

L'ESPACE PERSPECTIF AU THÉÂTRE : ESPACE « IDÉALISTE » OU « RÉALISTE » ?

Marc Bayard *

RÉSUMÉ. *L'utilisation des différentes techniques de la perspective dans le théâtre à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle a pour enjeu d'intégrer ou d'exclure l'homme dans la géographie illusionniste de la scène. Le cas de l'Italie et de la France.*

ABSTRACT. *Various techniques of perspective were used in the theatre of the late sixteenth and early seventeenth centuries to include man in or exclude man from the illusory geography of the stage. The cases of Italy and France.*

RESUMEN. *El uso de distintas técnicas de la perspectiva en el teatro al final del siglo XVI y a comienzo del XVII tiene por meta integrar o excluir al hombre en la geografía illusionista del escenario. Casos de Italia y Francia.*

• AIRE DE JEU • ESPACE SCÉNIQUE • ILLUSION • PERSPECTIVE • THÉÂTRE

• ILLUSION • PERSPECTIVE • PLAYGROUND • STAGE AREA • THEATRE SCENERY

• AREA DE JUEGO • ESPACIO ESCÉNICO • ILUSIÓN • PERSPECTIVA • TEATRO

*Pour parler selon le vrai, pas de métaphores,
Nous sommes les pièces d'un jeu, le Ciel est le joueur ;
Nous jouons un petit jeu sur l'échiquier de l'existence,
Puis, un par un, nous rentrons dans la boîte de la non-existence.
Omar Khayam, Rubayat, Gallimard.*

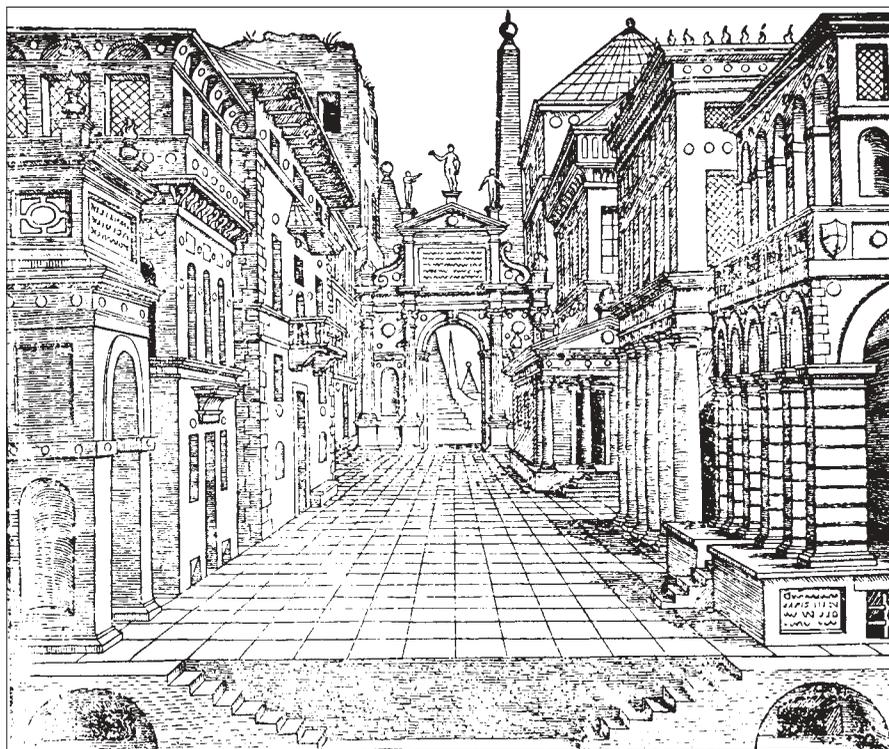
Le théâtre, avant de devenir la scène profane que nous connaissons, a été, jusqu'à la fin du XVI^e siècle, un lieu religieux de représentation. Jusqu'au milieu du XVII^e siècle, il a cherché à se constituer une aire de jeu et a ainsi élaboré différents espaces de théâtralité. Les dimensions scéniques ne se sont pas unifiées du jour au lendemain sous la vision unique de la perspective mathématique et des règles unitaires telles que nous les connaissons depuis la fin du XVII^e siècle. En effet, deux expériences, parmi d'autres, ont été tentées afin de représenter l'illusion sur une surface délimitée. La conséquence d'un tel choix est le positionnement de l'individu dans la géographie imaginaire du théâtre : l'homme s'inscrit-il dans une zone utopique vraisemblable dans laquelle il ne peut pénétrer, ou alors, s'intègre-t-il dans une organisation de l'espace à trois

