



HAL
open science

L'architecture comme le théâtre, un domaine commun : la scénographie

Marcel Freydefont, Daniel Rabreau, Luc Boucris, Dominique Troisville

► **To cite this version:**

Marcel Freydefont, Daniel Rabreau, Luc Boucris, Dominique Troisville. L'architecture comme le théâtre, un domaine commun : la scénographie. [Rapport de recherche] 0866/94, Groupe d'étude et de recherche scénologique en architecture (GERSA); Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Clermont-Ferrand; Bureau de la recherche architecturale (BRA). 1993. hal-03099220

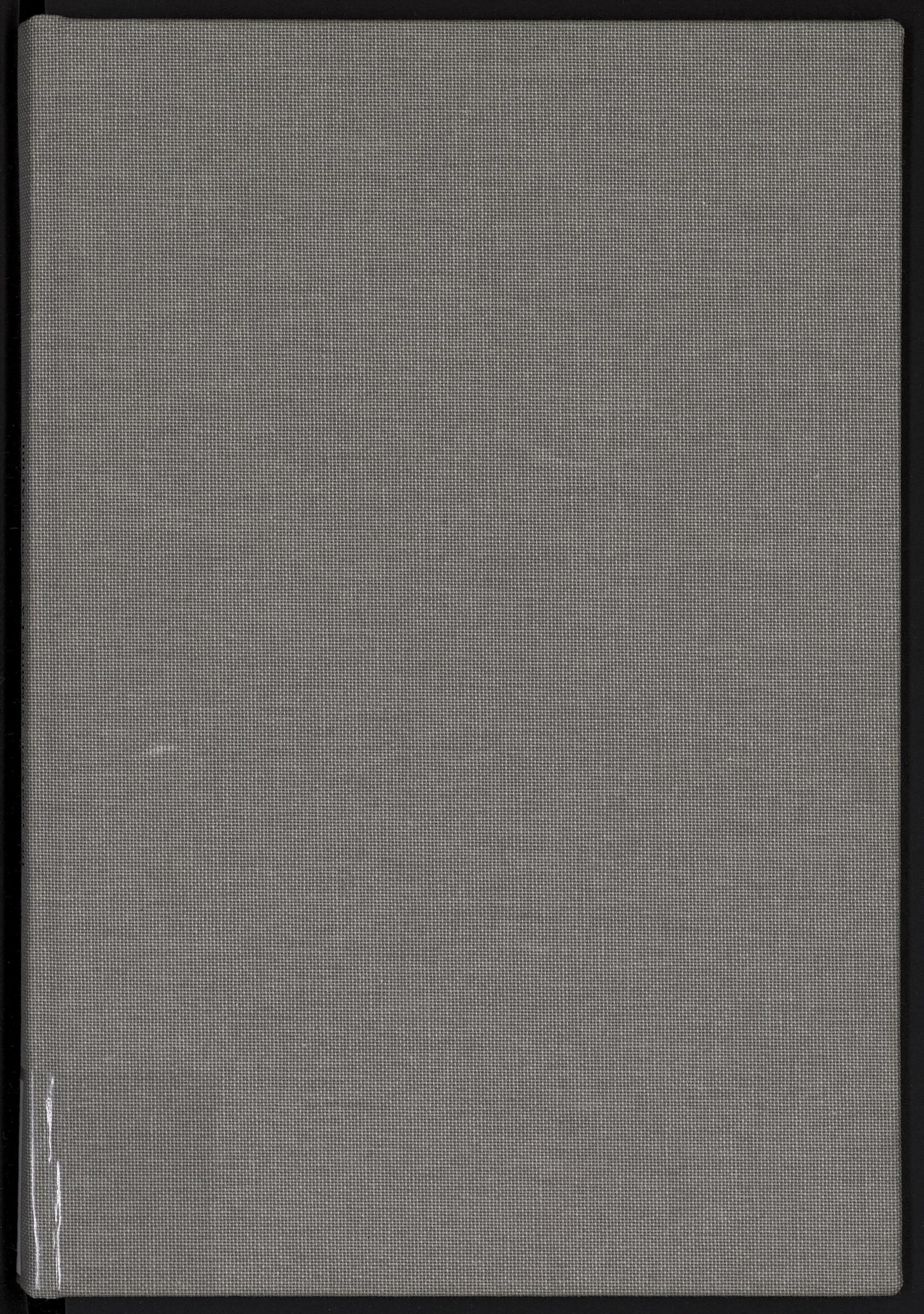
HAL Id: hal-03099220

<https://hal.science/hal-03099220>

Submitted on 6 Jan 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.



RECHERCHE ARCHITECTURALE LIEE A L'ENSEIGNEMENT

MINISTERE DE L'EQUIPEMENT, DES TRANSPORTS ET DU
TOURISME

DIRECTION DE L'ARCHITECTURE ET DE L'URBANISME
BUREAU DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE
PROGRAMME PLURIANNUEL 1990-1993

14387



3030026120670

*ECOLE D'ARCHITECTURE DE
VERSAILLES*

1991-1993

GERSA

GROUPE D'ETUDE ET DE RECHERCHE SCENOLOGIQUE EN
ARCHITECTURE

L'ARCHITECTURE COMME LE THÉÂTRE,
UN DOMAINE COMMUN :
LA SCÉNOGRAPHIE

ECOLE D'ARCHITECTURE DE CLERMONT-FERRAND
~~DEPARTAMENT SCENOLOGIUM~~

RECHERCHE ARCHITECTURALE LIEE A L'ENSEIGNEMENT

MINISTERE DE L'EQUIPEMENT, DES TRANSPORTS ET DU
TOURISME

DIRECTION DE L'ARCHITECTURE ET DE L'URBANISME
BUREAU DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE
PROGRAMME PLURIANNUEL 1990-1993

725.82
FRE

1991-1993

GERSA

GROUPE D'ETUDE ET DE RECHERCHE SCENOLOGIQUE EN
ARCHITECTURE

ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE CLERMONT-FERRAND
DÉPARTEMENT SCENOLOGIE

Le GERSA résulte de la volonté de mettre en commun dans

**L'ARCHITECTURE COMME LE THÉÂTRE,
UN DOMAINE COMMUN :
LA SCÉNOGRAPHIE**

Depuis la mise en place du CEAA scénologie en 1984, un ensemble d'initiatives ont été prises qui ont conduit à la création du DÉPARTEMENT SCÉNOLOGIE en 1990. Ce Département associe le CEAA, le GERSA, et ATALSA (Atelier des Techniques et de l'Architecture des Lieux Scéniques, Auvergne). Cela permet de conjuguer des activités de recherche, d'enseignement, d'étude et d'animation.

Ainsi, des expositions, des colloques ou séminaires, des échanges internationaux, des études opérationnelles, des publications, ont pu être réalisés en relation avec des partenaires extérieurs, universitaires, professionnels et publics.

ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE CLERMONT-FERRAND
DÉPARTEMENT SCENOLOGIE

GERSA
1991-1993

dénomination de la formation de recherche :
GERSA (Groupe d'Etude et de Recherche Scénologique en Architecture).

organisme de rattachement et adresse :
Ecole d'Architecture de Clermont-Ferrand, 71 Bd Côte-Blatin,
63 000 Clermont-Ferrand.

directeur scientifique :
Marcel Freydefont, Maître-assistant en Histoire et Cultures architecturales.

conseil scientifique :
Daniel Rabreau, Professeur d'Histoire de l'Art (Paris I Panthéon-Sorbonne), Luc Boueris,
chargé de cours (Grenoble), Dominique Troisville, Maître-assistant en Art et
Techniques de Représentation (E.A. de Clermont-Ferrand), Michèle Corvin, Professeur
d'Esthétique Théâtrale (Paris III), Guy-Claude François, Scénographe, Professeur (Ecole
Nationale Supérieure des Arts Décoratifs).

**ECOLE D'ARCHITECTURE DE CLERMONT-FERRAND
DEPARTEMENT SCENOLOGIE**

*Le GERSA résulte de la volonté de mettre en commun dans
une perspective interdisciplinaire les travaux et les
recherches d'organismes et de personnalités venant
d'horizons divers (architecture, histoire de l'art, théâtre,
scénographie).*

*Depuis la mise en place du CEAA Scénologie en 1984, un
ensemble d'initiatives ont été prises qui ont conduit à la
création du DÉPARTEMENT SCÉNOLOGIE en 1990. Ce
Département associe le CEAA, le GERSA, et ATALSA
(Atelier des Techniques et de l'Architecture des Lieux
Scéniques, Auvergne). Cela permet de conjuguer des
activités de recherche, d'enseignement, d'étude et
d'animation.*

*Ainsi, des expositions, des colloques ou séminaires, des
échanges internationaux, des études opérationnelles, des
publications, ont pu être réalisés en relation avec des
partenaires extérieurs, universitaires, professionnels et
publics.*

GERSA
1991-1993

Contrat de recherche avec le BRA,
programme pluri-annuel 1990-1993 :
Lettre de commande n° 83831 du 13. 9. 91.

dénomination de la formation de recherche :
GERSA (Groupe d'Etude et de Recherche Scénologique en Architecture).

organisme de rattachement et adresse :
Ecole d'Architecture de Clermont-Ferrand, 71 Bd Côte-Blatin,
63 000 Clermont-Ferrand.

directeur scientifique :
Marcel Freydefont, Maître-assistant en Histoire et Cultures architecturales.

conseil scientifique :
Daniel Rabreau, Professeur d'Histoire de l'Art (Paris I Panthéon-Sorbonne), Luc Boucris, chargé de cours (GrenobleII), Dominique Troisville, Maître-assistant en Art et Techniques de Représentation (E.A. de Clermont-Ferrand), Michel Corvin, Professeur d'Esthétique Théâtrale (Paris III), Guy-Claude François, Scénographe, Professeur (Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs).

thèmes de recherche concernés :
La parenté de l'architecture et du théâtre; la recherche concerne deux champs d'étude :
a. Le champ historique : l'architecture théâtrale et la scénographie en Europe, et plus particulièrement en France, du XVIème au XXème siècle.
b. Le champ théorique et esthétique : la représentation de l'espace et l'espace de représentation, les concepts, les valeurs, les enjeux, les modalités, les pratiques qui s'y rattachent dans les domaines de l'architecture, du théâtre, du cinéma, de l'urbanisme.

participation à une formation doctorale et à un CEAA :
Dans le cadre du Département Scénologie, le GERSA est associé au CEAA Scénologie, formation professionnelle aux métiers de la scénographie.
Par ailleurs, le GERSA est associé au Centre Ledoux, qui s'inscrit dans le cadre de l'équipe d'accueil de la formation doctorale et des DEA en Histoire de l'Art de l'Université de Paris I Panthéon- sorbonne, ainsi qu' au CRAR, Centre de Recherche des Arts de la Rue de l'Institut d'Etudes Théâtrales de l'Université de ParisIII.

collaborations scientifiques et techniques:
Outre les collaborations citées, il faut mentionner les activités de recherche menées en relation avec le Plan Urbain(programme Espaces Publics et programme Scénographie et Urbanisme);
Il faut également mentionner sur le plan technique et professionnel, la collaboration étroite et suivie avec la revue Actualité de la scénographie.

Contrat de recherche avec le BRA,
programme pluri-annuel 1990-1993 :
Lettre de commande n° 83831 du 13. 9. 91.

Marcel FREYDEFONT

Maitre-Assistant de 1ère classe en Histoire et Cultures architecturales à l'École
d'Architecture de Clermont-Ferrand
Directeur scientifique du GERSA

**L'ARCHITECTURE COMME LE THÉÂTRE,
UN DOMAINE COMMUN :
LA SCÉNOGRAPHIE.**

Dominique TROISVILLE

Architecte DPLG, réalisateur
Maitre-Assistant de 2ème classe en Art et Techniques de Représentation à l'École
d'Architecture de Clermont-Ferrand
Enseignant permanent au CEAA Scénologie

Daniel RABREAU

Professeur d'Histoire de l'Architecture à l'Université de Clermont-Ferrand
Directeur de la formation doctorale et des DEA
Directeur du Centre Ledoux

Marcel FREYDEFONT

Les origines architecturales de la scénographie .

Daniel RABREAU

Enseignant
Architecture théâtrale et poétique architecturale, de la
salle monumentale au monument urbain.

Luc BOUCRIS

Docteur d'Etat, Professeur agrégé

Chargé de cours à l'Université de Clermont-Ferrand

Luc BOUCRIS.

Les pratiques scénographiques aujourd'hui ou le sens de la
scénographie .

Martine MARTEL

Secrétaire du Département Scénologie

Dominique TROISVILLE.

Les registres de la représentation.

L'ARCHITECTURE COMME LE THEATRE, UN DOMAINE COMMUN: LA SCENOGRAPHIE

Groupe d'Etude et de Recherche Scénologique en Architecture

Scénologie

Marcel FREYDEFONT

Maître-Assistant de 1ère classe en Histoire et Cultures architecturales à l'Ecole
d'Architecture de Clermont-Ferrand
Directeur scientifique du GERSA
Responsable scientifique du CEAA Scénologie
Rédacteur à Actualité de la scénographie

Dominique TROISVILLE

Architecte DPLG, réalisateur audio-visuel
Maître-Assistant de 2ème classe en Art et Techniques de Représentation à l'Ecole
d'Architecture de Clermont-Ferrand
Enseignant permanent au CEAA Scénologie

Daniel RABREAU

Professeur d'Histoire de l'Art à l'U.F.R. d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de
l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne
Directeur de la formation doctorale et des DEA
Directeur du Centre Ledoux
Enseignant au CEAA Scénologie

Luc BOUCRIS

Docteur d'Etat, Professeur agrégé
Chargé de cours à l'Université de Grenoble II
Enseignant au CEAA Scénologie

Martine MARTEL

Secrétaire du Département Scénologie

Il peut être avancé comme hypothèse que la scénographie œuvre
comme une sorte de "laboratoire spatial", où tout devient sinon
permis, tout du moins possible. Sur cette base, Luc Boucris fait
l'inventaire des valeurs modernes et contemporaines affectées à
l'espace par les scénographes d'aujourd'hui, avec en toile de fond
l'évolution historique depuis un XVIIème siècle cartésien, soucieux
de cadrer les caractères et les passions, jusqu'au romantisme et au
naturalisme au XIXème siècle, chacun avec son obsession de la
vérité.

Qu'est-ce que la scénographie a de particulier?

L'ARCHITECTURE COMME LE THEATRE, UN DOMAINE COMMUN: LA SCENOGRAPHIE

Groupe d'Étude et de Recherche Scénologique en Architecture

Scénologie

La scénographie aujourd'hui implique une réflexion sur l'espace; réflexion sur l'espace de représentation, sur la représentation de l'espace, sur la part du lieu au théâtre. Mais aussi, réflexion sur les capacités de représentation et d'expression propres à l'espace. Elle implique également une réflexion sur ses rapports avec la dramaturgie et la régie (y compris la mise en scène).

La scénologie entend se fonder sur une telle réflexion pour en dégager les modalités, les significations spécifiques. Un des objectifs de cette démarche au regard de l'espace est de mesurer la parenté de l'architecture et du théâtre en évaluant en quoi la scénographie peut constituer un domaine particulier et un domaine commun.

En esquissant la question des origines architecturales de la scénographie, l'étude de Marcel Freydefont rappelle ce que furent les enjeux partagés de ces disciplines - liées à la peinture - dans la formation, à partir de la Renaissance, d'un nouveau langage plastique, d'une nouvelle rhétorique de l'espace. Les questions du décor et de la perspective, liées à celle de la scène, y sont fondamentales. La genèse de l'architecture théâtrale au XVIIIème siècle participe également de la formulation d'une "poétique" de l'espace, comme le démontre les recherches de Daniel Rabreau.

Il peut être avancé comme hypothèse que la scénographie œuvre comme une sorte de "laboratoire spatial", où tout devient sinon permis, tout du moins possible. Sur cette base, Luc Boucris fait l'inventaire des valeurs modernes et contemporaines affectées à l'espace par les scénographes d'aujourd'hui, avec en toile de fond l'évolution historique depuis un XVIIème siècle cartésien, soucieux de cadrer les caractères et les passions, jusqu'au romantisme et au naturalisme au XIXème siècle, chacun avec son obsession de la vérité.

Qu'est-ce que la scénographie a de particulier?

Il paraît nécessaire de préciser succinctement un certain nombre de concepts, outre les notions de décor et de perspective, constitutifs du travail scénographique, qui peuvent servir de repères et de fondements possibles à une approche scénologique et légitimer l'éclairage spécifique de cette approche.

Ch. 1 Les origines architecturales de la scénographie (1991-1993)

Le concept de scène défini comme produit d'une activité de caractérisation, de délimitation, de découpage, de collage et de montage de l'espace, du temps et de l'action, et comme organisation d'un ou de plusieurs points de vue, ainsi que de l'écoute, constitue le concept central de cette approche. Discours sur la logique scénique à des fins de représentation, réflexion sur la pratique scénographique et ses applications, la scénologie s'appuie sur un certain nombre d'autres notions dégagées de l'analyse des pratiques scénographiques, théâtrales ou cinématographiques. Le concept de *représentation* demande aussi à être précisé. L'étude de Dominique Troisville esquisse des propositions à cet égard.

Les notions de *lieu*, d'*événement*, de *jeu*, les dialectiques induites, (espace-action, lieu-événement, dramaturgie-scénographie, présence-absence, montré-caché, déroulement-emplacement, passage-place, entrée-sortie, découpage-montage, ouverture-clôture, dedans-dehors, éphémère-pérenne, neutralité-caractérisation, fixité-malléabilité, meuble-immeuble), peuvent concerner profondément le domaine architectural et urbain.

D'ailleurs, ce que l'on peut appeler aujourd'hui l'*élargissement de la scénographie*, c'est-à-dire l'application de méthodes et de procédés scénographiques à d'autres domaines que celui de la représentation théâtrale (scénographie d'exposition, scénographie événementielle, scénographie urbaine), témoigne de cette solidarité des enjeux entre architecture, urbanisme et scénographie qui nous intéresse dans cette étude, tendant à relever ce qui fait de la scénographie un domaine commun.

1.2/5 Un procédé de représentation destiné à l'architecte

1.2/6 L'application de la scénographie au théâtre, naissance de la scène fixe

1.2/7 Une scène urbaine

1.2/8 De la scène fixe à la scène changeable, de la scène à la salle

1.2/9 La naissance du théâtre à l'italienne

GERSA (Groupe d'Etude et de Recherche Scénologique en
Architecture)
Marcel FREYDEFONT

PLAN DE RECHERCHE

Ch. 1 Les origines architecturales de la scénographie (1991-1993)

1.1 De la décoration à la scénographie moderne

Ch. 2 Les origines architecturales de la scénographie

1.1/1 Décor, décoration (XIX ème siècle)

1.1/2 Décor, décence

1.1/3 Décor, architecture théâtrale

1.1/4 Couleur locale et milieu

1.1/5 Le peintre - décorateur

1.1/6 Apogée

1.1/7 La scénographie contemporaine (XX ème siècle)

1.2 Les origines architecturales de la scénographie

1.2/1 Skênographia

1.2/2 Scaenographia

1.2/3 Scénographie, perspective

1.2/4 Ornatus, décoration

1.2/5 Un procédé de représentation destiné à l'architecte

1.2/6 L'application de la scénographie au théâtre, naissance de la scène fixe

1.2/7 Une scène urbaine

1.2/8 De la scène fixe à la scène changeable, de la scène à la salle

1.2/9 La naissance du théâtre à l'italienne

1.2/10 La scénographie, domaine commun

1.2/11 Perspective et décor

1.2/12 Les origines architecturales de la scénographie

1.2/13 Paradoxes.

Ch. 2 Les enjeux de la scénographie (1994-1997)

2.1 Le fabricant d'accessoires

2.1/1 L'espace à lire : lecture et visibilité

2.1/2 La place du spectacle : lecture de la Poétique
d'Aristote

2.1/3 Pictura ut poesis : éloquence et figure de l'espace

2.1/4 Représentation de l'espace et espace de la
représentation

2.2 Une théorie de la représentation théâtrale

2.2/1 Les préalables d'une théorie

2.2/2 Dramaturgie, scénographie, régie

2.2/3 Le texte en question

2.2/4 L'acteur au centre

2.2/5 La part du regard et de l'écoute

2.2/6 La légèreté de la représentation

2.3 L'élargissement de la scénographie

2.3/1 Les pratiques concernées par la scénographie

2.3/2 Le théâtre et le cinéma

2.3/3 Le théâtre hors les murs et l'événementiel

2.3/4 Muséographie et scénographie d'exposition

2.3/5 Architecture et scénographie

2.3/6 Scénographie et espaces publics

2.4 Perspective et décor

2.4/1 Où l'on en revient au décor

2.4/2 Le décor : localité et cadre

2.4/3 La perspective est affaire de point de vue

2.4/4 Scénographie : art du lieu

Ch. 3 Architecture et scénographie en France depuis 1980 (1993-1997)

3.1 Architecture théâtrale

3.1/1 Maisons de la Culture et Centres Culturels

3.1/2 Lieux récupérés

3.1/3 Nouveaux théâtres

3.1/4 Théâtres rénovés

3.1/5 Théâtres restaurés

3.1/6 Palais des Congrès

3.1/7 Zéniths et dérivés

3.1/8 Les petites salles.

3.2 Fêtes et cérémonies

3.2/1 Commémorations urbaines

3.2/2 Cérémonies sportives

3.2/3 Nouveaux rites, nouvelles fêtes

3.2/4 Le théâtre de rue.

3.3 Aménagement urbain

3.3/1 Art urbain et scénographie

3.3/2 Scénographie urbaine

3.3/3 Visions urbaines.

Marcel FREYDEFONT

LES ORIGINES ARCHITECTURALES DE LA SCÉNOGRAPHIE

Qu'est-ce que la scénographie? Une façon de répondre à cette question serait tout simplement de décrire ce que sont aujourd'hui les pratiques scénographiques. Sur cette base, la recherche de Luc Boucris apporte des éléments de réflexion théorique et esthétique. Quelle est l'origine de cette discipline? L'objet de cette étude est, en tentant de répondre à cette autre question, de situer les enjeux et les domaines de référence qui concernent ce sujet. Notamment, il s'agit de préciser les rapports historiques pouvant exister entre architecture, peinture et théâtre. La scénographie constitue-t-elle un domaine commun à ces disciplines?

Pour une certaine commodité de mon propos, je situerai dans un premier temps la scénographie dans son usage moderne et contemporain avant d'en venir à son sens étymologique et à ses origines architecturales.

A cette fin, il est indispensable de préciser dans quel contexte historique et esthétique ces questions s'inscrivent.

1. De la décoration à la scénographie contemporaine.

Au XXème siècle, le terme de scénographie a ressurgi en France pour désigner l'activité substitutive à celle du décorateur de théâtre. Dans ce sens, cette activité s'est radicalement redéfinie en opposition à la notion de décoration théâtrale, telle que celle-ci s'est établie aux XVIIème et XVIIIème, mais surtout au XIXème siècle. C'est dans cette opposition que la scénographie entend prendre toute sa signification. Pour mieux juger de celle-ci, il est nécessaire de rappeler quelle était dans ses grandes lignes la situation du décor et de la décoration théâtrale au XIXème siècle (1).

Décor, décoration.

Au XIXe siècle, le mot décor est un terme technique employé par les machinistes. Il désigne l'ensemble des parties peintes, des éléments mobiliers et des accessoires qui concourent à la mise en scène où l'action dramatique est sensée se dérouler. Le terme désigne une fonction scénique.

Marcel FREYDEFONT

LES ORIGINES ARCHITECTURALES DE LA SCENOGRAPHIE

Dans son *Dictionnaire du Théâtre* en 1884, Arthur Pougin distingue
Qu'est-ce que la scénographie? Une façon de répondre à cette question serait tout simplement de décrire ce que sont aujourd'hui les pratiques scénographiques. Sur cette base, la recherche de Luc Boucris apporte des éléments de réflexion théorique et esthétique. Quelle est l'origine de cette discipline? L'objet de cette étude est, en tentant de répondre à cette autre question, de situer les enjeux et les domaines de référence qui concernent ce sujet. Notamment, il s'agit de préciser les rapports historiques pouvant exister entre architecture, peinture et théâtre. La scénographie constitue-t-elle un domaine commun à ces disciplines?

Pour une certaine commodité de mon propos, je situerai dans un premier temps la scénographie dans son usage moderne et contemporain avant d'en venir à son sens étymologique et à ses origines architecturales.

A cette fin, il est indispensable de préciser dans quel contexte historique et esthétique ces questions s'inscrivent.

1. De la décoration à la scénographie contemporaine.

Au XX^{ème} siècle, le terme de *scénographie* a ressurgi en France pour désigner l'activité substitutive à celle du *décorateur de théâtre*. Dans ce sens, cette activité s'est radicalement redéfinie en opposition à la notion de *décoration théâtrale*, telle que celle-ci s'est établie aux XVII^{ème} et XVIII^{ème}, mais surtout au XIX^{ème} siècle. C'est dans cette opposition que la scénographie entend prendre toute sa signification. Pour mieux juger de celle-ci, il est nécessaire de rappeler quelle était dans ses grandes lignes la situation du décor et de la décoration théâtrale au XIX^{ème} siècle (1).

Décor, décoration.

Au XIX^e siècle, le mot *décor* est un terme technique employé par les machinistes. Il désigne un matériel scénique. La *décoration*, réservée aux peintres-décorateurs, est l'ensemble des parties peintes, des éléments mobiliers et des accessoires qui concourent à l'illusion de la scène par la représentation et la description du lieu où l'action dramatique est sensée se dérouler. Le terme désigne une fonction scénique.

Dans son *Dictionnaire du Théâtre* en 1884, Arthur Pougin distingue les deux termes, reprenant un usage établi dans les théâtres: "*Bien que tous deux se tiennent de fort près, on ne doit pas confondre d'une façon absolue le décor et la décoration. Tout ce qui est ferme, châssis, rideau, toile flottante ou appliquée, tout ce qui présente une surface peinte, appartient au décor proprement dit. La décoration comprend un ensemble plus vaste encore, car elle s'étend jusqu'au mobilier et aux accessoires; une table, un lustre, une panoplie, un tableau ne forment point des parties du décor et concourent pourtant à la décoration*" (2). Alfred Bouchard, dès 1878, établissait une telle distinction de façon plus nette: "*Le mot décor est employé en général par les machinistes. C'est un mot technique. Pour eux, le décor est l'ensemble du magasin ou d'une pièce; pour le public, la décoration (...) est la partie visible et coopérative de l'action du moment*". A l'article *décoration*, Bouchard précise l'emploi de ce terme: "*... on nomme décoration toutes les parties peintes qui servent à l'illusion de la scène*" (3). La fonction de la décoration est donc simple: "*L'art du décor a pris dans nos théâtres, depuis quelques années, une importance extrême; tout ce qui tient à la mise en scène considérée sous tous ses aspects, à l'illusion théâtrale, à la vérité du rendu dans l'ordre historique, ethnographique ou*

purement poétique, est l'objet des études les plus sévères et des soins les plus constants "(4). Il s'agit de donner au spectateur "la sensation du lieu où se déroule l'action" (5).

A cette fin, la décoration et la mise en scène ont partie liée. Dans L'envers du théâtre, en 1873, Jean Moynet souligne l'importance de ces apports: "Si un écrivain qui a composé une pièce de théâtre se contentait de livrer son manuscrit à l'impression ou même de faire représenter son oeuvre dans un salon, il est certain que les lecteurs ou les spectateurs n'en auraient, sous beaucoup de rapports, qu'une idée imparfaite. Des détails nécessaires leur échapperaient même lorsque de longs développements littéraires essaieraient de peindre à leur esprit les costumes et les lieux où se meuvent les personnages créés par l'imagination de l'auteur".

Il y a illusion, "si les décors sont bien peints, les accessoires et les costumes consciencieusement étudiés", dès lors que "spectateurs peuvent se croire transportés dans le milieu même où l'auteur a placé ses personnages" (6).

Cette condition semble impérative. "Quand on nous donnera Oedipe, Britannicus, Bajazet, tous les chef-d'oeuvres des grands tragiques, exigeons la reconstitution intégrale du théâtre antique; en ce qui concerne la scène, exigeons la vérité dans les moindres détails, afin qu'on puisse sortir de cette représentation avec une éducation plus complète, grâce aux leçons de choses. Pour arriver à ce but, c'est une véritable révolution qui est nécessaire. Il faut abandonner les vieilles conventions; il ne faut plus se contenter d'un à peu près, ni d'une vérité de fantaisie revêtue des oripeaux de la foire; il nous faut la vérité, et rien qu'elle.(...) Faites de vos milieux des choses adéquates à l'action qu'ils encadrent, et qu'ils ne sentent, surtout, ni la toile peinte ni le vide" (7).

Ce rejet des vieilles conventions (qui ne cessera jamais), cet appel à la vérité, à la leçon de choses, cette revendication d'une adéquation entre le lieu et l'action qui s'y déroule, remonte malgré tout au XVIIIème siècle. Déjà Voltaire, tout en continuant la tradition classique française du genre tragique, avait souligné aux fins de la vraisemblance la nécessité d'une plus grande variété et vérité des lieux, des costumes. Marianne Roland Michel et Daniel Rabreau relèvent que dans la préface à Semiramis publiée en 1748, "Voltaire s'y montre plus préoccupé d'effets plastiques et d'espace scénique que de sentiment littéraire. Le fait mérite d'être souligné: cette "dissertation sur la tragédie" est comme une préfiguration de la fameuse préface de Cromwell de Victor Hugo" (8). Dans son ouvrage consacré aux Causes de la décadence du théâtre, en 1768, Louis Charpentier partage cette conception: "On ne peut me

transporter dans le lieu de la scène qu'à l'aide des décorations. Plus elles ont de ressemblance avec ce lieu, plus je suis agréablement surpris. Loin de persuader aux comédiens qu'ils peuvent se passer de décorations, on ne peut trop leur en démontrer l'utilité. Il serait bon même que chaque pièce eût les siennes; n'est-il pas ridicule qu'une décoration rongée de poussière et presque en lambeaux serve à une pièce nouvelle à laquelle elle n'a nul rapport"(9).

