



HAL
open science

Alètheia : comment la scénographie au théâtre dévoile-t-elle la Vérité ?

Daphné Carette

► **To cite this version:**

Daphné Carette. Alètheia : comment la scénographie au théâtre dévoile-t-elle la Vérité ?. Architecture, aménagement de l'espace. 2022. dumas-03677898

HAL Id: dumas-03677898

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03677898>

Submitted on 25 May 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Alètheia .

Comment la scénographie au théâtre dévoile-t-elle la Vérité?

Mémoire de master . Daphné Carette

Alètheia .

Comment la scénographie au théâtre dévoile-t-elle la Vérité?

Remerciements.

Je tiens d'abord à remercier ceux et celles qui m'ont accompagnée tout au long des différentes phases de cet exercice.

Merci à mes camarades de séminaire pour l'intérêt et la bienveillance dont ils ont fait preuve, les uns envers les autres, durant nos séances de recherche du premier semestre de mémoire. J'espère pouvoir porter avec eux ce projet de réunir nos travaux dans un recueil commun, et ainsi continuer à entretenir ensemble les passions qui nous animent.

Merci à mes colocataires Laura et Violette (ainsi qu'Estelle, colocataire informelle) d'avoir patiemment écouté mes hésitations et partagé mes découvertes.

Merci à Catherine Drouet, Sébastien Etoubleau et Charline Thierry pour le temps qu'ils m'ont chacun consacré aux diverses étapes de la rédaction de ce mémoire, que ce soit dans l'élaboration d'une scénographie, l'analyse d'une œuvre dramaturgique ou encore la définition d'une problématique.

Enfin, je tiens particulièrement à remercier Laurent Lescop, pour m'avoir soutenue et encouragée dans ce projet mais également pour tous les échanges riches et passionnants que nous avons pu vivre.

Avant-propos.

Pour traiter cette question de la Vérité dans la création scénographique, il ne s'agit pas de s'interroger sur le caractère réaliste ou non de l'œuvre dramaturgique. Le texte théâtral peut relever de la fiction et comporter des aspects irréels assumés. Il nous importe plutôt d'analyser le traitement scénographique de ces œuvres pour tenter de comprendre comment approcher un ou plusieurs critères de Vérité universelle.

De plus, le mémoire s'articule notamment autour d'une réflexion philosophique conceptuelle ; il n'a pas pour vocation de traiter, d'un point de vue pratique, tous les effets permis par la scénographie afin de rendre une œuvre dramaturgique la plus réaliste possible ; il n'est pas non plus question de présenter un maximum de scénographies différentes et de les analyser. Certains aspects scénographiques d'œuvres théâtrales sont donc ici sollicités à titre d'exemple, pour étayer les propos tenus, mais ne constituent, en aucun cas, l'objet central de la réflexion.

De même, ce mémoire n'a pas pour prétention d'aborder de manière exhaustive les nombreux courants historiques et artistiques propres au théâtre qui ont permis une évolution complexe de la scénographie et du décor. Il ne relève donc pas d'une étude propre à l'histoire de l'art, ni à la dramaturgie.

Le choix de se concentrer sur certaines périodes historiques ou mouvements artistiques est simplement guidé par cette volonté de comprendre le rapport récurrent entre scénographie, réalisme et Vérité.

Le travail réalisé ne s'inscrit pas non plus dans une étude sociologique qui prendrait en considération des points de vue spécifiques de scénographes contemporains : il s'agit davantage de s'interroger sur la manière dont certaines périodes artistiques ou certaines scénographies examinent, parfois malgré elles, la question de la Vérité.

Si ce mémoire a pour ambition de distinguer les frontières poreuses entre illusion et réalité, qu'il tente de définir en quoi consiste la vérité au théâtre et comment celle-ci est palpable à travers la création scénographique, il paraît toutefois nécessaire de rappeler que cet écrit n'est pas celui d'un expert en scénographie ni celui d'un spécialiste en philosophie ; il est simplement la production d'une étudiante en master d'architecture qui, à travers l'exercice de mémoire et pendant deux semestres, cherche à questionner, par intérêt, la notion de vérité et fait ici état de ses recherches, découvertes et réflexions en sollicitant la dimension philosophique propre à la scénographie. Pour cela, le choix des thèses philosophiques retenues ne

prétend pas être absolu ni répondre de manière définitive à la question ; cependant, les quelques références philosophiques choisies ont pour finalité d'éclairer au mieux la façon dont la notion de Vérité est entendue ici ainsi que d'autres concepts, comme le paraître ou l'illusion, et permettent notamment de tisser un lien direct avec la scénographie et ses enjeux.

Ainsi, cet écrit est plutôt à considérer comme une introduction aux questions de réalité, d'illusion et de Vérité. Ses champs de réflexions étant infinis, il aurait été possible de questionner le thème de la réalité virtuelle, du décor de théâtre dans la ville, de la ville comme décor, du théâtre non-occidental, de l'inclusion des effets numériques et digitaux au théâtre et de leurs conséquences sur la perception de la réalité, par exemple.

Cependant, il m'a semblé pertinent de concentrer mes recherches sur certains mouvements, certaines tendances novatrices dans le milieu scénographique qui aiguisaient ma curiosité et mon intérêt, quant à leur liaison à la Vérité, pour tenter aussi de comprendre et de décrypter mon rapport et mon affinité avec certaines scénographies, lorsque j'ai la chance de me rendre au théâtre.

En effet, pourquoi des décors me dérangent-ils, me bouleversent ou me font-ils réfléchir ? Pourquoi d'autres me laissent-ils indifférents et ne m'ont servi que d'indices contextuels pour la bonne compréhension du récit ?

Pourquoi certaines scénographies portent la pièce, nourrissent le discours des acteurs et la teneur de l'action au point de transcender l'œuvre, alors que d'autres se font oublier et s'effacent ?

Finalement, ce travail est l'occasion pour moi de redéfinir aussi ma place de spectatrice dans le processus scénographique ; il m'encourage à me saisir de toutes les subtilités et les contradictions qu'embrassent les projets de scénographies.

Enfin, il est aussi un premier pas théorique, le prétexte pour interpénétrer deux disciplines qui me fascinent autant qu'elles m'animent : la philosophie et le théâtre.

Sommaire.

Remerciements	3
Avant-propos	4-5
Introduction	8-10
Préambule	13

ACCÉDER À LA VÉRITÉ PAR LA SCÉNOGRAPHIE

Quel rapport à la Vérité entretiennent les décors de théâtre? Se doivent-ils de traduire un réel sensible et fini ou, au contraire, évoquer un monde transcendant et insaisissable?

La Renaissance italienne et l'utilisation de la perspective pour créer l'illusion du réel	14-17
La scénographie et l'écueil de l'apparence	18-20
Le théâtre grec : le lieu des visions mystiques	21-24

Quelle est l'implication du spectateur dans le processus scénographique et dans cette quête de Vérité?

A la quête de la vérité ; le pouvoir des spectateurs	25-26
La fragmentation pour réfléchir au théâtre du Monde	27-29
Play with your fancies	30-32
L'ellipse et la polysémie de l'espace	33-34
La scénographie pour exalter les émotions	35-38
Démarcation de l'espace fictif et l'espace réel	39-41

Quels sont les moyens mis en œuvre pour évoquer des idées conceptuelles, sans nier pour autant l'identité du théâtre?

Le théâtre Médiéval : l'utilisation de symbole pour tendre vers le transcendant	42-44
Une juste mesure entre l'abstraction et la ressemblance : le désir de l'illusion vraie	45-49
Scénographie et vérité : incompatibles ?	50-51

CONCEPTION D'UNE SCÉNOGRAPHIE THÉÂTRALE

Choix de l'oeuvre	53-55
Choix du lieu de représentation	56-57
Méthode de travail	58-61
Mise en scène	62
Intentions scénographiques	63-65

PROPOSITION SCÉNOGRAPHIQUE

Conclusion	108-110
Médiagraphie	111-113

« Rien de plus futile, rien de plus faux, rien de plus vain, rien de plus nécessaire que le théâtre »¹

Le théâtre est le lieu de l'émotion, du divertissement et de l'imagination. Il est l'incarnation du paraître, du factice et de l'illusoire. Pourtant, il semble difficile d'affirmer qu'il ne se réduit qu'à un simple plaisir distrayant. Il est aussi un art qui, plus qu'il ne montre, révèle le monde dans lequel nous évoluons. Par l'habile transversalité des disciplines qu'il mobilise, sollicitant à la fois le texte dramaturgique, le jeu des acteurs, la scénographie et le public, le théâtre peut aussi se faire un médiateur entre une réalité que nous expérimentons quotidiennement et un univers plus complexe, conceptuel et abstrait.

Toutefois, même si ce constat s'offre à nous spontanément, il demeure plus ardu de le vérifier rationnellement. En effet, comment est-il possible de concilier des raisonnements rationnels, une quête de connaissance et de Vérité à travers des « représentations » théâtrales où la fiction et les faux-semblants se donnent à nous comme éléments consubstantiels au théâtre ?

Comme il l'a été énoncé précédemment, le théâtre est un art pluridisciplinaire. Le texte théâtral, même s'il est le fondement de toute représentation, ne peut se déployer sans le concours de nombreuses autres dimensions (acteurs, mise en scène, techniciens, scénographie, lieu notamment). Elles le métamorphosent et l'agrémentent de nouvelles

interprétations possibles. Une de ces dimensions essentielles se matérialise de manière patente à travers « l'art de la mise en forme de l'espace de représentation »², c'est à dire la scénographie, puisqu'elle est « indissociable de l'œuvre à l'avènement de laquelle elle participe, et n'a pas d'existence en dehors du temps de la représentation, ni séparément de la lumière, des présences vivantes, de l'architecture des corps, de leur placement, de leurs mouvements, des distances, des bruits. »³.

En effet, par une collaboration étroite avec la mise en scène, elle est ce qui permet à la pièce d'exister sur scène, mais aussi de se réinventer et de tendre vers une compréhension de l'œuvre plus subtile, ou bien tout simplement différente, parfois inattendue.

Peut-être serait-elle une condition pour cheminer vers un monde caché et transcendant : celui des idées, de la connaissance, du Vrai. Par les termes de Vérité et de Vrai, nous entendons ici le dévoilement du sens de la réalité, qui peut être à la fois une certitude immédiate mais également l'expérience immédiate de l'erreur. La Vérité est donc le caractère de ce qui existe réellement, non pas dans l'apparence fugitive des choses mais dans leur essence immuable. Elle ne peut être saisie par les sens mais seulement par un travail de l'esprit.

¹(Jouvet Louis, Le comédien désincarné, Flammarion, Paris, 2009, 396 p., collection Champs-essais)

²(Luc Boucris, Guy-Claude François, Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Editions Bordas, Paris, 1995)

³(Daniel Jeanneteau, à propos de 'l'Atelier Tintagiles', 1996)

Il s'agit alors de se demander : **Comment la scénographie au théâtre dévoile-t-elle le vrai ?**

L'écueil de la sensorialité et de la matérialité ne semble pouvoir être évité, tant ces aspects sont nécessaires à l'élaboration d'une scénographie. Existe-t-il alors des scénographies capables de dépasser la réalité fournie par nos sens ? Que s'agit-il de franchir et à quoi peut-on accéder par l'intermédiaire de la scénographie ? Le réalisme et le vraisemblant ne sont-ils que de vaines tentatives ? Dans ce cas, comment la scénographie s'extrait-elle de cette impasse ?

Ces questionnements réinterrogent inéluctablement le concept de limite, qu'elle soit matérielle ou non, entre le public et les acteurs mais aussi les notions de vision, de regard, d'interprétation et de point de vue.

Le regard posé sur ce mémoire s'avère lui aussi être un autre enjeu. Comment accommoder le point de vue du philosophe, en quête de définition de notions abstraites et impalpables et celui de l'architecte, évaluant sans cesse l'espace et ses possibilités pratiques et esthétiques ?

Un va-et-vient entre ces deux regards est indispensable : il est l'occasion de découvrir comment des préoccupations philosophiques peuvent s'inscrire dans une démarche d'agencement spatial et artistique.

Il s'agit donc de mettre en lumière, dans un premier temps, quelques exemples dans l'histoire du décor et de la scénographie qui illustrent différentes réflexions gravitant autour de la recherche de Vérité, et de s'interroger sur la

possibilité de son accès à travers la scénographie.

Pour cela, trois lignes directrices sont sollicitées. La première interroge la définition de Vérité à travers des décors traduisant un réel sensible et fini ou, au contraire, évoquant un monde transcendant et insaisissable. La seconde explore l'implication du spectateur dans le processus scénographique et dans la quête de Vérité. Enfin, la troisième souligne les moyens mis en œuvre pour traduire des idées conceptuelles ou métaphysiques, sans nier pour autant la matérialité et la sensorialité propres au théâtre.

Dans un deuxième temps, il est proposé un exercice de mise en pratique, par la conception d'une scénographie théâtrale, en tentant de mobiliser les sujets précédemment évoqués, à savoir le dévoilement d'un sens latent et le dépassement de notre réalité sensible par la scénographie.

Ce travail scénographique est donc l'occasion de se confronter concrètement aux différentes limites qui auront été énoncées quant à ce cheminement vers le vrai, et non pas de proposer une réalisation aboutie et parfaite, qui se targuerait d'avoir pu « dévoiler la Vérité ».

Il semble alors utile de garder humblement en mémoire les mots de Bertolt Brecht, au sujet du décor de théâtre :

« Un mur et une chaise sont déjà beaucoup. Et il est déjà très difficile de bien tracer un mur et de bien placer une chaise ».⁴

⁴(Freydefont Marcel, *Petit traité de scénographie : Représentation du lieu / Lieu de représentation*. Editions Joca Seria. Nantes, 2007, 151 p. (Les carnets de la Culture de Loire-Atlantique)

ACCÉDER À LA VÉRITÉ PAR LA SCÉNOGRAPHIE
exemples & réflexions

Quel rapport à la Vérité entretiennent les décors de théâtre ?
 Se doivent-ils de traduire un réel sensible et fini ou, au contraire, évoquer un monde transcendant et insaisissable ?

La représentation théâtrale, par les termes mêmes que sa dénomination comporte, ne semble pas pouvoir exprimer de vérité. Elle tend sans cesse vers une recherche de réalisme, de « vraisemblance »⁵ mais n'atteint jamais son but ultime, celui de traduire une vérité pure, de retranscrire ce que seul le « nous » (νοῦς)⁶ peut saisir. Et même si, par une collaboration habile entre la scénographie, la mise en scène et les acteurs, elle tentait d'exprimer une Vérité relative au monde des idées, elle n'en resterait que le pâle reflet, déformé malgré-lui paradoxalement par ce qui le fait exister : des contraintes matérielles, des codes de représentation et des corps finis, spatio-temporels donc limités, cadrés.

Cependant, il serait erroné d'affirmer que la scénographie se résigne simplement à servir le texte théâtral et qu'elle n'est qu'une illustration d'une possible intrigue. Les grands courants qui ont marqué l'histoire du théâtre occidental mettent toujours en évidence la recherche de Vérité, d'un monde transcendant idéal ou idéal.

Les exemples sollicités ci-dessous ne retracent en aucun cas une histoire de la scénographie ; il ne s'agit donc pas de dresser une description seulement chronologique des périodes historiques et artistiques évoquées mais plutôt de tenter de comprendre les différents enjeux, contraintes et

objectifs liés à la scénographie théâtrale d'une époque.

De plus le mot scénographie est entendu ici comme l'ensemble des moyens matériels, lumineux et sonores mis en place dans l'espace de jeu scénique, en liaison direct avec le texte dramaturgique et les acteurs : il convient de rappeler qu'il n'était pas utilisé dans les différentes périodes artistiques et historiques citées, mais qu'il est employé ici par souci de compréhension et de cohérence.

⁵ Vraisemblance: se comprend comme l'apparence de la Vérité, ce qui paraît Vrai

⁶ "nous": l'esprit rationnel, premier et transcendant

Le théâtre à l'italienne a fortement influencé l'ensemble du théâtre occidental. Depuis son essor au XV^e siècle en Italie, il continue d'être érigé comme une référence aujourd'hui.

Le plus grand principe faisant foi à cette époque auprès des peintres, architectes et théoriciens puis dans l'élaboration de scénographies théâtrales est celui de la perspective, qui découle notamment de l'expérience de la Tavoleta en 1415. En prouvant qu'il pouvait y avoir une continuité visuelle directe entre un monument et sa représentation en peinture, Brunelleschi fait émerger l'idée que la surface de représentation, surtout quand elle est plane, peut être totalement niée grâce à la représentation en perspective.

Au fur et à mesure, l'usage de la perspective se popularise, notamment au théâtre où les décors sont peints sur des surfaces planes disposées grâce à un système de châssis sur un plateau en pente pour donner une illusion de profondeur, avec un point de fuite (projection et convergence des lignes) qui correspond à l'œil du Prince.



Fonds Maciet, bibliothèque du Musée des arts décoratifs, Paris.
Ph. Michel Didier. Archives Larbor.
Vue perspective de l'intérieur de la salle du spectacle de Veronne, Italie.

L'objectif est celui d'une mimésis⁷, comme copie conforme de la nature telle qu'elle est perçue par un des cinq sens, celui de la vision. La perspective devient une évidence telle qu'elle n'est plus un simple moyen de représentation parmi d'autres ; elle tend à créer une confusion avec le réel que perçoit l'homme avec ses yeux, et s'impose donc comme une « réalité virtuelle »⁸.

La perspective peut donc être perçue comme une méthode pour tromper les sens du spectateur puisqu'elle se veut être une copie de la réalité sensorielle ; cependant, en dépit des efforts considérables déployés pour tenter de représenter le monde, elle impose des frontières marquées entre les spectateurs et la représentation théâtrale, c'est à dire entre réalité et fiction. Le cadre de scène, le rideau, les différenciation de lumière et le développement de la fosse d'orchestre instaurent une mise à distance entre les deux parties de la salle.

Alors, en dépit de la vraisemblance des lieux fictifs permise par la perspective, la rigidité et l'omniprésence de cette limite ne peuvent atténuer la sensation d'une habile illusion.

De plus, pour que cette illusion fonctionne, une immobilité et un rapport frontal entre la scène et les spectateurs sont nécessaires : le regard se doit d'être tourné vers le point focal du décor peint. Ainsi la perspective permet à la fois une symétrie et la représentation patente d'un infini matérialisé par le point de fuite, qui correspondent à l'idée d'une nature et d'un monde idéaux et parfaits.

Cependant, si ce monde là se revendique vraisemblant, en est-il pour autant vrai ? Ces décors si bien agencés, au point de tromper l'œil, nous permettent-ils d'accéder à une compréhension pure et vraie du monde ?

La perspective impose un point de vue particulier (l'œil du Prince) et représente un monde fini, dont l'infini devient palpable. Ces caractéristiques traduisent une réflexion menée sur le monde guidée par un anthropocentrisme ostensible et assumé.

