeux de carte 1: PIQUE, CŒUR Robert Lepage, scénographie de Jean Hazel, 2014
Source : <http://mameretaithipster.com/2014/02/09/les-mecaniques-de-lepage-dans-pique-coeur/> © Photo : David Leclerc

• Analyse de cas : La philharmonie de Berlin

*Informations tirées de la visite guidée organisée par la Philharmonie de Berlin
-Le 28 janvier 2016-*

Architecte :

Hans Scharoun

Expert acousticien :

Lothar Cremer

Année de Construction :

1960-1963

Emplacement :

Berlin, Allemagne, Tiergarten

Résidence :

Orchestre Philharmonique de Berlin, le *Berliner Philharmoniker*

Conçue dans les années 1960, par Hans Scharoun, la salle principale de la Philharmonie de Berlin, actuel siège de l'orchestre philharmonique de la ville, présente une scène centrale incontournable dans l'histoire des bâtiments scéniques contemporains.

La volonté initiale du concepteur s'exprime à travers les volumes de la salle : le paysage d'une vallée est présent dans tout l'espace. Son désir d'origine, qui comporte une dimension démocratique forte, est que chaque personne obtienne la même qualité sonore, peu importe le prix et l'emplacement de son siège dans la salle. A noter que dans les textes de normes, tous les sièges doivent se trouver à une distance minimum de 6 mètres de la scène pour avoir une qualité acoustique satisfaisante.

Scharoun voulait que le son parvienne en tout point de la salle avec la même texture, ce qui impliquait une multiplication des surfaces pour que le son rebondisse dans l'espace. L'architecte a travaillé avec précision sur l'acoustique de la salle : il a réalisé une maquette à échelle 1:9 pour trouver le volume le plus adapté.

Le plateau

La scène, coupée en différents morceaux, se compose de quarante segments différents. Les plateformes sont flexibles et mobiles de façon à s'adapter à chaque type de concert. Cette scène incarne bien l'idée générale qui allie scène centrale et axe vertical : un ascenseur prévu pour amener le grand piano sur la scène est dissimulé sous la plateforme centrale. Il permet de faire remonter l'instrument depuis le sous-sol qui comporte une petite salle où on place le piano en dehors des temps de concert.

Les sièges

Malgré les efforts de l'architecte, les experts affirment que les meilleurs sièges sont ceux du second niveau. C'est là que s'assoient généralement les membres du *Berliner Philharmoniker*. Les sièges les plus proches de la scène sont destinés aux chanteurs du Choeur. Cent vingt places leurs sont ainsi consacrées et sont exceptionnellement alouées au public lorsque le spectacle est complet.

Le plafond

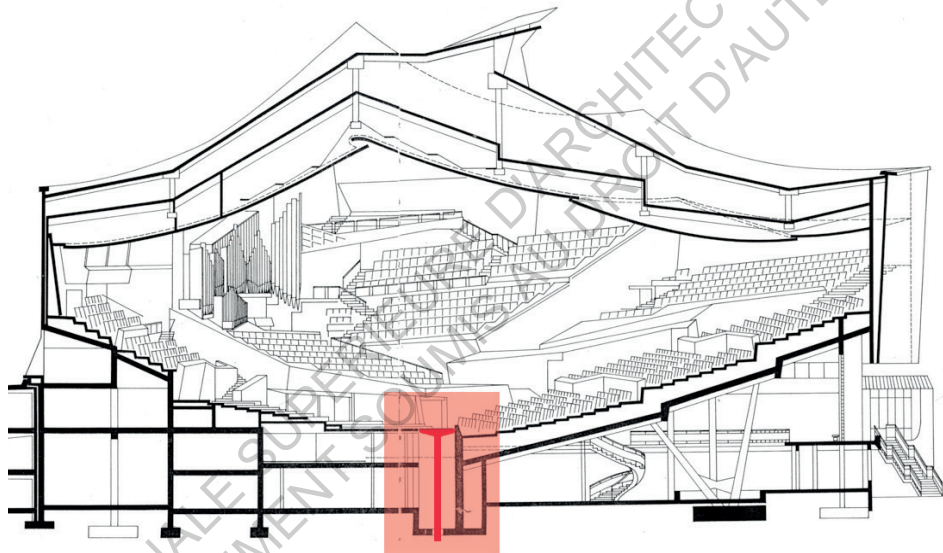
Le volume acoustique requis pour obtenir une bonne qualité de son correspond à un espace de 10 m³ par personne –en considérant une réverbération du son de 2 secondes-. Pour respecter ces critères dans une salle dont la jauge s'élève à 2250 personnes, Hans Scharoun a décidé de relever le plafond qu'il avait prévu initialement plus bas et de le placer à 22 mètres au-dessus de la scène (afin d'obtenir les 26,000 m³ nécessaires).

Les éléments placés au plafond dialoguent avec la scène de façon verticale. En effet, dix « Nuages » suspendus à 12 mètres au-dessus du plateau scénique permettent la réflexion du son. Ces éléments acoustiques, légèrement incurvés vers le haut, permettent aux spectateurs éloignés de percevoir le son rebondi. En dessinant ces éléments, le concepteur souhaitait renforcer la qualité acoustique de la salle sans « couper » le volume de la scène en deux par un second plafond. Les « Nuages » ainsi suspendus impliquent un rapport à la verticalité à la fois subtil et généreux, ils occupent l'espace dans sa continuité et dialoguent avec la scène qui s'élève selon les représentations.

Les autres éléments acoustiques

Hans Scharoun utilise chaque accessoire de la salle pour améliorer l'acoustique globale. Aux « Nuages » suspendus s'ajoutent les pyramides, placées sur les côtés du plafond, pour permettre une répercussion du son dans toute la salle. Ces dernières se composent de matériaux spécifiques qui absorbent les fréquences basses de façon à obtenir un meilleur son. De plus, le design des sièges est réalisé pour qu'une surface importante au dos de chacun d'entre eux permette au son de rebondir.

Si tous ces éléments participent à une meilleure écoute du concert, les micros suspendus sont présents uniquement pour enregistrer le spectacle : c'est l'architecture à elle seule qui offre une qualité de son idéale. La salle de concert est ainsi utilisée comme studio d'enregistrement : deux studios techniques sont placés sur les côtés de l'orgue imposant qui occupe un mur complet de la salle.



Coupe de la Philharmonie de Berlin, Hans Scharoun, 1963

Sources : Lien URL <https://s-media-cache-ak0.pimg.com/originals/a7/fa/30/a7fa3039940acla72856c83cabd75a3.jpg>



Intérieur de la Philharmonie de Berlin, Hans Scharoun
© Photo : Rim Cividino

L'analyse des références successives liées à l'espace de représentation à 360° nous éclaire sur les enjeux de ce lieu de partage. La verticalité incluse dans cet espace du jeu, de la mise en scène et de l'interaction s'exprime aussi bien à travers ses dispositifs scéniques et architecturaux que dans ses règles chorégraphiques et sociales. La scène centrale renferme un imaginaire lié à l'Utopie, comme l'illustre l'ouvrage de Yann Rocher : elle est l'endroit où s'effectuent des transpositions d'espaces. Du match d'improvisé dans un ring aménagé au cœur d'un théâtre à l'italienne en passant par les après-midi de baignades dans la piscine du cirque de la rue Saint Honorée, la scène centrale est propice à un emboîtement des espaces.

Cet univers à part entière, ce microcosme du cercle, fait naître une mise en abyme onirique du lieu. Il génère un espace autonome où les spectateurs sont connectés au reste de la société par l'échange des regards qu'ils font naître dans leur communauté du cercle. Sur ce point, les théories de Michel Foucault apportent un point de vue philosophique et anthropologique. Dans une conférence intitulée « Des espaces autres », l'auteur qualifie le théâtre d'*espace hétérotopique*, c'est à dire un espace qui a ses propres règles à l'intérieur d'une société normée par un premier ensemble de règles¹. Cette définition illustre bien l'idée que le théâtre est un univers clos compris à l'intérieur d'un univers normé plus large.

La scène centrale serait donc un premier cercle de relations, d'interactions et de représentations inclus dans le cercle plus large de la société où elle se situe.

1. FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », conférence relatée dans la Revue *AMC*, Le Moniteur, Paris, 1984, p.46 à 49



Dispositif scénique de *Jeux de cartes 2, CŒUR*, Robert Lepage scénographie de Jean Hazel, 2014

Source : Lien URL <http://crae.free.fr/wp-content/uploads/Schemata-2014-04-02-alle-231138.png> © Photo : Eric Labbé

« Est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble de l'architecture par reduplication simple ou répétée. »

DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*,
Seuil, Paris, 1977

III. Mise en pratique des recherches

Une scène centrale pour L'illusion comique de Pierre Corneille

Les réflexions tirées des recherches précédentes et de leur analyse constituent une base de connaissances pour la mise en pratique du sujet à travers une esquisse de projet. La mise en scène et scénographie selon un schéma de scène centrale de la pièce *L'illusion Comique* de Corneille permet de soulever de nouveaux questionnements relatifs à la représentation à 360°.

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE

•Contexte de l'œuvre

L'illusion Comique est une pièce baroque écrite par Pierre Corneille en 1635. Le contexte historique de l'époque est marqué par une série de découvertes scientifiques qui remettent en cause un bon nombre de principes établis jusqu'alors par la religion catholique et la sphère politique de l'Eglise. Les révolutions scientifiques apportent de nouvelles données : l'Héliocentrisme, qui place le soleil au centre de la galaxie, implique nécessairement que l'Homme n'est pas au centre de sa propre existence. A l'horreur du vide « Horror Vacui », qui découle de cette nouvelle vision du monde, s'ajoute la confrontation de l'Homme occidental avec les cultures des peuples découverts au siècle précédent et progressivement colonisés.

Le changement, l'instabilité de l'existence sur Terre ainsi que l'interaction complexe entre réalité et illusion sont les thèmes majeurs du mouvement baroque qui se développe en art et en architecture. Les artistes tentent alors de toucher le spectateur à travers une représentation de l'instant, du mouvement, caractéristiques de l'aspect éphémère de la vie. Ils développent des procédés qui jouent sur la notion d'illusion : la mise en abyme est au cœur de nombreuses œuvres du XVII^{ème} siècle.

Au théâtre baroque, le but n'est pas de créer un univers clos comme dans le théâtre à l'italienne mais de proposer des dispositifs qui ramènent constamment le spectateur à sa propre réalité en travaillant sur l'illusion. A l'image du trompe l'œil en arts plastiques par exemple, il s'agit de prendre le spectateur au piège à travers le scénario de la pièce, le jeu théâtral et les décors, tout en lui révélant le processus par lequel il s'est fait prendre au piège. Le plaisir d'avoir été dupé fait partie du spectacle.

•Analyse de la pièce

Dans sa dédicace à l'édition de 1639 de *L'illusion Comique*, Corneille révèle son goût pour la structure variée et l'hybridation des genres à l'intérieur d'une même pièce : « Le premier acte n'est qu'un prologue, les trois suivants font une comédie imparfaite, la dernière est une tragédie, et tout cela cousu ensemble fait une comédie. » explique l'auteur. Dans son dossier d'analyse à l'édition de 1987, G. Forestier développe l'idée de la *Non-linéarité* très présente dans cette œuvre : une pièce baroque pour laquelle Corneille a imbriqué trois niveaux de lecture¹. Comme l'indique Forestier en préface, l'unité de temps et de lieu (propre au théâtre classique Aristotélicien) est contournée : il se déroule quatre jours entre les actes III et IV et deux ans entre les actes IV et V. Les trois premiers actes ont lieu devant la maison d'Isabelle, le quatrième implique un déplacement de la maison vers la prison et le dernier acte se déroule sur la scène d'un théâtre parisien.

L'auteur crée un scénario qui superpose plusieurs temporalités, il multiplie les lieux d'action et donne à voir différents espaces de façon simultanée aux spectateurs. En effet, tout au long de la pièce, deux personnages (le magicien Alcandre et le père soucieux Pridamant) observent les aventures d'un second groupe de personnages (Clindor, Isabelle, Lyse, Le Géolier, Matamore, Adraste). Traduit sur scène, ce schéma implique que le spectateur observe un groupe d'individus eux mêmes observés par deux autres personnages. La mise en abyme est donc présente tout au long de la pièce : Alcandre et Pridamant sont situés dans un premier espace (la grotte) et observent Clindor et Isabelle qui évoluent dans une autre gamme d'espaces (la maison d'Isabelle, la prison, le théâtre à Paris). Il s'agit donc de voir représenté sur une même scène un monde compris à l'intérieur d'un autre monde.

Mais Corneille ne s'arrête pas là et le dernier acte nous révèle une seconde mise en abyme, cette fois relative au récit. Il s'agit de la représentation du théâtre dans le théâtre, mise en abyme que l'auteur dévoile à la toute fin de la pièce.