La recherche de la vérité dramatique passe par la description fidèle d'un environnement adapté à l'œuvre concernée, sinon à chaque acte ou à chaque scène. Diderot y était très sensible, développant dans les années 1760 une esthétique du tableau(10). Restif de la Bretonne souhaitait pareillement en 1770 dans La mimographe que l'on s'efforçât de donner à la scène au moyen de la décoration, "la vraisemblance extérieure ou matérielle ". Car " la décoration est l'habit de la scène ", chargée de " représenter le lieu où l'on suppose que se passe l'action dramatique .(...) Les Décorations de décence sont une imitation de la belle nature, comme doit l'être l'action dont elles retracent le lieu.(...) On se plaint que nos Tragédies sont plus en discours qu'en action; le peu de ressource qu' a le poète du côté du spectacle en est en partie la cause. La parole est souvent une expression faible et lente; mais il faut bien se résoudre à faire passer par les oreilles, ce qu'on ne peut offrir aux yeux " (11). L'origine de ce primat du texte sur le spectacle se trouve dans la lecture classique au XVIIème siècle de la Poétique d'Aristote. Définissant chacune des parties constituant le genre tragique, Aristote les regroupe en les hiérarchisant; en premier, il place l'histoire; en second, les caractères; en troisième, la pensée; en quatrième, l'expression; en cinquième, le chant; et en dernier, le spectacle: "Quant au spectacle, qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs. De plus, pour l'exécution technique du spectacle, l'art du fabricant d'accessoires est plus décisif que celui des poètes" (12). Notons que la décoration est englobée dans le spectacle et considérée sous un aspect technique, subordonné.

Il y a donc des divergences en ce qui concerne l'utilité des décorations. Si dans les années 1840 le critique dramatique de L'observateur stigmatise le recours à de vains accessoires ("Il suffit à la dignité de l'art théâtral que Melpomène et Thalie ne reparassent plus aux yeux du public couvertes de haillons dégoûtants; il suffit que la décence et la vérité soient les guides du peintre décorateur, mais il ne faut pas que la beauté principale soit sacrifiée à de vains accessoires"), Théophile Gautier, au contraire est favorable à l'apport de la décoration ("Un peu de mise en scène ne messierait pas à la tragédie elle-même. C'est un luxe matériel qui distrait l'attention, objectent les classiques. Alors, ne venez pas au

spectacle; prenez un livre et lisez-le, les pieds sur vos chenets") (13).

Décor, décence.

Le terme de *décence* mérite d'être souligné. Il désigne la *convenance*, et rappelle, par là-même, l'étymologie latine du mot décor: le mot vient de *decet* (*deceit, decere*, convenir), et il signifie " *ce qui convient, ce qui est séant*"; ainsi, note le dictionnaire Gaffiot, le trouve-t-on employé chez Horace, dans sa *Poétique* (*decor naturis dandus et annis, il faut donner aux caractères et aux âges les traits qui leur conviennent*). Traitant de la *juste* mise en scène, Louis Becq de Fouquières fait référence à cette notion: "*Le décor, les costumes, les jeux de scène, la figuration, doivent convenir au texte poétique; c'est ce que jadis on aurait exprimé en disant que la mise en scène doit être décente. Elle ne le serait pas si, par exemple, on jouait le Misanthrope dans le même décor que les Femmes savantes*" (14). Si cette notion désigne un accord entre l'oeuvre dramatique et sa représentation scénique, concernant principalement la représentation du lieu de l'action, on devine aisément que la convenance peut devenir une simple convention. On comprend également qu'elle peut amener à juger de la bienséance, et donc devenir une règle. C'est ce qui a conduit aux décors de répertoire, décors-types réemployés pour des oeuvres différentes, réemploi total ou partiel. Cette dernière pratique a été courante du XVIIème au XIXème siècle.

Décor et architecture théâtrale.

Si la décoration est définie comme l'*habillage* convenable de la scène, lui conférant les *traits* accordés à l'action dramatique, elle implique aussi un lieu théâtral, une machinerie, une architecture également adaptés (voir à cet égard l'étude de Daniel Rabreau qui précise les conditions de naissance de l'architecture théâtrale en France au XVIIIème siècle). La décoration par ailleurs n'implique pas seulement une structure matérielle - une architecture assortissant la *salle* et la *scène*, et au sein du volume de la cage de scène, une *charpenterie* -, mais aussi, une structure immatérielle, géométrique et optique, chargée d'organiser la perception du spectateur. Au XIXème siècle, c'est le rôle de la perspective. Nous y reviendrons.

Couleur locale et milieu.

Ce qui apparaît, dans ces diverses citations, c'est la question de la correspondance entre un cadre et une action dramatique; c'est aussi

la question de la part réciproque des moyens de représentation, littéraires et plastiques.

Dans sa Préface de Cromwell, en 1827, Victor Hugo a posé les termes de ce débat et défini l'enjeu de la décoration: "*Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde en effet que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler, où arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs, chacun à leur tour (...)* Il résulte de là que tout ce qui est trop caractéristique, trop intime, trop local, pour se passer dans l'antichambre ou dans le carrefour, c'est-à-dire tout le drame, se passe dans la coulisse. Nous ne voyons en quelque sorte sur le théâtre que les coudes de l'action; ses mains sont ailleurs. Au lieu de scènes, nous avons des récits; au lieu de tableaux, des descriptions.

(...) On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. Les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l'esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits. Le lieu où telle catastrophe s'est passée en devient un témoin terrible et inséparable; et l'absence de cette sorte de personnage muet décompléterait dans le drame les plus grandes scènes de l'histoire."(15).

Prenant également parti pour une "décoration exacte", Emile Zola donne une définition intéressante des décors: "*Les décors ne sont en somme que les milieux, où naissent, vivent et meurent les personnages*" (16). Le milieu naturaliste succède au lieu romantique.

André Antoine réfère implicitement cette conception à la théorie du milieu de Taine: "*Dans les œuvres modernes, écrites dans un mouvement de vérité et de naturalisme, où la théorie des milieux et de l'influence des choses extérieures a pris une si large place, le décor n'est-il pas le complément indispensable de l'œuvre?*" (17).

Ces prises de position prolongent les aspirations de Voltaire, de Diderot, de Restif, de Charpentier parmi d'autres et éclairent les conceptions qui ont prévalu au XIXème siècle, toutes marquées par un positivisme certain.

Becq de Fouquières, stigmatisait la "*vanité de toute recherche archéologique*", condamnant les abus de la couleur locale. "*Dans la mise en scène d'une œuvre tragique*", par exemple, il jugeait "*sage d'abandonner toute prétention à une restauration antique, inutile et impossible*"(18).

Mais l'idée de localité pour Hugo lui-même ne se réduisait pas à l'emploi qui sera celui du XIX^{ème} siècle - la servile reconstitution d'un lieu -, : "Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais dans le coeur même de l'oeuvre " (19). Dans le même sens, Emile Zola estimera qu'il s'agit de reconstituer les milieux, " moins dans leur pittoresque que dans leur utilité dramatique " (20). En somme, ce qui est indiqué ici, c'est la question de la primauté à définir entre les contingences externes et les exigences internes de l'oeuvre dans le travail de représentation sur scène.

La question de l'accord entre un cadre et une action dramatique est donc complexe et délicate. Qu'elle recourt à l'esthétique romantique ou naturaliste, à la toile peinte ou à des objets réels, ou à une quelconque autre esthétique théâtrale, la localité est un concept à retenir. Ce concept central embrasse deux notions secondes qu'il convient de ne pas confondre, celle de lieu et celle de milieu. Au delà de leur origine historique et esthétique, ces notions mettent en jeu la part de ce que nous appelons aujourd'hui la scénographie, et le rôle du scénographe au théâtre. Nous reviendrons sur cette question essentielle.

Le peintre-décorateur.

Quoiqu'il en soit, au XIX^{ème} siècle donc, le décor et la décoration théâtrale sont avant tout l'affaire du peintre-décorateur, et relèvent en grande partie du domaine de la peinture.

Chargé d'imaginer la décoration adéquate pour situer l'action scénique et de faire exécuter les décors nécessaires à sa réalisation, le peintre-décorateur en exécute l'esquisse et la maquette; sur cette base, il fournit aux machinistes les feuilles de mesure des supports à peindre, châssis, fermes, terrains, frises, toiles, pour qu'ils les construisent en menuiserie (21).

Au début du XX^{ème} siècle, Gustave Coquiot, dans son Nouveau manuel complet du peintre-décorateur de théâtre, résume la pratique usuelle héritée du XIX^{ème} siècle. Le peintre-décorateur doit posséder un solide bagage intellectuel. Il doit se documenter dans les bibliothèques, les musées ("Sa bibliothèque sera un vaste recueil d'images "), il doit voyager, remplir des albums de croquis, "connaître l'art de la perspective " pour "avoir une idée" et imaginer "le décor à faire". C'est à la lecture de la pièce, lue entièrement, "avec attention", en prenant des notes, qu'il va "choisir, après maintes réflexions, le ou les décors ". Il fait alors ses croquis. " Lorsque le décorateur a réuni tous ses croquis, il convie le directeur et l'auteur. On regarde, on discute, on admire ou l'on

blâme, et, enfin, l'on se met d'accord. Il n'y a plus qu' à construire les maquettes" (22).

Dans la tradition romantique, puis dans la tradition naturaliste, le peintre décorateur doit suivre le plus scrupuleusement possible l'indication de lieu ou la description du milieu données par l'auteur. Comme le constate Denis Bablet, " le décor doit donc fournir le cadre de l'action, un cadre juste, vrai, et qui ait l'apparence de la réalité". Quelque soit la surenchère en matière de vérité "son but est essentiellement représentatif et descriptif" (23).

Si Gustave Coquiot célèbre bien ce qu'il considère comme l'apport d' André Antoine ("Ce qu'il convient donc d'admirer en M. Antoine, c'est son souci constant de jouer avec le plus de vérité possible (...) Nous ne pouvons plus nous contenter maintenant de décors trop sommaires, des accessoires trop rudimentaires. Il nous faut de la vraie mise en scène, très vivante, très complète "), il est intéressant de noter les limites qu'il impartit au décor dans la représentation dramatique : "Un beau décor doit produire tout son effet, dès le lever du rideau (...). Car, dès que la première réplique est lancée, le décor doit passer au second plan et il ne doit plus compter que comme cadre "(24).

Le décor ne joue pas, il constitue un fond devant lequel viennent jouer les acteurs. Cet arrière-plan passif ne s'exprime pas, demeurant muet, devant s'effacer. S'il faut bien que le peintre-décorateur ait une idée de décoration, la décoration en elle-même n'est chargée en aucun cas d'exprimer une idée.

Apogée.

A la fin du XIXe siècle, on pensait que l'art du décor et de la décoration avaient atteint leur apogée. Moynet écrivait ainsi, résumant l'évolution du théâtre depuis le XVIIème siècle: " Le théâtre moderne est souvent arrivé à des mises en scène presque parfaites. Nous ne sommes plus au temps où l'on représentait Esther ou Athalie dans un salon de la maison de St-Cyr, sans autre prestige que la beauté des vers de Racine, plaisir exquis mais froid, incomplet, qui ne pouvait convenir qu'à un très petit nombre de lettrés. Aujourd'hui le concours de tous les arts est devenu nécessaire aux représentations théâtrales: il ajoute au mérite littéraire de la pièce et au jeu des acteurs.(...) Les connaissances archéologiques sont plus répandues. On trouverait ridicule de faire converser et agir des personnages de l'ancienne Assyrie dans un palais français du dix-septième siècle. Il faut respecter, autant que possible, la vérité dans les costumes et les accessoires . On ne peut plus mettre de longues scènes de la vie intime dans la rue, comme Molière, Racine, Corneille et d'autres auteurs célèbres l'ont fait souvent. Il est devenu nécessaire de changer de décor suivant ce

qui convient à l'action; (...) Le théâtre d'aujourd'hui, avec les ressources que lui ont donné la science, les arts, et surtout les connaissances modernes de l'archéologie et de l'ethnographie, peut mettre à la disposition de l'auteur dramatique les monuments, les costumes et les paysages vrais de tous les pays, et lorsque l'auteur se lance dans le domaine de l'impossible, il est suivi, et bien souvent dépassé, par les artistes chargés de ce qui était autrefois la partie accessoire" (25). Arthur Pougin écrivait même : "En réalité, l'art du décor semble avoir atteint chez nous son apogée, et, à moins que la découverte de procédés nouveaux n'amène la possibilité de nouveaux effets, il semble difficile que l'on puisse parvenir à faire mieux en ce sens que ce que l'on fait aujourd'hui" (26). Nous avons vu que cet enthousiasme n'était pas partagé par tout le monde. En 1884, Becq de Fouquières relativise avec justesse ces convictions positivistes: " Ce qu'en 1830 on croyait être, soit le langage, soit l'esprit du moyen-âge, n'est aujourd'hui que le langage et l'esprit de 1830" (27).

C'est à ce moment que sont intervenues un ensemble de réformes, mettant précisément en jeu l'espace et le décor. Elles conduiront, non à faire mieux, mais à faire autrement.

La scénographie contemporaine

La scénographie, dans la définition contemporaine du terme, s'est fondée largement au XXe siècle en Europe sur ce qu'il est convenu d'appeler les *révolutions scéniques* (28), contre la tradition du *décor* - c'est-à-dire d'un certain type de matériel scénique, notamment la *toile peinte* - et contre le principe de la *décoration* - notamment, contre un certain illusionnisme et une *localité* routinière-, en développant des idées neuves.

Ces révolutions ont conduit à de nouvelles propositions spatiales. Les idées d'Appia sur la lumière et le mouvement des corps dans un espace praticable, les recherches plastiques de Craig à partir d'une vision architectonique épurée, le *tréteau nu* de Copeau, le *lieu pur du drame* selon Jouvet, mais aussi les réalisations de Picasso, de Piscator, de Meyerhold, de Tairov, etc., donnent progressivement une responsabilité différente à l'aménagement de l'espace de la représentation.

Ainsi, par exemple, Appia en 1899 dans un texte qui va jouer un grand rôle, *La musique et la mise en scène*, affirme qu'il ne s'agit plus de "réaliser un lieu tel que le verraient tous ceux qui y seraient transportés, mais bien tel que l'exprime le texte poético-musical". Il s'agit de suivre les variations du "drame intérieur" (29). Paraphrasant Wassily Kandinsky, dont les recherches picturales dans ces mêmes années vont dans une direction

semblable, on pourrait dire qu'aux contingences externes, le décorateur doit substituer une *nécessité intérieure*.

Dans une lettre adressée à Jacques Rouché, alors directeur du Théâtre des Arts, le peintre-décorateur René Piot relate une entrevue avec Edward Gordon Craig, à Florence, en 1910: " *En somme, ce Craig m'a présenté une idée sur le décor et c'est la première fois que j'en vois émettre une*". Une idée neuve, par laquelle le décor, réduit à des plans et à des volumes abstraits, " *se simplifie de telle façon que ce sont surtout des variations de lumière se brisant sur des volumes différents qui forment l'éloquence du décor*". Eloquence mouvante qui épouse la progression du drame, à l'opposé de ces " *cloques immobiles qui pendaient autour d'une action mouvante*" (30).

Anne Ubersfeld caractérise ces tendances nouvelles en expliquant que " *le travail de la scénographie moderne est d'abord d'éliminer ou de réduire extrêmement le décor, toile de fond, portants, etc., tout ce qui conduirait à l'imitation d'un lieu du monde*", entraînant " *le passage du décor au praticable, de l'espace plein mimétique à l'aire de jeu*". La scénographie est définie comme une " *écriture spatiale*", le scénographe, comme le " *maître des signes de l'espace scénique*" (31). Notons au passage, dans cette analyse redevable à la sémiologie, la substitution de l'écriture à la peinture.

Dans les années 1920, Meyerhold a exacerbé ces refus, déclarant en 1920: " *Pour nous le mot décor ne signifie plus rien*". S'affirmant comme constructeur, usant de " *matériaux rendus sensibles*", il entendait " *fuir la boîte scénique pour des plateaux ouverts aux surfaces fracturées*" (32). Se dégageant des contingences extérieures, il en a été conduit à proposer " *des équivalents structuraux [aux] grandes structures textuelles*" (33).

Alexandre Taïrov, dans ses *Notes d'un metteur en scène*, en 1921, déclare qu'il faut " *cesser une fois pour toutes d'amuser le spectateur avec des décors ethnographiques*", qu'il faut rompre avec cette routine où " *le décorateur s'assimile à un guide qui accompagne le spectateur dans un nouveau lieu d'action*", faisant de la sorte du " *tourisme populaire*". Ce qui doit primer, c'est l'action, " *élément fondamental du théâtre, et non le lieu de l'action*". Le théâtre n'est pas " *un atlas géographique*". (...) " *L'unique lieu de son action, c'est la scène*". Taïrov substitue aux " *morceaux de décors morts et indifférents*", " *l'explosion dynamique inattendue d'un espace scénique d'habitude si calme et immobile*". Pour jouer de la " *construction rythmique du plateau*", " *le théâtre n'a pas besoin d'un artiste-peintre, mais d'un artiste constructeur*" (34).

Cette remise en cause ne concerne pas seulement le traitement de la scène, la conception des décors, le rôle de la décoration, mais aussi l'aménagement du lieu théâtral dans son ensemble.

En 1922, Craig approfondit ses aspirations: " Une nécessité m'apparut: le théâtre doit être un espace vide avec seulement un toit, un sol, des murs; à l'intérieur de cet espace, il faut dresser pour chaque nouveau type de pièce une nouvelle sorte de scène et d'auditorium temporaire. Nous découvrirons ainsi de nouveaux théâtres, car chaque type de drame réclame un type spécial de lieu scénique" (35).

Enfin, il est évident que ces révolutions scéniques se nourrissent des transformations intervenant dans les arts plastiques, notamment en ce qui concerne la représentation de l'espace. Par exemple, elles sont en relation directe avec la destruction de l'espace perspectiviste élaboré depuis la Renaissance par le cubisme, le futurisme, le constructivisme, etc.. Antonin Artaud parlera de *défaire l'espace*"(36). Les recherches de Craig et d'Appia sont contemporaines de celles de Loos et du Corbusier dans le rejet de l'ornement et la définition d'un espace vide.

L'emploi du terme *scénographie* entend consacrer et signifier cette rupture. La pratique a précédé l'usage terminologique. Si la rupture dans la pratique est intervenue à la fin du XIXème, mais surtout au début du XXème siècle, la rupture terminologique en France date des années 1960, entendant donner une figure emblématique à un bouleversement des conceptions scéniques.

Pierre Sonrel, avec son Traité de scénographie paru en 1943, avait remis en usage ce terme, englobant la morphologie du lieu de représentation (à travers sa typologie historique) et la représentation d'un lieu sur scène (à travers la question du décor, de la décoration et du matériel scénique)(37). En 1963, dans un article synthétique consacré de façon explicite à L'espace scénique nouveau, Jacques Poliéri - tout en rappelant les origines anciennes de ce terme - définit la scénographie comme "*l'invention de formes nouvelles et leur intégration dans le concept scénique*", formes "*libérées des contraintes spatiales codifiées par la Renaissance*" à la suite de "*la mutation des caractéristique des arts du temps et des arts de l'espace*" (38). En 1970, dans un compte-rendu de trois expositions se rapportant à L'expression plastique au théâtre Raymond Cogniat, signale l'émergence de cet usage du terme de scénographe en opposition à celui de décorateur à propos des projets et des réalisations de Poliéri, : "*A la conception d'autrefois, attachée par la composition du peintre, à une vision murale, s'oppose désormais une conception spatiale qui s'apparente plus aux idées et aux techniques de l'architecte*" (39).

Luc Boucris rappelle cette rupture dans le travail sur l'espace et le lieu: " Dans la tradition romantique, puis dans la tradition

naturaliste, cette attention au lieu prend un sens bien précis. Il s'agit, autant que faire se peut, d'être fidèle à la situation historique et aux circonstances, de représenter aussi exactement que possible la " couleur locale " puis le " milieu " dans lequel se déroule le drame. C'est le travail de celui que l'on nomme sans arrière-pensée le décorateur.(...) Quand la structure de l'espace, le choix des matériaux, objets et costumes revendiquent plus haut, plus fort une forme supplémentaire de présence, n'acceptent pas d'être là seulement comme indicateur de la situation, alors, souvent, on préfère souligner une rupture, parler de scénographie. " (40).

"Le mot scénographie finalement désigne aujourd'hui un avènement" (41).

André Acquart exprime bien en 1984 cet avènement, quand il déclare, à propos de son travail de scénographe: "Ce n'est pas tellement de la décoration comme on l'entend "décorer un appartement", "faire des fioritures", etc. Ce n'est pas du tout notre job. C'est pour ça que le mot scénographe correspond mieux puisqu'il englobe: faire vivre un espace scénique en fonction d'une pièce, je trouve ça beaucoup plus intéressant. Parce que je suis beaucoup plus constructeur que scénographe (sic)"(L'opposition de constructeur à scénographe ici ressemble à une coquille; la logique du texte et des idées exprimées renvoie à lire plutôt : constructeur plus que décorateur) (42).

Rendre l'espace actif et même acteur, définir un point de vue signifiant sur le monde, élaborer des dispositifs scéniques, aménager totalement des lieux qui assurent la mise en oeuvre du jeu, d'un regard et d'une écoute en englobant une scène et une salle dans des rapports spatiaux renouvelés, travailler sur la localité, sur la temporalité de la représentation, conférer une valeur dramaturgique ou poétique à un cadre approprié à la forme intérieure du drame représenté, rejeter le naturalisme et l'illusionnisme, développer "une capacité à dire " et une autonomie, telles sont les grandes caractéristiques de l'activité scénographique contemporaine.

Celle-ci conduit bientôt à associer en les distinguant deux pratiques spécifiques qui la caractérise : " La prise en charge, totale ou partielle d'un espace pour en faire un lieu de spectacle " (ce que l'on dénomme la scénographie d'équipement ou d'architecture) et la prise en " charge [d'] un espace en fonction d'un spectacle particulier. Son action peut s'exercer soit dans les limites de la scène, soit la déborder, en choisissant telle ou telle configuration dans une salle transformable, soit enfin occuper un lieu non prévu pour une action spectaculaire en y assurant aussi l'organisation de tous les espaces annexes qui lui sont nécessaires " (ce que l'on dénomme la scénographie de décor et le scénographe " auteur de

décors"). La spécificité du scénographe selon ces deux acceptions se détermine quant à ses champs d'action " sans préjudice d'autres pratiques artistiques liées à une notion élargie (souligné par nous) du spectacle. *Scénographie du spectaculaire étendu aux environnements, aux arts plastiques, etc.*" (43). Cet élargissement de la scénographie, débordant le lieu théâtral, peut aller aussi bien vers la muséographie, l'exposition (cf. l'exposition Cités-Cinés en 1987 à la Grande Halle de la Villette, conçue et scénographiée par des architectes, notamment François Confino et Jean-Pierre Duval), l'événementiel (cf. l'Opéra Goude en 1989 sur les Champs-Élysées ou l'action continue de Michel Crespin à Lieux Publics), la cérémonie (cf. les cérémonies d'ouverture et de clôture des Jeux Olympiques d'Albertville, scénographiées par Guy-Claude François en 1992), ou le domaine urbain (cf. le séminaire Scénographie et espaces publics organisé avec le Plan Urbain en 1992 à Paris) (44).

Mise en forme de l'espace et du temps de la représentation, mise en oeuvre du regard et de l'écoute- la scénographie implique d'abord un travail conceptuel. Le scénographe est " *un dramaturge de l'espace* ". Concepteur d'un espace ou "auteur de décors " (souligné par nous) (45), il a en charge de produire une idée susceptible à son tour de nourrir l'imagination du spectateur, et d'enrichir le texte interprété, tout au moins de l'éclairer, de le rendre visible et audible. Ainsi, le scénographe contemporain Guy-Claude François définit-il la scénographie comme la production, à partir d'un texte, d'une "idée d'espace". Nicky Riéti, autre scénographe, estime que son travail consiste à savoir montrer ce que le spectateur va voir.

scenographia est la représentation de l'édifice en élévation, la perspective, montrant en même temps que la façade les parois latérales.' (48).

2. Les origines architecturales de la scénographie.

Selon Vitruve, ces parois latérales convergent par les lignes fuyant vers un point unique nommé circini centrum en latin, ce que

Après ces rappels historiques et esthétiques, nous allons maintenant en venir aux origines architecturales de la scénographie en esquissant la généalogie de cette discipline à partir de l'étude étymologique de ce terme et de l'examen historique des pratiques qui s'y rattachent du XVIème au XVIIIème siècle.

L'un des moindres paradoxes de cette investigation ne sera pas de relativiser les antagonismes revendiqués ou apparents entre la scénographie d'aujourd'hui et celle d'hier, entre la scénographie et la décoration (tout du moins entre scénographie et décor), entre le décorateur et le scénographe.

que je pourrai, d'en donner tant de lumière à l'Architecte que cela

Skênographia

Le terme de scénographie provient étymologiquement, du grec skênographia, et désigne l'art de la décoration théâtrale, l'ornement de la façade de la *Skéné*, cette tente, cette maison des acteurs, ce bâtiment, provisoire ou permanent, qui clôturait en son fond l'espace de jeu du théâtre grec. Dans la Poétique (chap 4), Aristote emploie ce terme à propos de la représentation théâtrale : "*Sophocle utilisa le premier trois acteurs et introduisit les décors peints*" (46). Notons que skênographia est traduit par *décors peints*. La skênographia, activité de peintre, présentait souvent un décor architecturé. Et à travers cela, elle aurait conduit empiriquement et rationnellement à l'exercice de la perspective.

Scænographia.

Le terme réapparaît dans ce sens dérivé au XVe et au XVIe siècles en Italie, en raison des rééditions successives du Traité d'Architecture de Vitruve, les Dix Livres d'Architecture (De architectura) (47). Après l'édition première établie à Florence par Sulpicio da Veroli en 1486, ou celle de Milan en 1521, par Cesar Cesariano, en langue italienne, commentée et illustrée, le terme de scénographie prend le sens restrictif que semble privilégier Vitruve, c'est-à-dire comme le souligne Erwin Panofsky, "*le sens d'une méthode de représentation des édifices, soit à des fins architecturales, soit à des fins théoriques. En effet, tandis que l'ichnographia est la représentation de l'édifice en plan, l'orthographia la représentation de l'édifice en élévation, la scænographia est la représentation de l'édifice en figuration perspective, montrant en même temps que la façade les parois latérales.*" (48).

Selon Vitruve, ces parois latérales convergent par les lignes fuyant vers un point unique nommé *circini centrum* en latin, ce que Panofsky traduit par "*pointe de compas*", évoquant un procédé de dessin. Ce terme latin pourrait être traduit par "*point de fuite*", mais cela constitue une interprétation discutable.

Scénographie, perspective.

Traitant de la perspective dans son Second Livre de Perspective, paru conjointement avec le Premier Livre d'Architecture consacré à la Géométrie en 1545, en français, Sebastiano Serlio écrit : "*Encore que l'art de perspective soit merveilleusement difficile à traiter en écriture, (...) je prendrai peine, sous la plus brève tradition que je pourrai, d'en donner tant de lumière à l'Architecte que cela*

devra suffire au besoin qu'il pourrait en avoir, et ne m'étendrai à philosopher ou à disputer quelle chose est cette science ni d'où elle dérive,(...) je dirai seulement que c'est celle que notre Vitruve appelle scénographie." (49).

Dans la traduction de Claude Perrault en 1684, le texte de Vitruve est établi de la façon suivante (livre I, chap II, En quoi consiste l'architecture) : "L'architecture consiste en cinq choses. Savoir : l'Ordonnance, qui est appelée Taxis par les Grecs ; la Disposition qui est ce qu'ils nomment Diathesis, l'Eurythmie ou Proportion ; la Bienséance et la Distribution qui en grec est appelée Oekonomia (...) La Disposition est l'arrangement convenable de toutes les parties, en sorte qu'elles soient placées selon la qualité de chacune. Les Représentations, ou pour parler comme les Grecs, les Idées de la Disposition, se font en trois manières, : savoir par l'Ichnographie, par l'Orthographie et par la Scénographie. (...) Et la Scénographie fait voir l'élévation non seulement d'une des faces, mais aussi le retour des côtés par le concours de toutes les lignes qui aboutissent à un centre, (Item scænographia est frontis et laterum abscentium adumbratio ad circinique centrum ommium linearum responsus). Par le moyen de ces trois manières, on fait une représentation parfaite et achevée de la Disposition d'un Bâtiment" (50). Perrault, dans son commentaire, insiste: "La scénographie sert à représenter l'effet de l'exécution parfaite de l'édifice".

Plus haut dans ce même commentaire, il déclare : "La définition que Vitruve apporte du mot dont il s'agit et qui est proprement celle de la perspective, convient tout à fait au mot de la Scénographie, qui signifie la représentation d'une tente, c'est-à-dire la représentation entière d'un édifice." Cette assimilation de la scénographie à la perspective - avec, au passage seulement, une allusion quelque peu obscure à son origine théâtrale, en tout cas non explicite ("la représentation d'une tente"), semble dès lors admise.

Notons donc, de Serlio à Perrault, l'assimilation du terme scénographie à celui de perspective et que dans les deux exemples cités, il s'agit d'architectes s'adressant à des architectes.

Le terme scénographie semble avoir perdu l'acception théâtrale qu'il a pu avoir pendant l'antiquité.

Dans le commentaire du chapitre VIII du livre V du Traité de Vitruve (le livre V est essentiellement consacré à l'architecture théâtrale, dont le chapitre VIII décrit Les trois sortes de scènes), Claude Perrault nous indique qu'"Aristote dans sa Poétique explique ces trois sortes de scènes (scène comique, scène tragique, scène satyrique), par le mot de Scénographie, c'est-à-dire Peinture

de Scène ; qui est un mot, remarque-t-il, dont la signification est bien différente de celle qu'il a quand il est mis pour l'une des trois manières de dessiner, dont il a été parlé au chapitre II du premier livre. Aristote dit que Sophocle fut le premier inventeur de ces sortes de Décorations Théâtrales " (51). Cette différence d'emploi semble étonner Perrault, qui réserve le mot à sa destination architecturale.

Nous disposons donc d'un terme ambivalent, variant dans son usage et son application historique.

Ornatus, décoration.

Dans une autre note, Perrault indique que "notre mot français de décoration de théâtre rend heureusement celui de Vitruve qui est ornatus" (52).

Donc nous disposons en fait de deux termes, ornatus et scænographia, qui peuvent renvoyer soit à un même sens, (celui de peinture de scène, de décor, de décoration théâtrale), soit à deux sens que l'on doit distinguer, comme le recommande Perrault quand il nous dit que cette dernière signification de scænographia est alors bien différente de celle que [le terme] a quand il est mis pour une des trois manières de dessiner.