En 1435, Alberti déclarait la posture démiurgique de l'homme en revendiquant « la position centrale de l'homme en tant qu'observateur d'un univers dont il est lui-même la mesure »⁹.

⁷ Mimésis: imitation du monde sensible, de la nature

⁹ (Surger Anne, Scénographie du théâtre occidental, Armand Colin Editeur, Paris, 2009, 224 p.)

⁸ Réalité virtuelle: s'entend ici comme la création d'un réel idéal, existant en puissance.

Cet anthropocentrisme dans la scénographie de la Renaissance ne semble donc pas pouvoir faire état d'une vérité supérieure au monde sensoriel perçu par l'homme.

Sa place précise de spectateur est désignée par le point de vue du peintre en un temps et un lieu uniques. Par ailleurs, la ligne droite utilisée dans la perspective relève d'une construction mentale de l'homme, tout comme la direction principale de l'infini qui est placé en face du regard de l'observateur.

On peut supposer que la perspective comme vision anthropocentrique du monde est en relation avec la représentation dans l'art d'un Dieu à figure humaine, qui apparaît au XV^{ème} siècle en Italie. Cet anthropomorphisme est à rapprocher avec la confusion entre le concept d'infini transcendant et sa représentation matérielle et tangible en tant que point de fuite.

Cet écueil tente d'être surmonté à la fin du XVII^{ème} siècle avec le procédé de la « vue sur l'angle » (*vedutta per angolo*) qui montre un point de fuite non plus centré, mais déplacé hors-champ, en présentant la fiction comme prolongation du réel, sans un infini imposé et perceptible ; mais la perspective comporte en elle des contradictions trop fortes pour s'ériger comme une approche fiable et satisfaisante de la vérité.

En effet, le corps de l'acteur, qui est en volume, connaît des difficultés à se mouvoir et s'intégrer dans un décor plat. D'autre part, il demeure compliqué voire impossible d'abolir les trop nombreuses démarcations qui subsistent entre le plateau et les décors ; des motifs sont peints sur la surface du plateau où jouent les acteurs, sans effet de perspective, et sont ensuite repris sur les décors en arrière-plan, cette fois en perspective, comme c'est le cas par exemple dans le théâtre de la cour du palais Ducal de Parme, réalisé par Serlio en 1540 : un véritable hiatus se crée entre le dallage dessiné sur le plateau, qui s'organise, comme un dallage réel et le dallage factice des décors, représenté en perspective.



BNE, Paris. PH. Coll. Archives Larbor. Sebastiano Serlio, décor comique.

Ainsi, en niant son statut de simple code de représentation, le vraisemblable offert par la perspective se veut le plus convaincant possible : c'est une fenêtre sur un monde idéal. Cette réalité est biaisée et elle ne peut correspondre au monde réel qui nous entoure dans sa complétude. Elle n'est qu'une imitation influencée par le point de vue hégémonique de l'homme et sclérosée par des cadres, des limites, des frontières et devient donc une illusion, présentant un infini virtuel, mais visible et intelligible.

Cette posture d'imitation adaptée à l'œil humain était d'ailleurs condamnée par Platon au sujet des peintures et sculptures grecques. Selon lui, la perspective détériore « les « véritables dimensions des choses » et elle substitue l'apparence subjective et l'arbitraire à la réalité et à la Loi (*nomos*)¹⁰ ».¹¹

On peut également s'interroger sur ce que les décors de la Renaissance cherchaient à représenter : Au-delà des contraintes géométriques de la perspective et de l'utilisation limitante de cadres plans, les décors ne retranscrivent qu'un environnement perceptible par les sens, majoritairement la vue. Ils ne cherchent pas à atteindre une réalité supérieure, comme celle des Idées ou encore à rejoindre une forme de spiritualité. Le pouvoir et l'imaginaire des spectateurs ne sont que très peu sollicités par la scénographie de la Renaissance : tout est donné à voir, imposé et construit.

Enfin, comme le formule P. Florensky, la perspective ne se retrouverait donc « pas dans l'art « pur », qui dans son essence même, est toujours plus ou moins métaphysique, mais dans l'art appliqué en tant qu'élément de décoration, dont l'objet n'est pas l'authenticité de l'être, mais la vraisemblance de l'apparence ».¹²

¹⁰ Nomos: Loi transcendante, guidée par la raison

¹¹(E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Edition de minuit, 1975, p.179)

¹² (P.P Florensky, *la perspective inversée*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1992, p.73-74.)

On peut se demander si, finalement, la scénographie au théâtre est condamnable lorsqu'elle assume sa volonté de reproduire le monde qui nous entoure, à l'image du théâtre à l'italienne. Imiter la nature pour situer le contexte d'une pièce est-il vraiment répréhensible ?

Denis Diderot souligne le caractère méprisable d'une telle démarche : « ce qui nous montre que nous sommes encore loin du bon goût et de la Vérité, c'est la pauvreté et la fausseté des décorations et le luxe des habits »¹³.

Une scénographie théâtrale représentant des éléments réalistes sensibles relève-t-elle uniquement du simple divertissement, de l'agrément visuel ou bien peut-elle tout de même encourager le spectateur à déceler le sens latent d'une pièce ?

Imiter simplement ce que nous expérimentons quotidiennement avec nos sens paraît effectivement critiquable.

Le philosophe Georg Wilhelm Friedrich Hegel affirme que copier la nature n'est pas le but de l'art : « Cette répétition peut apparaître comme une occupation oiseuse et superflue, car quel besoin avons-nous de revoir des tableaux, ou sur la scène, des animaux, des paysages ou des événements humains

que nous connaissons déjà[...] ? On peut même dire que ces efforts inutiles se réduisent à un jeu présomptueux dont les résultats restent toujours inférieurs à ce que nous offre la nature. »

De cette citation émanent deux idées que l'on peut aisément appliquer au cas de la scénographie au théâtre. D'une part, représenter la nature telle qu'elle est, en voulant la singer, ne présente pas particulièrement d'intérêt ou d'originalité ; d'autre part, il est vain de la mimer puisqu'il est impossible de la saisir absolument dans sa dimension infinie et parfaite. Vouloir la reproduire trait pour trait serait risquer de produire un vulgaire pastiche.

Ce constat est l'objet d'une réflexion permanente dans la création de décors de théâtre et il amène inévitablement de nombreux dramaturges, metteurs en scène et scénographes à critiquer l'aspect trop sclérosé, voire inutile et décevant, de l'imitation : « Le décor est hybride, ni naturel, ni artificiel. S'il était semblable à la nature, ce serait un duplicata superflu »¹⁵.

L'écueil récurrent de l'imitation se matérialise par-dessus tout dans la création, désirée ou non, d'une simple « apparence ». Pour Descartes, l'apparence est une erreur engendrée par les sens qui ne peut être corrigée que par

l'entendement ; pour appuyer son propos, il prend l'exemple d'un bâton plongé dans l'eau dont la moitié paraît rompue en raison de l'effet de réfraction de l'eau. C'est grâce à notre pouvoir de réflexion, à notre raison que nous pouvons dépasser la simple information fournie par notre vue (l'apparence) et savoir, par conception, que le bâton est bel et bien droit. L'imitation illusionniste, séduit certes, mais en définitive, trompe.

L'apparence en scénographie n'aurait-elle donc aucune utilité, si ce n'est de flatter nos sens ? Ne peut-elle pas nous faire nous questionner sur ce que veut vraiment dire l'illusion, le paraître ?

Toujours dans l'*Esthétique I*, Hegel explique que toute vérité conceptuelle doit apparaître à un moment donné au risque de ne rester qu'abstraction pure. Le Vrai existerait donc pour lui-même, dans l'esprit et il « apparaîtrait » donc en lui-même, pour les autres.

De là naît l'idée d'un échange rationnel possible entre les hommes (ici spectateurs, acteurs, auteurs, scénographes, metteurs en scène), un accord entre les esprits ou du moins un dialogue critique sur les moyens et les fins visés pas les choix scénographiques.

La nuance se dessine sur ce qui apparaît, le contenu, puisque la scénographie a une apparence qui lui est propre, qui la définit. Elle peut proposer une imitation tronquée, déformée qui interroge et permet aux spectateurs d'accéder

à la vérité de leur existence, par delà les artifices.

Par exemple, dans la proposition scénographique du collectif flamand FC Bergman pour « Les Pêcheurs de Perles » de Georges Bizet, une énorme vague est créée sur scène de manière très réaliste. Pourtant cette vague ne se targue pas de représenter la mer telle qu'on la trouve dans la nature, mais plutôt d'évoquer le retour de la passion amoureuse et son inaccessibilité.



FC Bergman, www.fcbergman.be, Les Pêcheurs de Perles, ph. Annemie Augustijns

¹³ (Denis Diderot, De la poésie dramatique, 1758, [XIX-De la décoration])

¹⁴ (Hegel, Esthétique I, 1829, traduction de S.Jankélévitch, collection Champs, Edition Flammarion, 1979, pp.35-37).

¹⁵ (Alfred Jarry, article paru dans le Mercure de France, 1896)

Hegel rappelle aussi que si l'on convient que l'art est illusoire, la réalité est « une illusion plus forte, une apparence plus trompeuse que l'apparence de l'art.[...] Nous savons que la réalité vraie existe au-delà de la sensation immédiate et des objets que nous percevons directement. C'est donc bien au monde extérieur et non à l'apparence de l'art que s'applique le qualificatif d'illusoire ». ¹⁶

Ainsi, ce serait d'abord le monde tel qu'il nous apparaît qui duperait nos sens et proposerait une vision déformée de la Vérité. La scénographie théâtrale, parce qu'elle prévient le spectateur du caractère artistique et scénarisé de ce qui va être donné à voir et à entendre, échappe à la tromperie.

Est-il alors possible de penser une scénographie qui échapperait à des considérations matérielles et qui se libérerait de l'emprise et la faillibilité de nos sens ?

¹⁶(Hegel, Esthétique I, 1829, traduction de S.Jankélévitch, collection Champs, Edition Flammarion, 1979, pp.29-30)

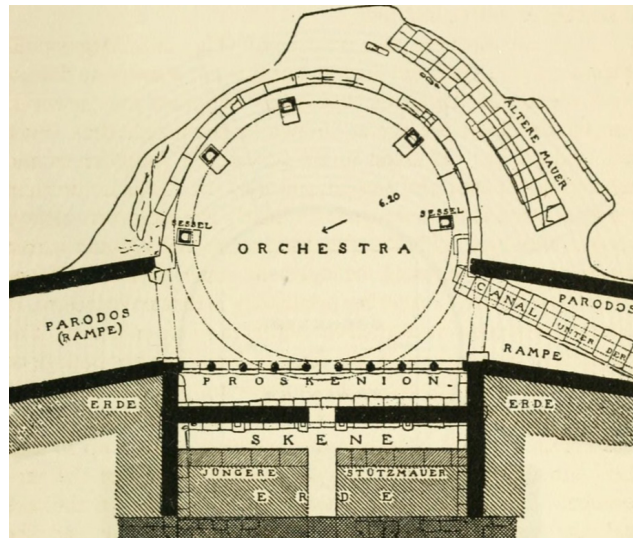
Le théâtre antique opère toujours une forte influence dans l'univers scénique contemporain ; les textes des dramaturges grecs sont étudiés et joués encore aujourd'hui, ce qui confirme leur valeur et leur importance. Pour autant, si la scénographie mise en place en Grèce antique paraît moins évoquée, elle n'en demeure pas moins extrêmement riche et complexe dans l'enseignement qu'elle nous donne.

Bien que la mimésis soit un terme omniprésent dans la conception de l'art grec, le théâtre n'en fait pourtant pas son maître-mot, ni son objectif principal, loin de là.

Les décors sont peints par de grands artistes, comme Appollodore dont le célèbre travail en clair-obscur est sollicité pour les pièces d'Euripide. Leur ressemblance avec le monde extérieur est appréciée, mais n'est jamais une finalité. Contrairement aux décors du théâtre à l'italienne, le réalisme, convoqué dans les décors grecs, ne restent qu'un élément dans la représentation. De même, les masques portés par les acteurs pendant la pièce arborent des expressions outrancières, qui exacerbent les émotions des personnages ; ces mêmes masques amplifient la voix des acteurs et lui donnent une tonalité inhumaine et profonde. Enfin, souvent agrémentés d'accessoires tels que des échasses par exemple, les corps perdent leurs proportions habituelles et deviennent démesurés.

L'objectif des pièces n'est donc certainement pas d'offrir aux spectateurs une copie de la réalité, un reflet dans lequel ils reconnaissent le monde qui les entoure. Au contraire, c'est un univers volontairement déformé qui est présenté au public, une réflexion sur le réel, permise par un habile jeu de frontières.

Par son architecture, le théâtre grec matérialise une frontière symbolique entre les manifestations divines que l'être humain est autorisé à percevoir et celles auxquelles il n'a pas accès, car elles relèvent d'une élévation, d'une transcendance telles qu'elles ne peuvent être embrassées par les 5 sens d'un être fini, matériellement déterminé. L'espace entre le proskenion et la façade de la skéné devient symboliquement le lieu de l'interdit, de l'inaccessible. Ainsi, le dépassement de cette frontière invisible devient la métaphore d'un interdit, d'une limite qui, dès lors qu'ils sont franchis, deviennent un sacrilège. Par exemple, dans la pièce "Hippolyte" d'Euripide, le cadavre de Phèdre apparaît par la porte centrale de la skéné. Par ce jeu de passage de l'invisible au visible, l'action symbolise l'accomplissement d'un acte impensable et défendu : l'inceste.



Ground Plan of the Theater at Oropus in Attica See, p.173, *The Greek theater and its drama* (1918), Flickinger, Roy C.

La porte est le seuil, la limite intérieur/extérieur, symbole d'abandon d'une condition (finie), pour entrer en une autre (l'infini éternel). La porte permet d'actualiser cette interpénétration de lieux et de temps contraires qui s'opposent tout en ne prenant sens que dans leur nécessaire complémentarité: la porte matérielle permet le cheminement vers l'immatériel. Ce jeu de caché-montré demeure un motif essentiel dans la scénographie théâtrale, quel qu'en soit la période historique dans laquelle elle s'inscrit, comme le scénographe Marcel Freydefont l'explique : il s'agit de « peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit » (Mallarmé), [car] la scénographie relève d'une logique de l'effet autant que d'une logique de signe, se partageant entre sensation et signification. [...] Organisant le champ de la perception, elle joue notamment sur les effets de masque et de découverte, d'apparition et de disparition. C'est - à - dire qu'elle détermine ce qui est visible, ce qui est caché. ».

¹⁷(Freydefont Marcel, *Petit traité de scénographie : Représentation du lieu / Lieu de représentation*. Editions Joca Seria. Nantes, 2007, 151 p. (Les carnets de la Culture de Loire-Atlantique)

Un rapprochement peut aussi être effectué entre l'origine des Dionysies (fêtes religieuses célébrant Dionysos, Dieu des réjouissances et du théâtre entre autre) et l'importance de cette dualité entre ce que les hommes sont autorisés à percevoir et les visions que l'œil humain ne peut accueillir : La mère de Dionysos, Sémélé, amante du dieu Zeus, aurait été aveuglée pour avoir transgressé l'interdit fondamental, c'est à dire apercevoir le dieu suprême, Zeus, de ses propres yeux.

Dionysos et les Dionysies incarnent donc ce passage entre un univers abstrait, métaphysique et le monde fini qui s'offre aux hommes à travers les sens ; ils sont l'occasion de manifestations divines tout en rappelant l'interdit du contact direct avec le divin.

La vision est une notion omniprésente et complexe dans le théâtre grec. Le vocabulaire grec relié au théâtre évoque toujours l'« opsis », c'est-à-dire la vue en tant que sens mais aussi comme vision, rêve, apparition. Ces deux sens sont aussi contenus dans le verbe « theomai » dont dérive « theatron » : le « lieu d'où l'on voit » mais également le « lieu d'où l'on accède à des visions mystiques ».

De même, l'effet d'aveuglement précédemment expliqué dans le mythe de Sémélé et Zeus est un motif essentiel dans la quête de la connaissance et de l'élévation chez les grecs ; les gradins des théâtres étaient d'ailleurs placés vers le Sud, pour renforcer cet sensation d'aveuglement qui, couplé aux effets enivrants du vin, provoquait un éblouissement et de l'« enthousiasme » (enthéos en grec, c'est à dire « animé d'un transport divin, inspiré par les dieux », selon la définition d'Anne Surger)¹⁸.

Mais alors que représente vraiment ce symbole de cette lumière, qui semble être douloureuse pour les sens, puisque éblouissante, mais pourtant sans cesse recherchée et évoquée dans les dispositifs scéniques du théâtre grec ?

¹⁸(Surger Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, Armand Colin Editeur, Paris, 2009, 224 p.)

La lumière est une image qu'utilise notamment Socrate dans son dialogue avec Glaucon, à travers l'Allégorie de la Caverne de Platon (Livre VII de La République). En effet, Socrate décrit la véritable et plus pure lumière comme celle du Soleil, puisqu'elle symbolise la Connaissance, l'accès aux Idées et donc la Vérité. Celle-ci est si puissante qu'elle empêche de voir les ombres, et les objets perceptibles par nos sens. Il ne s'agit donc plus de voir mais de comprendre. En cheminant vers le soleil, nous quittons le monde matériel des apparences et nous nous élevons vers le monde métaphysique des Idées. Cette quête de connaissance est douloureuse car la lumière éclatante du soleil est bien moins confortable que la luminosité tamisée d'un monde en clair-obscur, où nous sommes dépendants de nos sens. Cependant, une fois que nous décidons de comprendre, de regarder le soleil en face et que nous nous sommes libérés de nos « chaînes » (nos sens), il nous paraît insupportable de retourner dans une caverne où la réalité ne se résume qu'à des apparences trompeuses.

Ainsi, la Vérité et le Savoir s'imposent comme des thérapies pour s'affranchir du sensible et de l'illusoire ; vouloir se confronter à la lumière transcendante du soleil revient à s'éloigner de la manifestation des choses et se rapprocher progressivement de leur essence .

Finalement, à la différence de la limite entre fiction et réalité dressée par le théâtre moderne dans sa scénographie, le théâtre antique propose une frontière entre le divin indicible, le monde métaphysique des Idées et leur manifestation visible par le théâtre. La scène est le lieu des visions mystiques, de la théophanie¹⁹ mais aussi de l'élévation intellectuelle et de la quête de Vérité.

¹⁹ Théophanie: manifestation divine

Quelle est l'implication du spectateur dans le processus scénographique et dans cette quête de Vérité?

L'accès à la vérité ne peut se donner entièrement, sans intervention extérieure. Il se recherche, se désire, et dépend donc de l'implication du celui qui le convoite. Il est un travail, une épreuve parfois douloureuse comme l'est l'ascension vers le Soleil dans *l'Allégorie de la caverne*. Pendant la Renaissance, l'échec du décor illusoire en perspective s'établit peut-être dans la passivité des spectateurs, qui ne sont invités d'aucune manière à prendre part à l'œuvre jouée. Il ne s'agit pas de les impliquer concrètement en les faisant jouer des rôles d'acteurs, mais plutôt de créer un rapport tacite d'inclusion, que ce soit par l'acceptation de la facticité du décor, la stimulation de son imagination ou encore la prise en compte de son pouvoir de réflexion.