côtés ? Deux exemples nous permettront d'évaluer le lien entre le décor et l'acteur. Ces espaces théâtraux invitent l'homme, soit devant le décor figuré selon une perspective monofocale, soit à l'intérieur d'un espace tridimensionnel.

Un espace tridimensionnel idéalisé

L'Italie des XV^e et XVI^e siècles opère une transformation du regard en créant la composition mathématique de la perspective. Cette science est récupérée par les peintres, et utilisée au XVI^e siècle par certains théoriciens afin de créer la Beauté, par une réactualisation de l'idée de proportion. Cette « Divine proportion », selon les termes du traité (1) de Luca Pacioli (1509), est la recherche de la beauté mesurable, quantifiable, où l'Homme est à l'image de la perfection divine. Cette vision néo-platonicienne du théâtre, liée aux princes, est présente dans un traité (2) de Sebastiano Serlio publié en 1551. Parallèlement à ce théâtre de cour, coexistaient des théâtres de rue et des édifices d'architectures symboliques (Palazzo Cornaro à Padoue, les *cortili* vénitiens ou les théâtres de Palladio). Le traité de Serlio expose une

* Doctorant EHESS, 69, rue des Archives - 75003 Paris, Tél. 01 40 29 91 21



1. *Scène tragique* de Sebastiano Serlio, fac similé de *The fifth books of Architecture* publié en 1551 et traduit en anglais en 1611, New York, Dover Publications, 1982. Gravure du 2^e livre, chap. II - fol. 25 v^o.

configuration idéale des décors satirique, comique et tragique (fig. 1) où le point de concours des lignes de la perspective est visible, quantifiable et calculable : une construction en deux dimensions qui se matérialise sur une surface plane, la toile, et qui représente des éléments d'architectures ou naturels en trois dimensions. Ce type de décors est une transposition graphique d'un espace mathématisé ; ce n'est pas un décor construit en plantation successive décroissant. Cette image mesurable crée un espace de représentation « vraisemblable », une vision d'ensemble harmonieuse. Elle s'allie à une perception utopique de l'organisation humaine en développement au XVI^e siècle. Le spectateur voit ainsi la réalité d'un homme, l'acteur, placé dos au décor : l'homme joue devant un espace de convention, qui est d'illusion. Mais avec l'élaboration et le positionnement visible du point focal, l'acteur ne peut à aucun moment pénétrer le décor. Il reste devant, à l'extérieur d'un monde mesurable : il joue sur le proscenium du théâtre grec. L'homme, confronté à un univers géométrique, demeure dans une posture immobile, le dos tourné à l'harmonie. Cette position de retrait est confirmée par un traité sur le théâtre. En effet, pour Leone de Sommi, « il ne faut jamais tourner le dos aux specta-

teurs, et il est toujours bien de se contraindre à parler le plus au centre et le plus près du bord du proscenium, tant pour s'approcher le plus possible des auditeurs que pour s'éloigner le plus possible des décors, puisque quand on s'en approche ils perdent de leur naturel, tandis que le fait d'en être loin est peu visible aux spectateurs, comme l'expérience nous l'a montré. D'autre part je dis qu'en général on ne devrait jamais marcher pendant qu'on parle » (3). Ainsi, dans le décor de la tragédie (fig. 1), au nom du « naturel », le comédien reste devant une spatialité tridimensionnelle imaginaire, même si aux yeux du spectateur, il y est inclus. Le Beau proportionné reste une représentation, un univers qui trompe l'œil. Le décor, image et espace feint, est en arrière du

