



HAL
open science

La machine à (dé)représenter pour une théorie systémique de la scénographie

Céline-Marie Hervé

► **To cite this version:**

Céline-Marie Hervé. La machine à (dé)représenter pour une théorie systémique de la scénographie. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCA087 . tel-02147434

HAL Id: tel-02147434

<https://theses.hal.science/tel-02147434v1>

Submitted on 4 Jun 2019

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.

Thèse de doctorat en Études Théâtrales

La machine à (dé)représenter :
pour une Théorie Systémique de la Scénographie

□-----□ _____ □ _____ □-----□

Sous la direction de Mme le professeur Catherine NAUGRETTE

Date de soutenance : 23 octobre 2018

Composition du jury :

Catherine CHOMARAT-RUIZ, professeure à l'Université Panthéon Sorbonne – Paris 1

Pierre-Damien HUYGHE, professeur à l'Université Panthéon Sorbonne – Paris 1

Véronique LEMAIRE, professeure associée à l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve

Catherine NAUGRETTE, professeure à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Arnaud RYKNER, professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

ED 267 Arts & Médias
EA 3959 Institut de Recherche en Études Théâtrales
Université La Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Université Sorbonne Paris Cité

à Bruno Jouvét,
à qui je répons enfin, neuf années plus tard

Remerciements

à Catherine Naugrette qui a dirigé mes recherches.

à Gilles Declercq et Joseph Danan qui m'ont apporté l'écoute et le soutien du laboratoire d'accueil de l'IRET.

À l'équipe de l'ED 267, en particulier Didier Mocq et Olivier Buirette, qui ont apporté leur soutien administratif à mes recherches de terrain ; sans oublier le soutien financier apporté par l'ED à ces séjours.

à Sandrine Dubouilh, Arnaud Rykner, Bruno Pequignot, Alice Roussille, Sonia Keravel, Romain Piana, Iris Berbain, Françoise Gründ Khaznadar, Emmanuel Lozerand, Yoshi Tsuboi, Amélie Séguin, Dinaïg Stall, Alan Ouakrat et François Mairesse, qui ont répondu à mes sollicitations, apporté leur savoir et leurs conseils à ce travail, voire pour certains, des relectures attentives, selon leur domaine de spécialisation.

à l'Office du Tourisme de Tokyo qui m'a vraiment aidée dans la recherche et la communication de mes activités au Japon.

À Chiho Kuroki et Mami qui m'ont fait découvrir la culture japonaise locale.

À Yoshi Tsuboi qui m'a accueillie à l'université de Waseda à Tokyo et approvisionnée en informations utiles pour ma recherche de terrain

à Micha Buckman avec qui j'ai réellement commencé mon aventure américaine.

à King et Avril, qui m'ont chaleureusement accueillie chez eux à New York.

à Emily Cushman qui m'a reçue dans le service d'étude du MoMA et Megan Kincaid qui m'a efficacement aidée dans mes démarches.

à l'association Diazoma d'Athènes : Maria Sofikitou, Evdokimos Fregoglou, Stavros

Benos, qui m'ont accueillie et approvisionnée en informations et contacts précieux, lors
de mon séjour de recherche en Grèce.

à Mihael Pitenis, Eleni Spetsioti, Angeliki Poulou et Platon Mavromoustakos, qui m'ont
conseillée et orientée, au sens propre comme au sens figuré.

au centre de recherche sur le texte et l'imaginaire Figura qui m'a dotée d'une bourse pour
finir ma recherche à l'UQAM, en particulier Véronique Cnockaert, la directrice, et
Elaine Després, coordinatrice, qui a accompagné toutes mes démarches.

à Dinaïg Stall qui a été ma référente et m'a fait redécouvrir le monde profondément
sensible et les enjeux de la marionnette.

à Anick La Bissonnière, professeure et coordinatrice de la section scénographie, et Marie-Ève
Turcotte, professeure, qui m'ont grand ouvert les portes de l'atelier scénographie de l'UQAM.

à Alana Cunningham qui m'a fait découvrir Montréal en même temps que la culture australienne.

à Mustapha Hanamid, responsable des relations publiques, et Camille Oneglia qui m'ont
accueillie au Théâtre du Peuple de Bussang.

aux Archives Yves Klein, son coordinateur Daniel Moquay, Charlotte Ménard et
Dorothee Dujardin pour m'avoir accompagnée dans mes démarches et permis d'accéder
à des documents rares écrits par Yves Klein.

à Laura Silveira Marc et Claudia Suarez pour avoir lancé ensemble l'aventure du GIROS.

À Maria Einman et Luke Christophe pour leur relecture, leur compagnie et leur amitié.

à Christian Venuat pour ses relectures, ainsi qu'à Annie-Claude, Nicolas, Aurélia et
Jeanne Venuat pour m'avoir aidée à traversé les imprévus de la vie.

à Sylvie Servan-Schreiber et Alain Forest pour leur amitié et leur soutien.

**La machine à (dé)représenter :
pour une Théorie Systémique de la Scénographie**

Résumé et mots-clés

Depuis la fin des années 1960, la scénographie suscite un intérêt croissant, surtout au théâtre mais aussi dans les autres arts, dans l'exposition, au cinéma, ou encore dans les meetings politiques, etc. En France, le nombre de thèses touchant au sujet a augmenté considérablement depuis 1985, pour atteindre le chiffre de 182 début 2017. Or, sa définition reste pour le moins floue et suscite des débats et des positionnements forts, voire radicaux, surtout quant à sa dépendance au théâtre et à sa qualité d'espace. Il s'avère alors d'un grand intérêt de proposer une approche théorique et scientifique pertinente de la scénographie contemporaine, afin de lui donner une définition claire qui pourrait servir de matériau commun aux théoriciens comme aux praticiens ou encore aux étudiants.

Cette recherche relie l'élaboration d'une théorie systémique de la scénographie, dans un premier temps, avec son itinéraire historique depuis la Grèce antique \neg enrichie de nouvelles traductions des textes de référence \neg , dans un second temps. Elle intègre aussi, comme cas d'expérimentation de la théorie dans un troisième temps, l'analyse d'un corpus particulier qui retrace le mouvement de « dé-représentation » du *Courant 0* au XX^e siècle. Un quatrième temps d'expérimentation « en laboratoire », analyse une production pratique. L'approfondissement du rapport humain ménagé par la machine dans l'investissement émotionnel de l'être humain récepteur, rend compte d'une place fondamentale laissée à autrui. Cette recherche termine enfin son parcours, par l'observation de capacités particulières de la machine (attribution d'intégrité et médiation) à travers l'étude d'applications spécifiques (marionnette et exposition).

Avec la récurrence de la notion de représentation, c'est la machine à représenter qui se découvre. Elle déborde de loin l'idée d'espace pour se définir comme création et maniement de représentations, d'images et d'imaginaires. Ce qu'on pourrait aussi appeler conception de mise en situation d'image, repose sur une gradation du rapport entre image, usage, support et expérience. Elle crée et structure une idée de rapport. Elle se pose ainsi comme médiation en conditionnant la relation de l'humain au monde \neg de part son rapport et sa représentation \neg à travers l'émotion.

Mots-clés : scénographie – machine à représenter – représentation – imaginaire – image – paysage – *Courant 0* – émotion

**The machine for (un)making representation :
for a Systemic Theory of Scenography**

Abstract and key words

Since the late sixties, scenography became a trend in France, the majority being for the theater but also featured in art, exhibition, movies, or political summits, etc. In France, the number of Ph. D. theses touching this subject rose exponentially since 1985, and boasting a total of 182 pieces in early 2017.

Nevertheless, its definition remains blurred, leading to debates and strong statements, particularly about the inherent dependency to the theatrical domain and its spatial essence.

Thus, the goal of this research is to provide an accurate theoretical and scientific approach to contemporary scenography, outlining a clear definition that can serve as common material for professionals, theorists and students.

Firstly, this research elaborates upon the concept of a systemic theory of scenography. Secondly it reconnect with the historical path that scenography went through since the time of ancient Greece – introducing new translations of referential texts. The third point is about a special corpus analysis which traces the movement of a sort of unmaking representation by the *Stream 0 (Courant 0)* during the XX^e century as an experimental case for testing the theory's validity. The fourth point bases its investigation within a practical laboratory. The human paradigm is deepened through an emotional investment as the theory's real life challenge. Lastly, this research studies three special abilities of the machine related to the emotional investment (integrity attribution and mediation) through three specific applications (puppetry, and exhibition). The prevalence of the notion of representation is what ultimately reveals the representation making machine. It goes far beyond the idea of space to define itself as creation, as well as the manipulation of representations, images and imagination. What could be also known as *image situation design* is based on a gradation of the relationship between image, use, support and experience. The machine orchestrates and structures the idea of a relation ratio. It positions itself then as a tangible medium by conditioning the link between humanity to the world - by its relation and its representation - through emotion.

Mots-clés : scenography – machine for making representation – representation – imaginary – image/picture – landscape – *Stream 0* – emotion

Sommaire

Remerciements.....	6
Résumé et mots-clés.....	8
<i>Abstract and key words</i>	9
Sommaire.....	10
Glossaire.....	15
Introduction : pourquoi proposer une théorie systémique de la scénographie aujourd'hui ?.....	20
1. La machine à représenter.....	27
- Généalogie.....	31
- Définitions actuelles.....	53
1. 1. L'image de la machine : une métaphore concrète au service d'un concept complexe.....	57
1. 1. 1. Déplacement du concept scénographique traditionnel.....	58
1. 1. 2. Remise en perspective par la notion de représentation.....	60
1. 1. 3. L'innovation oubliée de <i>Scénographie d'un tableau</i>	62
1. 1. 4. Et le théâtre ?.....	64
1. 2. Les rouages internes de la machine – Composition de l'hypothèse.....	65
1. 2. 1. Création d'un système de représentation.....	65
1. 2. 2. Concomitance du dispositif.....	82
1. 2. 3. Inhérence de la lecture sémiotique.....	97
1. 3. L'interface – Investir la machine.....	113
1. 3. 1. La fabrique d'imaginaire.....	115

1. 3. 2. Imbrication réceptive ou <i>feed-back</i> du système.....	129
1. 3. 3. Manipulation du monde.....	140
1. 4. Conséquences mécaniques et théoriques directes.....	143
1. 4. 1. Carcasse décorative.....	144
1. 4. 2. Champs d'invisibilité.....	145
1. 4. 3. Évaluation de performance.....	146
2. <i>Translimites</i> techniques et historiques.....	151
2.1. <i>Paysmage</i> et <i>translimites</i> scénographiques.....	154
2. 1. 1. Retour sur la notion de paysage.....	157
2. 1. 2. Décor de pays et scènes <i>graphiées</i>	170
2. 1. 3. La machine à « paysager ».....	175
2. 1. 4. De l'imaginaire à la terre : les moissons du réel	176
2. 1. 5. Transgressivité de la moissonneuse.....	187
2. 1. 6. Ce que la théorie systémique de la scénographie peut rendre au paysage	188
2. 2. Retour sur l'histoire conceptuelle de la scénographie théâtrale occidentale.....	190
2. 2. 1. De la <i>skenographia</i>	202
2. 2. 2. Au début était le paysage d'Attique.....	283
2. 2. 3. Séparer le réel et la représentation : le théâtre en boîte	288
2. 2. 4. Mutation représentationnelle de la Renaissance Italienne.....	293
2. 2. 5. Résistance du paysage.....	317
2. 2. 6. Du XIXe au XXIe siècle : entre innovations, reprises et continuités.....	319
2. 3. Persistances du dehors.....	345
2. 3. 1. En parasol et capuche au Minack.....	345
2. 3. 2. Et au milieu de Riverwalk coule une rivière.....	349
2. 3. 3. Un lopin de terre pour le Tchiloli.....	351
2. 3. 4. Effractions naturelles à Bussang.....	355

2. 3. 5. Les pins et les galets du Nô.....	359
3. Typologie de production.....	367
3. 1. Sur une production spécifique de la machine à <i>dé-représenter</i>	372
3. 1. 1. Détail des pièces.....	373
3. 1. 2. Mouvement général.....	428
3. 2. Distinctions et variations de production : représentation, imaginaire et image	439
3. 2. 1. Représentations.....	440
3. 2. 2. Une image sans mimesis ?.....	451
3. 2. 3. Du dispositif pour remplacer la mimesis.....	463
3. 2. 4. Apprivoiser l'imaginaire.....	470
4. En laboratoire.....	475
4.1. Les créations.....	477
4. 1. 1. Principe.....	488
4. 1. 2. Intentions et objectifs.....	491
4. 1. 3. Protocole.....	494
4. 1. 4. Expressions.....	495
4. 2. Compte rendu.....	496
4. 2. 1. Travailler la cohérence (système de représentation).....	496
4. 2. 2. Structurer les différents niveaux (rapport représentation/sémiotique).....	500
4. 2. 3. Mobiliser local et léger (dispositif).....	502
4. 2. 4. Produire la mise en situation de l'image (paradigme image-usage-support- expérience).....	504
4. 2. 5. Jouer avec le nuage d'imaginaire.....	510
4. 2. 6. Une machine un peu sauvage.....	512

5 – Pour aller plus loin.....	517
5.1. Enjeu de l'investissement émotionnel.....	518
5. 1. 1. Emprise.....	522
5. 1. 2. Relation au monde.....	525
5. 2. Des capacités étendues de la machine.....	527
5. 2. 1. Performance marionnettique.....	527
5. 2. 2. Processus d'exposition.....	538
5. 3. La machine à représenter et le monde.....	557
5. 4. L'humain et le sens.....	558
Conclusion.....	562
BIBLIOGRAPHIE ET TABLES.....	567
Bibliographie.....	569
Table des entretiens et séminaires.....	618
Table des séjours de recherche.....	624
Table des illustrations.....	631
Table des matières.....	642

Glossaire

Être humain :

Être humain renvoie ici à l'individu comme entité abstraite de l'espèce humaine, dans son possible fonctionnement sensible et dans sa capacité mentale. Il s'agit d'un outil pour approcher une qualité abstraite et potentiellement partagée par cette communauté. La notion se comprend ici comme une dimension déprise des influences et des constructions culturelles, sociétales et sociales. Elle ne vise pas non plus l'essentialisme, qu'elle cherche au contraire à éviter. Elle tente de comprendre certains mécanismes et rapports communs et récurrents, principalement la dimension imaginaire, projectionnelle, émotionnelle et les affects, dans lesquels la plupart des individus pourraient potentiellement se retrouver, sans distinction autre que leur humanité.