On peut donc se demander si plutôt que d'être évoqué par des éléments strictement matériels et sensibles, l'accès à des concepts abstraits ne résiderait pas plutôt dans le pouvoir de réflexion des spectateurs et leur sensibilité, face à la présentation scénographique d'une œuvre. Comme l'énonce Marcel Freydefont, « Toute scénographie se fonde sur la prise en compte ou la définition de la relation qui s'établit entre le spectateur et l'acteur, entre l'espace de l'acteur et celui du spectateur »²⁰.

²⁰(Freydefont Marcel, *Petit traité de scénographie : Représentation du lieu / Lieu de représentation*. Editions Joca Seria. Nantes, 2007, 151 p. (Les carnets de la Culture de Loire-Atlantique)

Le spectateur ne peut donc pas se faire simple récepteur d'une œuvre. Son rôle est primordial si l'on considère que le théâtre ne peut s'incarner que dans le présent d'une rencontre entre les acteurs, le texte, la scénographie, le lieu et les spectateurs. Finalement, la compréhension d'une œuvre, les réflexions qu'elle engendre, les souvenirs qu'elle crée, ne persistent que dans l'esprit du public. C'est donc peut-être à travers la considération du public et son implication dans l'œuvre que la représentation théâtrale dépasse le simple divertissement.

Comment la scénographie peut-elle être un élément clé dans cette prise en compte du public ? Peut-elle être un guide, une voie d'entrée vers une réflexion qui franchirait la première compréhension fournie par le texte et le jeu des acteurs ?

De 1590 jusqu'à 1630, le théâtre baroque en France se caractérise par son décor, qui répond à trois grands principes : La multiplicité, la discontinuité et l'hétérogénéité. Ces principes prennent forme à travers l'utilisation de compartiments (appelés « chambres »), délimités par des espaces de différentes tailles, qui permettent aux acteurs d'entrer ou de sortir de scène. Les espaces extérieurs, convoqués par le texte dramaturgique, se manifestent dans ces « vides » qui accueillent donc n'importe quel espace, de manière neutre et versatile. Les lieux intérieurs, incarnés par les « chambres », ne paraissent pas répondre à une certaine logique dans leur disposition ; ils sont juxtaposés les uns aux autres alors qu'ils ne représentent jamais le même lieu. Parfois même, deux lieux sont discernables sur les parties haute et basse d'un même compartiment alors qu'ils ne possèdent pas de lien entre eux.

Cette fragmentation scénographique demande donc indéniablement une implication du spectateur dans l'œuvre. C'est par la discontinuité que le public opère un glissement de la représentation première qui se déroule sous ses yeux vers une réflexion sur la représentation du Monde comme théâtre.

De plus, les décors possèdent des proportions irréalistes, qui font paraître le corps des acteurs bien trop importants ; de même, l'usage de la perspective n'est pas unifié et conduit donc à une multiplicité importante des points de vue. Au contraire du théâtre à l'italienne dont le point de fuite est orienté selon l'œil du Prince, l'orientation du regard n'est pas définie et l'image n'est jamais univoque.

Toutes ces constructions fragmentaires et polysémiques transforment ce qui est donné à voir comme une allégorie, avec divers degrés de réception et d'interprétation : il incombe au spectateur d'identifier les différents lieux qui s'actualisent sur scène, d'ignorer les compartiments inutiles car non impliqués dans une action donnée, et donc de tisser au fur et à mesure la fiction dramatique.

C'est un jeu permanent, un passage du sens premier au sens figuré que seul le spectateur, grâce à son pouvoir de réflexion, peut exécuter. Le décor est positionné de telle sorte à ce que le plus grand nombre de spectateurs puisse apprécier l'ensemble des compartiments sur scène (décoration dite « simultanée »). Il ne s'agit plus de contenter une seule personne ni d'imposer un point de vue unique en dénigrant la participation du public dans le processus scénographique.

Ainsi, le statut du spectateur comme simple témoin passif d'un divertissement se brise. Il devient le rouage principal, nécessaire à l'accomplissement de l'œuvre théâtrale. Cela se matérialise d'ailleurs dans la négation du quatrième mur²¹. L'espace destiné à la fiction et celui qui accueille le public ne sont plus sclérosés. C'est le corps de l'acteur en action qui marque l'espace de jeu.

Finalement, le but du théâtre baroque se détourne de la vraisemblance avec le réel. Il refuse de tromper les spectateurs par des illusions en tentant de rendre le faux plus « vrai ». Sa vocation est de permettre au spectateur de s'impliquer

dans l'œuvre, pour se construire dans un même temps une image du Monde, et même une image de l'invisible. Le théâtre baroque s'éloigne de l'illustration et encourage le spectateur à tendre sans cesse vers un sens figuré. Il devient la médiation vers une réalité supérieure par son procédé caractéristique de fragmentation et de juxtaposition.

Cette considération du public n'est pas seulement l'apanage du théâtre baroque, puisque le théâtre Élisabéthain (1562-1642) propose lui aussi une forte intégration du public. Il compte sur l'imagination du spectateur et sa capacité à prendre part à la représentation à travers la relation étroite entre le texte dramaturgique et l'agencement de la scène. Les différents moyens scénographiques mis en place, notamment pour les pièces de Shakespeare, traduisent un appel impératif à l'intelligence des spectateurs pour qu'ils deviennent, à leur tour, co-créateurs de la pièce.

²¹ Quatrième mur: séparation imaginaire entre le public et la scène

Tout comme le théâtre baroque, le théâtre Élisabéthain déjoue le trompe-l'œil qui copie une réalité anthropocentrique, à la manière du théâtre à l'italienne. Le spectateur revêt une position centrale et il s'agit de l'intégrer dans la fiction. Pour ce faire, le texte dramaturgique invite délibérément le public à accepter le caractère fictif de ce qui se joue devant lui, il lui propose de mobiliser son imagination comme l'illustre l'intervention du chœur dans la pièce *Henry V* de Shakespeare. Le texte recommande au spectateur de « Cédez à vos rêveries ! » et de « Complétez notre spectacle par votre esprit » (acte III). La séparation entre le spectateur et la fiction est donc abolie.

Mais alors si, comme l'exprime la célèbre formule « Play with your fancies », il ne s'agit que de rêveries, d'imagination et de jeu, le théâtre Élisabéthain ne se résume-t-il qu'à une distraction, un plaisir de l'esprit ? Le spectateur parvient-il à se saisir de quelque chose d'autre que d'une pause récréative et ludique ?

À la différence du théâtre à l'italienne, le théâtre Élisabéthain ne prétend pas tromper les sens du spectateur. C'est consciemment que celui-ci entre dans la fiction, par le seul pouvoir de la volonté du public. Par exemple, lorsque le texte informe les spectateurs que « Le Roi [...] se transporte à Southampton. C'est là qu'est le théâtre à présent, là que vous prenez place. » (acte III de *Henri V*), c'est une manière volontaire d'assumer les limites du théâtre et ses possibles incohérences. En ce sens, le spectateur n'est pas dupé, il est le signataire d'un accord tacite qui vise à l'incorporer dans le moteur de la fiction.

Ce désir de dévoiler ce qui est d'ordinaire dissimulé et donc de revendiquer une forme de sincérité et d'humilité face au spectateur est d'ailleurs questionné dans les années 1930 notamment au sujet du dévoilement de la machinerie au théâtre, ou des changements de décors à vue par exemple, comme l'illustrent les propos de Bertolt Brecht en 1924 : « Il importe davantage que les décors disent au spectateur qu'il est au théâtre plutôt que de lui suggérer qu'il se trouve par exemple en Aulide. [...] Le mieux est de montrer la machinerie, palans et cintres. Il faut des décors qui, s'ils représentent par exemple une ville, donnent l'impression d'une ville construite pour durer deux heures. [...] Il suffit qu'un lieu ait la crédibilité d'un lieu perçu en rêve ».²²

²² (Freydefont Marcel, *Petit traité de scénographie : Représentation du lieu / Lieu de représentation*. Editions Joca Seria. Nantes, 2007, 151 p. (Les carnets de la Culture de Loire-Atlantique)

Le spectateur est aussi sollicité dans sa compréhension du décor et ce qu'il y projette. La scénographie devient, à elle seule, une figure de rhétorique du visible par un jeu subtil entre le texte et le décor qui s'y rapporte. En effet, les descriptions littéraires possédant un sens allégorique dans le texte se retrouvent transcrites dans le décor, telle une synecdoque. Par exemple, lorsqu'un acteur enjoint les spectateurs à regarder « le paquet du ciel [qui] est tout incrusté de disques d'or étincelants »²³, le décor est un plafond peint de stuc et d'or.

Le spectateur voit donc ce que le texte décrit mot à mot. Il n'y a plus d'intermédiaire pour passer au sens figuré, contrairement au trompe-l'œil de la renaissance.

De la même manière, grâce à des précisions amenées par le texte, des fragments de décor représentent un univers bien plus conséquent : ainsi un arbre sur scène devient une forêt et un soldat une armée. Là aussi, la rhétorique devient celle du visible, en utilisant le procédé de la synecdoque de la partie.

La scénographie de l'œuvre s'adresse donc directement au public et compte sur sa capacité d'interprétation pour se saisir du sens de la pièce. Elle ne se donne pas entièrement mais nécessite une interaction pour exister. L'image proposée et recherchée n'est pas une image du visible mais plutôt une image de l'imaginaire, mentale, intérieure et spirituelle. En cela, le spectateur devient maître de ce qu'il choisit de comprendre. En ce sens, ce type de scénographie est un moyen pour s'élever intellectuellement et ne pas rester un simple observateur, prisonnier de ses sens.

En donnant au spectateur ce pouvoir, elle l'incite à dépasser la simple matérialité des choses ; elle est donc un premier pas vers des questionnements plus abstraits, rationnels et constructifs. C'est le spectateur qui cadre la pièce et en élabore aussi une structure pensable.

Cette démarche se transcrit également sur l'architecture du théâtre Élisabéthain, qui est un O circulaire, à la fois fermé et ouvert sur le ciel, où les volumes existent, que ce soit par la réalité du corps des acteurs ou par les décors.

Il se dégage alors un véritable rapport entre la matérialité du théâtre Élisabéthain et une certaine forme de spiritualité, de métaphysique :

²³ (Shakespeare William, *Le Marchand de Venise*, V 58-59)

« Est-ce que la scène Shakespearienne constitue une transformation de l'ancienne scène religieuse ? Ses niveaux [...] constituent-ils une présentation de la relation du divin à l'humain vue à travers le monde sous sa triple forme ? Le monde élémentaire et subcéleste serait alors la scène carrée, sur laquelle l'homme joue ses rôles. Le monde céleste et circulaire est suspendu au-dessus de lui ; [...] c'est l'ombre des idées. »²⁴.

L'implication du spectateur et son positionnement dans l'œuvre passeraient donc par la stimulation de son imagination : en se projetant dans la pièce, il mobilise son pouvoir d'analyse personnelle.

La scénographie apparaît comme élément majeur pour accentuer le pouvoir réflexif du théâtre, comme le souligne le scénographe grec Yannis Kokkos en 1922 : « La scénographie [...] est une façon de rendre visible ce qui est invisible derrière un texte. Il est important que l'espace aide le spectateur à entrer dans le temps réel de l'écriture. Il doit l'accompagner pendant tout le temps de la représentation et en même temps, lui laisser sa liberté d'imagination [...]. Si les visions que propose le scénographe doivent être très puissantes, elles doivent inclure une marge, qui est la marge de l'imaginaire de l'autre. Autrement, il n'y a pas de théâtre parce qu'il n'y a pas d'échange. »²⁵.

Certes, l'appel à son imagination semble bien être contradictoire avec la quête de vérité, cette dernière relevant d'une activité rationnelle. Et pourtant, construire des images mentales, c'est opérer un effort de l'esprit. Cet effort informe les données sensibles, tout comme la rationalisation de celles-ci, selon un degré de fiabilité bien évidemment incomparable. Ainsi, par l'imagination, les spectateurs initient déjà une remise en question de leur réalité et s'affranchissent aussi, d'une certaine façon, des données sensibles parmi lesquelles ils évoluent.

²⁴ (Frances Yates, L'Art de la Mémoire, op. cit., p. 390-391)

²⁵ (Freydefont Marcel, Petit traité de scénographie : Représentation du lieu / Lieu de représentation. Editions Joca Seria. Nantes, 2007, 151 p. (Les carnets de la Culture de Loire-Atlantique)

Cet appel à l'imagination peut se traduire par d'autres moyens qu'une scénographie détaillée et littérale comme celle du théâtre Élisabéthain.

Au 17^{ème} siècle en France, Corneille préconise une toute autre sorte de scénographie qui implique toujours le spectateur et son imagination.

Il s'agit d'un « Palais à volonté »²⁶ qui s'oppose à la recherche d'illusion du vrai : un lieu qui ne représente aucun endroit en particulier, sans localisation rationnelle. Il est une place neutre au service de l'action tragique, un espace polysémique qui porte en lui tous les lieux impliqués par une pièce.

Ce système est perçu comme un système d'ellipse, qui caractérise à minima les lieux. L'effet de redondance avec le texte est brisé. Le décor est borné avec un minimum de signifiants et demande donc aux spectateurs de créer leur propre décor par le biais de leur imagination. C'est bel et bien un lieu à « volonté », subordonné à la volonté de l'auteur, de l'acteur, mais surtout, du spectateur.

D'une part, la neutralité du décor renforce le caractère universel de l'action tragique. D'autre part, le spectateur ne peut s'empêcher de projeter sur cet espace vierge son

²⁶ Palais à volonté: décor unique au décor sobre qui sert à plusieurs pièces de théâtre

imaginaire et donc d'associer la pièce à son propre vécu, à sa vision subjective et donc différenciée du monde. La scénographie d'un tel type de décor est une invitation à questionner notre rapport au monde et la manière dont nous y prenons place.

Un tel agencement spatial incite de plus le spectateur à se détacher de ce qu'il voit, et donc à s'extraire d'une réalité sensible trompeuse. Ici, le décor permet au discours théâtral de se déployer et d'incarner l'action. Le texte dramaturgique est donc paradoxalement ce qui « fait voir » puisqu'il exprime les passions des personnages et signifie les divers événements.

Le décor revêt une neutralité au profit du discours théâtral, qui reprend, dans sa structure, une véritable fonction visuelle détournée et s'empare de la fonction matérielle du décor. Par exemple, dans la pièce *Britannicus* de Racine, l'enlèvement de Junie est décrit comme un véritable tableau puisqu'on retrouve de nombreux contrastes comme la lumière et l'ombre ou encore le silence et les cris.

L'imagination du spectateur est donc stimulée. Celui-ci « voit » à travers le texte prononcé.

Toutefois, l'agencement scénique du Palais à Volonté n'est pas voué à s'effacer derrière le texte. Sa neutralité est, au contraire, un moyen d'accentuer la fatalité de l'action tragique mais elle tend aussi à souligner les différentes forces qui dépassent l'être humain et qui sont incarnées par des personnages. Dans Britannicus, par exemple, le personnage de Néron reflète la notion de pouvoir, auquel il manquerait de la grâce. Au contraire, Auguste représente une morale juste, à travers sa générosité et son refus d'utiliser la violence.

Finalement, une telle scénographie est en lien direct avec les personnages et le texte qu'ils déclament. Elle met en exergue les passions des personnages et insiste sur leur caractère universel.

Ainsi, plutôt que de se suffire à elle-même en tentant de faire émaner des idées abstraites, la scénographie pourrait être mobilisée comme l'élément nécessaire pour accentuer les émotions et les actions vécues par les personnages. Par ce lien dynamique, le propos tenu par l'acteur posséderait une portée plus profonde et partagée par les spectateurs, comme l'évoque le philosophe Étienne Souriau en 1950 : la scénographie au théâtre est un indispensable pour « mettre en patuité l'univers de l'œuvre[...]. Un univers présenté dans sa pleine puissance de nous émouvoir, de nous bouleverser, de nous imposer sa réalité, d'être, pendant une heure ou deux, pour nous, la réalité. ».

²⁷ (Freydefont Marcel, *Petit traité de scénographie : Représentation du lieu / Lieu de représentation*. Editions Joca Seria. Nantes, 2007, 151 p. (Les carnets de la Culture de Loire-Atlantique)

La scénographie au service des personnages et de ce qu'ils transmettent aux spectateurs serait donc une autre approche dans le dévoilement de la Vérité au théâtre. Mais comment cela s'opère-t-il ? Est-il impératif de transfigurer le décor en un lieu unique, détaché du contexte mais qui amplifie les émotions émanant des personnages, comme le Palais à Volonté ? Serait-il possible d'envisager un décor reprenant les codes du réel sensible mais dont la finalité serait dédiée à la crédibilité des personnages, à leur appréciation et non la reproduction de ce même monde sensible ?

Au 19^{ème} siècle, le théâtre romantique place la crédibilité et la profondeur du personnage comme les éléments dominants de la pièce. Pour accentuer l'intensité des émotions, le décor copie la réalité et se veut grandiose ; il sublime la vie réelle en la traduisant à travers une magnificence toujours plus poussée. On peut par exemple citer les décors luxuriants créés par Nézel et Chaperon pour la pièce des Mille et une Nuits, rédigée par Adolphe d'Ennery et représentée en 1881 au théâtre du Châtelet : les tableaux présentent tous pléthore d'accessoires, d'innombrables costumes richement travaillés, de multiples fresques abondant en détails et en ornements mais aussi un jeu remarquable de lumières combinées, à la fois naturelles et artificielles, notamment pour le tableau du « Royaume des Lampes ».

Au contraire du système proposé par la skéné grecque où la transgression relevait de l'invisible, les interdits sont montrés et vécus par les personnages à travers leur jeu. Le décor se doit d'être cohérent, bien que magnifié, au péril, sinon, d'ôter la puissance des émotions transmises. Sa mise en forme met également en jeu chaque personnage qui porte en lui, au-delà du texte, une identité marquée et complexe, qui préexiste à leur parole. La scénographie devient donc un moyen d'apporter une dimension encore plus exacerbée aux émotions et à la personnalité des acteurs, pour qu'elles transcendent la représentation et deviennent un vecteur d'interaction entre les acteurs et les spectateurs.

Pour ce faire, de nombreuses innovations apparaissent et engendrent des ambiances propres à une situation ou à une émotion. L'invention de l'éclairage au gaz permet de créer des atmosphères spéciales, qu'elles soient naturelles, fantomatiques ou mystiques comme une lumière divine par exemple. Ce travail scénographique contribue à plonger le public dans un univers à part entière, souvent métaphore de l'état d'esprit des personnages, de leur ressenti et de leur compréhension.

Mais finalement, cette insistance sur les émotions passionnées des personnages, renforcée par une scénographie à la fois réaliste et spectaculaire, se fait-elle seulement au service de l'intrigue ? Pourrait-elle apporter autre chose au spectateur, de plus édifiant qu'un simple récit avec des personnages crédibles ?

