

### Modalités de la représentation de lieu

Le décor peut être : figuratif ou abstrait, unique ou multiple, successif ou simultané, fixe ou changeable, statique ou dynamique, matériel ou immatériel, peint ou construit, praticable ou non-praticable, de création ou de répertoire. Il y a toujours un décor, y compris l'absence de décor.

Un inventaire des moyens matériels du décor amène à détailler les éléments souples (toile, rideau, frises, penderillons), les éléments rigides (châssis, fermes, praticables, constructions, sols), les éléments fluides (lumière, son, image projetée, diffusée), les machines, trucs et effets spéciaux (trappe d'apparition, vol, machine à brouillard, à fumée, à vent, pyrotechnie). De même, un inventaire des matériaux (bois, toile, fer, aluminium, staff, matériaux composites) complète cette énumération.

En considérant le point de vue de la réception, et en ayant en tête la formule de Mallarmé dont l'objectif était de « peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit », la scénographie relève d'une logique de l'effet autant que d'une logique du signe, se partageant entre sensation et signification. La scénographie n'est pas seulement une sémiographie, c'est-à-dire la production de signes sur une scène. Elle contribue certes à préciser la signification d'un texte en l'éclairant par l'expression d'un contexte, par exemple en signifiant le lieu de l'action : le trône signifie le palais. Elle concourt aussi à susciter des impressions plus diffuses, à créer un climat, une ambiance. Organisant le champ de

la perception, elle joue notamment sur les effets de masque et de découverte, d'apparition et de disparition. C'est-à-dire qu'elle détermine ce qui est visible, ce qui est caché, ce par où l'acteur entre et sort.

Si l'espace est le support d'intervention et d'inscription du scénographe, le temps est un facteur indissociable. Le travail sur la temporalité comporte le choix de l'époque (dilemme : quel temps représenter ? aujourd'hui ou hier ?), de la saison (hiver, printemps, été, automne), de l'heure (matin, après-midi, jour, nuit). C'est aussi un travail sur la durée (comment raccorder le temps de la représentation et la représentation du temps), l'instantanéité, sur le rythme (la façon de disposer les entrées est à cet égard déterminante). On observera que la lumière est un moyen puissant pour suggérer le temps.

Dans sa capacité à traiter l'espace et le temps de la représentation, le scénographe opère selon une logique d'emplacement et de déplacement, de mouvement et de déroulement, de parcours et de manœuvre. Le lieu composé s'accomplit dans la représentation de l'œuvre, de l'objet, de l'événement dont il est le truchement. Et la représentation s'achève dans la perception du spectateur. Le lieu scénique est un espace d'avènement et de métamorphose. La scénographie n'existe pas en dehors de la représentation : un décor en lumière de service sur un plateau n'a pas de vie et de sens.

« Dans une salle absolument sans attrait, il suffit de choisir une partie de l'espace pour "représenter" : un angle de murs, un côté et une porte, et on a l'espace essentiel du théâtre. Un mur nu – un peu détruit par l'insuffisance des moyens – sur lequel s'appuie un corps, et l'on crée du théâtre ! »

Yannis Kokkos, in Dany Porché, Dix rendez-vous avec Yannis Kokkos, Actes Sud-Annat, Le Méjean 2005.

### William Shakespeare

Ainsi d'une aile imaginaire, notre scène agile

« Oh ! Que n'ai-je une muse de flamme qui s'élève jusqu'au ciel le plus radieux de l'invention ! Un royaume pour théâtre, des princes pour acteurs, et des monarques pour spectateurs de cette scène transcendante ! [...] »

Mais pardonnez, gentils auditeurs, au plat et impuissant esprit qui a osé sur cet indigne tréteau populaire produire un si grand sujet ! Ce trou à coqs peut-il contenir les vastes champs de la France ? Pouvons-nous entasser dans ce cercle de bois tous les casques qui épouvantaient l'air à Azincourt ? Oh ! Pardonnez ! Puisqu'un chiffre crochu peut dans un petit espace figurer un million, permettez que, zéros de ce compte énorme, nous mettions en œuvre les forces de vos imaginations. Supposez que dans l'enceinte de ces murailles sont maintenant renfermées deux puissantes monarchies dont les fronts altiers et menaçants ne sont séparés que par un périlleux et étroit océan. Supplétez par votre pensée à nos imperfections ; divisez un homme en mille, et créez une armée imaginaire. Figurez-vous, quand nous parlons de chevaux, que vous les voyez imprimer leurs fiers sabots dans la terre remuée. Car c'est votre

pensée qui doit ici parer nos rois et les transporter d'un lieu à l'autre, franchissant les temps et accumulant les actes de plusieurs années dans une heure de sablier. [...]

Ainsi d'une aile imaginaire, notre scène agile vole avec le mouvement accéléré de la pensée. »

Prologue du chœur dans *Henry V*, 1598.

William Shakespeare [1564-1616], acteur et dramaturge anglais.

### Adolphe Appia

Comment représenter sur la scène une forêt ?