En clair dans cette interprétation et dans cet usage de deux termes distincts, scænographia équivaut à perspective, et ornatus à décoration. L'un est un terme d'architecture, l'autre est un terme de théâtre.

Mais nous pouvons constater que Vitruve, s'il semble distinguer théoriquement ces deux sens comme le commente Perrault, les rapproche également dans la pratique. Ainsi dans la préface du livre VII consacré au respect des sources et des auteurs utilisés, Vitruve écrit :

"C'est ainsi qu'Agatharcus, ayant été instruit par Eschyle, à Athènes, de la manière dont il faut faire les décorations des Théâtres pour la Tragédie, et en ayant le premier fait un livre, il apprit ensuite ce qu'il en savait à Démocrite et Anaxagore, qui ont aussi écrit sur ce sujet ; principalement : par quel artifice on peut, ayant mis un point en un certain lieu, imiter si bien la naturelle disposition des lignes qui sortent des yeux en s'élargissant, que bien que cette disposition des lignes soit une chose qui nous est inconnue, on ne laisse pas de rencontrer à représenter fort bien les Edifices dans les Perspectives que l'on fait aux décorations des théâtres ; et on fait que ce qui est peint seulement sur une surface plate paraît avancer en des endroits et reculer en d'autres." (53) .

On constate dans la pratique l'assemblage entre perspective et décoration. Notamment, il faut relever ici la mention de décors représentant des *Edifices* en perspective.

Un procédé de représentation destiné à l'architecte.

Nous reviendrons sur ce va-et-vient sémantique entre théâtre et architecture dans l'emploi du terme scénographie, et sur la part prise par un décor architecturé.

Notons pour l'instant, en restreignant le terme au sens de *perspective*, qu'il s'agit d'un procédé de représentation spatiale destiné et indispensable à l'architecte.

Je dirais même qu'à la Renaissance, il apparaît comme un procédé *propre* à l'architecte, qui le qualifie, le distingue et contribue à son identité. Cette qualification, cette distinction, cette identification s'intègrent dans un vaste mouvement d'émancipation des arts. Dans les Traités d'architecture de la Renaissance, André Chastel souligne qu'à la Renaissance, "*le véritable constructeur sera celui qui a élaboré mentalement les plans et calculé les proportions d'un édifice*".

La maîtrise de la représentation figurée, mesurée, de l'édifice identifie l'architecte. "*D'où (...) l'habitude de confondre dans le langage courant prospettive et édifices*". Chastel cite même le commentateur Filippo Villani qui déclare que "*le peintre Taddeo Gaddi peignit si bien édifices et lieux qu'il parut être un autre Dinocrate ou un autre Vitruve*" (54). Giulio Carlo Argan, étudiant les origines de la théorie perspective au XV^{ème} siècle relativement à l'architecture de Brunellechi, affirme qu'il est "*impossible de distinguer les recherches de Brunelleschi sur la perspective de son activité architecturale*" (55).

Nous nous trouvons là devant la même conception qui faisait dire à Perrault (à travers Vitruve) que la scénographie sert à représenter *l'effet de l'exécution parfaite de l'édifice*. Cette assimilation explique dès lors l'habitude fréquente d'adjoindre un traité de perspective à tout ouvrage théorique concernant l'architecture.

L'application de la scénographie au théâtre.

Naissance de la scène fixe.

En outre, le Traité d'Architecture de Serlio, précédemment cité, permet de constater que de tels traités contiennent souvent une partie consacrée, de façon distincte, à l'architecture théâtrale et à la scène théâtrale. Ce qui étonne chez Serlio, c'est la séparation existant entre les idées développées pour chacun de ces domaines. Tandis que, chez Vitruve, le chapitre qui se rapporte à la scène

théâtrale et à sa décoration se situe logiquement dans le Livre consacré à l'architecture théâtrale, chez Serlio, les passages se rapportant à la décoration de la scène et aux théâtres en usage se situent dans le Livre II, consacré à la perspective, et non dans son Livre III consacré à l'architecture du théâtre. Dans ce Livre III, il décrit l'architecture du théâtre romain, qui se réfère à un type de représentations théâtrales manifestement incompatible avec les idées qu'il expose dans son Livre II, où il décrit les théâtres contemporains. Robert Klein et Henri Zerner ont montré quels étaient les "*deux registres et presque [les] deux langages nouveaux, la perspective et la reconstitution archéologique*", dont disposaient "*les constructeurs de théâtre et les metteurs en scène à la Renaissance*", (même si ce dernier terme est contestable par son anachronisme) (56). Ces deux registres conduisent à des conceptions et à des centres d'intérêts différents. Il est significatif de constater le déplacement des considérations sur les scènes en usage depuis le livre consacré à l'architecture théâtrale jusqu'à celui consacré à la perspective.

C'est que le procédé de la perspective, largement développé et maîtrisé par ailleurs en peinture et en architecture, entre les années 1425 et 1485 s'est appliqué à la scène renaissante dès les années 1480, bouleversant les usages médiévaux dans l'organisation du lieu de représentation et dans la représentation des lieux de l'action, transformant le décor et la perspective (entendu ici au sens général de point de vue).

Les toutes premières représentations humanistes de l'académie de Pomponio Leto, sous la protection du cardinal Riario à Rome, datent de 1474. Dans sa dédicace à ce même cardinal pour la publication du traité de Vitruve, Sulpicio da Veroli le suppliait en 1486 de construire enfin un vrai théâtre permanent, qui serait le premier depuis l'antiquité. Entre 1500 et 1545, les principes de *la scène fixe*, architecturée, s'établissent (57).

Un tableau de Claude Gillot (peintre qui a été aussi décorateur de théâtre) à la charnière des XVIIe et XVIIIe siècles français, présente une scène du Tombeau de Maître André, en référence à la fois à la comédie et à la commedia dell'arte; ce qui nous importe dans ce tableau, c'est la perspective peinte en toile de fond, perspective urbaine qui montre l'usage devenu habituel alors du décor peint d'architecture dans l'exercice de la comédie (58).

La décoration théâtrale conçue par Pellegrino da Udine en 1508 pour la Cassaria de l'Arioste à Ferrare, constituée "*d'une peinture de fond avec "vue d'un paysage" (prospettiva d'un paese)"* inaugure

de telles perspectives, frappant l'imagination des spectateurs. A la suite, beaucoup de spectacles ont eu recours à de telles décorations, comme celle de l'architecte Girolamo Genga en 1513 pour la Calandria à Urbino, décrite dans une lettre par Baldassare Castiglione; ce dernier parle d'une cité magnifique, avec de "vraies rues", des palais, des églises, des tours, l'ensemble obéissant à "une perspective bien conçue", réalisé en trompe-l'œil par des toiles peintes et des constructions en relief; celle attribuée à Raphaël pour les Suppositi en 1509 à Ferrare, présentant " une place bordée de chaque côté par deux maisons, et fermée au fond par la vue panoramique d'une ville stylisée et réduite à ses caractères essentiels" (59) ; enfin celle de Baldassare Peruzzi en 1514 et 1515 pour la présentation de la Calandria à Rome (60). Ce dessin scénographique célèbre présente également une vue de cité idéale, perspective architecturale de la ville de Rome; il est attribué avec certitude à Peruzzi, " le prince des décorateurs-perspectivistes " nous disent Robert Klein et Henri Zerner, " le maître et la source de Serlio ". Giorgio Vasari fait mention de cette activité de Peruzzi dans ses Vite: "Quand on joua devant le pape Léon la Calandra, comédie du cardinal Bibbiena, c'est Baldassare qui réalisa le décor scénique en perspective(...). Baldassare conçut deux autres merveilleux décors qui ouvrirent la voie à tous ceux qui en ont fait de nos jours. on ne peut imaginer comment il a pu, en un espace si resserré, faire tenir tant de rues, de palais, de loggias, et de corniches si bien faites qu'on les croit vraies; de même, la place ne semble plus être un petit espace peint, mais une véritable et vaste place" (61) .L'analyse du dessin de 1514 permet de déceler la séparation entre ce qui doit être figuré en trompe-l'œil sur une toile de fond et ce qui doit être construit en perspective accélérée par des volumes en bas-relief. Ce qui paraît remarquable est le parfait raccordement entre ces deux parties réalisées par des moyens différents, picturaux, sculpturaux et architecturaux.

Une scène urbaine.

Un dessin du peintre Domenico Beccafumi, daté aux environs de 1539, présente de la même façon une vue de cité idéale de la ville de Pise (62). Un décor a été construit à partir de ce dessin en 1539 dans le jardin du Palais Médicis à Florence par un architecte, Bastiano de Sangallo. La description qu'en donne Vasari est la suivante: "On ne peut imaginer arrangement plus varié de portes et de fenêtres, ni façades de palais montrant plus d'originalité et d'imagination, ni perspectives de rues et de lointains mieux réussis selon les règles du genre. On y voyait la Tour penchée de la cathédrale, la coupole du baptistère rond de Saint-Jean et d'autres monuments de la ville" (63). Une reconstitution en maquette

réalisée pour une exposition qui a eu lieu ces dernières années en Italie, rend explicite à cette époque l'émergence du décor construit, de la scène architecturale et urbaine construite en volume (64).

Cet intérêt est d'autant plus compréhensible, qu'il s'agit bien La gravure en bois, tirée du Second Livre de Perspective de Serlio, qui présente la scène tragique, dans l'ordre des trois scènes vitruviennes reprises par Serlio, permet de constater la ressemblance qu'il y a entre cette vue et le dessin de Peruzzi. Une coupe longitudinale du Teatro Olimpico de Palladio à Vicence, construit en 1580-85 met en évidence l'utilisation d'un décor urbain obéissant à une perspective accélérée, décor réalisé en relief, en bois et stuc, pour représenter la ville au travers des portes du mur de scène à l'antique. Ce théâtre et son décor combinent les registres archéologique et perspectiviste. Le Teatro Olimpico de Sabbionetta, conçu par Scamozzi, offrait sur la scène une perspective serlienne unifiée. Une gravure sur bois datée de 1592 à Venise, représentation des comédies d'un certain Curzio Gonzaga, les Tromperies, offre un décor urbain, place, carrefour, rues bordées d'immeubles qui servent de cadre à la comédie, et montre en situation dramatique un tel décor. Une gravure sur bois de Niccola Sabbatini, architecte, ingénieur, machiniste, qui a notamment rédigé en 1637-38 une Pratique pour construire scènes et machines de théâtre présente encore une perspective urbaine de même nature. Giacomo Torelli continue cet usage d'un décor urbain, cette fois pour un opéra, "Vénus jalouse", en 1643 à Venise (65). Cet ingénieur, peintre, architecte viendra travailler en France comme décorateur de théâtre et diffusera les procédés italiens.

Une reconstitution en maquette volume de *la scène serlienne* (66), fait comprendre comment ce type de perspective pouvait être réalisée au théâtre, avec l'alliance de toiles de fond peintes telles qu'en présente le tableau de Claude Gillot, et des perspectives construites selon le principe de la perspective accélérée, telles qu'on en voit au Teatro Olimpico. Klein et Zerner ont analysé cette genèse de la scène en perspective, soulignant "*l'intérêt technique des artistes pour la scène serlienne (...), motivé par le problème du raccord entre le décor de relief en trompe-l'oeil et la peinture de la toile de fond*" (67). On peut comprendre ainsi les raisons qui ont conduit à faire appel aux architectes *perspecteurs* (par ailleurs également peintres), ainsi que l'intérêt porté par ceux-ci au théâtre. Le théâtre permettait d'expérimenter de nouvelles perceptions spatiales et conceptions de l'espace construit, d'articuler édifices et lieux caractérisés dans des ensembles figurés cohérents, mis en action et soumis au jugement d'un public.

De la scène fixe à la scène changeable, Venise en 1639, fut un
De la scène à la salle.

Cet intérêt est d'autant plus compréhensible, qu'il s'agit bien souvent d'aménager une salle autant que de décorer une scène. Nous connaissons un autre dessin de ville idéale, Florence, dessinée par un architecte, Baldassare Lanci, daté de 1569 (68). Cette vue perspective a été mise en oeuvre cette même année pour une représentation théâtrale dans un théâtre aménagé de façon provisoire en 1565 dans le salon des Cinq Cents, salle des fêtes, salle d'apparat du Palazzo Vecchio à Florence, par Giorgio Vasari, architecte et peintre. Ce théâtre a été utilisé jusqu'en 1569. La scène comportait des périactes (prismes verticaux, le plus souvent à trois faces), et sur ces périactes était peinte la vue de Florence dessinée par Baldassare Lanci, mentionnée plus haut. Les périactes étaient utilisés en rotation pour permettre un changement de l'image scénique. Cela constitue les prémices du passage de la scène fixe à la scène *changeable*. On préférera bientôt les plans des châssis de coulisse de la *scena ductilis* aux périactes de la *scena versatilis*.

Un autre théâtre a été construit pour les Médicis dans le Palais des Offices par un architecte, peintre, sculpteur, Bernardo Buontalenti, qui a été longtemps l'assistant de Vasari. Cette salle construite en 1585 et réaménagée en 1589 est devenue le premier théâtre de cour permanent à Florence. Un escalier effectuait la liaison entre la scène et la salle. Sur cette scène, a été donnée la comédie la Pellegrina, en 1589, dans le cadre de fêtes de cour. Nous savons que le décor a été construit en châssis de coulisses peints en trompe l'oeil, pour permettre un changement de décor à vue, et passer de la scène urbaine, nécessaire à la comédie, aux lieux demandés par les intermèdes.

Une maquette du XVIIIe siècle du Teatro Farnese construit par l'architecte Aleotti à la cour de Parme en 1618 (69) nous indique de quelle façon un tel espace fonctionnait, à la fois avec sa scène et son parterre libre, dans le cadre des fêtes de cour, pour lesquels ces lieux étaient aménagés. Plus clairement encore, une gravure de Jacques Callot de 1618, qui représente un spectacle décoré et machiné par Giulio Parigi à la cour de Florence au début du XVIIe siècle dans le Teatro Medici (70) indique comment cet espace vivait et fonctionnait.

La naissance du théâtre à l'italienne.

Le Teatro San Giovanni e Paolo, construit à Venise en 1639, fut un des premiers théâtres publics. Sa configuration spatiale prend en compte toutes les expériences du XVI^e siècle, et ne comporte plus une scène fixe mais une scène changeable avec des châssis de coulisses. Cependant, elle obéit toujours au principe d'une structure perspectiviste. Ce modèle de salle et de scène va se perfectionner (cf. le Teatro Novissimo conçu, machiné et décoré par Torelli en 1641 à Venise) et se cristalliser un siècle plus tard dans ce modèle majeur qu'est le Teatro de la Scala, construit à Milan en 1778. Le plan de ce théâtre montre le rôle de la projection perspectiviste dans la plantation scénique, dans l'organisation du regard sur cette scène, dans la configuration générale, plan comparable (à la réserve près - certes importante - de l'aménagement de la salle) à des plans de théâtres plus anciens: le Teatro Olimpico de Sabbioneta, construit en 1586-1590 par Scamozzi, en 1605, le théâtre des Intrépides, à Ferrare, ou en 1618 le théâtre Farnèse, construits par Aleotti.

Une comparaison du théâtre romain, tel qu'il était connu par les Italiens en 1521 dans l'édition de Cesare Cesariano à Milan, rapporté à un plan et à une coupe du théâtre de Serlio et au plan de la Scala, donne certaines des origines de la forme théâtrale dite à l'italienne, à la fois origine archéologique, architecturale, et apport des recherches contemporaines. Notamment, on constate la part prise par l'invention de la scène en perspective et, plus précisément, par la mise au point des vues d'architecture, des perspectives architecturales.

La scénographie, domaine commun.

Toutes ces réalisations témoignent donc d'une évidence: l'architecture, la peinture et le théâtre renaissant, dans un processus de formation d'un nouveau langage plastique et spatial, trouvent dans la scénographie - dans la *perspective* - un domaine commun. Les vues de cité idéale de Peruzzi, de Beccafumi, de Baldassare Lanci, de Serlio au XVI^e siècle et de Sabbattini ou Torelli au XVII^e siècle, conçues pour la scène, sont analogues en un certain sens aux fameux panneaux d'Urbino. Cette référence est importante. Il est nécessaire de s'y arrêter.

L'appellation de ces trois panneaux varie d'ailleurs de façon significative: on les désigne sous l'intitulé de Ville idéale, Perspective architectonique, Vue architectonique, Perspective architecturale, Peinture scénographique. L'un de ces panneaux connu sous le nom de Panneau d'Urbino, qui se trouve à la Galerie Nationale des Marches, est daté entre 1480 et 1500. Son attribution est totalement incertaine; il est attribué soit à un architecte, celui

du palais ducal d'Urbino, Luciano Laurana, ou à Francisco di Giorgio di Martini, ou encore éventuellement à un peintre, par exemple Piero della Francesca. La description qu'en donne Hubert Damisch souligne l'analogie que l'on peut établir avec les décorations théâtrales évoquées contemporaines ou postérieures à ce panneau peint: *"Une ville, ou plutôt un lieu, un site urbain figé dans une perspective qui déploie devant l'œil l'éventail symétrique de ses lignes de fuite. L'image d'une place déserte, grossièrement rectangulaire, au pavement de marbre polychrome bordé sur trois de ses côtés par un front de palais et de maisons bourgeoises, et dont un édifice de plan circulaire, à deux ordres superposés de colonnes et coiffé d'une couverture conique, occupe le centre"* (71).

Toutes ces vues d'architecture, ces perspectives architecturales, ces cités idéales, ces scènes urbaines témoignent de bien plus qu'une coïncidence ou qu'une simple reprise. Il est inutile de chercher à affirmer que le panneau d'Urbino figure une scène théâtrale, à fortiori une scène vitruvienne, ou même qu'il préfigure la scène classique. Effectivement, de ce panneau qui ne raconte rien, on ne connaît ni la destination, ni la fonction, ni la signification. André Chastel a estimé que ces vues urbaines en perspective n'avaient pas une destination immédiatement théâtrale. *"Il s'agit finalement d'arriver par le jeu de la perspective"* - et je soulignerais cette expression - *"à définir un lieu solennel ennobli par des références architecturales fortes, Colisée, Arc de Triomphe, temple (...), à suggérer un espace singulier, cristallin, découpé, à l'intérieur de la ville, fait pour les cortèges (...). C'est au cadre des entrées, des fêtes qu'il faut penser, et au décor des cérémonies"* (72). Il n'empêche, en dépit de cette réserve, qu'on reste dans le domaine du spectacle et de la représentation.

On peut ajouter aussi qu'à ce travail de découpage scénographique d'un espace unitaire, ("*cristallin*", dit Chastel) se combine un subtil travail de montage, de collage, de composition, de condensation des édifices représentés, travail qui ne s'efface pas malgré l'apparente unification de l'espace. C'est en ce sens là que ces vues, qui sont des vues de cités idéales, sont des vues impossibles, irréelles (la réalité contemporaine n'offre pas une telle vue), mais efficaces par leur cohérence d'où procède l'illusion offerte.

Si le panneau d'Urbino ne relève pas à proprement parler du théâtre, mais d'une spéculation et d'une expérimentation architecturale et urbaine, il est de fait que les scénographies, les perspectives analogues de Rome (Peruzzi, 1514), de Pise (Beccafumi, 1539), de Florence (Lanci, 1569), et à plus forte raison

celle de Serlio de 1545 ou de Sabbattini en 1637, renvoient directement au théâtre.

Ce qui importe en l'occurrence, c'est la rencontre qui s'impose à notre regard. Rencontre entre les arts, entre les disciplines (architecture, peinture, théâtre), comme le fait remarquer Hubert Damisch dans son commentaire du panneau d'Urbino dans L'origine de la perspective. L'essentiel réside "*dans le fait que la perspective apparaît (...) comme un simple moyen au service de l'architecture ou de la scénographie.. De l'architecture, et de la scénographie, s'il est vrai que l'une et l'autre puissent se confondre, à la limite*". Le genre des vues d'architecture qui recourent à la scénographie (dont on mesure le double sens) montre "*le lien d'implication réciproque qui unit la perspective à l'architecture et l'idée de vue (.....) à celle de construction*" (73). Avec la perspective, on passe ainsi du dessin à la construction, de l'architecture au théâtre, du théâtre à la ville, de la fiction à la réalité.

Si l'on ne doit être naïf, et prendre à la lettre le détail de ces utopies, de ces cités idéales destinées aux cours princières, on ne doit pas non plus méconnaître en quoi consistent ces pratiques et en quoi ces pratiques se répondent les unes aux autres, sinon se confondent, formant une poétique de l'espace, comme le démontre par exemple la Trinité de Masaccio en 1425 à Santa Maria Novella, la mise en scène d'un espace unifié et actionné par Brunelleschi pour l'Annonciation à Florence dans l'église San Felice in Piazza, en 1436, la chapelle en trompe-l'oeil de Bramante à Santa Maria presso San Satiro à Milan en 1482, ou encore la décoration dite des Colonnes dans la Salle des Perspectives (après 1511) de la Villa Farnésine à Rome (1506-1509), dues à Peruzzi. Les villes de Pienza, de Sabbioneta (la place ducale de Sabbioneta, ville construite par Vespasien Gonzague à la fin du XVIe siècle, montre la réalisation de cet imaginaire scénographique et urbain évoqué dans les dessins destinés au théâtre), le palais d'Urbino, offrent des exemples de réalisation de ces visions urbaines quand l'architecture d'un Alberti ou d'un Brunelleschi en avaient déjà concrétisé les nouvelles aspirations architectoniques.

Il s'opère donc bien un double glissement sémantique. La scénographie désigne à la fois l'élaboration d'une représentation architecturale en perspective, et la réalisation d'un décor, généralement une vue urbaine, espace public qui constitue le cadre logique et approprié pour une représentation théâtrale. La

scénographie implique l'aménagement à cet effet d'une scène caractérisée. Elle implique aussi l'aménagement d'une salle et de la vue que l'on a sur la scène. Elle s'applique également à l'aménagement provisoire ou permanent de l'espace urbain pour des fêtes et des cérémonies.

Mais ainsi les mots -scénographie, décor - valent bien plus qu'une acception restrictive et spécifique (théâtrale), qu'une allusion décorative, ou, (autrement dit), le décor est un véritable enjeu, notamment en ce qu'il implique une perspective. Cet enjeu réside dans le caractère conféré à un lieu, dans l'accord entre le cadre qu'il offre et l'action qui s'y déroule, dans le dispositif de regard dans lequel il s'inscrit, dans l'espace commun qu'il constitue pour des acteurs et des spectateurs. Cela explique que l'on s'entende à la Renaissance à représenter les mêmes lieux, à user du même vocabulaire architectural, à projeter les mêmes villes, à vouloir inscrire matériellement les figures d'un même imaginaire dont on connaît les significations.

Cela explique bien sûr le rapport fondamental entre le théâtre et la ville, tant de point de vue de la définition et de la caractérisation d'un environnement que du point de vue de ce qui s'y joue. La comédie restituée puis réinventée par exemple, nourrie de la société d'alors, remplira aisément ces espaces, trouvant le sens des rues, des places, des ouvertures, des clôtures, conférant à ces lieux habités une valeur symbolique. Ce processus et ces productions valorisent l'espace de la cité à des fins représentatives.

La perspective gouverne la mise au point d'une forme symbolique de l'espace public, véritable ossature invisible qui dessine le vide, régit le regard et les trajectoires, modélisant donc à la fois la scène et la ville, la ville comme une scène.

La perspective apparaît alors comme beaucoup plus qu'un simple moyen de représentation. Erwin Panofsky a suffisamment indiqué qu'elle constituait "*une forme symbolique*", une véritable grammaire de l'espace et du temps - avec son lexique et sa syntaxe -, une rhétorique au service de l'*istoria*. Il est essentiel de le relever dans l'analyse de cette question. Du XV^{ème} au XX^{ème} siècle, la perspective ne constitue pas un ensemble homogène et figé, même s'il n'y a pas de remises en cause majeure des bases de ce système; la perspective frontale du XV^{ème}, la perspective oblique du XVIII^{ème} siècle, la perspective panoramique du XIX^{ème} siècle, par exemple en témoignent. La perspective n'est certes pas une loi absolue et constante; par ailleurs, de nombreux auteurs ont mis en évidence, comme Giulio Carlo Argan, que la notion

"d'homogénéité de l'espace fut d'abord introduite dans les arts figuratifs avant que de l'être, par voie de conséquence, au domaine des sciences physiques et mathématiques" (74), ce qui souligne la destination poétique de sa géométrie. La distinction entre *perspectiva naturalis* et *perspectiva artificialis* l'indique. L'homogénéité apparente de cet espace mériterait une analyse plus fine, révélant un travail de montage et de collage d'éléments spatiaux-temporels hétérogènes. Enfin, même si des conventions finissent par s'imposer, les lieux suscités par la perspective, les dispositifs de regard qu'ils impliquent, sont loin d'être insignifiants. Habités par les corps qui les animent, occupés par les objets qui les meublent, ils sont caractérisés, porteurs de significations, éloquents en eux-mêmes. Même si le jeu s'effectue devant le décor, planté comme une toile de fond *mimant* l'espace, ce n'est pas pour autant que cet espace soit indifférent et sans localité agissante. En jouant sur les mots, on pourrait donc affirmer que le décor n'est pas décoratif, mais éloquent.

Cela explique aussi les relations inattendues pour nous, mais logiques alors, entre le théâtre et les mathématiques. Celles-ci ont pour charge de régler la topologie de ces espaces en regard. Jusqu'au XVIII^e siècle, beaucoup de traités d'architecture ou de perspective contiennent un traité de la scène, à l'exemple de celui de Serlio, comme celui de Daniele Barbaro (Venise, 1506), de Vignole avec les commentaires d'Egnazio Danti (Rome, 1583), de Lorenzo Sirigatti (Venise, 1596), de Guidobaldo dal Monte (Pesaro, 1600), de Ludovico Cardi dit Il Cigoli (manuscrit daté de 1605-1609), de Pietro Accolti (Florence, 1625), du Père Dubreuil (Paris, 1642-1649), de Giulio Troili (Bologne, 1672), du Père Pozzo (1693-1700), de Bibiena (Parme, 1711).

Les origines architecturales de la scénographie

Cela nous rappelle les origines architecturales de la scénographie. Brunelleschi, Alberti, Bramante, Raphaël, Falconetto, Genga, Peruzzi, Sangallo, Serlio, Vasari, Buontalenti, Scamozzi, Palladio et au XVII^e siècle, Aleotti, Torelli, Vigarani, le Bernin, ou au XVIII^e siècle les Bibiena, Servandoni, de Wailly, Paris, Desprez témoignent de tous ces architectes et de tous ceux qui à travers la scénographie prise dans son double sens de perspective et de décor ont conjugué architecture, peinture et théâtre.

Au-delà de cette origine, au-delà de l'architecture et de la ville, renaissantes, baroques ou classiques, il n'est pas inutile de rappeler

ces enjeux, ces rencontres, ce savoir-faire de mise en forme d'un espace dramatisé.

Si aux XVIème et XVIIème siècles, la scénographie et la décoration théâtrale étaient le domaine de prédilection des architectes, au XIXème siècle ce sont les peintres-décorateurs qui règnent; les Bibiena, Servandoni, de Wailly, Paris, Desprez peuvent être considérés comme les derniers architectes perspectiveurs qui conçoivent la scénographie relativement à l'architecture, à la peinture et au théâtre. On doit effectivement constater, comme aux XVIème et XVIIème siècle que "*certains effets architecturaux furent souvent testés en toile peinte, avant d'aboutir dans la réalité, monument urbain ou fabrique de parc, à de vraies constructions. La scène figurée fut le lieu des expériences esthétiques et le véhicule idéal d'innovations qui mettaient en jeu la perception de l'espace construit et sa représentation traditionnelle*" (75). Même si le thème des arts réunis fleurit au XVIIIème siècle, privilégiant les arts du théâtre, au fur et à mesure de l'avancement du XVIIIème siècle, la séparation des pratiques et l'autonomie revendiquée des disciplines va cependant s'accroître, entraînant une spécialisation et une hiérarchisation des tâches. Les architectes se consacreront à l'architecture du théâtre, les machinistes à la machinerie, les peintres à la décoration et au décor.

Il apparaît désormais impensable de confondre la peinture d'architecture et l'architecture. Gougenot dans sa Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture (1749) critique une décoration du peintre Boucher pour l'opéra en ce qu'elle est "*d'un peintre qui s'est mêlé d'architecture sans en connaître les vrais principes*" (76).

De plus en plus, la peinture de décor va devenir un genre fermé. Au début du XIXème siècle, le directeur de l'Opéra, Bonnet de Treiches propose la création d'une "*école de peinture en décors*", affirmant la spécificité de cette pratique. On en revient ainsi aux conditions propres du décor et de la décoration évoquées au début de cette étude.

Paradoxe?

En conclusion, il n'est pas indifférent de rappeler cette histoire, particulièrement au regard des pratiques contemporaines de la scénographie et de l'architecture. Il n'est pas indifférent de constater qu'un des grands réformateurs scéniques du XXème siècle - Craig -, a été un lecteur attentif de Serlio. Ce n'est pas un moindre paradoxe de revenir à cette source architecturale de la scénographie pour trouver une inspiration correspondant à des

aspirations contemporaines, et de puiser là, dans ce qui fut l'origine du décor peint, les arguments en faveur d'un décor construit.

Le terme de scénographie a cette richesse d'appartenir à ce passé et d'être devenu l'expression des recherches contemporaines sur l'espace et sa représentation.

Les pratiques scénographiques d'aujourd'hui associent à nouveau le théâtre, l'architecture, la ville renouant ainsi avec ses origines. Au début de ce siècle, au sein de ce creuset de la scène plastique moderne que fut le Bauhaus, le "*Bau als Bühne*" (L'architecture comme une scène) d'Oskar Schlemmer forme une sorte d'écho aux "*Citte ideali*" du XV^{ème} siècle. Ce rapprochement ne signifie pas que tout se vaut, mais indique la nécessité d'une analyse historique et esthétique plus approfondie qui restitue les faits et les œuvres dans toute leur complexité.

Il reste à cerner ce que sont aujourd'hui nos perspectives et nos décors, d'en percevoir l'éloquence et ses modalités, et de définir les compétences de geste et de regard qu'ils imposent aux concepteurs.

Le commentaire par lequel Ledoux accompagne son Coup d'œil sur le théâtre de Besançon peut servir d'épilogue: "*Pour être un bon architecte, il ne suffit pas d'analyser les yeux, il faut lire dans le cercle immense des affections humaines, il faut développer les motifs d'application, les étendre. Le coup d'œil de l'architecte est plus nécessaire qu'on ne l'imagine*" (75). La scénographie, art du lieu, est l'art de bien voir et de bien entendre pour permettre de bien regarder et de bien écouter, ciment indispensable de toute communauté.