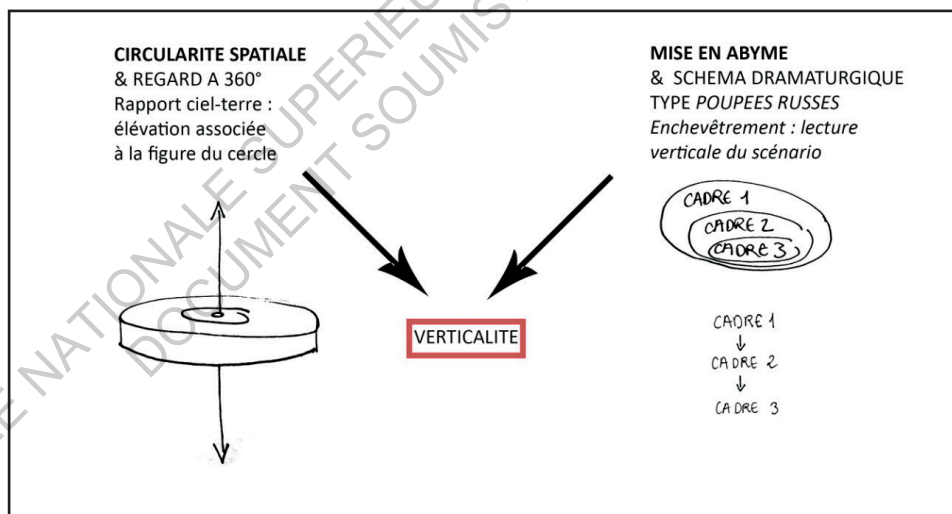
A partir de la première scène de l'acte V, Clindor et Isabelle se retrouvent dans le jardin d'un espace méconnu. Leurs aventures dans ce dernier acte mène Clindor à la mort. Pridamant, qui observe la scène, est persuadé qu'il vient de voir son fils mourir. Or, depuis le début de l'acte V, les deux héros sont en fait en pleine représentation théâtrale, ils sont comédiens au théâtre de Paris et jouent une tragédie. Mais Corneille ne révèle ce détail qu'à la toute fin de l'acte afin de faire croire au spectateur que Clindor est mort et que Pridamant, depuis sa grotte, vient de voir son fils perdre la vie. « Corneille masque la relation d'analogie : il donne une impression de continuité »¹ entre les deux mondes et nous fait croire à la mort de Clindor. *Voir Organigramme « Emboîtement des fictions »*

•Le choix de l'Acte V

Toute la spécificité et complexité de la pièce *L'illusion Comique* réside dans le fait que Corneille ne révèle pas tout de suite l'existence d'un troisième univers enchâssé dans les deux premiers. Il attend la scène finale du dernier acte (scène 6, Acte V) pour dévoiler cette interpénétration spectaculaire des récits. Ainsi, l'Acte V, qui fait l'objet du projet conceptuel scénographique de ce mémoire, est la synthèse des trois boucles narratives enchâssées les unes dans les autres.

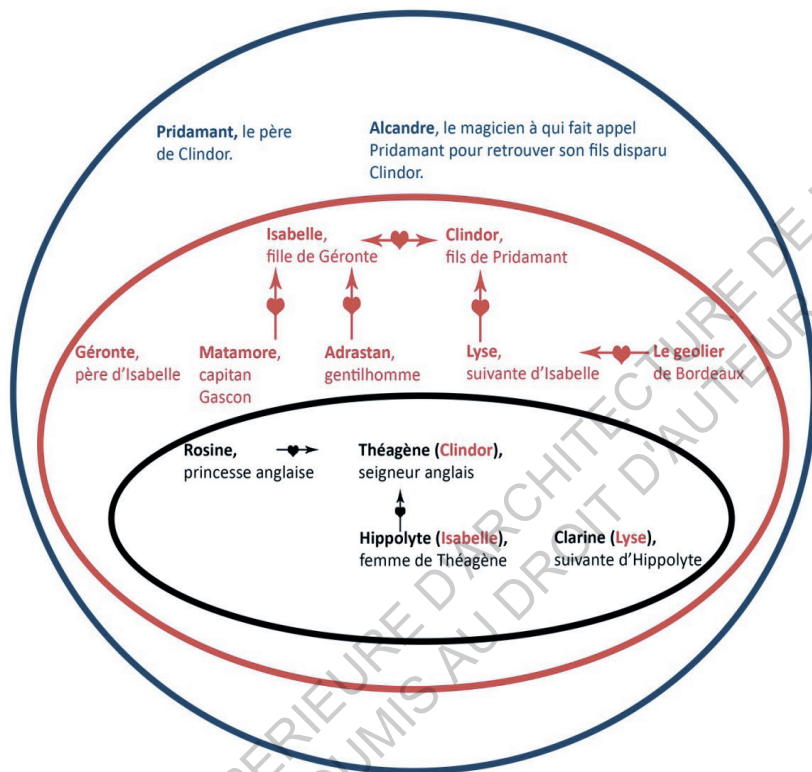
Cet acte peut être analysé selon une lecture verticale. Nous arrivons ici au dialogue de deux notions clefs : circularité (présente dans le 360° de la scène centrale) et mise en abyme. La mise en abyme des espaces, illustrée dans *L'illusion Comique* à travers l'enchâssement des mondes, implique un dialogue constant entre contenant et contenu, interaction souvent illustrée selon le schéma des poupées russes et qui peut également être interprétée selon une lecture verticale.

Or, comme nous l'avons vu précédemment, le 360° de la scène centrale implique un rapport à l'élévation et à la verticalité, axe par lequel s'exécute le dialogue entre Terre et ciel. L'Acte V de *L'illusion Comique* se prête donc bien à une expérimentation scénographique à partir de la scène centrale. *Voir Organigramme « Mise en abyme et Scène centrale »*



Mise en abyme et Scène centrale

1. FORESTIER Georges, Préface, notes et dossier pour *L'illusion Comique*, Pierre Corneille, (1639), Le Livre de Poche, Paris, 1987



Emboîtement des fictions

LEGENDE :

CADRE 1 : Pridamant et Alcandre observent les péripéties des personnages du CADRE 2.

Lieu : dans une grotte

CADRE 2 : L'histoire d'amour mouvementée entre Isabelle et Clindor

Lieux : devant la maison d'Isabelle/dans une prison

CADRE 3 : Isabelle et Clindor jouent les personnages d'une tragédie amoureuse qui concorde avec leur propre histoire.

Lieu fictif de la tragédie : un jardin anglais

Lieu réel relatif à la suite des aventures du CADRE 2 : Dans un théâtre à Paris

(Explication : après s'être échappés de prison, Isabelle, Clindor et Lyse s'exilent et deviennent comédiens à Paris.)

LE PROJET

•Les questionnements relatifs à la pièce :

- Comment placer les personnages de Pridamant et Alcandre dans l'espace scénique pour leur donner un point de vue omniscient sur la scène qu'ils observent ?
- Les premières scènes de l'acte ont lieu dans un décor de jardin anglais. Comment procéder, à la dernière scène de l'acte, pour révéler au spectateur qu'il s'agit en fait du décor d'une scène de théâtre parisien ?
- Comment faire du plateau circulaire et de la représentation à 360° un atout pour illustrer l'enchâssement des trois espaces-temps ?

•Le dispositif scénographique :

Comme nous avons pu le voir précédemment, la mise en abyme possède une forte dimension d'inclusion. Le cercle, qui implique les notions de profondeur, d'universalité et d'infini, se prête bien au processus d'inclusion. Dans ce projet, on considère que le 360° de la scène centrale circulaire permet de juxtaposer dans un même lieu les différents espaces enchâssés du récit.

Le premier espace-temps est *la Grotte* où se trouve Pridamant qui observe son fils Clindor. Dans la pièce originale de Corneille, Pridamant fait appel au magicien Alcandre qui lui permet de suivre les péripéties de son fils à travers un sortilège magique. Nous décidons d'incarner cet espace par une coursive périphérique placée en hauteur qui reprend la forme circulaire de la scène. Ce dispositif permet de représenter le point de vue omniscient des deux personnages (Alcandre et Pridamant), qui suivent l'action depuis un cadre extérieur. Afin de rendre visible le jeu des deux comédiens à l'ensemble des spectateurs, leurs dialogues sont enregistrés et retransmis en direct sur de grands écrans. Les écrans sont placés sur les supports de la structure échafaudage : de grands poteaux verticaux qui structurent l'espace scénique et supportent la coursive.

Le second espace-temps, *le Jardin*, où se trouvent Clindor, Isabelle et Clarine, est au niveau du sol, sur le plateau. La scène est décorée par un arbre qui incarne le jardin, une structure en anneaux, suspendue au grill du plafond.

Le troisième espace-temps, le *Théâtre parisien*, apparaît à la quatrième scène. Il s'agit à ce moment précis de révéler subtilement l'enchâssement des cadres narratifs.

L'idée est d'amener le spectateur à comprendre que Clindor, Isabelle et Clarine sont en train de jouer un rôle. Ils sont comédiens dans un théâtre à Paris, dont le jardin visible sur la scène en est le décor. Le dispositif scénique doit donc inclure une scène (fictive/propre au récit), sur la scène existante réelle. Pour cela, une scène constituée de plateformes indépendantes est imaginée. Chaque plateforme est mobile verticalement et peut s'élever jusqu'à 1.80 mètre au-dessus du sol.

Dans un premier temps, l'arbre est remonté au niveau du gril, le décor du jardin disparaît, remplacé par les coulisses d'un théâtre. Trois plateformes s'élèvent à 0.90 mètre au-dessus du sol et incarnent les coulisses : des bourses d'argent sont descendues pour symboliser la récompense donnée aux comédiens à la fin du spectacle.

Dans un second temps, les trois autres plateformes s'élèvent à 0.90 mètre, emportant en hauteur une partie du public installée depuis le début sur ces « morceaux de scène ».

L'image finale est celle d'un théâtre dans le théâtre : la plateforme centrale s'élève à 1.80 mètre pour incarner la scène du théâtre parisien, fictif. Les six plateformes périphériques restent à 0.90 mètre, elles incarnent l'espace des spectateurs.

Le subterfuge de Corneille est révélé, le spectateur comprend progressivement qu'un théâtre est représenté sur la scène. Ce dispositif scénique permet de soulever des questionnements chez le spectateur qui perçoit alors le monde entier comme un théâtre. Cette idée de l'univers global vu comme un théâtre est une notion baroque très importante à l'époque de Corneille et pour laquelle la scène centrale, porteuse de la mise en abyme, semble idéale. Dans ce projet, c'est l'architecture même de la scène, conçue selon un principe d'élévation, qui permet d'énoncer les différents espaces enchâssés de la fiction.

SCENE 1

ESPACE DRAMATURGIQUE ①
LA GROTTE



SITUATION

PERSONNAGES: ALCANDRE & PRIDAMANT

ACTION: ALC. & PRID. OBSERVENT LA SITUATION DANS LAQUELLE EVOLVENT ISABELLE & LYSE.

ESPACE: DIALOGUES DEPUIS LA GROTTE
→ CADRE NARRATIF ①

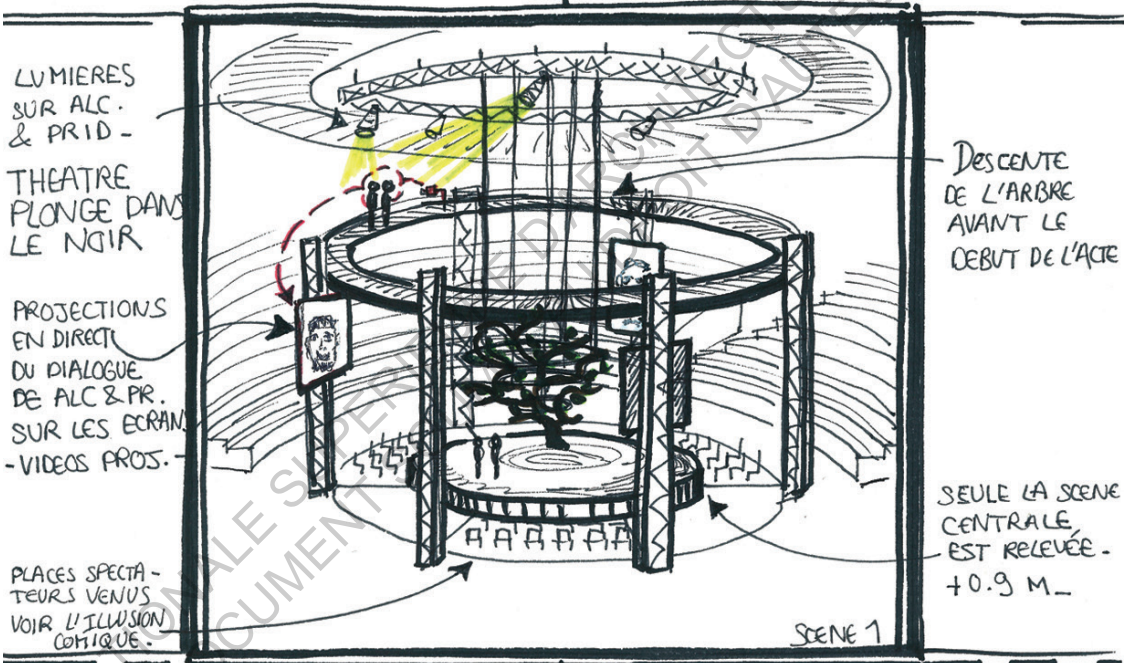
TEMPORALITÉ: 2 ANS SE SONT ECOULÉS DEPUIS LA FIN DE L'ACTE IV.