« Comment représenter sur la scène une forêt ? D'abord entendons-nous sur ce point : est-ce une forêt avec des personnages, ou bien des personnages dans une forêt ? Nous sommes au théâtre pour assister à une action dramatique ; il se passe donc quelque chose dans cette forêt qui ne peut évidemment pas être exprimé par la peinture. Voici donc le point de départ : un tel et un tel font ceci et cela, disent ceci et cela, dans une forêt. Pour composer notre décor nous n'avons pas à chercher à voir une forêt, mais nous devons représenter minutieusement dans leur suite tous les faits qui se passent dans cette forêt. La connaissance parfaite de la partition est donc indispensable et la vision qui inspirera le metteur en scène change ainsi complètement de nature ; ses yeux doivent restés rivés aux personnages ; s'il pense alors à la forêt, ce sera à une atmosphère spéciale autour et au-dessus des acteurs, atmosphère qu'il ne peut saisir autrement

que dans ses rapports avec les êtres vivants et mobiles dont il ne doit pas détourner les yeux. Le tableau ne sera donc plus, à aucun stade de sa vision, un agencement de peinture inanimée, mais il sera toujours animé. La mise en scène devient ainsi la composition d'un tableau dans le temps ; au lieu de partir d'une peinture commandée par n'importe qui à n'importe qui pour réserver ensuite à l'acteur les mesquines installations que l'on sait, nous partons de l'acteur : c'est son jeu que nous voulons mettre artistiquement en valeur, prêts à tout sacrifier pour cela. Ce sera : Siegfried ici, Siegfried là et jamais : l'arbre pour Siegfried, le chemin pour Siegfried. Je le répète, nous ne cherchons plus à donner l'illusion d'une forêt, mais bien l'illusion d'un homme dans l'atmosphère d'une forêt ; la réalité ici c'est l'homme, à côté duquel aucune autre illusion n'a cours. » (1904)

Œuvres complètes, Tome II, Lausanne, L'Age d'Homme, 1986.

Adolphe Appia [1862-1928], metteur en scène, scénographe et théoricien suisse, auteur en 1895 de la *Mise en scène du drame wagnérien*.

### Jacques Copeau

Renoncer à l'idée de décor

« Renoncer à l'idée de décor. Plus la scène est nue plus l'action y peut faire naître de prestiges. Plus elle est austère et rigide plus l'imagination y joue librement. » (1917)

C'est donc de la scène qu'il faut repartir

« La scène telle que je l'ai conçue et que nous avons commencé d'ébaucher sa réalisation, c'est à dire : débarrassée, aussi nue que possible, attendant quelque chose et prête à recevoir sa forme de l'action qui s'y déroule, cette scène n'est jamais si belle qu'à son état naturel, primitif et vacant, lorsque rien ne s'y passe et qu'elle repose, silencieuse, faiblement éclairée par la demi-lumière du jour. C'est ainsi que je l'ai contemplée et mieux comprise, une fois la saison terminée : vraie dans sa surface plane, altérée déjà par son dispositif construit, lequel n'est qu'une hypothèse prématurée des besoins de la représentation, une accommodation à des nécessités pressenties, étrangères et dont notre esprit, lors même qu'il conçoit le plus librement, n'est pas débarrassé. Quand j'ai revu la scène, rendue à elle-même, en juillet dernier, j'ai compris que tout ce qui avait passé sur elle durant la saison, accessoires, costumes, acteurs, lumières, n'avait fait que la défigurer. C'est donc de la scène qu'il faut repartir. » (1920)

Appels. Registres I, Gallimard 1974.

Jacques Copeau [1879-1949], acteur et metteur en scène français, fondateur du Théâtre du Vieux-Colombier.

### Bertolt Brecht

Les décors

« Aujourd'hui, il importe davantage que les décors disent au spectateur qu'il est au théâtre plutôt que de lui suggérer qu'il se trouve par exemple en Aulide. Le théâtre doit, en tant que théâtre, acquérir cette réalité fascinante qu'a le Palais des Sports quand on y boxe. Le mieux est de monter la machinerie, palans et cintres.

Il faut des décors qui, s'ils représentent par exemple une ville, donnent l'impression d'une ville construite seulement pour durer deux heures. La réalité du temps doit être rétablie.

Tout doit être provisoire et pourtant faire preuve de respect. Il suffit qu'un lieu ait la crédibilité d'un lieu perçu en rêve.

Les décors doivent être le fruit des répétitions pour la mise en place ; il leur faut donc être pratiques. Ils doivent participer au jeu. [...]

Les matériaux des décors doivent être visibles. Une pièce peut être jouée dans du carton seul, ou dans du carton et du bois, ou dans de la toile, etc. Mais rien de doit être charlatanerie. »

Sur le déclin du vieux théâtre, 1924-1928.

« Tout comme les comédiens, les architectes de scène attaquent leur travail souvent trop haut. Le point de départ juste est le point zéro.

Au lieu de commencer par s'exalter devant l'œuvre, s'abandonner à des états d'âme, courir après leurs visions, ou chercher ce qu'ils pourraient bien caser de ce qu'ils ont toujours eu envie d'essayer, ils feraient mieux de tenter de garder la tête froide, d'être ouverts plutôt qu'exaltés, de se poser des problèmes au lieu de mettre en avant leurs sentiments.

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

Sur l'architecture scénique et la musique, 1935-1942.

Bertolt Brecht [1898-1956], dramaturge, poète, cinéaste, metteur en scène, théoricien allemand.

## René Allio

*Inventer une sorte de langage pour l'œil*

« Pour chaque pièce inventer une sorte de langage pour l'œil qui soutienne les significations de la pièce, les prolonge et leur fasse écho, tantôt de façon précise et presque critique, tantôt de façon diffuse, et presque subtile à la manière d'une image poétique (où les sens fortuits ne sont pas moins intéressants que ceux que l'on a cherchés) à l'intérieur du registre et du mode d'expression choisi ».

