



HAL
open science

Médiatisation de l'édifice. Les promesses de la représentation

Lise Renaud

► **To cite this version:**

Lise Renaud. Médiatisation de l'édifice. Les promesses de la représentation. Les Carmes : théâtre et patrimoine à Avignon, Éditions universitaires d'Avignon, 2019, Passion du patrimoine, 978-2357680685. hal-02473417

HAL Id: hal-02473417

<https://hal.science/hal-02473417>

Submitted on 26 Nov 2021

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.

Médiatisation de l'édifice

Les promesses de la représentation

LISE RENAUD

Observer le « Festival en images », telle est l'invitation faite sur la page d'accueil du site web du Festival d'Avignon¹. L'internaute, lors de sa lecture, peut ainsi choisir de faire défiler, regarder et contempler les photographies des spectacles de la précédente édition. Mémoires visuelles officielles d'un « avoir été là », le Festival d'Avignon trouve dans cet espace d'écriture-lecture une manière de se montrer, de se donner à voir aux publics. Ces images matérielles sont autant des ressources mémorielles par leur captation du temps de la scène que des supports pour élaborer une promesse, construire un horizon d'attentes, alimenter l'imaginaire du Festival d'Avignon.

Cette imagerie est, d'un point de vue communicationnel, une forme de médiatisation spectatorielle et mémorielle. Elle est le résultat d'un travail de construction, de sélection, de mise en forme du photographe et du festival qui aboutit à mettre en valeur une manière de représenter et de guider l'interprétation du regard sur le Festival. Or, si les photographies ont inévitablement une fonction patrimoniale, elles peuvent aussi témoigner de la manière dont sont envisagées les relations entre théâtre et patrimoine.

1. Nous remercions l'antenne de la BnF et plus précisément Lenka Bokova pour nous avoir permis de constituer un corpus significatif des programmes et affiches.

Si le cachet des édifices semble justifier leur investissement par le théâtre, reste à savoir à quel point cette dimension est intégrée aux promesses faites aux publics à travers les supports de communication. Le lieu théâtral-monument permet-il de faire miroiter une expérience spectatorielle exceptionnelle ou est-il passé sous silence ? À quel point cet espace hybride peut-il devenir une figure qui construit une attente spécifique ? Comment les dimensions théâtrale et patrimoniale s'articulent-elles dans les figurations du Festival ? Questionner la mise en visibilité et en images des spectacles peut être une entrée pour saisir les relations entre deux processus socio-symboliques : la théâtralisation et la patrimonialisation. Ces deux processus, profondément tributaires et révélateurs de dynamiques interprétatives, ont en commun de convoquer et de construire des représentations sociales.

Afin de répondre à ce questionnement, nous avons effectué une analyse sémiotique diachronique des programmes (1947-2017), affiches et photographies du site web du Festival d'Avignon. Cette étude montre que la dimension patrimoniale est, dans un premier temps, présente dans les discours du Festival à travers la mise en exergue de la monumentalité et de la valeur historique² d'édifices ré-investis par l'art dramatique. Toutefois, cette mise en valeur du patrimoine matériel devient progressivement plus discrète dans les documents de communication officiels pour laisser place à la révélation d'un patrimoine immatériel en élaboration, celui du théâtre en Avignon.

Le monument historique : du prétexte au décor

L'analyse des corpus d'affiches et de programmes – à l'aide d'une méthodologie de décomposition sémiotique classique des différents

messages linguistiques, iconiques et plastiques³ – permet de constater aisément des évolutions et pléthores de changements de formats, de styles graphiques et de mises en forme des contenus. Avec une période de publication de soixante-dix ans, il est inévitable que ces documents soient marqués et travaillés par leur contexte de production (nombre de lieux et de représentations, directeur(s), tendances plastiques et graphiques d'une époque). L'impact de ces variables transparait logiquement dans les transformations matérielles et textuelles des documents étudiés. Il est d'ailleurs frappant de voir à quel point le domaine artistique peut être sujet aux tendances et modes visuelles.

L'évolution de la place réservée aux lieux patrimoniaux est, en revanche, dans le cas de notre étude, plus intéressante à détailler. Les prémisses du Festival d'Avignon (1947-51) accordent une place plus que conséquente au Palais des Papes, à la dimension patrimoniale de la ville d'Avignon et de ses alentours. Le syntagme « Palais des Papes » est récurrent dans les documents étudiés. De surcroît, l'espace conféré aux mentions de localisation (taille typographique, étendue des zones réservées et topographie) indique que le lieu est un élément prioritaire dans l'événement promu⁴ (fig. 1, 2 et 3). En d'autres termes, la mise en page des affiches et programmes de la « Semaine d'art en Avignon » puis du « Festival d'art dramatique » exprime qu'à l'époque le lieu où prend forme la manifestation théâtrale est plus important que la programmation. En effet, la topographie et la taille des informations sur le contenu des pièces de théâtre sont présentées comme des informations accessoires de l'événement. Dans ces premiers supports de communication, le cadre patrimonial est ce qui est supposé motiver le déplacement. La promesse s'enracine dans la découverte d'un espace patrimonial.