Design :

Ce mot est majoritairement utilisé dans son sens français contemporain donné par la pratique artistique, en tant que conception de projet, représentation de ce projet et réalisation finale. C'est une acception triple qui englobe la continuité d'une intention jusqu'à la manifestation ou concrétisation de son objet par lui-même mais se réalise également dans chacune de ses étapes intermédiaires. C'est la forme, le fond, l'intention, la réalisation finale concrète et matérielle, son projet pré-séant et ses moyens de communication. Le rapport est étroit mais non réductible avec les notions de *diseño* et d'*operatio*.

Diseño/disegno et operatio :

Ces deux notions fonctionnent ensembles. De manière synthétique, l'*opératio*

constitue le programme fonctionnel du *diseño*. Le *diseño* forme l'interface et l'aspect (comprenant aussi les choix esthétiques) de l'*operatio*. Par exemple dans une peinture, l'*operatio* concerne la composition structurelle de l'image et le *diseño* élabore la facture et les choix esthétiques. On peut établir une correspondance (non exclusive) entre la réunion de ces deux notions complémentaires et celle de design.

Image :

Ce mot polysémique est majoritairement utilisé dans le sens de la réunion de différents éléments dans un dépassement de leur valeur cumulative. Ce dépassement produit une déflagration dont l'acmé produit l'image. Elle se dote alors d'une puissante capacité d'impression, au sens d'impact et d'empreinte, sur son récepteur humain.

Il ne s'agit pas seulement de production visuelle, elle englobe tous les sens humains, y compris la production mentale.

Imaginaire :

Capacité potentielle de lien d'association entre différents éléments hétérogènes, en suite linéaire, en arborescence ou simultanément. L'association peut être suggérée mais elle n'est pas vraiment contrôlable. Elle fonctionne avec des déclencheurs, souvent de la représentation, pour aller puiser dans un magasin d'imaginaire. Le mouvement inverse peut donner lieu à une projection. À la différence de la représentation, il y a saut ou accumulation et non remplacement.

Machine à (dé)représenter :

Il s'agit d'une image développée pour comprendre et concrétiser la théorie systémique de la scénographie. Intentionnée par un être humain instigateur, elle fonctionne principalement grâce à des rouages internes (système de représentation, code sémiotique, dispositif) pour produire une interface \neg représentation, image, imaginaire \neg dans laquelle l'être humain récepteur va pouvoir se projeter grâce à son magasin

d'imaginaire (ses références) pour la compléter. Ce retour projectif implique également un investissement émotionnel. L'être humain instigateur et l'être humain récepteur se rencontrent, par leurs investissements respectifs, dans, ou à travers, l'interface. Malgré sa précision théorique, le fonctionnement de la machine ménage une part d'altérité fondamentale dans la dimension aléatoire de l'investissement de l'être humain récepteur. La machine à représenter est un outil de compréhension du mécanisme de fonctionnement de la scénographie. C'est aussi un outil de production et de lecture de scénographies (en tant que produits finis). C'est l'interface qui constitue le produit scénographique. À cet endroit de l'interface, machine à représenter et scénographie sont donc complètement synonymes.

La fonction de *dé-représentation* de la machine procède du même mouvement général. Il ne s'agit pas d'une nouvelle machine ou d'un nouveau fonctionnement mais seulement d'une application de la machine à représenter à une situation particulière qui dé-figure le motif qu'elle construit (abstraction du thème représenté) ou un système de représentation particulier.

Représentation :

La notion n'est pas abordée dans sa manifestation exclusivement figurative, elle se réfère surtout à un mécanisme et à sa compréhension. Elle tient majoritairement d'une capacité mentale à associer deux éléments par l'apprentissage d'un code, puis à sa reconnaissance. Là où l'imaginaire est un voyage, on pourrait dire que la représentation est un langage.

Si l'utilisation d'exemples figuratifs est préférée en partie I, c'est qu'elle vise à clarifier au maximum la théorie systémique de la scénographie qu'elle présente. La partie III se libère ensuite de ce paramètre pour exploiter un corpus d'œuvres tendant vers une abstraction puissante, et vient justement interroger les limites de la notion de représentation.

Scénographie :

De manière synthétique, il s'agit de création, maniement et mise en situation de représentations, d'images et d'imaginaires. Ce qu'on pourrait aussi appeler *image situation design*, repose sur la gradation d'un paradigme image-usage-support (environnement/objet)-expérience. La scénographie crée et structure une idée de rapport, surtout dans la maîtrise du dosage et de la transition (dimension de composition temporelle et musicale) des différents éléments du paradigme.

Depuis, au moins, Vitruve elle intègre un questionnement entre une chose, son image et sa perception \neg entre le su et le perçu \neg , amenant une balance philosophique entre vérité et justesse. Ainsi, elle contient toujours une dimension tacite qui dépasse sa dimension matérielle et ajoute un enjeu supplémentaire à la définition de son intégrité. En effet, la capacité de vibration sensible d'une scénographie aboutie \neg nourrie par sa cohérence systémique interne, par la projection imaginaire et l'investissement émotionnel de l'être humain récepteur \neg contribue à faire exister une scénographie par elle-même.

De part son intention d'existence (impulsée par l'être humain instigateur), elle se pose aussi comme une médiation en conditionnant la mise en relation de l'humain au monde \neg de part son rapport et sa représentation \neg à travers l'émotion. Cela lui donne à l'instigateur une capacité de manipulation du récepteur, par la modulation de son système de représentation.

En tant que produit de la machine à représenter, la scénographie se situe dans son interface. Le terme peut désigner un objet (produit fini), la reconnaissance d'un processus, un fonctionnement de production, ou encore une démarche volontaire d'impact. Il ne s'agit pas seulement de production visuelle, elle englobe tous les sens humains, y compris la production mentale.

Théorie systémique de la scénographie :

C'est l'appareil et la démarche théoriques concrétisées par l'image de la machine à représenter. L'appellation de systémique vient de l'importance du système de

représentation dans la constitution de la théorie et dans l'utilisation de cette notion pour élaborer la méthodologie de recherche, y compris dans la proposition d'une modélisation. La théorie se nourrit du parcours historique et généalogique de la notion de scénographie et de ses définitions, incluant également les définitions contemporaines. Le terme singularise la proposition présentée ici et permet de la distinguer des autres en cours.

Cette théorie place l'être humain au cœur de son concept et de sa démarche comme fondation essentielle et enjeu principal.

Introduction : pourquoi proposer une théorie systémique de la scénographie aujourd'hui ?

En 2009, alors que j'assistais le créateur de costume de la Compagnie Turbul, Bruno Juvet, sur le design et la confection de l'apparence globale d'un personnage de théâtre de rue, celui-ci me demanda, au cours d'une simple conversation, ce qu'était vraiment la scénographie car il ne voyait pas la différence entre le travail du décorateur et celui du scénographe. Cette remarque presque anodine désignait sur un questionnement qui me taraudait depuis un moment déjà et auquel je n'arrivais pas à trouver de réponse satisfaisante. J'entrepris de lui donner une explication, même succincte ou laconique, mais je me heurtai à un manque criant et conséquent d'éléments précis et spécifiques. Son avis, et son expérience, le portaient à croire qu'il n'y en avait pas et le peu d'arguments que je tentai d'avancer avec circonspection fut aisément balayé par le costumier. Je ne pus lui démontrer ce jour-là la spécificité de la scénographie par rapport au décor de théâtre. Pourtant, mon parcours d'expérience, déjà bien étoffé à ce moment-là, résistait à réduire la scénographie à un synonyme de décoration. Non par un quelconque mépris pour cette dernière mais parce que je constatai, à chaque nouveau projet, que la première investissait une dimension différente, supplémentaire, qu'il m'était difficile de définir et qui ne cessait de m'échapper. À ce stade-là de mon apprentissage, déjà bien avancé dans la section scénographie de l'École Supérieure des Arts-Décoratifs de Strasbourg¹, ma formation n'avait pas répondu à cet impératif simple et élémentaire de définition de son sujet. Je m'aperçus alors que je devais sérieusement approfondir la question si je voulais vraiment comprendre le métier que je m'apprêtais à pratiquer. Enjeu d'autant plus crucial

1 Nouvellement Haute École des Arts du Rhin depuis 2013.

pour moi qu'il impliquait non seulement un rapport de connaissance essentiel à l'objet de ma pratique professionnelle, mais aussi une communication et un positionnement par rapport aux autres corps professionnels avec lesquels j'étais appelée à travailler, sans compter un statut et des droits très flous à défendre sur les plans juridique et social. J'entrepris ainsi de mieux me renseigner sur les autres lectures disponibles, auprès de praticiens que je connaissais, ainsi qu'en posant des questions à mes collègues et à mes enseignants. Ce qui me mena assez rapidement au constat qu'il n'y avait pas de théorie réellement élaborée, structurée et précise, en cours sur le sujet mais plutôt quelques intuitions (en particulier la notion d'espace relativement récurrente) faisant plus ou moins consensus auprès d'une grande partie des praticiens.

Le sujet de la définition de la scénographie suscitait manifestement un intérêt croissant \neg porté par un potentiel positionnement politique \neg , au vu de la multiplication des ouvrages parus sur le sujet dans les décennies précédentes, en grande partie sous l'impulsion de Marcel Freydefont qui œuvra beaucoup en ce sens, avec l'Union des Scénographes². Même si une volonté de rattachement au passé antique s'exprimait, l'immense majorité des questions abordées concernaient la fin du XX^e et le début du XXI^e siècle, soit quelques décennies après la publication du *Traité de scénographie*³ de Pierre Sonrel en 1943 et l'avènement de la Quadriennale de scénographie de Prague en 1967⁴. Ce qui, si on se plaçait du point de vue de ces dates, faisait de la scénographie actuelle une activité et une discipline très jeune. Le tâtonnement théorique pouvait se révéler alors en partie compréhensible. Les propositions contemporaines de définition que je trouvais ainsi dans les publications récentes⁵ manquaient cependant de précision, d'acuité et de cohérence. Elles butaient elles aussi sur ce supplément insaisissable qui

2 Syndicat national des scénographes d'équipement, de spectacle et d'exposition créé en 1996. Voir l'article « Actions et objectifs de l'UDS », rubrique « À propos » du site internet officiel de l'UDS, 2015, <http://uniondesscenographes.fr/category/apropos/>, consulté le 9 avril 2018.

3 Pierre SONREL, *Traité de scénographie*, Éditions Librairie théâtrale, Paris, 1984 [1^{ère} éd. Leuthier, Paris, 1943].

4 Exposition internationale de scénographie la plus importante de 1967 à aujourd'hui, voir le site internet officiel à l'onglet « What is PQ », <https://www.pq.cz/what-is-pq/>, consulté le 13 juin 2018.

5 Voir 1. - Définitions actuelles.

auréolait la scénographie d'un aspect mystérieux, attractif et subversif. Elles semblaient d'autant plus affirmer des propos de filiation historique basés sur des éléments scientifiquement fragiles, voire contestables. En bonne place d'un positionnement catégorique figurait l'assujettissement de la scénographie au domaine théâtral, par exemple. Or, cela ne correspondait pas à ma formation multidisciplinaire, ni à la diversité d'activités de certains praticiens. Au-delà d'un flou définitionnel créant un réel manque dans ma formation de praticienne, ces affirmations, qui allaient à l'encontre de ce que j'avais appris et de ce que je pouvais constater, me rendirent perplexe. Surtout que le mot commençait à s'infiltrer dans des domaines sans rapport direct (meeting politique, pâtisserie, etc.⁶), mais toujours avec une pertinence indéfinissable. D'où venait donc cette justesse audacieuse ? Y avait-il alors plusieurs scénographies ? Ou bien la scénographie était-elle évolutive ?

Après un temps de réalisation de projets dans divers domaines comme le théâtre, le cinéma, l'exposition ou l'installation, il m'apparut évident que l'expérience pratique ne répondait pas à mes questions et ne précisait pas plus le flou. Une recherche théorique poussée s'avérait nécessaire pour répondre à cette question simple : aujourd'hui, en France, comment peut-on proposer une définition théorique et scientifique de la scénographie ?

Voici donc le terreau préparatoire de la réflexion et de la recherche proposées ici. Il m'apparaît important de l'exposer car ce questionnement et ce flou impactent directement nombre de personnes : étudiants, praticiens, chercheurs, mais aussi indirectement ces mêmes catégories gravitant autour de domaines comme le théâtre, les arts, l'architecture, etc. Je ne suis pas la seule à m'être posée ces questions⁷ (pas de cette manière mais on peut dire dans une impulsion et une nécessité proches) et à tenter

6 Voir 1. La machine à représenter.

7 C'était l'objet du colloque *Qu'est-ce que la scénographie ?*, organisé par Raymond SARTI, Marcel FREYDEFONT et Luc BOUCRIS à Paris les 21 et 22 octobre 2011, <http://uniondesscenographes.fr/over-blog.com/article-qu'est-ce-que-la-scenographie-79580951.html>, consulté le 28 mars 2017.

aujourd'hui d'y répondre. Apporter alors cette réponse, avec une perspective neuve et différente \neg qui ne dénie pas pour autant tout ce qui a été proposé avant elle \neg , pourrait être d'une réelle utilité collective. En comblant le manque théorique de ma formation de praticienne, l'étude menée ici pourrait servir à tous et poser une matière commune, reliant également à un même niveau de dialogue et de vocabulaire praticiens et théoriciens. La première ébauche élaborée en 2012-2013, sous le titre de *Trouble paysage : la scénographie en tant qu'élaboration d'un système poétique de représentation sensible*⁸, avait prouvé la présence d'éléments concluants et d'un terreau fertile à une recherche dans ce sens.