Le côté passionnel de ces pièces et leur décor grandiloquent, toujours plus travaillé et majestueux, semblent en complète opposition avec la recherche ordonnée d'idées plus abstraites, claires et ordonnées, qui dépasseraient l'aspect fluctuant et instable des émotions.

Il est d'abord important de rappeler que l'exaltation des sentiments du héros sensible et révolté n'est pas une convention gratuite propre au théâtre romantique ; À cette période, la fonction du théâtre dépasse le divertissement, elle a une portée philosophique, morale ou politique. La précision et l'aspect détaillé de la scénographie de ces pièces contribuent à impliquer les spectateurs dans des démarches sociales et humaines, souvent dénonciatrices, ce qui engendre d'ailleurs de nombreuses censures.

De plus, bien que toujours enjolivée et démesurée dans sa mise en forme, la tentative de reproduire le monde réel à travers le décor n'est plus animée par la volonté d'illusionner le spectateur, de se jouer de lui. Il s'agit au contraire d'abolir la distance entre le présent du spectateur et le présent du personnage joué. Cette distance se crée irrémédiablement par le fait que la représentation théâtrale ne reste qu'une « représentation ». Pour dépasser cette impression, la réalité d'un sentiment devient le point de liaison entre le personnage et le spectateur. Ainsi, la crédibilité et la profondeur d'un sentiment transcende la simple représentation et produit un « spectacle » d'une bien meilleure qualité.

En créant une scénographie propice à l'exaltation des sentiments, le décalage entre le personnage et le public s'atténue. Le spectateur ne peut s'empêcher de se projeter par empathie dans la peau de l'acteur, de se reconnaître en lui, ou du moins de compatir avec le personnage, tant l'émotion vécue est partagée, intense et réelle. Ainsi, en s'identifiant au personnage ou en reconnaissant des sentiments qu'il a déjà expérimentés, le spectateur laisse transparaître ce qu'il est en tant que sujet affectif mais également en tant qu'être humain fini et mortel.

Par exemple, dans la scénographie de Lorenzaccio d'Alfred de Musset (1834), un travail méticuleux est exercé pour imaginer les ambiances de nuits, souvent associées à la propagation du vice, de la transgression dans la pièce. Ainsi, l'obscurité créée par l'absence de lumière renforce les actions des personnages, toujours liées avec la mort et le jaillissement des angoisses. C'est une manière d'insister sur la cécité de l'homme dans un monde puissant et impénétrable, qui le dépasse mystérieusement.

De même, l'obscurité sur scène encourage l'homme à exprimer ses pulsions les plus néfastes : c'est à ce moment que des réunions mystérieuses se forment et que des messages secrets sont envoyés.

Tout au long de la pièce, le décor et les actions des personnages se répondent dans ce climat de souffrance, de mort et de destruction. Lorsque la lumière diminue sur scène pour instaurer une ambiance nocturne, le spectateur devine alors l'état d'esprit des personnages et le ton de l'action à venir : l'angoisse devient partagée sur scène et dans le public.

Les flambeaux utilisés sur scène sont aussi des éléments symboliques du mal ; il ne sont pas la lumière pure et jaillissante du soleil qui existe en dépit des hommes. Ici, ce sont des lueurs créées volontairement pour atteindre un but peu honorable.

La lanterne de Lorenzo, le duc et Giomo est utilisée pour poursuivre Gabrielle. Gabrielle, quant à elle, suit la lumière pour s'engouffrer dans la dépravation. Les bougies du bal éclairent la débauche des danseurs.

L'ombre et la nuit, par un jeu de contraste avec la lumière du jour, révèlent les personnages comme des êtres humains dont l'existence ne cesse d'être torturée par l'ambiguïté entre la vie et le désir viscéral de mort et de destruction. Les images obsédantes créées par la scénographie entraînent le spectateur vers une identification de lui-même dans les différentes situations et à travers les conflits émotionnels qui animent les personnages. En ce sens, le spectateur perçoit un reflet de lui-même dérangeant, mais auquel il est difficile d'échapper.

Ce genre de scénographie permet de pousser les situations à leur acmé et de dévoiler les contradictions de l'être humain. Cela amène le spectateur à s'interroger sur ses propres paradoxes et donc à entamer une réflexion sur lui-même, sa relation aux autres et au monde. Ainsi, comme le résume le peintre et scénographe Gilles Aillaud en 1973 : « [Les décors] doivent éduquer le spectateur, l'amener à avoir un regard sur son propre regard, bref, l'aider à devenir plus conscient. [...] Cela ne veut pas dire, évidemment, qu'il faut l'embarquer dans un rêve éveillé. Il s'agit, bien entendu, de le réveiller. »²⁸

²⁸ (Freydefont Marcel, *Petit traité de scénographie : Représentation du lieu / Lieu de représentation*. Editions Joca Seria. Nantes, 2007, 151 p. (Les carnets de la Culture de Loire-Atlantique)

La scénographie du théâtre romantique oscille subtilement entre une reproduction du monde sensible et la création d'ambiances allégoriques. Le caractère total qui allie la scénographie, le texte dramaturgique et le jeu des acteurs opère un pouvoir immersif mais aussi réflexif sur le public. Les spectateurs ne peuvent rester indifférents ou considérer la pièce comme un simple divertissement. A travers l'œuvre, ils font l'expérience de leur propre condition d'êtres humains torturés et paradoxaux, à la fois en quête de justice et de morale mais aussi soumis à la vicissitude des passions et des désirs.

Ainsi, la place accordée au spectateur et son implication dans l'œuvre sont essentielles pour aller au-delà de la dissociation sclérosante entre l'espace de jeu, qui montre, et l'espace dédié au public, qui reçoit passivement. La scénographie devient l'élément pivot pour intégrer au mieux le spectateur dans l'œuvre, l'aider à accueillir un message ou encore lui renvoyer son propre reflet. De cette manière, elle est une proposition pour encourager le spectateur à dépasser l'aspect fictionnel de ce qui se joue devant lui.

Cet effet est souvent renforcé lorsque la scénographie brise le quatrième mur, comme c'est le cas dans le théâtre baroque. La frontière entre les spectateurs et les acteurs se liquéfie, et le public se retrouve intégré entièrement dans la pièce jouée. Ce processus reste encore souvent utilisé dans le théâtre contemporain. Par exemple, la proposition théâtrale de Jean Boillot *Animals* qui reprend deux pièces du dramaturge Eugène Iabiche consiste à déformer les limites du quatrième mur jusqu'à les briser tout à fait grâce à l'habile travail scénographique de Laurence Villerot.

Le décor initial, représentant un appartement bourgeois conventionnel, se module et se métamorphose au fur et à mesure des pièces pour devenir une cage. Cette lente transformation transcrit l'évolution des personnages qui révèlent leurs pulsions et leur bestialité la plus viscérale. A la fin de la pièce où l'animalité des personnage atteint son paroxysme, celle-ci déborde et envahit le public : les acteurs

s'échappent de la cage et rejoignent les spectateurs en se dévêtissant sauvagement.

Le public se retrouve alors en présence d'une version d'eux-mêmes dérangeante mais pourtant difficile à nier : ils sont eux aussi des êtres animés par des pulsions honteuses, des « animals » comme le suggère le titre éponyme de l'œuvre.

Cette dilatation de la démarcation entre le public et l'espace de jeu interroge la séparation du lieu fictif (là où le récit emmène le spectateur) et du lieu réel (là où se trouve le public, dans le théâtre) et remet également en question le principe de ligne de partage des eaux, théorisé par le scénographe Josef Svoboda.

La ligne de partage des eaux, qui peut être comprise comme la frontière entre celui qui regarde (le spectateur) et celui qui joue (l'acteur). Elle est « la rampe qui sépare la réalité de sa métaphore » comme le définit Svoboda²⁹. Le fait de rompre son aspect frontal modifie indubitablement la rencontre et le rapport au public pendant la représentation. Le spectateur se retrouve alors acteur, il est embarqué dans la fiction et se retrouve donc, malgré-lui, confronté à vivre la pièce. L'implication n'est plus seulement sensorielle, comme un réceptacle passif d'une représentation qui se joue indépendamment de lui. Il se place en tant que sujet dans

²⁹ (Freydefont Marcel, *Petit traité de scénographie : Représentation du lieu / Lieu de représentation*. Editions Joca Seria. Nantes, 2007, 151 p. (Les carnets de la Culture de Loire-Atlantique)

l'œuvre et donne à voir ce qu'il est ou ce qu'il veut être : « Pour qu'il y ait regard, il faut qu'il y ait la place, celle du point de vue. Si tout individu trouve sa place en regard de ce qui lui est donné à voir, il peut trouver le moyen d'être, de croître ». ³⁰

C'est pour cela que la scénographie, en remodelant la ligne de partage des eaux, participe à amener une nouvelle dimension au théâtre. Elle accorde une nouvelle place mouvante et transformatrice au spectateur, qui choisit ou non de devenir co-créateur de la pièce, au contraire d'une scénographie qui imposerait une répartition trop binaire, dans laquelle le spectateur ne peut que se complaire dans un rôle de contemplateur. Dans ce cas, rien n'est dit sur lui et la pièce échoue à stimuler la réflexion du spectateur, à dépasser le simple récit proposé par le texte.

Mais cette ligne de partage des eaux disparaît-elle lorsque la scénographie déborde sur l'espace du public ? Il serait tentant de penser que oui, mais elle demeure pourtant toujours présente, au risque sinon d'annihiler l'essence de la représentation théâtrale.

Elle se disloque, se rompt temporairement à certains endroits mais ne disparaît jamais tout à fait. Il ne s'agit donc pas de

³⁰ (René Sarti, 2003-2004 in Freydefont Marcel, Petit traité de scénographie : Représentation du lieu / Lieu de représentation. Editions Joca Seria. Nantes, 2007, 151 p. (Les carnets de la Culture de Loire-Atlantique)

s'enquérir de sa potentielle absence mais plutôt de savoir pourquoi, comment et jusqu'où elle s'étend et se déforme, et quelles en sont les conséquences sur les spectateurs.

La Vérité ne peut s'offrir dans un rapport unilatéral représentation-public. Elle nécessite un échange, une dynamique, une implication intellectuelle, un choix et des attentes de la part du public. Comme l'énonçait le metteur en scène Gwénaél Morin au sujet de son expérience de théâtre permanent aux Laboratoires d'Aubervillier : « J'ai réalisé à travers le sens et les formes délivrés par mon travail, que le théâtre était un point d'affirmation individuelle dans le corps collectif, la matérialisation d'un acte politique dont les acteurs et le public partageaient la responsabilité. J'ai réalisé que le public se constituait autour de l'intuition que sa présence était la condition même du théâtre. ». ³¹

³¹ (Freydefont Marcel, OpenEdition Journals, Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010), <https://journals.openedition.org/agon/1559>)

Cette intuition dont parle Gwénaél Morin n'est pas réservée au théâtre contemporain. Déjà au Moyen-Âge, le théâtre médiéval compte sur l'inclusion du public pour la représentation des « Mystères » ³² et des « Miracles » ³³. Estomper la démarcation entre les spectateurs et l'espace de jeu par un travail scénographique est nécessaire et primordial pour traduire des idées abstraites et métaphysiques, majoritairement d'ordre religieux. Les spectateurs sont inclus dans l'espace de la représentation liturgique, tout comme un acteur dont le rôle est terminé peut rejoindre le public. Les mansion ³⁴ et les tréteaux qui constituaient le décor servent indifféremment au jeu et au public.

Même si la relation entre le public et l'espace de jeu est un élément clé, la tentative d'un cheminement vers une vérité transcendante s'opère par-dessus tout à travers un décor dont le sens se devine, tant il est abstrait pour être matérialisé.

³² Mystère: Mise en scène de la Passion du Christ

³³ Miracle: Narration qui relate une intervention divine

³⁴ Mansion: petites maisons représentant un ou plusieurs lieux

Quels sont les moyens mis en œuvre pour évoquer des idées conceptuelles, sans nier pour autant l'identité du théâtre?

Les images et symboles s'imposent comme des moyens privilégiés pour retranscrire l'indicible. Le Moyen-Âge tient comme Vérité transcendante le christianisme, tout comme les textes et valeurs qui lui sont rapportés. Ainsi, le théâtre médiéval se caractérise plutôt à travers des rituels religieux mais qui réunissent bel et bien tous les traits principaux associés au théâtre.

La finalité visée par ces représentations est par-dessus tout de faire passer un message religieux et métaphysique, qu'il convient alors à cette époque de tenir pour Vérité suprême, à travers des symboles qui se manifestent dans la scénographie des « mystères » et « miracles ».

Cette théâtralisation de la liturgie s'incarne, par exemple, dans le texte du bénédictin anglais Saint Ethelwold, Regularis Concordia. Le texte peut s'apparenter à une véritable description de mise en scène et de scénographie du « jeu » liturgique de la Visitatio (texte inspiré des évangiles).

On discerne nettement l'importance de la duplicité entre le code symbolique et le code de la vraisemblance, les deux se répondant afin d'offrir aux spectateurs une approche intelligible d'événements sacrés et métaphysiques : l'auteur décrit une croix enveloppée d'un linge sans expliquer qu'il s'agit de représenter le corps du christ enveloppé d'un linceul, tant le symbole est évident.

La vraisemblance s'opère à travers des indications concernant la position et la cohérence des éléments entre eux. Son usage permet un glissement du sens premier, immédiat, délivré par le texte (le visible), au sens figuré et supérieur.

Cela implique donc des scénographies et mises en scène extrêmement détaillées : par exemple le Jeu de pèlerins de Rouen, donne des indications sur la scénographie et la mise en scène du texte de l'évangile de Luc et insiste sur ce va-et-vient permanent entre le sens littéral et figuré. Les accessoires des pèlerins s'apparentent à des besaces vraisemblables alors que la croix portée par le personnage qui joue Jésus-Christ possède un registre hautement symbolique puisqu'elle permet de le caractériser comme personnage et de signifier le Seigneur ressuscité. De la même manière, les annotations insistent sur la posture inclinée de Jésus-Christ, qui l'empêche d'être reconnu ; cela induit en fait la cécité spirituelle des pèlerins, car voir matériellement le Christ reviendrait à voir avec l'esprit.

Il ne s'agit donc pas pour le théâtre médiéval d'illustrer simplement des textes mais plutôt d'instaurer des correspondances symboliques et allégoriques entre ce qui est donné à voir (le contingent) et ce qui doit être compris (l'immanent). Dans le cas de la scénographie des jeux liturgiques, il importe finalement d'exprimer la « manifestation du Verbe », c'est-à-dire une expression sensible et incarnée de l'idée de Dieu.

Cette supériorité de l'évocation sur la représentation est soulignée par le scénographe Guy-Claude François en 2005 : « Il y a à mon sens deux démarches : l'illustration et la métaphore. La figuration plus ou moins littérale et l'évocation plus ou moins figurée. [...] Plus la métaphore est juste, plus elle est forte. Elle s'avère tellement forte que tout le reste devient annexe, tout est solutionné d'emblée. Tout devient soumis, suspendu à cette métaphore qui métamorphose tout l'espace. Elle transforme le regard. Or c'est le regard qui, en définitive, construit l'espace. ».³⁵

Toutefois, si une scénographie constituée de symboles et d'images semble répondre à la volonté de traduire des idées dépassant le monde tangible, elle ne se développe qu'à travers des éléments de décors, d'accessoires, de costumes, de lumière et de mouvements. Comment est-il alors possible d'établir un rapport avec des concepts abstraits quand les moyens utilisés sollicitent, malgré tout, nos sens en premier lieu ? Si la Vérité est impossible à saisir de manière directe dans des manifestations matérielles, comment la scénographie peut-elle tenter de la dévoiler, de l'approcher ?

La scénographie théâtrale ne prétend pourtant pas s'enfermer dans une posture figée, qui maintiendrait en elle des idées intraduisibles par de simples manifestations visibles et qui échouerait donc à dépasser le monde sensible. Son pouvoir résiderait peut-être plutôt dans sa capacité dynamique et créatrice d'opérer un lien entre le texte, les acteurs et les spectateurs. Elle ne peut prétendre être la finalité d'une œuvre. Même si elle n'est pas suffisante, elle s'impose comme nécessaire pour que le théâtre soit une source d'élévation intellectuelle ou spirituelle.

³⁵ (Freydefont Marcel, Petit traité de scénographie : Représentation du lieu / Lieu de représentation. Editions Joca Seria. Nantes, 2007, 151 p. (Les carnets de la Culture de Loire-Atlantique)

« Il y a toujours un décor, y compris l'absence de décor. »³⁶

L'utilisation de symboles et d'images qui évoquent plus qu'elles ne disent s'est imposée dans la scénographie théâtrale à la fin du XIX^e siècle, pour répondre à la popularité du naturalisme à la même période.

La scénographie du théâtre naturaliste a pour volonté de représenter le monde de manière scientifiquement "crue", dans ses aspects parfois les plus sombres, de telle manière à contenir un propos dénonçant le déterminisme associé aux classes sociales : les identités et les actions des personnages sont donc toujours engendrées par le milieu dans lequel elles se situent.



BNF, Paris, département Arts du spectacle, L'assomoir, Emile Zola, Paris: Théâtre de l'Ambigu, 18-01-1879

³⁶ (Freydefont Marcel, Petit traité de scénographie : Représentation du lieu / Lieu de représentation. Editions Joca Seria. Nantes, 2007, 151 p. (Les carnets de la Culture de Loire-Atlantique)

Le théâtre naturaliste et sa scénographie se heurtent néanmoins à un écueil : par leur reproduction extrêmement fidèle du monde sensible, ils limitent l'imaginaire du spectateur et l'empêchent de s'élever vers un autre monde, abstrait ou onirique, qui se démarquerait alors du quotidien dans sa banalité la plus brute.

En opposition à ces formes d'expressions naturalistes, cela conduit à l'émergence d'un théâtre symboliste où la scène dépouillée devient un lieu abstrait, peuplé de symboles. Les décors se veulent épurés et détournés du réel sensible . Le théâtre devient le théâtre de l'âme où l'homme n'est plus déterminé mais métaphysique.

En tentant de dépasser le mimétisme, le dépouillement de la scène conduit à une redécouverte de l'espace scénique. De plus, la scénographie symboliste tente de résoudre une des principales impasse du théâtre à l'italienne : la considération du volume du corps de l'acteur, ce qui conduit à imaginer des décors en trois dimensions.

De la même manière, ces enjeux de volumes et de dimensions sont traités dans la réinvention du théâtre au Bauhaus. Oskar Schlemmer s'interroge quant à la cohabitation entre l'espace abstrait et le corps de l'acteur. Un espace abstrait et cubique ne peut conserver son abstraction que si le corps de l'acteur s'y adapte et non l'inverse, au risque sinon de régresser vers une illusion de réalité, une copie factice de la nature. Les costumes géométriques et en volume sont alors une tentative d'exploration pour accéder à « Une organisation qui propose le spatial, le tectonique et le fonctionnel à la place du décoratif, de l'illusionnisme et du naturalisme »³⁷.