2. A. Riegl, *Le Culte moderne des Monuments : son essence et sa genèse*, Paris, Le Seuil, 1984 (1^{re} éd. 1903).

3. Voir R. Barthes, « Rhétorique de l'image publicitaire », in *Communications*, Paris, Le Seuil, 1964 et M. Joly, *L'Image et les signes*, Paris, Nathan Université, 1994.

4. M. Mouillaud, J.-F. Tétu, *Le Journal quotidien*, Lyon, PUL, 1989.

Au-delà de la taille des typographies et de l'espace occupé par les mentions géographiques, les premiers programmes montrent que l'exceptionnalité de l'événement doit beaucoup à l'espace patrimonial dans lequel il prend place. Un feuillet entier est parfois réservé à une liste de monuments à visiter à proximité et à de potentielles excursions touristiques. Il est titré « un séjour en Avignon vous révélera les merveilles de la ville et la beauté de la Provence » (fig. 3). Celui-ci inscrit explicitement la pratique festivalière dans celle du tourisme culturel. Ajoutons aussi que le programme de 1947 inclut une page dédiée à la présentation du Palais des Papes dont le contenu ressemble à celui d'un guide de médiation patrimoniale (informations historiques et architecturales). La seule nuance concerne les indications de localisation des bâtiments qui sont données à partir du point de vue du spectateur : « Les bâtiments à gauche et derrière le spectateur datent de Benoît XII. » ; « Les bâtiments qui sont à la droite et en face du spectateur, sont ceux qui ont été bâtis par Jean de Loubières sous le pontificat de Clément VI. »

De plus, la nature des images (photographies ou dessins de la façade du Palais des Papes, du pont d'Avignon, des remparts, voire de la Chartreuse et du Théâtre antique d'Orange pour le programme de 1950) et la mise en page – notamment l'usage de la représentation de fenêtres en ogive (fig. 3) – montrent que les monuments historiques d'Avignon sont des acteurs phares de cet événement. Le recours à des détails architecturaux indique, par ailleurs, que le regard porté sur ce patrimoine le renvoie à sa période médiévale plus qu'à son histoire contemporaine : à titre d'exemple, les périodes où le Palais des Papes a pu être prison ou caserne ne sont pas ici évoquées.

Jusqu'en 1951, l'évocation visuelle du théâtre reste donc discrète dans les dépliants. Elle passe, par exemple en 1949, par l'ajout de formes stylisées (fig. 2) à l'allure fantomatique, telles des calques qui se surajoutent au monument historique. Le dépliant de 1951 constitue de ce point de vue un tournant dans la mesure où la dimension de spectacle théâtral devient plus prégnante. Le lecteur peut en effet voir

des comédiens en représentation (fig. 4) dans un décor qui n'a pas encore évacué son évocation du patrimoine monumental gothique.

Le Palais des Papes d'Avignon se transforme : d'un « nouveau temple » du théâtre (dépliant de 1949), il devient « haut lieu dramatique de France » (dépliant de 1950). Ce glissement sémiotique exprime incontestablement la reconnaissance institutionnelle du Festival d'art dramatique en cours qui sera parachevée par l'émergence d'une nouvelle désignation : le Festival d'Avignon.

Si cette analyse des caractéristiques des premiers dépliants tend à montrer le poids du caractère patrimonial du lieu dans la promotion des manifestations, la manière de donner à voir cet édifice révèle une approche singulière du patrimoine avignonnais. C'est par la monumentalité de l'architecture que sont mis en valeur les bâtiments représentés. En effet, les photographies du Palais des Papes soulignent le caractère imposant de la façade, sa verticalité et frontalité (fig. 2), son surplomb sur la cité (fig. 5). Avec la figuration d'un palais du Moyen Âge occupé par des papes, le lecteur de la brochure est face à une représentation archétypale du patrimoine. Cet édifice est tout à la fois un monument ancien et un monument insigne (du pouvoir).