Pour lancer les lignes directrices de la réflexion qui va suivre, on peut les synthétiser ainsi : le protocole de recherche se base dans un premier temps sur une étude généalogique qui montre l'évolution riche et complexe du concept de scénographie, de la Grèce antique à la France contemporaine, en passant par l'Empire Romain et la Renaissance Italienne. Ce parcours reprend l'approche des dernières décennies menant au repérage et à l'isolation d'une constante : la notion de représentation. Celle-ci permet ensuite de développer progressivement des éléments déterminants dans un fonctionnement théorique, celui de la *théorie systémique de la scénographie*, grâce à l'utilisation d'une image concrète, celle de la machine à représenter. Une fois le fonctionnement théorique établi, avec la décomposition et l'étude attentive des composantes et de leur mécanisme, il est nécessaire d'en situer les limites. Pour cela passer par la notion de paysage s'avère vraiment pertinent, afin de discerner ce qu'il est plus juste de nommer des *translimites* techniques, de par leurs gradations. Cette étape amène à inscrire la théorie dans une mise en perspective historique plus approfondie que la généalogie, avec une nouvelle traduction des textes de référence, apportant un éclairage neuf sur certains flous ou inexactitudes. Cette démarche interroge vraiment les

8 Master II Recherche « Théâtre et autres arts », sous la direction de Catherine Naugrette, université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

origines présumées de la scénographie et questionne la justesse raccourcie de l'interprétation en décor peint. L'étude d'un corpus d'œuvres de différents modes d'expression, du XX^e siècle, intitulé *Courant 0*, permet ensuite d'expérimenter sa validité mais aussi de déterminer un mouvement possible de « dé-représentation » de la machine, amenant avec lui une actualisation des notions de représentation, d'image et d'imaginaire, ainsi que de leur fonctionnement. L'observation de la scénographie de ce corpus du point de vue de la réception est après contrebalancé par une expérimentation « en laboratoire », du point de vue du manipulateur de la machine et de la création d'une scénographie. Elle révèle alors un rapport fort et singulier à l'être humain dans la notion d'investissement émotionnel, le positionnant au cœur de son fonctionnement et de sa raison d'être. Le dernier point approfondie l'observation de capacités particulières de la machine reliées à l'exploitation émotionnelle comme l'attribution d'intégrité et la médiation, à travers l'étude d'applications spécifiques : marionnette et exposition. L'ensemble de ce parcours éclaire la machine à représenter comme un outil de prise sur le monde, et surtout sur sa représentation, par l'être humain.

Dans le cheminement réflexif proposé, certaines idées développées pourront peut-être paraître à première vue s'éloigner du sujet mais, après leur approfondissement, le lien qui les unit sera retissé et intégrée comme une nouvelle pièce de compréhension de la théorie. L'hétérogénéité possible du parcours de recherche est en partie liée à l'éclatement des notions et des applications de la scénographie telle qu'abordée par le prisme de la théorie systémique. C'est d'ailleurs bien l'enjeu de la présente proposition : rassembler, coordonner, organiser une théorie solide existant par elle-même grâce à la mise en relation de notions qui n'ont pas été réunies dans ce but jusqu'à présent. Ainsi la construction rouage par rouage de la machine à représenter fait sens dans l'affinage par réglages successifs de la théorie systémique.

Au moment où la Maison des Artistes reconnaît le scénographe comme artiste-auteur depuis le début de l'année 2018⁹ – et ainsi la scénographie comme production artistique –, alors que jusqu'à présent il était considéré dans les faits comme technicien par le régime d'intermittence du spectacle¹⁰, on peut mesurer l'intérêt d'entreprendre la recherche menée ici. Tandis que le statut des praticiens évolue et que la scénographie gagne en reconnaissance, il semble important, voire urgent, de proposer aujourd'hui une théorie systémique de la scénographie.

9 Notice de l'Agessa et de la Maison des Artistes, janvier 2018, <http://www.snac.fr/site/wp-content/uploads/2018/01/NOTICE-SCENOGRAPHES-Vers-19-janvier-2018.doc.pdf>, consulté le 9 avril 2018.

10 Fiche juridique du Centre National du Théâtre sur le statut du scénographe, 2005, <http://www.cnt.asso.fr/upload/scenographe.pdf>, consulté le 9 avril 2018.

1. La machine à représenter

La scénographie n'est pas toujours reconnue comme une discipline à part entière et souvent subordonnée à un domaine plus identifié, comme le théâtre¹¹ par exemple. Elle se révèle difficile à saisir dans sa substance, tant ses pratiques et définitions sont imprécises, diverses et fluctuantes, selon le domaine auquel elle se voit affiliée. La mise au point d'un canevas théorique vise à comprendre le fonctionnement complexe de la scénographie d'un point de vue scientifique, afin de cerner précisément sa substance intrinsèque, ses propriétés, ses enjeux et son champ d'influence. Cette démarche donne la possibilité d'appréhender cette discipline comme telle et ainsi de la saisir pour ce qu'elle est réellement, en tant qu'objet et sujet d'étude et, conséquemment, de pouvoir l'aborder sous différents angles, qu'ils soient techniques, historiques, psychanalytiques, philosophiques, etc. comme toute autre discipline.

Le sujet d'étude est donc bien la scénographie abordée comme un objet à disséquer, démonter, tester, schématiser, calculer, etc. dans le but de comprendre ce fonctionnement complexe qui échappe jusqu'à présent aux tentatives de définition réellement précises et effectives. Il y en a eu de suggérées auparavant, on peut prendre pour exemple ces deux propositions de Marcel Freydefont et de Jacques Polieri, assez représentatives de ce qui a pu être proposé depuis le milieu du XX^e siècle :

« [...] il s'agit d'architecturer un espace, de créer un cadre, de définir un vide, de caractériser un lieu pour des personnages et une histoire, d'organiser un ou des points de vue. En un mot, la scénographie est l'art d'ouvrir des perspectives pour donner un sens à l'espace. »¹²

« Scénographie – Ensemble des éléments picturaux, plastiques, techniques et théoriques qui permettent la création d'une image, d'une construction bi- ou tridimensionnelle, ou la mise en place d'une action notamment spectaculaire. »¹³

11 Marcel FREYDEFONT, « [...] il n'y a pas de scénographie estimable, pertinente et élégante sans dramaturgie, sans mise en scène, sans acteurs et sans jeu, en un mot, sans théâtre. », « Scénographing », article posté en avril 2011 sur le blog de l'Union Des Scénographes, <http://uniondesscenographes.fr/over-blog.com/article-scenographing-71694796.html>, consulté le 19 octobre 2016.

12 *La Scénographie en France*, "Actualité de la scénographie", n° 62, Éditions A. S., Paris, 1993, p. 6.

13 Jacques POLIERI, « Scénographie », texte de 1988, dans *Scénographie : théâtre, cinéma, télévision*,

Ces deux définitions constituent un point de départ intéressant car elles proviennent de figures assez emblématiques de la recherche théorique de ces dernières décennies sur la scénographie, et semblent cristalliser un certain consensus abordé en introduction. En l'état actuel de cette recherche, ce sont les plus représentatives de l'état définitionnel – en français aujourd'hui – lorsque l'on prend pour critère la volonté de procéder à une définition positive du contenu objectif de la discipline. À l'instar d'autres définitions contemporaines que nous verrons un peu plus loin et sur lesquelles nous nous attarderons, le constat que l'on peut faire sur ces formules est qu'elles sont assez vagues. La première tourne autour d'une idée de définition spatiale suffisamment large pour correspondre entièrement à une pratique de l'architecture ou du design d'espace mais ne donne rien de spécifiquement attribuable à la scénographie en tant qu'objet concret ou théorique. Ensuite, celle de Jacques Polieri consiste en un assemblage d'éléments hétéroclites dans une finalité elle-même hétéroclite et relativement indéfinie. Le seul syntagme univoque est la notion de création ; à partir d'éléments hétéroclites il y a création, par assemblage d'autres éléments hétéroclites de nature différente. Ce qui peut tout à fait correspondre à d'autres disciplines, comme l'installation d'art contemporain par exemple ou les notions mêmes, plus générales, de théâtre ou de spectacle, voire de dispositif.

On touche ici au nœud de la difficulté à cerner la scénographie comme un objet théorique : les notions, le vocabulaire, les outils ne sont pas spécifiques, et cela même au cœur du point d'amarrage que constitue le décor de théâtre. En effet, les pratiques séculaires¹⁴ au sein du théâtre empruntent autant à l'architecture qu'à la peinture, et les pratiques plus récentes comme la photographie, la vidéo, l'installation – de brume

Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1990 [1ère éd. *Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, 1963], p IX.

14 L'avènement de la scénographie dans le théâtre antique grec sera abordé plus en détail en partie 2. 2. Retour sur les prémices de la scénographie théâtrale occidentale.

sculptée¹⁵ par exemple ou encore de lumière modelée¹⁶ → n'ont pas attendu pour introduire de nouvelles possibilités dans les pratiques et définitions de la scénographie. Pour le moment, les définitions de la scénographie restent très attachées à leur milieu de production, qu'il s'agisse du théâtre ou de l'architecture, même si les exemples posent une activité tout à fait fluide et indépendante.

Le nom de *théorie systémique* de la scénographie a pour but de donner une identité, une qualité et une direction spécifique à cette recherche particulière. En effet, elle se démarque très fortement des définitions traditionnelles et en prend même souvent le contre-pied, sans pour autant chercher à les occulter ou les invalider car ces définitions sont une matière indispensable à cette réflexion.

En prenant ce nom, la théorie systémique de la scénographie se libère de l'attachement aux domaines d'application, et de la qualification professionnelle des praticiens en tant que scénographes, pour aller chercher des notions et des points d'ancrage dans des domaines autres, plus théoriques, tels que la systémique, l'esthétique, la philosophie, la communication, etc. avec l'objectif d'élaborer une théorie novatrice, spécifique, solide et indépendante. Le point de départ ne concerne donc pas les champs d'application de la scénographie, ni ce qui la produit, mais la captation d'une substance intrinsèque et irréductible de la scénographie en elle-même. Cette démarche s'inscrit définitivement dans une approche contemporaine sur une situation actuelle française même si elle établira des comparaisons et des ponts avec des situations à l'étranger et reviendra sur l'histoire de la pratique dans les parties suivantes.

15 Fujiko NAKAYA, *Fog square*, installation de brume sculptée, *Nuit Blanche 2013*, Paris. Il avait été fait appel à ses compétences par Gisèle VIENNE pour l'ambiance climatique de *This is how you will disappear*, Festival d'Avignon 2010.

16 Voir les ambiances créées par Christian Boltanski et Jean Kalman pour l'installation *La Dernière classe*, Triennale d'art contemporain *Echigo-Tsumari* (Niigata, Japon), 2009 ou le travail de projection vidéo d'Éric SOYER pour *La Réunification des deux Corées* de Joël POMMERAT, Théâtre de l'Odéon, Paris, 2014, en particulier la forêt.

- Généalogie

Il est très utile de faire un premier point sur le parcours du terme de scénographie (et du/des concept/s auquel il a été associé) à travers une recherche généalogique, pour cerner ce que l'on aborde aujourd'hui quand on parle de scénographie en général, et surtout comment il a été perçu et employé par le passé, surtout en France. Je fais ici une retranscription simple pour brosser un état du paysage mais je reviendrai très en détails sur les différents auteurs (surtout Aristote et Vitruve), leur conception de la scénographie dans leurs écrits respectifs, ainsi que leurs traductions, dans la seconde partie concernant le plein développement de la perspective historique¹⁷.

Tout d'abord le terme apparaît dans *La Poétique* d'Aristote (384 – 322 av. J.-C.). Il emploie le terme de σκηνογραφίαν¹⁸ au chapitre 4 : « Sophocle utilisa trois acteurs et introduisit les décors peints »¹⁹ pour la traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, ou « καί σκηνογραφίαν Σοφοκλής » en grec original pour la fin de la phrase. C'est la toute première occurrence du mot et elle n'est accompagnée d'aucune précision, ni explication quant à son contenu. Il est juste dit que la scénographie est introduite par Sophocle. L'étymologie est souvent reprise pour dissocier *skeno* (*skene*/scène) de *graphia* (habituellement écrire, dessiner). La traduction en « décors peints » est donc inexacte mais très fréquente.

17 Voir 2. 2. Retour sur l'histoire conceptuelle de la scénographie théâtrale occidentale.

18 ARISTOTE, *Poétique*, traduction du grec par Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, Éditions du Seuil, Paris, 1980, p. 45.

19 *Ibid.*, traduction en français p. 46.

Vient ensuite sa reprise dans le *De Architectura* de l'architecte romain Vitruve (90 à 20 av. J.-C.) où il utilise le terme de *scaenographia*²⁰, dans un paragraphe expliquant également l'ichnographie²¹ et l'orthographie²² :

« [...] ichnographia, orthographia, scaenographia. [...] Item scaenographia est frontis et laterum abscedentum adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus. »²³

Ce que je propose de traduire ainsi²⁴ :

[...] ichnographie, orthographie, scénographie. [...] De son côté, la scénographie est la fuite (éloignement/disparition) apparente des lignes depuis le centre sphérique (circulaire), duquel toutes les lignes répendent.

Ce qui traite d'une *perception* optique spécifique, en particulier de l'image architecturale perçue. Il est pris en compte ici la déformation de la perception visuelle comme un point important à intégrer dans la conception du projet architectural. Il n'y est pas question de représentation en deux dimensions. On le comprend surtout dans la logique du paragraphe complet. L'ichnographie intègre le rapport mouvant des ombres, l'orthographie s'occupe de l'équilibre proportionnel dans l'agencement des éléments du bâtiment et la scénographie prend en compte les déformations de perception optique. Une extrapolation à la dimension correctrice de ces déformations peut s'envisager dans

20 VITRUVÉ, *De Architectura/De l'Architecture*, traduction et commentaires dirigés par Pierre GROS, Éditions Les Belles Lettres, Paris, 2015 [1^{ère} éd. I^{er} siècle avant J.-C.], livre I, chapitre 2, paragraphe 2, p. 24.

21 L'ichnographie est le parcours circulaire régulier continu, que capturent (saisissent) les silhouettes/apparences dans les étendues tracées par le soleil (les ombres). Ceci est une proposition de traduction, voir 2. 2. 1. b. - Relire Aristote et Vitruve dans les mots justes ?

22 L'orthographie est l'érection de l'apparence extérieure selon un rapport d'équilibre (des proportions) qui laissera (postérité) à l'œuvre un bel aspect (figure). Ceci est une proposition de traduction, voir 2. 2. 1. b. - Relire Aristote et Vitruve dans les mots justes ?

23 VITRUVÉ, *De Architectura/De l'Architecture, Op. Cit.*, livre I, chapitre 2, paragraphes 1 et 2, pp. 24 et 26.

24 Cette traduction et les suivantes seront développées dans 2. 2. 1. b. - Relire Aristote et Vitruve dans les mots justes ?

la logique du paragraphe mais Vitruve ne l'écrit pas. Il se contente de nommer les trois paramètres dont il faut tenir compte dans le projet architectural pour aboutir à un résultat satisfaisant, pour l'architecture du bâtiment lui-même et pour l'image qu'il renvoie.

