



HAL
open science

Scénographie

Benoît Barut

► **To cite this version:**

| Benoît Barut. Scénographie. Dictionnaire Eugène Ionesco, 2012, pp.565-568. <hal-01523307>

HAL Id: hal-01523307

<https://hal.science/hal-01523307v1>

Submitted on 16 May 2017

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

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



HAL Authorization

Scénographie

Benoît BARUT (Polen EA4710 – Cepoc)

(Notice du *Dictionnaire Eugène Ionesco*, Jeanyves Guérin (dir.), Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2012, p. 565-568.)

[565] Art de la mise en forme de l'espace de la représentation, la scénographie s'appuie sur les décors, les lumières, certains accessoires et sur une part de gestuelle, notamment la proxémique. Ionesco, qui a pour ambition de réduire la part de la parole dans la dramaturgie et qui définit donc le théâtre comme « une architecture mouvante d'images scéniques » (*Notes et contre-notes*), en fait logiquement l'une des pierres de touche de son esthétique dramatique. « C'est sa forme de sensibilité, visuelle, qui a conduit spontanément Ionesco vers l'écriture dramatique. Presque toujours, c'est une image forte qui s'est imposée à lui, au départ », résume Marie-Claude Hubert. Des jambes démesurées qui investissent le plateau, une salle se remplissant à outrance de chaises vides, le Nouveau Locataire s'enfermant au milieu d'un monceau de meubles sont quelques unes de ces images fortes transcrites à la scène.

Considérable, l'investissement scénographique de Ionesco est également précoce. Très tôt, il se veut l'auteur du texte *et* l'auteur du spectacle. Souvent déçu par les mises en scène, il se montre très directif dans des didascalies amples et précises chargées de décrire les décors – celle qui ouvre l'acte II de *Rhinocéros* est monumentale et va jusqu'à préciser les emplacements possibles du porte-manteau – ou les éclairages. Qu'elle traduise l'angoisse (les visions crépusculaires du *Piéton de l'air*) ou bien [566] l'euphorie (la transfiguration du café dans *Ce Formidable Bordel !*), la lumière est un langage très travaillé par Ionesco. Véritable valeur à ses yeux, elle correspond à une dématérialisation qui consonne avec le rêve d'envol. En ce sens, elle est l'exact opposé de l'étouffante prolifération des accessoires. La gestuelle vient compléter la mise en forme de l'espace. L'auteur confie à Marie-Claude Hubert : « Je vois l'emplacement du personnage, je vois par où il entre, par où il sort. Mes personnages se placent tout seuls. J'ai comme un tableau devant les yeux intérieurs, les yeux de l'âme, [...] et ils se placent tout naturellement où ils doivent se placer. Ils sont comme un tableau vivant. La scène, c'est exactement comme un grand tableau où les différents éléments sont placés de façon à constituer une composition, harmonieuse ou conflictuelle. » L'espace scénique se fait tableau vivant – voir l'ouverture des deux premiers actes de *Rhinocéros* – ou animé : les Anglais du *Piéton de l'air*, traversant et retraversant le plateau, doivent ainsi « constituer une sorte de fond mouvant ». La scénographie confine à la chorégraphie. C'est également le cas dans *Le Nouveau Locataire*, véritable « ballet de meubles » (Yannick Hoffert).

Pour être un homme de spectacle instinctif, Ionesco n'est devenu un scénographe expérimenté que grâce à des professionnels (dont Jacques Noël qui créa les décors de quinze

de ses pièces) auprès de qui il s'est formé puis avec lesquels il a entretenu une féconde collaboration. C'est avec eux qu'il a appris la technique et les truquages. Dans ses textes, il fait montre d'un goût non-dissimulé pour la machinerie (*Amédée* et *Le Piéton de l'air* remettent les voleries au goût du jour). Il va jusqu'à affirmer : « Je ne veux avoir d'autres limites que celles des possibilités techniques de la machinerie. » (*Notes et contre-notes*) Aussi la scénographie du *Piéton de l'air* fait-elle intervenir un panorama défilant, des translations d'accessoires au moyen de chariots sur rails ainsi que des élévations depuis les dessous pour la colonne et l'arbre. D'un autre côté, Ionesco a conscience des limites de cet arsenal technique : « Quelquefois la machinerie est utile, quelquefois non. Lorsqu'on emploie ces moyens techniques, ce n'est pas du rêve qu'on crée, on crée plutôt du fantastique et de l'humour. [...] Pour créer le rêve, il faut des moyens beaucoup plus simples », confie-t-il à Claude Bonnefoy. D'où, scénographiquement, la possibilité d'une limitation matérielle (promotion des lumières, jeu avec des accessoires invisibles, etc.). La scénographie ionescienne n'a donc rien de figé. Fondée tantôt sur un bâti complexe, tantôt sur le plateau nu avec une simple toile de fond (peinte ou bien propre aux projections), faisant intervenir des changements à vue ou, au contraire, au noir opérés [567] soit par des machinistes soit par les acteurs eux-mêmes, elle est le lieu de tous les possibles – dans la limite de ce que permet la scène à l'italienne. En effet, comme presque tous les auteurs de sa génération, fussent-ils avant-gardistes, Ionesco ne prétend pas remettre en cause la boîte scénique à l'italienne même s'il en éprouve parfois les limites.