Notes

(1) Sous le terme de décoration théâtrale, seront englobées indistinctement les décorations pour le théâtre dramatique et lyrique. Concernant ce sujet à la fin du XIX^{ème} siècle, se reporter à l'ouvrage de Denis Bablet.- *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, CNRS, Paris 1965.

(2) Arthur Pougin.- *Dictionnaire du théâtre*, Paris 1884. Réédit. Edit. d'aujourd'hui, Plan de la Tour 1985, p. 268.

(3) Alfred Bouchard.- *La langue théâtrale*, Paris 1878. Réédit. Slatkine, Genève-Paris 1982, p.81.

(4) Pougin, op. cit. p. 281-282.

(5) E.M. Laumann.- *La machinerie au théâtre*, Paris v. 1890. p.15.

(6) Jean Moynet.- *L'envers du théâtre*, Paris 1873. p. 1 et 2.

(7) Laumann, op. cit. p. 157.

(8) Marianne Roland Michel, Daniel Rabreau, in *Introduction du catalogue de l'exposition, Les Arts du Théâtre, de Watteau à Fragonard*, Bordeaux 1980. p.

(9) Cité par Pierre Peyronnet.- *La mise en scène au XVIII^{ème} siècle*, Nizet Paris, 1974. p. 38.

(10) Se reporter à l'article de Jean-Pierre Sarrazac, *Le drame selon les moralistes et les philosophes*, in *Le théâtre en France*, Tome I, Armand Colin Paris 1986. p. 292 à 353.

(11) Restif de la Bretonne.- *La mimographe*, Paris 1768. Réédit. Slatkine, Genève-Paris 1984. p. 415 à 417.

- (12) Aristote.- Poétique, chap.6. Réédit. Seuil, Paris 1980 . p. 57.
- (13) Cités par Sylvie Chevalley, L'atelier Philastre et Cambon et la Comédie-Française, in *Anatomy of an illusion*, Scheltma et Holkema, Amsterdam 1969. p. 13.
- (14) Louis Becq de Fouquières.- L'art de la mise en scène, Paris 1884. pp. 32-34.
- (15) Victor Hugo, préface de Cromwell, Paris 1827. Réédit. Larousse Paris 1972. p.66 à 68.
- (16) Cité par Bablet, op. cit. p.110.
- (17) Ibid p.111.
- (18) Becq de Fouquières, op. cit. p. 104 et 129.
- (19) Hugo, op. cit. p.84.
- (20) Cité par Bablet, op. cit. p.112.
- (21) Pour ce qui concerne la description du matériel scénique, se reporter à l'ouvrage de Pierre Sonrel.- *Traité de scénographie*, Paris 1943.
- (22) Gustave Coquiote, Paris 1903. pp. 101 à 111.
- (23) Bablet, op. cit. p.18.
- (24) Coquiote, op. cit. pp 79, 81, 198.
- (25) Moynet, op. cit. pp 2 et 5.
- (26) Pougin, op. cit.
- (27) Becq de Fouquières, op. cit. p. 100.
- (28) cf. l'ouvrage de Denis Bablet.- *Les révolutions scéniques du XXème siècle*, Paris 1975.
- (29) Adolphe Appia, *Oeuvres complètes*, L'Age d'Homme, Lausanne 1980. Tome II p. 92.
- (30) Cité par Bablet.- Edward Gordon Craig, L'Arche, Paris 1962. p. 154.
- (31) Anne Ubersfeld.- *L'école du spectateur*, Edit. Sociales Paris 1981. pp. 116 et 118.
- (32) Meyerhold et Beboutov, in Meyerhold.- *Écrits*, Tome II, L'Age d'Homme, Lausanne 1975. p. 50.
- (33) Ubersfeld, op. cit. p. 118.
- (34) Alexandre Tairov.- *Le théâtre libéré*, L'Age d'Homme, Lausanne 1974. p. 87 à 101.
- (35) Cité par Bablet.
- (36) Cité par Ubersfeld, op. cit. p. 119.
- (37) Sonrel, op. cit.
- (38) Jacques Poliéri, in revue *Architecture d'aujourd'hui*, n°42 - 43, Paris 1963. p. 2 et 3.
- (39) Raymond Cogniat, in *Le Figaro*, 26 novembre 1970.
- (40) Luc Boucris, *Le texte, l'espace, le jeu in Dramaturgie/Scénographie*, catalogue de l'exposition, BPI Centre Pompidou/ Ecole d'Architecture de Clermont-Ferrand, Paris 1992. p. 6 et 7.
- (41) Luc Boucris.- *La montée du scénographe*, thèse, Paris VIII, 1986. p. 9.
- (42) in revue *Actualité de la Scénographie*, n° 22, 1984.
- (43) *Élaboration d'une charte du scénographe*, AFSTT, Paris 1979.
- (44) cf. *La scénographie en France*, in revue *Actualité de la Scénographie*, n° 62, Paris 1993.
- (45) *Charte du scénographe*, op.cit.
- (46) Aristote.- *Poétique*, op.cit. chap. 4. p. 45.
- (47) Sur cette question, se reporter à André Chastel.- *Les traités d'architecture à la Renaissance*, Picard, Paris 1988.
- (48) Erwin Panofsky.- *La perspective comme forme symbolique*, Edit. de Minuit, Paris 1978.
- (49) Trad. Jean Martin, p.25.
- (50) Vitruve.- *Les dix livres d'architecture*. Trad. Claude Perrault 1684. Réédit. Pierre Mardaga, Liège 1984. p. 10 et 11.
- (51) Ibid. p. 178.
- (52) Ibid. p. 175.
- (53) Ibid. p. 232.

- (54) Chastel, op.cit. p. 10.
- (55) Giulio Carlo Argan, *in* Perspective et histoire au quattrocento, Edit. de la Passion, Paris 1990. p. 22.
- (56) Robert Klein et Henri Zerner, Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne *in* Le lieu théâtral à la Renaissance, CNRS Paris 1962.
- (57) Sur cette question, se reporter à Hélène Leclerc.- Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne, Paris 1946, ainsi qu'à celui d'Hubert Damisch.- L'origine de la perspective, Flammarion, Paris 1987.
- (58) Claude Gillot, Le tombeau de Maître André, v. 1716-1717. Huile sur toile, Musée du Louvre, Paris.
- (59) Cité par Klein et Zerner, op.cit. p. 52.
- (60) Prospettiva architeturale. Musée des Offices, Cabinet des dessins, Florence.
- (61) Giorgio Vasari.- Vite...Réédit. Berger-Levrault, Paris 1984. Tome 6, p. 31.
- (62) Prospettiva architeturale. v 1539. Aquarelle et plume. Coll. John Pope Hennessy, New York.
- (63) Vasari, op.cit. Tome 8, p. 255.
- (64) La scena del principe, Florence 1980.
- (65) Venere gelosa, décor urbain, 1643. Huile sur toile, Biblioth. communale Federiciana, Fano.
- (66) Richard Leacock.- Theatre and playhouse, Methuen, Londres 1984. p. 44.
- (67) Klein et Zerner, op.cit. p. 53.
- (68) Dessin scénographique, 1569. Crayon noir, plume et aquarelle. Musée des Offices, Cabinet des dessins, Florence.
- (69) Conservé au Musée de Drottningholm.
- (70) Musée des Offices, Cabinet des dessins, Florence.
- (71) Damisch, op.cit. p. 157 et 158.
- (72) Chastel, cité par Damisch, op.cit. p. 207.
- (73) Damisch, op.cit. p. 187 et 188.
- (74) Argan, op.cit. p. 17.
- (74) Roland Michel, Rabreau, op.cit. p. 39.
- (75) Ibid. p. 42.

- * E. Panofsky, La perspective comme forme symbolique, Ed. de Minuit, Paris, 1975
- * H. Damisch, L'origine de la perspective, Flammarion, Paris, 1987
- * L. B. Alberti, De Pictura, Florence, 1435. Traduction par Jean-Louis Schefer, Mnémosyne Dédale Paris 1992.

Les principaux traités de perspective liés au théâtre :

- * S. Serlio, Il Secondo Libro di Prospettiva, Paris, 1545
- * D. Barbaro, La Pratica della Prospettiva, Venise, 1569
- * G. Ubaldo, Perspectivae Libri Sex, Pesaro, 1600
- * L. Cardi, dit Il Gigoli, Prospettiva Pratica, manuscrit, 1605-1609
- * S. Chiaramonti, Delle Scene e Teatri, 1614
- * P. Accolti, Lo Inganno degl'occhi, 1625
- * J.F. Nicéron, La perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux, Paris, 1638
- * J. Du Breuil, La perspective pratique nécessaire à tous les peintres, Paris, 1642-1649
- * G. Troili, Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla, 1672
- * A. Pozzo, Prospettiva pictorum et architectorum, Rome, 1693-1702
- * F. Galli-Bibiena, L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive. Considerazione pratica, Parma, 1711
- * F. Cocchi, Lezioni di prospettiva pratica e regole abbreviate per disegnar le scene, Bologne, 1851
- * J. de la Gournerie, Traité de perspective linéaire contenant les tracés pour les bas-reliefs et les décorations théâtrales avec une théorie des effets de perspective, Gauthier-Villars et fils, Paris, 1898

BIBLIOGRAPHIE

Scénographie, décoration, techniques scéniques, architecture théâtrale

1 - OUVRAGES

1.1. - DICTIONNAIRES ET LEXIQUES DE LA LANGUE THEATRALE TECHNIQUE

- * A. Bouchard, La langue théâtrale, Paris, 1878
- * A. Pougin, Dictionnaire du théâtre, Paris, 1884
- * G. Giteau, Dictionnaire des arts du spectacle, Dunod, Paris, 1970
- * Theatre words, Stockholm, 1980-1988
- * R. Dubuc, Vocabulaire bilingue du théâtre, Léméac, Ottawa, 1979
- * A. Bataille, Lexique de la machinerie théâtrale, Librairie théâtrale, Paris, 1989
- * N. Guibert, J. Razgonnikof, Petite encyclopédie pittoresque du théâtre, Revue de la Comédie Française, Paris, 1981-1982
- * Dictionnaire encyclopédique du théâtre, sous la direction de M. Corvin, Bordas, Paris, 1991
- * A. Roy, Dictionnaire raisonné du théâtre à l'italienne, Actes Sud-Papiers, Paris, 1993

1.2.- MANUELS ET TRAITES DE PERSPECTIVE, DE SCENOGRAPHIE ET DE SCENOTECHNIQUE

Pour ce qui concerne la perspective, on trouvera des considérations générales, historiques et esthétiques, dans les trois ouvrages suivants :

- * E. Panofsky, La perspective comme forme symbolique, Ed. de Minuit, Paris, 1975
- * H. Damisch, L'origine de la perspective, Flammarion, Paris, 1987
- * L. B. Alberti, De Pictura, Florence, 1435. Traduction par Jean-Louis Schefer, Macula, Dédale Paris 1992.

Les principaux traités de perspective liés au théâtre :

- * S. Serlio, Il Secondo Libro di Prospettiva, Paris, 1545
- * D. Barbaro, La Pratica della Prospettiva, Venise, 1569
- * G. Ubaldo, Perspectivae Libri Sex, Pesaro, 1600
- * L. Cardi, dit Il Cigoli, Prospettiva Pratica, manuscrit, 1605-1609
- * S. Chiaramonti, Delle Scene e Teatri, 1614
- * P. Accolti, Lo Inganno degl' occhi, 1625
- * J.F. Nicéron, La perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux, Paris, 1638
- * J. Du Breuil, La perspective pratique nécessaire à tous les peintres, Paris, 1642-1649
- * G. Troili, Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla, 1672
- * A. Pozzo, Perspectiva pictorum et architectorum, Rome, 1693-1702
- * F. Galli-Bibiena, L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive. Considerazione pratiche, Parme, 1711
- * F. Cocchi, Lezioni di prospettiva pratica e regole abbreviatrici per disegnar le scene, Bologne, 1851
- * J. de la Gournerie, Traité de perspective linéaire contenant les tracés pour les bas-reliefs et les décorations théâtrales avec une théorie des effets de perspective, Gauthier-Villars et fils, Paris, 1898

Traité de scénographie, de scénotechnique et de machinerie :

- * N. Sabbattini, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, (1637-1638), Ides et Calendes, Neufchâtel, 1942
- * F.C. Motta, *Trattato sopra la struttura de' Theatri e Scene*, Guastalla, 1676, réédit., 1972
- * Radet et Giraud, *Machines de théâtre*, Encyclopédie, X^e volume, Paris, 1772, réédit. Interlivres v. 1988
- * A.J. Roubo fils, *Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales*, Paris, 1777
- * Boulet, *Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvements*, chez Ballard, Paris, 1801
- * J.F.L. Grobert, *De l'exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de salle et de la scène*, Paris, 1801
- * P. Landriani, *Osservazioni sui difetti prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palco scenico*, Milan, 1815
- * J. Ch. Kraft et M.A.F. Lomet, *Traité sur l'art de la charpente*, Paris, 1822
- * J.A. Borgnis, *Traité de la mécanique appliquée aux arts*, Paris, 1860
- * M.J. Moynet, *L'envers du théâtre, machines et décorations*, Hachette, Paris, 1873
- * M.J. Moynet, *Trucs et décors*, Librairie Illustrée, Paris, 1893, réédit. Minkoff Reprint, Genève, 1973
- * G. Coquiott, *Nouveau manuel complet du peintre décorateur de théâtre*, 1903, réédit. Léonce Laget, Paris, 1980
- * L. et G. Leblanc, *Traité d'aménagement des salles de spectacles*, Vincent Fréal, Paris, 1939
- * P. Sonrel, *Traité de Scénographie*, Lieutier, Paris, 1943, réédit. Librairie Théâtrale, Paris, 1984
- * H. Philippi, *Stagecraft and scene design*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1953
- * H. Burris-Meyer, E.C. Cole, *Scenery for the theatre*, réédit. Boston, Toronto, 1966-1971
- * P. Guilvert, Y. Derval, *Manuel du peintre en décors*, J.B. Baillièrre et fils, Paris, 1973
- * John-T. Howard Jr., *A Bibliography of theatre technology. Acoustics and sound, lighting, properties, and scenery*, Greenwood Press, Westport, Londres, 1982
- * B. Mello, *Trattato di scenotecnica*, réédit. Rome, 1984

1.3. - ARCHITECTURE THEATRALE

- * H. Leclerc, *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, Paris, 1946
- * H. Leclerc, *La scène d'illusion et l'hégémonie du théâtre à l'italienne in histoire des Spectacles*, La Pléiade, Paris, 1965
- * *Le lieu théâtral à la Renaissance*, CNRS, Paris, 1968
- * G. Ricci, *Teatri d'Italia*, Bramante Editrice, Milan, 1971
- * *Enciclopedia dello spettacolo*, Garzanti Editore, 1976
- * S. Tidworth, *Theatres, an illustrated history*, Pall Mall Press, 1973
- * R. Leacroft, *The development of the English Playhouse*, Methuen, Londres, 1973
- * G. Izenour, *Theater design*, Mc Graw Hill Book Company, New York, 1977
- * Georges Banu, Anne Ubersfeld, *L'espace théâtral*, Paris CNDP, 24 dias, 1980
- * V. Gandolfi, *Il teatro Farnese di Parma*, Luigi Battei, Parme, 1980
- * *Teatri storici in Emilia Romagna*, catalogue de l'exposition, Bologne, 1982
- * R. et H. Leacroft, *Theatre and playhouse*, Methuen, Londres, 1984
- * H. Leclerc, *Venise baroque et l'opéra*, A Colin, Paris, 1987
- * *Die Stadt Brunelleschis, Der Theaterschauplatz in Florenz*, catalogue de l'exposition, Electa, Milan, 1987

- * F. Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo, *I teatri del Veneto*, Région de Vénétie et Corbo e fiore, 3 vol., Venise, 1988
- * G. Banu, *Le rouge et l'or*, Flammarion, Paris, 1989
- * A. Beyer, *Palladio et le Théâtre Olympique*, Adam Biro, Paris, 1989
- * J. Moatti, Fl. Kleinefenn, J. Vermeil, C. Lauhlère-Vigneau, *Opéras d'Europe*, Edit. Plume, Paris, 1989

1.4. - SCENOGRAPHIE ET DECORATION

- * G. Torelli, *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo en Venetia*, Venise, 1644
- * V. Mariani, *Storia della scenografia italiana*, Florence, 1930
- * M. A. Allévy, *La mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Droz, Paris, 1938
- * P. Bjurström, *Servandoni et la Salle des Machines*, In *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, 1954-II
- * P. Bjurström, *Servandoni décorateur de théâtre*, In *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, 1954-III
- * *Scenografi reggiani dal XVII^e al XX secolo*, catalogue de l'exposition, Reggio Emilia, 1957
- * M. Horn-Monval, *La grande machinerie théâtrale et ses origines*, in *Revue d'histoire du Théâtre*, Paris, 1957
- * H. Leclerc, *Les Bibiena : une dynastie de scénographes baroques*, in *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, 1959
- * Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, L'arche Editeur, Paris, 1962
- * M. Viale, *La Scenografia de Settecento et i fratelli Galliari*, Turin, 1963
- * D. Bablet, *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Edit. du CNRS, Paris, 1965
- * W. Jendwine, *Stage designs*, R.I.B.A. Drawing collections, Londres, 1968
- * C. di Matteo, *Servandoni, décorateur d'opéra*, mémoire sous la direction d'A Chastel, Paris, 1970
- * D. Bablet, *Svoboda*, La Cité éditeur, 1970
- * P. Peyronnet, *La mise en scène au XVIII^e siècle*, Nizet, Paris, 1974
- * D. Bablet, *Les révolutions scéniques au XX^e siècle*, by XX^e siècle, Paris, 1975
- * *Illusion et pratique du théâtre*, catalogue de l'exposition, Paris, 1976
- * Hartmann, *Les Grands Opéras, Décor et mise en scène*, Office du Livre, Fribourg, Edit. Vilo, Paris, 1977
- * J. Joly, *Les fêtes théâtrales de Métastase*, Université de Clermont II, 1978
- * J. J. Roubine, *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, PUF, Paris, 1980
- * F. Decroisette, *Aspects et significations de la "scena regia"* in *Les voies de la création théâtrale*, VIII, CNRS, Paris, 1980
- * *Les Arts du Théâtre, de Watteau à Fragonard*, catalogue de l'exposition, Bordeaux, 1980
- * *La scène du Prince*, catalogue de l'exposition, Electa, Firenze, 1983
- * D. Gontard, *Le décor illusion*, CNDP, 1984
- * J. Gaulme, *Architectures scénographiques et décors de théâtre*, Editions Magnard, collection dirigée par Pierre Roudy, 1985
- * J. De La Gorce, Bérain, Herscher, Paris, 1986
- * L. Boucris, *La montée du scénographe*, thèse, Paris VIII, 1986
- * A. Flocon, *Scénographies au Bauhaus*, Archimbaud, Paris, 1987
- * C. Join-Diéterle, *Les décors de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Ricard édit. Paris, 1988
- * *Le texte et la scène*, Sous la direction de Bernard Dort et Anne Uvbersfeld, Edit. Paillart
- * *Le scénographe et le héron*, Yannis Kokkos, Edit. Actes Sud
- * *Dramaturgie/Scénographie*, catalogue de l'exposition, BPI Centre Pompidou/École d'Architecture de Clermont-Ferrand, Paris, 1992
- * L. Boucris, *L'espace en scène*, Librairie Théâtrale, Paris, 1993

2. REVUES

Actualité de la Scénographie (toute la collection)

Architecture d'Aujourd'hui

Numéros spéciaux (n° 42-43) 1963 ; (n° 152) 1970 ; (n° 199) 1978 ; (n° 268) 1990

Technique et architecture

Numéros spéciaux (n° 310) 1976 ; (n° 353) 1984 ; (n° 389) 1990

Archi review (n° 1108) 1989

Neuf (n° 74) 1978

Monuments historiques (n° 4) 1978

Zodiac (n° 2) 1988

Textile/art n° 7, 1983 [Tissu et scénographie]

Opus International, n° 84, 1982 [Théâtre et peinture]

Monuments historiques, n° 4, 1978 [architecture du spectacle]

ARCHITECTURE THEATRALE ET POETIQUE ARCHITECTURALE,

DE LA SALLE MONUMENTALE AU MONUMENT URBAIN

La recherche actuelle porte sur la première partie de la problématique : la relation existant entre, d'une part, une "poétique" de l'espace public et de l'architecture savante, et, d'autre part, le concept d'embellissement des villes au XVIII^e siècle, concept qui incorpore l'activité du spectacle -et plus généralement du "loisir" spectaculaire.

Cette recherche, qui poursuit et complète certains résultats antérieurs (cf. bibliographie - thèse), porte avant tout sur les textes théoriques et littéraires (critique, presse, mémoires, guides) qui définissent l'orientation et la réception de l'art urbain et de l'architecture théâtrale prospective au milieu du XVIII^e siècle.

Le rôle de Voltaire, auteur dramatique, notamment, est réévalué dans ce domaine, grâce à l'interprétation de ses textes sur l'art, la ville et ses embellissements, mais aussi de l'ensemble de ses préfaces de tragédies.

Le présent rapport intermédiaire comporte, d'une manière encore très succincte :

- 1) Le plan de l'étude globale envisagée
- 2) Un résumé des premiers résultats sur la symbolique du renouveau antique au service de l'image nationale sous l'Ancien régime.

Nota: cette recherche est traitée, pour le CEAA SCENOLOGIE dans l'équipe du CENTRE LEDOUX de l'Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Daniel RABREAU (cf. descriptif du centre à la fin du pré-rapport)



ARCHITECTURE THEATRALE ET POETIQUE ARCHITECTURALE,

DE LA SALLE MONUMENTALE AU MONUMENT URBAIN

Plan de l'Etude

(ce plan indique les directions de vos travaux de recherche)

PROGRAMMES DE RECHERCHE EN HISTOIRE DE L'ART MODERNE

1) - La théorie et l'histoire au XVIIIe siècle

1.2 Le modèle antique: l'idée de ville "à la grecque"

1.3 Le voyage d'Italie et la culture de la ville "à l'italienne"

1.4 Voltaire dramaturge des "embellissements" urbains (son rôle

ARCHITECTURE THEATRALE ET POETIQUE ARCHITECTURALE,

DE LA SALLE MONUMENTALE AU MONUMENT URBAIN

2) - La naissance de la salle monumentale et son renouvellement urbain

La recherche actuelle porte sur la première partie de la problématique : la relation existant entre, d'une part, une "poétique" de l'espace public et de l'architecture savante, et, d'autre part, le concept d'embellissement des villes au XVIIIe siècle, concept qui incorpore l'activité du spectacle -et plus généralement du "loisir" spectaculaire.

Cette recherche, qui poursuit et complète certains résultats antérieurs (cf. bibliographie - thèse), porte avant tout sur les textes théoriques et littéraires (critique, presse, mémoires, guides) qui définissent l'orientation et la réception de l'art urbain et de l'architecture théâtrale prospective au milieu du XVIIIe siècle.

Le rôle de Voltaire, auteur dramatique, notamment, est réévalué dans ce domaine, grâce à l'interprétation de ses textes sur l'art, la ville et ses embellissements, mais aussi de l'ensemble de ses préfaces de tragédies.

Le présent rapport intermédiaire comporte, d'une manière encore très succincte :

- 1) Le plan de l'étude globale envisagée
- 2) Un résumé des premiers résultats sur la symbolique du renouveau antique au service de l'image nationale sous l'Ancien régime.

Nota: cette recherche est traitée, pour le CEAA SCENOLOGIE dans l'équipe du CENTRE LEDOUX de l'Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Daniel RABREAU (cf. descriptif du centre à la fin du pré-rapport)

ARCHITECTURE THEATRALE ET POETIQUE ARCHITECTURALE,
DE LA SALLE MONUMENTALE AU MONUMENT URBAIN

Plan de l'Etude

(ce plan indique les directions de recherche actuelles 1/2-1.2, ou envisagées 2-3.5/3, sans préjuger de la présentation définitive de la recherche)

1) - La théorie et l'histoire au XVIIIe siècle

- 1.1 La condamnation de l'Hôtel des Comédiens du Roi
- 1.2 Le modèle antique: l'idée de salle "à la grecque"
- 1.3 Le voyage d'Italie et la critique de la salle "à l'italienne"
- 1.4 Voltaire dramaturge des "embellissements" urbains (son rôle à Berlin)
- 1.5 Les attendus symboliques et politiques de la réforme des arts sous Louis XV: une nouvelle image au service de la société civile.

2) - La naissance de la salle monumentale et son rayonnement urbain

- 2.1 Analyse typologique des projets pour la Nouvelle Comédie
- 2.2 Le programme idéologique du Théâtre de l'Odéon et son influence sur les "théâtre-temples" en France et à l'étranger (1782-1840)
- 2.3 Distribution et art de la représentation: les attendus stylistiques des espaces du spectacle
 - la salle
 - le proscenium
 - les foyers
 - cages d'escalier et vestibules
 - la conception volumétrique de l'édifice et son décor
 - le théâtre et l'art urbain
- 2.4 Le public et la critique -étude de la presse, des guides et des mémoires du temps
- 2.5. Les arts de la scène et l'imaginaire "figuré" en architecture

3) - Les mises en scène historiques de l'architecture urbaine (1840-1914)

- 3.1 Les débats sur la salle "instrumentale" et la modernité
- 3.2 Un résidu de caractère classique dans l'éclectisme: la salle "à la française"
- 3.3 La guerre des styles: la domination de l'économico-social
- 3.4 La typologie des monuments publics et l'éclectisme de production
- 3.5 Un sursaut d'inspiration: le cas du Théâtre des Champs-Élysées

Daniel RABREAU

LE THEATRE

Instrument du spectacle et symbole urbain

La légende veut qu'à des amateurs lyonnais qui lui demandaient une inscription pour leur vieille salle de spectacle, Voltaire répondit : "Mettez théâtre, on saura à quoi s'en tenir!". En utilisant ce mot théâtre qui, français, durant tout le XVIIIe siècle, désigne la scène, Voltaire préfigurait l'usage qui allait enfin prévaloir au XIXe siècle : l'édifice entier, isolé et devenu monumental, se paraît du nom dévolu à l'espace des illusions et de l'attrait catharsistique. C'était, en quelque sorte, métamorphoser le spectateur en acteur de son propre loisir, lui faire partager l'activité des Muses (Musis et Otio) et lui révéler une nouvelle identité, celle d'un citoyen-citadin, membre d'une communauté de culture et de mœurs policées. Le théâtre, désormais extériorisé, reconnaissable à ses façades autonomes, à sa silhouette massive et à l'enchaînement de ses espaces spécifiques : entrées, cages d'escalier, foyers, salle, scène, coulisses... devenait le miroir fidèle de la vie urbaine sciemment codifiée, ou plutôt sa projection iconique.

La boutade de Voltaire résume, en la caricaturant, une des obsessions du siècle des Lumières, époque symbole de la théâtromanie : hausser au rang d'architecture majeure le local de ses plaisirs et affirmer, par l'acte d'édification ostentatoire, le rôle instructeur et pédagogique de ceux-ci. Par le truchement d'une ordonnance classique, empruntée à l'Antiquité, qui était censée annoncer à l'extérieur le nouveau "Temple des

Muses" ou séjour d'Apollon, l'architecte et les maîtres d'ouvrage contribuaient à l'establishment d'une activité que l'Eglise répro-
vait encore au milieu du XVIIIe siècle, mais de moins en moins.
En France, notamment, soutenu par le pouvoir royal et ses repré-
sentants au plus profond des provinces, frénétiquement partagé
dans les foires ou dans l'intimité des salons aristocratiques
et bourgeois, après l'avoir été à la cour et dans les collèges
des Jésuites, le théâtre devient au XVIIIe siècle une fonction
publique permanente, bientôt édilitaire. Longtemps enfermé dans
un local, synonyme d'intérieur indifférencié, mais structuré
(parfois provisoirement) pour le spectacle, il lui faut désormais
un monument public au centre d'un quartier à sa mesure. En 1733,
dans son poème Le Temple du Goût, à l'époque où la France, contrai-
rement à l'Italie, ne disposait d'aucun grand théâtre urbain
dignement architecturé, Voltaire prophétisait : "Un jour, vous
n'aurez plus de temples gothiques; les salles de vos spectacles
seront dignes des ouvrages immortels qu'on représente; de nouvelles
places et des marchés publics construits sous des colonnades
décoreront Paris comme l'ancienne Rome"... L'échec de la première
mise en scène de Sémiramis, en 1748, où le fantôme de Ninus
avait eu du mal à apparaître sur la scène tant celle-ci était
(selon une tradition remontant au XVIIe siècle) encombrée de
spectateurs mondains, inspire à Voltaire un combat sans relâche
pour la vraisemblance de l'action scénique -combat bientôt
relayé par Diderot, Noverre et Gluck dans les domaines du drame,
du ballet et de l'opéra. En 1759, le public quitte définitivement
la scène de la Comédie française; en 1782, lors de l'inaugura-
tion d'une nouvelle salle, il s'y trouve assis au parterre sous
un plafond décoré d'un Zodiaque, au coeur d'une vaste rotonde
d'ordre ionique... En vingt ans, l'architecture s'est emparée
un spectacle devant les yeux des spectateurs". Trente ans plus

de la salle où se joue désormais, visiblement, une mise en scène dévolue aux spectateurs séparés de la scène par l'orchestre et le proscénium. Dramaturges, philosophes, édiles et architectes s'ingénient alors à définir une conception monumentale du théâtre. Dans le sillage de la ville antique et en référence à l'architecture des Grecs que l'on découvre alors comme modèle, un nouveau classicisme expressif, fondé sur le concept de caractère en art qui est lui-même tributaire de l'explication sensualiste de la perception et de l'entendement, suscite la naissance d'un antique revival et définit de nouveaux principes d'embellissement urbain.