*Une Scène qui n'existe pas, 24 octobre 1963 les Lettres Françaises*

*La scénographie traite des objets dans l'espace. C'est ainsi qu'elle traite aussi du temps*

« La scénographie traite des objets dans l'espace. C'est ainsi qu'elle traite aussi du temps, car parcourir la succession des choses et suivre les sollicitations de leurs agencements, c'est déjà, en effectuant ce trajet, produire du temps. Ainsi, avec une pierre, du sable, un bout de corde, un morceau de bois pouvons-nous aussi bien évoquer un monde ancien, disparaître, que le temps qui nous en sépare et c'est, en outre produire du sens. Et quand l'homme, inventant la narration, s'est mis à conjuguer l'espace, le temps et le sens, une histoire de la représentation est née où la scénographie joue un rôle majeur. »

*Revue Actualité de la Scénographie, 1992.*

**René Allio** (1924-1995), peintre, scénographe, metteur en scène et réalisateur français.

## Gilles Aillaud - a propos de la citation bertolt brecht

Cela ne veut pas dire, évidemment, qu'il faut embarquer le spectateur dans un rêve éveillé. Il s'agit, bien entendu, de le réveiller. Simplet je pense que la méthode qui consiste à montrer le processus contient le danger de n'éclairer jamais qu'une vérité générale, à savoir que nous sommes au théâtre, car le processus ne peut rien dire du processus sinon qu'il est un processus.

Il faut sans doute être moins schématique : plus subtil ou plus pervers. Qui ne serait en effet bien davantage fasciné par le fait de se croire en Aulide plutôt que de se savoir au théâtre ? Pourquoi se priver délibérément du pouvoir magique de l'illusion qui procure toujours à tous, mystérieusement, une telle jubilation ? [...]

Participer au jeu, pour un décor, ce n'est pas seulement être utilisable mais être utilisé. Moins le comédien confondra une chaise avec une table, plus crédible sera son action. »

*In Rebelote, 1973.*

Jean Jourdeuil, *Un théâtre du regard*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2002.

**Gilles Aillaud** (1928-2005), peintre, scénographe et dramaturge français ; membre de la Figuration narrative.

## Yannis Kokkos

*Rendre visible l'invisible*

« La scénographie, en tout cas telle que je la pratique – et d'ailleurs, faire en même temps de la mise en scène ne fait que prolonger cette intuition – est une façon de rendre visible ce qui est invisible derrière un texte. Il est important que l'espace aide le spectateur à entrer dans le temps réel de l'écriture. Il doit l'accompagner pendant tout le temps de la représentation et en même temps, lui laisser sa liberté d'imagination. Chaque fois qu'on essaie de transcrire impérativement une idée dramaturgique par la scénographie et les décors – même si cette transcription est décalée, fantasmagique – elle exclut le regard du spectateur. Si les visions que le scénographe propose doivent être très puissantes, elles doivent inclure une marge, qui est la marge de l'imaginaire de l'autre. Autrement, il n'y a pas de théâtre parce qu'il n'y a pas d'échange.

Pour ce qui est plus particulièrement du rapport au texte, chaque texte a une musique qui demande un traitement approprié. Prendre en compte la musique d'un texte est un enseignement que je retire de mon travail d'opéra. J'ai en effet la sensation qu'au théâtre, il est possible de raconter les choses dans un univers extrêmement simple : elles seront rapidement claires. Si le texte exige un univers chargé, la scénographie cependant ne doit pas être excessivement narrative. Au contraire du théâtre, l'opéra

demande une aide plus grande d'un point de vue narratif. La musique exprime les sentiments et la dimension souterraine de l'œuvre. Aussi, a-t-on besoin de s'accrocher à plus d'images pour que les choses soient claires. La scénographie doit y concourir. Ce qui ne signifie pas : tout indiquer. D'une certaine manière, je considère toujours les spectateurs, même s'ils sont enfants, comme ayant un regard adulte. Je m'inscris absolument contre cette tendance esthétique au théâtre d'une sorte d'infantilisation du spectateur, en lui proposant une approche qui veut être « intelligente » entre guillemets. En fait, une telle approche met plutôt en exergue une vision d'écolier.

Le didactisme de la mise en scène, issu de l'esthétique allemande, sévit pas mal au théâtre. Pour ma part, je crois absolument à la beauté. La beauté est le seul remède, aujourd'hui, à la confusion du monde. L'appel à la dérision, la vision du monde à travers la dérision constituent une démarche totalement suicidaire, totalement stérile. Trouver la beauté en ce qu'il y a de meilleur dans toutes les œuvres, et dans chacun des spectateurs, est ce qui peut nous conduire vers le salut. Toute création doit être l'expression intime et profonde du créateur. Il y a un seul devoir – je parle particulièrement du théâtre –, c'est de ne pas exclure ceux qui regardent par le déploiement des clartés démagogiques ou des références culturelles à n'en plus finir.

Or, il ne s'agit pas du tout de ça quand on fait du théâtre. Ce qui est important est d'essayer de rendre avec les moyens les plus ténus et les plus simples ce qui apparaît à chacun une nécessité intime et profonde. Il s'agit de travailler depuis l'intérieur des œuvres, et non à partir de leur apparence et de leur enveloppe. En ce qui concerne la scénographie, il

me semble qu'il n'y a absolument aucun intérêt à mettre les œuvres dans des carcans prédestinés à une lecture unidimensionnelle. Il me paraît plus intéressant de créer des espaces propices au rêve, des espaces puissants mais libres au sein desquels l'œuvre puisse s'épanouir et se découvrir grâce au travail de la mise en scène, des acteurs et de tous les éléments qui composent le spectacle. Que tous ces éléments puissent donner la totalité et la complexité de l'écriture et de son expression, parce qu'en fait, c'est à l'intérieur de ces contradictions et à l'intérieur de la révélation de ce qui est caché que la beauté des œuvres traverse les siècles. Il s'agit à chaque fois de découvrir justement ses secrets.