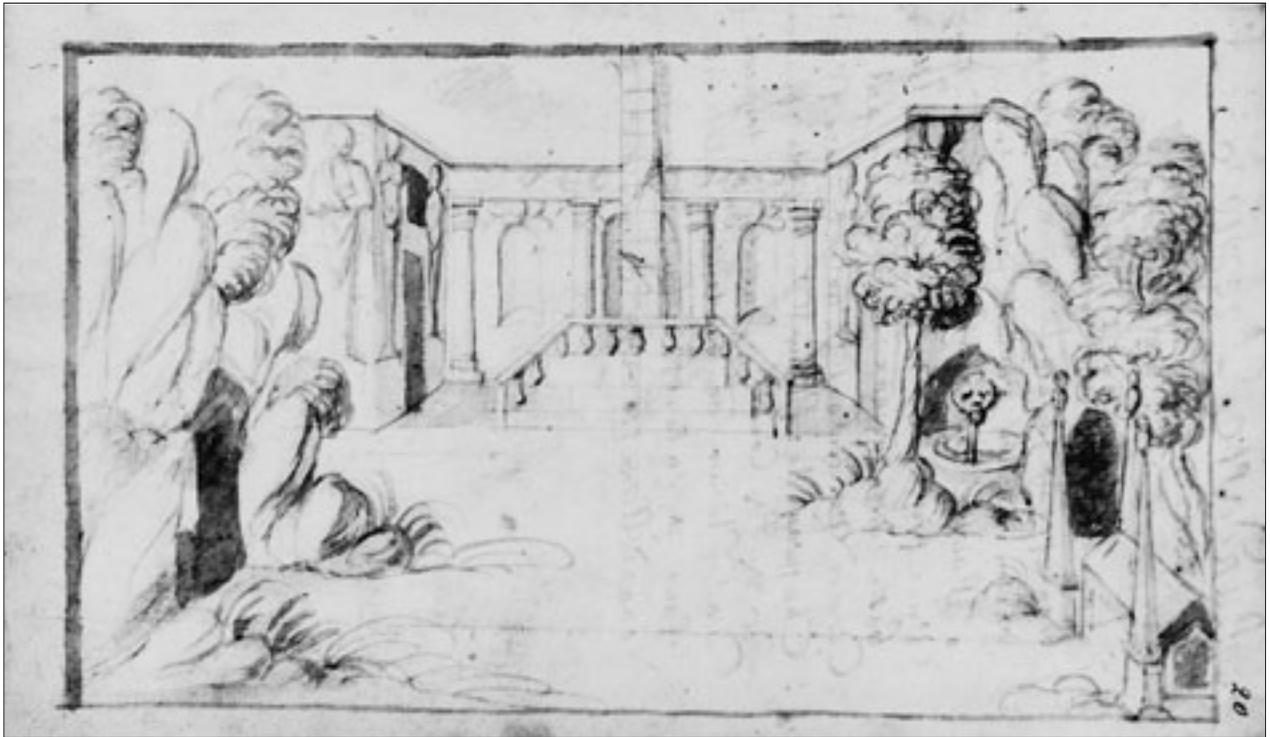
personnage : c'est un univers non pénétrable, visible mais qui ne peut être vécu de l'intérieur.

L'expérience française de la scénographie au début du XVII^e siècle sera différente.

Un espace tridimensionnel vécu

Le seul témoignage qui nous reste de cette période, et non des moindres, est un manuscrit (4) provenant de l'Hôtel de Bourgogne (5), le premier et, pendant longtemps, l'unique théâtre fixe parisien. Les dessins de ce document (6), communément appelé le *Mémoire de Mahelot*, sont accompagnés d'une liste d'accessoires, et autorisent ainsi, avec le texte des pièces qui sont conservées, de se faire une idée très claire de l'utilisation de la scène. Plus précisément, cela permet de saisir la relation entre le comédien et le décor, de cerner la position du comédien dans l'espace tridimensionnel réel ou feint de l'illusion, et donc d'imaginer l'utilisation de la zone de jeu.