Un peu plus tard paraît *Vies et doctrines des philosophes illustres suivies de la vie de Plotin par Porphyre*²⁵ de Diogène de Laërce (180 à 240), un autre auteur grec. Il y raconte notamment la vie de Ménédème d'Érétrie (345 à 261 av. J.-C.), au chapitre XVII du livre II et y précise sa double profession, transmise par son père : architecte et « σκηνογράφον »²⁶ = scénographe = traduit par « coudre des tentes » ou « décorateur de théâtre »²⁷ selon les traductions. Ce qui renvoi en tous cas à la *skene* mais pas à la même activité, soit la fabriquer, soit la décorer.

Encore quelques temps plus tard, Proclus de Lycie (412-485), écrit ses *Commentaires sur le premier livre des éléments d'Euclide*²⁸. Il y traite d'une définition de la scénographie dans le prolégomène :

« καὶ τὴν λεγομένην σκηνογραφικὴν δεικνυσαν, πῶς ἂν τὰ φαινόμενα μὴ ἄρνημα ἢ ἄμορφα φαντάζοιτο ἐν ταῖς εἰκόσι παρὰ τὰς ἀποστάσεις καὶ τὰ ὕψη τῶν γεγραμμένων »²⁹

Ce que je propose de traduire par :

25 Diogène LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres suivies de la vie de Plotin par Porphyre*, trad. de Ch. ZEVORT, Éditions Charpentier, Paris, 1847.

26 *Ibid.*, version électronique disponible sur internet, <http://remacl.org/bloodwolf/philosophes/laerce/menedeme1.htm>, consulté le 6 mars 2018.

27 Diogène LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres suivies de la vie de Plotin par Porphyre*, trad. sous la dir. de Marie-Odile COULET-CAZÉ, Éditions Librairie Générale Française, Paris, 1999, p. 343.

28 PROCLI DIADOCHI, *In primum Euclidis elementorum librum commentarii*, ex recognitione Godofredi FRIEDLEIN, Éditions Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1992.

29 *Ibid.*, prolégomène, p. 40.

et ce qu'on appelle scénographie a montré, comment si (conditionnel) les phénomènes de vision ne conservent pas ou déforment les apparences dans les choses d'après la tension de l'éloignement ou de la hauteur (taille/volume) dans leur inscription.

La définition de la scénographie tient bien, ici aussi, du domaine de la perception optique. Elle traite du fait que les objets apparaissent déformés, à cause des distances ou des hauteurs, dans l'image qu'ils donnent à voir/percevoir. C'est la déformation de la perception optique dont parle Vitruve. L'emprunt direct à l'auteur romain est encore plus net dans le reste du passage³⁰. La définition de ce qu'est la scénographie est néanmoins un peu plus claire que celle de Vitruve, dans la dissociation de la réalité architecturale du bâtiment (proportions réelles) et de l'image donnée/perçue comme déformée et fuyante selon le point de vue. Il faut quand même préciser que le terme n'apparaît pas dans l'ouvrage original d'Euclide³¹, c'est un ajout (de Vitruve) par Proclus de Lycie, en introduction de l'ouvrage.

À cette étape de l'histoire généalogique du terme, on peut établir plusieurs choses. La filiation antique est très majoritairement grecque, à l'exception du romain Vitruve. Ensuite, les références datent principalement du IV^e siècle av. J.-C. Cela correspond plutôt à la fin de la période classique de la Grèce Antique³². Ce que l'on constate facilement avec la superposition des périodes des auteurs et personnes auxquelles ils se réfèrent : Aristote (384-322 av. J.-C.), Ménédème (345-261 av. J.-C.) et Euclide (environ 300 av. J.-C.). Les autres s'espacent ensuite de plusieurs siècles entre chaque : Vitruve (80-20 av. J.-C.), Diogène de Laërce (180-240) et Proclus de Lycie (412-485). En tous cas, l'ensemble des occurrences se rencontrent sur une période assez étendue de l'Antiquité Gréco-Romaine. Enfin, le concept est pluridisciplinaire. Il touche à la Poétique, voire au théâtre (Aristote), qualifie la perception optique (Vitruve et

30 Voir 2. 2. 1. b. - Relire Aristote et Vitruve dans les mots justes ?

31 EUCLIDE, *Opera omnia*, texte original en grec (env. 300 av. J.-C.), accompagné d'une traduction en latin de Johan Ludvig HEIBERG, Édition Lipsiae, Leipzig, 1883.

32 Comprise entre 480 à 323 av. J.-C.

Proclus de Lycie) ou pose encore un lien possible à l'architecture (Diogène de Laërce).

Si l'on avance dans le temps \neg et en l'état actuel de cette recherche de thèse \neg le Moyen-Âge semble mettre le terme de côté. Il faut attendre la redécouverte de Vitruve à la Renaissance pour voir le terme ressurgir. D'ailleurs Jean Chollet précise l'identité de son premier traducteur influent et la date de son travail :

« Dans le courant de théories artistiques préconisant de renouer avec l'inspiration des Anciens, la publication en 1486, par Sulpizio di Veroli, des traités de Vitruve, ingénieur et architecte romain du siècle d'Auguste, sera influente. »³³

Cependant, ce n'est que cinquante-neuf ans plus tard, avec la publication des livres d'architecture de Sebastiano Serlio, en 1545 que le mot refait vraiment surface, associé à un concept décalé. Si le traitement de l'ouvrage découle manifestement de celui de Vitruve, l'auteur se réfère directement à celui-ci, mais aussi à Euclide, dans la proposition de fusion de la scénographie avec la perspective :

« [...] perciocche il profondissimo Euclide ne tratta fottilmente con la fpeculatione. ma venendo alla pratica [et] al bisogno de l'Architetto, diro bene che perfpctiua e quella cofa che Vitruuio domada fcenographia, cioe la fröte [et] li lati di vno edificio, [et] ancho di qua lunque cofa o fuperficie o corpo. La qual perfpctiua confifte in tree linee principali. La prima e la linea piana, dalla qualle nafcono tutte le cofe. »³⁴

Ce que l'édition bilingue de 1545, traduite par Iehan Martin, donne pour :

33 Jean CHOLLET, *Encyclopédie Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/scenographie/>, consulté le 8 septembre 2017.

34 Sebastiano SERLIO, *Premier, second, troisième, quatrième et cinquième livres d'architecture de Sébastien Serlio Bolognois*, en version italienne originale et traduite par Iehan MARTIN, Éditions Jean Barbé, Paris, 1545 [entre 1537 et 1551], p. 25.

« Pourautant qu'Euclides aux introductions de fa spéculative en a fuffifamment traicté [de la difficulté de définir la perspective par écrit]. Mais pour venir a la demóstration, & fecourir au befoing des ftudieux, ie diray que cest celle que noftre Vitruue appelle Scenographie, qui cóprend non feulement le frót & les coftez d'vn edifice, ains qui plus eft toute forme foit ou fuperficie ou corps. & la force d'icelle confifte en trois lignes principales, dont la premiere eft la plaine de laquelle naiffent toutes les autres. »³⁵

La suite du paragraphe développe sur les autres lignes issues de la première et sur la notion d'horizon ; mais surtout sur l'utilisation indispensable de la perspective par la peinture, et inversement. Ce qui a permis le développement d'un bel art architectural, florissant dans son siècle, selon l'auteur italien, ainsi que l'avènement de grands peintres-architectes comme Bramante, Raffaello da Urbino et Baldefar Peruzzi, d'abord grands maîtres de peinture³⁶. La traduction de Jehan Martin n'est pas exacte, mais transmet quand même l'idée, dans le texte italien, que c'est Sebastiano Serlio qui fait volontairement l'association des deux concepts, scénographie (selon Vitruve) et perspective (référence à la spéculative d'Euclide), qui étaient jusque là séparés. D'ailleurs il précise lui-même que la notion de perspective est difficile à définir et qu'il pense qu'elle correspond à la définition de scénographie de Vitruve. Il ne l'affirme pas : « diro bene che perfpettiua e quella cofa che Vitruuio doñada fcenographia », que je propose de traduire "je dirais bien que la perspective est cette chose que Vitruve appelle scénographie". Même en se fondant sur l'écrit de Sebastiano Serlio, la scénographie posée comme concept de perspective, c'est-à-dire comme représentation en deux dimensions de volumes selon une certaine conception optique, reste une *hypothèse* de rapprochement de deux concepts.

C'est un tournant fondamental qui va avoir une grande influence sur les définitions de la scénographie dans les dictionnaires par la suite, même si cela ne va pas

35 *Ibid.*, page sans numérotation propre, entre p. 25 et 26.

36 *Ibid.*, page sans numérotation propre, entre p. 25 et 26.

être constant. Ce n'est pas le cas, par exemple, du prolégomène de Denis Henrion qui précède sa traduction des livres d'Euclide, publiée en 1615. En effet, il choisit de poursuivre la voie de la perception optique, dans la ligne directe de Proclus de Lycie. La traduction reprend d'ailleurs son propos presque mot pour mot :

« Ils [quelques anciens géomètres] difent que l'Optique eft engendrée de la Géométrie, pource qu'elle fe fert de rayons vifuels, comme de lignes, & d'angles qui font confitués d'iceux rayons : Or elle eft diuifée en trois parties : en l'Optique qui eft le nom général, Catoptrique & Scénographie, ou comme quelques vns ayment mieux Sciagraphie. [...] Et la Sciagraphie, ou Defignatrice des nóbres, monstre par qu'elle manière fe peut faire, que les chofes qui paroiffent ès images, femblent plaifantes & non difformes, pour les diftances & les hauteurs des chofes defignées. »³⁷

L'auteur s'inscrit clairement dans la filiation pré-renaissante \neg ou pré-Serlio \neg avec l'idée très claire de perception optique. On constate également que l'adéquation entre les termes et les concepts qu'ils désignent n'est pas stable et peut largement fluctuer. La scénographie est appelée « Sciagraphie, ou Defignatrice des nóbres ». Ce qui peut porter à des confusions ou des approximations, mélangeant une définition avec une autre. En effet la définition de sciagraphie correspond à l'ichnographie, la prise en compte du contraste et du tracé des ombres, comme on l'a vu chez Vitruve.

La définition d'André Félibien pour son dictionnaire en 1676 va, de son côté, suivre la voie ouverte par Sebastiano Serlio et la pousser dans une affirmation :

« Scenographie, c'eft la maniere de deffeigner un Edifice lorqu'il eft représenté en perfpective. Ce mot veut dire auffi une représentation de relief que l'on appelle modelle. V. Icnographie. »³⁸

37 EUCLIDE, *Les Quinze livres des Éléments d'Euclide*, traduit du latin par Denis HENRION, Éditions Abraham Pacard, Paris, 1615, prolégomène non paginé, 5^e page à partir de « Au lecteur ».

38 André FÉLIBIEN, *Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Éditions J.-B. Coignard, Paris, 1676, p. 733.

Ces deux courtes phrases donnent désormais deux sens spécifiques au terme de scénographie mais dans une association un peu paradoxale. Le premier recoupe architecture et peinture par la perspective. Le sens est absolument strict et exclut l'optique ou les mathématiques. On remarquera que la définition ne cite pas non plus le théâtre. Le deuxième sens lui attribue la conception de maquettes, sans spécifier d'échelle. André Félibien apporte en point final une confusion, en ajoutant le concept d'« ichtographie » (manifestement ichtographie) comme synonyme. Ce qui perpétue une confusion des termes et des concepts.

Le dictionnaire de Trévoux poursuit la filiation serlienne avec une innovation intéressante, dans sa version de 1740 :

« Scénographie, f. f. C'est la description d'une côte, d'un pays, tel qu'il se présente à nos yeux. *Scenographia, seu plaga aut regionis descriptio*. On le dit aussi d'un bâtiment, d'une place de guerre telle qu'elle paraît quand on la regarde par une de ses faces, quand on en dessine l'enceinte, les cloches & tout ce qui est en perspectives, & qui fait des ombres. Ce mot veut dire aussi une représentation de relief que l'on appelle Modèle. FÉLIBIEN, qui renvoie encore à Ichnographie comme la même chose. »³⁹

Si l'entrée se place de manière explicite dans la filiation d'André Félibien, avec la maquette dans un amalgame à l'orthographie et même à l'ichtographie, sa proposition principale est étonnante car elle fusionne la scénographie avec le paysage⁴⁰, au sens large. Elle comprend le pays, la place urbaine et l'architecture. Elle réunit aussi dans le même paragraphe, la notion de perception optique (« tel qu'il se présente à nos yeux ») et la représentation perspective. Enfin, elle traite la scénographie comme une description, donc comme une notion de rhétorique. On retrouve donc les ombres de

³⁹ *Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, contenant la signification et la définition tant des mots de l'une et de l'autre langue que des termes propres à chaque état et de chaque profession & avec des remarques d'érudition et de critique*, Éditions P. Antoine, Nancy, 1740, tome 5, folio 1844.

⁴⁰ Une approche du paysage sera développée plus loin, 2.1. *Paysmage et translimites scénographiques*.

l'ichnographie mêlé à la perspective et à la maquette (« modèle »), parachevant ce grand mélange des concepts, dans la fusion des trois paramètres réunis par Vitruve pour aboutir à un projet architectural satisfaisant.

L'entrée dans la deuxième version du dictionnaire de Pierre-Claude-Victor Boiste, en 1803, se fait beaucoup plus succincte :

« Scénographie, s. f. *Scenographia*. t. de mathém. Perspective, modèle. * art de peindre des scènes, des décorations, B. »⁴¹

Cette définition se contente de réunir, bout à bout, plusieurs approches post-renaissance, dont celles de Denis Henrion (mathématiques), Sebastiano Serlio (perspective) et d'André Félibien (modèle). Cependant, elle innove quand même en introduisant indirectement le théâtre, par les scènes et les décorations.