FRIDAMANT
" ISABELLE EST CHANGÉE
ET QU'ELLE EST ECLATANTE "

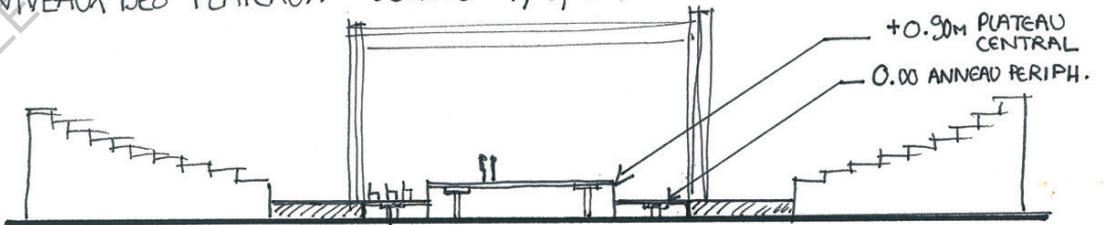
LES DIALOGUES
QUI SE MENENT
SUR LA COURSIVE
SONT FILMÉS
ET PROJÉTÉS
EN DIRECT



LA GROTTE
REPRÉSENTÉE PAR UNE COURSIVE
CIRCULAIRE EN HAUTEUR
(+10 METRES)



NIVEAUX DES PLATEAUX SCENES 1, 2, 3

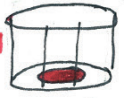


SCENES 2,3

ESPACE DRAMATURGIQUE ③

SITUATION

LE JARDIN

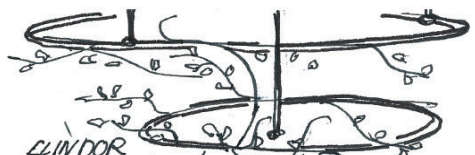


PERSONNAGES :

SCENE 2 → HIPPOLYTE (JOUÉE PAR ISABELLE)
 CLARINE (JOUÉE PAR LYSE)
 3 → THEAGÈNE (JOUÉ PAR CLINDOR)

ACTION : QUERELLES AMOUREUSES

ESPACE : DANS UN JARDIN EN ANGLE-TERRÈRE, CHEZ LE PRINCE FLORILAME QUI EST ABSENT.

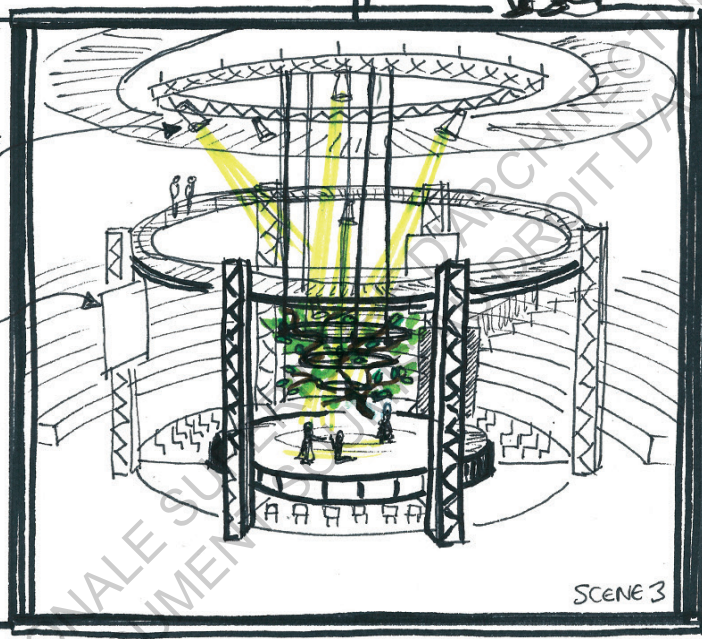


CLINDOR
 - DÉGUISE EN THÉAGÈNE
 "ENCORE UNE FOIS DONNE-MOI TUVÉUR QUE JE TE DISE QU'AU PRÈS DE MON AMOUR JE ME FRISE MA VIE?"



LUMIÈRES SUR LA SCÈNE CENTRALE DU JARDIN

ECRANS ÉTEINS (PAS DE PROJECT°)



MÊME DISPOSITION SCENIQUE QU'À L'ACTE ①

SCENE 3

SCENE 4

ESPACE DRAMATURGIQUE (3)
 ⊕ INTERVENTION ESPACE DR. (1)

+ LA GROTTTE (VRS 17-01)



LE JARDIN

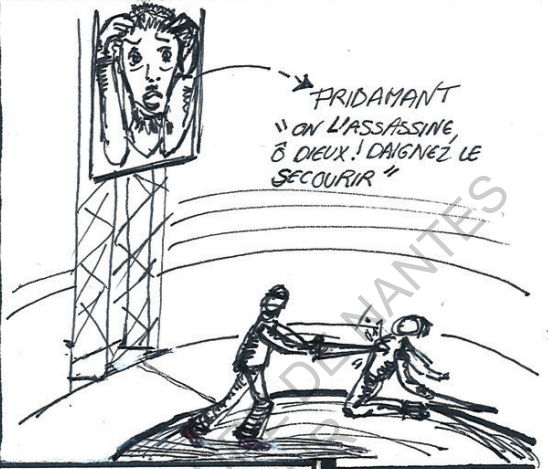
PERSONNAGES:

HIPPOLITHE (JOUÉE PAR ISABELLE)
 CLARINE (PAR LYSE) / THEAGENE (LLINDOR)
 ROSINE (COMEDIENNE) ⊕ ERASTE & DOMESTIQUES (AUTRES COMEDIENS) -

ACTION: ASSAUT D'ERASTE, ECUEYER DU PRINCE TUE THEAGENE & ROSINE.

→ NB: INTERVENTION DE PRIDAMANT DEBRS SA GROTTTE.

ESPACE: JARDIN ANGLAIS

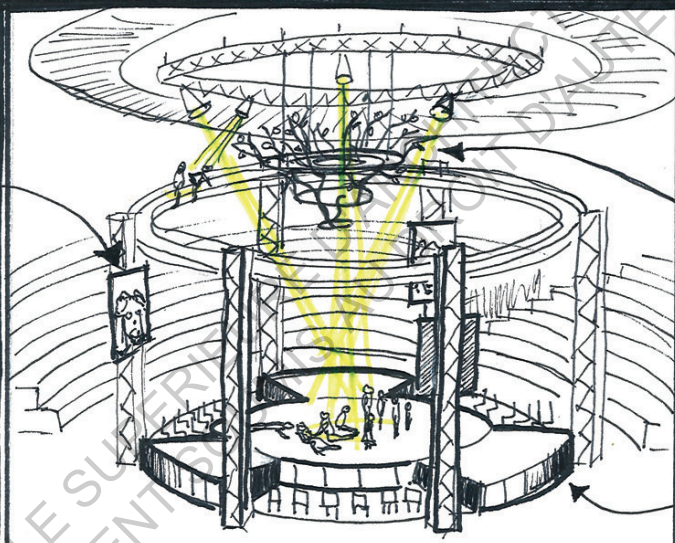


PRIDAMANT
 "ON L'ASSASSINE, Ô DIEUX! DAIGNEZ LE SECOURIR"

À PARTIR DU VERS 1701:
 PROJECTION DU VISAGE DE PRIDAMANT QUI CRIST ASSISTER À LA MORT DE SON FILS

TEXTE D'ORIGINE
 "ICI ON RABAISSE UNE TOILE QUI COUVRE LE JARDIN ET L'ENSEMBLE DES ACTEURS."

INDICATION PERITEXUELLE DE CORNEILLE



DANS CE PROJET SCENOGRAPHIQUE

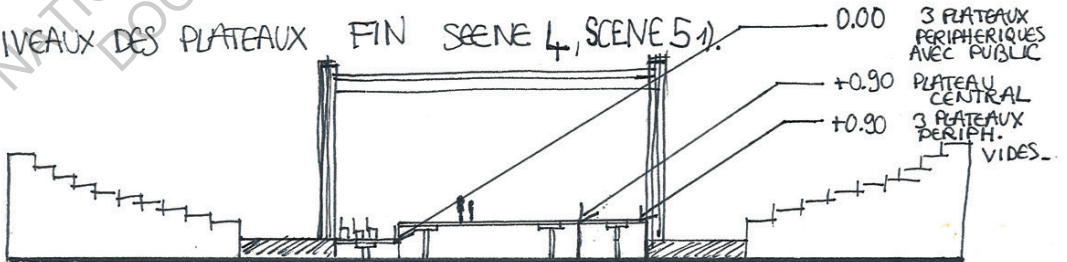
↳ reprendre l'idée de révéler peu à peu qu'on est dans un théâtre;

L'ARBRE EST REMONTÉ PROGRESSIVEMENT

3 DES SCENES PERIPHERIQUES S'ELEVENT

FIN SCENE 5

NIVEAUX DES PLATEAUX FIN SCENE 4, SCENE 5



0.00 3 PLATEAUX PERIPHERIQUES AVEC PUBLIC
 +0.90 PLATEAU CENTRAL
 +0.90 3 PLATEAUX PERIPH. VIDES.

SCENE 5 -
TABLEAU 1

ESPACES
DRAMATURGIQUES

(1) (2)

LA GROTTE

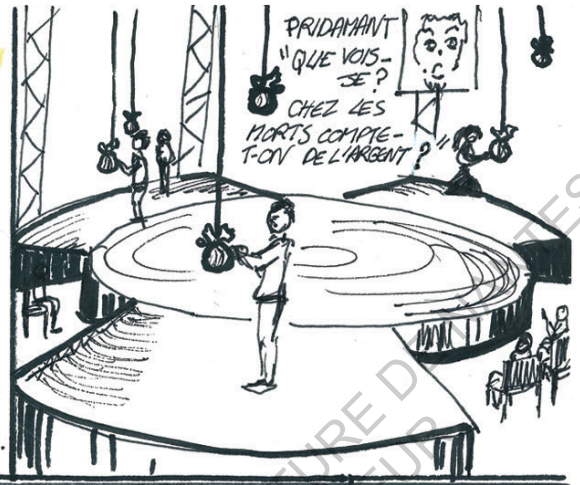


LE THEATRE
PARISIEN

PERSONNAGES :
ALCANDRE & PRIDAMANT
OBSERVANT CLINDOR et LES AUTRES.

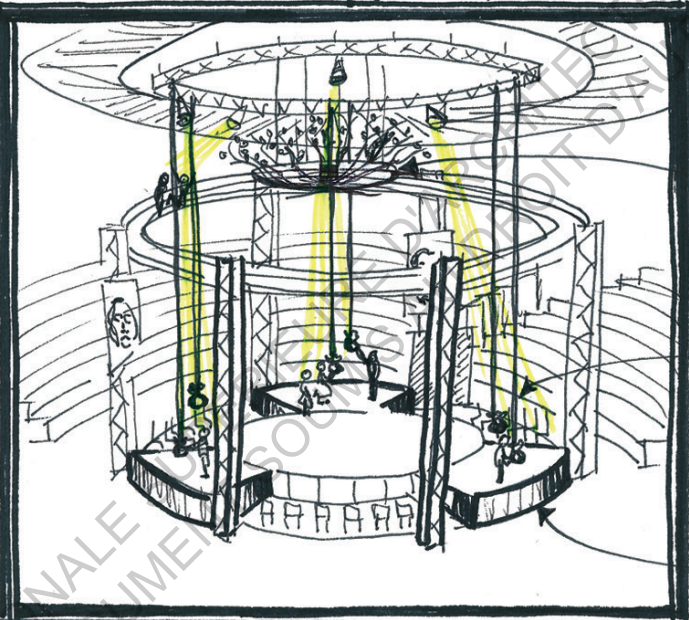
ACTION : PRIDAMANT CROIT SON FILS MORT,
ALCANDRE LUI DEMANDE DE RESTER ATTENTIF
A CE QUI SE PASSE SUR SCENE.

ESPACE :
THEATRE PARISIEN
CLINDOR, COMEDIEN, COMPTE SON
ARGENT A LA FIN DU SPECTACLE.



PRIDAMANT
"QUE VOIS-
SE ?"
CHEZ LES
MORTS COMPTE-
T-ON DE L'ARGENT ?

A PARTIR DE
LA SCENE 5,
ON COMPREND
QU'ON SE TROUVE
DANS UN THEATRE
→ THEATRE DANS
LE THEATRE -
MISE EN ABYME



L'ARBRE
EST
ENTIEREMENT
REMONTE..