Dans les mains de Ionesco, la scénographie est un outil flexible. Ainsi, les espaces intérieurs – souvent sordides ou, au moins, sombres et lourds – dominant mais sont souvent complétés par des extérieurs. Il y a alternance des uns et des autres – selon que la pièce rêve d'envol ou cauchemarde l'enfermement – comme il y a alternance du plein et du vide. Ionesco joue en effet de toute la gamme scénique, du plateau nu à la surcharge. L'essentiel est peut-être dans le glissement, dans l'évolution même du lieu scénique – espace plein puis vide (*Le Roi se meurt*), vide puis plein (*Les Chaises*, *Le Nouveau Locataire*), décor qui se désagrège (*Délire à deux*) ou qui se reconfigure (acte III de *Tueur sans gages*), etc. L'espace scénique n'est pas qu'un cadre. Il possède une vie et une trajectoire propres : « Il est donc non seulement permis, mais recommandé, de [...] faire vivre les objets, animer les décors. » (*Notes et contre-notes*) Autrement dit, la scénographie ionescienne n'est jamais purement décorative voire elle possède une certaine autonomie, en tout cas une voix propre dans la symphonie sémantique qu'est une pièce de théâtre.

Pour être un outil flexible, la scénographie des pièces de Ionesco est pourtant mue par un principe constant : le refus du réalisme – ce qui provoqua des conflits entre l'auteur et ses metteurs en scène qu'il juge dans leur majorité « pas très loin d'Antoine » (*Entre la vie et le rêve*). Soit les lieux sont d'emblée déréalisés ou oniriques – ainsi *Le Piéton de l'air* s'ouvre sur fond de peinture naïve – jusqu'à constituer un non-lieu fantasmatique : « un lieu de nulle part », dit la didascalie initiale de *L'Homme aux valises*. Soit, et c'est le plus fréquent, ils donnent à voir un réalisme défié de l'extérieur (le décor néo-naturalisme de *La Leçon* ou du premier acte de *Rhinocéros* est moqué par l'action dramatique insolite, leçon vampirique ou apparition du fameux pachyderme) ou déformé de l'intérieur : l'indétermination (les « choses indéfinies, à la fois étranges et banales » du décor de *Jacques ou la soumission*), la

discordance (la « table à couvrir » de *L'Avenir est dans les œufs*) et/ou l'outrance (les innombrables diplômes de *La Lacune*) propulsent la scénographie au-delà des bornes étroites du réalisme. Outre ce refus, la scénographie ionescienne laisse apparaître certains motifs privilégiés. Paul Vernois a ainsi étudié la polarisation verticale et surtout l'obsession du cercle dans l'écriture scénique de Ionesco.

[568] Le retour obsessionnel de ces formes scéniques le prouve : la scénographie n'est pas une fin en soi mais un moyen d'expression de certaines images internes voire un exutoire pour certaines hantises. Selon Marie-Claude Hubert, le théâtre fut pour Ionesco « le moyen privilégié de visualiser des ombres, libérées du poids du réel, de les animer, de les regarder évoluer sur ce qu'il appelle son "plateau intérieur" ». La scénographie ionescienne n'est donc pas gratuite : le spectaculaire est à la mesure du poids intime des visions auctoriales, comme dans ce décor de *Voyages chez les morts* : « Rez-de-chaussée de la rue Claude-Terrasse, qui devient le moulin de La Chapelle-Anthenaise puis se transforme en vaste château comme celui de Cerisy-la-Salle. » C'est parce qu'il s'agit des lieux du bonheur passé que l'auteur réclame une si lourde métamorphose scénographique. Il n'y a pas, chez Ionesco, de griserie du spectacle pour le spectacle. On constate même un étonnant pragmatisme – s'enracinant sans doute dans l'expérience des scénographies désargentées du début de carrière – à côté de desiderata scéniques qui relèvent véritablement du défi technique. C'est le cas pour la fameuse forêt en marche de *Macbett*. Il indique que les personnages doivent porter « soit chacun un panneau avec un arbre dessiné, soit simplement des branches ». Mais il ajoute : « Ces deux solutions ne doivent être envisagées que dans le cas où il y aurait des possibilités de machinerie insuffisantes. En réalité, c'est tout le décor qui devrait venir pesamment encercler Macbett. » *In fine*, la scénographie illustre parfaitement la conception dramatique de Ionesco selon laquelle « l'"incohérence" ou les contradictions peuvent se donner libre cours dans une pièce de théâtre » (*Entre la vie et le rêve*).

Bibliographie

Marie-Claude HUBERT, *Ionesco*, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1990.

Paul VERNOIS, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksieck, coll. « Théâtre d'aujourd'hui », 1988.