Le réalisateur de ces croquis connaissait la perspective. Ce terme est en effet utilisé dans la liste des accessoires, et sa



2. *Pyrame et Thisbé*, décor pour une tragédie de Théophile de Viau. Mémoire de plusieurs décorateurs (entre les années 1630 et 1670), dit *Mémoire de Mahelot*, B.N., ms. fr. 24330, fol. 20 r°. Dessin à la mine et rehaussé par un lavis.

figuration est présente dans plusieurs dessins. Mais la caractéristique générale de toutes ces esquisses est la mise en place de deux points bien distincts, sur la toile de fond, qui reçoivent respectivement leurs lignes de concours. Ces lignes permettent de placer les décors sur des portants (appelées « feintes » au XVII^e siècle) de part et d'autre de la scène, selon une progression parallèle et décroissante, jusqu'au décor situé le plus loin du spectateur. Le parallélisme et la diminution aboutissent parfois à mettre à proximité, de façon simultanée, des décors représentant des lieux éloignés : c'est la simultanéité des feintes, issue des mystères médiévaux, inscrite dans une perspective bifocale. Prenons un exemple (fig. 2). La tragédie (7) *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau (1621) montre, au milieu de la scène, un mur de séparation entouré de part et d'autre de marches. Sur le devant de la scène figure un tombeau, un mûrier, un antre, une fontaine et des rochers. On se trouve, simultanément, en présence de deux décors praticables situés sur un même plateau. En effet, les entrevues entre Pyrame et Thisbé (aux deuxième et quatrième actes) s'effectuent par « une petite fente » sur le haut des marches, à travers le mur. Par ailleurs, Mahelot, pour le devant de la scène, indique dans la liste des accessoires : « un antre d'où sort un lion du costé de la fontaine, et

un autre antre à l'autre bout du théâtre où il entre. » Le passage du lion (acte V, scène 1) révèle ainsi l'accessibilité du décor. Cette pièce, miroir des œuvres du *Mémoire de Mahelot*, attribue au décor un rôle prépondérant. Il est à la fois le support de la narration et de l'action. Il accompagne la dramaturgie, comme dans les mystères médiévaux, et devient ainsi sujet de l'illusion au même titre que le jeu du comédien. La déambulation des acteurs dans l'espace scénique élève le décor à un rôle beaucoup plus actif que dans la perspective serlienne : le comédien « fait corps » avec la feinte. L'espace scénique est constitué ainsi d'une projection iconographique (le décor) et du déplacement du comédien à l'intérieur de celui-ci. L'homme s'intègre ici dans l'espace tridimensionnel de l'illusion.

Ainsi, la perspective de Serlio construit une distinction entre, d'une part, le décor qui est une projection mentale et graphique, un espace figuré, et, d'autre part, le *proscenium*, une aire de déplacement limitée pour l'acteur. Ce type italien de la scène dresse une nette distinction entre le fond idéalisé de la toile peinte et le lieu réservé à l'action. Le comédien reste extérieur à un monde utopique ; le décor n'est qu'une projection mentale non vécue de l'intérieur. La scène est

donc constituée de deux entités étrangères l'une à l'autre : un espace de mouvement et une transposition visible de l'esprit. La perspective tridimensionnelle est une *cosa mentale* devant laquelle l'homme doit rester figé : une quasi-immobilité devant une architecture ou une nature sublimée. L'homme agit à côté de l'utopie, mais il ne s'y intègre pas. Deux espaces distincts donc : l'action et la figuration de l'idée.

En revanche, les perspectives de Mahelot offrent un espace où l'homme se déplace dans le monde de l'illusion. Le comédien, dans une surface à trois côtés, joue au sein du décor peint. L'image sert le texte, elle est un appui à l'illusion. L'image est mise en volume, en profondeur, et devient une aire tridimensionnelle qui intègre, accapare l'Homme. L'imaginaire, dans une dimension vécue, se projette dans la réalité de l'image et crée une réalité. Il n'y a pas de séparation entre l'espace mental du décor et l'espace de l'action du comédien. Il y a une unité visuelle et spatiale entre l'action et l'imaginaire graphique. L'illusion géographique devient alors une réalité théâtralisée.