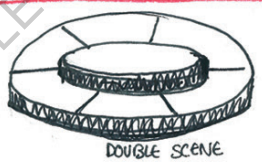
DES CABLES
DESCENDENT
LES BOURSES
D'ARGENT
DES COMEDIENS

LES SCENES
PERIPHERIQUES
REPRESENTENT
LES COULISSES
DU THEATRE

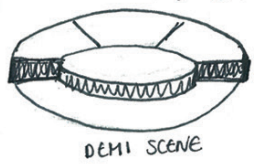
TEXTE D'ORIGINE:

"ON TIRE UN RIDEAU
ET ON VOIT TOUS
LES COMEDIENS
QUI PARTAGENT
LEUR ARGENT"

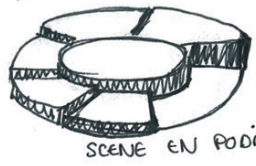
SYSTEME DES PLATEAUX MOBILES VERTICALEMENT
PLUSIEURS DISPOSITIONS POSSIBLES SELON LES SPECTACLES
HAUTEURS: de 0.00 à 1.80 m. → UN DISPOSITIF ADAPTABLE.



DOUBLE SCENE



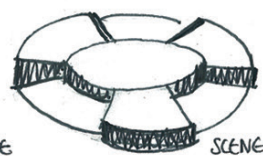
DEMI SCENE



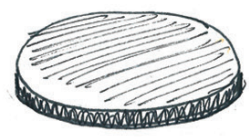
SCENE EN PODIUMS



ANNEAU PERIPHERIQUE



SCENE EN ETOILE



SCENE SIMPLE

SCENE 5
TABLEAU 2)

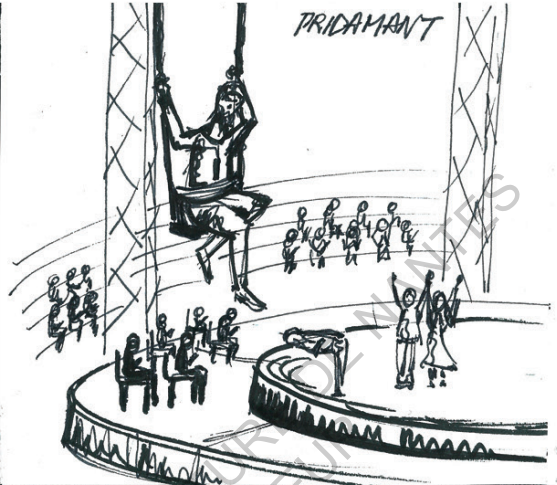
ESPACE
DRAMATURGIQUE
① ② et ③

LA GROTTA
LA SCENE
LE THEATRE

PERSONNAGES:
ALEXANDRE & PRIDAMANT

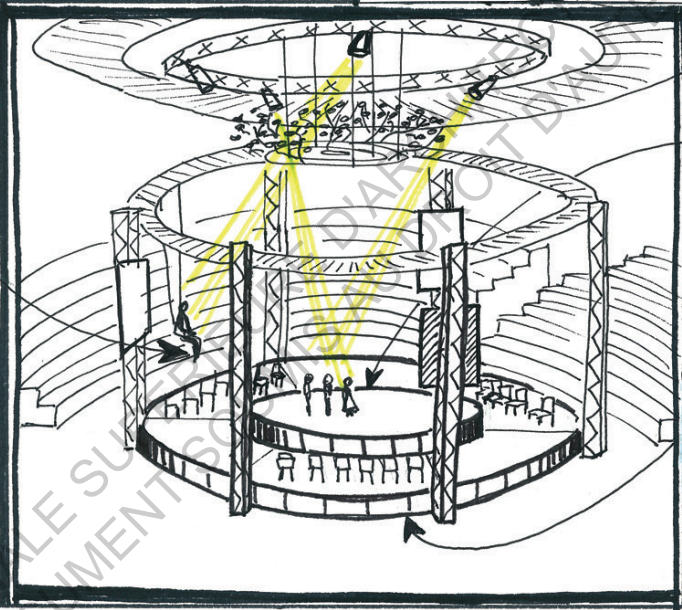
ACTION : ALEXANDRE EXPOSE LA SITUATION
A PRIDAMANT ET AUX SPECTATEURS.
LONG DIALOGUE SUR LA NOBLESSE DU
THEATRE → PRIDAMANT COMPREND QUE
SON FILS EST COMEDIEN.

ESPACE : THEATRE DANS LE
THEATRE.



PRIDAMANT
REJOINT
SYMBOLIQUEMENT
SON FILS A PARIS

LE PUBLIC
ASSIS AUX
PREMIERS RANGS
EST PRIS AU
PIEGE DE LA
MISE EN ABYME

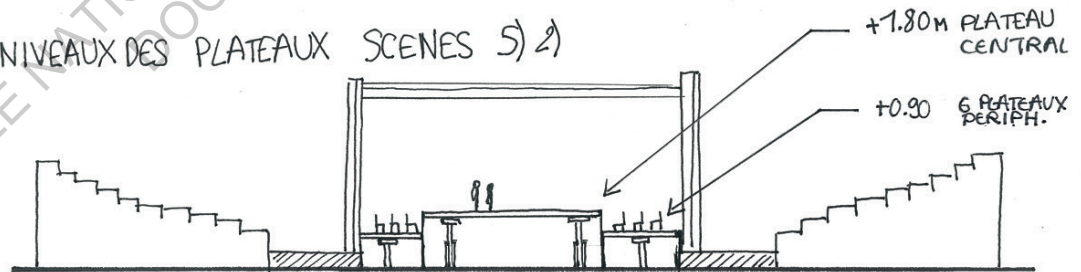


LA SCENE
CENTRALE
S'ELEVE D'AVANTAGE

LES TROIS
AUTRES SCENES
PERIPHERIQUES
SE TETTENT A
NIVEAU

LES SPECTATEURS
DEVIENNENT
ELEMENTS DU
DECOR ET
INCARNENT LE
PUBLIC DE LA PIECE

NIVEAUX DES PLATEAUX SCENES 5) 2)



+1.80m PLATEAU
CENTRAL

+0.90 6 PLATEAUX
PERIPH.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Synthèse et perspectives

La Scène centrale, espace de représentation à 360°, est un schéma ancestral que l'on retrouve tout au long de l'Histoire à travers divers champs de la société occidentale. Rituels (religion), débats (politique), spectacles (art), et jeux (loisir) sont autant de domaines où la disposition concentrique des individus autour d'un espace unique participe à la cohésion du groupe. Dans cette organisation, l'objet de la représentation est rendu visible aux yeux de tous de façon égale, ce qui en renforce la dimension démocratique.

Au spectacle, la scène centrale rompt avec la traditionnelle dualité « scène - salle » du théâtre frontal dit « à l'italienne » qui enferme la représentation dans une boîte hermétique. En scène centrale, pas de mur de fond de scène, pas de cadre pour délimiter l'espace de jeu : la représentation s'étend à la totalité de la salle, elle dépasse les limites du plateau et dialogue avec l'énergie des spectateurs qui l'englobent. Dans ce lieu où les regards convergent, chaque individu est constitutif d'une assemblée unie par le cercle. Les spectateurs participent activement à l'élaboration de la représentation puisqu'ils en constituent la toile de fond.

C'est dans une logique de transparence, où le plateau doit rester visible en tout point de la salle, que la verticalité « entre en scène ». Pour dégager la scène, les changements de décors et les entrées/sorties des comédiens se font selon un axe vertical - du sous-sol au plafond - et non pas sur les côtés comme dans une scène frontale. Cet aspect engendre nécessairement une plus grande visibilité des astuces techniques scénographiques mises en place au cours du spectacle. Le spectateur n'est plus dupé : une partie des « coulisses » de la représentation lui sont révélées.

Le projet de scénographie pour une pièce de théâtre baroque, dans laquelle l'enchâssement des récits est fondamentale, permet de mettre à l'épreuve le schéma de la scène centrale. Cette expérimentation révèle la difficulté majeure de faire cohabiter sur un même plateau les différents espaces et temporalités de la pièce *L'illusion comique* de Corneille. Cercle et mise en abyme sont alors associés dans une scénographie qui relève d'une conception verticale de l'espace. Ce projet ouvre la réflexion sur la notion de visibilité du plateau, un enjeu incontournable pour les concepteurs de la représentation concentrique à 360°. La scène centrale permet d'accueillir des jauges de salle importantes.

De ce fait, elle exige que la scénographie soit pensée de façon à être vue depuis les sièges les plus éloignés du plateau. La diffusion d'images sur écran offre divers angles de vue sur le jeu des acteurs, et des interprétations plurielles sur le propos de la pièce. Ce dispositif, qui diffracte l'action dans l'espace et multiplie les images sur scène, permet aux spectateurs placés à l'extrémité de la salle de percevoir la totalité du spectacle. Il pose cependant la question de la lisibilité du discours : comment utiliser les projections sur écran sans réduire la compréhension de la pièce ? Si l'écran attire l'attention du spectateur au risque de s'en accaparer, la difficulté pour les concepteurs est de savoir l'utiliser comme outil de représentation participant au projet global scénographique. La place des écrans dans la représentation, d'un point de vue spatial et sémantique, doit être suffisamment juste pour se mettre au service du propos initial de la mise en scène. Les écrans doivent être pensés comme un médium, un support pour faire spectacle, et ne pas devenir le sujet exclusif de la représentation.

Ce questionnement sur l'impact des écrans dans une scénographie nous ouvre à une problématique actuelle plus large, celle de l'utilisation des dispositifs virtuels dans le spectacle.

Depuis toujours, le spectacle vivant est le lieu du corps, lieu de la démonstration physique où l'expression corporelle tient une place privilégiée. Dans une société où l'échange se dématérialise, le spectacle se vit davantage à travers les écrans individuels investis « à la maison », et la parole circule de plus en plus via les réseaux en ligne.

Le système immersif à 360° inversé (spectateurs au centre/représentation tout autour) tire partie de cette révolution numérique pour créer un nouveau type de représentation. La V.R. par exemple (*Virtual Reality*) - dite Réalité Virtuelle - permet de plonger l'utilisateur dans un environnement 3D simulé, qui a été créé numériquement en amont sur un ordinateur. La V.R. plante des éléments de décors virtuels dans l'espace physique réel du spectateur. Ce dernier, en portant un casque adapté (tel que le Oculus Rift, le Playstation V.R., le Samsung Gear, le Google Cardboard ou encore le HTC Vive), est immergé dans un univers immatériel. Aujourd'hui, le procédé se présente surtout comme une évolution technologique sans précédent dans le domaine des jeux vidéo.

La V.R. réduit la représentation à une immersion virtuelle à 360° d'un spectateur solitaire dans un décor individuel qu'il contrôle.

En ce qui concerne la scène centrale, c'est dans le domaine politique que la virtualisation de la représentation se fait sentir. Lors des campagnes présidentielles de 2017, on a pu assister à la réunion d'un grand nombre de citoyens organisés à 360° autour d'un hologramme. Dans ce cas, c'est une figure politique dématérialisée qui est placée au centre de la représentation : le corps n'existe plus.

Quel rôle l'avenir du spectacle réserve-t-il aux dispositifs virtuels en scène centrale ?

La matérialité de la représentation réussira-t-elle à persister face au développement du virtuel ? Ces questions nous emmènent vers un sujet nouveau qui interroge la capacité de la scène centrale à se renouveler à l'ère du numérique. Les nouvelles technologies dessinent d'ores et déjà de nouveaux horizons pour cet espace où la représentation se situe au centre des regards.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Annexes

Dossiers Complémentaires - Témoignages

Enzo Giacomazzi - Metteur en scène pour la Troupe *Quai 6* à Arras

Gaëlle Bouilly - Scénographe pour la Compagnie *La Tribouille* à Nantes

Cassandra Cantillon - Danseuse dans la formation *P.A.R.T.S.* à Bruxelles

Ces témoignages de praticiens nous permettent d'illustrer et de réinterpréter les notions abordées à travers le mémoire. Ils apportent un regard supplémentaire et actuel sur les problématiques de la représentation à 360°. Ces trois postures différentes vis à vis de l'espace (mise en scène, scénographie et danse) ouvrent une brèche sur la façon dont les professionnels de la scène perçoivent et travaillent le plateau contemporain.

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENTS MIS AU DROIT D'AUTEUR

Une autre vision du 360°

Un dispositif immersif pour la pièce *De l'autre côté*,

par **Enzo Giacomazzi**

metteur en scène pour la Troupe *Quai 6* à Arras,

proposition réalisée dans le cadre du Festival Arsène, 2014

• Le metteur en scène et sa troupe

Enzo Giacomazzi est étudiant en Master Ecritures et processus de créations scéniques à l'université d'Artois. Il est assistant à la mise en scène pour la *compagnie ELK* (fondée en 2011 par Jonathan Châtel et Sandrine Le Pors) et médiateur culturel. C'est lors de sa licence en Arts du Spectacle à Arras qu'il forme la Troupe *Quai 6* avec d'autres étudiants liés par le désir du dire et de la scène.