La proposition de Victor Cousin, en 1846, dans son *Cours de l'Histoire de la philosophie moderne*, est beaucoup plus surprenante. Après avoir explicité le concept de monade, de Gottfried Wilhelm Leibniz, comme « *le monde en raccourci ; c'est le miroir de toute nature* »⁴², il précise le caractère représentatif commun à toutes les monades, y compris dans leurs perceptions externes. Seulement, cette perception est obscure pour l'humain car « sans aperception, sans conscience, sans mémoire »⁴³. Il précise ensuite :

« Il y a bien perception, mais il n'y a pas aperception ; la perception est une représentation purement scénographique ; c'est une scène décrite mais il n'y a pas de spectateur. »⁴⁴

41 Pierre-Claude-Victor BOISTE, *Dictionnaire universel de la langue française, avec le latin, et manuel d'orthographe et de néologie*, Éditions Desray, Paris, 1803 [1ère éd. 1800], p. 361.

42 Victor COUSIN, *Œuvres de Victor Cousin*, 1^{ère} série, Tome 1 (*Cours de l'Histoire de la philosophie moderne*), Éditions Ladrangue et Didier, Paris, 1846, p. 97.

43 *Ibid.*

44 *Ibid.*, p. 98.

Victor Cousin reconnecte avec la dimension rhétorique de description du dictionnaire de Trevoux, mais aussi avec l'idée de perception de Denis Henrion, et introduit la notion d'image mentale avec la scène sans spectateur.

Émile Littré publie ensuite son dictionnaire normatif de la langue française, *Le Littré*⁴⁵, sur la période 1863/1872. Sa proposition est riche et hiérarchise par ses entrées les différentes occurrences du mot. On remarque que celles-ci reprennent de manière assez synthétique ce qui s'est écrit auparavant :

« SCÉNOGRAPHIE (sé-no-gra-fie), *s. f.* 1. Terme de peinture. Art qui consiste à dessiner les édifices, les sites, les villes, etc. en perspective, c'est-à-dire avec les diminutions et les raccourcissements que la perspective y apporte, par opposition à ichnographie et orthographie, qui sont des plans purement géométriques, où la perspective n'est pas observée. || 2. Art de peindre les décorations scéniques. || 3. Les représentations mêmes, les objets représentés. La scénographie d'un palais et de ses jardins. || 4. Terme de maçonnerie. Art de représenter un édifice en relief, qu'on appelle aussi modèle.

– HIST. XVI^e s. Le corps de ce jardin-ci est relevé en schenographie ou perspective, il monte jusques à la hauteur de six toises, par six retours de la montaignete.... O. DE SERES, 602.

– ÉTYM. Σκηνογραφία, L'ART D'ORNER LE THÉÂTRE, de σκηνη, scène, théâtre, et γραφειν, dessiner. »⁴⁶

La définition commence avec la perspective de peinture (Sebastiano Serlio), enchaîne avec la toile peinte pour les décors de théâtre (Pierre-Claude-Victor Boiste), passe à un rapport fort à la représentation accompagnée d'une qualification des objets par ce terme et termine avec une dernière possibilité un peu obscure qui mélange maçonnerie et maquette. Cette dernière rappelle étrangement la proposition d'André Félibien. On note

45 Émile LITTRÉ, *Le Littré*, dictionnaire normatif de la langue française, Éditions Hachette, Paris, 1863/1872.

46 *Ibid.*, version de 1873-1874 consultée sur Gallica, p. 1852, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54066991/f463.item.r=sc%C3%A9nographie>, consulté le 16 juin 2018.

aussi que l'entrée théâtrale est devenue beaucoup plus qu'anecdotique par rapport à Pierre-Claude-Victor Boiste et que l'aspect des mathématiques est complètement évacué. L'aspect paysager du Dictionnaire de Trévoux persiste dans l'exemple historique. On voit pointer une nouveauté dans la proposition d'une étymologie de la construction du mot. La troisième occurrence concernant les « représentations mêmes » est, de son côté, une innovation assez curieuse. Elle sera reprise en détail un peu plus loin⁴⁷ comme point de départ de réflexion de la théorie systémique de la scénographie.

Il est à noter que dans la série de dictionnaires anciens accessibles et répertoriés par la plateforme numérique du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales⁴⁸, l'occurrence n'apparaît pas avant son entrée dans le *Dictionnaire de l'Académie Française*. On peut donc refaire un saut en arrière et considérer le parcours à long terme de ce dictionnaire, de la première à la huitième édition, qui recouvre plusieurs siècles de 1694 à 1932/1935. La publication de la neuvième édition, commencée (par fascicules) en 1986, n'a pas encore atteint la lettre s en l'état actuel de ce travail de recherche⁴⁹. Le mot ne figure pas du tout dans la première édition de 1694. On constate néanmoins que l'omission est réparée dans la quatrième version de 1762, où la définition correspond majoritairement à l'approche succincte de Pierre-Claude-Victor Boiste :

« SCÉNOGRAPHIE. s.f. Terme de Mathématique. Perspective, représentation d'un objet en projection sur un tableau. »⁵⁰

47 Voir 1. 1. 2. Remise en perspective par la notion de Représentation.

48 *Dictionnaire Oeconomique de Chomel* (1741), *Dictionnaire du Moyen Français* (1330-1500), *Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes* (XII^e siècle), troisième édition du *Dictionarium latinogallicum de Robert Estienne* (1552), *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne de Jean Nicot* (Paris, David Douceur, 1606), *Dictionnaire historique et critique de Bayle* (fac-similé de la version de 1740), *Dictionnaire de Trévoux* (imprimé à Nancy en 1740), *Dictionnaire critique de la langue française Jean-François Féraud* (1787-1788), plateforme accessible à <http://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens/>, consultée le 8 septembre 2017.

49 Voir la plateforme numérique de l'Académie française, onglets « Le Dictionnaire » et « La 9^e édition » pour suivre l'historique de la dernière édition et l'avancée des travaux, <http://www.academie-francaise.fr/le-dictionnaire/la-9e-edition>, consulté le 14 juin 2018.

50 Entrée « scénographie », *Dictionnaire de l'Académie Française*, quatrième édition, 1762, <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=sc>

L'approche de Denis Henrion (mathématiques) est reprise. Celle de Sebastiano Serlio (perspective) est développée comme projection sur un plan par un traitement en deux dimensions et en peinture (« tableau »). La notion de maquette ainsi que la référence indirecte au théâtre sont abandonnées. Dans cette version, la scénographie est un terme et un concept de mathématique concernant la projection d'objet sur une surface. Il s'agit d'une notion et d'un procédé abstraits.

La catégorisation dans le domaine des mathématiques est également conservée dans la cinquième édition de 1798 :

« SCÉNOGRAPHIE. s. fém. Terme de Mathématique. Représentation en perspective d'un objet projeté sur un plan horizontal. »⁵¹

La définition ne change que d'un terme (« plan horizontal » remplace « tableau »), pour gagner en précision semble-t-il, quant à la projection abstraite, mais elle manifeste surtout l'évacuation de la peinture pour exacerber une acception purement théorique de perspective.

Dans la même période, l'*Encyclopédie* de Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert propose, entre 1751 et 1772, une entrée du mot sur laquelle il importe de s'arrêter :

« SCENOGRAPHIE, (*terme de perspective*) [Perspective] d'Alembert »⁵²

« PERSPECTIVE, s. f. (*Ordre Encycl. Entend. Raison, Philos. ou Science, Science de la nature, Mathématiques, Mathématiques mixtes, Optique, Perspective.*) c'est l'art de

[%E9nographie&dicoid=ACAD1762&headword=&dicoid=ACAD1762](#), consulté le 8 septembre 2017.

51 Entrée « scénographie » *Dictionnaire de l'Académie Française*, cinquième édition, 1798, <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=sc>

[%E9nographie&dicoid=ACAD1798&headword=&dicoid=ACAD1798](#), consulté le 8 septembre 2017.

52 Entrée « scénographie », Denis DIDEROT et Jean LE ROND D'ALEMBERT (sous la dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, Éditeur Le Breton, Durand, Briasson et Michel-Antoine David, Paris, 1751 à 1772, <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/search3?dbname=encyclopedie0416&dgdivhead=SCENOGRAPHIE>, consulté le 8 septembre 2017.

représenter sur une surface plane les objets visibles tels qu'ils paroissent à une distance ou à une hauteur donnée à - travers un plan transparent, placé perpendiculairement à l'horizon entre l'œil & l'objet. La *Perspective* est ou *spéculative* ou *pratique*.

La *spéculative* est la théorie des différentes apparences ou représentations de certains objets, suivant les différentes positions de l'œil qui le regarde.

La *pratique* est la méthode de représenter ce qui paroît à nos yeux ou ce que notre imagination conçoit, & de le représenter sous une forme semblable aux objets que nous voyons.

La *Perspective*, soit spéculative, soit pratique a deux parties, l'Ichnographie, qui est la représentation des surfaces, & la Scénographie qui est celle des solides. Voyez ICHNOGRAPHIE & SCÉNOGRAPHIE.

Nous trouvons dans quelques ouvrages des anciens, & principalement dans Vitruve, des traces des connoissances qu'ils avoient de la *Perspective*, mais il ne nous est resté d'eux aucun écrit en forme sur ce sujet. Ainsi si cette science a été, pour ainsi dire, recrée par les modernes, Albert Durer & Pietro del Borgo en ont les premiers donné les règles [...]. »⁵³

La définition de la scénographie est vidée de son contenu pour renvoyer directement à l'entrée de perspective, dans une synonymie. Il n'y a pas de différenciation, excepté que l'entrée de scénographie ne contient presque rien et que c'est le terme de perspective qui est vraiment défini. D'ailleurs, cette définition de la perspective est beaucoup plus précise que toutes celles qui précèdent et sans précédent dans ses références et sa définition. La perspective est ainsi la combinaison de la Spéculative (que Sebastiano Serlio a attribué à Euclide, comme on l'a vu plus tôt) et de la Pratique. La spéculative est clairement le nom de la capacité de la perception optique à conserver l'image des objets, auprès de l'œil, sans déformation. Ce qui se situe dans la lignée de Denis Henrion, mais dit l'inverse du constat de déformation dans la perception, que définit Proclus de Lycie.

53 *Ibid.*, Entrée « perspective », <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.11:940.encyclopédie0416.4272462>

La pratique est la représentation en deux dimensions dans la conservation de leur apparence. La perspective est une réunion des deux. Il y a le point focal de l'œil qui s'ouvre comme un cône. Il rencontre une surface plane représentant une image en profondeur donnant l'illusion que le point de fuite prolonge de l'autre côté, par un nouveau cône se fermant à l'horizon. Ce qui conserve l'apparence des volumes. En citant expressément sa filiation à Vitruve par l'ichnographie et la scénographie, la définition omet cependant l'orthographie. En spécifiant la scénographie comme représentation des solides, en co-occurrence avec l'ichnographie comme représentation des surfaces, la définition déplace étrangement son statut de synonyme de perspective à celui de spécialisation et renverse la dynamique hiérarchique. En cela elle suit la démarche de Proclus de Lycie avec l'Optique qui était à fois notion générale et branche particulière dans sa proposition. En tous cas cette définition se place en droite ligne du propos de Sebastiano Serlio, dans son amalgame et dans la fusion avec la représentation en deux dimensions. Il est à noter qu'elle fait toujours cohabiter les mathématiques, l'optique, ainsi que la science de la nature (loi de perception), et la philosophie.

Pour revenir au *Dictionnaire de l'Académie française*, la sixième édition de 1832-1835 apporte un déplacement significatif :

« SCÉNOGRAPHIE. s. f. T. de Peinture. L'art de mettre, de représenter les objets en perspective, particulièrement les sites et les édifices. On l'applique surtout à L'art de peindre les décorations scéniques.

Il se dit également des représentations mêmes, des objets représentés. *La scénographie d'un palais et de ses jardins, d'une ville, d'un vallon, etc.* »⁵⁴

Les dimensions d'optique, de mathématiques ou de perception sont complètement évacuées. Le terme se voit drastiquement restreint dans ses acceptions et complètement

54 Entrée « scénographie » *Dictionnaire de l'Académie Française*, sixième édition, 1832-1835, <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=sc%E9nographie&dicoid=ACAD1835&headword=&dicoid=ACAD1835>, consulté le 8 septembre 2017.

assujetti à la perspective peinte ; et même plus spécialisée encore, à une application théâtrale qui en fait une appropriation quasi exclusive. On assiste également, dans ce processus, à un transfert d'un concept aux objets d'application de ce concept. La scénographie devient matérielle. C'est un nouveau retournement par rapport aux précédentes définitions.

La définition reste absolument identique dans la septième édition de 1878⁵⁵. Ce qui marque potentiellement une continuité d'usage et de définition. Néanmoins, ce n'est plus le cas dans la huitième édition parue en 1932-1935⁵⁶. En effet, l'entrée disparaît simplement sans procès. Ce qui pose la question de l'usage du mot et de sa possible tombée en désuétude entre 1878 et 1935.

C'est moins de dix années après que le terme revient, en grand honneur, dans le titre de l'ouvrage de Pierre Sonrel, *Traité de scénographie*⁵⁷, publié en 1943. Pourtant l'auteur n'en donne pas de définition personnelle directe dans cette édition. Il cite directement, dès la page précédant sa préface, la définition du *Littré*. La seule différence est que l'exemple historique du paysage est enlevée.

La préface utilise ensuite le terme de scénographie pour qualifier largement la dimension d'aménagement architectural du dispositif scénique, c'est-à-dire le rapport théâtral scène/salle. Le corps de l'ouvrage retrace ensuite un parcours historique ainsi qu'un état des lieux de la machinerie théâtrale, surtout héritée de la fin de la Renaissance. L'approche par l'aménagement architectural théâtral pose un décalage très prononcé avec l'ensemble des approches énumérées jusqu'à présent, et ainsi, une conception innovante. L'approche de Pierre Sonrel sera développée plus en détail dans la partie historique⁵⁸.

55 Entrée « scénographie », *Dictionnaire de l'Académie Française*, Éditions Firmin-Didot, Paris, 1878, septième édition, Tome 2, p. 716, version numérique disponible sur Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50410d/f717.item.r=sable>, consulté le juin 2018.

56 *Dictionnaire de l'Académie française*, Éditions Hachette, Paris, 1932-1935.