C'est l'extérieur de l'édifice qui est montré et non la Cour d'honneur. L'expérience promise à cette époque repose ainsi en premier lieu sur la rencontre avec le bâtiment, elle invite d'abord à la contemplation et la délectation esthétique face à cet édifice. Potentiellement, ce qui s'opère ici est une métonymie iconique *in absentia* (contenu-contenant) qui vise à transférer les propriétés de fascination et d'évocation du passé ressenties en regardant le fronton de ce monument aux œuvres d'art dramatique qui s'y déroulent.

Il est intéressant de comparer ce parti pris photographique avec celui qui est actuellement présent sur la page web de présentation des lieux du Festival. Les photographies affichées se focalisent sur l'espace scénique et adoptent le point de vue du spectateur. Les photographies de l'extérieur des bâtiments sont rares et ne concernent pas les monuments classés. Ce n'est plus l'enveloppe patrimoniale qui importe

(le lieu théâtral) mais l'espace dans lequel prend corps le spectacle théâtral, c'est-à-dire l'espace de l'énonciation théâtrale (l'espace scénique). La représentation du lieu est sur le site web une manière de signifier la rencontre entre l'événement théâtral et les pierres du passé qui en sont le décor. Les représentations visuelles sont passées d'une relation au patrimoine basée principalement sur sa valeur historique, forte dans les premiers dépliants, à une mise en exergue de sa valeur d'authenticité dans les photographies web. Considérons que pour Riegl le culte des monuments repose sur des valeurs liées à la représentation du temps qui passe (valeurs de remémoration), et qui sont, d'une part, la valeur d'ancienneté (perception de l'usure du temps et de l'activité destructrice de la nature) et, d'autre part, la valeur historique (représentation d'un stade particulier dans le développement de la création humaine). Les supports de communication du Festival exploitent incontestablement le culte des monuments pour valoriser cet événement théâtral, tant aux origines du Festival que durant la période contemporaine. Toutefois, l'étude du contenu photographique dénote un changement de paradigme dans l'approche du monument historique (de la valeur historique à la valeur d'authenticité) et, indirectement, dans les places respectives attribuées au patrimoine et au théâtre (de l'importance du monument et de son architecture vers un statut de décor romantique). La rencontre patrimoniale avec le lieu-monument s'est effacée au profit de la rencontre théâtrale : le monument a transformé sa monumentalité en décor de pierres évocatrices par leur érosion de l'usure du temps qui passe.

Une promesse où prime le verbe

Le second constat que nous tenons à expliciter ici, car il souligne les jeux de figuration de ce qu'est le théâtre (à la fois œuvre littéraire, performance, espace physique et de rencontres) ainsi que les contraintes liées à la mise en image d'un événement éphémère non reproductible,

est la faible présence de photographies dans les affiches et programmes (pages internes mais aussi couverture) du Festival (fig. 6-7).

Ce constat montre la prépondérance du texte, du verbe, par rapport à l'image. À partir de 1952, les programmes construisent avant tout une promesse au spectateur logocentriste. Considérant l'histoire des formats, les programmes travaillent, dans leur mise en page, l'héritage de formes culturelles et matérielles qui les situent dans un rapprochement avec les livres, modèle de l'espace du texte, et la littérature. L'importance de l'écrivain par rapport au metteur en scène ou aux comédiens devient d'ailleurs de plus en plus prégnante dans les programmes et se relève à travers les jeux de tailles des caractères et les choix typographiques. Progressivement, la mention du lieu dans lequel se tiendra la pièce de théâtre se fait de plus en plus discrète et s'efface au profit des mentions de genres ou de dates.

L'absence de photographies résulte en outre, à notre avis, de la difficulté lors de l'élaboration du programme de choisir des images ou photographies significatives et représentatives d'une manifestation à venir. Cette interprétation semble d'ailleurs se confirmer lorsque l'on observe les affiches du Festival qui adoptent surtout un fonctionnement métaphorique : elles privilégient l'évocation d'une atmosphère. Les motifs des rares photographies présentes sont principalement des représentations de type portraits de comédiens ou de metteurs en scène, comme on peut le constater dans les programmes des périodes 1967-1979 et 1986-1993. Les rares photographies des lieux et spectacles s'affichent dans les cahiers du Festival, parfois en couverture (1967 et 1972), et peuvent donner à voir le salut ou les acteurs en répétition ; deux catégories de photographies de théâtre qui sont devenues des modèles du genre. Le développement des photographies de spectacle est en effet tributaire des évolutions des techniques et des pratiques photographiques. Savoir capter un instant de théâtre ou traduire une mise en scène en mouvement demande un regard aiguisé et aguerris. Le genre de la photographie de théâtre (voire de festival de théâtre) n'en était qu'à ses balbutiements durant les premières années du Festival. L'appréhension du monument comme support, décor,

alcôve ou cadre de scène peut advenir avec l'entraînement du regard et la maîtrise technique.