Aujourd'hui, la troupe appartient à l'Association *Quai 6*. L'association s'emploie sur différents projets sur tout le territoire du Pas-de-Calais avec pour volonté d'impulser une dynamique culturelle, de faire lien entre les différents acteurs du territoire et d'interroger le monde sous l'emprise de la culture.

• Le propos du metteur en scène

Ce projet est une expérimentation sur le langage. Enzo Giacomazzi et sa troupe y pensent le théâtre comme un laboratoire, nécessaire pour réinterroger les mots. Cette volonté de travailler sur le langage naît lorsque Enzo Giacomazzi se confronte à d'autres codes de communication, ceux des handicapés mentaux, lors d'une expérience personnelle de vie. « Langage mimé, marmonné, passant par différentes expressions du visage, j'ai appris à adapter mon langage afin de me faire comprendre, mais surtout afin de leur répondre. Je crois que c'est donc comme cela que tout a commencé, par une expérience de différentes gammes de langage. » explique t-il.

Dans la pièce *De l'autre côté*, le metteur en scène et ses comédiens partent de la définition de chaque mot pour en décrire l'usage fait au quotidien. Les comédiens utilisent l'alphabet comme support pour introduire chaque mot, comme repère fixe au sein du texte. Chaque tableau qui en découle interroge ainsi la langue, la voix, au cœur de l'action présente du plateau. Aussi la dimension sonore, inhérente au projet, justifie un dispositif immersif à 360° qui vient questionner le rôle des mots dans la société qui nous entoure.

« De l'autre côté des mots que trouvons nous ? Qu'y a-t-il derrière le sens premier de ces lettres assemblées ? Quelles sont les apparences et que se joue-t-il derrière ces mots ? C'est ce que les voix en scène essaieront de questionner. Un mot utilisé pour désigner autre chose que sa définition, un mot comme outil de communication pour faire passer plusieurs idées, un mot qui en cache un autre, qui ne définit pas ce que nous pensons être au regard de sa définition. » (Enzo Giacomazzi)

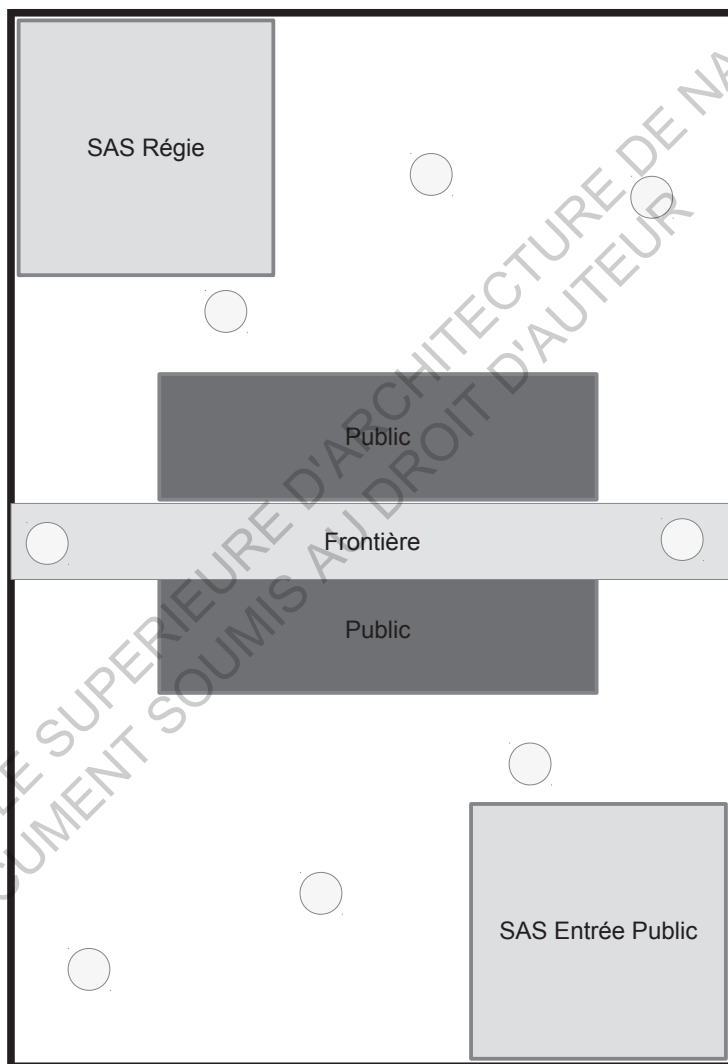
• La scénographie

Dans ce projet, le 360° est utilisé à l'inverse de la scène centrale : ici, ce sont les spectateurs qui sont au centre de l'espace scénique, les comédiens se répartissent tout autour du public. Ils investissent la totalité de l'espace par leurs déplacements : l'espace de jeu est en perpétuel mouvement.

La pièce est jouée au sein d'une salle de classe qui fait office de « boîte noire ». Tous les murs de la salle sont recouverts de tissu opaque noir afin de n'y faire entrer aucune lumière. L'espace clos est introduit par un sas d'entrée où une voix off dicte les faits et gestes à faire avant le début du spectacle. Cette voix tourne en boucle afin de faire rentrer le public petit à petit dans l'espace de représentation. Elle a pour but de lui donner le temps de découvrir l'univers dans lequel il va pénétrer, et qu'il s'habitue progressivement au noir.

A l'intérieur, l'espace de la salle est scindé en deux. Le public est assis au centre de la salle, en deux rangées de chaises placées dos à dos. Chaque spectateur est installé de sorte à ne voir qu'une partie de la pièce -devant lui- et à entendre ce qui se déroule dans l'autre, -derrière lui-. « D'un côté ou de l'autre ? », le public devra choisir dès le début de la pièce le point de vue qu'il adoptera pour l'observation intégrale de la représentation. Il ne peut changer de place à aucun moment.

Au niveau de l'éclairage, le dispositif est composé d'une dizaine de lampes halogènes que les comédiens déplacent et manient en direct afin de changer l'intensité lumineuse au fil du spectacle.



Plan schématique de l'espace scénique pour la pièce *De l'autre côté*, Troupe Quai 6
 Le public placé en deux rangées dos à dos est séparé par un espace vide, « la frontière » où circulent les comédiens
 © Copyright Enzo Giacomazzi pour la mise en scène et la scénographie



Photographies des répétitions pour la pièce *De l'autre côté*, Troupe Quai 6
Les comédiens circulent à 360° autour des chaises, placées dos à dos, où le public est installé

Source : https://www.youtube.com/watch?v=_5TCWhDPtjU

• Témoignage

Le 5 septembre 2016

Rim Cividino : *Tu proposes un dispositif où les comédiens tournent à 360° autour du public. Dans quel but as-tu privilégié cette disposition à celle, plus traditionnelle, du « frontal » ?*

Enzo Giacomazzi : Ce qui est très étrange, c'est que je voulais cet espace à 360° avant même de savoir concrètement à quoi ressemblerait le projet. J'avais comme une envie profonde de faire quelque chose qui aurait été de l'ordre du « défi ». Depuis que j'allais au théâtre, j'avais souvenir que les pièces qui avaient été les plus marquantes pour moi étaient celles où le spectateur n'était plus un simple spectateur, mais où il était appelé à participer d'une manière ou d'une autre au déroulé de la représentation. Quand je suis arrivé en deuxième année de licence, je voulais m'essayer à quelque chose de nouveau pour moi, mais également nouveau pour le festival dans lequel je postulais. Je me suis d'abord intéressé au dispositif déambulatoire, mais je ne me sentais pas capable de maîtriser toutes les errances possibles des spectateurs. Est alors arrivée cette folle idée d'installer le public dos à dos, et de faire jouer les acteurs tout autour !

J'ai proposé l'idée à l'équipe qui au départ ne voyait pas très bien où je voulais en venir. Et finalement, en discutant, essayant, improvisant, tout le monde se rendait compte que c'était la seule possibilité pour nous d'aller là où nous voulions emmener notre texte. Si je réfléchis encore, je pense que le dispositif était à l'image de notre travail. J'ai réalisé le squelette puis les ¾ du texte. Ensuite chacun avait pour mission d'écrire sur une lettre en particulier, de le proposer en lecture, et de l'essayer.

D'une certaine manière, les mots étaient au centre, l'alphabet devenait central à notre existence, et nous étions ces errances qui voyageaient d'un côté comme de l'autre, avec nos doutes, nos joies et nos questionnements. C'est peut-être ça aussi, finalement, qui m'a poussé à opter pour ce dispositif [à 360°].

R.C. : *Les spectateurs ne perçoivent qu'une partie de la pièce puisqu'ils sont placés en deux rangées dos à dos. Ils continuent cependant à entendre les voix des comédiens qui circulent dans toute la salle.*

La parole des comédiens est donc très importante dans ce projet... quel rôle lui attribues-tu ?

Enzo Giacomazzi : En effet, c'était tout l'enjeu de ce projet. Il est clair que je ne voulais

pas d'un « théâtre de représentation », mais plutôt d'un « théâtre de performance » en quelque sorte. Le texte était central, aucun effet, aucun artifice, et les acteurs ne devaient surtout pas interpréter, ils étaient seulement les supports pour permettre aux voix de se faire entendre. On était dans ce que Sandrine Le Pors¹ et d'autres nomment « Le personnage vocal », de sorte à ce que la voix contaminait véritablement le personnage, qui d'ailleurs disparaissait pour ne laisser qu'en présence la vocalité.

Marie Garré Nicoara, doctorante de l'université, à qui j'avais demandé de suivre la création de ce projet, travaillait pour sa thèse sur la marionnette. C'est pour dire à quel point les voix étaient centrales pour moi ! Anne Lepa, artiste professionnelle et chanteuse, qui a été également en charge de nous suivre, apportait d'autres mesures sur cette question de voix. Et puis il y avait mes idées et mes convictions : au théâtre je ne vois pas, j'écoute. Je suis parti d'une réflexion qui n'a cessé de nous guider : lorsqu'on est installé au théâtre, il est facile de fermer les yeux lorsque nous ne supportons pas la scène, mais il est presque impossible de se boucher les oreilles, sans passer pour un fou auprès de ses voisins. La question centrale était là. La voix est ce qu'il y a de plus important, selon moi. La voix, mais également le texte, le message, les idées, les convictions. Il n'existe qu'un seul lieu où tu puisses t'exprimer librement pendant un temps donné sans que jamais personne ne t'interrompre : c'est au théâtre. Il nous fallait profiter de cette liberté, pleinement, et en abuser.

A la voix des acteurs, s'ajoute celles des bandes-sons. De la musique, des discours, des sons, des chants, tous les types de voix devaient se retrouver dans ce projet. Faire entendre le brouhaha omniprésent de nos sociétés, en tentant de démontrer que face à ces voix, le personnage humain s'efface, et se laisse emporter par ces flux de paroles incessants.

R.C. : « Le mur », « frontière » symbolisée entre les deux rangées de spectateurs placés dos à dos, est par moments traversé par les comédiens.

Pourquoi avoir décidé de faire pénétrer ainsi l'espace de jeu dans l'espace central des spectateurs ?

Enzo Giacomazzi : Lorsque le public entrait dans la salle, il pénétrait dans une première boîte noire dans laquelle résonnait une voix off qui tournait en boucle, annonçant aux spectateurs le déroulé du spectacle. Ils n'entraient que deux par deux, et ne choisissaient pas leurs places, ils étaient systématiquement placés d'un côté et de l'autre, de sorte à se retrouver seuls pendant 1H30. La réaction du public était très étrange, on pouvait voir dans leurs yeux la panique, l'excitation, la gêne. A l'intérieur de cette frontière, deux actrices étaient installées, et se faisaient face, immobiles.

Tout de suite, une atmosphère se dégage : non seulement ils sont seuls, dos à dos, mais les seules présences à se regarder dans les yeux, étaient ces deux actrices, froides et statiques. Lorsque la pièce commence, tout se joue derrière les spectateurs, ils entendent le texte, et devant eux, les corps des autres acteurs se mettent en mouvement. Je pense qu'à cet instant, le public comprend qu'il est comme « pris au piège » pendant 1H30. Il n'a aucune possibilité de s'échapper discrètement, il ne sait jamais quand un acteur lui parlera où quand il le regardera, il ne sait pas qui sera devant lui, et il découvre au fur et à mesure de la pièce l'ensemble des acteurs.

Nous avons poussé la chose jusqu'au bout : lors de la scène 8 *Jeunesse*, tous les acteurs allaient s'asseoir dans le public, brisant ainsi le confort dans lequel ce dernier avait pu s'installer depuis le début du spectacle. Je crois d'ailleurs que cette scène est la plus révélatrice sur le projet global. Dans *Jeunesse*, le public était malméné, les voix hurlaient plus de 200 dates, la musique et les discours remplissaient la salle, les corps se mettaient eux aussi à parler, et les présences étaient tantôt réconfortantes, tantôt oppressantes.