(1) Luca Pacioli, *Divine proportion* (...), Venise, 1509.

(2) Sebastiano Serlio, *Libro primo (...) d'architettura*, Venise, 1551.

(3) Leone de Sommi, *Quattro Dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, Milan, Il Polifilo, 1968, Dialogo terzo, p. 55. Traduction : Eugène Green. Manuscrit écrit dans les années 1570-1580.

(4) Ce manuscrit, commencé par un décorateur supposé être Laurent Mahelot, est composé de plusieurs listes de pièces inscrites au répertoire de ce lieu entre environ 1630 et les années 1680.

(5) L'Hôtel de Bourgogne a été, de la fin du XVI^e siècle jusqu'au début du XVII^e siècle, la propriété d'une confrérie religieuse, d'où la présence d'un répertoire en grande partie constitué de mystères médiévaux qui utilisaient la simultanéité des mansions avec la possibilité, pour les acteurs, de déambuler dans les décors.

(6) Ce manuscrit est conservé à la Bibliothèque Nationale, et présente quarante-sept esquisses de décors de pièces de théâtre jouées à l'Hôtel de Bourgogne entre 1620 et 1635.

(7) Pièce disponible dans : *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975

Références bibliographiques

BESSE J.-M., « L'espace de l'âge classique, entre relativité et représentation », *L'Espace géographique*, 4-1995, p. 289-301.

LANCASTER H.C., *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne...*, Paris, E. Champion, 1920.

DAMISCH H., *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1993.

EN LIBRAIRIE

La culture en cartes

Depuis quelque temps, les administrations de l'État produisent des représentations spatiales de leurs équipements et de leurs activités. Ce furent d'abord le ministère de la Mer puis celui de l'Éducation nationale, tous deux en coproduction avec le GIP Reclus. Cette fois-ci, le ministère de la Culture a confié le travail à Ted Alitec, société issue d'un essaimage du GIP. Le résultat est de très bonne facture, et fournit un panorama très complet et détaillé de tout ce qui peut se cartographier parmi les dossiers et données du Ministère. Le premier ouvrage avait laissé une grande liberté aux chercheurs, à travers une équipe CNRS. Le second avait déjà précisé davantage son cahier des charges. Cette fois-ci celui-ci paraît un peu plus contraignant.

L'atlas comporte 4 grandes parties : produits et équipements, vulgarisation et diffusion, formations, budgets. Le spatial et le social s'éclairent mutuellement – on verra par exemple la carte des harmonies municipales. L'inventaire national pousse à rechercher des localisations précises : l'ethnologie va approfondir le sens. Puis la construction des familles de lieux renverra à l'inventaire global.

La représentation cartographique appelle toutefois quelques remarques ; elles visent d'ailleurs surtout le maître d'œuvre, qui ne semble pas avoir laissé tout à fait aux cartographes autant d'initiative que celle dont avaient bénéficié les équipes scientifiques des atlas précités. Les indicateurs ne sont pas toujours bien définis (ex. : où sont classés les bagad ?). Les cartes sont trop exclusivement analytiques, comme pour les familles d'instruments de musique, le commerce des livres et des disques, où des typologies auraient été bienvenues. Certaines cartes sont redondantes : une pour les communes équipées de bibliothèques municipales, une autre pour celles qui en sont dépourvues, c'est une de trop. Et les commentaires ne sont pas toujours à la hauteur de la cartographie.

Ces réserves faites, le produit est de grande qualité et l'information d'une grande clarté. Il reste seulement à en améliorer l'efficacité. Le maître d'œuvre devrait avoir une plus forte concertation avec le cartographe sur le processus de production. – **Michel Vigouroux**

Atlas des activités culturelles, 1998, Paris : Ministère de la Culture et de la Communication – La Documentation française, 95 p. 130 F.