Quand je parle de la beauté, il ne s'agit pas de fabriquer une beauté aseptisée sur scène. Les images créées peuvent être parfois d'une laideur agressive totale. S'il y a une réalité à l'intérieur, la beauté surgira. Par exemple la mise en scène que Peter Zadek a faite de *Lulu* de Wedekind était d'une laideur terrifiante, mais d'une beauté extraordinaire. C'est l'un des plus beaux spectacles que j'ai vus. Parce qu'en fait, à l'intérieur de cette distorsion, à l'intérieur de cette incandescence, il y avait une violence qui correspondait à une violence intérieure, à une violence de l'époque, à une violence des rapports des personnages. C'est cela pour moi la beauté. Il ne s'agit en aucun cas de belles images. »

*Transcription inédite de l'entretien diffusé dans le cadre de l'exposition Dramaturgie/Scénographie, 1992.*

« Finalement, je pense que toute scénographie est un système de narration : comment raconter une histoire, comment faire avancer un récit, même si rien ne bouge apparemment [...]

Le scénographe doit aider le metteur en scène à rendre le plus lisible possible la narration afin que le mystère s'épanouisse à l'intérieur de cette clarté [...]

La scénographie est l'art d'organiser la structure et le développement d'un espace scénique, de même que la dramaturgie est l'art d'organiser la structure et le développement d'une pièce de théâtre. [...]

Chez Brook, où le décor n'apparaît pas en tant que tel, peut-on ignorer que cela suppose un travail très affiné sur l'espace ? »

*Le scénographe et le héron, Actes Sud, Le Méjean, 1989.*

## Guy-Claude François

*L'illustration et la métaphore*

« Quand il s'agit de concevoir un espace destiné à une dramaturgie, il y a à mon sens deux démarches : l'illustration et la métaphore. La figuration plus ou moins littérale, et l'évocation plus ou moins figurée. L'important est de distinguer ce qu'il est juste de faire. Je n'ai aucun a priori contre la voie illustrative – au sens de voie réaliste – et je ne suis pas systématiquement partisan d'emprunter la voie métaphorique – au sens large d'une transposition. L'essentiel est que la voie choisie soit juste, c'est tout. Cependant, il est vrai que la voie métaphorique est la plus difficile. Comment faire comprendre par une métaphore traduite concrètement – une couleur, une forme, un matériau – ce qu'un texte dit et surtout ce qu'il ne dit pas, ce qu'il dit entre les lignes ». [...]

« Plus la métaphore est juste, plus elle est forte. Elle s'avère tellement forte que tout le reste devient annexe, tout est solutionné d'emblée. Tout devient soumis, suspendu à cette métaphore qui métamorphose tout l'espace. Elle transforme le regard. Or c'est le regard qui en définitive construit l'espace. »

*In L'architecture est un rituel, Revue Frictions, 2005.*

*Le vrai et le faux*

« Même si j'utilise de vrais matériaux, comme pour le Théâtre du Soleil, si le principe consiste en ce que les acteurs et le public touchent le même matériau, j'aime aussi le faux : je préfère le vraisemblable à ce qui est vrai, parce que je suis plus attaché à l'image qu'à la réalité, que ce soit au théâtre ou au cinéma. Je pourrais définir la scénographie de théâtre comme un regard à travers un cadre : on met dans le cadre l'essentiel, tout ce qui doit être regardé par l'autre. Ma démarche est toujours la même, que je travaille pour le théâtre, pour le cinéma ou pour les musées. Les seules différences sont techniques. Et je reste toujours attaché au théâtre, d'une manière ou une autre, soit formellement, soit mentalement. La notion de dessin, plus exactement, d'esquisse, me paraît très importante. »

*Revue Séquence, Théâtre national de Strasbourg, 1997.*

**Guy-Claude François** (né en 1940), scénographe français qui travaille pour le théâtre, l'opéra, le cinéma, les variétés, l'événementiel, l'exposition, l'architecture théâtrale ; il collabore avec Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil depuis 1971.

## Jacques Gabel

*Le sol se nourrit de tout ce qui l'entoure*

« J'ai toujours aimé travaillé les sols. Le sol se nourrit de tout ce qui l'entoure. Quand tu fais un décor, avec des plans verticaux, le sol en reçoit les effets. S'il est bien travaillé, cet effet est très puissant. J'aime faire l'expérience lors d'un montage de la présence du seul sol. Aussi, réaliser une scénographie en n'ayant recours qu'à un sol est quelque chose de passionnant. L'acteur se dresse, surgit, s'assied ou s'allonge, se mettant en pleine lumière. » (2006)

*Théâtre/Public n° 185, 2007.*

**Jacques Gabel** (né en 1953), scénographe français qui travaille régulièrement avec les metteurs en scène Joël Jouanneau et Alain Françon.

## Emmanuel Clolus

*Le metteur en scène et le scénographe*

« Il est difficile de dissocier le travail du metteur en scène de celui du scénographe : c'est une relation de géméité. Le metteur en scène pense à l'espace, et le décorateur à la mise en scène. J'ai beaucoup de difficultés à expliquer ma façon de travailler à un assistant. Chacun doit, me semble-t-il, trouver sa propre façon de procéder. Mais il est important d'acquiescer de la rigueur. [...] »

« Se poser des questions de mise en scène et ne pas se limiter à l'espace, c'est déjà mener une véritable réflexion sur le travail de scénographie. On peut par exemple se rendre compte qu'on n'utilise pas la totalité d'un espace que l'on a créé. Il est toujours intéressant de se poser la question de savoir pourquoi on n'utilise pas la totalité d'un espace. Après la lecture, je fais de nombreux croquis, je dessine toutes les idées que la lecture de la pièce me suggère. J'accumule les visions et les histoires, pour ne pas rester attaché à une seule idée. Je place beaucoup plus de personnages que la pièce n'en compte. J'enlève au fur et à

mesure : l'espace auquel je n'ai pas pensé, c'est peut-être celui sur lequel je vais travailler. Parmi toutes les visions qu'on a, on en pense certaines impossibles. Les mettre en œuvre malgré tout est intéressant. Cette pluralité de dessins forme une palette dont on dispose à son gré, pour développer un fil conducteur. Une fois fait l'échange d'idées avec le metteur en scène, à partir des esquisses, le travail évolue rapidement.