Le scénographe suisse Adolphe Appia décide quant à lui de ne plus utiliser d'objets qui ne soient pas en trois dimensions. Il refuse les toiles de fond, le but étant de conserver l'espace scénique comme un espace abstrait et fonctionnel, au service du corps, du geste, de l'acteur.

La lumière ne sert plus seulement à souligner ou insister sur un élément : elle devient constitutive du décor à part entière et grâce à ses différences d'intensité et ses capacités mobiles, elle permet d'épurer la scène.

³⁷ (Schlemmer Oskar, Théâtre et abstraction, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978, 155p. Collection Théâtre année vingt)



Bibliothèque de Genève, Appia Adolphe, Hellerau, théâtre: décor d'Orphée, 1912

Le regard du spectateur est placé comme priorité ; il ne doit pas être entravé. Tout est suggéré grâce à des systèmes de voiles et de jeux de lumières. Même lorsque des toiles sont utilisées, comme dans les scénographies de Lugué-Poe, celles-ci restent abstraites et se refusent à l'exercice de l'illusion et du trompe-l'œil. Elles ne représentent pas un environnement sensible mais possèdent plutôt une fonction d'évocation, de suggestion d'approches possibles du réel.

De même, Alfred Jarry dénonce l'aspect absurde et ridicule du trompe-l'œil. Pour le remplacer, il propose, par exemple, une grande toile hybride qui représente tous les lieux et toutes les différentes temporalités de la pièce en même temps, de manière invraisemblable. C'est alors un patchwork d'éventualités simultanées, une coexistence en apparence incohérente de celles-ci dont le sens émerge lors de la saisie sensorielle et réfléchie du spectateur.

Ce symbolisme dans l'organisation spatiale de la scène amène à une forme de radicalité. Les travaux de Stéphane Mallarmé, prônent une quête d'Absolu à travers l'évidement du plateau scénique. L'acteur et son corps sont placés comme seule nécessité et c'est par eux que se dessine une organisation de l'espace et que le lieu devient théâtre. Ce désir de minimalisme est aussi partagé par Jacques Copeau, en 1920 : « Renoncer à l'idée de décor. Plus la scène est nue, plus l'action peut y faire naître des prestiges. [...] Débarrassée, aussi nue que possible, attendant quelque chose et prête à recevoir sa forme de l'action qui s'y déroule, cette n'est jamais aussi belle qu'à son état naturel, primitif et vacant. »³⁸ ou encore, Yannis Kokkos en 1922 : « Ce qui est important est d'essayer de rendre avec les moyens les plus ténus et les plus simples ce qui apparaît à chacun une nécessité intime et profonde. Il s'agit de travailler depuis l'intérieur des œuvres et non à partir de leur apparence et leur enveloppe. »³⁹.

La scénographie devient abstraction pure et ne peut plus se contenter d'exister à travers des objets sensibles. Cet affranchissement aseptisé et symbolique de la réalité matérielle fait écho à la poursuite de concepts dépassant la compréhension du monde tel qu'il nous apparaît. Il s'agit de voir plus loin, de voir plus clair, de voir plus Vrai, non plus avec les yeux du corps, mais avec l'esprit, les yeux de l'âme.

³⁸ (Freydefont Marcel, Petit traité de scénographie : Représentation du lieu / Lieu de représentation. Editions Joca Seria. Nantes, 2007, 151 p. (Les carnets de la Culture de Loire-Atlantique)

Cependant, cette recherche extrême de dénuement total exige, dans l'absolu, de parvenir à se détacher complètement de toute réalité sensible. Cette aspiration exacerbée au non-spectacle ne peut alors plus s'appliquer dans le domaine du théâtre puisqu'elle revient à nier le concept de la représentation et du théâtre en lui-même.

Ce paradoxe souligne alors les limites et les contradictions d'une scénographie symbolique radicale et nihiliste. Cela fait alors écho à la définition du théâtre proposée en 1930 par Antonin Artaud : le théâtre serait « un moyen d'illusion vraie ». Ainsi, le théâtre ne peut se borner au paraître, à l'artifice trompeur et illusoire, tout comme il ne peut se résoudre à ce théâtre impossible et néantisé, rêvé par Mallarmé. Les moyens scénographiques pour y mener échouent; par leur présence, si ténue soit-elle, mais quand-même incarnée, ils rendent le projet de désubstantialisation impossible à finaliser.

Parce qu'elle se déploie grâce à nos sens, la scénographie ne peut faire jaillir la vérité, en tant que notion pure et abstraite, détachée de toute matérialité. Sa tentative est alors davantage un rapprochement complexe et oxymorique entre l'illusion, c'est-à-dire la jouissance des sens, et l'évocation de concepts abstraits, métaphysiques et vrais, comme une élévation de l'esprit. C'est dans cet entre-deux, cette lisière poreuse et malléable que s'incarnent le théâtre et l'art d'organiser la scène.

La scénographie théâtrale détient une dimension artistique indubitable et en cela, elle relève donc plutôt du domaine émotionnel et affectif : elle semble donc s'opposer à la Vérité qui s'inscrit, elle, dans le domaine du savoir et de la connaissance (Logos).

On pourrait même dire que la scénographie est antinomique à la Vérité tant elle relève du paraître, de la représentation, et non de l'être.

Parce que la scénographie ne peut se dépouiller des supports perceptibles et concrets qui la font exister, elle s'inscrit malgré tout dans le lieu sensible du devenir fugitif des choses. Dans la dernière partie du Livre V jusqu'à la fin du Livre VII, Platon définit ce monde comme illusoire, mobile et changeant, en opposition avec le lieu intelligible où l'Idée fonde et stabilise les phénomènes.

Les images proposées par la scénographie s'apparenteraient même aux ombres projetées devant les prisonniers de la caverne dans le texte de Platon L'Allégorie de la caverne : elles seraient trompeuses, des simulacres multiples de vérité. En opposition, le sacré et le transcendant, qui sont des concepts métaphysiques éternels, seraient impossibles à représenter car toute représentation est périssable et finie. Dans le livre X de la République, Platon insiste sur le caractère méprisable de l'art puisque celui-ci n'est qu'une copie d'une copie matérielle, qui elle-même est une copie

matérielle d'un concept qui est Vrai.

Mais alors, si la scénographie ne relevait que du pur divertissement, de la jouissance sensorielle, pourquoi certaines œuvres dérangeant-elles ou sont-elles soumises à la censure, voire interdites ?

Par exemple, l'apparition de Roméo Castellucci en 2008 au festival d'Avignon avait grandement choqué le public ; pour la mise en scène et la scénographie de l'Enfer de Dante, l'artiste avait laissé des chiens-loups dévorer partiellement son costume, mettant en péril sa propre vie. Cet acte avait suscité de nombreux commentaires et critiques quant au danger qu'implique une telle scène. Mais finalement, le malaise ne provient-il pas aussi de la revendication de la faiblesse de notre enveloppe corporelle face à l'appel constant de la mort, comme un memento mori ? Cet instant de dévoration possible par l'animal, comme projection de notre condition fragile, se lit dans la scénographie : elle s'y inscrit, s'y voit et s'y pense. La scénographie dit nos troubles, nos émotions, nos doutes. Elle parle pour nous avant même que nous l'ayons jugée. Elle nous exprime.

Plutôt que d'atteindre une Vérité pure et universelle, la scénographie signifierait peut-être plutôt des chemins de vérité. La scénographie au théâtre, par ses symboles et ses métaphores, donne donc à comprendre le vrai mais surtout, sert à le questionner. Elle serait ce qui pousse à déceler le

sens et le message d'un texte, à amplifier l'émotion que transmet un acteur. Elle peut donc être considérée comme un langage de la vérité, surtout si l'on considère que la vérité à un moment donné peut relever de l'instinct et de la sensibilité. En ce sens, elle ne s'impose plus à la raison.

La Vérité dans la scénographie se dévoile progressivement. Elle reste toujours à questionner, comme l'entend le terme grec *alètheia*⁴⁰. Telle l'ouverture du rideau sur la scène, elle lève doucement son voile pour se révéler aux spectateurs, qui ne s'y retrouvent seulement s'ils peuvent s'identifier ou se projeter dans l'œuvre. Elle relève d'une quête de lumière et de transparence vers une forme unifiée de sens à clarifier.

C'est pour cela qu'il est impossible de dresser une dissociation radicale entre les propositions scénographiques et le concept de Vérité. Il paraît plus juste de considérer une différence de degré car la vérité n'est jamais acquise dans une œuvre d'art. Elle se joue davantage au hasard des rencontres entre le texte dramaturgique, les acteurs, la mise en scène, la scénographie et les spectateurs. Le scénographe ne peut affirmer par avance que ce que transmet son travail va être tenu pour vrai. Il parie avec le devenir d'une réalisation qui, une fois livrée à l'appréciation sensorielle et raisonnée des spectateurs, ne lui appartient déjà plus.

⁴⁰ *Alètheia*: Vérité, au sens de dévoilement. S'oppose à l'opinion, à la doxa.

Aussi, si Platon dans La République condamne le monde transmis par nos sens (et donc dans lequel s'inscrit les éléments constitutifs d'une scénographie), il reconnaît cependant la vertu d'un tel monde. Le lieu sensible prépare l'esprit à s'élever vers les idées tout en gardant un lien avec les considérations matérielles.

De plus, en dehors des règles techniques nécessaires pour la bonne réalisation matériel de décors, de lumière et de costumes entre autres, la scénographie produit ses propres règles. Pour aborder la Vérité, elle ne nécessite pas d'exactitude rationnelle. La scénographie redéfinit alors la Vérité à chaque œuvre. Elle est un geste libertaire de pur jaillissement artistique, qui dit une vie émotionnelle et intérieure. Elle continue de s'auto-crée à chaque rencontre et se découvre, sans jamais s'être dite absolument.

Les scénographes proposent des possibilités, toujours en devenir incertain. La pensée et les sens de ceux auxquels ils s'adressent recréent leurs choix scénographiques à chaque réappropriation. En ce sens, la scénographie d'une pièce de théâtre offre toujours un beau risque à courir.

CONCEPTION D'UNE SCÉNOGRAPHIE THÉÂTRALE exercice de mise en pratique

Dans ce second temps, il s'agit de s'essayer à l'exercice de conception d'un projet de scénographie autour d'une œuvre théâtrale. Pour traiter ces questions de dévoilements, d'illusion et de vérité, le choix du texte dramaturgique m'est apparu de manière assez évidente.

L'objectif pas ici n'est de proposer une réponse concrète à la problématique « Comment la scénographie théâtrale dévoile-t-elle la Vérité ? » à travers la tentative suivante. En effet, comme nous l'avons compris précédemment, la scénographie ne peut à elle seule dévoiler une Vérité transcendante à travers une incarnation matérielle, sensorielle et imparfaite.

Toutefois, cet exercice est l'occasion de proposer un deuxième sens de lecture d'une œuvre. Il permet de dépasser une première compréhension pour tendre vers une analyse plus explicative et démonstrative du propos dramaturgique.

Roberto Zucco est une pièce de théâtre écrite par Bernard-Marie Koltès en 1988. L'œuvre s'inspire d'un fait divers, la poursuite d'un tueur en série, Roberto Succo, meurtrier énigmatique et insaisissable.

Lors de ma première lecture, une sorte de distance s'est très vite installée entre ce qu'offrait la pièce et mon interprétation. Les dialogues et les actions me semblaient gratuits, dénués de sens. Je ne comprenais pas pourquoi une telle attention était portée à Roberto Zucco, ce héros

repoussant mais qui semble pourtant fasciner les autres personnages. Je percevais quelques références à la tragédie grecque, à l'hybris⁴¹ démesurée d'une figure surhumaine, sans toutefois comprendre l'enjeu d'une telle œuvre.

Pourtant, après plusieurs relectures, une interrogation et une analyse plus poussées du texte, celui-ci m'est apparu d'une toute autre manière. Roberto Zucco est une pièce de théâtre dont l'apparente brutalité et la gratuité cachent une grande subtilité. Elle nous fait nous questionner sur notre place dans la société, sur notre rapport à la violence, à l'enfermement et aussi, à la Vérité de ce qui est ou/et se donne à penser.

L'œuvre relate l'évasion de Roberto Zucco par le toit d'une prison puis sa tentative de fuite, ponctuée de différentes rencontres, qui le mèneront parfois à commettre des actes terribles. Néanmoins, d'autres rencontres sont l'occasion pour Zucco d'exposer son déchirement et sa solitude, face à la sauvagerie du monde contemporain. Son parcours inéluctable vers la mort met en exergue le malaise et le destin tout aussi fatals des autres personnages dont la personnalité semble avoir été ôtée au profit d'un statut familial ou sociétal figé et stéréotypé.

⁴¹ Hybris: démesure, excès animé par des passions violentes.

De prime abord, la pièce résonne comme une succession de dialogues absurdes et vains. Comment entendre ce que Roberto Zucco, l'homme décrit comme un assassin sordide et cruel, a à dire au monde ? Comment se représenter et représenter le sens profond, caché et hiératique⁴² de ce qui s'énonce et se vit ici en apparence de façon si désordonnée, surprenante voire incohérente ?

Toutefois, après une analyse plus poussée de la pièce, se laissent deviner des références subtiles, inaperçues et insoupçonnées immédiatement. La poésie sibylline des tirades des différents personnages interroge notre rapport à la violence et à la liberté. N'est-il pas finalement tout aussi brutal de nous conformer à une place qui nous est attribuée malgré nous, de se plier à des conventions absurdes qui nous sclérosent ?

A travers la figure de Succo, l'assassin réel, Bernard-Marie Koltès recrée un personnage mythique et mystérieux. Par la violence gratuite de ces actes, il questionne et trouble les différentes rencontres qu'il fait tout au long de la pièce. Cependant, il est aussi un être sensible et torturé. Il suscite à la fois terreur et pitié. Ses questionnements font émerger l'aspect absurde de la société dans laquelle tous les personnages évoluent. Ainsi se modifient les plans

d'approches possibles. L'œil sensible laisse place à l'intellect, "l'œil de l'âme".

Son parcours est sans limites, sans plus aucun conditionnement social. Il s'oppose à la société et à la médiocrité des autres. Sa pureté paradoxale le hisse comme un héros tragique et en apparence absurde, révélateur du mal être existentiel des autres individus.

Roberto Zucco, seul personnage nommé de la pièce, libère chacun interlocuteur du statut social qui l'entrave, qui le réduit à un seul rôle. Comme se délestant de leurs chaînes, les protagonistes laissent entrevoir, progressivement, les possibilités qu'ils renferment. En quête de leur identité, ils tentent alors d'exister en tant que sujets.

L'exercice à suivre ne prétend pas proposer une scénographie exhaustive de la pièce. Il est un jeu, une mise au défi pratique des grandes questions précédemment évoquées. Il s'agit donc davantage de présenter quelques intentions scénographiques, des pistes à explorer mais aussi à remettre en question.

Pour ce faire, un parti pris de mise en scène est nécessaire tout comme le choix d'un lieu de représentation et des méthodes

d'expérimentation multiples. Cet essai scénographique, s'il était amené à être réalisé réellement, aurait été à considérer comme une proposition, une ouverture aux multiples potentialités pour la mise en scène et le jeu des acteurs. En aucun cas le travail scénographique ne se suffit à lui-même. Il est toujours sujet à de multiples évolutions et réinventions, c'est un devenir toujours en réactualisation.

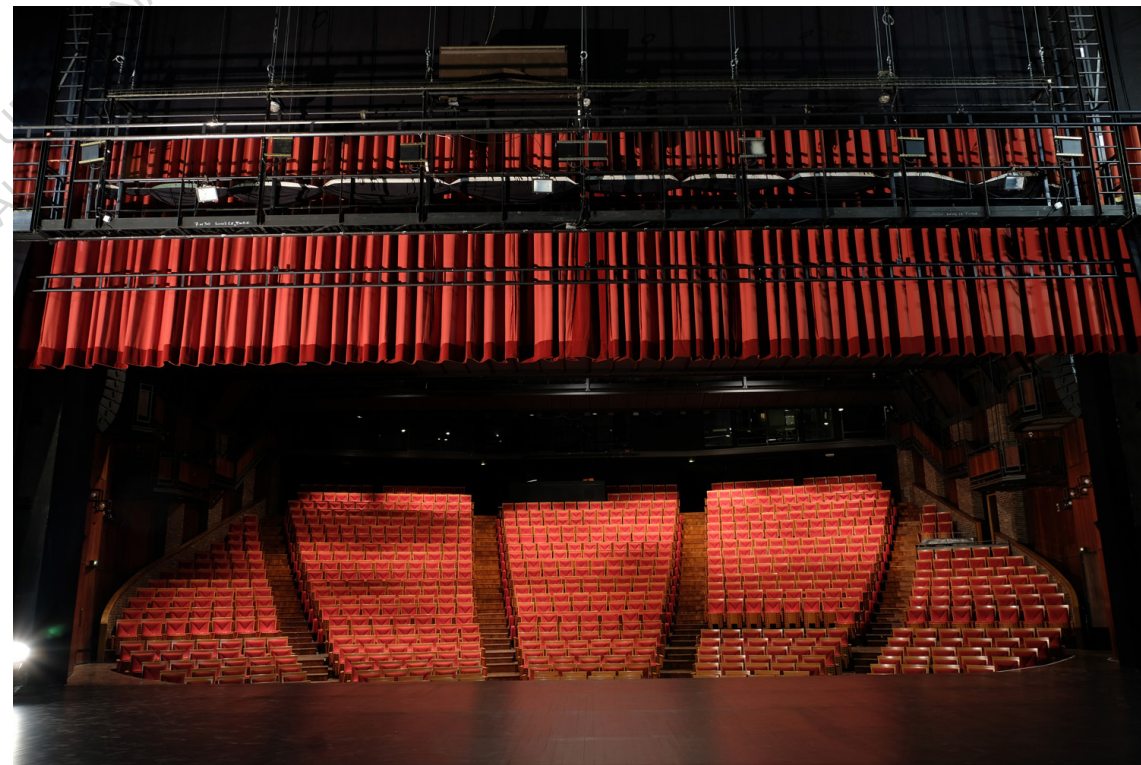
⁴² Hiératique: Sacré

Pour inventer cette scénographie, il m'a semblé nécessaire de sélectionner un théâtre existant pour pouvoir utiliser des dimensions réelles et me confronter aux différentes contraintes qui apparaissent lors de la création de décors.

J'ai choisi de développer mes intentions scénographiques en fonction des possibilités offertes par le théâtre « Le Grand T », à Nantes. Il importait pour moi de ne pas être trop entravée par un lieu qui porte une identité ou une esthétique trop marquées. Le théâtre du Grand T ne possède pas d'ornementation particulière mais plutôt des lignes épurées, ce qui lui confère une certaine sobriété.