Ce n'était pas possible pour le public de trouver refuge, il était sans cesse appelé à réagir, et il se retrouvait à participer lui aussi au spectacle. Si les acteurs, sur cette scène particulièrement, se rapprochaient de l'idée d'une performance, je crois que le travail d'écoute et de concentration pour le spectateur était quelque chose de très compliqué. Il ne pouvait pas tout entendre, il se devait de se concentrer sur une seule chose. Pendant 8 minutes, la tension était présente, et cette tension ne pouvait redescendre seulement qu'à la fin du spectacle. A partir du moment où nous avons tout donné sur cette scène, les acteurs ne pouvaient plus relâcher, tout comme le public. Et cela devait passer par l'investissement de l'espace du public, mais également en investissant cette frontière, qui devenait un lieu d'écoute pour le spectateur.

R.C. : Quelle a été la principale difficulté pour les comédiens dans cette représentation à 360° autour du public ?

Et pour toi en tant que jeune metteur en scène ?

Enzo Giacomazzi : Je crois que le plus compliqué c'était de devoir sans cesse imaginer la position de notre salle. Pendant plus de sept mois, nous répétions dans nos salles de pratique, qui n'étaient pas la salle dans laquelle nous allions jouer le spectacle final. A chaque fois on devait placer des chaises dos à dos, pour faire « comme le Jour J ». Si c'est anecdotique, cela a été très compliqué, lorsque la veille du spectacle nous avons pour la première fois joué dans notre salle finale. En effet, toute l'année, l'université nous a refusé l'accès à cette fameuse salle, alors on attendait que les cours se terminent et on

essayait de l'investir en cachette. Nécessairement on a eu des « surprises », notamment sur les déplacements. Lorsqu'en répétitions les acteurs mettaient 20 secondes à faire le tour, dans la vraie salle ils prenaient le double de temps ! Le rythme n'était plus du tout le même, et par conséquent les bandes sons se devaient d'être retravaillées en conséquence. Tout était calé au millimètre près, un seul faux pas, une seconde en moins ou en plus, et tout le spectacle se voyait chamboulé.

Et puis il y avait la jauge, 70 personnes à faire rentrer dans cette salle, 35 chaises à placer d'un côté comme de l'autre, il fallait tout mesurer. Notre technicien avait tout calculé, mais bien évidemment nous n'avions pas prévu que lorsque l'un des acteurs se doit de tourner à gauche, il ne peut pas le faire aisément parce que les jambes du spectateur bloque le passage. Ils n'avaient qu'un mètre de profondeur des deux côtés pour jouer, ce qui est quasi impossible pour se déplacer, pour danser, etc. Pourtant ils ont réussi, mais cela a dû être vu à la dernière minute...

Me concernant, je crois qu'il me fallait être rassurant, et surtout opérationnel sur tous les risques possibles, je devais tout prévoir. Il fallait que je sois sûr de moi, pour que l'équipe au plateau puisse me faire confiance les yeux fermés. Pendant des nuits entières, je voyais mon technicien pour établir des plans, des possibilités, résoudre les problèmes éventuels etc. Lorsqu'ils ont joué la première fois, je devais être attentif au moindre faux pas, à la moindre coquille possible. Garder son calme, en toute circonstance, accepter les contraintes, et surtout ne jamais dire devant les autres : « OK c'est impossible ».

C'est ça je crois le plus compliqué, avoir confiance dans le projet, avoir confiance en l'équipe et avoir assez confiance en soi pour porter sur ses épaules les six acteurs qui eux seront au plateau. Surtout que lors des deux représentations, j'étais enfermé en régie dans un SAS. Je ne pouvais pas les voir, je n'ai pas vu les réactions, les paniques, les rires, rien. J'entendais c'est tout. J'avais développé une sorte de sixième sens, j'étais capable de ralentir ou au contraire d'accélérer les diffusions en écoutant seulement leurs voix. Je savais dans quels états ils se trouvaient. En même temps, même si c'est très compliqué, c'est très beau je trouve, de parvenir à cette relation là.

R.C. : Pourquoi avoir choisi d'aménager une boîte noire dans une salle de classe plutôt que de jouer sur une scène traditionnelle ?

Enzo Giacomazzi : Je trouvais que ce projet dans une salle traditionnelle n'aurait absolument rien donné. Il fallait un lieu inhabituel, un lieu à transformer et à investir nous-mêmes. Il fallait que le lieu m'appartienne, même pour une représentation, mais

il devait être neutre. La salle que j'avais choisi était parfaite : non seulement elle était grande, haute de plafond, équipée pour le son, mais en plus c'était une salle de cours. Par conséquent, c'était une salle remplie de voix diverses. Dans cette salle, des centaines de voix se croisent chaque jour, et pourtant, la plus belle est celle du silence. C'est ça qui m'a plu : je voulais investir cette salle avec les voix du spectacle et lui redonner la parole, faire entendre son silence par la multiplication des supports vocaux.

R.C. : Aucun décor n'est utilisé dans cette pièce. La boîte noire plonge le public dans un espace dramaturgique très sobre. Pourquoi choisir de rapporter intégralement la scénographie aux sons et lumières et de laisser de côté les décors palpables ?

Enzo Giacomazzi : Parce que pour moi les voix, les sons étaient la scénographie. On faisait entendre des voix très proches de nous, mais également des voix très lointaines. Par conséquent, l'imaginaire des spectateurs pouvait se mettre en marche. On faisait appel aux souvenirs, aux passés, aux émotions, aux individus, à l'Histoire, aux rêves. La voix appelle nécessairement ces choses là. On peut voyager en écoutant le bruit des vagues, pleurer en écoutant une musique, rire en entendant une discussion, c'est finalement quelque chose de très banal. A mon sens, une scénographie travaillée aurait corrompu cette volonté parce que le spectateur se serait attaché aux détails, d'autant qu'il ne voyait qu'une partie du spectacle. Le décor appelle à l'interprétation. Ici, un tissu noir reste un tissu noir. Il n'y a rien d'autre à comprendre, du moins pas pendant la représentation. L'espace est vierge pour l'œil du spectateur. Il peut tout s'imaginer, il peut se construire toute sa scénographie lui-même, il n'a pas besoin du metteur en scène pour ça.

R.C. : La totalité du jeu d'acteur et de la mise en scène est transparente. A commencer par le dispositif lumineux géré en direct par les comédiens eux-mêmes. D'où vient cette volonté de ne rien dissimuler au public ?

Enzo Giacomazzi : Par souci de vérité je crois. Je ne voulais pas mentir au public. Avec un projet où les voix du quotidien sont tellement présentes, je ne pouvais pas imaginer autre chose qu'un dispositif lumineux généré uniquement par les acteurs eux-mêmes. De simples lampes pour que le spectateur puisse voir. Certaines scènes étaient dans le noir complet, d'autres étaient illuminées par de simples lampes torches. Tout de suite, le rapport avec le public change : il ne peut pas s'attacher à tel ou tel personnage, puisque l'illusion théâtrale n'existe pas. Il est face à des gens qui parlent, c'est tout. Après, chacun y voit quelque chose, mais la scénographie n'y est pour rien. Le public pouvait voir les câbles, les rallonges, il entrait dans un laboratoire de paroles, pas dans une salle de spectacle. Lors de la deuxième représentation, notre tissu, avec

la chaleur, commençait à se décoller, le public se demandait quand il allait tomber. Il y a nécessairement une nouvelle tension qui apparaît, c'est à dire que pendant le spectacle tout peut se déconstruire, tout peut se détruire.

Lors de la première représentation, une actrice a oublié d'éteindre sa lampe à la fin. Résultat : deux minutes de silence où le public ne savait pas si le spectacle était fini ou non. Un moment comme celui-là c'est magique au théâtre, cela veut dire que le public était avec nous. Lors de la deuxième représentation, ce temps de silence n'y était pas, mais il y avait la destruction possible de la scénographie [avec ce fameux tissu du décor qui a commencé à se détacher]. Je ne sais pas ce qui est le pire ! Dans tous les cas, le public était finalement notre scénographie, et ça, c'est très étrange !

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

La scène centrale comme lieu d'échange et de débat

Un dispositif quadri-frontal pour la série de pièces

Le paradoxe de l'Erika, *Le radeau de la monnaie*

et *La fascination de l'iceberg*

par **Gaëlle Bouilly**

scénographe pour la Compagnie *La Tribouille*,

mise en scène de Philippe Piau, 2005-2011

• Le scénographe

Gaëlle Bouilly s'efforce de faire le parallèle entre l'univers chorégraphique et l'architecture. Durant ses études, elle expérimente la danse en tant qu'interprète et pratique l'architecture au sein de sa formation à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Rennes puis à Barcelone.

Ce processus l'amène naturellement à la scénographie : la mise en espace et en mouvement d'un espace scénique. En 2000, elle a l'opportunité de travailler à Barcelone dans l'atelier de José Menchero. Elle a alors la possibilité d'associer la technique et l'artistique ; la conception et la réalisation.

Elle intègre en 2003 la compagnie Vincent Colin, dont elle devient l'assistante. Elle collabore avec Daniel Buren pour la réalisation de la scénographie du spectacle *De la démocratie en Amérique* et réalise le dispositif scénique de *Sur les ailes du temps* et *La fontaine poivre et sel*. De 2005 à 2011, elle conçoit et réalise les décors du *Paradoxe de l'Erika*, du *Radeau de la monnaie* et de *La fascination de l'iceberg* pour la Compagnie de *La Tribouille* à Nantes sous la direction de Philippe Piau. Depuis 2005, elle co-dirige la compagnie *29x27* avec Matthias Groos.

• Le propos du metteur en scène

Le texte pour la scène est directement adapté des écrits de Patrick Viveret, ancien Conseiller référendaire à la Cour des Comptes. Ses textes interrogent chaque citoyen sur la société à construire dès aujourd'hui et mettent l'accent sur l'urgence à redonner la parole aux individus.

Pour ce projet, le metteur en scène Philippe Piau désire mettre en vie, mettre en jeu, les interrogations essentielles présentes au cœur des textes de Patrick Viveret :

Qu'est ce qui fait lien entre nous ?

Qu'est ce qui fait sens entre habitants de la « maison-planète » ?

Qu'est ce qui n'a plus de sens ?

Comment faire, individuellement ou collectivement, pour redonner au mot richesse d'autres sens que le mot finance ?

Sur scène, trois personnages éprouvent en direct la mise en doute de leurs rapports aux autres, au monde, à la vie, l'exploration de nouveaux repères, chaque langage utilisé (les mots, le travail corporel, l'espace, la scénographie, le son) renvoyant à une facette complémentaire de la pièce. Le texte se déploie en trois chapitres pour former trois représentations autonomes : *Le paradoxe de l'Erika*, *Le radeau de la monnaie* et *La fascination de l'iceberg*

• La scénographie

À partir de l'hypothèse formulée par Patrick Viveret sur notre rapport intime à la monnaie, l'espace de jeu est matérialisé par une plate-forme circulaire et deux axes perpendiculaires. Cette scénographie est commune aux trois créations, pour renforcer le lien esthétique et artistique entre les trois spectacles, variant selon qu'on la considère tour à tour carrefour, piste de cirque, pièce de monnaie, arène, lieu d'échange et de rencontre, chambre d'hôpital, loterie, agora, etc.

De cette structure de base découle naturellement une installation du public autour du plateau avec une possibilité de jeu à 360°. Autour de cette aire de jeu, entre cent et cent cinquante personnes peuvent prendre place, pour le temps du spectacle et/ou pour le temps d'un débat, la configuration du dispositif s'y prêtant particulièrement bien.

Le vis-à-vis des gradins intègre les spectateurs dans l'image constituée, dans le dialogue qui s'instaure, dans la représentation même du monde proposé par le jeu des comédiens.

• Résumé par séquence de la scénographie pour *Le paradoxe de l'Erika*

1) Vie trépidante

Une plate-forme de 5 mètres de diamètre et un repère lumineux vertical qui évolue en fonction du jeu des comédiens.

Caillebotis métallique et structure métallique avec une rotule verrouillée au centre.

Éléments ponctuels en bois insérés dans le plateau : panneaux escamotables de la taille d'un banc et piquets de différentes longueurs.

2) Post-accident

Installation dans le jeu des éléments escamotables intégrés à la plate-forme (type banc).

Dispositif servant à visualiser une chambre d'hôpital. Et toujours le curseur lumineux.

3) Exploration des mots

Installation dans le jeu des piquets en oblique et de nouveaux curseurs lumineux afin de construire au fur et à mesure un morceau de sphère. Le repère lumineux du début prend son sens ; il symbolise la fluctuation du PIB.

Les comédiens ont de plus en plus de mal à se frayer un chemin parmi ce dédale de piquets et sortent de la plate-forme comme absorbés par l'extérieur.

Changement d'échelle : passage de la chambre d'hôpital à la planète vue de l'espace.