Tout ce qu'on fait en créant un espace, implique et donne du sens. Des questions, auxquelles on n'avait pas pensé, surviennent alors et font évoluer nos premières idées. On ne peut tout imaginer à partir du seul dessin : malgré tout, le dessin reste un artifice, qui truque l'espace. »

*Scénographes d'aujourd'hui revue Séquence, Théâtre national de Strasbourg 1997.*

« Tout ce qu'on fait en créant un espace donne du sens. Je ne refuse pas l'esthétisme, ce que je combats c'est le manque de justesse. »

**Emmanuel Clolus** (né en 1965), scénographe français qui travaille notamment avec le metteur en scène Stanislas Nordey.

## Daniel Jeanneteau

*La scénographie n'a d'existence que dans le temps de la représentation*

« Au fond, la dimension qui exprime le mieux le plateau de théâtre, la scénographie, se peut-être davantage celle du temps que celle de l'espace. L'espace scénique n'a de valeur qu'en tant qu'espace d'apparition, et n'existe que dans le temps de cette apparition. Il s'inscrit dans une durée. Il n'est rien en dehors de cela. C'est toujours un peu inquiétant qu'un décor se suffise en maquette, ou en lumières de service sans les comédiens. On pourrait dire que la scénographie n'a d'existence que dans le temps de la représentation, par la lumière et le vivant. Il ne faut jamais oublier que la scénographie n'est qu'une partie d'un ensemble complexe à la durée de vie limitée. [...] »

En fait la question pour moi n'est pas tant de définir l'espace en le délimitant, en le dessinant de l'extérieur, par son contour, sa forme, ses confins, que de donner à l'espace lui-même, à la plénitude de son volume, le caractère de lieu de passage, de séjour incertain, de limite perpétuellement franchie et perpétuellement repoussée. Autrement dit, comment déplacer les bords et les mettre au centre, comment faire en sorte que partout sur le plateau ce soit le bord, la limite, l'instant de l'apparition ou de la disparition, le commencement de l'invisible ; comment faire pour que la scène soit, de toute sa surface, le lieu, l'endroit précis, l'instant du passage : passage du visible à l'invisible, passage dans un espace, passage dans un esprit. Comment donner à une scénographie le caractère de l'éphémère, de la vie passagère et du souffle, de la vacuité propre à susciter l'irruption du langage ? Comment proposer le contraire de la demeure, où l'on peut s'installer, où le devenir se fige, où l'apparition, le mouvement premier d'apparaître, s'arrête, s'immobilise en un état d'image ? L'image vient quand l'espace meurt. Une scénographie est inhabitable, fut-elle le décor d'un salon bourgeois. [...] »

L'enjeu de la scénographie n'est donc pas la forme, le style, l'esthétique, ce n'est pas l'architecture ou l'image, mais le vraiment vivant : ce qu'il y a de vivant dans un volume, dans des proportions, et comment le creux d'un espace appelle la venue d'un corps, puis d'une parole. »

*Une poétique des limbes, in Arts de la scène, scène des arts Revue Études Théâtrales n° 28 & 29, Louvain la Neuve, 2003-2004.*

**Daniel Jeanneteau** (né en 1963), scénographe et metteur en scène français, qui a travaillé plus de dix ans avec le metteur en scène Claude Régy.

## Jean-François Sivadier

*On n'a pas besoin de décor, on a besoin d'espace*

« L'espace le plus beau au théâtre, c'est l'espace vide. Il n'y a rien de plus beau et de plus puissant au théâtre qu'un plateau nu, parce que c'est le lieu de toutes les pièces possibles. La difficulté est de préserver ce vide pour faire travailler l'imagination. En réalité, le plateau se remplit toujours pendant les répétitions et j'ai la tentation, à un moment donné, de tout enlever. Lacan a dit que « tout art se caractérise par un certain mode d'organisation autour du vide ». Quand le vide n'existe plus sur un plateau, il y a un vrai problème, parce que cela signifie qu'il n'y a plus de place pour le spectateur. Créer un vide sur le plateau, c'est inviter le spectateur à monter sur le plateau à côté des comédiens [...] »

C'est un peu une obsession d'affirmer le fait que les spectateurs et les acteurs, ou les chanteurs, sont tous dans le même lieu, c'est-à-dire dans un théâtre, et dans le même temps. Pour cette raison, j'ai un rapport au cadre extrêmement particulier : mon obsession est de d'exploser le cadre. J'ai énormément besoin en tant que spectateur de me sentir proche du plateau, et que les spectateurs se sentent inclus dans l'image qu'ils sont en train de regarder. [...] »

Il y a chez moi une nostalgie du décor bricolé. Pour cette raison, quand je travaille sur un espace, j'essaie de partir à chaque fois d'un rapport à la pauvreté, même si à terme ces espaces sont très bien construits, avec un budget conséquent. Penser que la pauvreté de l'espace va amener une richesse au plateau, irrémédiablement. En revanche, une richesse extraordinaire de l'espace ou du décor appauvrirait considérablement la représentation.