57 Pierre SONREL, *Traité de scénographie, Op. Cit.*, édition originale de 1943.

58 Voir 2. 2. 6. c. Pierre Sonrel et le rapport scène/salle.

On retrouve, quelques années plus tard, le mot de scénographie, de manière un peu inattendue, dans un texte de Blaise Cendrars intitulé *Le Lotissement du ciel*⁵⁹, publié en 1949 :

« [...] les coulées de forêt figée comme des coulées de lave pétrifiée qui cimentaient les différents reliefs aux différents niveaux, tout ce massif crayeux et charbonneux sous la lune diffuse, compartimenté et distribué comme sur une vieille gravure italienne la solitude des Camaldules ou sur une ancienne estampe chinoise la montagne aux mille Bouddhas, scénographie baroque, tourmentée, fouillée, où des chemins, des pistes, des sentiers enduits de lune serpentaient dans toutes les directions, allaient se perdre dans les lointains, et, par une large échancrure et comme à travers une vitre qui s'y adaptait exactement, on découvrait un autre pan du ciel criblé d'étoiles, mais ternies et poussiéreuses, peintes comme sur une toile de fond fripée [...]. »⁶⁰

Six ans après la publication de Pierre Sonrel, l'utilisation du mot de scénographie dans la prose de Blaise Cendrars semble perpétuer la direction du décor/toile peint/e, dans une orientation proche des propositions du *Littre* et de la septième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*. En effet, les comparaisons aux « gravure italienne », « estampe chinoise » et surtout « toile de fond », induisent la toile peinte décorative. La qualification de « baroque » la précise dans sa dimension théâtrale par la période faste du procédé. On remarquera néanmoins le retour de la dimension paysagère de la scénographie proposée par le Dictionnaire de Trévoux.

*L'Histoire des spectacles*⁶¹, dirigée par Guy Dumur et publiée en 1965, ne semble pas avoir intégré l'innovation du rapport architectural de Pierre Sonrel. Le titre « Naissance et avenir de la scénographie »⁶² ouvre sur une définition du décor théâtral perspectiviste et non du dispositif global :

59 Blaise CENDRARS, *Le Lotissement du ciel*, Éditions Denoël, Paris, 1949.

60 *Ibid.*, p. 202.

61 Guy DUMUR (dir.), *Histoire des spectacles*, Éditions Gallimard, Paris, 1965.

62 *Ibid.*, p. 583.

« L'Italie a trouvé l'une des formes d'expression les plus originales de son génie plastique dans la scénographie, cet art de l'illusion optique dont la naissance et le développement sont intimement liés aux avatars de la perspective, que Léonard de Vinci disait fille de la peinture. La scénographie signifia d'abord, à la Renaissance, l'art de "mettre les objets en perspective" en les représentant sur une surface peinte. Le mot ne prendra toute son acception théâtrale qu'au XVII^e siècle. C'est à l'époque du baroque, et de la Contre-réforme triomphante, que la scénographie deviendra l'art du décor en perspective, quand la tonalité théâtrale, s'épandant sur toutes les manifestations de la vie, les colorera avec éclat. »⁶³

Ensuite se déroule un passage très conséquent et précis de plusieurs pages sur l'histoire du décor théâtral dans son intégration du système perspectiviste au cours de la Renaissance. L'acception du terme est donc dans une continuité post-Serlio et pré-Sonrel mais développe vraiment la construction historique du système des toiles peintes, y compris par rapport à Vitruve, dans une filiation au théâtre romain et grec antique. La formulation plus littéraire que les entrées succinctes abordées précédemment permet ainsi un développement plus complet et fluide.

L'utilisation du mot tchèque de « scénografie »⁶⁴ dans la proposition fondatrice de la *Quadriennale de Prague* en 1967 propulse une exploitation active du terme au-delà du cercle littéraire, ainsi qu'une diffusion idiomatique internationale. Selon l'Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et Architectes de Théâtre (OISTAT), le festival est un prolongement de la section théâtrale de l'Exposition Universelle de Bruxelles de 1958 et de la Biennale des Arts Visuels de São Paulo de 1959⁶⁵. Elle est récupérée par l'Institut International du Théâtre (*International Theatre*

63 *Ibid.*

64 Service des archives en ligne de la Quadriennale de Prague, document enregistré dans le fichier *Proposal 1967*, onglet « Historical materials », <http://services.pq.cz/res/data/184/018858.pdf>, consulté le 18 juin 2018.

65 *A brief history of OISTAT*, rubrique « About », onglet « History », site internet officiel de l'OISTAT, <http://www.oistat.org/Item/list.asp?id=1162>, consulté le 18 juin 2018 et Claudia SUÁREZ

Institute) déjà fondé à Prague en 1948. Entre ces deux dates, il y eu une tentative de fonder une section de scénographie dans l'institut mais la démarche échoua⁶⁶.

Une occurrence du mot scénographie apparaît en 1969 dans un domaine complètement détaché du théâtre. Jean-Louis Schefer l'utilise en titre pour son ouvrage *Scénographie d'un tableau*⁶⁷, dans une démarche d'analyse sémiotique très pointue d'une image. Cette démarche singulière sera étudiée plus en détail et comme point important pour la théorie systémique de la scénographie, un peu plus loin⁶⁸.

L'inscription dans la filiation théâtrale se poursuit cependant dans le dictionnaire de théâtre de Patrice Pavis, publié en 1980 :

« (Du grec *skênographia*, art d'orner le théâtre, décor de peinture.)

1. [] - (Terme de peinture). Art de dessiner un édifice en perspective.

2. [] - Art de peindre la scène théâtrale.

3. [] - Les décorations elles-mêmes.

4. [] - Sciences de la scène et de l'espace théâtral (scène et salle).

* Décor, objet, espace dramatique, dramaturgie.

SONREL, 1943 – DIETRICH, 1966. »⁶⁹

Les trois premières entrées – ainsi que leur hiérarchisation – reprennent manifestement la proposition du *Littre*. La formulation en entrées succinctes est également recouverte.

OLIVARES, *Redéfinir le rôle du scénographe aujourd'hui : questionnements et débats autour de la Quadriennale de Prague 2011*, thèse sous la direction de Catherine NAUGRETTE, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (IRET), 2018, p. 135.

66 *Ibid.*

67 Jean-Louis SCHEFER, *Scénographie d'un tableau*, Éditions du Seuil, Paris, 1969.

68 Voir I. 1. 3. L'innovation oubliée de *Scénographie d'un tableau*

69 Patrice PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Éditions Sociales, Paris, 1980, p. 357. « Dietrich, 1966 » renvoie probablement à Margret Dietrich, cependant, en l'état actuel de cette recherche, le texte de référence n'a pas pu être identifié et retrouvé pour être analysé.

On constate qu'au passage, la notion s'est hybridée et modernisée. En effet le concept de perspective est conservé, cohabitant avec la technique picturale et les représentations théâtrales elles-mêmes. Cependant, une modernisation, probablement due à l'innovation de Pierre Sonrel, avec la quatrième entrée « Science de la scène et de l'espace théâtral », apporte une nouvelle possibilité dans la gestion de l'espace scénique attribuée au domaine de compétence de la scénographie. On notera que, dans l'ouvrage, les entrées d'« espace scénique »⁷⁰ et de « décor »⁷¹ sont beaucoup plus développées que celle, assez succincte, de scénographie (deux à trois pages contre quelques lignes) et que « décor ou scénographie »⁷² sont considérés comme synonymes ; ce qui fait écho à l'amalgame du concept et de son objet d'application, de la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie Française*.

La brièveté des définitions se voit abondamment allongée et la hiérarchie des entrées restructurée en profondeur dans le dictionnaire de théâtre de Michel Corvin⁷³, publié en 1991. On y trouve cinq entrées pour la notion de scénographie : deux mineures et trois majeures, dont une plus ou moins synthétique des deux autres. Une première entrée mineure du terme⁷⁴ conclue la rubrique majeure de « Scène à faire »⁷⁵ dans un paragraphe conséquent, écrit par Marcel Freydefont. L'entrée interroge surtout la notion de scène, en tant que plateau, espace réel ou encore imaginaire. Une deuxième entrée mineure et très brève, « typologie scénographique »⁷⁶, se retrouve dans la rubrique majeure « Scène (type de) »⁷⁷. Elle porte sur les aménagements matériels en deux catégories : fixe et changement. Ensuite un riche fascicule couleur est intégré avec des illustrations de natures diverses, accompagnées d'une définition de la scénographie non signée :

70 *Ibid.*, pp. 157-158.

71 *Ibid.*, pp. 99-101.

72 *Ibid.*, p. 99.

73 Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Éditions Bordas, Paris 1991.

74 *Ibid.*, p. 749.

75 *Ibid.*, p. 747.

76 *Ibid.*, p. 752.

77 *Ibid.*

« La scénographie est un de ces termes théâtraux qui ont une destinée particulière. Le mot, galvaudé, est entré dans le langage courant avec un air de mystère qui donne de l'importance ostentatoire à ce qu'il touche. À la suite de ce qu'on peut appeler l'élargissement de la scénographie, cette discipline concerne bien d'autres domaines que le théâtre dont elle paraît être seulement originaire. Théâtralement, on distingue aujourd'hui la scénographie de plateau pour désigner le travail du décorateur ainsi redéfini non seulement dans sa dénomination, mais aussi, plus profondément dans son rôle, de la scénographie d'équipement pour recouvrir l'activité de spécification et de prescription des aménagements spatiaux et des aménagements techniques d'une salle de spectacle. La scénographie s'applique aussi à d'autres champs d'activité, nous éloignant du théâtre. Cet éloignement du théâtre est apparent : un tel élargissement rend compte d'une spectacularisation des pratiques sociales. C'est que toutes les pratiques scénographiques relèvent d'un enjeu bien autrement important que leur simple valeur décorative ou fonctionnelle. Elles organisent l'espace en scène, espace naturel, espace social, espace urbain. En le dramatisant, elles mettent en jeu une conception symbolique, imaginaire, de l'espace par la tension établie entre un lieu et un événement. »⁷⁸

La définition se poursuit ensuite sur un aspect historique, puis sur les intégrations plastiques des révolutions scéniques et artistiques du XX^e siècle. Cette définition s'inscrit dans la lignée des deux précédentes. Elle reprend la filiation historique de *l'Histoire des spectacles* de Guy Dumur et développe intensément la quatrième entrée – « Sciences de la scène et de l'espace théâtral (scène et salle) » – du Dictionnaire de Patrice Pavis. C'est, en fait, le propos de Pierre Sonrel qu'elle réorganise et exhausse. Car si l'architecte traitait du dispositif architectural à travers le rapport scène/salle, la définition donnée ici intègre sans ambiguïté cet ensemble plus les décors, voire un « élargissement » à toutes les formes spectaculaires, y compris dans ses dimensions sociales, imaginaires, dramatiques et surtout spatiales. C'est là l'innovation de cette définition : elle devient pluri-dimensionnelle et pluri-disciplinaire en se cristallisant par

78 *Ibid.*, fascicule non paginé, intégré entre la page 752 et la page 753.

la notion d'espace.

Si elle synthétise très fortement les deux entrées majeures qui suivent, celles-ci apportent leur direction spécifique. La première s'intitule « Scénographie (esthétique) »⁷⁹. Cette entrée est écrite par Luc Boucris et Guy-Claude François. Elle donne une autre définition, plus brève, qui se concentre vraiment sur la notion spatiale :

« [...] art de mise en forme de l'espace de la représentation. De la conception d'un décor pour une mise en scène donnée à celle d'un lieu de spectacle, en passant par l'aménagement de tout un espace pour un spectacle, l'intervention du scénographe peut prendre des formes extrêmement diverses. »⁸⁰

Le paragraphe se prolonge avec trois rubriques mineures : « Scénographes ou décorateurs ? », « Manipuler l'espace » et « Au-delà du théâtre ». Elles développent chacune une perspective très contemporaine de la pratique scénographique, plutôt du point de vue des praticiens. La dernière entrée majeure⁸¹ prend pour titre « Scénographie classique (historique) »⁸². Elle retrace le parcours historique théâtrale depuis l'antiquité grecque jusqu'au XVII^e siècle⁸³ et s'achève avec un bilan de Marcel Freydefont.

L'entrée de l'*Encyclopédie Universalis* rédigée par Jean Chollet, vers 2003, poursuit la même direction de définition par l'organisation spatiale :

« Créer l'espace nécessaire à la représentation dramatique, évoquer les lieux de son action ou en prolonger le sens, par la voie de l'illusion, de l'illustration, du symbolisme, du naturalisme ou de l'abstraction. Déterminer une spatialité nécessaire au jeu du comédien et à son rapport avec les spectateurs. Autant d'entreprises qui relèvent de la fonction majeure de la scénographie. À partir du théâtre antique, puis sous l'influence de Vitruve et Serlio à la Renaissance, des théories d'Appia et Craig au XIX^e siècle, ses

79 *Ibid.*, pp. 753-754.

80 *Ibid.*, p. 753.

81 *Ibid.*, pp. 754 à 760.

82 *Ibid.*, p. 754.

83 Les entrées sont écrites par plusieurs auteurs selon le découpage en grandes périodes historiques : P. Ghiron-Bistagne, F. Dupont, B. Faivre et C. Delmas.

mises en formes et ses esthétiques accompagnent les évolutions majeures du théâtre occidental. Elle a conditionné le spectacle de telle manière qu'analyser la dramaturgie d'une époque renvoie forcément à l'étude d'une scénographie d'une forme donnée. »⁸⁴

Jean Chollet entérine une approche corrélationnelle de la scénographie et de la dramaturgie dans l'étude du dispositif théâtral – surtout architectural –, accompagnée d'une perspective historique conséquente. C'est la notion consensuelle d'espace qui vient embrasser les multiples entrées du terme et refondre une approche conceptuelle globale autour de cette idée. Les notions de perspective puis de peinture ont disparu pour laisser le champ libre au lieu scénique qui fusionne le lieu technique avec le lieu fictionnel.

On peut dire ici que cette conception s'inscrit aussi en ligne directe des changements conceptuels innovés par les metteurs en scène et théoriciens de théâtre suisse Adolphe Appia (1862-1928), et britannique Edward Gordon Craig (1872-1966). En effet ceux-ci proposèrent la mise en retrait, voire l'abandon de la toile peinte au profit de l'utilisation de l'architecture et de l'espace réel en volume, mis en forme par la lumière, au tournant du XX^e siècle⁸⁵. La surface de la toile peinte éclate très progressivement et la peinture en tant que représentation à deux dimensions est peu à peu écartée.

La scénographie, dans ses précédentes acceptions de perspective ou de peinture perd ses supports et mute pour investir le lieu théâtral⁸⁶.