De plus, la disposition des sièges et du cadre de scène m'a semblé plus facile à appréhender pour une première tentative scénographique. La géométrie assez simple du lieu, dessinée par des parallèles et des angles marqués, m'a également paru plus en accord avec mes intentions scénographiques, à l'inverse d'un théâtre présentant des courbes et des asymétries.

Théâtre le Grand T, 2013, <https://www.legrandt.fr/professionnel/artistes-et-compagnies>

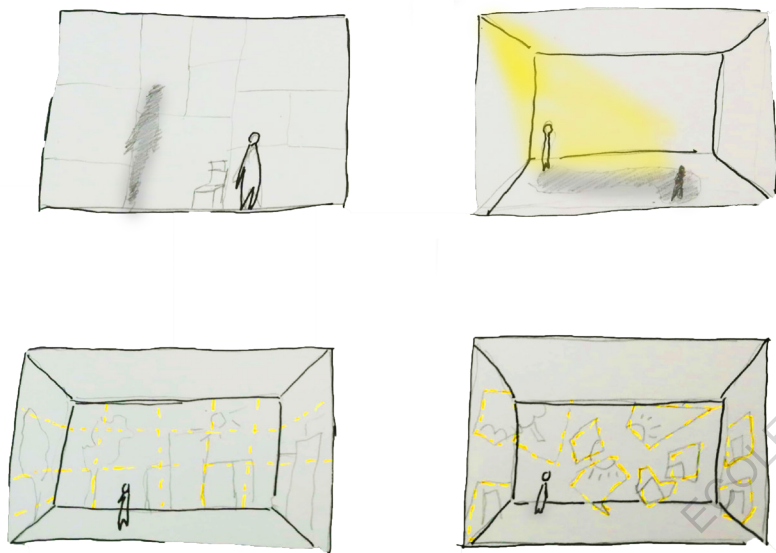


Ibid.

Plusieurs outils m'ont été nécessaires pour déployer ma réflexion, en actualiser les questions, mais aussi pour comprendre les contraintes liées à la création d'une scénographie matérielle.

La recherche de référence et le dessin à main levée

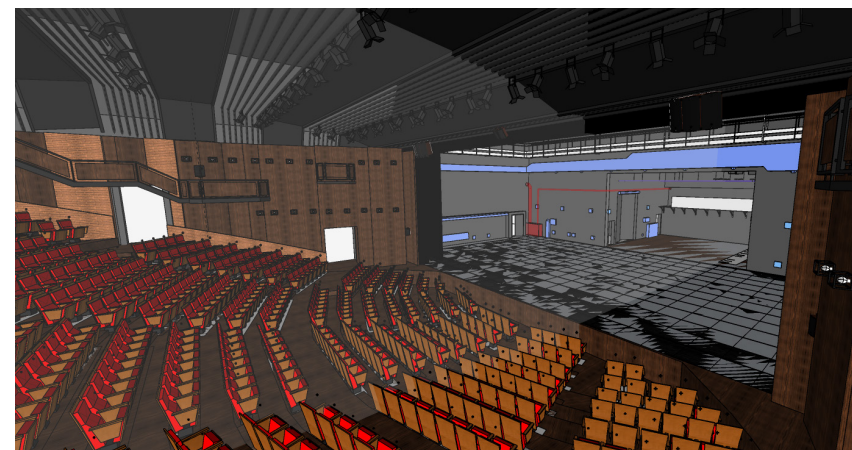
Le dessin à main levée s'est vite imposé pour retranscrire « à chaud » mes premières idées. Celles-ci ont été alimentées par un jeu de va-et-vient entre mon analyse première, ma réaction instinctive face au texte et des références photographiques, scénographiques et cinématographiques déjà existantes.



Premiers croquis de recherche

La maquette en 3 Dimensions

La reconstitution du théâtre Le Grand T en 3 Dimensions m'a été d'une grande aide pour prendre conscience de la mesure des éléments scéniques, de la visibilité selon les différents points de vue possibles dans le public. La maquette en 3 Dimensions est aussi un moyen de prendre rapidement conscience des limites de mes premières esquisses dans un espace défini, d'une structure dimensionnée donc orientée.



Théâtre le Grand T, 2013, <https://www.legrandt.fr/professionnel/artistes-et-compagnies>

La maquette matérielle

Réaliser une maquette au 1/75^{ème} qui reprenait les dimensions de la cage de scène du théâtre Le Grand T m'a surtout permis de déterminer les matérialités qui convenaient le mieux pour la réalisation effective des décors que j'imaginai. J'ai pu également tester la mobilité de certains éléments ainsi que les glissements de lumière sur les matériaux, leur transparence et leur capacité à refléter, cacher ou déformer.

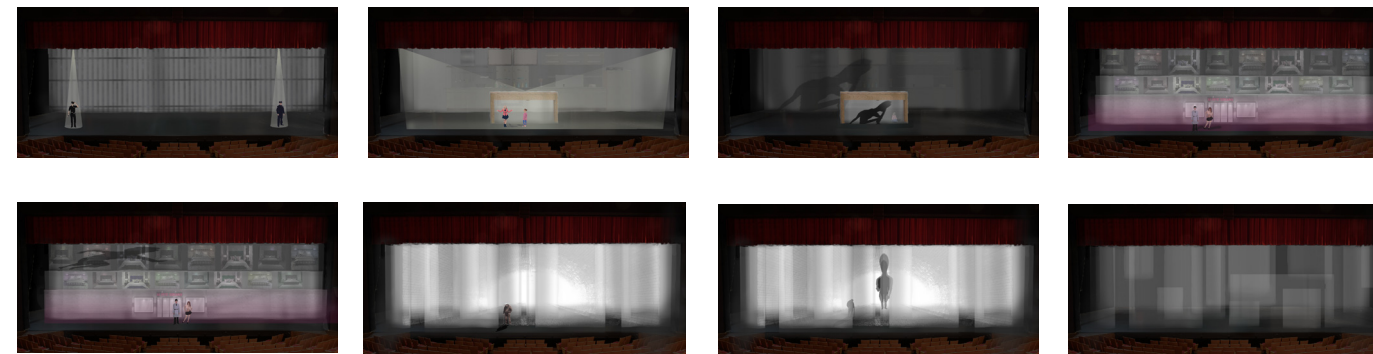
Le travail maquette ne m'a toutefois pas permis d'explorer de manière assez précise mes choix scénographiques. Il reste donc simplement un moyen d'expérimentation première, nécessaire mais non suffisant, un "support-tremplin" à dépasser : il n'est donc pas le médium que j'ai privilégié pour retranscrire le projet.



Maquette expérimentale

Le collage

Le collage, à partir d'une photo frontale de la scène du théâtre le grand T et depuis le point de vue du public, est le médium pour lequel j'ai opté afin de présenter la scénographie de la pièce. Grâce à des collages qui dévoilent l'évolution de la pièce, sous la forme d'un story-board, les principaux enjeux spatiaux et esthétiques sont ainsi relatés.



Collages en story-board

La scénographie est une interaction subtile et étroite avec le travail de mise en scène ; pour cela, une direction de mise en scène est essentielle pour offrir une scénographie servant le propos de la pièce.

Dans le cas de la pièce Roberto Zucco, nous imaginons un désir de mise en scène où le personnage principal n'apparaît jamais physiquement sur scène. En effet, il s'agirait de se focaliser sur la progression des personnages secondaires qui, à travers leurs interactions avec le « tueur », se libèrent du carcan qui les oppresse et les empêche d'exister pleinement.

Roberto Zucco, en incarnant l'impossibilité de prendre place dans la société, se place comme un mythe, une légende terrifiante mais aussi objet de fantasme, de désir de liberté et d'émancipation. Il pourrait alors s'apparenter à un rêve, une hallucination commune, une fièvre collective qui contamine les personnages et les pousse à se réaliser en tant que sujets. Projection de leurs esprits, Roberto Zucco, ainsi dématérialisé, devient une ombre, une voix, un souffle dont on ne peut déterminer si la présence, tel un écho, est véritable ou non.

Par le choix du décor, il s'agit de souligner le parti pris de la mise en scène, de s'intensifier et de lui offrir un espace pour se déployer et s'incarner.

J'ai sélectionné 5 tableaux dans l'œuvre qui représentent, selon moi, 5 temps forts et qui peuvent faire l'objet d'un changement de décor marqué. Ces tableaux illustrent l'idée du dévoilement, de la recherche de Vérité et de la transformation des personnages à travers leur dialogue avec Roberto Zucco.

C'est pour cela que le motif récurrent et déclinable dans cette scénographie s'incarne à travers le voile. Le voile est ce qui trace une limite mais qui tend toujours à révéler autre chose. Il est ce qui semble cacher, mais qui divulgue également, par sa transparence. Le voile appelle à être soulevé, à être franchi tant sa légèreté est aérienne.

De plus, le voile est aussi ici ce qui reflète par des jeux de lumière, ce qui accueille des projections. Il est la matérialisation d'un monde sensible et illusoire. Il n'attend que d'être dépassé, franchi, telle une étape, pour cheminer méthodiquement vers un autre monde, plus vrai. Il suggère, sans dire vraiment et laisse place au jeu du questionnement pour les spectateurs. Le voile situe; il achève un lieu mais rend possible et pensable l'ouverture vers un autre lieu, comme une démarche d'affranchissement.

Le voile choisi ici est en mousseline. Cette matière présentait de nombreuses propriétés avantageuses comme sa légèreté, qui symbolise l'illusion d'une frontière impénétrable, finalement poreuse qu'il s'agit de vouloir dépasser. Sa semi-opacité est également idéale pour laisser deviner le corps des acteurs, tout en constituant une surface sur laquelle il est possible de projeter aisément des images et des ombres. Sa couleur oscillant entre le blanc et le transparent selon l'éclairage permet aussi de transformer rapidement son apparence.

Les voiles de mousseline se déploient tout au long de la pièce sous forme de fragments rectangulaires, verticaux et modulables. Ils peuvent créer l'impression d'un seul et même plan lorsqu'ils sont alignés. On imagine qu'ils sont suspendus à des fils de nylon, eux-mêmes accrochés aux perches du théâtre. Ce système permet alors de changer progressivement la position des voiles d'une scène à l'autre, sans cacher cette transformation de décor au public. En effet, il s'agit de créer une scénographie évolutive ou l'unique grand voile vertical du premier tableau se craquelle graduellement pour éclater en une multitude de voiles au dernier tableau, sous le regard participatif et co-créateur, des spectateurs.

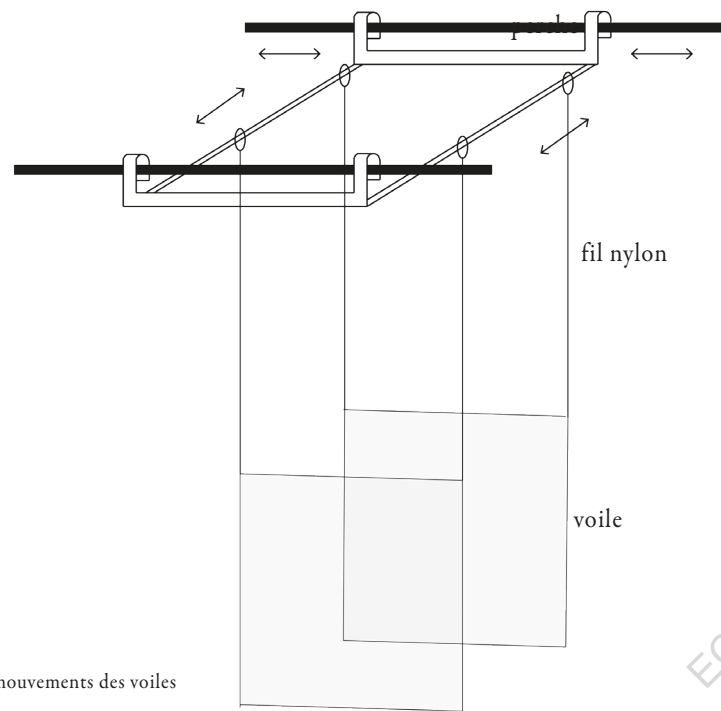
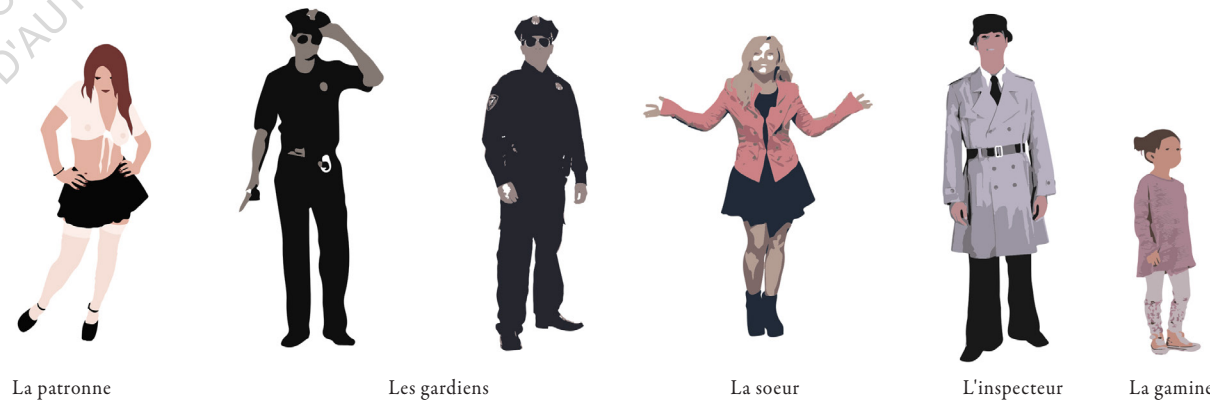


Schéma mouvements des voiles

Les costumes des personnages relèvent, selon-moi, d'un commun accord entre le/la metteur/se en scène et le/la scénographe. Néanmoins, il m'est apparu judicieux d'opter pour des costumes représentatifs des statuts sociaux des différents personnages, afin de les identifier de manière stéréotypée et anonyme et de soutenir ainsi le propos du texte et le parti pris de mise en scène: les personnages se délestent peu à peu de leurs carcans, ils s'en émancipent grâce à leur cheminement vers l'ombre de Roberto Zucco.



La patronne

Les gardiens

La soeur

L'inspecteur

La gamine

Enfin, comme convenu, le personnage de Roberto Zucco n'apparaît pas sur scène. Sa présence est décelée seulement à travers sa voix, inhumaine et déformée par l'écho, mais aussi son ombre, silhouette déformée et monstrueuse, qui ne semble exister que dans l'esprit des personnages. Cette ombre engloutit les personnages qui la rejoignent toujours, en cheminant à travers les voiles qui les séparent d'elle. Le fantôme de Roberto Zucco entraîne les personnages dans un monde nouveau et sombre, de prime abord. Car si le lieu où progressent les personnages est terrifiant et indiscernable par les yeux du corps, il est peut-être salvateur et compréhensible pour l'esprit.

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

Proposition scénographique

I . L'ÉVASION

"PREMIER GARDIEN. - Je n'ai pas entendu par les oreilles, mais j'ai eu l'idée d'entendre quelque chose.

DEUXIÈME GARDIEN. - L'idée? Sans les oreilles?

PREMIER GARDIEN. - Toi, tu n'as jamais d'idée, c'est pour cela que tu n'entends jamais rien et que tu ne vois rien.

DEUXIÈME GARDIEN. - Je n'entends rien parce qu'il n'y a rien à entendre et je ne vois rien parce qu'il n'y a rien à voir. Notre présence ici est inutile, c'est pour cela qu'on finit toujours par s'engueuler. Inutile, complètement; les fusils, les sirènes muettes, nos yeux ouverts alors qu'à cette heure tout le monde a les yeux fermés. Je trouve inutile d'avoir les yeux ouverts à ne fixer rien, et les oreilles tendues à ne guetter rien, alors qu'à cette heure nos oreilles devraient écouter le bruit de notre univers intérieur et nos yeux contempler nos paysages intérieurs. Est-ce que tu crois à l'univers intérieur?"⁴³

⁴³ (Koltès Bernard-Marie. Roberto Zucco. Editions de minuit, Paris, 2015, 122p.)

Mots-clefs: silence . obscurité . hallucination . rien à voir . rien à entendre . tout le monde a les yeux fermés . muette . je suis seul à voir .

Motif: VUE . OBSCURITÉ

La scène est plongée dans une semi-obscurité. Seuls deux spots puissants éclairent les deux gardiens de prison, qui dialoguent malgré les plusieurs mètres qui les séparent. Les voiles sont tendus et alignés de telle manière à ne former qu'un seul plan vertical sur lequel est projetée une image floue de barreaux. L'écart entre les barreaux est si large qu'il permettrait aisément de laisser passer des corps humains.



Soudain apparaît une ombre énorme, informe, et dédoublée, qui survole le voile de manière furtive et fantomatique, dans plusieurs directions. Roberto Zucco s'échappe. Pour créer cet effet d'ombre gigantesque sans atténuer l'obscurité de la nuit, l'acteur peut se déplacer devant le vidéoprojecteur qui projette l'image des barreaux. La déformation et l'échelle de son corps dépendent de sa distance par rapport au vidéoprojecteur et de ses mouvements.



III . SOUS LA TABLE

"LA SOEUR. - L'essentiel est que tu ne te fasses pas voler ce qui ne doit pas t'être volé avant l'heure. Mais je sais que tu attendras ton heure, que nous choisirons, tous ensemble -ta mère, ton père, ton frère, moi-même et toi-aussi d'ailleurs- à qui tu le donneras. Ou alors il faudrait que l'on t'ait fait violence, et cela, qui oserait le faire, à une gamine comme toi, si pure, si vierge ? Dis-moi qu'on ne t'a pas fait violence. Dis-moi qu'on ne t'a pas volé cela, n'est-ce pas, qui ne doit pas t'être volé. Réponds. Réponds où je me fâche."⁴⁴

⁴⁴ (Kolrès Bernard-Marie. Roberto Zucco. Editions de minuit, Paris, 2015, 122p.)

Mots-clefs: ne fais pas de bruit . tais-toi . n'ouvre pas ton bec . moineau . pinson . pure . vierge . vol . ne crie pas . ne t'énerve pas . elle m'a échappé . poussin . alouette . étourneau . colombe . rossignol . je n'ai pas de nom .

Motif: ENFERMEMENT . LIBERATION

Un seul grand plan vertical est toujours présent dans le lointain, sur lequel est projetée l'image caricaturale d'une cuisine, dont l'échelle est démesurée. Un voile plus petit est avancé au centre. L'image frontale d'une table est projetée dessus, dont la taille paraît également disproportionnée. La sœur et la petite fille sont éclairées par le dessus. Leur taille réduite paraît absurde au milieu de ce mobilier gargantuesque.



La lumière centrale décroît jusqu'à disparaître totalement. La cuisine en arrière-plan s'assombrit et devient difficilement perceptible. La petite fille a dû franchir le voile pour être sous la table. On ne perçoit plus que sa silhouette. L'ombre monstrueuse et opaque de Roberto Zucco la rejoint en se dirigeant elle-aussi sous la table et dialogue avec elle. Sa voix est à la fois rocailleuse et suave, toujours alimentée par un écho lointain.