Les espaces viennent beaucoup plus tôt dans la tête des metteurs en scène et des scénographes que ce que l'on croit. C'est-à-dire qu'ils ne viennent pas forcément après. Le texte est essentiel mais tout ne vient pas et tout ne doit pas venir du texte, même si le texte doit trouver sa place dans l'espace. [...] »

Le mot décor me gêne, je préfère parler d'espace. Avec décor, j'entends quelque chose qui est autour, avec espace j'entends quelque chose qui est dans la cage de scène avec l'acteur. Pour travailler, on n'a pas besoin de décor, on a besoin d'espace. De même, je n'aime pas l'idée de changement de décor, je préfère parler de mouvement d'espace. Le premier espace au théâtre, c'est la langue, le corps de l'acteur, ou le corps du chanteur. On n'a pas besoin d'un décor pour nous dire où nous nous trouvons. Quand un acteur parle, le spectateur n'a pas besoin de savoir où il se trouve. En même temps, il comprend où il est. Et toutefois je pense que moins on comprend où on est, plus c'est fort. »

*Transcription d'une intervention dans le cadre d'un séminaire à l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes, octobre 2006.*

**Jean-François Sivadier** (né en 1963), comédien et metteur en scène français.

## Jean Chollet

« Parler d'un "beau décor", comme on l'entend trop souvent, pour qualifier une scénographie ne veut rien dire. Expression subjective issue d'une appréciation plastique, elle n'est en aucun cas en mesure d'exprimer la réalité et le bien-fondé d'un espace scénique. La réussite de celui-ci dépend de sa justesse et de sa cohérence, de son apport à un texte, à une dramaturgie et au jeu des comédiens, à son potentiel à ouvrir l'imaginaire des spectateurs. À partir de cela l'esthétique produite n'est souvent qu'un avatar. »

**Jean Chollet**, architecte, journaliste, critique de théâtre spécialiste de la scénographie

## Bernard Dort

*Le lieu et le milieu*

« La scène du théâtre oscille toujours entre deux extrêmes. Ou elle se montre nue et prétend n'être que des "planches" sur lesquelles les acteurs disent et jouent un texte [le "tréteau nu" de Copeau ou le "lieu pur du drame" de Jouvet]. Ou elle convoque meubles et matériaux et entend faire concurrence à la réalité dans ce qu'elle a de plus concret et de plus opaque : alors, spectacle après spectacle, elle se métamorphose en autant de lieux différents [la scène d'illusion]. »

*Extrait d'un article paru en 1983, dans le journal Le Monde, à propos de la mise en scène de Quai Ouest de Bernard-Marie Koltès par Patrice Chéreau dans une scénographie de Richard Peduzzi.*

**Bernard Dort** (1929-1994), universitaire et critique de théâtre français, animateur des revues *Théâtre populaire* (1953-1964) et *Travail théâtral* (1970-1979).

## Bernard-Marie Koltès

*Écrire une pièce comme on construit un hangar*

« Il y avait, sur les bords de l'Hudson River, à l'ouest de Manhattan, un grand hangar, qui appartenait aux anciens Docks. [...] J'ai eu envie d'écrire une pièce comme on construit un hangar, c'est-à-dire en bâtissant d'abord une structure, qui va des fondations jusqu'au toit, avant de savoir exactement ce qui allait y être entreposé ; un espace large et mobile, une forme suffisamment solide pour pouvoir contenir d'autres formes en elle. [...] Imaginez qu'un matin, dans ce hangar, vous assistiez à deux événements simultanés ; d'une part, le jour qui se lève, d'une manière si étrange, si antinaturelle, se glissant dans chaque trou de la tôle, laissant des parties dans l'ombre et modifiant cette ombre, bref, comme un rapport amoureux entre la lumière et un objet qui résiste, et vous dites : je veux raconter cela. Et puis, en même temps, vous écoutez le dialogue entre un homme d'âge mûr, inquiet, nerveux, venu là pour chercher de la came ou autre chose, avec un grand type qui s'amuse à le terroriser et qui, peut-être, finira par le frapper pour de bon, et vous dites : c'est cette rencontre-là que je veux raconter. Et puis, très vite, vous comprenez que les deux événements sont indissociables, qu'ils sont un seul événement selon deux points de vue ; alors vient le moment où il faut choisir entre les deux, ou plus exactement : quelle est l'histoire qu'on va mettre sur le devant du plateau et quelle autre deviendra le décor. Et ce n'est pas obligatoirement l'aube qui deviendra le décor. » (1988)

*« Un hangar à l'ouest, notes », in Roberto Zucco, suivi de Tabataba, Éditions de Minuit, Paris 1990.*

**Bernard-Marie Koltès** (1948-1989) dramaturge français.

## Louis Jouvet

*L'édifice défini par son diagramme dramatique*

« L'édifice dramatique, le théâtre, est un instrument composé de deux parties : la salle et la scène.

La forme de cette salle et son orientation vers la scène, le niveau et la place de cette scène dans le champ de la salle, expliquent la différence de tous les édifices dramatiques. Comparable à l'évolution du noyau dans le protoplasme de la cellule, qui crée, chaque fois qu'il se déplace, un champ magnétique différent, le déplacement de la scène dans l'enceinte du théâtre modifie le "champ dramatique". La salle, sa construction et les cérémonies qu'on y pratique changent de caractère à chaque fois que la scène elle-même change d'orientation. Salle et scène, par la façon dont elles s'affrontent, axées dans le prolongement l'une et l'autre, centrées ou excentrées l'une par rapport à l'autre, forment à chaque fois des cristallisations dissemblables, des "diagrammes dramatiques" différents. »

*Préface à l'édition française en 1942 de l'ouvrage de Sabbatini : Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre, 1637-1638.*

**Louis Jouvet** (1887-1951), comédien français, régisseur, scénographe, metteur en scène, directeur de théâtre

## Edward Gordon Craig

*Le théâtre doit être un espace vide*

« 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. Nous découvrirons de nouveaux théâtres, car chaque type de drame réclame un type spécial de lieu scénique. » (1922)

## Walter Gropius

*Le théâtre total, une machine spatiale*

« Mon "Théâtre synthétique" [*Total Theater*] [...] permet à chaque metteur en scène, grâce à des dispositifs appropriés, de jouer à l'intérieur d'une même représentation sur la scène à l'italienne ou sur le proscénium ou encore sur l'arène circulaire, voir simultanément sur ces trois scènes. [...] Le but de ce théâtre n'est donc pas d'accumuler matériellement des dispositifs et des trucs techniques raffinés, mais des moyens en vue d'obtenir que le spectateur soit entraîné au centre de l'action scénique, qu'il ne fasse plus qu'un avec l'espace ou l'action se déroulant. [...] Au reste, l'architecture d'un théâtre a pour mission de rendre l'instrument théâtral aussi impersonnel, aussi souple et transformable que possible. [...] C'est une grande machine spatiale. » (1927)

**Walter Gropius** (1883-1969) architecte américain d'origine allemande, fondateur du Bauhaus, qui conçut en 1927 un projet (non réalisé) de Théâtre Total pour le metteur en scène Erwin Piscator.