Aujourd'hui, on peut faire le constat que le mot existe dans la plupart des langues d'Europe de l'Ouest : en grec bien sûr avec *σκηνογραφία* (skinographia), en italien avec *scenografia*, en espagnol avec *escenografía*, en portugais avec *cenografia*, en tchèque avec *scénografia*, en allemand avec *szenografie* ou encore en anglais avec *scenography*, etc. On peut même rajouter *сценография* pour le russe et *stsenograafia* pour l'estonien.

84 Entrée « scénographie », rédigée par Jean CHOLLET vers 2003, *Encyclopédie Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/scenographie/>, consulté le 8 septembre 2017.

85 Voir Adolphe APPIA, *Œuvres complètes*, Éditions de L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983 à 1992 et Edward Gordon CRAIG, *Scene*, Oxford University Press, Oxford, 1968 [1ère éd. 1923].

86 Ce point sera développé plus tard dans l'approche historique 2. 2. 6. a. Décompression théâtrale.

Nonobstant, cela ne signifie pas qu'il est en usage courant, ce qui est plus ou moins le cas avec l'anglais, par exemple. En effet, on retrouve semble-t-il plus souvent les locutions de *stage design* ou encore de *set design*⁸⁷. Cela ne veut pas dire non plus qu'il est investi de la même manière dans ces différents pays ou cultures. On peut d'ailleurs se poser ici la question de l'influence de la Quadriennale de Prague dans l'investissement du terme à l'international depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui.

On voit qu'au cours des millénaires qui séparent la première occurrence du mot avec son/ses concepts et l'acception contemporaine, le sens du terme scénographie a beaucoup évolué. Poétique, perception optique, architecture, perspective, toile peinte décorative ou gestion spatiale sont des concepts et des pratiques bien différents, même si l'on peut leur accorder des points de rencontre et pressentir un lien qui les unit par tous les glissements sémantiques et les confusions de terme qui ont émaillé la généalogie du mot. C'est encore plus fort avec les usages contemporains et très divers, voire divergents, de la scénographie (exposition, installation, étalagisme, etc.). Ce qui est sûr, c'est qu'extraire une substance intrinsèque de la scénographie ne relève pas de l'évidence et qu'il serait inexact de ne prendre en compte qu'un seul de ses aspects pour en donner une image univoque.

- Définitions actuelles

Donner une définition de la scénographie aujourd'hui est ardu car, justement, elle s'est avérée insaisissable \neg et fluctuante \neg , et ce d'autant plus ces dernières décennies. Appropriée par de nouveaux domaines très divers comme l'exposition, l'art

⁸⁷ Lors de mon séjour aux États-Unis d'Amérique en 2015, j'ai pu faire ce constat avec une population non professionnelle. Le mot semble très peu connu du grand public.

contemporain, le *merchandizing*, le paysage, le cinéma, les événements politiques⁸⁸ ou même la pâtisserie⁸⁹, etc. elle échappe au cloisonnement de domaine et déborde facilement le mot et concept de décor⁹⁰ pour signifier quelque chose de plus. Cet excès résiste malgré les revendications de certains praticiens comme Marcel Freydefont, quant à une transcendance théâtrale :

« Répétons-le : il n'y a pas de scénographie estimable, pertinente et élégante sans dramaturgie, sans mise en scène, sans acteurs et sans jeu, en un mot, sans théâtre. L'effrangement des arts à l'œuvre depuis le début du XX^e siècle ne signifie pas leur extinction, et plus que jamais le discernement, la mémoire et l'esprit critique sont indispensables pour ne pas se perdre dans un miroir aux alouettes sous couvert de contemporanéité. »⁹¹

On peut cependant constater que le mot et son concept ont été bien intégrés dans d'autres domaines sans forcément manquer de pertinence. On peut ici se poser la question des enjeux que pourrait cacher la revendication du terme de scénographie, et qui suscite apparemment plus de débats que celui de décor. N'y aurait-il pas des intérêts dépassant la pratique elle-même pour susciter des positionnements aussi radicaux ? Gardons également en tête que ce ne sont pas forcément des scénographes⁹² qui ont impulsé le renouveau du terme et du concept au tournant du vingtième siècle, au théâtre, mais plutôt des metteurs en scène⁹³ et des théoriciens de théâtre tels qu'Adolphe Appia

88 Terme utilisé par le journaliste Hugo CLÉMENT, journaliste du *Petit journal* de Canal+, le 10 mai 2016, en référence à une organisation spécifique de la communication lors de la participation d'Emmanuel Macron au défilé organisé en l'honneur de Jeanne d'Arc à Orléans le 8 mai 2016.

89 Terme utilisé par le pâtissier Arnaud LARHER pour qualifier la présentation d'un entremet à thème lors de l'émission *Le meilleur pâtissier*, « les desserts aux fruits », saison 2016, diffusée sur M6 le 12 octobre 2016.

90 Entrée « décor » : « ornement qui contribue enjoliver quelque chose », dictionnaire Larousse, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9cor/22372>, consulté le 19 octobre 2016, cette notion sera abordée plus en détail dans le paragraphe 1. 4. 1. Carcasse décorative

91 Marcel FREYDEFONT, « Scénographing », *Op. Cit.*

92 L'utilisation du terme de scénographie et de scénographe à cette période est d'ailleurs très douteuse (voir 2. 2. 6. Du XIX^e au XXI^e siècle : entre innovations, reprises et réactances), il s'agit, généralement, d'un rapport professionnel de commande de toiles peintes à des ateliers de décor.

93 Ce terme est employé ici de manière un peu anachronique pour désigner deux figures émergentes qui

et Edward Gordon Craig avec la remise en cause de la toile peinte comme convention contraignante, adossée à la proposition d'ouvrir sa dimension compressée⁹⁴, ou encore un architecte de théâtre comme Pierre Sonrel avec le questionnement du rapport architectural scénique⁹⁵. Ce qui a probablement augmenté la difficulté à définir la scénographie en dehors du champ théâtral, surtout par rapport à la mise en scène.

Les propositions contemporaines sont alors variables d'une tentative à l'autre. Il peut s'agir d'« écho »⁹⁶ selon Raymond Sarti, ou encore d'« espace »⁹⁷ selon Annabel Vergne. La proposition de Wikipédia sur le sujet est intéressante car c'est souvent la première porte d'accès actuelle sur le terme. Dans le mouvement de vulgarisation de ces dernières années, elle n'est pas à négliger. Même s'il ne s'agit pas d'une source scientifique, elle résume bien le propos défendu par l'Union Des Scénographes⁹⁸ et cristallise une approche récurrente en se concentrant elle aussi sur la notion d'espace :

« La **scénographie** (du grec σκηνή (*skene*) *scène* et γραφειν (*graphein*) *écrire*) désigne aujourd'hui l'art de l'organisation de l'espace scénique, grâce à la coordination des moyens techniques et artistiques. »⁹⁹

ont pensé les moyens de la représentation théâtrale de manière globale. Ce qu'on pourrait désigner comme l'aspect scénographique n'en concernait qu'une partie. Le choix d'utiliser ce terme vise à mettre en contraste l'aspect scénographique et l'aspiration théâtrale avec toutes ses autres composantes. Ces démarches seront abordées plus en détails dans la partie historique voir 2. 2. 6. b. Décompression théâtrale.

94 Ce point sera développé plus tard dans l'approche historique 2. 2. 6. a. Décompression théâtrale.

95 Ce point sera développé plus tard dans l'approche historique 2. 2. 6. b. Pierre Sonrel et le rapport scène/salle

96 *Qu'est ce que la scénographie ? Volume 1. Processus et paroles de scénographes*, textes réunis par Daniel LESAGE et Véronique LEMAIRE, Éditions du Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2012, p. 54.

97 *Ibid.*, p.85.

98 Raymond SARTI, « Le mot scénographie », Site internet officiel de l'UDS, post de 2015, <http://uniondesscenographes.fr/apropos/le-mot-scenographie-raymond-sarti/#more-49>, consulté le 11 septembre 2017.

99 Entrée « scénographie », Encyclopédie libre en ligne Wikipédia, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Sc%C3%A9nographie>, consulté le 19 octobre 2016.

Elle innove en introduisant la notion d'organisation. Elle développe ainsi une capacité de choix interne et d'autonomie. Le concept devient plus qu'un synonyme d'une autre notion, telle que l'architecture par exemple. On peut citer à nouveau Marcel Freydefont qui introduit des notions à tiroirs dans cette proposition de 1993 :

« Le scénographe définit l'ensemble des éléments composant l'espace et l'image scénique dont il est l'auteur. [...] L'espace et l'image scénique sont bien composés par un *espace construit*, un *espace lumineux* et un *espace sonore*, auxquels s'ajoutent la conception des costumes, du mobilier, des accessoires et des effets spéciaux. »¹⁰⁰

Cette proposition a en commun avec les précédentes de se raccrocher à la notion d'espace dans un premier temps et, dans un second temps, au domaine scénique. Elle innove ici en proposant la notion d'image, que l'on a pu rencontrer de manière plus confuse avec Jacques Polieri précédemment¹⁰¹. C'est un basculement très important car on passe finalement d'une approche en plan et en circulation indifférenciée de l'architecture, à la notion de représentation. On lit néanmoins, dans le déroulé de la citation, que la mesure de ce basculement n'est pas tout à fait pesée. L'image se voit attribuer différents espaces, éléments et effets. Il y a un mélange confus de l'espace et de l'image par agrégation de domaines professionnels (séparation de lumière, son, costume, accessoire, etc.) sans aborder la question des signes ou de la composition plastique. Il n'y est pas question non plus du dépassement de leur simple assemblage pour produire quelque chose qui les déborde, c'est-à-dire une image. Ces différentes définitions ont, en tous cas, le mérite de lancer des pistes intéressantes comme la qualification en « Art » et l'abord de notions comme celles d'« image » et d'« organisation », qui montrent la complexité de la discipline scénographique et surtout son débordement d'une vision

¹⁰⁰La Scénographie en France, Op. Cit., pp. 8 – 9.

¹⁰¹Voir l'introduction de 1. La machine à représenter : « Scénographie – Ensemble des éléments picturaux, plastiques, techniques et théoriques qui permettent la création d'une image, d'une construction bi- ou tridimensionnelle, ou la mise en place d'une action notamment spectaculaire. » Jacques POLIERI, « Scénographie », texte de 1988, dans *Scénographie : théâtre, cinéma, télévision*, Op. Cit., p IX.

unilatérale fixée à l'approche spatiale.

On voit surtout que les tentatives de définition se perdent dans une volonté d'en faire une chose matérielle : un mur, un son, une couleur, etc., au mieux un ensemble disparate organisé dans un cadre. Mais cela est loin de nommer une spécificité et encore moins une substance. Cette impossibilité de synthétiser la scénographie comme une présence physique permet de faire un constat important : la scénographie n'est pas à chercher dans sa manifestation matérielle mais peut-être plutôt dans son processus d'avènement et ses mécanismes de manifestation. C'est ici que se découvre l'intérêt d'utiliser la métaphore de la machine. Si les produits matériels, que sont les espaces et les images, ne sont pas suffisants pour expliquer leur substance et leur existence, alors lever le rideau sur la fabrication et la mécanique mise en place pour les faire advenir peut s'avérer fort utile.

1. 1. L'image de la machine : une métaphore concrète au service d'un concept complexe

Le modèle de la théorie systémique de la scénographie s'investit dans l'image concrète d'une machine. Le concept étant très complexe, cela permet une représentation claire des éléments impliqués \neg comme étant des rouages \neg , mais aussi du fonctionnement \neg en posant les étapes d'un processus \neg . Nonobstant, il est réellement question ici d'une machine abstraite, d'un concept autonome qui produit des représentations concrètes. Cette machine a aussi la possibilité d'être manipulable par un grand éventail de personnes. Je reviendrai en détail sur son fonctionnement, ses productions et ses potentialités un peu plus loin.

L'image de la machine est aussi pragmatique car elle permet, d'une part, la perception de la scénographie comme celle d'un outil et, d'autre part, l'objectivation maximale d'une

démarche de décomposition théorique comme on démonte une machine. Ce démontage ouvre la possibilité d'articuler les éléments à la fois en un ensemble global, en groupements et en fonctions particulières afin d'en saisir toute les subtilités.

C'est enfin une référence au bel « être vivant »¹⁰² d'Aristote. En effet, cette métaphore est utilisée par l'auteur pour donner une idée d'harmonie de proportion au lecteur par une référence accessible. Dans le cas de la machine, il est moins question d'harmonie que de référence commune et de rendre compte d'un réel mécanisme autonome.

1. 1. 1. Déplacement du concept scénographique traditionnel

Revenons maintenant sur ce que l'on pourrait nommer le concept traditionnel de scénographie. J'utilise ici le terme de traditionnel dans le sens où cette approche fait consensus aujourd'hui auprès des scénographes praticiens, que ce soit dans les apprentissages en école, les discours ou les publications, également car il n'y a pas vraiment d'autres propositions aussi fortes et consensuelles.

On a vu précédemment que les définitions contemporaines ne sont pas spécifiques mais qu'elles font appel à des notions récurrentes. Je précise ici que je reviendrai sur le rapport aux définitions historiques dans la deuxième partie de cette thèse. On peut alors dégager deux pôles constants : la notion de lieu-édifice-espace et celle de dramaturgie-sens. Ces deux pôles réunissent les deux domaines déjà évoqués du duo architecture/théâtre. Il est intéressant de noter que la notion de théâtre peut elle-même impliquer celle d'architecture dans son bâtiment. Dans cette approche, il apparaît clairement que le théâtre rattrape la scénographie dans ses moindres élans.

D'ailleurs, ce principe est parfaitement synthétisé dans l'introduction de Marcel Freydefont au *Petit traité de scénographie, Représentation de lieu/Lieu de*

¹⁰²ARISTOTE, *La Poétique, Op. Cit.*, chapitre VII, p. 59.