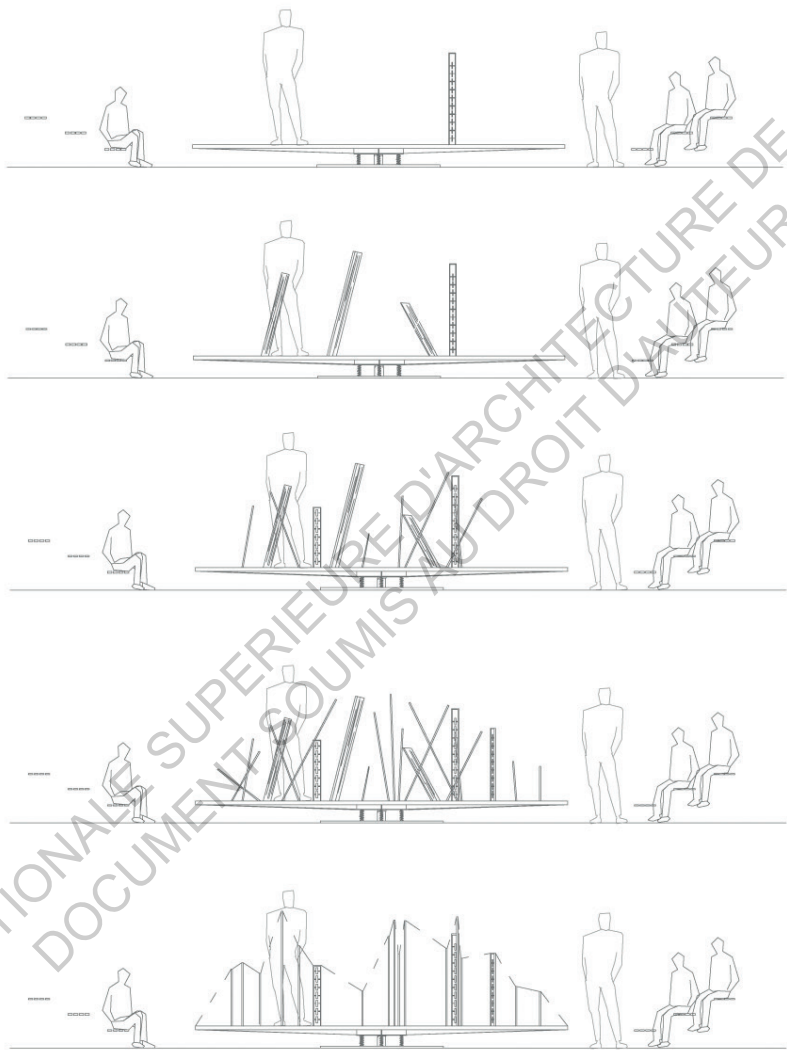
4) Au chevet de la planète

La plate-forme recouverte d'éléments obliques et emmêlés qui matérialisent notre planète vue du dessus. Un éclairage de la structure par le dessous et de multiples LEDs viennent renforcer l'image de la planète.

-Accident climatique, tout disjoncte.-

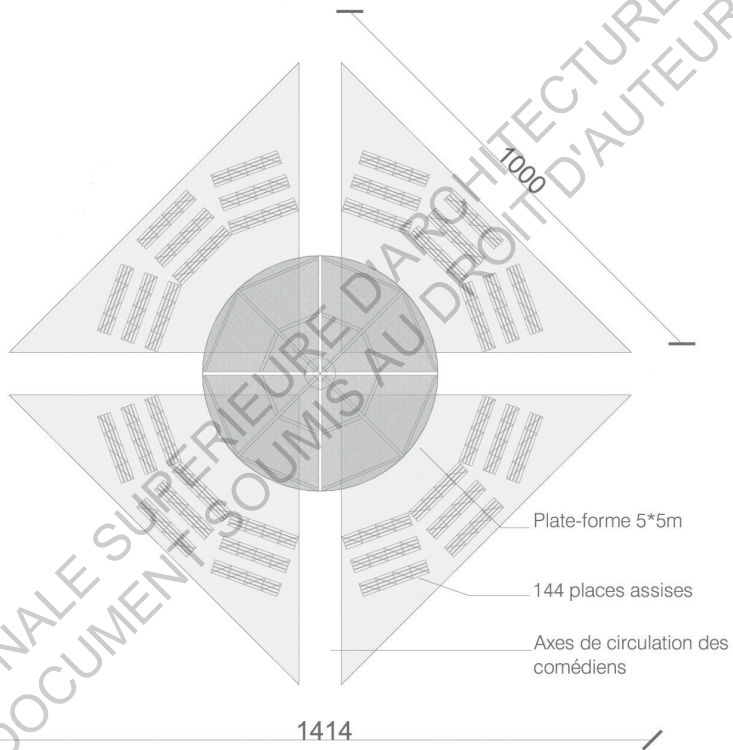
Les comédiens reprennent possession du plateau et remettent les éléments verticalement, ils remettent de l'ordre. Ils retrouvent des axes de circulation fluide. Cette fois-ci, le spectateur voit se dessiner non plus une sphère mais un diagramme en bâtons avec des points forts qui sont les curseurs lumineux.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Coupes schématiques par séquence de la scénographie pour *Le Paradoxe de l'Erika*
© Copyright Gaëlle Bouilly pour la scénographie

PLAN GENERAL DE L'ESPACE SCENIQUE.



Plan de la scénographie pour *Le Paradoxe de l'Erika*
© Copyright Gaëlle Bouilly pour la scénographie



Photographie des comédiens en scène pour *Le Paradoxe de l'Erika*
© Copyright Compagnie La Tribouille

• Témoignage

Le 22 octobre 2016

Rim Cividino : A quelle occasion as tu expérimenté l'espace scénique central ?

Gaëlle Bouilly : C'était en tant que scénographe en 2005. J'ai travaillé pour la Compagnie *La Tribouille*, à Nantes, en collaboration avec le metteur en scène Philippe Piau. C'était pour une pièce de théâtre qui se développait en trois volets et donc trois pièces, trois textes, trois scénographies. Le seul élément que nous avons conservé sur ces trois volets est le dispositif quadri-frontal.

R.C. : Quel est le thème, l'esprit, le sujet de ce spectacle ?

Gaëlle Bouilly : *Le paradoxe de l'Erika*, *Le radeau de la monnaie*, et *La fascination de l'iceberg* sont trois spectacles qui avaient pour point de départ un rapport ministériel écrit par Patrick Viveret, économiste et philosophe, qui s'intitule *Reconsidérer la richesse*. Pour résumer grossièrement, ce texte défend la nécessité de remettre l'Homme au centre de nos échanges, de nos préoccupations et nos discussions.

R.C. : Quelle est pour toi la caractéristique majeure du dispositif quadri-frontal, c'est à dire 4 gradins autour d'une plateforme de jeu ?

Gaëlle Bouilly : La thématique du spectacle tournant autour de la mondialisation, de la place de l'homme sur la planète terre et la façon de s'y installer, il a très vite été question de travailler sur un dispositif circulaire, et de reconstruire un plateau sur le plateau. Le spectacle devait pouvoir tourner de façon autonome c'est à dire que la compagnie tournait avec la scénographie, les lumières et le pont d'accroche, le système son de manière à pouvoir s'installer dans des salles qui pouvaient ne pas avoir les caractéristiques d'une salle de spectacle.

Nous avons donc décidé de construire les gradins dans le dispositif scénique. Ils se sont installés de fait autour de la scène circulaire que j'avais dessinée. J'ai donc dessiné des gradins qui venaient épouser la forme circulaire. Après viennent se greffer à cela les contraintes de sécurité, les sorties de secours, ce qui nous amène à 4 gradins qui se font face les uns les autres.

R.C. : Quelle est la différence majeure avec le dispositif, plus classique en occident, dit « à l'italienne » ?

Gaëlle Bouilly : Une nouvelle fois, ce dispositif rentre en écho avec les envies du metteur en scène qui était de faire rentrer le public à l'intérieur du dispositif et pas en tant que spectateur passif de l'action. Le dispositif quadri-frontal déconstruit la limite qu'on appelle le quatrième mur dans une salle « à l'italienne ». Le public est au cœur des échanges et plus que cela, le public se répond. Concrètement pendant tout le spectacle, le public englobe avec les comédiens la vision des spectateurs qui se posent en face de lui.

Si replacer l'Homme au centre de humanité est le fil conducteur de ces pièces, il semblait cohérent de les poser en vis à vis les uns des autres [les spectateurs]. Enfin, les problématiques soulevées par le texte traitant de faits de société, il était important pour l'équipe de prolonger systématiquement les représentations par un débat et les gradins circulaires nous permettaient de transformer l'espace de jeu en agora.

R.C. : Quel est l'inconvénient principal d'un dispositif quadri-frontal ?

Gaëlle Bouilly : Deux problèmes majeurs doivent être pris en compte sur ce type de dispositif :

- La prise d'espace des comédiens : si les répétitions se sont faites dans un espace frontal, il faut recommencer toute la prise d'espace pour qu'ils puissent s'adresser à un public qui s'installe tout autour d'eux.
- L'éclairage de l'espace de scène : il faut réussir à éclairer le plateau sans envoyer les projecteurs dans le public. C'est une contrainte assez forte que l'on ne trouve pas dans un espace frontal, où les comédiens reçoivent la lumière alors que celle-ci fait dos au public.

R.C. : Quelle est l'influence sur la relation qu'entretiennent les comédiens avec le public ?

Gaëlle Bouilly : Particulièrement pour ces pièces, les comédiens sont dans une très grande proximité avec le spectateur et la frontière du quatrième mur étant cassée, ils répondent et s'adressent directement au public.

R.C. : Pour ce spectacle, jusqu'à combien s'élève le nombre de comédiens cohabitant sur scène en même temps ?

Gaëlle Bouilly : Les comédiens sont trois au plateau. Ils construisent donc presque tout le temps un triangle, ce qui fonctionne très bien dans ce dispositif puisque si deux comédiens s'adressent l'un à l'autre, le troisième vient rééquilibrer l'espace de visibilité du spectateur.

Après, l'espace de jeu reste quand même dans sa configuration minimum avec une plateforme de 5 mètres de diamètre au centre ce qui fait qu'il aurait été difficile de mettre plus de trois personnes sur scène.

Tout le dispositif, plateforme/gradin/pont lumière, rentre dans un espace de 11 x 11 mètres.

R.C. : Comment le dispositif influence-t-il la relation qu'entretiennent les comédiens entre eux sur scène pour ce spectacle ?

Gaëlle Bouilly : Cela les contraint à être dans une mobilité constante, de manière à pouvoir s'adresser à tout le public en même temps. La position statique les tient forcément dos à un groupe de personnes et cela n'aide pas à la compréhension du texte. A la manière du montage d'un film, il s'agit de jouer en permanence entre le champ et le contre-champ.

R.C. : En quoi le fait de ne pas avoir de « mur de fond de scène » pour camoufler/changer les décors a-t-il influencé la scénographie du spectacle ?

Gaëlle Bouilly : Cela n'est pas une difficulté en soi. Il faut le prendre en compte dès le départ dans la construction du dispositif. De manière générale, je travaille rarement avec du décor qui se cache en coulisse. Je trouve souvent plus juste de gérer la mobilité des éléments de décor à même le plateau.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Centre, cercle et verticalité en danse

L'expérience du plateau

par **Cassandra Cantillon**,

danseuse à *P.A.R.T.S.*, formation en danse contemporaine à Bruxelles,
école dirigée par Anne Teresa De Keersmaeker

• La danseuse

Cassandra Cantillon pratique la danse depuis le plus jeune âge. Elle s'est formée à travers divers organismes et écoles en France et en Belgique. Au cours des quinze dernières années, elle s'est nourrie parallèlement de l'apprentissage de la danse classique, contemporaine et moderne Jazz pour acquérir un panel technique large et solide ainsi qu'une grande capacité d'appréhension du mouvement dansé sous toutes ses formes. Elle choisit d'étudier la danse au sein des ateliers et cours proposés par le *Centre de danse Choréart* de Bruxelles (2008-2014), le *Studio Harmonic* de Paris (2014-2015) et la formation *Danscentrumjette* à Bruxelles (2015-2016).

En 2015, du haut de ses 20 ans, elle pratique également l'enseignement de la danse contemporaine pour l'Ecole Yantra. Depuis 2015, elle s'est vue attribuer le rôle d'interprète au sein de spectacles pour l'association *ADT* et la compagnie *Nyangaza*. En 2016, elle est sélectionnée pour entrer dans la formation professionnelle *P.A.R.T.S.* et se forme aujourd'hui à l'écriture chorégraphique de Anne Teresa De Keersmaeker.

• La formation à P.A.R.T.S.