Ainsi, sur le site web du festival, les photographies des lieux-monuments donnent à voir deux logiques énonciatives qui se distinguent dans les relations scène-public et apparaissent comme des modèles de représentation visuelle. Une première logique : le motif photographié est la scène vide vue de la position du public en contre-plongée, et qui donne aux murs du monument un rôle d'enceinte qui sublime la scène. Le regard porté fait de la rencontre entre la scène (espace de la représentation théâtrale) et les éléments d'architecture patrimoniaux de l'édifice une confrontation temporelle entre l'éphémère d'un potentiel spectacle et l'évocation immédiate du passé. Voir les traces de l'usure du temps, les vieilles pierres, nous relie inévitablement, presque instinctivement, à ce qui nous a précédé.

La valeur d'ancienneté l'emporte sur toutes les autres valeurs idéales de l'œuvre d'art, dans la mesure où elle peut prétendre s'adresser à tous, et être valable pour tous sans exception. [...] La valeur d'ancienneté l'emporte donc à l'évidence sur la valeur historique, qui repose sur un fondement scientifique, et n'est donc accessible que par l'intermédiaire d'un effort de réflexion. La valeur d'ancienneté, elle, se manifeste immédiatement à la perception optique la plus superficielle, et s'adresse donc directement à la sensibilité⁵.

La deuxième logique montre que le motif photographique est le public, ou plutôt les publics, car ce que les photographies mettent en évidence, c'est surtout leur quantité, leur affluence. Le point de vue adopté dans ce cas peut être celui de la scène ou d'un endroit autre en plongée permettant de sublimer la foule. Suivant cette logique énonciative de monstration du public, c'est le caractère spectaculaire

de l'événement qui est mis en avant. Les photographes nous semblent ici non seulement faire appel à l'imaginaire des spectacles antiques mais mettent aussi en valeur un composant essentiel de la représentation théâtrale : le public.

Ces deux modalités de représentation photographique répondent à deux enjeux. D'une part, ces deux motifs (scène vide et publics) permettent d'éviter un effet de personnalisation de scène (ne pas valoriser davantage un spectacle plutôt qu'un autre). D'autre part, ce type d'images permet de présenter les lieux monuments à partir des composants immuables de l'événement : la scène et le public.

Vers la patrimonialisation du Festival

Au-delà des effets du contexte de production sur la forme prise par les supports de communication du Festival, l'étude de ce corpus permet de repérer trois mouvements concernant les dynamiques théâtrales et patrimoniales dans le discours de la promesse au spectateur.

Aux origines, l'entrée se fait par le lieu patrimonial bâti, le monument historique, en l'occurrence le Palais des Papes. Le monument historique est un écrin ou une enveloppe pour le spectacle théâtral. C'est la dimension patrimoniale du lieu qui prime et qui donne son caractère d'exception à l'événement. Progressivement, l'attache territoriale s'élargit du monument vers la ville (rapport métonymique). Les marqueurs en sont le changement de nom et la ritualisation de l'usage des trois clefs dessinées par Marcel Jacno qui s'inspire du blason de la ville d'Avignon. Cette importance du territoire urbain voit son apogée à travers les affiches du début des années 80 avec l'usage de titres comme « Avignon 80 ».

Le deuxième mouvement montre une autonomisation des représentations théâtrales en tant qu'entités à part entière ritualisées. Le Festival, comme ensemble de manifestations liées au théâtre, se suffit progressivement à lui-même. Il n'a plus besoin de justifier son

5. Riegl, *Le Culte moderne des Monuments...*, op. cit., p. 48-49.

exceptionnalité par le lieu dans lequel il se déroule. À ce moment, le spectacle théâtral intègre l'objet patrimonial, phénomène visible à travers notamment les cahiers du Festival. Le lieu – espace et territoire – n'est convoqué qu'occasionnellement dans les éditoriaux ou les visuels de couverture et plutôt comme un besoin régulier d'un retour aux sources dans des contextes où la légitimité du Festival est discutée.

Enfin, un mouvement progressif de patrimonialisation du Festival se dessine. Il débute avec les fiches d'archivage des spectacles des années précédentes et s'exprime dans les éditoriaux ou dans la composition du logo du Festival qui inclut les clés du blason de la ville d'Avignon. En ce sens, le Festival devient patrimoine et contribue à la patrimonialisation des lieux historiques dont il est issu. Du fait de l'enchevêtrement des figurations et représentations, ainsi que de la circulation de cette imagerie, les lieux théâtraux du Festival d'Avignon représentent des référents culturels de la théâtralisation tout comme leur image est devenue un marqueur supplémentaire de la patrimonialisation des monuments.