Dans l'histoire générale du spectacle, le XVIIIe siècle occupe donc une place charnière: celle d'une époque qui, en se référant à l'Histoire (Rome, puis la Grèce), élève au rang d'institution permanente en ville l'activité théâtrale, auparavant rituelle, festive, sporadique, nomade ou réservée à certaines couches de la société - l'aristocratie et la cour. Tandis que l'intérieur des salles se développait sur le modèle italien depuis le XVIe siècle, et se perfectionnait dans l'Europe entière jusqu'aux alentours de 1750, à cette date l'extérieur du théâtre urbain semble encore devoir être privé d'apparence spécifique. L'évolution dans la seconde moitié du siècle, fort rapide, se résume en ces termes empruntés à vingt ans de distance au célèbre architecte-théoricien Jacques-François Blondel : en 1752, je cite, "On appelle salle de spectacle une pièce exprès proche d'un palais ou dans l'aile de quelque grand bâtiment", puis, en 1771, "Construire un théâtre, c'est d'abord élever un bâtiment public dans une ville; c'est ensuite placer convenablement des spectateurs à l'intérieur de ce bâtiment; c'est enfin mettre un spectacle devant les yeux des spectateurs". Trente ans plus

tard, le fameux architecte révolutionnaire Claude-Nicolas Ledoux commente ainsi le programme idéologique et culturel du grand théâtre qu'il avait construit à Besançon, sous le règne de Louis XVI, je cite : "On ne doit pas perdre de vue que les spectacles chez les Anciens, faisaient partie de la Religion. Si nos théâtres ne font pas partie du culte, il est au moins à désirer que leur distribution assure la pureté des moeurs; il est plus facile de corriger l'homme par l'attrait des plaisirs que par des cérémonies religieuses, des usages accrédités par la superstition". A la même époque, rendant compte de l'ouverture d'une nouvelle salle à Paris, un journaliste s'écriait : "il est normal qu'au théâtre maintenant ce soient les architectes qui se chargent d'attirer les spectateurs"... Avant 1800, à l'apogée du néo-classicisme inspiré par les Lumières, l'architecturomanie avait rejoint la théâtromanie. Voici quelques grandes étapes de cette métamorphose du théâtre urbain dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, avec ses conséquences sur l'architecture théâtrale européenne du XIXe siècle.

Tandis que le théâtre baroque, à l'italienne, triomphait dans les cours germaniques, Frédéric II, sans doute inspiré par son "Virgile" français, faisait construire à Berlin un Opéra, situé dans le quartier de la ville-neuve, en face du palais du prince Henri, dans un parfait isolement. Dessiné en 1741 par le baron Knobelsdorff, inauguré en 1743, cette oeuvre personnelle du roi de Prusse, fidèle traduction d'une volonté culturelle toute voltairienne, apparaît comme le premier "temple" urbain à l'antique consacré, en Europe, au dieu des Arts. A l'époque, en Italie, il n'y avait guère que le Teatro Filarmonico de l'Académie de Vérone, à disposer d'un pro-naos à la Palladio; mais celui-ci se dressait à l'intérieur d'un cortile, et non

sur la place publique. L'Opéra de Knobelsdorff fut d'emblée admiré comme une oeuvre unique, novatrice: les plans sont aussitôt connus par des gravures de Dumont et de Legeay, expliqués dans un texte publié en français et discutés par le théoricien du théâtre Pierre Patte. Les formes, la distribution et le décor de cet Opéra, riches en symboles, le placent chronologiquement dans l'histoire de l'espace apollinien, entre le parc du Roi Soleil à Versailles et le futur Théâtre français du règne de Louis XVI: transfuges des moeurs de la cour, artistes et édiles (ici, en l'occurrence, le roi) s'entendant pour "éclairer" les moeurs urbaines. Dans son architecture extérieure gréco-romaine, imitée de Palladio, l'art urbain consacre désormais le culte civico-aristocratique du Beau. Tel est le sens de la préface de l'édition des Plans de la salle de l'opéra bâtie par le baron de Knobelsdorff, je cite : la "façade est ornée d'un grand portique de l'ordre corinthien à la façon d'un temple dédié à Apollon, dieu qui préside à l'harmonie et à la musique et qui est porté au milieu du fronton accompagné de Melpomène et de Thalie". Au programme sculpté à l'extérieur, auquel s'ajoutent l'iconographie d'Orphée et des Grâces, ainsi que les statues des plus grands poètes grecs qui se sont distingués dans le genre tragique et comique -Sophocle, Aristophane, Ménandre et Euripide-, répond une distribution intérieure luxueuse, hiérarchisée: le grand salon des fêtes, orné de cariatides, symétrise, de l'autre côté de la salle de spectacle, avec la scène ornée d'un ordre corinthien... "On ne représente sur ce théâtre que des opéras italiens en hiver et pendant le carnaval : quelquefois aussi on y danse des bals, en élevant le parquet à hauteur du théâtre [c'est-à-dire la scène], et l'on place alors une balustrade vis-à-vis de son ouverture, ce qui fait proprement deux salles de bal.

La partie du théâtre [scène] sert pour les divertissements du peuple et l'autre est destinée à la noblesse ou aux personnes de distinction, qui ont seules le privilège de se déguiser en domino".... On se prend à rêver au peuple-public contemplant l'assemblée des masques de la cour, tandis que -seconde face du rituel- le public noble, travesti, observe au-delà de la balustrade (instrument de distanciation surajouté) le peuple-acteur qui anime la salle corinthienne. L'architecture antique vivante, le visage dévoilé, se dresse sur la scène en écho au portique d'entrée dressé sur la place publique; certes, mais l'Opéra de Frédéric n'est encore qu'un théâtre de cour qui s'exteriorise, sans la moindre intention de servir un public unitaire!

A l'inverse, dans le contexte de la ville des Lumières, à l'instigation des philosophes, des politiciens et des encyclopédistes, le théâtre devient en France, peu après 1750, le sujet théorique et pratique d'une vraie architecture publique, ouverte sur l'environnement. Le coup d'envoi est donné par le fameux voyage d'étude en Italie (le pays des modèles de salles) du frère de Mme de Pompadour, futur marquis de Marigny, directeur des Bâtiments du roi, accompagné du dessinateur Cochin et de l'architecte Soufflot. Le rôle artistique de ces propagateurs du "goût à la grecque" dans le mobilier, les arts décoratifs, la peinture et l'architecture est célèbre. Or les résultats du voyage d'Italie, publiés par Cochin en 1758, concernent aussi directement la réforme de l'architecture théâtrale, à l'époque où Louis XV confie à Ange-Jacques Gabriel et à son équipe la construction de l'Opéra de Versailles (il ne sera achevé qu'en 1770), où l'on forme des projets pour reconstruire les théâtres officiels de Paris et où certaines villes de province entreprennent de nouvelles salles sur le modèle obsolète de l'ancienne

Comédie française (Metz et Montpellier, notamment). Or le théâtre est appelé à devenir un des pivots de l'embellissement, non seulement à Paris, mais dans les cités alors en pleine expansion économique et démographique; villes de grand négoce, comme Lyon, Marseille, Bordeaux, Nantes, Rouen et capitales provinciales récentes, comme Lille, Strasbourg ou Besançon : toutes réclament des modèles qui offriront des garanties de dignité, de solidité, de confort et d'intégration dans de nouveaux quartiers résidentiels et commerciaux à la mode. Le préjugé religieux qui ne voyait dans les spectacles qu'une mauvaise occasion de se détourner de l'église s'estompe et, malgré quelques combats d'arrière garde contre son caractère immoral (ou anti-social, comme le décrit Jean-Jacques Rousseau), le théâtre est désormais largement perçu à travers un nouvel idéal politique, à la fois individuel et civique. Une certaine solidarité urbaine, oeuvre de bonne conscience spirituelle, voulait, par exemple, qu'une partie de la recette des représentations soit prélevée au bénéfice des hôpitaux. Et le rôle de police (dans son double sens préventif et répressif) motive également l'implantation d'importants théâtres, par exemple, dans les villes de garnison et les ports. Les textes fondateurs de ces établissements publics (associés à un café, parfois à des salons de jeu et à des redoutes), autour de 1770, dans des villes comme Dunkerque, Besançon, Lorient, Toulon ou Brest, font état de cette nécessité de circonscrire en un point unique et sensible de la ville une activité indispensable à maîtriser - la promenade, le commerce de luxe et la prostitution même se conjuguent avec l'attrait du spectacle où, selon les rangs sociaux et les sexes, on aime à paraître au parterre, dans les loges, aux balcons ou à l'amphithéâtre... "Le théâtral qui marque ce siècle, écrit un récent biographe de Diderot,

est à la fois la manifestation d'une volonté de transparence d'action faite au vu de tous, engagement de la personne tout entière et plus seulement les mots, aisément trompeurs, et celle d'un malaise entre le "moi" réel et le "moi" social, enfermé dans la convention des apparences, de la naissance, de la fonction". C'est cette convention que les Français cherchent à atténuer, en clarifiant précisément la structure du local dévolu au public et en donnant une identité reconnaissable à son architecture extérieure, désormais distincte du palais, de l'hôtel de ville, de la halle, etc. Or dans cette quête, aucun théâtre moderne réputé, à Milan, à Venise, à Rome, à Naples - la célèbre Scala, la Fenice, le Teatro Argentina, le San Carlo - ne leur donne satisfaction. Les théâtres italiens "ne brillent point par les façades", disait-on. La réputation européenne de ces salles exportées en Allemagne, en Lorraine, en Espagne et au Portugal même, par les fameux architectes-scénographes Bibiena, tient à leur caractère d'instrument merveilleusement adapté à l'acoustique et aux mises en scène de l'opera seria. Mais le système des loges alvéolées, superposées en plusieurs étages, comme des fenêtres ouvertes dans un vaisseau, était condamné par les Français. "Les Italiens, écrit Cochin, construisent leurs théâtres relativement à leurs mœurs, qui sont différentes des nôtres. Leurs loges sont pour eux un petit appartement où ils reçoivent compagnie". Les Français, qui souhaitent exposer un rassemblement convivial, certes, mais encore plus consensuel vis-à-vis de l'activité culturelle qui les réunit, ne seront pas Italiens : ils deviennent Grecs!

La référence à l'Antiquité, qui aurait dû imposer la forme semi-circulaire au plan des salles, et l'élévation des gradins "égalitaires" de la cavea, couronnée d'un ordre d'architecture

(comme sur la scène), était observée d'une manière tangible, dans les édifices ruinés, étudiés archéologiquement en fonction du texte du fameux théoricien latin Vitruve: les arènes et le théâtre de Vérone, le Colisée à Rome et, surtout, le théâtre d'Herculanum que l'on venait de découvrir. Enfin, de prestigieux édifices de la Renaissance, destinés aux spectacles académiques ou aux fêtes de cour, comme le Théâtre Olympique de Vicence, où l'on avait joué des tragédies de Sophocle, ou le Théâtre Farnèse de Parme, apparaissent comme des "médiateurs" encourageants.

De retour en France, Soufflot se voit chargé d'élever en 1753 un grand théâtre à Lyon; isolé, longé par une galerie marchande, cet édifice de plan italien (aujourd'hui détruit) apparut, en élévation, comme la première salle "à la française", dotée d'une somptueuse façade sculptée et, surtout, d'une distribution intérieure à balcons continus disposés selon un évasement des niveaux vers le haut : il s'agissait d'un compromis entre le système italien, ici plus ouvert, et l'image idéale de la cavea antique que les préjugés sociaux rendaient encore impraticable à la fin de l'Ancien régime -la Révolution en fera le cheval de bataille de sa réforme démocratique... Quinze ans après l'inauguration du théâtre de Lyon, alors que les projets se multiplient à Paris, deux jeunes architectes piranéens français, Charles De Wailly et Marie-Joseph Peyre, se voient confier en 1768 la construction d'une nouvelle Comédie française, sise dans un lotissement dont ils donnent le tracé, au coeur du Quartier latin. Inauguré en 1782, ce monument (aujourd'hui appelé Théâtre de l'Odéon et consacré au "Théâtre de l'Europe") fut d'emblée considéré comme le résultat d'une "révolution architecturale" liée au culte des arts réunis. Les plans, exposés au Salon du Louvre et diffusés en gravures dès 1777 dans le

Supplément de l'Encyclopédie de Diderot, eurent une large influence, non seulement sur d'autres projets et réalisations à Paris, mais aussi en province et en Europe. A Bordeaux, Victor Louis s'en inspire pour le gigantesque et somptueux édifice qu'il élève en 1780 à proximité du port ; Mathurin Cruey -un élève de Boullée, le visionnaire- à Nantes au centre d'une ville neuve dont il dirige les travaux, Lequeux à Lille, Bénard à Marseille, Ledoux à Besançon..., durant les quinze premières années du règne de Louis XVI, varient sur ce thème du théâtre-temple qui déploie ses portiques sur rue ou sur des places monumentales cernées d'immeubles uniformes, harmonisés selon les proportions de l'architecture publique.

Au début du XIXe siècle, tandis que Damesme, l'un des meilleurs élèves de Ledoux, construit le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, que Corazzi réalise l'Opéra de Varsovie et Rossi le Théâtre Alexandra (actuellement Pouchkine) à Saint-Pétersbourg -trois exemples parfaits de théâtre-temple-~~à Paris~~, l'Allemagne, durant l'épisode napoléonien, et aussitôt après, diffuse de nouveaux modèles. Les filiations sont ici bien établies : le fameux séjour que l'architecte Friedrich Gilly effectua à Paris sous le Directoire, au cours duquel il dessina l'Odéon et le Théâtre Feydeau (autre édifice récent de conception "à la grecque"), précède les nouveaux projets pour le Nationaltheater de Berlin ; en 1798, il ne s'agit encore que de dessins aux formes géométriques pures, expressives à la manière de Ledoux, qui influenceront directement les successeurs de Gilly dans ce domaine : Karl von Fischer, qui voulait que son théâtre de Munich soit à la fois une "chaire, une école et un tribunal" (c'est le National Theater, réalisé entre 1811 et 1818), Weinbrenner, à l'Hoftheater de Carlsruhe (entre 1806 et 1809) et, surtout,

et de Thalia (alors chaire de Déesse par les Turcs) sur les berges du Danube.

Schinckel au Schauspielhaus du Gendarmenmarck de Berlin (entre 1818 et 1821), chef-d'oeuvre d'un nouveau style historiciste en gestation : le néo-grec inspiré des théories de Winckelmann.

NOTES :

Sait-on que ce nationalisme culturel allemand, aux formes militantes devenues archéologiques, était conforme à l'idéologie du modèle de l'Ancien régime français : la nouvelle Comédie française (dite aujourd'hui l'Odéon) que Peyre et De Wailly avaient conçue comme un temple apollinien en hommage au Parnasse français, temple "patriotique" précoce, décoré des bustes des plus grands auteurs dramatiques du royaume et entouré de rues aux noms évocateurs : Corneille, Racine, Molière, Regnard, Crébillon... qui rayonnent, devant le portique, à partir d'une place amphithéâtrale ?

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, de nouveaux modèles, fort éclectiques car empruntés, à la fois, aux théâtres à arcades et façades curviligne des Romains, et aux loggiae des édifices édilitaires de la Renaissance, ces nouveaux modèles feront la gloire d'un Gottfried Semper ou d'un Charles Garnier. Auparavant, durant presque un siècle, de 1750 à 1840 environ, le théâtre européen avait donc acquis ses "lettres de noblesse", ou de "citoyenneté", en ville, en haussant l'instrument de spectacle qu'il était à la hauteur d'un symbole urbain consensuel. Uniformément réinventé, mais varié à l'infini selon le mythe classique des métamorphoses (ici, la catharsis opérant dans le "Temple des Oracles"), le théâtre-temple devint un des pivots essentiels de la sociabilité dans la cité pré-industrielle. Lié à l'imaginaire des origines de la civilisation occidentale, il trouva même une illustration musicale et scénique dans une oeuvre de Beethoven, Les Ruines d'Athènes, commandée pour l'inauguration du théâtre allemand de Budapest, en 1811 : les divinités de l'Olympe y présidaient à la renaissance du culte de Melpomène et de Thalie (alors chassées de Grèce par les Turcs) sur les berges du Danube.

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

bureau/théâtre

A. Braham, L'architecture des Lumières de Soufflot à Ledoux, Paris, 1980
 L. Hauteceur, Histoire de l'architecture classique en France, tomes IV et V, Paris, 1952 et 1953.
 Piranèse et les Français 1740-1790, catalogue de l'exposition de la villa Médicis (Rome-Dijon-Paris), Rome, 1976
 G. Bapat, Essai sur l'histoire du théâtre, Paris, 1893
 H. Leclerc, Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne, Paris, 1946

NOTES :

G. Ricci, Teatri d'Italia, dalla Magna Grecia all'Ottocento, Milan, 1971
 D.C. Murray, The Development of the Playhouse in Berkeley and Los Angeles, 1970
 M. Sarrailh, Le théâtre, Paris, 1923
 P. de Nolhac, Le théâtre, Paris, 1903
 N. Decugis et S. Raymond, Le théâtre, Paris, 1955
 Voltaire, Le Temple du Goût, Paris, éd. 1733, p. 196 (éd. Oeuvres complètes, 1784, 1784).
 (1) Cité dans Soufflot et son temps, p. 68.
 (2) Propos attribué à Colbert, Voltaire, Le Temple du Goût, Paris, éd. 1733, p. 196 (éd. Oeuvres complètes, 1784, 1784).
 (3) J.-F. Blondel, L'Architecture française, Paris, 1752- 1756, Rivne III, Chap. IV.
 (4) J.-F. Blondel, Cours d'architecture (...), Paris, 1771-1774, t. II, p. 264.
 (5) C.-N. Ledoux, L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation, Paris, 1804, p. 217- 234.
 (6) Journal de Paris (1^{er} Nov. 1798), cité dans D. Rabreau, "Le Théâtre Feydeau et la rue des Colonnes (...)"
 J. Champier et G.R. Sandou, Le Palais-Royal, Paris, 1903
 V. Champier et G.R. Sandou, Le Palais-Royal, Paris, 1903
 C. P. Patte, Essai sur l'architecture théâtrale, Paris, 1782, Article X, "Du Théâtre Royal de Berlin, p. 101-104.
 M. Mosser et D. Rabreau, Charles De Wailly..., Paris, 1969
 M. de Rocheboust (sous la dir. de), Alexandre-Étienne Brongniart, Paris, 1986
 (8) Ibid.
 (9) P. Lepape, Diderot, Paris, 1991, p. 90.
 (10) Cf. C.-N. Cochin (cité dans D. Rabreau, "Autour du voyage d'Italie (...))".
 J. Rittaud-Mutinet, La vision d'un futur : Ledoux et ses théâtres, Lyon, 1982
 J.J. Delpy, Michel Lequeux. Architecte lillois au XVIIIe siècle..., Information d'Histoire de l'Art, n° 1, 1969
 A.-C. Gruber, "L'Opéra de Versailles est-il l'œuvre de Gabriel ?", Revue de l'Art, n° 1, 1974

CF. bibliographie ci-jointe.

ETUDES ET ARTICLES DE D. RABREAU :

- "Le théâtre et la place Graclin de Mathurin Cruey à Nantes 1784-1787", Congrès archéologique de France, 126^e session, Haute-Bretagne, 1965, Paris, 1972
 - "Charles De Wailly dessinateur 1730-1798", Information d'Histoire de l'Art, n° 5, 1972
 - "Le Théâtre de l'Odéon de M. J. Peyre et Ch. De Wailly 1767-1782", Revue de l'art, n° 19, 1973 (en collaboration avec Monika Steinhäuser)

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

- A. Braham, L'architecture des Lumières de Soufflot à Ledoux, Paris, 1980
L. Hautecoeur, Histoire de l'architecture classique en France, tomes IV et V, Paris, 1952 et 1953.
Piranèse et les Français 1740-1790, catalogue de l'exposition de la villa Médicis (Rome-Dijon-Paris), Rome, 1976
G. Bapst, Essai sur l'histoire du théâtre, Paris, 1893
H. Leclerc, Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne, Paris, 1946
G. Ricci, Teatri d'Italia, dalla Magna Grecia all'Ottocento, Milan, 1971
D.C. Mullin, The Development of the Playhouse, Berkeley et Los Angeles, 1970
M. Baur-Heinhold, Theater des Barock..., Munich, 1966
P. Sonrel, Traité de scénographie, Paris, 1956
P. Peyronnet, La mise en scène au XVIIIe siècle. Paris, 1974
N. Decugis et S. Reymond, Le décor de théâtre en France, Paris, 1953
Voltaire, Sémiramis, précédé d'une Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne, Paris, 1749 (éd. Firmin Didot, Paris, 1858 ou autres éd.)

-CHAPITRES CONCERNANT LE THEATRE DANS LES MONOGRAPHIES SUIVANTES :

- M. Gallet et Y. Bottineau (sous la dir. de), Les Gabriel, Picard, Paris, 1982 (chapitre de T. Boucher sur l'Opéra royal de Versailles)
M. Gallet, Claude-Nicolas Ledoux, Paris, 1980
J.-M. Pérouse de Montclos, Etienne-Louis Boullée 1728-1799..., Paris, 1969
V. Champier et G.R. Sandoz, Le Palais-Royal, Paris, 1900
C. Cosneau, Mathurin Crucy..., Nantes, 1986
M. Gallet (sous la dir. de), Soufflot et son temps, Paris, 1980
M. Mosser et D. Rabreau, Charles De Wailly..., Paris, 1969
M. Mosser et B. de Rochebouët (sous la dir. de), Alexandre-Théodore Brongniart, Paris, 1986

-MONOGRAPHIES ET ARTICLES SPECIFIQUES :

- J. Rittaud-Hutinet, La vision d'un futur : Ledoux et ses théâtres, Lyon, 1982
J.J. Duthoy, "Michel Lequeux. Architecte lillois au XVIIIe siècle...", Information d'Histoire de l'Art, n° 1, 1969
A.-C. Gruber, "L'Opéra de Versailles est-il l'oeuvre de Gabriel ?", Revue de l'art, n° 13, 1971
F. Boyer, "Un lotissement à Paris au XVIIIe siècle : de l'hôtel de Choiseul à la Comédie italienne", La Vie urbaine, n° 4, oct.-déc. 1962
F. Boudon, "Urbanisme et spéculation à Paris au XVIIIe siècle : le terrain de l'hôtel de Soissons", Journal of the Society of Architectural Historians, t. XXXII, n° 4, déc. 1973

-ETUDES ET ARTICLES DE D. RABREAU :

- "Le théâtre et la place Graslin de Mathurin Crucy à Nantes 1784-1787", Congrès archéologique de France, 126e session, Haute-Bretagne, 1968, Paris, 1972
- "Charles De Wailly dessinateur 1730-1798", Information d'Histoire de l'Art, n° 5, 1972
- "Le Théâtre de l'Odéon de M. J. Peyre et Ch. De Wailly 1767-1782", Revue de l'art, n° 19, 1973 (en collaboration avec Monika Steinhauser)

.../...

- "Le Théâtre Feydeau et la rue des Colonnes à Paris", actes du Congrès national des Sociétés savantes, 100e session, Paris, 1975
- "Autour du voyage d'Italie (1750). Soufflot, Cochin et M. de Marigny réformateurs de l'architecture théâtrale française", Bollettino C.I.S.A. Andrea Palladio, vol. XVII, Vicence, 1975
- "L'oeuvre de Mathurin Crucy à Nantes. Un modèle d'esthétique urbaine néo-classique 1780-1820", Storia della Città, n° 4, 1976
- "Un forum au coeur du Paris révolutionnaire. Le projet de Théâtre des Arts de Charles De Wailly 1798", L'Ivre de pierre, n° 1, 1977
- "L'Opéra au centre de l'urbanisme parisien. Notes sur les projets de reconstruction de l'Opéra entre le Louvre et les Tuileries 1781-1800", actes du colloque L'opéra au XVIIIe siècle (Aix-en-Provence, 1977), Aix-en-Provence, 1982
- "Des scènes figurées à la mise en scène du monument urbain. Notes sur le dessin "théâtral" et la création architecturale en France après 1750", actes du colloque Piranèse et les Français (Académie de France à Rome, 1976), Rome, 1978
- "Théâtre. De la salle de spectacle au monument urbain", article de l'Encyclopaedia Universalis, tome II, 1980 (corpus)
- "L'Odéon, Temple de Melpomène et de Thalie", Bulletin de la Société historique du VIe arrondissement de Paris, 1979
- "Le théâtre de Nantes ou l'urbanisme mis en scène", Monuments historiques, n° 108, 1980
- Les arts du théâtre de Watteau à Fragonard, vingt notices sur l'architecture théâtrale, cat. de l'exposition du Musée des Beaux Arts de Bordeaux, introduction en collaboration avec Marianne Roland Michel, Bordeaux, 1980
- "Nature et architecture parlante : Soufflot, De Wailly et Ledoux touchés par les Lumières", actes du colloque Soufflot et l'architecture des Lumières (Lyon, 1980), n° spécial des Cahiers de la Recherche architecturale, Paris, 1980 (en collaboration avec Monique Mosser)
- "Le Grand Théâtre de Victor Louis : des vérités, des impressions", actes du colloque Victor Louis, architecture théâtrale et scénographie aux 18e et 19e siècles, CNRS, Bordeaux, 1980
- "La fisionomia dei teatri francesi : città e teatro nel XVIIIe-XIXe secolo" (texte également en anglais), Lotus international, Milan, n° 43, 1984
- "Nîmes : colonnade à haut risque. Propos sur l'histoire de l'art et ses Monuments Historiques", Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, n° 28, 1985
- "L'Opéra du Mont Olympe en 1734. A propos d'un projet d'Opéra de Gilles-Marie Oppenord", Rameau en Auvergne, Clermont-Ferrand, 1986
- "Il teatro-monumento : un secolo di tipologia alla francese" (texte également édité en anglais), Zodiac, n° 2, 1989

-ESSAI DE BIBLIOGRAPHIE GENERALE SUR LA PERIODE :

D. Rabreau, "Architecture et art urbain", dans L'Europe à la fin du XVIIIe siècle -vers 1780-1802, éd. SEDES, Paris, 1985

-SYNTHESE SUR L'ARCHITECTURE DU THEATRE EN FRANCE AU XVIIIe SIECLE :

D. Rabreau, Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme en France au XVIIIe siècle, thèse de l'Université de Paris-IV Sorbonne, 1978 (en instance de publication).

G. Radicchio et M. Sajous D'Oria, Parigi : i teatri negli anni della Rivoluzione, n° 47 de la revue Storia della città, Milan, 1989.



SZAMBIEN, chargé de recherches au CNRS, M. MOSSER, ingénieur au CNRS
 CHRISTIANI, professeur à l'École d'architecture de Versailles
 DEMING, professeur à l'École d'architecture de Paris-Belleville
 FREYDEUNT, professeur à l'École d'architecture de Paris-Belleville
 CHOU

PROGRAMMES DE RECHERCHE EN HISTOIRE DE L'ART MODERNE

Grands axes de la recherche :

I - ARCHITECTURE, ART URBAIN ET PAYSAGE DE LA FIN DU XVIIIe AU XIXe SIÈCLE

Le Centre Ledoux, sous cette nouvelle appellation depuis octobre 1992, regroupe les programmes de recherche en Histoire de l'art moderne (du XVe siècle italien, jusqu'au milieu du XIXe siècle).

Le Centre Ledoux s'inscrit dans le cadre de l'Equipe d'accueil de la formation doctorale et des DEA en Histoire de l'art de l'Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, UFR 03 (directeur de la formation et du Centre Ledoux: Daniel RABREAU). Dans ce cadre, le Centre Ledoux est jumelé avec le Centre Interuniversitaire de Recherche en Histoire de l'Art Contemporain: C.I.R.H.A.C. (Directeur de l'ensemble de l'Equipe d'accueil et du CIRHAC : Gérard MONNIER). Les deux centres ont des locaux et des équipements communs; ils se partagent un budget global sur des postes autonomes; leurs programmes de recherche sont indépendants.

Pourquoi Ledoux ? Claude-Nicolas LEDOUX (1736-1806), l'un des plus grands architectes du siècle des Lumières, universellement connu par la Saline royale d'Arc-et-Senans (classée patrimoine de l'UNESCO) disait : "Vous qui voulez devenir architecte, commencez par être peintre". Le logo du centre n'est autre que le dessin d'un bas-relief d'une métope projetée pour un des pavillons des Propylées de Paris... La "Trilogie des arts", architecture, peinture, sculpture, placée sous l'égide d'un créateur puissant, théoricien et militant pour le rôle des arts au service de la société : telle est l'idée.

Les **chercheurs titulaires** du Centre Ledoux comprennent son directeur, D. RABREAU, deux autres directeurs de recherche, MM. D. TERNOIS et J. RUDEL, professeurs émérites à l'Université de Paris-I, et quatre enseignants-chercheurs, maîtres de conférence à Paris-I: Mmes C. ROSEAU et F. LEROY, MM. J.-P. CHIMOT et D. ARASSE. Un second directeur de recherche est attendu, par la nomination d'un nouveau professeur à Paris-I, à la rentrée 1993-94. Toutes les thèses, les DEA et les Maîtrises en Histoire de l'art moderne sont rattachées au Centre Ledoux.

Les **chercheurs associés permanents** sont actuellement :

S. COSTA, N. FINET, chargées de cours à l'Université de Paris-I
 L. GALACTEROS DE BOISSIER, Professeur à l'Université de Neuchâtel
 R. COUSTET, M. SABOYA, O. LE BIHAN, maîtres de conférence à l'Université de Bordeaux-III
 D. JARRASSE, maître de conférence à l'Université de Clermont-II

.../...

Partenaires de la recherche :

- W. SZAMBIEN, chargé de recherches au CNRS, M. MOSSER, ingénieur au CNRS
J. CHRISTIANY, professeur à l'Ecole d'architecture de Versailles
M. DEMING, professeur à l'Ecole d'architecture de Paris-Belleville
M. FREYDEFONT, professeur à l'Ecole d'architecture de Clermont-Ferrand
O. CHOPPIN DE JANVRY, B. THAON, T. BOUCHER, J.-F. CABESTAN, architectes.

CERCAM (Centre d'Etude et de Recherche sur le Classicisme dans l'Art Moderne), Université Michel de Montaigne, Bordeaux-III.

Grands axes de la recherche:

I - ARCHITECTURE, ART URBAIN ET PAYSAGE DU XVIIe AU XIXe SIECLE

- 1) Etudes d'architecture urbaine, monuments publics, habitat, espaces verts, sculpture monumentale, fêtes et décors éphémères.
- 2) Urbanisme, architecture théâtrale et scénographie.
- 3) Maisons de campagne, châteaux, parcs et jardins.
- 4) Architecture et ornement: l'iconographie architecturale.
- 5) Théorie et figuration de l'architecture au XVIIIe s.
- 6) Monographies thématiques sur Paris et l'Ile-de-France.
- 7) Monographies d'architectes.