## Jo Mielziner

*Une mauvaise architecture théâtrale n'empêche pas nécessairement...*

«...le fait est là, une mauvaise architecture théâtrale n'empêche pas nécessairement l'épanouissement d'un art scénique vivant. Des facilités insuffisantes peuvent étouffer l'auteur dramatique doué d'imagination. En un sens cette insuffisance force presque le talent dramatique à faire un plus grand usage de son imagination. Les limites que le coquillage impose au Bernard l'ermite peuvent conditionner sa nature extérieure, mais la créature continue à vivre de sa voie intérieure. »

*Influences sociales et économiques aux États-Unis en Le lieu théâtral dans la société moderne, CNRS, Paris, 1963.*

Jo Mielziner (1901-1976), scénographe américain né en France.

## Josef Svoboda

*La ligne de partage des eaux*

« Comme tout le monde, je suis moi aussi troublé par l'idée de l'espace infini. Cependant, l'idée urgente du mystère qui attend son dévoilement, l'image prégnante du vide à remplir me renvoie, elle, à un espace circonscrit : la scène, le public, et entre les deux, la rampe qui sépare la réalité de sa métaphore. Peut-on supprimer cette séparation ? Peut-on éliminer la métaphore au profit de la réalité ? Je ne crois pas ? Où que l'on soit, en effet, dans un amphithéâtre, sur une place, dans un théâtre, dans un cirque ou dans l'espace transformé en théâtre d'une usine, il subsiste toujours cette ligne de partage des eaux visible ou invisible entre deux espaces qui ne sont pas occupés de la même façon : l'espace de ceux qui regardent, et l'espace de ceux qui représentent. C'est là précisément que réside l'essence du théâtre. »

Josef Svoboda, scénographe, éditeur Union des Théâtres de l'Europe, Florence, 1992.

## Antoine Vitez

*L'abri et l'édifice*

« Le théâtre est un art violemment polémique. Il ressemble à la guerre. La représentation est toujours le simulacre d'un conflit. [...] Au cours des siècles, la stratégie sociale du théâtre a connu bien des modifications. Pour continuer de filer la métaphore martiale, je dirais que le théâtre peut être encaserné [...] ou campé, à l'improviste, dans une grange, voire une cartouche... Sans oublier les lieux proprement fonctionnels, parfait outils techniques, confinés à l'univers usinier [...]

Finalement, il n'y a que deux types de théâtre ; l'abri et l'édifice. Dans l'abri on peut s'inventer des espaces loïsibles, tandis que l'édifice impose d'emblée une mise en scène [...]. Palladio traçant au xvi<sup>e</sup> siècle, à Vicence, les plans du Théâtre Olympique, conçoit du même coup les mises en scène à venir. Cela crève les yeux. Dans l'abri, mettre en scène devient une fonction absolument relative. L'édifice signifie « je suis le théâtre », alors que l'abri suggère le caractère transitoire des codes de représentation [...] Le théâtre de la convention consciente a enfin permis qu'on sorte de l'édifice pour choisir l'abri. Mais on peut avoir l'envie contraire. On ne fait qu'osciller d'un pôle à l'autre. [...] Nous vivons donc, ici et maintenant, l'académisme de l'abri, en même temps que la nostalgie du théâtre à l'italienne. [...] Il est clair qu'il faut poursuivre la réflexion intrinsèque sur l'espace théâtral, et repérer les lois qui président au déplacement du corps humain et des objets dans chaque type d'espace considéré. »

Propos recueillis par Jean-Pierre Léonardini, *L'architecture d'aujourd'hui* n° 199, Paris, octobre 1978.

Antoine Vitez (1930-1990) comédien, metteur en scène, traducteur et théoricien français

## Peter Brook

*Permettre à l'imagination de remplir les trous*

« Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. »

Peter Brook, *L'Espace vide*, le Seuil, Paris 1977 (édition anglaise, 1968)

« Un espace vide permet à un nouveau phénomène de prendre vie. [...] Aucune expérience fraîche et neuve n'est possible s'il n'existe pas préalablement un espace nu, vierge, pur, pour la recevoir [...]. Le vide au théâtre permet à l'imagination de remplir les trous. »

*Le diable, c'est l'ennui*, Actes Sud, Le Méjan, 1991.

## Ariane Mnouchkine

*Un vide inspirant*

« Pourquoi dans une usine d'armement – ce qu'était la Cartoucherie de Vincennes lorsque nous nous y sommes installés en 1970 – pouvait-on faire du théâtre, alors que c'était sale, noirâtre, plein de graisse, de machines et de trous dans le toit ? Quelles sont les lois qui amènent à ce qu'un tel espace puisse faire respirer l'imagination ?

Au départ, le lieu théâtral doit être un vide inspirant – inspirant pour les acteurs, pour les metteurs en scène et pour les spectateurs. Il faut que le public y devienne talentueux. Ce lieu doit probablement avoir quelque chose de maternel ; c'est un creux, un réceptacle. Il y a des lieux magnifiques mais tellement complets qu'ils n'ont pas besoin d'abriter de théâtre. »

In *Théâtres*, de Gaëlle Breton, Editions du Moniteur, Paris, 1989.