IV . LA MÉLANCOLIE DE L'INSPECTEUR

"L'INSPECTEUR. - Je suis souvent triste, mais, cette fois, il y a quelque chose qui cloche. D'habitude, lorsque je me sens ainsi, avec le goût de pleurer ou de mourir, je cherche la raison de cet état. Je fais le tour de tout ce qui est arrivé dans la journée, dans la nuit et veille.[...] Mais aujourd'hui j'ai cherché; je suis remonté jusqu'à trois jours en arrière, une fois dans un sens et une fois dans l'autre, et me voilà revenu maintenant, sans savoir d'où vient le mal, toujours aussi triste et le cœur aussi lourd."⁴⁵

⁴⁵ (Kolrès Bernard-Marie. Roberto Zucco. Editions de minuit, Paris, 2015, 122p.)

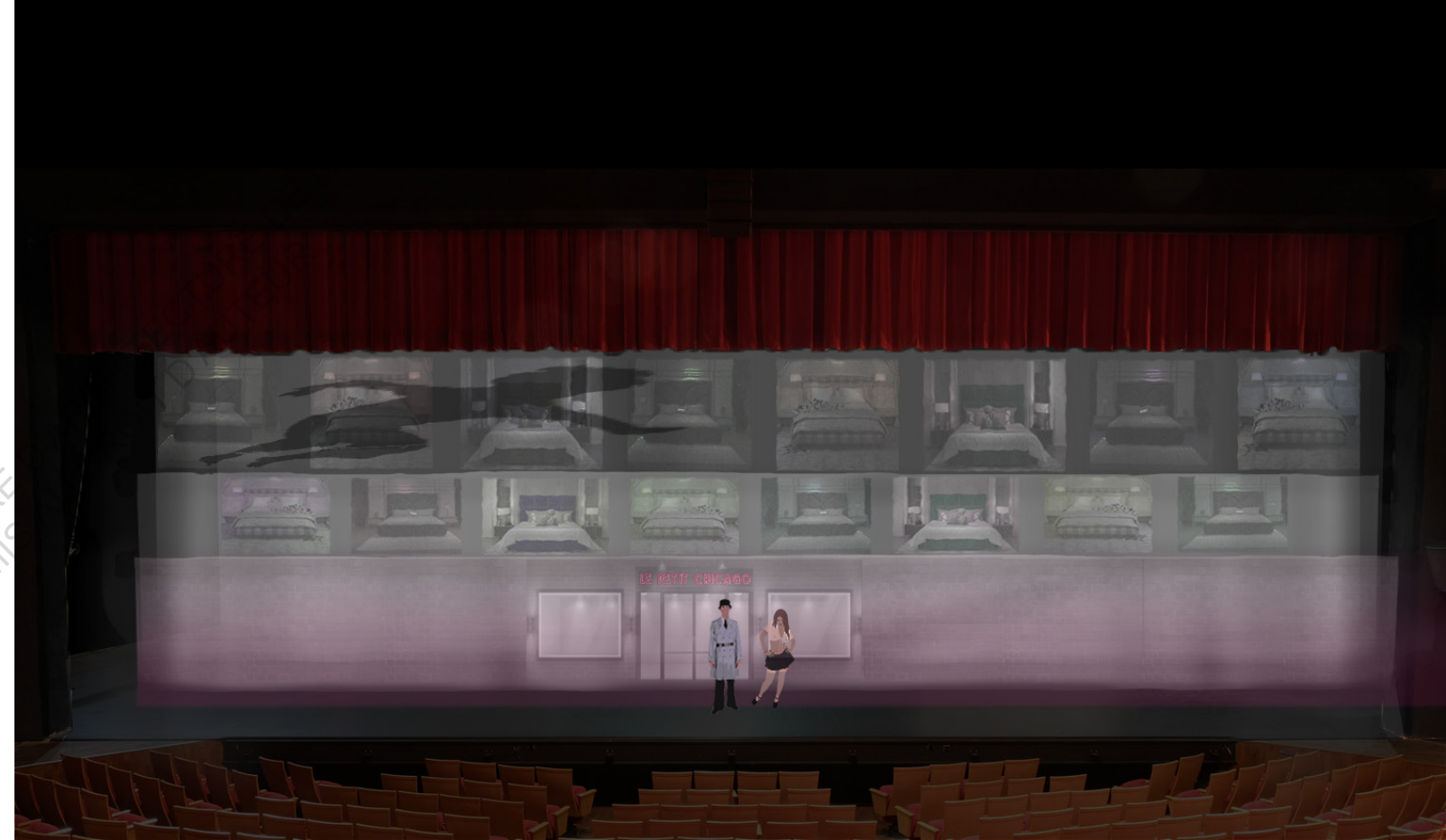
Mots-clefs: je suis triste . le goût de pleurer ou de mourir . sans savoir d'où vient le mal . le cœur aussi lourd . adieu . le démon . comme son ombre . réflexion profonde . solution

Motif: ABSURDITÉ DE L'EXISTENCE

La scène est tripartite. Trois bandeaux de voile découpent l'espace de la face au lointain en 3 plans. Les deux premiers plans (en partant du haut) affichent des photographies monochrome de lits, dont la redondance et les couleurs ternes suggèrent l'atmosphère sordide à la maison close du Petit Chicago. Le dernier plan présente une image projetée de la devanture sombre du petit Chicago dont le nom est spécifié par un néon rose. L'inspecteur et la patronne sont devant ce dernier plan. Ils sont baignés dans une lumière rose et brumeuse.



On aperçoit l'ombre défigurée de Roberto Zucco survoler le premier bandeau de gauche à droite, de manière longitudinale jusqu'à arriver au bout du premier plan. L'ombre évoque un prédateur chassant sa proie. L'intensité de la lumière rose s'est atténuée.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DOCUMENT SOUMIS

L'ombre descend sur le deuxième plan et s'opacifie. De manière toujours aussi menaçante, elle parcourt le deuxième bandeau. Le premier bandeau est à peine visible. L'inspecteur peut commencer à traverser un voile pour se placer progressivement à l'arrière du dernier plan. Seule la moitié de son corps reste vraiment distincte. La lumière rose n'est presque plus perceptible.



L'ombre a atteint l'extrémité du deuxième bandeau et elle est descendue sur le dernier bandeau. Les deux premiers plans sont plongés dans une semi-obscurité qui les rend à peine discernables. Le dernier bandeau est donc le seul élément qui éclaire véritablement la pièce. La lumière rose a disparu. L'ombre de Roberto Zucco est noire et alarmante. Elle rencontre puis engloutit l'ombre de l'inspecteur qui, elle, s'est déplacée totalement derrière le voile.



V . MÉTRO

"LE MONSIEUR. - J'ignorais cependant qu'elle cachait, derrière le parcours limpide que je pratique tous les jours, un monde obscur de tunnels, de directions inconnues que j'aurais préféré ignorer mais que ma sottise distraction m'a forcé de connaître. Voilà soudain que les lumières s'éteignent et ne laissent comme clarté que celle de ces petites lanternes dont j'ignorais même l'existence. Je marche donc, droit devant moi, dans un monde inconnu, le plus vite possible, ce qui ne veut pas dire grand-chose pour le vieil homme que je suis."⁴⁶

⁴⁶ (Kolrès Bernard-Marie. Roberto Zucco. Editions de minuit, Paris, 2015, 122p.)

Mots-clefs: dédale de couloirs et d'escaliers . parcours limpide . monde obscur de tunnels . directions inconnues . les lumières s'éteignent . un monde inconnu . pas dire grand chose . d'interminables escaliers mécaniques .

Motif: LA MORT INERXORABLE

Les voiles sont déplacés sur différents plans, ils sont donc dissociés et ponctuent l'ensemble de la scène. Ils créent des passages, des ouvertures mouvantes, des obstacles à contourner, comme un labyrinthe. Sur un grand voile au dimension de la cage de scène et positionné dans le lointain, une photo de tunnel est projetée. Il s'en dégage une aveuglante lumière, créée par un spot puissant, positionné derrière le voile. L'atmosphère est mystique, presque divine. Le vieil homme peut se placer au premier plan.



L'ombre de Roberto Zucco survient au centre de la source lumineuse, au milieu du tunnel. Pour ce faire, l'acteur peut se placer devant le spot lumineux. En s'engouffrant dans le labyrinthe de voiles pour la rejoindre, le vieil homme est de moins en moins perceptible et devient ombre, lui-aussi.



XV . ZUCCO AU SOLEIL

"UNE VOIX. — Par où as-tu filé ? Donne-nous la filière.

ZUCCO. — Par le haut. Il ne faut pas chercher à traverser les murs, parce que, au-delà des murs, il y a d'autres murs, il y a toujours la prison. Il faut s'échapper par les toits, vers le soleil. On ne mettra jamais un mur entre le soleil et la terre.

UNE VOIX. — Et les gardiens ?

ZUCCO. — Les gardiens n'existent pas. Il suffit de ne pas les voir. De toute façon, je pourrais en prendre cinq dans une seule main et les écraser d'un coup.

UNE VOIX. — D'où te vient ta force, Zucco, d'où te vient ta force ?

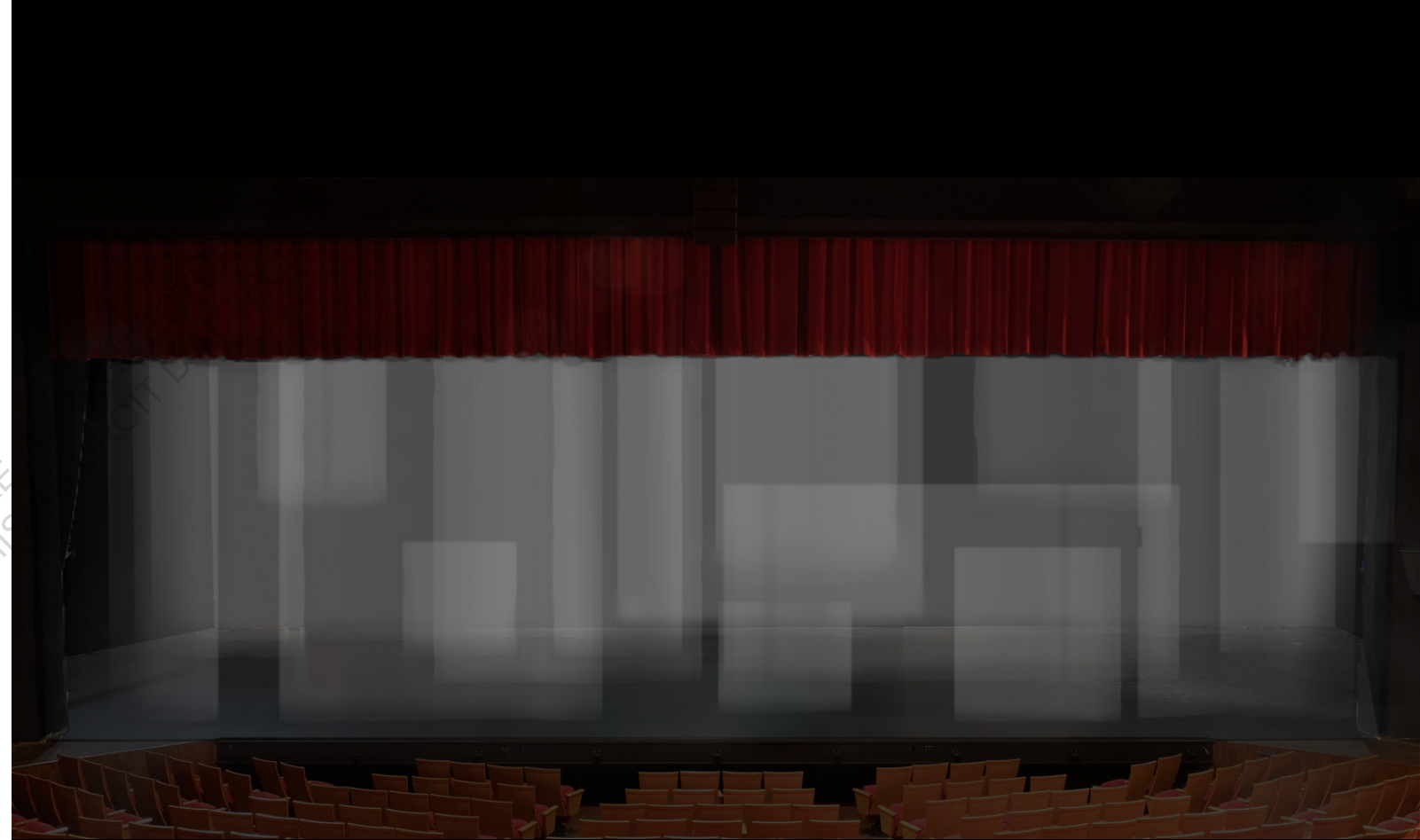
ZUCCO. — Quand j'avance, je fonce, je ne vois pas les obstacles, et, comme je ne les ai pas regardés, ils tombent tout seuls devant moi. Je suis solitaire et fort, je suis un rhinocéros."⁴⁷

⁴⁷ (Kolrès Bernard-Marie. Roberto Zucco. Editions de minuit, Paris, 2015, 122p.)

Mots-clefs: par le haut . au delà des murs, il y a d'autres murs . s'échapper vers le soleil . les gardiens n'existent pas, il suffit de ne pas les voir . un héros . Goliath . Samson . le soleil nous fait mal aux yeux, il nous éblouit.

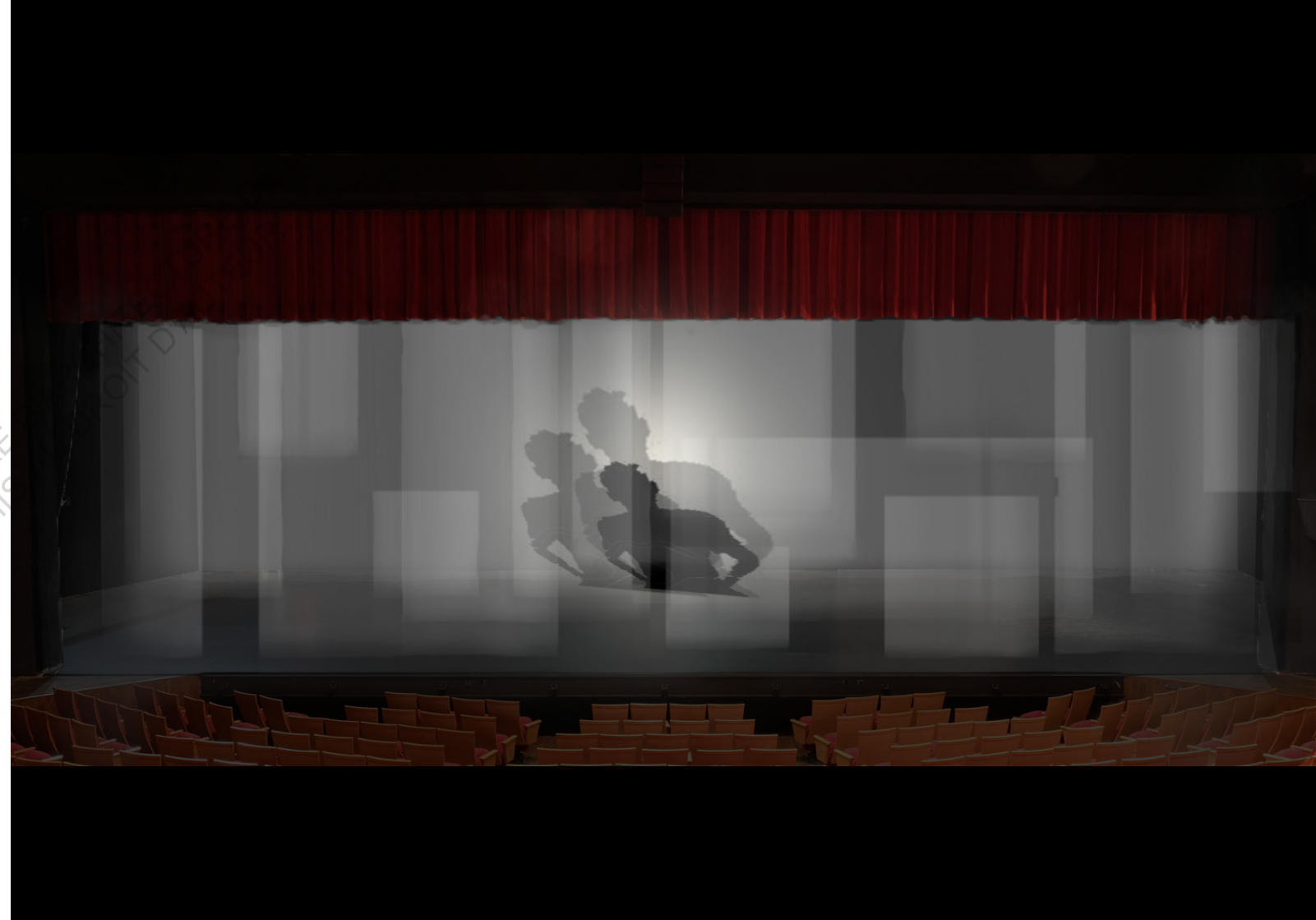
Motif: DÉVOILEMENT . RÉVÉLATION

La scène est sombre, l'éclairage est bas et extrêmement tamisé, on ne perçoit que les reflets de la mousseline. On discerne une multitude de voiles de diverses tailles, placés sur de nombreux plans différents. Le voile unique initial du premier tableau s'est fragmenté. Il a comme explosé. Plus aucun acteur n'est sur la scène, seules leurs voix subsistent.