II - HISTOIRE DES ARTS, ETUDES ICONOGRAPHIQUES ET TECHNIQUES (XVe-XIXe S.)

- 1) La peinture, le dessin, l'estampe
- 2) La sculpture
- 3) Les arts appliqués, arts décoratifs
- 4) Etude de thèmes iconographiques
- 5) Institutions et création artistiques - Mécènes, collectionneurs, critiques, théoriciens.
- 6) Monographies d'artistes
- 7) Recherches sur les techniques
- 8) Les nouveaux spectacles (dioramas, panoramas...)

III - ECHANGES INTERNATIONAUX ET SPECIFICITES NATIONALES (XVe-XIXe S.)

- 1) Les arts dans l'espace politique européen.
- 2) Les notions d'Ecole et de "style national".
- 3) L'orientalisme et l'exotisme.

Programmes prioritaires en cours:

A- Les arts sous le règne de Louis XV, dans leurs rapports avec la politique et les mentalités: sujet actuellement centré sur "Paris capitale" et sa région.

B- Les maisons de campagne et le paysage rural en Ile-de-France (habitat noble et de plaisance, parc et jardins), entre 1700 et 1840 environ.

C- Etudes d'iconographie, interprétations iconologiques en peinture, sculpture et art urbain (XVe-XIXe s.).

.../...

Partenaires de la recherche :

GHAMU (Groupe Histoire Architecture Mentalités Urbaines), association de la loi de 1901 -siège: 282 rue Saint-Jacques 75005-Paris (pour la gestion du budget subventions, mécénat et contrats d'étude).

CERCAM (Centre d'Etude et de Recherche sur le Classicisme dans l'Art Moderne), Université Michel de Montaigne, Bordeaux-III.

CRHAAM (Centre de Recherche sur l'Histoire de l'Art et de l'Architecture Moderne) CNRS et Université de Paris-IV.

CEAA Jardins et paysages historiques - Ecole d'Architecture de Versailles Ecole Nationale du Paysage à Versailles.

CEAA Architecture théâtrale et scénologie - Ecole d'Architecture de Clermont-Ferrand

Le séminaire d'Histoire de l'art moderne 1992-93 a porté sur deux thèmes principaux : 1 - Le concept d'embellissement urbain au XVIIIe siècle, 2 - Nature, architecture et paysage.

Conférenciers invités : M. DEMING (Ecole d'architecture de Paris-Belleville), I. ROUX (CERCAM-Bordeaux-III), J. CHRISTIANY (Ecole d'architecture de Versailles), M. MOSSER (CNRS-Paris-IV), F. CHASSEBOEUF (thèse au Centre Ledoux).

Le colloque de Bordeaux :

Du 27 au 30 mai 1993, le séminaire d'Histoire de l'art moderne se termine à Bordeaux, sur le thème suivant : Maisons de campagne en Bordelais, paysage, peinture, jardin. Colloque organisé par le CERCAM, le Musée des beaux-arts de Bordeaux, l'Inventaire général d'Aquitaine, l'Institut des parcs et jardins d'Aquitaine, le CEAA de l'Ecole d'Architecture de Versailles et le Centre Ledoux.

Publications :

Deux manuscrits de livres sont prêts pour l'édition:

- Daniel RABREAU : Claude-Nicolas Ledoux. L'architecture et les fastes du temps (600 p. dact., 350 ill.)

- Janine BARRIER : L'architecte William Chambers et la France, suivi de l'édition de sa correspondance en français (150 p. dact., 120 ill.).
En préparation : un ouvrage collectif regroupant des travaux de maîtrise et de DEA sur L'art et la politique à Paris sous le règne de Louis XV (fin 1994)

Thèse soutenue :

Anne LAJOIX a soutenu sa thèse de l'Université de Paris I à la Sorbonne, le 4 décembre 1992, avec la mention très honorable, sur le sujet suivant : Le peintre sur plaque de porcelaine Marie-Victoire Jaquotot (1772-1855). Le jury était composé de Mme T. PREAUD, MM. D. TERNOIS, B. FOUCART, R. COUSTET et D. RABREAU (dir. de la thèse).

GERSA (Groupe d'Etude et de Recherche Scénologique en
Architecture)
Luc BOUCRIS

PLAN DE RECHERCHE

Ch. 1 Les pratiques scénographiques aujourd'hui ou le sens de la scénographie (1991-1993)

1.1 Ouverture : interpréter l'espace

1.2 Pratique de la théorie : la découverte du volume

1.2/1 Scénographie et perspective

1.2/2 L'instrumentalisation de la perspective au XIX^{ème}
siècle

1.2/3 La crise de la représentation

Ch. 3 Des pratiques théâtrales aux pratiques urbaines
ou d'1.3 Théorie de la pratique : quelques pistes scénographiques

3.1 1.3/1 Ordre, espace

1.3/2 Jeux d'espace

1.3/3 L'authenticité et la métaphore

1.4 Théorie de la théorie. Remarques sur les statuts de la
scénographie et de l'architecture.

Ch. 2 "La chose réelle est la chose qui n'est pas là" ou l'espace potentiel (1994-1997)

2.1 De l'espace toxique à l'espace apprivoisé

2.1/1 Mais où est l'espace de rêve ?

2.1/2 L'espace vide

2.1/3 L'état de récit

2.2 L'espace investi

2.2/1 L'espace transitionnel et ses prolongements

2.2/2 Jouer

3.4 2.2/3 De Mantes-la-jolie à Villeneuve de Grenoble

3.4/1 L'espace et le style

2.3 Quelques modes d'appropriation de l'espace

2.3/1 Espace public / espace intime

2.3/2 Le concept de lisibilité

2.3/3 Scénographe ou décorateur ?

2.3/4 Récit, récits : les représentations de la ville

Ch. 3 Des pratiques théâtrales de l'espace à ses pratiques urbaines, ou, des représentations de l'espace à ses usages. (1994-1997)

3.1 L'espace de la situation

3.1/1 L'inscription dans l'histoire

3.1/2 L'inscription sociale

3.2 L'espace du jeu

3.2/1 L'espace de l'acteur : les circulations

3.2/2 L'espace du personnage : les territoires
les relations

3.3 L'espace figuré

3.3/1 Les figures de substitution : la métaphore
la métonymie

3.3/2 Les figures d'amplification

3.3/3 Les figures de construction : espace continu /
ruptures

** Sciences Sociales

*** Littérature - poésie.

3.4 L'espace d'énonciation

3.4/1 L'espace et le style

3.4/2 Les frontières.

Brève bibliographie indicative

- *** G. Pérec Espèces d'espaces
- ** P. Sansot Poétique de la ville
- ** M. Merleau-Ponty Phénoménologie de la perception
- ** G. Bachelard Poétique de l'espace
- ** G. Di Méo L'homme, la société, l'espace (Anthropos - 1991)
- ** H. Lefebvre Le droit à la ville
- ** Françoise Paul-Lévy et Marion Segaud Anthropologie de
l'espace (Pompidou 1983)
- * Le Corbusier La Charte d'Athènes
- * James S. Ackerman Palladio
- *** Jean- Louis Giovannoni L'invention de l'espace (Lettres vives -
1992)
- ** D. W. Winnicot Jeu et réalité
- * Françoise Fichet La théorie architecturale à l'âge classique
(Mardaga)
- ** Catherine Fuchs La paraphrase (P.U.F. 1982)
- *** Henri Michaux Ecuador

- * Architecture
- ** Sciences Sociales
- *** Littérature - poésie.

Luc BOUCRIS

LES PRATIQUES SCENOGRAPHIQUES AUJOURD'HUI
LE SENS DE LA SCENOGRAPHIE

1. En guise d'ouverture.

Le point de départ de cette étude réside dans une constatation : celle de l'évolution du statut du scénographe depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours.

Cette évolution en effet n'est pas seulement significative d'une redistribution des rôles dans la conception de l'espace de la représentation. Beaucoup plus profondément elle enregistre des mouvements qui affectent la conception même de l'espace de la représentation, et, au-delà, la conception de l'espace construit en général. C'est ainsi que son analyse débouche sur des considérations d'ordre théorique : les instruments qu'on est conduit à élaborer pour en rendre compte pourraient bien décrire, en même temps que les phénomènes de surface, des mouvements profonds.

Cette évolution est le reflet d'une double spécificité :

A la fois artiste et technicien, décorateur et ingénieur, le scénographe occupe une place qui le met à la frontière de plusieurs disciplines.

Sa pratique est une des plus socialisées de toutes les pratiques artistiques : 1/ parce qu'elle est liée à la commande par statut, 2/ parce qu'il entre directement dans ses attributions de répartir et de faire circuler le public.

Par cette double spécificité de statut, on peut reconnaître une parenté de la scénographie et de l'architecture. Pour commencer à analyser cette parenté, quelques remarques générales sur l'appréhension contemporaine de l'espace.

*Italo Calvino : "... si bien que le monde et l'espace semblaient être le miroir de l'un de l'autre, l'un et l'autre minutieusement historisés en hiéroglyphes et d'idéogrammes, et chacun d'eux pouvait aussi bien être ou ne pas être un signe" (*Cosmicomics*).

→ Le face à face de l'espace et du monde :

Luc BOUCRIS

Autrement dit l'espace et le monde ne s'identifient pas totalement, même s'ils renvoient l'un à l'autre.

LES PRATIQUES SCENOGRAPHIQUES AUJOURD'HUI LE SENS DE LA SCENOGRAPHIE

prendre une... et dans pas seulement le voir, s'interroger, parler d'espace, c'est déjà commencer à s'écarter du monde, pour le regarder autrement, l'interpréter.

1. En guise d'ouverture.

> Tout ne fait pas signe.

Le point de départ de cette étude réside dans une constatation : celle de l'évolution du statut du scénographe depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours.

Cette évolution en effet n'est pas seulement significative d'une redistribution des rôles dans la conception de l'espace de la représentation. Beaucoup plus profondément elle enregistre des mouvements qui affectent la conception même de l'espace de la représentation, et, au-delà, la conception de l'espace construit en général. C'est ainsi que son analyse débouche sur des considérations d'ordre théorique : les instruments qu'on est conduit à élaborer pour en rendre compte pourraient bien décrire, en même temps que les phénomènes de surface, des mouvements profonds.

Cette évolution est le reflet d'une double spécificité :

le pluriel du mot espaces

A la fois artiste et technicien, décorateur et ingénieur, le scénographe occupe une place qui le met à la frontière de plusieurs disciplines.

Sa pratique est une des plus socialisées de toutes les pratiques artistiques : 1/ parce qu'elle est liée à la commande par statut, 2/ parce qu'il entre directement dans ses attributions de répartir et de faire circuler le public.

Par cette double spécificité de statut, on peut reconnaître une parenté de la scénographie et de l'architecture. Pour commencer à analyser cette parenté, quelques remarques générales sur l'appréhension contemporaine de l'espace.

*Italo Calvino : "... si bien que le monde et l'espace semblaient être le miroir de l'un de l'autre, l'un et l'autre minutieusement historiés de hiéroglyphes et d'idéogrammes, et chacun d'eux pouvait aussi bien être ou ne pas être un signe " (*Cosmicomics*).

> Le face à face de l'espace et du monde :

Autrement dit l'espace et le monde ne s'identifient pas totalement, même s'ils renvoient l'un à l'autre.

Qu'est-ce donc que s'intéresser à l'espace ? C'est prendre une certaine distance, regarder le monde et non pas seulement le voir, s'interroger. Parler d'espace, c'est déjà commencer à s'écarter du monde, pour le regarder autrement, l'interpréter.

> Tout ne fait pas signe.

Mais ce qui fait signe, on ne l'interprète bien que dans un rapport au monde, dans un va-et-vient entre l'espace et son passé, l'espace et les façons dont on en use, entre l'espace et celui qui le regarde et le déchiffre.

*Georges Perec : "Ca n'a rien d'ectoplasmique, l'espace ; ça a des bords, ça ne part pas dans tous les sens, ça fait tout ce qu'il faut faire pour que les rails de chemin de fer se rencontrent bien avant l'infini." (*Espèces d'espaces*).

> La dénonciation de la perspective comme fiction

> La rencontre du volume comme obstacle et comme résistance, *Espèces d'espaces* :

le pluriel du mot espaces

les différentes façons de vivre l'espace

les pouvoirs de l'espace

l'espace et le rapport aux mots, ne serait-ce que par la nominalisation, comme moyen de s'approprier l'espace.

* Gaston Bachelard parle de l'indifférence commune devant un espace qui n'a pas à localiser de drames. Précisément, selon lui, l'image authentiquement poétique de l'espace a pour fonction de déranger cette indifférence, de ruiner "les paresseuses certitudes des intuitions géométriques" qui ne sauraient, malgré les psychologues, régenter l'espace de l'intimité. Qu'il y ait parentés entre la poétique de l'espace et l'approche du scénographe, c'est une des hypothèses qui fondent cette recherche.

* Le scénographe russe, Stepan Zograbiane, note, non sans excès et provocation (AS n° 40, fév. mars 89) : "le théâtre est le lieu de la véritable architecture. On peut tout y faire." Par les capacités de jeu qu'il offre, le théâtre fournit une sorte de laboratoire de la pensée spatiale. Une de ses forces alors, un des éléments de son pouvoir tiendrait à son côté éphémère. Que montrer d'un lieu ? De quelle(s) histoire(s) le lieu est-il porteur et comment les révéler ? Comment résoudre les problèmes de frontière : regardant/regardé, distance/proximité, intérieur/extérieur ? Questions qui n'ont rien de spécifiquement théâtrales, mais que la pratique du théâtre renouvelle en accéléré parce qu'elle manipule l'éphémère et fait de plus en plus appel à des matériaux extrêmement diversifiés. Raviver le regard, constamment travailler à rénover le sentiment de l'espace, ce serait une des vertus de la scénographie

* Les traces des évolutions que l'approche par la scénographie permet de mieux analyser, on les trouve partout. J'aime à citer l'exemple de deux boulangeries proche de mon domicile, dans un village de la région lyonnaise. La première, la plus ancienne a gardé son comptoir en formica et son sol carrelé, décor des années 50. Quand la deuxième s'est installée, elle a mis le dedans dehors, fours et pétrin rendus visibles à la clientèle, espace du client et espaces du vendeur rapprochés. Elle n'a pas tardé à avoir le dessus ! L'instrument d'analyse qu'offre la scénographie ne doit pas s'appréhender comme ouvrant sur un champ clos, mais comme susceptible de déboucher sur l'espace entier de la vie sociale.

2. Pratique de la théorie ou la découverte du volume .

Une des voies d'approche les plus fécondes de cet ensemble réside dans ce qu'on pourrait appeler la révolution du volume.

Les scènes traditionnelles, celles qui sont issues du modèle italien, sont particulièrement bien équipées pour "mimer" le volume. Les lois de la perspective telles que la Renaissance les élabore donnent sa consistance et sa solidité à cette esthétique. Et cette dernière en même temps s'appuie sur un certain nombre de présupposés, et les revivifie, puisqu'elle en confirme la validité tant qu'elle fonctionne sans remises en cause majeures.

*Marcel Freydefont a montré les liens qui à la Renaissance se tissent entre scénographie et perspective.

> Ce qui, de façon plus ou moins cohérente se construit ou se dit à travers ces liens, c'est une certaine conception de l'espace qui trouvera son expression souveraine dans la philosophie cartésienne :

L'espace comme étendue homogène, constitué d'une même et unique matière qui fonde la possibilité d'une science elle-même unifiable du monde.

Le savoir géométrique, plus que la base, est la forme ultime de ce savoir.

> Ce que la scène donne à voir, avec la perspective, c'est la possibilité même de constituer ce savoir, c'est la preuve qu'en adoptant le bon point de vue, on conquiert l'intelligibilité du monde. La scène hiérarchisée classique renouvelle constamment, pour le spectateur l'expérience qu'il est un moyen :

de prendre un bon regard sur le monde, d'éviter ce faisant les erreurs de conduite,

de mettre à jour, au-delà des apparences les raisons et les causes,

de manipuler le monde au lieu de le subir, de le voir de façon claire et distincte,

de trouver au-delà des aveuglements passagers les chemins d'une évidence fondée en raison.

> Une telle expérience de la scène présuppose (sur la notion de présupposition en linguistique, voir Oswald Ducrot, Dire et ne pas dire, Hermann, 1972) la constitution d'une image scénique cohérente, stable et transparente.

La cohérence est fournie par les "lois" de la perspective et par une utilisation de l'espace scénique qui assure une disposition rigoureuse des plans en fonction de l'image proposée.

Le besoin de stabilité permet de comprendre toutes les discussions de l'âge classique qui visent à l'identification du lieu joué avec le lieu où l'on joue. Cette stabilité néglige les variations factuelles parce qu'elle ne veut avoir affaire qu'aux essences.

La volonté de transparence ne s'obtient que par le mime du volume car l'introduction du volume lui-même casse le pouvoir de pénétration du regard.

> Il est clair alors que le cadre de scène ne délimite pas seulement une image : il découpe dans le réel pour mieux rendre compte du réel, il isole pour donner le moyen d'accéder au type. Ainsi Racine dans ses commentaires de Sophocle note-t-il avec l'intérêt le passage au type de l'homme en colère ou de la femme jalouse.

L'espace abstrait qu'engendre la tragédie classique, c'est l'espace rendu transparent, ramené à ce qui le constitue fondamentalement, du moins selon les critères de cette esthétique et de cette pensée profondément alliées en l'occurrence.

L'infini est pensable. L'application des lois de la géométrie au théâtre en est une sorte de confirmation pratique, dans la mesure où il la prouve par une sorte d'évidence du regard. Et si l'infini est pensable, c'est le monde qui doit l'être à condition de se défaire de tout ce qui vient parasiter les images.

La peinture en donnant à voir de cette façon le monde l'offre ainsi à la contemplation et confirme qu'il est accessible à la Raison. Le théâtre opère sur un mode similaire, mais cette fois-ci sur le plan de l'action : affirmant la visibilité de l'espace, il confirme qu'en adoptant le bon point de vue on peut le dominer, à condition de ne pas se laisser empêtrer dans le fouillis des détails, de ne pas se laisser prendre au piège des apparences ou au brouillage des passions. Ce n'est pas pour rien que Phèdre constitue une sorte d'aporie théâtrale dans la dramaturgie de Racine : Phèdre ou les limites de la Raison. Tout théâtre doit alors s'arrêter.

> Alors Cette belle certitude qui en même temps que du regard est une certitude du texte se délite peu à peu sous l'effet à la fois de facteurs internes et facteurs externes.

Alors on ne peut s'empêcher de penser à tout un mouvement. Que peu à peu la science se voie contrainte de remettre en cause l'hégémonie de la géométrie euclidienne, et la perspective perd une grande partie de son sens. Qu'on devienne attentif aux distorsions de l'image que la perspective induit quand, par exemple, l'acteur se met à utiliser la profondeur du plateau et les dysfonctionnements se révèlent. Que la photo, puis le cinéma viennent affirmer leur pouvoir de maîtriser ce type d'images, et celles plus approximatives que produit le théâtre ne peuvent autrement que perdre de leur tranquille assurance.

* Au XIX^e, la perspective s'instrumentalise, perd la richesse de son contenu symbolique, devient simple technique de reproduction du relief et de la profondeur, d'ailleurs remise en cause par la prise de conscience que le relief et la profondeur peuvent s'évoquer par d'autres techniques. Elle perd ses pouvoirs supposés pour ne devenir progressivement qu'une technique de représentation limitée :

> parce qu'elle découpe et que le réel déborde.

> parce qu'elle ne fournit qu'une image et triche avec l'épaisseur du réel pour l'établir.

> parce que l'étendue mécanique à laquelle elle ramène l'espace ne suffit plus à rendre compte des phénomènes.

> parce que la rationalité qui la fonde, une rationalité du regard bien orienté s'effondre sous le poids de sciences des profondeurs, comme la chimie : la question qui se pose là à la scénographie et à la dramaturgie naturalistes est au coeur des évolutions ultérieures ; c'est la question de savoir comment rendre l'invisible, visible ; qu'on y songe et on trouvera que c'est de cette interrogation que vient la renaissance, à cette époque, de la littérature fantastique. Cet invisible-là ne porte pas un nom surnaturel, mais un nom pris dans la nature et il est présent parmi nous matériellement.

C'est probablement en ce point précis que s'instrumentalise définitivement la perspective : admirablement adaptée à l'évocation d'un invisible situé dans un au-delà du monde, la perspective échoue dans la traduction d'un invisible de voisinage : elle n'a plus partie liée à l'explication du monde.

et ce > Ainsi la géométrie perd sinon ses droits, du moins sa souveraineté. Ce qui se dit là, c'est la mise en doute des surfaces : configurations :

Alors on ne peut s'empêcher de penser à tout un mouvement plus ou moins conjoint de l'architecture qui met en cause les façades pour poser avant tout et beaucoup plus explicitement la question des structures ; comme, par exemple, à travers le mouvement de redécouverte de l'architecture gothique.

> Cette perte de substance de la perspective ouvre une crise bien identifiée, la crise de la représentation

° qui s'appuie sur la mise en doute du regard lui-même :

Le regard bute
Le regard échoue
Le regard trompe.

Bien entendu, ces risques, on les connaissait. Mais si on pouvait garder foi dans les capacités du regard, on ne peut plus.

° A cela s'ajoute, lisible à travers tout un cheminement qui, en littérature, va de Balzac à Zola, une "découverte" : le lieu, le milieu n'est pas neutre.

Si la raison géométrique ne suffit pas à en rendre compte, c'est que se tissent entre l'homme et son milieu des relations complexes de plus ou moins grande interdépendance. Le lieu n'est pas seulement lieu de "représentation" (au sens XVII^e du mot), lieu qui montre, dit et autant que possible valorise son habitant ou son possesseur, le met en valeur, en impose.

Tout lieu à égalité devient valeur d'une certaine façon, au-delà de ce qu'il représente. Et en jouant sur les trois sens du mot "représente" : *montrer* (car il n'y a pas seulement ce qui se voit, mais aussi tout un arrière-plan invisible), *en imposer* (car tous les lieux acquièrent une dignité, le droit de figurer en scène), *être mis pour* (car le lieu n'est pas seulement un indicateur, il joue un rôle contraignant).

* Si la géométrie fait défaut, il faut rétablir sur d'autres bases des rapports sensibles et signifiants à l'espace. Il devient impossible de se contenter de mimer, en suivant des principes géométriques, le volume. On se met à en jouer. On se confronte directement à son opacité ou à ses pouvoirs. Cette confrontation

et ce jeu empruntent deux axes principaux qui peuvent être complémentaires ou violemment opposés l'un à l'autre selon les configurations :

le travail sur l'objet et le matériau

le travail sur le lieu.

Avec le volume, le matériau qui a servi à le construire prend une importance à son tour, d'autant plus que le théâtre est le lieu de tous les leurres possibles et que le leurre a autre chose mais autant à nous dire que la matière même pour peu qu'il s'explique d'une façon ou d'une autre. Le volume d'autre part est susceptible d'entraver le regard, atteinte essentielle portée à la transparence de la scène, mais hommage rendu aussi à sa volonté de dire le vrai. Meyerhold dans une mise en scène restée célèbre du Révizor utilise cette entrave pour dissimuler le corps de l'acteur et développer par ce biais tout un "discours" critique et ironique. En inscrivant le théâtre dans une visée qui problématise d'une part le visuel lui-même (que voit-on, comment, le regard épuise-t-il la réalité de la scène?), enfin en déplaçant le point d'application du regard, la révolution du volume indique les voies d'un rapport symbolique nouveau à l'espace. Espace à explorer, plutôt qu'espace à maîtriser, espace agissant et non plus espace passif donné à contempler.

En réalité ce travail s'élabore selon trois attitudes :

° la méfiance : c'est une première version de l'espace vide. Vider l'espace d'objets ou créer un lieu vide, c'est d'abord rêver d'un espace neutre, un espace sans qualités, un terrain vierge, une table rase sur laquelle il ne faudrait presque rien bâtir. Le tréteau nu, au théâtre, peut se rattacher à cette esthétique.

° la soumission à l'espace : c'est l'espace qui capte tous les bénéfices de l'efficacité; l'espace modèle, l'espace produit; l'espace serait source de dramaturgie comme cela se voit à travers, par exemple, le Laboratoire Art et Action d'Edouard Autant et Louise Lara. On peut faire référence aussi à *l'espace-scénario* de Jean Hermann. Cette attitude renvoie d'abord aux qualités propres d'un espace individualisé, à l'histoire ou à la nature et aux traces qu'elles impriment dans l'espace. Mais on peut la lire aussi comme une occasion pour l'architecte (le scénographe) de bâtir un lieu supérieurement contraignant, comme en témoigne l'Eupalinos de Paul Valéry : "*Il faut que mon temple meuve les hommes comme les meut l'objet aimé*". Elle peut apparaître alors comme une deuxième version de l'espace

vide, laissant alors à l'architecte (au scénographe) toute latitude pour concevoir un espace contraignant.

° la soumission de l'espace : là, c'est la dramaturgie qui est au poste de commande. Il faut que l'espace soit plastique, se plie aux exigences du récit. Et cela peut donner une troisième version de l'espace vide, un espace manipulable de part en part, indéfiniment modulable, parfaitement plastique, une table rase sur laquelle, cette fois, tout toujours serait constamment susceptible d'être rebâti, en fonction des exigences du récit.

° aussi contradictoires paraissent-elles, ces trois attitudes se combinent diversement dans la sensibilité contemporaine, selon les moments, selon les courants et selon les styles, donnant naissance à des réponses extrêmement diversifiées en fonction des proportions du mélange, dans une logique d'interaction où le récit produit un espace qui lui-même agit sur le spectateur et sur le récit. Ces combinaisons varient surtout en fonction de la nature des vertus que l'on reconnaît à la table rase initiale et du coup à son "intensité". Ainsi quand Peter Brook réclame le vide, il réclame aussi qu'on laisse subsister, nombreuses, les traces de l'histoire du théâtre : tous les vides ne se valent pas! Sous sa forme la plus radicale, la logique de la table rase aboutit à une sorte de nouvelle alliance entre l'espace construit et la raison géométrique et technique que décrit P. Blanquart dans L'Anthropologie de l'espace. C'est une tentative pour ramener l'espace à des valeurs purement et simplement instrumentales.

> Au XIX^{ème} siècle, l'introduction du volume lui-même, et de l'objet sur la scène manifeste un changement dans la relation du spectateur à la représentation : puisque le regard ne suffit pas à épuiser le réel, on le devine, il faut mettre l'objet lui-même en scène pour établir que la représentation sait, ou peut capter le réel.

Pour lutter contre les débordements du réel, la peinture romantique focalise et ce faisant tente de construire une image exemplaire par la métaphorisation; la scène romantique s'ouvre à l'Histoire et au mouvement. Pour ce faire, elle intègre le mouvement soit par le recours à un image tourmentée, soit par le recours au cyclorama (Cicéri qui l'utilise pour mimer le mouvement). Par la focalisation sur le personnage par la focalisation de l'image et par la métaphorisation, la scène romantique admet le débordement tout en tentant de le canaliser. Avec Courbet, c'est la reconnaissance des débordements du réel à travers une image panoramisante. A quoi la scène naturaliste réagit par une intrusion massive du réel dans le

théâtre sous forme d'objets et de matériaux : seule façon de mettre de l'ordre dans le débordement, en prendre acte et regarder ce qui se passe.

L'épaisseur du réel, pour le naturalisme, c'est à l'objet de la fournir. Ainsi l'objet naturaliste n'apparaît-il pas en scène simplement pour être vu, mais pour servir de garant.

L'utilisation naturaliste de l'objet, c'est aussi un reflet de l'inquiétude devant la difficulté à rendre compte de l'invisible comme si, par la multiplication des signes scéniques, on se donnait les moyens de capter le monde.

> A vrai dire, l'objet de ce point de vue devient ambivalent et un conflit majeur se noue autour de sa présence ou de son absence, un conflit autour duquel va s'organiser l'histoire de l'art au cours du siècle, un conflit que la scène va enregistrer par les va-et-vient du plein et du vide.

° Quand intervient la réaction anti-naturaliste du symbolisme, elle dévalorise violemment l'objet, elle vide la scène. C'est qu'on voudrait pouvoir accéder au sens sans médiation et sans détour. Objet et matériau ne comptent guère, si ce n'est pour en jouer. Si vérité il y a, elle est tout entière située au-delà du sensible.

° Mais quand Brecht ou Meyerhold joueront avec les objets plus tard en les introduisant sur scène de façon sélective, au fond, on retrouvera les inquiétudes du naturalisme. Toutefois l'objet, par sa raréfaction, se "chargera" alors davantage en condensant sur lui-même ou sur son matériau des significations dramaturgiques, historiques ou sociales.

Par raréfaction, ils introduisent tout un jeu sur l'opacité et sur la transparence de la scène et du monde, tout un jeu sur différents degrés de réalité auxquels la scène permettrait d'accéder. Ainsi l'espace, comme le monde, ne s'appréhende pas de façon univoque. On n'y accède pas par l'homogénéité, mais par l'hétérogénéité. On ne l'appréhende pas globalement, mais par bribes et par morceaux.

* Influences, aller-retours, correspondances ? Entre l'approche architecturale et l'approche scénographique, des connivences se créent, des similitudes se révèlent. C'est en ce point précis que se cristallise le passage du mot décorateur au mot scénographe comme pour signaler un changement de statut qui correspond à

- une évolution dans les méthodes (passage de la peinture à la construction)

- une évolution qui tend à redéfinir le contenu (c'est l'ensemble du volume scénique qui retient l'attention du scénographe, puis l'ensemble de l'espace de la représentation, pour en venir à se greffer sur tout espace de représentation), évolutions qui le rapprochent de l'architecte.

- il y a changement d'objectif aussi, car il s'agit désormais de s'appuyer sur une dramaturgie, d'interpréter un texte,

ce qui tend à rapprocher le scénographe du metteur en scène.

> Issues de ces connivences, quelques questions :

> La traduction architecturale des questions que la scénographie soulève sur l'objet, c'est probablement à travers la relation à la façade qu'elle passe d'abord, car c'est d'abord par sa façade qu'un bâtiment se donne comme objet.

° La façade mérite-t-elle d'être traitée en tant que telle ou doit-elle disparaître ?

° Disparaître par les cassures du volume ?

° Ou disparaître par sa transparence ?

° Si elle demeure est-ce en relation avec la structure ou pour donner sens en elle-même au bâtiment ?

° Doit-on la traiter à l'économie ou à la profusion ? Ou commentent les limites de la profusion ? Où commence la "fatuité des façades" dont parle H. Gaudin ?