P.A.R.T.S. « Performing Arts Research and Training Studios » est une formation en danse contemporaine implantée à Bruxelles en Belgique. P.A.R.T.S. ont ouvert leurs portes en septembre 1995, à l'initiative de la compagnie de danse *Rosas* et de la Monnaie, l'opéra national. Le programme d'études artistique et pédagogique a été élaboré par Anne Teresa De Keersmaeker, qui assure la direction de l'école. Les étudiants explorent les bases techniques de la danse contemporaine. Ils travaillent une approche caractérisée par la grande importance accordée à la conscience corporelle, à la formation théâtrale et musicale, le développement des compétences en improvisation et création, ainsi qu'à la réflexion théorique. P.A.R.T.S. oriente son travail vers le moment de la représentation, le moment où l'artiste entre en dialogue avec le public.

• Témoignage

Le 5 mars 2017

Rim Cividino : *Anne Teresa de Keersmaeker travaille beaucoup sur le centre. Elle spatialise les corps en mouvement avec l'idée de recréer la forme ancestrale du cercle. Pour certains de ses spectacles chorégraphiques elle organise le public à 360° autour de l'espace scénique . As tu déjà dansé sur ce type de plateau central ?*

Cassandra Cantillon : Pour ma part, j'ai déjà eu l'opportunité de travailler avec une « scène » à 360° lors d'exercices ou de recherches en cours. Lorsque l'on crée ou conçoit une pièce, la question de la perspective et la place du public est très importante selon moi. Elle change notre manière de danser, créer, notre utilisation de l'espace, etc.

La relation la plus classique que j'ai rencontré en danse est celle d'un public placé en face de la scène. La frontalité joue alors un rôle important, elle a une grande influence sur le type de mouvement généré. On m'a souvent appris à être vigilante quand à la frontalité. Ne pas tomber dans le piège d'un mouvement en « 2 dimensions », d'une gestuelle destinée et dirigée vers le public, qui se déplace de manière latérale comme si le corps du danseurs était « plat ».

Une scène à 360°, par contre, implique un public qui fait le tour du danseur. Selon moi, lors d'un processus de création, ce type de scène amène de manière intrinsèque une conceptualisation du mouvement en « 3 dimensions ». Je repense le mouvement comme quelque chose qui peut être vu d'une multitude de points de vue différents, mais à un moment donné identique. On prend également conscience de ce qui se passe hors de notre champ de vision, notre « back space ». Ceci ramène à nouveau à une réelle texturation du mouvement.

R.C. : *Comment cette disposition modifie t-elle selon toi le rapport entre danseurs et spectateurs ?*

Cassandra Cantillon : J'ai toujours expérimenté un lien entre scène à 360° et proximité du spectateur. Rien que le fait de voir son public (et non de voir des silhouettes dans le noir) représente une grande différence pour le danseur. La proximité liée à cette disposition augmente considérablement le trac en ce qui me concerne. Une plus grande bibliothèque de jeux s'offre à nous... J'ai le sentiment qu'une scène à

360° amène une dimension de partage : en tant que danseur je dépose quelque chose dans cette scène centrale, dans ce « milieu ».

R.C. : Quelles sont les principales difficultés liées à la représentation sur une scène centrale qui ne possède pas de coulisses périphériques ?

Cassandra Cantillon : Du fait de l'absence de coulisses, tout devient spectacle. Un changement de costume, une pause, une sortie « de ce cercle » ont, je pense, plus de signification que lorsqu'une situation similaire a lieu en scène frontale. Tout devient visible, rien ne peut être caché. [...] Apporter ou non des décors, des accessoires, rentrer ou sortir de ce cercle, deviennent des choix chorégraphiques. Ils donnent une identité, une esthétique à la pièce.

R.C. : Keersmaeker crée des spectacles marqués par le motif de la « course » en cercle sur scène -comme dans son spectacle Rain -. La course d'un danseur qui fait le tour d'un plateau central nous offre l'image de la gravité du corps dans l'espace. As tu déjà eu l'opportunité de travailler sur ce type d'exercice de course en cercle ?

Cassandra Cantillon : J'ai travaillé avec des motifs de course très précis en début d'année lors d'exercices de composition. Certaines personnes devaient compléter le cercle en 4 temps, d'autres en 6, d'autres en 8 temps etc. Certaines personnes orbitaient autour de centres différents, ce qui amenait des croisements et nous demandait d'accélérer/ ralentir.

J'ai également travaillé sur la course en spirale lors d'un workshop concernant la pièce *Drumming* d'Anne Teresa De Keersmaeker. C'est un exercice très difficile que de courir en variant la vitesse. Dans *Drumming* une spirale est divisée en différents segments qui doivent tous être exécutés en 4 temps (mais chaque segment est de taille différente). Il nous faut donc commencer la course avec une vitesse très importante (puisque le premier segment est plus long). On peut alors se permettre d'amener notre axe vertical vers une plus grande horizontalité. Mais lorsque que la course se ralentit graduellement, il nous faut doucement revenir vers une plus grande verticalité. Une vraie question de dosage ! Etonnamment, la course est un exercice que je trouve très compliqué. C'est un vrai travail d'équilibre entre la vitesse et l'inclinaison que tu donnes à ton axe vertical.



La course pour *Partita 2*, Boris Charmatz et Anne Teresa De Keersmaeker, performance au Kaaitheter de Bruxelles, 2014

Source : <https://www.kaaitheater.be/fr/agenda/partita-2> © Photo : Herman Sorgeloos

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Remerciements

Je remercie sincèrement Monsieur Lescop pour le suivi, l'attention et l'écoute qu'il a su porter tout au long de ma recherche et l'ouverture avec laquelle il m'a guidée dans l'élaboration de ce mémoire. Un grand merci également à Enzo Giacomazzi, Gaëlle Bouilly et Cassandre Cantillon pour la richesse de leurs témoignages. Je souhaite remercier mes successifs professeurs de danse contemporaine qui, dans leur générosité, m'ont ouvert au milieu du spectacle et donné goût à la scène. Enfin je remercie ma famille et mes amis pour leur soutien essentiel dans la poursuite de mes études en architecture, ainsi que pour leurs nombreux conseils qui ont permis de donner de la couleur à ce mémoire.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'ACCÈS LIBRE

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Bibliographie

OUVRAGES

BARTHES Roland, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957

BOULLÉE Étienne-Louis, *Architecture. Essai sur l'art, manuscrit*, Bibliothèque nationale de France – Helen Rosenau, Londres, 1953

DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977

DOAT Jan, *Architecture et décors de théâtre*, Librairie Théâtrale, Paris, 1944

DUPAVILLON Christian, *Architectures du Cirque des origines à nos jours*, Moniteur, Paris, 1982 (Collection Architecture « Les bâtiments »)

FÉVRY Sébastien, *La mise en abyme filmique : essai de typologie*, Editions du CEFAL, Liège, 2000

FORESTIER Georges, Préface, notes et dossier pour *L'illusion Comique*, Pierre Corneille, (1639), Le Livre de Poche, Paris, 1987

KOOLHAAS Rem, AMO, *15 books accompanying the exhibition elements of architecture at the 2014 Venice architecture biennale*, Marsilio, Venise, 2014

LEDoux Claude-Nicolas, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804

LE PORS Sandrine, *Le théâtre des voix, À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011

ROCHER Yann, *Théâtres en utopie*, Actes Sud, Arles, 2014

TARDAN-MASQUELIER Ysé, *C.G Jung La sacralité de l'expérience intérieure*, Droguet et Ardant, Paris, 1992

VILLIERS André, *La scène centrale : esthétique et pratique du théâtre en rond*, Klincksieck, Paris, 1977 (Collection Esthétique, numéro 28)

WANG Wilfried, *Philharmonie de Hans Scharoun*, maison O'Neil Ford, Texas, 2013

REVUES

Créer à 360°, Editions du Mouvement, en co-édition avec le réseau 360°, Paris, 2012 (Cahier spécial, vendu avec le n°68 de la revue)

Le théâtre, art de la ville, la ville, théâtre vivant, revue Place Publique, Editée par l'association Mémoire et débats, Nantes, 2014 (n°48)

MEMOIRES ET THESES

ALLIMANN Odile et REVAZ Emilie, *La mise en abyme dans les arts, La mise en abyme dans l'architecture*, mémoire étudiant sous la direction du professeur Nicola Braghieri, École Polytechnique Fédérale de Lausanne Section architecture, Lausanne, 2015
Documents en ligne : http://archivesma.epfl.ch/2015/005/allimann_revaz_enonce/La%20mise%20en%20abyme%20dans%20l'architecture.pdf/
http://archivesma.epfl.ch/2015/005/allimann_revaz_enonce/La%20mise%20en%20abyme%20dans%20les%20arts.pdf

CONGRES ET COLLOQUES

FOHR Romain et FREIXE Guy (direction), *La scène circulaire aujourd'hui*, Editions l'Entretemps, Lavérune, 2015 (Collection Ex machina), Actes du colloque international réalisé à la Maison de la culture et au Cirque Jules-Verne d'Amiens, 2014

SOURIAU Etienne, « *Le Cube et la sphère* » *Architecture et dramaturgie*, Actes du colloque du Centre d'études philosophiques et techniques du théâtre, 1e session, Paris, 1948

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », conférence relatée dans la Revue *AMC*, Le Moniteur, Paris, 1984, p.46 à 49

ARTICLES EN LIGNE

BRADFER Fabienne, « Le Brussels Tango Festival a fait danser la capitale », *Le Soir* [en ligne], 2013

URL : <http://www.lesoir.be/225129/article/culture/2013-04-14/brussels-tango-festival-fait-danser-capitale>

CAVAILLÉ Fabien, « Utopie architecturale et espace (du) public. Éléments pour une mythologie de l'amphithéâtre (XVI-XXIe s.) », *Agôn* [En ligne], 2010 (N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, Réinventer le cercle)

URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1337>

DUBOIS Christine, « L'image abymée », *Images Re-vues* [En ligne], 2006

URL : <http://imagesrevues.revues.org/304>

GALLOT Clémentine, « La scène entre dans l'arène », *Le Monde* [en ligne], 2013

URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/05/24/la-scene-entre-dans-l-arene_3416120_3246.html

LAUAND Luiz Jean, « La capoeira comme vision du monde », Entretien de Eduardo Veiga à São Paulo le 20 octobre 1999, Association de capoeira *PALMARES* de Paris, Capoeira-palmares.fr [en ligne], 2008

URL : http://www.capoeira-palmares.fr/articles/duqui_fr.htm

MCMANUS David, « Espacio Cultural El Tanque de Santa Cruz de Tenerife », *e-architect* [en ligne], 2010

URL : <http://www.e-architect.co.uk/spain/espacio-cultural-el-tanque-de-santa-cruz-de-tenerife>

NOLIN Stéphanie, « Pour tout savoir du bud light sensation de vendredi à Québec », *Showbizz.net* [en ligne], 2015

URL : <http://showbizz.net/2015/10/01/pour-tout-savoir-du-bud-light-sensation-de-vencredi-quebec/>

TOULOUSE-CARASSO Nathalie, « La Scène centrale : un modèle utopique ? », *Agôn* [En ligne], Dossiers, 2010 (N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Réinventer le cercle)

URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1356>

PAGES INTERNET

CNRTL, Site du Centre National de Ressources Textuelles et lexicales

URL : <http://www.cnrtl.fr/>

Kiesler, Friedrich: Biography [en ligne], Site de Media Art Net, 2015

URL : <http://www.medienkunstnetz.de/artist/kiesler/biography/>

Le Projet 360 [en ligne], Site du réseau 360°,

URL : <http://www.theatres360.org/100-260-1-Le-Projet-360->

Sensation Amsterdam [en ligne], Site de ShowTex,

URL : <http://www.showtex.com/fr/projets/sensation-amsterdam,2015>

Syracuse Greek Theatre Scenography [en ligne], Site officiel de l'agence OMA, 2012

URL : <http://oma.eu/projects/syracuse-greek-theatre-scenography>

U2 - 360° Tour « The Claw » [en ligne], Site de BCM,

URL : <http://www.bcm.be/fr/references/podium-pieces/?rid=77>

VIDEOS EN LIGNES

« Espejo », Compagnie José Besprosvany, IDEA asbl, création vidéo de Yannick Jacquet, Wallonie-Bruxelles, Vimeo, 2015

URL vidéo : <https://vimeo.com/151510409>

« Friedrich Kiesler, Endless Theater », 1924, Dailymotion, 2003

URL : http://www.dailymotion.com/video/xbv1i2_frederick-kiesler-s-endless-theater_creation

« Josef Nadj : 30 ans au service de la danse contemporaine à Orléans », France TV info, Culturebox, 2017

URL vidéo : <http://culturebox.francetvinfo.fr/danse/danse-contemporaine/video-josef-nadj-30-ans-au-service-de-la-danse-contemporaine-a-orleans-251989>

« Violon Phase », Anne Teresa de Keersmaeker, The Museum of Modern Art , Youtube, 2011

URL vidéo : https://www.youtube.com/watch?v=E10HI8_MPEg

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Copyright © Rim CIVIDINO - Tous droits réservés

Mémoire de master - ensa Nantes - mai 2017