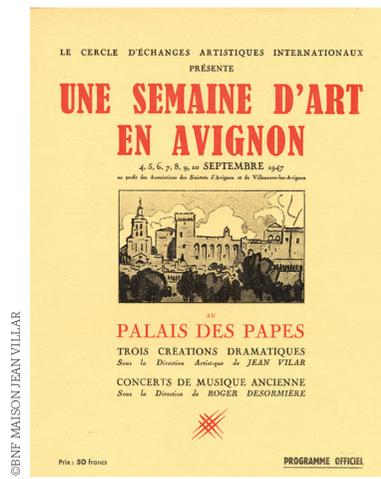


Fig. 1 Couverture du programme de 1947.



Fig. 2 Programme de 1949 verso.



Fig. 3 Programme de 1949 recto.

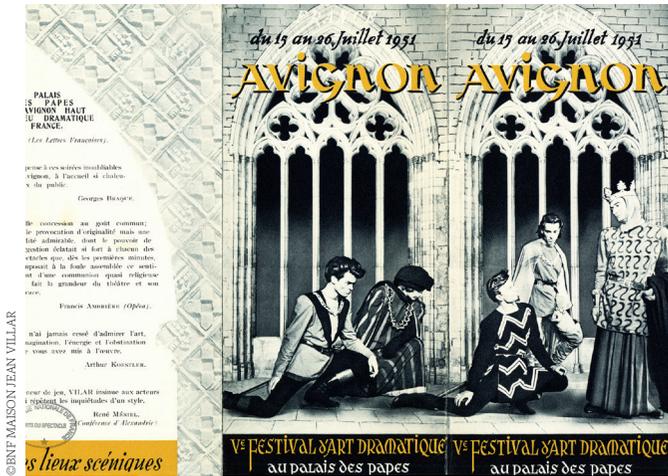


Fig. 4 Programme de 1951 verso.



Fig. 5 Programme de 1951 recto.

©BNF MAISON JEAN VILLAR

©BNF MAISON JEAN VILLAR

CLOITRE DES CARMES
Theatre de Liberte
 du 15 au 19 juillet

Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?

de Nazim Hikmet
 Mise en scène : Mehmet Ukyay

"Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?" est la deuxième grande œuvre que Nazim Hikmet écrit après son retour d'URSS où il était étudiant. Comme la précédente, "La Jacqonde et Si-Ya-Cou", elle est dédiée à la lutte révolutionnaire des peuples d'Asie.

Nazim Hikmet a commencé à rédiger ce texte, qualifié souvent de "roman-essai", en 1930 à la suite d'un désaccord idéologique survenu au sein du Parti communiste de Turquie.

Le poète raconte l'histoire des indiens qui luttent contre l'impérialisme britannique Benerdji, le personnage central du récit, est un jeune révolutionnaire sûr de lui. Il rencontre dans un café une jeune anglaise et tombe amoureux d'elle. Au cours d'une réunion du comité révolutionnaire, à laquelle participe Benerdji, la police fait une descente et arrête toutes les personnes présentes. Il ne fait pas de doute qu'il y a eu trahison. Après un bref interrogatoire, seul Benerdji sera relâché, sans pour autant qu'un motif lui soit donné de cette libération inattendue.

Soupçonné par ses camarades, Benerdji est exclu du mouvement. Cette œuvre, une des plus tragiques de Nazim Hikmet, est une synthèse très réussie de la poésie et de la prose, de la chronique politique et du scénario, style propre à l'auteur qui le perfectionnera encore dans ses travaux ultérieurs.

"Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?" est le roman de l'intelligence, de la fidélité et de l'enthousiasme révolutionnaire qui chassent l'obscurité. L'œuvre a aujourd'hui près d'un demi-siècle. On pourrait craindre que l'actualité dont elle nous parle ne soit dépassée, car, comme le dit Hénacite le sage au début du récit, "tout change et s'écoule, c'est là ce qui me frappe et m'étonne...". Mais il n'en est rien, d'autres luttes ont pris la relève de celle des révolutionnaires indiens... D'autres hommes et femmes se sont suicidés pour la révolution... D'autres encore ont trahi leurs camarades.



©BNF MAISON JEAN VILLAR

Fig. 6 Pages intérieures du programme, 1980.



Fig. 7 Pages intérieures du programme, 2000.

©BNF MAISON JEAN VILLAR