° Tout bâtiment peut se donner à voir ou se fondre dans son environnement.

> Ce n'est pas pour rien que le mot décor est connoté péjorativement dans le théâtre comme dans l'architecture contemporains... Le décor, c'est... le gratuit.

3. Théorie de la pratique.

Mais alors justement à quelle(s) nécessité(s) le lieu doit-il obéir ?

Recentrer l'invention scénographique sur la dramaturgie, c'est instaurer une médianité sur l'existence de cet ordre ou du moins sur la médianité de l'espace et par le jeu de lois abstraites une fois pour toutes définies.

° Lieu spécialisé ou lieu polyvalent

° " Fonctionnel " ou " esthétique "

° Portant ou non les signes de l'histoire ?

Recentrer l'invention scénographique sur la dramaturgie, c'est se dire maître et se définir qu'à partir des situations et des personnages, en acceptant les contraintes et les nécessités.

° Précaire ou durable ?

° Si c'est le récit qui commande l'espace, à quel récit la ville devrait-elle obéir ?

° Si c'est l'architecture qui commande au récit de la ville, que commande t-elle effectivement et qu'est-ce qui lui échappe ?

Quelques pistes scénographiques pour esquisser quelques réponses à ces questions peuvent être tracées. Il s'agira de dégager quelques uns des constituants d'un espace sensible tels qu'ils ressortent de la pratique de la scénographie au XX^e. On gardera en mémoire, ce faisant, la remarque d'Yves Bonnefoy dans Les Tombeaux de Ravenne :

" *L'objet sensible est présence. Il se distingue du conceptuel avant tout par un acte, c'est la présence* ". Théoriser sur la scénographie, c'est être attentif à ne pas étouffer la force de la présence par une conceptualisation trop hâtivement menée. Cela a été, me semble-t-il, l'aventure du fonctionnalisme. Aussi n'est-il pas étonnant de parler de tensions, et non de concepts durs : entre espaces spécialisés et espaces indifférenciés par exemple, il n'y a pas opposition dure, mais échelle graduée et l'accrochage des valeurs qui sont attribuées à chacun des pôles de la tension peut varier avec l'usage qu'on en fait. Par exemple au théâtre la séparation de la scène et de la salle ne se traduit pas nécessairement par une accentuation de la distance entre le spectacle et le spectateur : tout dépend de la façon dont on en joue et dont le scénographe, par des aménagements précaires en use.

Au-delà des analyses déjà proposées dans L'Espace en scène (à paraître à la Librairie théâtrale), le fonctionnement de ces tensions serait à poursuivre dans et en dehors de leur contexte théâtral

* Ordre, espace

> L'usage de la perspective, ce pouvait être l'affirmation qu'il existe un ordre à priori du monde,

* Jeux d'espace

Recentrer l'invention scénographique sur la dramaturgie, c'est instaurer une méfiance sur l'existence de cet ordre ou du moins sur la possibilité d'y accéder directement et par le jeu de lois abstraites une fois pour toutes définies

Recentrer l'invention scénographique sur la dramaturgie, c'est se dire que l'ordre ne peut naître et se définir qu'à partir des situations et des personnages, en acceptant les contraintes et les nécessités de l'interprétation, donc d'une relative opacité du monde, en s'inscrivant dans un rapport présent à l'Histoire, car toute scénographie du coup (puisqu'elle n'obéit qu'à elle-même) est scénographie d'un spectacle au moment où il se donne.

Siba > Allez vous promener à la gare de Lyon. Vous y trouverez tout ce qu'il vous faut pour vous restaurer : cafétéria et comptoirs divers. Faites cinq cents mètres environ en sortant à droite. Vous tomberez sur des bistrotts comme on les imagine et vous y paierez le sandwich moins cher ! La coexistence de ces lieux et de ces marchés est à elle seule un enseignement au regard du scénographe, un regard que Guy-Claude François dit être au ras du trottoir. Au ras du trottoir, le regard du scénographe est une invite à ne pas traiter les problèmes d'aménagement de la ville seulement en termes d'aménagement et de grands espaces, mais à prendre en compte le local, les petits marchés au sein du grand marché.

Le regard du scénographe est le fruit d'une oscillation entre un regard globalisant et un regard localisant pour reprendre la terminologie de M. Serres. Aucun des pôles de cette oscillation n'est en soi à privilégier. C'est le rapport qui compte.

> Cette oscillation peut se traduire aussi dans des termes esthétiques à travers la question de l'autonomie des disciplines artistiques . La revendication d'autonomie, la revendication de la pureté en art, c'est en général un combat pour partir à la recherche des principes fondateurs, et à partir de l'énonciation de ces principes la recherche d'une solution globale des problèmes dans le domaine d'exercice de cet art. Si avec Craig, en particulier, le théâtre contemporain a vécu cette version de l'autonomie, il me semble que la pratique concrète de la scénographie sur le terrain aboutit à développer une version moins radicale de l'autonomie, davantage comme un art du contrepoint que comme une pratique retranchée sur ses propres frontières. L'architecture pourrait gagner à se concevoir moins comme discipline par elle-même globalisante, que comme art d'harmoniser les variations, aptitude à accueillir le contrepoint.

* Jeux d'espace

rejet ou de l'acceptation de l'autre. Ce qui conduit tout droit à la question :

> Toute scénographie joue sur la tripartition suivante :

- ° Le - la dimension fonctionnelle
- la dimension ludique
- la dimension signifiante

L'espace théâtral, en effet, est un espace où il faut d'abord répondre à des besoins, les entrées et les sorties, les déplacements, ensuite fournir des occasions de jeu à l'acteur comme au metteur en scène (voir le rideau trembleur de Sihanouk ou les panneaux d'arène de corrida des Atrides qui, tout en étant de simples éléments de décor, jouent un rôle véritablement actif dans le déroulement de la mise en scène), enfin de suggérer du sens. Trois dimensions intimement entremêlées.

> Au théâtre, c'est clair, c'est à la capacité d'intégrer ces trois dimensions en relation avec le projet dramaturgique que se jauge la valeur d'un espace. Peut-on suggérer qu'il pourrait en être de même dans la ville ?

Bien entendu, on peut presque toujours traverser l'espace sans le voir, en homme affairé, sûr de sa destination et pour lequel l'espace n'est que distance à franchir, paramètre parmi d'autres d'un emploi du temps trop chargé. Mais on peut toujours aussi occuper l'espace en voyageur, usant et jouant de ses sollicitations. Tout le monde sait qu'alors il existe des espaces et non un seul, qu'il en est qui sont propices à la méditation et d'autres à l'activité, qu'il en est qui demandent l'arrêt et d'autres qui réclament le franchissement, qu'il est des espaces aptes à la flânerie et d'autres qui sont écrasants.

Il est ainsi des espaces qui sont propres à l'appropriation individuelle par celui qui les parcourt et d'autres qui la rendent improbables. On croise ici deux questions, celle de l'*identité* et celle du *seuil* :

° Tout espace est espace d'identification : tout espace produit de l'identité ne serait-ce que parce qu'il produit de l'appartenance ; c'est une question qui appartient et n'appartient pas à l'architecte ou au scénographe ; c'est une question que le théâtre contemporain connaît bien qui a traversé l'utopie porteuse du théâtre populaire et qui a tenté de la réaliser par l'architecture de ses salles. Et toute identité creuse la question du

rejet ou de l'acceptation de l'autre. Ce qui conduit tout droit à la question des seuils.

° Le seuil peut être progressif ou définitif : l'expérience du Soleil est à ce propos extrêmement parlante, avec sa façon d'organiser l'arrivée sur les lieux, l'organisation de la "cour" d'entrée, puis l'entrée dans une première halle aux couleurs déjà du spectacle, enfin sa façon d'organiser l'entrée dans la salle qui permet de franchir la limite du non-jeu et du jeu. Avec cette notion de seuil progressif, on tente de donner les moyens d'une appropriation progressive de l'espace par son usager. Le bon usage du seuil est une des conditions de ce que Bachelard appelle " *le renversement des dimensions, le retournement de la perspective du dedans et du dehors* ", s'il est vrai que " *l'homme est l'être entr'ouvert* ". Il est des espaces qui favorisent le "retournement", et d'autres qui le contrarient. Une des fonctions de la scénographie est de favoriser cette conversion. Il est sûr qu'alors ce qui compte, c'est, outre la progressivité du seuil, une certaine malléabilité, une capacité à s'inscrire dans les circonstances.

> Par ailleurs l'entrecroisement intime des trois dimensions du jeu, de la fonction et du signifiant oblige à poser la question du sens au delà d'un simple rapport à l'intentionnalité. L'espace échappe toujours en partie à son auteur, c'est d'ailleurs la condition même pour qu'il soit espace de jeu : exemple, le miroir de *Vania* ; pour la mise en scène de la pièce de Tchekhov, *Oncle Vania* par Otomar Krejca, Guy-Claude François conçoit une paroi bleutée qui traverse la scène de part en part ; translucide par moments, cette paroi peut faire office de miroir ; la surprise naît de l'utilisation qu'en fait le metteur en scène quand l'image du personnage féminin, par le jeu du miroir, se trouve brutalement projetée vers le spectateur, agrandie, comme une incarnation du désir. De même l'itinéraire de R. Allio, depuis le théâtre comme instrument jusqu'à la définition de l'image scénique comme image à fouiller exigeant un temps d'exploration, autrement dit un temps d'appropriation et de découverte, est significatif de l'évolution à laquelle conduit la pratique de la scénographie.

* L'authenticité, la métaphore et la sensation : quelques notations.

> Pour partie, le refus de la perspective en peinture, est revendication d'authenticité. La toile est une toile : deux dimensions. Au théâtre, même revendication d'authenticité : le corps de l'acteur (Appia) vient en contradiction avec le volume simplement mimé par la perspective : le théâtre est un théâtre. De même la distanciation

brechtienne est revendication d'authenticité. Cette recherche passionnée de l'authenticité dénonce les risques du mensonge, la force ouvrent la voie de recherches meilleures.

C'est aussi ce qui conduit les différentes avant-gardes artistiques du siècle à dénoncer brutalement le recours à la beauté, autre façon de leurrer. Ces dénonciations ont toutes connu un destin contradictoire (voir par exemple Meyerhold et la beauté) : cela mérite interrogation. En quoi consiste ce destin ? En deux choses. C'est à travers le leurre, et non contre lui que se donne l'authenticité, autrement dit le partage de ce qui leurre et de ce qui authentifie n'est pas donné à l'avance et une fois pour toute dans la théorie (prenons le cas du décoratif, par exemple), mais se produit dans le fil d'une pratique. L'activité de réception des objets artistiques est inscrite dans ces objets, mais à titre de potentialités accessibles par et à travers un travail inscrit dans l'histoire de leur appropriation (voir à ce propos H.R. Jauss, Pour une esthétique de la réception)

Ainsi se pose autrement la question de la séduction, comme condition minimum pour que se mette en place et s'enclenche la réception comme une activité.

> La reconnaissance de l'aspect métaphorique de l'espace serait une piste pour sortir de ces contradictions : tout espace est ce qu'il est plus ce qu'il suggère. Le théâtre est un lieu (privilegié ?) d'élaboration de la métaphore spatiale.

Dans toute métaphore, on court le risque de la gratuité. Au théâtre, on échappe à la gratuité quand on rejoint les exigences d'une dramaturgie ; mais on ne vit correctement la métaphore que si on rejoint aussi un vécu de l'image que l'espace propose et à ce niveau là, on appréhende les risques d'une approche faussement rationalisante. Par exemple, Supervielle note que " *trop d'espace nous étouffe beaucoup plus que s'il n'y en avait pas assez* ". Jouer de la métaphore spatiale suppose d'être attentif à ce genre de retournement imaginaire. De même, dans Play time, J. Tati montre comment la métaphore de la transparence dans un grand aéroport moderne peut se retourner en son envers, l'obsession des labyrinthes.

Mais l'usage de la métaphore ne doit pas masquer que tout lieu est aussi et en même temps, un espace accommodé à une situation, c'est à dire à des usages sociaux, à des personnages qui en fonction de leur rôle l'occupent différemment. Ainsi se construisent des valeurs spatiales d'énonciation.

Ces différentes valeurs de l'espace, espace de la situation, espace des personnages, espace métaphorique, espace d'énonciation, ouvrent la voie à des recherches multiples.

> Bachelard propose une phénoménologie de l'imaginaire spatial, de même que Pierre Sansot qui construit à sa façon une phénoménologie de l'imaginaire de la ville : le travail du scénographe ouvrirait les voies d'une telle phénoménologie par l'expérimentation spatiale dont parle Zograbiane. A travers les aller-retours de la scénographie au XX^e, on peut distinguer quelques-unes des tensions permettant d'explorer un espace symbolique au théâtre :

- l'ouvert et le fermé, le seuil
- l'indifférencié et le spécialisé (le lisse et le strié, Guattari, Deleuze) : dans les variations de la scène, dans les rapports salle-scène, le théâtre expérimente deux façons de vivre l'espace, un espace plutôt ouvert et un espace plutôt cloisonné.

- l'intime et la masse : dans les dimensions de la salle, dans la façon d'occuper la scène, dans le rapport au public et dans la gestion du nombre, le théâtre joue très diversement des valeurs de l'intimité et du public et de leur relation au politique.

- la friche et l'ordonné

- le machiné et le non-machiné ou encore l'espace de la technique affirmée par opposition à l'espace de la technique effacée.

- le précaire et le durable

Ces tensions se mettent en oeuvre de façons diverses soit comme des espaces entièrement inédits, livrés à la loi des surprises, soit à travers des balises, quelque chose comme des images-guides. Elles peuvent s'esquisser seulement ou se dire de façon plus ou moins insistante en empruntant les figures (au sens de la rhétorique) de la simple redondance, de la paraphrase plus ou moins explicative ou carrément du pléonasm.

Là encore on voit s'ouvrir une piste pour la recherche.

GERSA (Groupe d'Etude et de Recherche Scénologique en Architecture)

Dominique TROISVILLE.

PLAN DE RECHERCHE.

Ch.1 Les registres de la représentation (1991-93).

- 1.1 Préambule: l'articulation comme méthode.
- 1.2 Représentation, présence, absence
 - 1.2/1. Q'est ce que représenter? Le rôle du sujet.
 - 1.2/2. Du discours à la figure. Présence du sujet.
 - 1.2/3. Tag et rap. Présence de l'absent.
- 1.3 Texte, espace: phénomène de déplacement dans l'architecture dans l'usage de la formule Albertienne.
 - 1.3/1. Métonymie chez A. Rossi.
 - 1.3/2. Métaphore chez Le Corbusier.
- 1.4 Espace public et espace privé. Présence ou absence du témoin.
- 1.5 La représentation et la composition: le système face à l'opérateur spatial. Exemple dans l'architecture.
- 1.6 Le pari de la scénologie.

Ch.2 Les crises de la représentation (1994-97).

- 2.1 La perspective comme système homographique du langage.
- 2.2 L'avènement du sujet comme cause critique dans la représentation.
- 2.3 L'avènement du cinéma comme cause critique des modes de représentation.
 - 2.3/1. Système spatio-temporel du cinéma.
 - 2.3/2. Dialectique de l'impression de réalité et des registres conventionnels (théâtre et cinéma).
 - 2.3/3. Présence et effet de présence.
 - 2.3/4. Le cinéma comme instance exploratoire et comme système d'invention d'espaces.
- 2.4 L'architecture et le problème de l'énonciation.

Ch.3 L'éthique de la représentation (1994-97).

- 3.1 Les limites de la représentation.
- 3.2 La question du lieu. Le lieu est-il l'envers de la représentation? Ne s'oblige-t-il qu'à une approche métaphysique?
- 3.3 Positions subjectives en architecture.
- 3.4 La dimension ludique en architecture.
- 3.5 La leçon de la scénographie.

Bibliographie préparatoire:

Avant-Scène. Théâtre n°593. La mise en scène de P.Chéreau. "Dom Juan" de Molière.

Les Cahiers du Cinéma: N° 229-230-231-232-233-234-235. Année 1971.

La Revue Belge du Cinéma. N° 5. "Espace filmique et espace plastique". 1983.

Cinéma 1. "L'image-mouvement". G.Delleuze. Ed. de Minuit. 85

Cinéma 2. "L'image-Temps". G.Delleuze. 1985.

"D'une image à l'autre". Y.Ishaghpour. 1982. Ed. Denoël-Gonti.

"Le théâtre et la mer". F.Regnaud. Le spectateur français. 89.

"Les épreuves de l'art". D.Sallenave. Actes Sud. 1988.

"Discours, figure". J.F. Lyotard. Ed. Klincksieck. 1971.

"L'analyse structurale du récit". Communications, 8. Seuil. 81.

Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.

O.Ducrot/T.Todorov. Point. Ed. du Seuil. 1972.

Le Séminaire. J.Lacan.

Les Ecrits. J.Lacan.

Dominique TROISVILLE

ARCHITECTURE ET REPRESENTATION

Les registres de la représentation.

1. Préambule : l'articulation comme méthode.

Cette étude est marquée avant-tout par notre désir et une intuition qui traverse ce mot de " scénologie " que nous avons tiré de l'abandon où il se trouvait (Littré, vers 1900 ; Larousse, 1960). A partir de cette retrouvaille : ouvrir davantage son domaine et lui faire supporter l'idée d'une confrontation des arts du spectacle et de la représentation (théâtre, cinéma, photo) et de l'architecture, dont l'élément commun est la scène, ainsi que les discours et les pratiques qui peuvent lui être associées.

C'est un désir de dépasser nos propres pratiques dans ces deux champs dont les liens à notre époque sont quelque peu distendus, et aussi l'intuition que de leur confrontation naissent de nouvelles significations qu'aucun d'eux ne délivrent pris isolément.

C'est enfin une nécessité pour réfléchir aux causes et aux conséquences de la substitution de la scène médiatique à la scène publique et pour affirmer le non recouvrement de la communication à la représentation.

La méthode est simple. Elle n'est pas scientifique mais logique. Elle n'est pas une transmission de savoirs mais une articulation de phénomènes par ailleurs très précisément décrits dans leur histoire par M. Freydefont et D. Rabreau. Elle emprunte à la pensée contemporaine et notamment structuraliste pour, au sens premier, " discuter ", c'est-à-dire agiter, agiter des pensées dans l'espoir que quelques unes se déposeront au fond, d'autres remonteront à la surface : il s'agit de trier pour mettre en valeur. De la capacité absolue à recueillir l'information, la machine médiatique ne réussit bien imparfaitement à trouver son objectif ; l'accumulation ne peut s'obliger de la distinction.

Il manque du discours malgré l'apparence du grand nombre. Du discours critique évidemment. Encore qu'elle existe justement dans le domaine de la représentation et des spectacles, la critique de l'architecture contemporaine n'existe pas. S'y substitue de nombreux autres discours et souvent des discours d'autojustification des pratiques. Ils s'émaillent d'une certaine brillance dans son recours à la métaphore théâtrale : actuellement l'architecte n'hésite pas à se proclamer " metteur en scène " surtout lorsqu'il parle d'architecture urbaine mais il en parle de la même

façon qu'il y a trente ans lorsqu'il se désignait " chef d'orchestre ", à l'époque du débat sur l'industrialisation du bâtiment.

Pourquoi la référence au " metteur en scène " ? Serait-il l'exemple d'un maître ? Maître de l'initiative, maître du choix, maître du jeu et maître de l'espace ? En réalité cela marque un certain désarroi de la profession qui trouve dans ce genre de désignation l'occasion de cristalliser une certaine identification à l'artiste. Fût-elle au prix du déplacement, en même temps que l'architecture est située comme un objet idéal et avec cette fois-ci l'idéologie de l'autonomie et de la pureté.

Cette référence scénique est pourtant prometteuse, pas tant du côté de la mise en scène mais plutôt du côté de la scénographie. Il nous faut tenter d'expliquer par l'histoire, par les pratiques professionnelles et les pratiques de l'espace, par l'architecture théâtrale-point pivot des imaginaires-et aussi élaborer une théorie possible.

Nous sommes à cette première étape ; celle qui constitue une recherche exploratoire : façon de se tenir, là également, à bonne distance.

Théâtre et cinéma peuvent questionner l'espace. Un espace qui n'a rien d'absolu tant il est le résultat des procédés, des codes de représentation en même temps qu'empreinte d'une subjectivité. L'espace représente et se représente, objectivement et subjectivement ; transitivement et intransitivement. A partir de cette reconnaissance fondamentale, théâtre et cinéma peuvent opérer dans l'architecture. Le partage du domaine commun qu'est la scénographie, la réalité des connivences des pratiques spatiales, mettant entre parenthèses la concurrence des métiers.

Il nous faut cependant lever un doute et ne pas ajouter au babil architectural actuel ce qui pourrait nous être reproché comme confusion des langages. Nous montrerons les particularismes, meilleures façons de déduire les connivences. Nous mettrons en valeur et spécifierons les localités d'exercice : ce n'est pas, bien entendu, à évoquer constamment dans les projets urbains le cadre théâtral ou son rideau qu'il y a la leçon du théâtre, ce n'est qu'un emblème de plus. Ce n'est pas non plus en recopiant Versailles que l'on organise une vie de château.

Renversons.

L'envers du théâtre est le monde : le théâtre est une illusion. Le théâtre est un instrument d'exploration du monde. Il a besoin du jeu de l'espace pour disposer et rendre vraisemblable son illusion. Que cette illusion soit réaliste ou qu'elle se condense en symbole (cf. le travail de Luc Boucris). Le théâtre passe par une distanciation au monde pour, parfois, en inventer une idée.

L'envers de l'architecture est le Désert de la Nature. L'architecture est un support de vie et de vie sociale qui a besoin

du jeu dans l'espace pour fonctionner, pour disposer symboliquement et réellement les hommes entre eux et pour qu'elle donne de l'émerveillement à son apparition. L'architecture est une idéalisation du monde et l'expression d'une idée du monde.

2.Représentation, présence, absence :

Aborder les problèmes de la représentation supposerait d'articuler la représentation, la présence, l'absence. Et les catégories associées que sont l'unité, l'objet et le sujet. Dans le contexte qui est le nôtre, les articulations auront lieu mais au cours des discours. Je ferai jouer pour ma part davantage les relations de la représentation et de la réalité.

La langue française nous prépare mal à aborder le problème de la représentation. Car l'unicité du terme recouvre plusieurs concepts, et dans des phénomènes qui ne peuvent se décrire que partiellement.

2.1 Qu'est ce que représenter ? Le rôle du sujet :

Représenter, c'est faire exister d'abord mentalement quelque chose ou quelqu'un comme présence, et forcément seconde présence, comme répétition imparfaite d'une scène première, à tout jamais perdue. Dès lors l'idée d'une correspondance harmonieuse entre le sujet et le monde s'élimine, tandis que s'élaborent des systèmes opératoires de suppléance à ce qui est perdu. Système d'écriture où l'on pourrait inclure le dessin comme système de fondation de l'espace, de l'image et maintenant de l'objet, la représentation est en soi un concept de la limite, une limite symbolique et imaginaire faisant borne au réel.

La langue allemande, elle, dispose de trois termes :

- *die Vorstellung*, employé pour désigner le lien signifiant d'un sujet à ses images, à un niveau où se confondent la perception et la conscience.

- *die Darstellung*, employé pour évoquer que dans la relation de représentation, une structure logique n'existe que d'être vraie ou fausse. La problématique essentielle qui pourrait nous concerner alors est la notion de vraisemblable.

- *die Vertretung* traduit le remplacement, la substitution, la problématique principale situerait là, la création.

C'est à partir de *die Vorstellung* que Freud élaborera le concept de *Vorstellungrepräsentanz*, soit ce qui représente un fond de réalité. Pour Freud, la réalité est une construction, ce n'est pas

une donnée immédiate, la réalité renvoie aux appareils de sa saisie à partir desquels elle peut être construite.

Lacan établira une coupure dans le système perception/conscience pour insérer entre la perception et la conscience l'inconscient et les lois du signifiant. Une divergence encore plus grande disjoindra le problème de la réalité dans son abord logique. La réalité n'est ni vraie ni fausse. Mais elle peut être le référent, et dans la représentation, l'analogon. Ainsi chez Freud, la validité de son système de réalité dépend avant tout d'un modèle de représentation à partir du système perception/conscience, et qui est pour lui le schéma de la connaissance. Chez Lacan, la validité de système est donnée par la structure du langage. Le langage, comme déjà-là et à partir duquel se décline la réalité qui ne peut être que celle construite par le système du signifiant.

Ainsi on assiste à un autre tour, à une distribution à partir cette fois-ci de l'éclatement du système perception/conscience. Les trois registres de reconnaissance, de méconnaissance, de connaissance se déploient dans l'attribution successive de la reconnaissance à partir de la perception ; de la méconnaissance comme inférence du moi et de son étendue imaginaire ; enfin de la conscience comme possibilité de connaissance.

Dans des catégories plus proches, on peut donc construire la représentation du côté de la présence et du côté des dispositifs.

A mon prédicat premier, soit que la représentation est dans le temps du sujet une seconde présence, il faut maintenant exprimer la représentation dans son rapport à la réalité.

La représentation est une seconde présence, mais aussi une double présence. D'une part la présence effective, directe, d'une personne, d'un objet, d'une action ; et d'autre part la présence indirecte, médiatisée par la première, d'une réalité qui n'appartient pas au champ de la présence directe. Un système palimpseste où la première présence s'évanouit sous la seconde. La première n'est plus autonome et se prête à l'autre. C'est pourquoi on dit qu'un acteur inter-prête. Cette première présence instrumentalise. Et comme le souligne Jean Ladrière, elle permet aussi à la réalité représentée d'entrer dans la sphère de l'appréhension, sans cesser pour autant de demeurer comme telle dans la distance qui la retient en dehors de cette sphère.

En ce qui concerne le dispositif, qu'il soit théâtral ou cinématographique, on s'aperçoit que c'est à partir du moi, dans cette restriction du sujet aux diverses identifications, avec l'espoir d'un gain supposé de plaisir, qu'il y a occultation du système de réalité. Le moi, celui de la méconnaissance - mais cette fois-ci de la méconnaissance acceptée - se prête à l'ouverture de la fiction, à

partir de l'illusion. Une méconnaissance réduite et condensée en un système de croyance. Le processus cathartique intervient pour valider en quelque sorte, par l'émotion et le plaisir, ce qui d'être reconnu peut être élevé au connu dans la conscience. Soit : après la perception, on n'a pas à juger, il suffit de voir si ça fait plaisir. Dans un deuxième temps le jugement peut intervenir par la récurrence signifiante. Ainsi la communication est vectorisée par la représentation. Le plaisir dans son particularisme et sa répétition permettant le frayage du sens vers l'universel.

Dans sa Poétique, Aristote indique que dès l'enfance, les hommes ont inscrite dans leur nature à la fois une tendance à représenter et une tendance à trouver du plaisir aux représentations.

2.2 Du discours à la figure. Présence du sujet :

Parler d'architecture ou *sur* l'architecture a ceci de paradoxal d'évoquer par le médium du langage - soit dans la forme de la durée et de la double articulation - ce qui est de l'ordre de l'étendue et des multiples articulations, qu'elle peut faire naître dans ses dispositifs d'objets, d'espaces, d'images. Mais cette différence, le langage peut en rendre compte, et l'architecture la manifester. Il y a cette restriction qu'un effet de récit échappe forcément à un effet de figuration qui peut lui être référencé. Il y a aussi un autre empan : la représentativité narrative se superpose mal à la représentativité figurative. Mais l'architecture est le passage-à-l'acte d'un imaginaire qui veut dire, et si l'architecture n'est ni langage ni illusion, elle n'existe pourtant que s'il y a et langage et illusion. C'est-à-dire la manifestation d'une figure et d'une certaine rhétorique du visible. Le monument ne loge-t-il pas du sens, et, dans cette duplicité de signifier et de signifier le désir de sens ?

Pour en revenir à une considération plus générale des représentations, en passant par le discours et la figure, on voit le rôle pivot du sujet dans ses rapports aux diverses représentations : celles du discours, celles du langage, et celles de l'espace et de la figure. On pourrait dégager des logiques différenciées du spectateur, du créateur, du "discutant" mais elles ne seraient dialectes que des abords du fantasme : modèle des dispositifs de représentation. La topologie du fantasme peut faire saisir ce qui lie le discours et la figure, là où ils peuvent se confondre dans l'indéterminé du temporel et dans la non-distinction du sujet et de l'objet. C'est ainsi que l'on passe du discours à la figure, en pleine méconnaissance, que nos fantasmes s'établissent à la fois par un scénario et dans un décor qui lui est associé. Ou réciproquement. Car l'abord du fantasme par le langage est contraint à son impossibilité : le langage ne peut rendre compte d'une configuration moebienne. Soit l'abord

est l'histoire (discours) avec un décor déduit. Soit l'abord est le lieu (figure) avec une histoire à y inférer. Notons cette difficulté supplémentaire: la réversibilité discours-figure ne rend pas réversible les catégories et leur articulation. Le vecteur se déploie de l'action à la soumission: position respective du sujet et de l'objet. Différence essentielle entre effet de bord et effet de surface.

Donc il n'y a que deux abords logiques du fantasme par le langage. Qu'en est-il de leurs réalités duales? Dans le synchronisme historique ces deux abords font écoles symptomatiquement dans la sémiologie théâtrale: chacune y allant de sa primauté soit celle du texte sur l'espace, soit celle du lieu sur l'histoire. Elles n'ont aucune chance de se rencontrer, sans tort et sans raison, si ce n'est d'être en balançoire toute deux. Quand l'une est en haut, l'autre est en bas.

Dans le diachronisme historique "ce qui fait décor" nous indique que le débat a déjà eu lieu et dans une relative logique des systèmes théâtraux:

D'abord l'esthétique de la Décoration: position de soumission au texte, et d'illustration; didascalies respectées; illusion par images. Avec pour système théâtral: configuration spatiale marquée dans le bâtiment-théâtre (une scène cadrée, une salle représentant la stratification sociale). Décoration architecturale en sympathie iconographique. Revendications d'auteur par le biais de leurs productions théoriques.

Puis l'esthétique de la Scénographie: position de relative autonomie par rapport au texte, didascalies interprétées, illusion par le volume. Avec pour système théâtral: configuration spatiale moins marquée dans le bâtiment-théâtre (une scène qui peut se prolonger dans la salle et jusqu'à des topologies de non-distinction; une salle représentant l'idée de démocratie). Décoration architecturale gommée, affirmation d'une image technologique. Revendications de l'acteur, du metteur en scène. "Montée" du scénographe qui revendique sa maîtrise totale sur l'espace scénique et sur l'espace-salle.