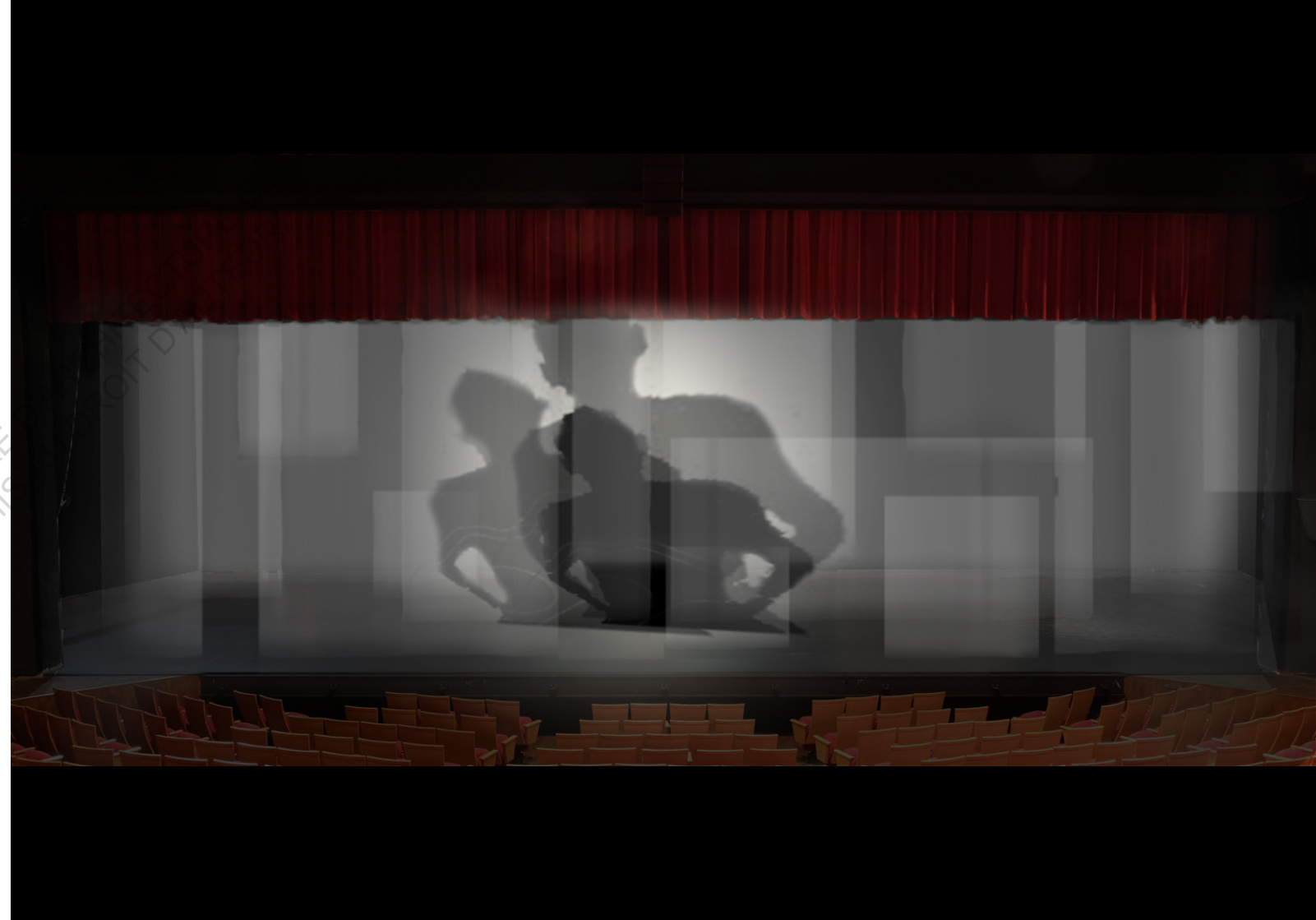


ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DOCUMENT SOUMIS

Une lumière blanche centrale émerge progressivement et se fait de plus en plus puissante. L'ombre de Roberto Zucco jaillit de cette lumière très doucement. Elle est multipliée par la position des différents voiles.

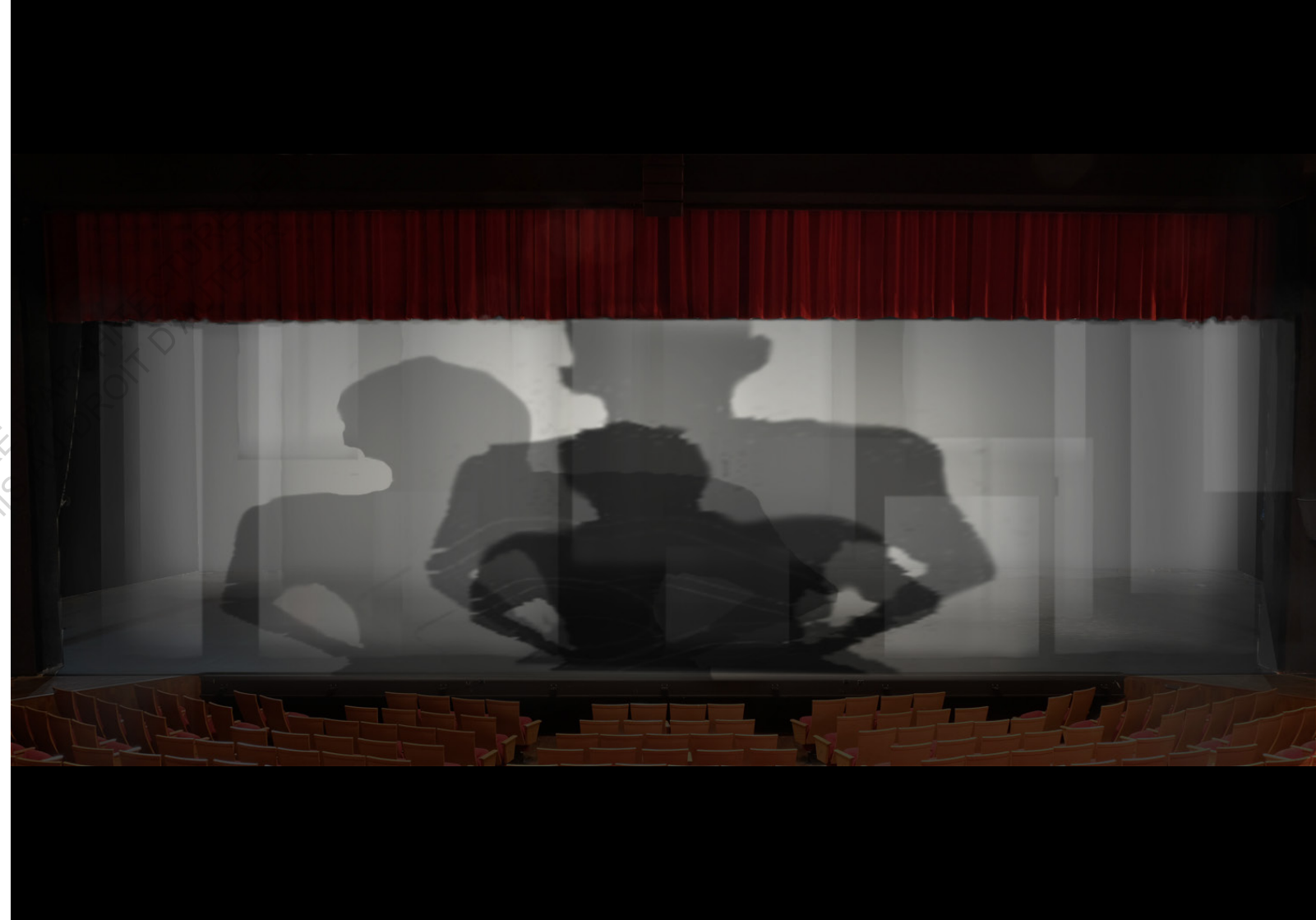


L'ombre grossit, s'intensifie, envahit la cage de scène. Elle semble se diriger vers les spectateurs. Pour réaliser cet effet, l'acteur peut se placer en face de l'unique source lumineuse et s'en rapprocher peu à peu.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DOCUMENT SOUMIS

L'ombre devient monumentale et au fur et à mesure de sa progression, elle assombrit l'intérieur de la salle. L'acteur se rapproche de la source lumineuse jusqu'à ce qu'il puisse la recouvrir et donc créer le noir complet dans la salle.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DOCUMENT SOUMIS

Roberto Zucco a noyé les spectateurs dans sa silhouette, dans sa projection insaisissable. Il leur offre la possibilité de se fondre à lui, comme les personnages avant eux. Il crée une proposition, ouvre une possibilité. Il ne s'agit plus de savoir si Roberto Zucco existe vraiment ou s'il n'est qu'une invention, un cauchemar, une illusion. Il importe plutôt de saisir l'opportunité que Roberto Zucco nous tend : nous pouvons peut-être, nous aussi, dépasser ce que nous paraissions être, nous débarrasser de notre enveloppe sociale sclérosante, et chercher une vérité impalpable qui nous élève, nous fait exister et nous transcende.



Ainsi, la quête de Vrai au théâtre a toujours trouvé sa raison d'être et son support par et dans la scénographie. Son accession définitive reste une finalité idéale relevant d'une volonté irréalisable, de par l'impossibilité de saisir ce que la notion pure et abstraite de Vérité implique, mais aussi par l'impuissance des moyens matériels pour la traduire objectivement et parfaitement. De plus, une fois retranscrite, saisie par nos sens, la Vérité n'est plus, car elle est déjà soumise à la perception subjective puis l'interprétation de ses récepteurs.

La scénographie ne présente donc pas le Vrai. Toutefois, elle révèle des pistes, des chemins, des indices ; elle peut aussi nous faire prendre conscience de notre pouvoir, de notre possibilité d'exister dans l'œuvre et ainsi de s'élever intellectuellement par la compréhension que nous en avons faite.

En ce sens, la scénographie théâtrale ne peut pas se définir uniquement par des moyens techniques et des agencements spatiaux. Elle se doit de prendre en compte le regard : celui de l'auteur, du metteur en scène, du scénographe, des acteurs et du public comme le souligne le scénographe Marcel Freydefont : « Si « la scène est cette pratique qui calcule la place regardée des choses » comme l'écrit Roland Barthes, la scénographie est cette partie du travail qui prend artistiquement et techniquement cette opération de calcul du regard ». ⁴⁸

Le scénographe se voit alors chargé d'une mission de messager. C'est à travers son travail que l'œuvre théâtrale déploie toute son intensité. Le regard du scénographe est donc le premier vecteur qui permet de tendre vers le sens de ce qui est donné à voir, à entendre à ressentir. Plus qu'une simple mission artistique, la proposition du scénographe implique une réelle responsabilité : « Le regard voyageur est celui du premier spectateur, soit le scénographe qui est un des passeurs du regard vers un public. Ce regard est panoramique, multiple et non unique ou restreint : il interroge le monde et ses constituants. Le scénographe est un de ces « interrogateurs » du monde, de la société dans laquelle il vit. » ⁴⁹

Alors, si le regard du scénographe ouvre déjà une voie vers ce qui doit être compris, ce qui peut être remis en cause, sa tâche se révèle encore plus ardue quand il s'agit de prétendre comprendre ce qui est Vrai.

⁴⁸ (Freydefont Marcel, *Petit traité de scénographie : Représentation du lieu / Lieu de représentation*. Editions Joca Seria. Nantes, 2007, 151 p. (Les carnets de la Culture de Loire-Atlantique)

⁴⁹ (Raymond Sarti in Ibid.)

Cette quête vouée à l'échec engendre alors un questionnement inévitable, qui s'est aussi esquissé tout au long de la rédaction de ce mémoire : pourquoi la quête du Vrai serait-elle préférable au théâtre ? Si le faux et le paraître relèvent d'un accord tacite entre la représentation théâtrale et les attentes du public, s'ils sont une convention admise et assumée et non pas un mensonge visant à tromper les spectateurs, pourquoi seraient-ils répréhensibles ?

Nous avons admis qu'il y avait un intérêt et une utilité certains dans la quête de vérité, révélés par la scénographie, comparé à un décor factice et illusoire.

Et cependant, en 1997, le scénographe Guy-Claude François déclarait : « J'aime aussi le faux : je préfère le vraisemblable à ce qui est vrai, parce que je suis plus attaché à l'image qu'à la réalité ». ⁵⁰

Nous avons ici présenté comme contraire à une exigence rationnelle tout ce qui visait à reproduire des éléments du réel sensible, tels les décors réalistes reproduisant la nature pour contextualiser l'œuvre dramaturgique. Cela nous conduit donc à identifier deux scènes bien distinctes selon la définition de Marcel Freydefont : « D'un côté, il y aurait la scène agile, la scène libre qui fait appel à l'imagination du spectateur pour composer les lieux adéquats à l'action proposée. [...] De l'autre, il y aurait la scène habile, scène composée qui figure aux yeux du spectateur l'apparence des

lieux mêmes de l'action ». ⁵¹

Pourtant, il semble réducteur d'affirmer la position antinomique de ces deux scènes. Si l'une fait appel à l'esprit, et l'autre aux sens, la première ne peut se revendiquer supérieure à la deuxième. Il ne s'agit peut-être plus de les comparer mais plutôt de les considérer séparément, pour tenter de discerner ce qu'une scénographie mobilisant principalement des stimuli sensoriels a à nous offrir.

Que se passe-t-il alors quand la scénographie au théâtre privilégie la sensation par rapport à la signification, l'instabilité plutôt que la définition arrêtée, le corps à défaut de l'esprit ?

Ces questions sont des thèmes essentiels dans une forme de théâtre très particulière, apparue depuis 1990 : le théâtre immersif. Celui-ci se caractérise par sa volonté de créer un nouveau rapport entre la salle et la scène à travers de nouvelles formes de scène, d'échapper à un lieu donné géographique qui serait l'édifice du théâtre lui-même, mais par dessus-tout l'exacerbation des stimuli sensoriels notamment grâce à l'utilisation de moyens numériques.

⁵⁰ (Freydefont Marcel, *Petit traité de scénographie : Représentation du lieu / Lieu de représentation*. Editions Joca Seria. Nantes, 2007, 151 p. (Les carnets de la Culture de Loire-Atlantique)

⁵¹ (Ibid.)

La naissance du théâtre immersif vient se positionner comme la recherche d'une réalité dite « augmentée », en réponse à la scénographie des années 60 qui favorise une réflexion sur la signification des choses. Le corps et sa sensorialité deviennent l'objet central du travail exercé par le théâtre immersif, avec comme souhait d'accroître la sensation de présence et de réel.

Mais la vocation du théâtre immersif n'est pas d'explorer simplement les potentialités de notre corps grâce aux outils numériques. Elle s'inscrit plutôt dans cette volonté d'imaginer un monde insoupçonné, curieux et troublant, capable alors d'interroger nos désirs et notre monde réel. En cela, une telle scénographie ne se place plus en contradiction avec la démarche de dévoiler le vrai.

Finalement, aucune forme de scénographie ne peut revendiquer une hégémonie par rapport à d'autres tentatives spatiales au théâtre, en affirmant « mieux » tendre vers la vérité dans son esthétique, sa mise en œuvre, ou le sens qu'elle propose. La scénographie atteint au mieux son but lorsque son incarnation matérielle est en accord avec le discours qui l'englobe, au contraire du théâtre à l'Italienne, dont l'utilisation d'une perspective illusoire entre en contradiction avec le désir de vérité. La scénographie peut donc être perçue comme une pratique visant à maintenir une cohérence entre les différents éléments qui contribuent à la représentation théâtrale, tout en soulignant un

sens, une direction à saisir. Elle est un jeu de détails, de dévoilements et de disparitions, qui maintient subtilement le propos dramaturgique, sans jamais le dénaturer. Les possibilités scénographiques sont infinies et peuvent exprimer beaucoup. Le travail du scénographe est alors également un travail qui consiste à choisir plutôt que tout offrir, à privilégier plutôt qu'uniformiser, à affiner plutôt que renchérir. Ainsi, en reprenant les mots du scénographe Philippe Marioge, il semble juste d'affirmer que « Toute architecture, [toute scénographie], tout paysage est bavard. Il faut donc contrôler son discours ».⁵²

⁵² (Freydefont Marcel, *Petit traité de scénographie : Représentation du lieu / Lieu de représentation*. Editions Joca Seria. Nantes, 2007, 151 p. (Les carnets de la Culture de Loire-Atlantique)

Ouvrages imprimés.

- Alekan Henry, Des lumières et des ombres. La librairie des collectionneurs. Paris. 1991. 290 p.
- Boucris Luc, François Guy-Claude, Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Editions Bordas, Paris, 1995, 300 p.
- Bruguière Dominique, Penser la lumière. Actes Sud Papier. Arles, 150 p. (Collection le temps du théâtre)
- Diderot Denis, De la poésie dramatique, 1758, [XIX-De la décoration], 250 p.
- Florensky P.P, la perspective inversée, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1992, 340 p.
- Freydefont Marcel, Petit traité de scénographie : Représentation du lieu / Lieu de représentation. Editions Joca Seria. Nantes, 2007, 151 p. (Les carnets de la Culture de Loire-Atlantique)
- Hainaux René, Le décor de théâtre dans le monde depuis 1935. Editions Meddens, 1956, 215 p.
- Hegel F., Esthétique I, 1829, traduction de S.Jankélévitch, collection Champs, Edition Flammarion, 1979, 300p.
- Jarry Alfred, article paru dans le Mercure de France, 1896
- Kant E., Critique de la faculté de juger, Vrin, Bibl. Textes philosophiques, 544 pages.
- Koltès Bernard-Marie. Roberto Zucco. Editions de minuit, Paris, 2015, 122p.
- Lahuerta Claire, L'oeuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie. Figure de l'art 18. Edition PUPPA, Pau, 2010, 218 p. (Revue d'Etudes Esthétique)
- Lombardot Isabelle, Revue Mise en scène du réel. Pavillon Bosio. Monaco. 2013. 85 p. (Art et scénographie)
- Jouvet Louis, Le comédien désincarné, Flammarion, Paris, 2009, 396 p., collection Champs-essais
- Panofsky E., La perspective comme forme symbolique, Paris, Edition de minuit, 1975, 500 p.
- Platon, La République : livre VII, L'Allégorie de la Caverne, Edition Ellipses, 96 pages.
- Platon, Le Banquet, Flammarion, 288 pages.
- Schlemmer Oskar, Théâtre et abstraction. L'Âge d'Homme. Lausanne, 1978, 155 p. (Collection théâtre année vingt)
- Surger Anne, Scénographie du théâtre occidental, Armand Colin Editeur, Paris, 2009, 224 p.
- Yates Frances, L'Art de la Mémoire, Editions Gallimard, Paris, 1966, 448 p.

Illustrations.

- Bibliothèque de Genève, Appia Adolphe, Hellerau, théâtre: décor d'Orphée, 1912
- BNF, Paris, département Arts du spectacle, L'assomoir, Emile Zola, Paris: Théâtre de l'Ambigu, 18-01-1879
- BNF, Paris. PH. Coll. Archives Larbor. Sebastiano Serlio, décor comique.
- FC Bergman, www.fcbergman.be, Les Pêcheurs de Perles, ph. Annemie Augustijns
- Fonds Maciet, bibliothèque du Musée des arts décoratifs, Paris. Ph. Michel Didier. Archives Larbor. Vue perspective de l'intérieur de la salle du spectacle de Veronne, Italie.
- Flickinger, Roy C., The Greek theater and its drama, Ground Plan of the Theater at Oropus in Attica, p.173, 1918.
- Théâtre le Grand T, 2013, <https://www.legrandt.fr/professionnel/artistes-et-compagnies>

Articles sur internet .

- Chollet Jean, "La scénographie", 2004, Encyclopaedia Universalis édition , <https://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/jean-chollet-la-scenographie.html>
- Freydefont Marcel, "Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010)", 2011, OpenEdition Journals, <https://journals.openedition.org/agon/1559>
- Holtzer Gisèle G., " Britannicus, décor et scénographie", 2019, OpenEdition Journals, <https://journals.openedition.org/coulisses/1962>
- Lescop Laurent, " Dispositifs immersifs : la question de l'espace diégétique", 2017, HAL, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01502087/document>
- Villeneuve Rodrique, "De la scénographie à la scénographie", 1992, L'annuaire théâtral, <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1992-n11-annuaire3660/041157ar.pdf>

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