Ariane Mnouchkine (née en 1939), metteur en scène français, animatrice du Théâtre du Soleil depuis 1964.

## Claude Régy

*Des espaces perdus*

« Je vois des mouvements dans des espaces perdus. Je sens comment la vastitude, si simple, est un lieu pour les larmes. Je sens que ce que je cherche avec conviction je ne peux pas savoir ce que c'est. Je pense que je ne dois pas savoir ce que c'est. C'est en le voyant jamais à découvert que je le connais le mieux. Comme des échanges sous la mer.

Je pense qu'il faudrait des espaces perdus. Il faudrait cesser de les démolir. Il faudrait construire des espaces perdus.

Des espaces vides, vastes.

Des espaces libres, des espaces nus, où tout peut s'inscrire, où l'image est parfaitement visible dans son intégrité, dans son intégralité, pour tous les spectateurs, et proche de chacun d'eux.

Des espaces dans lesquels ce qui doit être vu dispose d'une surface supérieure à la surface où se tiennent ceux qui sont venus pour voir – pas forcément nombreux.

Qu'il n'y ait aucune séparation entre ces deux surfaces.

Des espaces perdus, ce serait aussi des espaces flottants, indéterminés, d'aucune spécificité particulière. Des espaces vagues. Lieux qui inspirent. Esprit et mur ensemble. Lieux dilatés.

Je crois aux intersections. Je ne crois pas au confusionnisme.

Je crois au principe d'exagération, à l'utopie, à la non-rentabilité.

Souhaiter que se multiplient des lieux de déréliction, qu'on sache où travailler. Qu'on sache où aller voir.

Penser à des lieux pour des aventuriers. Des nomades.

Être très vigilant sur l'acoustique, sur le respect de l'absolu silence, du vide parfait.

Nombres d'or au sein de la sauvagerie.

Technologie de pointe en lieux dévastés.

Plus d'un sanctuaire serait assaini si on y mettait le feu.

Lieux qui sauraient faire penser à d'autres lieux.

Lieux où coïncident les contradictions.

Lieux de fiction.

Lieux de folie, de mort.

Endroits sans mesures, de silences et de cris.

Des endroits où se taire sous la pluie artificielle.

Qu'on nous laisse la place des larmes. »

*Espaces perdus*, Plon éditeur, Paris, 1991.

Claude Régy (né en 1923), metteur en scène français.

## Daniel Jeanneteau

*S'affranchir du théâtre à l'italienne*

« Il est très difficile de s'affranchir de l'avatar qu'est le théâtre à l'italienne ; sa persistance exerce comme une dictature mentale sur notre imaginaire. Depuis la Renaissance, le théâtre à l'italienne s'est constitué à partir de découvertes de la peinture, de l'architecture et du dessin, appliqués à la scène de théâtre. Palladio par exemple a appliqué en volume les découvertes de la perspective. Depuis, malgré de nombreuses expériences et tentatives, il n'y a jamais eu de réelle remise en question de dogmes encore omniprésents, et la scénographie n'a jamais été prise en compte comme un art à part entière. »

Revue *Séquence*, Théâtre national de Strasbourg, 1997.

## Yannis Kokkos

*Cette nécessité d'un retour au théâtre à l'italienne*

« Notre manière de voir le monde actuel, avec ses incertitudes sociales et politiques, explique probablement cette nécessité d'un retour à la vision frontale du théâtre à l'italienne. Les bouleversements que nous connaissons aujourd'hui se retrouvent à l'intérieur de la cage de scène, par la manière de casser le décor : les scénographies éclatées ne sont plus tellement de mise. Le théâtre à l'italienne n'a plus la même portée sociale qu'autrefois : on ne le perçoit plus comme le lieu du théâtre bourgeois, mais bien comme le lieu du rituel et de la cérémonie. Le temps nous a permis d'acquiescer une sorte de liberté. »

Revue *Séquence*, Théâtre national de Strasbourg, 1997.

## Jacques Gabel

### *Le cheminement du scénographe*

« C'est au départ la découverte d'un texte, d'un auteur, d'une pensée, de l'univers public ou intime d'une époque, d'actions, de passions humaines écrites pour la scène. Il y a en premier lieu un tête à tête avec cette matière. Une fouille lente et approfondie dégage, au-delà des ressentis émotionnels, la structure et la mécanique de l'écriture, ses strates, ses réseaux internes, la progression de l'action et ses significations.

C'est cette connaissance souterraine qui se partage et permet le dialogue. La scénographie, à cette étape, s'esquisse et peut induire la mise en scène en suggérant le (s) cadres(s) qui va circonscire la scène et les actions. Le dialogue passe de la parole au dessin. Tout reste encore malléable, le repentir est souhaitable. Cependant, la réflexion et l'imaginaire doivent commencer à cohabiter avec les contraintes techniques et financières. En ce sens on pourrait dire que la scénographie est bicéphale.

C'est le passage à la troisième dimension (la maquette) qui va permettre de dépasser l'illusion plane du dessin. Proportions, couleurs, mouvement, étude concrète de la machinerie nous font entrer plus avant dans la réalité et la faisabilité du projet. La prise de conscience du volume engendre de nouvelles perceptions et des remises en questions.

La modélisation est l'aboutissement de la confrontation de l'imaginaire abstrait avec la réalité concrète.

Enrichi de ce parcours, le scénographe va devoir transmettre et propulser ce modèle vers sa taille réelle. Il devient porte parole. Du gros œuvre aux moindres détails, il canalise en constante référence à la dramaturgie et la mise en scène les propositions des intervenants sur la réalisation.

Avec le montage du décor sur le plateau, la scénographie devient pour finir le liant visuel que l'éclairagiste, les acteurs, le metteur en scène vont s'approprier pour aboutir à l'harmonie et l'équilibre du spectacle. »