Qu'en est-il maintenant de leur réalité "consensuelle"? Il y a ainsi des êtres de la pensée qui traversent l'histoire en fonctionnant comme modèles, jusqu'à un certain moment où il semble dépassés. Et qui organisent dans l'ordre social cette commune mesure de chaque intimité à faire fonctionner un discours et une figure. La perspective, bien entendu, est un modèle du genre, qui a prévalu tellement longtemps, comme le souligne Hubert Damisch dans "l'origine de la perspective", et qui offre tous les traits du paradigme:

"Si par paradigme on entend un modèle de déclinaison et de conjugaison, la construction légitime répond littéralement parlant à cette définition. Elle se caractérise en effet en son appareil par la

réunion, le concours en un point donné pris pour " origine ", des lignes qui mesurent, en les rapportant à un même horizon, la déclinaison des figures en même temps qu'elle règle leur conjugaison dans le plan. Qu'un tel dispositif assume des fonctions syntagmatiques, c'est l'évidence. Mais sa dimension paradigmatique n'en doit pas être ignorée pour autant. A chaque figure son lieu : en chacun des points de l'échiquier de base, sinon en chacune de ses cases, une figure et une seule peut prendre place, parmi d'autres possibles-ce qui nous renvoie à un ordre de combinaisons, (ou, comme parlait Saussure : d'associations) qui n'ont pas l'étendue pour support. Certes, il n'en va pas de même pour la déclinaison et la conjugaison des figures sur la scène perspective : mais partie de l'effort des théoriciens, à commencer par Piero della Francesca, aura précisément viser à astreindre la *diminutio* à une règle de proportionnalité strictement numérique, indépendante, en son principe, de toute considération d'extension. Sans compter qu'au regard des chaînes syntagmatiques qui se trouvent à se déployer sur ce théâtre, la *costruzione legittima* propose dans son dispositif, même un appareil formel qui, entre point de vue, point de fuite et " point de distance ", et s'organisant comme il le fait autour de la position du " sujet " pris pour origine de la construction perspective et pour indice de l'ici comme du là, voire du là-bas, représente l'équivalent du réseau des adverbes de lieu, sinon des pronoms personnels : soit ce que les linguistes nomment un dispositif d'énonciation."

2.3 Tag et rap. Présence de l'absent :

J'aborderai maintenant le problème de l'absent. L'absent de la ville, et qui ne manque pas de se faire remarquer par cette forme qu'est le tag. En rester à la surface des murs comme on respire à la surface de l'eau, dans le va-et-vient de la périphérie au centre urbain. La ville comme corps tatoué, marque d'une appartenance du tagger à la ville, d'une mise en défi. Le tag produit un espace mental rayonnant à partir des grands axes de circulation des transports en commun, et avec pour cible le coeur de la ville et ses emblèmes : l'Hôtel de Ville, emblème de la vie civique et surtout Le Louvre, emblème de l'immortalité. Le taggage est une mise à bas du simulacre, une dénonciation du rapt de l'art par la RATP. Une dénonciation d'une appropriation de ce qui est immortellement public et une mise en défi de la même RATP à signifier le lieu public du métro dans son particularisme. La valeur du haut est transportée ici-bas, et comme cet en-bas ce n'est pas l'oeuvre, ce n'est que sa réplique, c'est une oeuvre qui se met à signifier, et ce n'est donc plus une oeuvre. L'art comme système peut signifiant pur et satellisé et l'oeuvre réifiée.

Le tag, dont le représenté est un nom, non pas patronymique mais pseudonymique, se met à fonctionner alors comme un système d'opposition, cette fois ci et uniquement cette fois-ci, c'est ce qui fait son message, et les oeuvres répliquées, les oeuvres sans signatures, sont recouvertes de signatures sans oeuvre. En 1929, Freud mentionne dans "Le malaise dans la civilisation" que à l'origine, l'écriture était le langage de l'absent. En 1912, l'architecte Adolf Loos, dans son article "L'architecture et le langage moderne" pour les cahiers d'aujourd'hui n° 2 : "J'appelle culture cet équilibre de l'homme intérieur et de l'homme extérieur qui est la condition de toute pensée et de toute activité raisonnable". Plus loin : "Il ne se trouva personne pour faire cette simple remarque : à mesure que la culture se développe, l'importance de l'ornement diminue. On mesure le degré de culture du peuple au degré de simplicité des objets dont il se sert. Le Papou couvre d'ornements tout ce qui lui tombe sur la main : son visage, son corps, son arc et ses rames. Mais chez nous, le tatouage est un signe de dégénérescence et ne se rencontre plus que chez les criminels et les aristocrates détraqués".

Dans l'article "Ornement et crime", paru en juin 1913 dans les cahiers d'aujourd'hui n° 5 (écrit en 1908) : " Le premier homme qui barbouilla un ornement sur la paroi de sa caverne éprouva la même puissance que Beethoven composant la 9ème. Mais si le principe de l'art reste identique, l'expression varie au cours des siècles et l'homme de notre temps qui éprouve le besoin de barbouiller les murs est un criminel ou un dégénéré".

Revenons à Beethoven et abordons le Rap. Alors que le tag est un phénomène d'une représentation d'intégration. Au va et vient du tag, du visuel lisible, répond le sonore vocalisé du mouvement intitulé hip-hop. L'espace mental est concentrique et concerne les banlieues. On pourrait suivre à chaque texte dans sa variance une commune rythmique : pas de mise en défi mais la mise en racine, l'enracinement dans les banlieues, avec ces passe-passe du texte, qui toujours dénigre la cité d'en face pour mieux exalter celle où l'on vit. Ainsi, Benny B. (c'est le nom du groupe, et aussi le nom du chanteur, dans l'indistinction de ce qui se présente comme une nomination, prénom et nom avec d'abord le prénom suivi de ce qui serait l'initiale du patronyme) : "Je descends des quartiers prétendument mal fréquentés, pour montrer à tous ces taggers que la vie est belle et que le monde est fort, qu'une fois que c'est parti tu te sens le plus fort".

La ville se présente comme le lieu du malaise dans la civilisation. Quant au côté insupportable de la civilisation, il est invisible même dans la ville ; à moins que ne soit insupportable que l'invisible même.

3.1 Métonymie chez A. Rossi :

3. Texte, espace: phénomène de déplacement dans l'architecture par l'usage de la formule albertienne.

Il nous faudrait donc aborder maintenant le rapport du texte dans le champ de l'architecture, et je dirais que cette dimension là est plutôt à l'ordre du symptôme. Le discours théorique comme fondation d'espace apparaît au XVe siècle. De ce fait il représente les fonds de l'urbain. Depuis deux mille ans, le discours fondateur est passé du récit - " vrai " de Vitruve au pseudo-récit d'Alberti. Et actuellement au refus du récit. La scénologie s'offre là à rouvrir ce débat, à rendre présent à nouveau ce qui est refoulement dans le discours actuel des architectes : comment un texte du XV ème siècle continue de produire de l'espace au XX ème siècle?

Françoise Choay dans " la règle et le modèle ", démontre que Vitruve produit des récits réels, au sens de la linguistique, compilations de tout ce qui a été produit avant, comme architecture , et qui se fait dans l'actualité de son écrit. Le rapport des récits illustratifs est cependant très lâche au contexte théorique du traité. Alberti, lui, instaure et fonde, à l'aide d'un pseudo-récit, mélange du récit autobiographique et normalisateur. Par l'intermédiaire d'un héros s'énonce pourtant le *je*.

"Le De re aedificatoria raconte comment un héros découvre les règles de l'édification. Après avoir au préalable assuré leur fondation. Lors des quatre moments où culmine sa puissance, et où il énonce les schémas du prologue des livres 1,4 et 6. Le mot du héros n'est pas ici lancé innocemment. Il pointe la singularité de ce texte d'histoire et la dimension quasi-mythique de son protagoniste secret, le grand ordonnateur du De re aedificatoria. L'architecte-héros résout les contradictions que soulève la tâche de légiférer, en accomplissant les fonctions antinomiques d'un homme appelé à formuler hic et nunc les règles de l'édification et de l'architecte qui a pouvoir de les fonder dans le temps ahistorique de la logique. C'est donc dans un discours personnel, mais dans la forme d'un texte d'histoire qu'Alberti élabore systématiquement les règles de l'édification à partir d'un ensemble limité d'opérateurs logiques. C'est une théorie branchée sur le réel mais où, à la faveur d'un récit héroïque écrit en filigrane, se déploie une dimension mythisante.

Françoise Choay conclut sur ce texte fondateur de 1452 que la règle générative albertienne est d'un usage précaire et périlleux. On la méconnaît tous - et c'est ce qui fonde encore le grand fantasme de tous les architectes : "la ville est comme une grande maison, la maison comme une petite ville ". Autre formule : "tout édifice est un corps".

3.1 Métonymie chez A.Rossi :

Si l'on parcourt très précisément l'ouvrage d'Aldo Rossi, "L'architecture de la ville", et qui constitue la référence du mouvement architectural "la tendenza", on se rend compte, à partir d'une lecture minutieuse des villes, qu'il fonde, dans la même lignée albertienne, la ville comme lieu de l'histoire. Les relations co-inclusives et co-extensives entre la forme des villes et la typologie des édifices, les retrouvailles entre la monumentalité et la mémoire collective, c'est en fait la vérification que la fondation albertienne a eu lieu. Or ce qui fait trou, ce qui signe le refoulement, c'est parmi les 250 auteurs cités l'absence et l'absence de mise en référence d'Alberti et de son traité, ouvrage très savant, compilation étonnante mais qui méconnaît son origine. La figure métonymique prend corps donc sur cet implicite étendu que : "la Ville est comme une Grande Maison".

3.2 Métaphore chez Le Corbusier :

On connaît l'idéalisation de Le Corbusier et ce qu'il propose pour l'organisation de la ville radieuse dans son ouvrage princeps : La ville radieuse, éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste, écrit en 1935. Là également se trouvent dans une métaphore extrêmement dilatée, voire une hyperbole, la fondation de la ville avec le principe fonctionnaliste, c'est-à-dire entendu à partir de la fonction ménagère de la maison, pour en faire une théorie du zoning. On connaît depuis une telle erreur. Résultat monstrueux de la ville comprise strictement comme espace réglé, dans la négation totale de ce qu'elle est avant tout un complexe spatio-temporel lié à la quotidienneté et à l'échelle de l'usage, plutôt qu'à l'ordre de la fonction. L'espace de vie, l'espace de travail, l'espace du transport, l'espace du loisir, constituent la ville analytiquement. Cette ville qui n'est pas à construire, qui n'est pas un phénomène, mais une opération dans le savoir. Il y a abandon de l'indice de réalité contenu dans les catégories spatiales et déplacement du ménager à la fonction : "la ville est comme une grande maison".

4.Espace public et espace privé. Présence ou absence du témoin .

A partir de 2 oeuvres dans la peinture connues il est possible de dresser un certain passage transhistorique allant du théâtre grec comme lieu public triadique à nos propres lieux publics. Je rappelle que le théâtre grec est triadique et qu'il y a les acteurs, le public et les chorifes.

Ces 2 oeuvres sont : le portrait des Arnolfini de Jan Van Eyck et le tableau des Ménines de Vélasquez.

- Dans le portrait des Arnolfini, nous voyons de face se tenant par la main le couple en premier plan. Au lointain et entre eux deux dans l'axe une glace de Venise renvoie leur image inversée et curviforme car la glace est bombée. Nous apercevons alors deux autres figures de face dans la glace et qui sont les témoins du mariage. On en déduit l'espace pictural et l'espace du faire pictural. Les témoins se tiennent près du peintre, l'image du peintre dans la glace bombée n'est qu'un point qui l'enferme dans l'infiniment petit.

- L'autre tableau est le tableau des Ménines de Vélasquez. Je me garderai bien de l'analyser, d'autres m'y ont précédé et parmi des grands penseurs sinon les plus grands : Del Castillo, Searle, Damish, Derrida, Deleuze, Foucault, Lacan. Le peintre est au premier plan en autoportrait dans une configuration d'espace ouvert, les ménines là, flanquées et surveillées, le couple royal apparaît au fond de la pièce représenté dans une glace. A droite de cette glace une porte est ouverte, le témoin de la scène s'en va.

Je prendrai maintenant un autre exemple, résultat cette fois-ci du processus en miroir en même temps qu'un processus optique : il s'agit d'une photo de Helmut Newton intitulée " Autoportrait avec femme (jeune) et modèle ".(1981).

Nous voyons le dos du modèle nu et au centre du cadre, son reflet de face dans un miroir. Le reflet d'Helmut Newton, lui aussi en pied, occupe l'espace situé dans le miroir sous le coude du modèle. Le photographe est vêtu d'un imperméable son visage demeure caché tandis qu'il se penche sur le viseur de son Rolleiflex. La femme du photographe, June, est assise juste à la droite du miroir, jambes croisées, dans un fauteuil de metteur en scène. Son coude gauche s'appuie sur son genou gauche, son menton sur sa main gauche, sa main droite fermée, forme un poing. Nous voyons d'autre part dans le miroir, le reflet de deux jambes terminées par des chaussures à talons très hauts, appartenant à une personne invisible que nous supposons assise et dévêtue. Au fond à droite une fenêtre fermée cadre des voitures dans la rue.

Interwievant Newton, Carole Squiers lui demande :
" Dans un de vos autoportraits, on vous voit vêtu d'un trench-coat avec un modèle nu, votre femme étant assise à l'écart, sur le côté. Votre femme assiste-t-elle aux séances de pose ? Jamais, répond Newton. Absolument jamais ce jour-là, elle était juste passée pour déjeuner "

Dans le cinéma de Wenders, deux exemples :

- Dans "Paris-Texas" la scène du peep-show où se découvre le dispositif classique d'une petite pièce fortement éclairée où s'exhibe une femme publique sous le regard d'un homme placé derrière une glace sans tain. Ce qui est intéressant c'est le dispositif même qui

permet la bascule du public au privé, et pas dans le même temps pour l'un et l'autre des protagonistes.

Pour Travis, qui pendant tout le film ignore totalement le métier de sa femme et qui se présente là pour tenter une relation nouvelle. Il n'y a aucune autre possibilité lors de sa découverte dans le peep-show : pour Travis c'est sa femme et uniquement sa femme, jamais ressentie comme femme publique. Pour sa femme : Travis est un client, fait partie du public, tant qu'elle l'ignore.

La bascule a lieu dans la reconnaissance de Travis par sa "femme". Et l'on saisit la femme publique dans son côté privé. Il y a bascule d'un espace de la "volonté de tout voir" à l'espace de "pouvoir entendre un peu". Il y a conjonction de l'espace privé, le privé du peep-show, et puis l'espace (du) public du peep-show uniquement pour celle qui s'exhibe en étant aveuglée. Seul le spectateur saisit que la vision privée de la femme publique est une vision parcellaire, une enveloppe sur laquelle on bute tout le temps ; cette enveloppe est réversible dans la conscience. A la fin de cette séquence, au moment de l'acceptation de l'enfant à être gardé par sa mère, c'est l'homme qui clôt l'espace privé. La réversibilité touche non pas à l'espace, mais de la conscience pour le sujet d'être une enveloppe publique dans le regard de l'autre, et que la clôture de l'espace public en espace privé n'est pas uniquement dans le registre spatial.

Dans "Les Ailes du désir", est représenté le lieu public, là aussi complètement assujéti dans le regard de l'ange. Tant qu'il est ange, il peut accéder en tous points, tout est public pour lui, sans contrainte, sans matérialité, comme pur désir, hors de tout jugement. Il a pourtant en dessous de lui le Berlin encore divisé. Puis le désir se fait femme dans la métonymie contingente de tomber amoureux d'une trapéziste. Alors tout devient autre : l'ange gagne en matérialité, en jugement. La trapéziste le fait redescendre sur terre. Sur terre privée. Le désir s'articule alors à une demande : plus de désir pur ! A la transparence de l'ange, dans l'espace public du pur désir répond l'opacité matérielle de l'homme de la demande et du besoin que constitue l'espace privé. Dans les lieux publics architecturés comme tels, existent toujours des lieux pour voir. Non pas uniquement ce qui référerait à la scène, à l'événement, mais aussi à l'ensemble même du dispositif. Ceci est très net par exemple sur la place du Capitole, le Campidoglio à Rome, où devait s'ériger dans l'axe du Palais des Sénateurs, au droit de la statue de Marc-Aurèle, un baldaquin. C'est l'espace du témoin. Comme dans le tableau des Arnolfini ou celui de Velasquez ou la photo de Newton, ou d'autres exemples dans l'architecture contemporaine. L'espace public, c'est toujours le possible d'un témoignage.

Dans sa relation au pouvoir, le lieu public peut être forclos. Au sens de la forclusion, du refus, notamment du refus du témoignage

ou de son impossibilité. Deux exemples pris dans la machine médiatique. A la première attaque dans la grotte d'Ouvéa en Nouvelle Calédonie, il y avait des témoins canaques présents. La deuxième attaque fut organisée par les gendarmes pour éliminer les témoins. Lors de la dernière élection présidentielle, Mitterand devant Chirac colporta des éléments concernant la possibilité de négocier dans l'affaire au Liban, rapportant en cela des propos privés tenus dans une réunion à deux sans témoin. Ces faits contradictoires étant rapportés à la télévision devant un public public-privé. En tout cas un public privé de savoir et chargé pourtant d'en attester la validité.

Le lieu public peut être aussi le lieu du forfait, c'est-à-dire là où la loi n'a pas lieu. Car médiatisé, il retire au public la possibilité d'être entendu dans l'immédiateté. Dans le lieu public comme l'objet, où je mets aussi bien le monument, l'architecture, les acteurs, les comédiens, les danseurs, en plus de l'architecture, il n'y a pas d'usage, mais toujours du possible, et que de possible, du signifiable, du déductible, de l'appropriable, du séductible, ce qui fonde symboliquement le lieu public comme fragilité.

5. La représentation et la composition, le système face à l'opérateur spatial. Exemple dans l'architecture :

En ce qui concerne dans l'architecture la perspective comme mode de figuration, elle n'eut pas directement une incidence particulière. Elle fut et elle demeure un des moyens privilégiés de simulation de l'espace dans le caractère affecté au regard d'un sujet virtuel. La représentation de l'architecture depuis le XV^e siècle se limite au dessin bi-dimensionnel du plan, de la coupe et de l'élévation.

Par contre la perspective comme schéma et comme pensée eut les conséquences qui modèlent encore nos considérations et nos concepts spatiaux dans l'architecture.

La schématisation du cône perspectiviste peut être repérée dans la vieille sacristie du San Lorenzo à Florence oeuvre de Brunelleschi, et aussi dans la nef du San Lorenzo et Santo Spirito. A noter que le cône perspectiviste renvoie à un point de fuite virtuel à l'extérieur de l'édifice. Correspondance moïque dans l'acte inaugural de la découverte de la perspective par Brunelleschi : "Le moi est avant tout une entité corporelle, mais une entité correspondant à la projection d'une surface" selon Freud. Ainsi l'oeil de Brunelleschi est témoin, c'est un oeil sans regard, rejeté à l'extérieur dans la fabrication de l'image.

Dans un deuxième temps, la perspective sera codifiée et deviendra objet de science. Et à la perception de l'un succédera

l'intellection des autres : ceci aboutira au renversement du point de fuite. Le schéma perspectiviste s'inverse comme par exemple dans l'Eglise du Rédempteur à Venise (1577) de Palladio : les rayons visuels partent du seuil et spécifient le jeu de diaphragme vers la partie de l'église la plus sacrée, l'autel, qui devient un tableau. A partir de ce moment la perspective sera un schéma appliqué et expérimenté dans tous les champs. La perspective passe à l'urbain : dans le projet de la place Saint Pierre et la colonnade du Bernin et de façon plus complexe sur la Piazza del Popolo où les façades de S. Maria di Monte Santo de S. Maria de Miracoli se répandent un effet de miroir avec un recouplement d'axes sur un obélisque.

Comme espace-système et forme symbolique la perspective n'en restera pas bien entendu à ce déploiement formel de type codique. Sous le mode de déclinaison et de conjugaison du temps, du lieu et de la figure, d'autres systèmes formels vont apparaître. La perspective reste un substrat spatial, à la hauteur du langage. Des instances d'énonciation vont lui ravir à cette stabilité première des marques, des attaques en règle pour que des particularismes puissent advenir.

A cet effet de structure : concepts et opérateurs spatiaux vont pouvoir intervenir, doublant la fonction de représentation par une fonction de composition spatiale.

D'abord avec Brunelleschi qui aborde le symbole comme monos, c'est à dire l'Un, l'Unité et la soumission à un seul point fondamental à savoir le problème du centre, concomitant à ce qui est aveugle dans son regard expérimentant la perspective. Le sujet mis entre parenthèse revient par le symbole du centre, fabriquant ainsi l'objet, le concept de centralité et déjà, inaugure par le jeu signifiant, l'opérateur spatial du décentrement. Dans un poème Brunelleschi définira l'édifice comme fragment de l'Univers. Enfin le mode de composition modulaire notamment pour l'Eglise Santo Spirito permettra en une seule figure de réaliser ce noeud formel. La façade de Santo Spirito avec ses quatre portes est donc composée avec une colonne axiale, obligeant la déambulation quelque peu décentrée à l'entrée de l'édifice. Intention incomprise par les suiveurs ; cette façade ne sera pas construite.

Ensuite Palladio, en 1576, qui présente deux projets pour l'église votive du Rédempteur. L'un qui offre un plan longitudinal l'autre un plan en "rond". Ce sera celui à plan longitudinal qui sera construit. Sa fonction étant en outre le point d'aboutissement d'une procession partant du Palais des Doges, passant par le Canale Grande au moyen d'un pont flottant, de la Zattere et enfin de la Guidecca. Palladio réalisa alors une scénographie urbaine d'un point à l'autre : la façade de la nouvelle église, devait créer des liens avec les bâtiments situés sur la Piazzetta de San Marco par dessus la surface de l'eau. Dans le but de réunir tout cela Palladio reprit des

motifs de base de ses créations les plus anciennes en en faisant un montage savant. Un système de références communes au bâtiment assurait donc la continuité spatiale.

On pourrait faire un encart pour mentionner l'exemple fameux d'Athènes qui s'est construit en suivant la voie de la procession des panathénées et dont l'architecture principale était l'accentuation de certains points dans le cheminement du cortège. Pour en revenir à la fin du 16ème siècle : tout est en place dans ce qui sera notre environnement formel.

- le décentrement : résultat du jeu entre un objet (plein) qui occupe le centre (vide) et spécifié comme objet dans son insertion sur une grille spatiale. Il y a un espace oblique, une image symétrique. L'usage dissymétrique de l'espace : paradigme du sujet.
- la fragmentation dans son début de processus.
- aux antipodes : une saisie déambulatoire de l'espace en rupture de perspective, l'affirmation du possible d'un objet architectural isolé.

Quelques repères dans le processus de fragmentation :

- le passage du cercle à l'ellipse à la période baroque.
- le passage de la centralité au polycentrisme
- l'évolution en mathématiques, la fondation de la géométrie projective par Desargues.
- la modélisation de J.N.L. Durand : l'architecture historiée est cataloguée en type. L'espace isotrope est plaqué sur ces objets architecturaux qui s'inscrivent ainsi dans des trames. A noter la normalisation très forte du système qui fait remarquer que " la basilique de Saint Pierre de Rome a coûté plus de 350 millions d'alors", en face du plan original il y a une réplique normalisée, tramée, avec la légende: " Plan dont l'adoption eut épargnée aux 3/4 de l'Europe des siècles de calamités". L'exemple du document s'intitule "Exemple des funestes effets qui résultent de l'ignorance ou de l'inobservation des vrais principes de l'architecture".
- la formulation de Emil Kaufman à partir de l'Architecture de Ledoux: " Si l'on voulait caractériser les systèmes architecturaux par des formules aussi ramassées que possible on pouvait définir l'association baroque en ces termes : une partie domine toutes les autres et cependant toutes les parties forment un tout ; le sens profond du système pavillonnaire peut être traduit ainsi : la partie est indépendante dans le cadre de la totalité. "
- enfin à notre période : fragmentation d'image, d'objet, d'espace jusqu'à l'évidement " modulaire " dans la masse (le percement complet) et même, la séparation du bâtiment en deux parties distinctes.

malheureusement dans le développement historique que trois types de rapports :

Les architectures de Botta, Izosaki, Tschumi, Castro, Hollein, Site, Gehry, Fuksas, Roce peuvent en outre articuler un ou deux de ces opérateurs spatiaux.

A propos du décentrement :

La plus significative est l'architecture de B. Tschumi qui a accompli une articulation entre le cinéma comme langage et image aléatoire et l'architecture. " Le cinéma informe l'architecture " dit-il non pas dans le contenu et bien que ce soit le cinéma qui est apporté au public la culture des phénomènes urbains et architecturaux.

Dans ces expérimentations notamment les " Manhattan Transcripts " le but est de transcrire ce qui est normalement exclu de la représentation architecturale conventionnelle, c'est-à-dire la relation complexe entre les espaces et leur usage, entre le type et le programme, entre objet et événement. A cet effet ils développent une structure de notation séquentielle, composée de plans, coupes ou axonométries délimitant l'espace de diagrammes traçant la chorégraphie des corps dans cet espace ainsi que des photographies d'un certain nombre d'événements (fonction ou programme).

Les inventions formelles et narratives du cinéma trouvent là un parallèle architectural à travers certaines formes de montage, de faux raccords, de discontinuité ou de fondu-enchaîné, de retour en arrière ou de changement de plan.

Cette expérience est une méthode de conception spatiale à l'état brut et qui marque l'avènement conceptualisé du décentrement. On n'a que du décentrement. Il n'apparaît plus comme opérateur conceptuel mais comme résultat d'autres opérations. Il est espace hors système (Tschumi appelle la trame : " Le rituel régulateur "), uniquement par aléatoire de son origine et de son processus matriciel, hors de toute urbanité, hors de toute formation.

Il réinsère dans l'espace le sujet. Le sujet est fait architecture par le médium photogrammique du cinéma et qui confirme le syndrome de son éllision dans l'espace architectural moderne. Le décentrement est le schème spatial du sujet.

6. Le pari de la scénologie:

C'est une conclusion en forme de message : on quitte le discours universitaire, dans ce qu'il peut rendre compte des relations entre l'architecture et l'urbanisme et la scénographie. Un autre registre de la représentation concerne la relation au politique et au monde politique de ces disciplines-là. On ne trouve malheureusement dans le développement historique que trois types de rapports :

- un rapport de subordination (et je ne ferai pas un dessin)
- un rapport d'exclusion (et je rappellerai que le Bauhaus a été exclu de l'Allemagne)
- et un rapport d'auto-célébration, et là aussi je ne ferai pas un dessin !

Gardons ce point de réalisme, à ne pas trop en attendre de ce côté ci, et ce n'est pas dans le rapport "politique-architecture et urbanisme" qu'il faut penser la chose. Mais c'est plutôt dans le rapport de la politique et de la dimension politique de l'architecture, en tant qu'elle est un art majeur. Là il y aurait à saisir ce que cela implique pour que ça marche. Si l'architecte veut bien se départir de sa position de héros, ou l'ami d'Alberti, s'il veut bien quitter quelques identifications du côté du démiurge, du maître de la ville, ou du Chef d'orchestre. Il peut rejoindre dans la raison la nécessité strictement individuelle de fonder sa mission sur une double éthique.

Une éthique de la valeur d'usage, qui est la valeur de vérité de l'architecture. Et une éthique de la dimension symbolique. Je ne parlerai pas de la valeur d'échange, car de ce côté là, certains s'y emploient. Or cette double éthique peut être contradictoire, parfois discordante, et soumise à hiérarchie entre les deux termes. L'éthique, à la base, est une. Sa dimension diadique l'érige plutôt en pari entre la volonté et le désir. Tel est le pari de l'architecte.

La scénographie peut faire message, car on songe que le spectacle dans son immédiateté et son intensité ne peut pas manquer de pertinence et de qualité, précisément dans la précision d'horloger pour tel ou tel détail, dans la mesure juste de l'espace dont fait preuve le scénographe ; dans le sens de l'image, du caractère ; dans la dramacité en quoi la lumière révèle et transforme l'objet et l'espace.

Il y aurait donc ce balancement dialectique : si la scénographie use de tant de méticulosité pour l'éphémère, comment l'architecture à prétention durable pourrait autant y échapper ? Il ne s'agit pas d'inventer un nouvel agent, le scénographe urbain ou le scénographe architecte. Il suffit que chaque architecte le soit un peu. Qu'est-ce qu'on attend de l'architecture ? Du bon usage et du plaisir ! La scénologie peut y aider. Comme discours, discours critique, et à partir de la scénographie, définir un art du ménagement, qui réfère à la tactique ; l'urbanisme et l'architecture étant sciences opératoires et arts de l'aménagement, qui réfèrent à la stratégie. Le discours l'implique comme non-autonomie, et l'art du ménagement comme action poétique : mettre en relation d'autres langages, d'autres oeuvres-passées et présentes-, en dégager les thèmes, souligner leur instance critique à partir de la fixité notamment des dispositifs de représentation. A partir de la

quotidienneté, celle du passant, du touriste, de l'habitant, de l'utilisateur, du délinquant : tirer des représentations qui pourront s'inférer à l'extra-quotidien comme la représentation théâtrale, cinématographique et architecturale.

Cela définirait la pratique créatrice comme extra-sociale à partir du social, dans l'instance utopiste du probable, du possible. L'architecture existe par le déjà-là et le déjà-vécu, elle s'entend pour un au-delà et un vécu finalisés : on habite une maison, mais on fréquente un lieu public. Les corps dans l'occupation qualifiée de l'espace situent les lieux. L'architecte se doit alors reconnaissance et acceptation de ces dimensions comme source d'inspiration et loin du fantasme formaliste ou fonctionnaliste. S'il est vrai que l'architecture représente une société, quelle est la projection spatiale de son idéologie, de sa structure ? Chaque société à son propre système de représentation ; comme chaque membre du groupe social détient un certain savoir et une certaine représentation liée à une identification. En même temps qu'on regarde on se représente, dans le dire ou dans le regarder. L'architecte doit les sentir, ces représentations, les rassembler, les confronter, mais les dépasser en les faisant jouer. Il y a une brèche à atteindre et un objet autre, non pas dans la signification de chacun des registres de représentation, mais dans l'interprétation de leur rencontre. Et là, c'est le pari de la scénologie!