*représentation*¹⁰³, une anthologie de textes choisis pour retranscrire une approche historique de la scénographie :

« L'objet de la scénographie est de composer le *lieu* nécessaire et propice à la représentation d'une action, le moyen en est la mise en forme de l'*espace* et du *temps*. [...] Il n'y a pas de scénographie concevable sans dramaturgie : c'est le fondement même de toute scénographie. Inversement, il n'y a pas de dramaturgie qui puisse être effective sans scénographie. »¹⁰⁴

« La scénographie se situe dans l'entre-deux se constituant entre une *architecture* et une *dramaturgie*, en ce qu'elle définit un double lien : d'une part, entre une *œuvre dramatique* et un lieu et d'autre part entre un lieu et un *édifice*. »¹⁰⁵

On peut extraire ici deux idées nouvelles qui débordent les pôles d'espace et de dramaturgie : la notion d'« entre-deux » et une interdépendance de la dramaturgie par rapport à la scénographie. Avec l'« entre-deux », on revient sur ce même rapport si difficile à saisir et même à percevoir \neg espace ou vide \neg qui revient systématiquement et qui constituerait peut-être la spécificité de la scénographie. Avec la concomitance scénographie/dramaturgie, un pouvoir de création de sens est donné à la scénographie. Ce n'est pas une propriété anodine car elle peut être appréhendée comme une première étape vers une substance spécifique et autonome ; cela d'autant plus lorsque l'on poursuit l'analyse de Marcel Freydefont :

« S'il est moins courant de parler de scénographie au cinéma ou à la télévision, cela n'est pas moins à propos. Aussi, les notions de dramaturgie, de textes et d'acteur qui surviennent très vite dès lors que l'on parle de scénographie sont-elles entendues également dans un sens ouvert, celui de projet dramatique. Cette précision initiale est essentielle parce que la scénographie n'a de sens que dans un rapport à une dramaturgie, à un projet dramatique et à un travail des acteurs (donc à la mise en scène) au sein d'une

103 Marcel FREYDEFONT (anthologie de textes choisis par), *Petit traité de scénographie, Représentation de lieu/Lieu de représentation*, Éditions Joca Seria, Nantes, 2007.

104 *Ibid.*, p.23.

105 *Ibid.*, p.24.

représentation. Certes la scénographie étend son action à d'autres domaines, comme celui de l'exposition et de l'urbanisme, mais il est indispensable de ne pas perdre de vue à la fois son étymologie et cette réalité théâtrale originelle, fondatrice.

Il paraît primordial de souligner que le théâtre est d'abord un *dispositif de représentation*. »¹⁰⁶

Lorsque l'on étudie attentivement cette citation, on remarque un paradoxe. Il est concédé à la pratique scénographique une diversité d'applications à la condition de respecter le projet dramatique et la présence d'acteurs. La concession est étendue à l'exposition et à l'urbanisme, si l'on n'oublie pas le projet dramatique en tant qu'origine théâtrale. Cependant, il apparaît hors de propos de parler de théâtre, de drame et d'acteur dans ces domaines, dans le sens d'une continuité. La concession est en fait accordée sans donner les moyens de l'accomplir. Ici l'exposition et l'urbanisme cités sont clairement dans une impasse et se voient dénier le droit à la scénographie faute de projet dramatique, théâtral ou non. Ne pas oublier l'origine théâtrale semble signifier ici qu'il est défendu de quitter un quelconque ersatz de plateau. Nonobstant, après avoir fermé toutes les portes, la formule entrebâille une fenêtre en nommant l'évidence du « *dispositif de représentation* » comme primauté absolue. Voici une nouvelle notion prometteuse car c'est bien ce que ces divers domaines évoqués ont en commun : la notion intrinsèque de représentation.

1. 1. 2. Remise en perspective par la notion de représentation

Dans les précédentes citations se dessine déjà un rapport très étroit de la scénographie à la représentation et à l'image. D'ailleurs la prégnance de la notion de représentation dans la scénographie a pu être abordée selon différents angles par Luc

106 *Ibid.*, pp. 15-16.

Boucris dans sa thèse *La Montée du scénographe*¹⁰⁷ et par Chantal Guinebault dans son article « Scénographie et représentation : une certaine façon d'appréhender le monde »¹⁰⁸. On la trouve aussi dans l'ouvrage de Jacques Polieri, *Scénographie-Sémiographie*¹⁰⁹ par cette reprise du *Littré* (que l'on retrouve également dans le *Traité de scénographie* de Pierre Sonrel¹¹⁰) :

« Ce sont ces sens du mot scénographie qu'on retrouvera dans Littré : "1. Terme de peinture. Art qui consiste à dessiner les édifices, les sites, les villes, etc. en perspective [...]. 2. Art de peindre les décorations scéniques. 3. Les représentations mêmes, les objets représentés. La scénographie d'un palais et de ses jardins. 4. Terme de maçonnerie. Art de représenter un édifice en relief, qu'on appelle aussi modèle." »¹¹¹

Ces définitions sont diversifiées. En fait, elles ont toutes, dans les domaines évoqués, un rapport intrinsèque à la notion de représentation. Il s'agit à chaque fois de représenter quelque chose que ce soit par le biais de la peinture, du dessin en perspective, d'un décor, d'une maquette ou de la construction d'une façade. L'entrée numéro trois est encore plus intéressante par l'utilisation de cette formule : « Les représentations mêmes ». Au passage on remarquera que cette formule est aussi utilisée dans la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie Française*. En tous cas, elle pose la scénographie et la représentation sur un même plan, comme synonymes. L'action de représenter est un acte scénographique et inversement.

On peut alors comprendre la difficulté de contenir la scénographie sur la scène, en tant que représentation fictionnelle. Ce qu'approfondit Jacques Polieri :

107Luc BOUCRIS, *La Montée du scénographe*, thèse sous la direction d'André Veinstein, Université de Paris 8, 1987 [micro-fiché par l'ANRT en 1988].

108Chantal GUINEBAULT, « Scénographie et représentation : une certaine façon d'appréhender le monde », *Études théâtrales*, n° 54-55, Éditions L'Harmattan, Paris, 2012.

109Jacques POLIERI, *Scénographie - Sémiographie*, Éditions Denoël, coll. « Grand Format/Médiations » (n° 17), Paris, 1971.

110Pierre SONREL, *Traité de scénographie, Op. Cit.*, 1943, p. 6.

111Jacques POLIERI, *Scénographie - Sémiographie, Op. Cit.*, p. 10.

« C'est à partir de cette remise en question [de la scène à l'italienne] que le mot scénographie revêtra un sens plus large : non seulement il désigne une mise en forme nouvelle de l'image scénique, mais de plus une véritable restructuration de l'espace de la représentation (y compris la conception et l'architecture du bâtiment proprement dit). »¹¹²

La notion de représentation imprégnant toutes les étapes de son avènement, la manière de disposer les spectateurs pour influencer sur leur perception (ce que Jacques Polieri nomme « psycho-physiologie du spectateur »¹¹³) est logiquement impliquée, ainsi que le résultat final global de « l'image scénique » produite. La scénographie, par la notion de représentation, dépasse la scène et le bâtiment qui la contient pour définir le dispositif de représentation théâtrale lui-même et plus largement tout dispositif de représentation. Dans le rapport à l'image scénique, on comprend également que la scénographie, toujours par la transcendance de la notion de représentation, conditionne cette image. Elle implique un rapport des choses. Et même au-delà du théâtral, toute image et représentation données.

1. 1. 3. L'innovation oubliée de *Scénographie d'un tableau*

*Scénographie d'un tableau*¹¹⁴ est un ouvrage de Jean-Louis Schefer publié en 1969. La réflexion proposée dans ce livre pose d'emblée la scénographie comme la composition structurelle de la représentation à l'œuvre dans un tableau de Paris Bordone, *Les Joueurs d'échecs*¹¹⁵, et corollairement, son décryptage. C'est une

112 *Ibid.*, p. 10.

113 *Ibid.*, p. 11.

114 Jean-Louis SCHEFER, *Scénographie d'un tableau*, *Op. Cit.*

115 Paris BORDONE, *Les Joueurs d'échecs*, KGL Galerie (Staatliche Museen – Gemäldegalerie), Berlin, 1540.

innovation qui ne semble pas avoir de précédent. En effet, en plus de nommer le potentiel scénographique de la peinture sans nullement faire appel à aucune théâtralité, l'auteur fait du peintre un scénographe accompli avant d'impliquer son propre regard dans la décomposition de l'image.



Illustration 1: *Les Joueurs d'échecs*, Paris BORDONE © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Jörg P. ANDERS

Jean-Louis Schefer analyse l'image à la fois comme un mathématicien qui résout une équation, un chercheur en linguistique décryptant un message caché, un physicien déterminant les lois particulières de ce monde représenté et un philosophe mesurant la portée intentionnelle et substantielle de l'enjeu du processus amenant l'image. Il nomme clairement cette démarche « scénographie » dans le titre de l'ouvrage. Cette idée posée, il n'en fera plus mention explicitement dans le contenu du livre mais s'y référera sous le terme de sémiotique. Le propos de l'auteur est extrêmement méthodique, didactique voire systématique. Il démembré l'image dans toutes ses parcelles pour ne laisser aucun élément sans explication ou zone d'ombre. Le tableau est en même temps déconstruit et reconstruit. Tous ses éléments

implicites sont mis à nu, observés et mis en lien les uns avec les autres. Cette démarche sera développée plus loin comme exemple pour traiter la définition d'un système¹¹⁶.

D'après le cheminement généalogique parcouru plus tôt, l'utilisation du terme de scénographie en 1969 n'allait pas de soi dans un sens d'analyse sémiotique extrême d'une image, quelque soit l'approche (perspectiviste, dispositif architectural ou spatiale). Il paraît alors juste de lui donner un statut évolutionnaire aussi important qu'au traité de Pierre Sonrel. Absolument novateur, cet ouvrage, et la démarche qu'il contient, n'a pourtant pas été vraiment relevé ou relayé par le milieu de la scénographie jusqu'à ce jour. Or, son propos très précis redéfinit la scénographie comme la création d'un système de représentation, impliquant son exploitation par le décryptage sémiotique. En posant ces termes, il implique d'un côté un potentiel d'application à tous les autres domaines de la représentation : photographie, cinéma, musique, littérature, etc. et d'un autre côté, il nomme la fabrication d'images comme objectif de la scénographie. *Scénographie d'un tableau* marque une contribution très importante à la réflexion que je propose ici.

1. 1. 4. Et le théâtre ?

Après avoir dénoué le lien de la théorie systémique de la scénographie avec le théâtre, celui-ci a-t-il encore une place ici ? Considéré comme seul référent affirmé, surtout depuis le XVIII^e siècle \neg si l'on met Aristote de côté et que l'on considère le propos pictural et architectural prioritaire de Sebastiano Serlio par rapport à l'application qu'il en fait pour le théâtre \neg , selon les définitions des dictionnaires français que l'on a mentionnées plus tôt, il paraît difficile de se passer entièrement de ce moteur

¹¹⁶Voir 1. 2. 1. a. - Définition d'un système

d'avènement de la scénographie, ne serait-ce que d'un point de vue historique. Ce n'est pas le but de la théorie systémique de la scénographie de balayer ce qui a produit son approche contemporaine. Comme il l'a été exposé au tout début, il est nécessaire aujourd'hui de proposer une théorie contemporaine efficiente. Il apparaît donc que la scénographie se présente comme une concomitance de la représentation, ce qui n'est pas le monopole du théâtre, et par conséquent, ne pose pas la scénographie comme une transcendance théâtrale mais conserve le théâtre comme un point de repère important du paysage scénographique.

1. 2. Les rouages internes de la machine – Composition de l'hypothèse

Il est temps, après avoir soulevé les enjeux effectifs derrière les définitions en cours et dégagé des pistes de recherche conséquentes, de les approfondir et d'aborder la théorie systémique à proprement parler. Comme annoncé précédemment, la scénographie sera donc étudiée à travers la figure de la machine. À cette fin, la mécanique est divisée en deux parties : j'aborderai premièrement, les notions propres (internes à la machine) et deuxièmement les notions plus cognitives et sensibles de communication (concernant la réception humaine). D'un point de vue mécanique cela peut se synthétiser par l'étude séparée du fonctionnement interne des rouages de la machine, puis de son interface avec l'extérieur.

1. 2. 1. Création d'un système de représentation

On a vu précédemment que la scénographie était dotée d'une propriété

d'organisation et d'une interdépendance dramaturgique qui lui donnait un pouvoir de créer du sens. Il a aussi été établi son rapport intrinsèque à la notion de représentation. Il y a là toutes les pièces nécessaires à un premier mécanisme. Revenons donc sur chacune de ces notions et voyons comment elles se constituent et se raccordent entre elles.

1. 2. 1. a. Retour sur la représentation

Il apparaît important de revenir ici sur cette vaste notion de représentation et de préciser exactement à quoi il est fait référence dans ce contexte. Jean Ladrière dans l'*Encyclopedia Universalis* pose une première base :

« Il y a dans la représentation comme une superposition de deux types de présence : la présence effective d'une personne, d'un objet, d'une action, et la présence indirecte, médiatisée par la première, d'une réalité qui n'appartient pas au champ de l'appréhension directe. »¹¹⁷

Deux réalités se côtoient ici dans le même lieu. On a donc un objet donné accessible et la superposition à cet objet d'une autre réalité ; l'accès à cette réalité s'opérant par le truchement du premier objet. Philippe Ortel précise cette idée :

« La représentation [...] réactive le lien avec cet envers refoulé, car en mettant l'accent sur l'organisation interne des instruments plutôt que sur leur usage, elle fait remonter au premier plan le fond chaotique qu'ils sont censés maîtriser. »¹¹⁸

¹¹⁷Jean LADRIERE, *Encyclopedia Universalis*, T. 14, p.88 cité par LE MOIGNE Jean-Louis, *Théorie du système Général, théorie de la modélisation*, PUF, Paris, 1984 [1ère éd.1977], p. 72.

¹¹⁸Philippe ORTEL, « Vers une poétique des dispositifs », dans *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, textes réunis par ORTEL Philippe, Éditions L'Harmattan, Paris, 2008, p. 53.

Plus qu'un dédoublement, c'est une dualité qui est mise en avant ici entre l'objet et le fond. Il s'agit d'un élément matériel débordé de sa réalité propre pour devenir support d'une dimension immatérielle refoulée, plus puissante que lui. Stéphane Lojkin précise encore la nature de la dimension immatérielle :

« L'œuvre d'art se donne pour mission de suppléer à cette déficience d'être, d'amener ce qui n'est pas ou plus dans l'ordre du visible, de l'inscrire dans la culture, de l'intégrer dans de la remémoration. La représentation n'est donc pas tant imitation que simulacre : εἰδωλον, l'idole tentatrice et interdite, φάντασμα, qui se traduit encore fantôme dans la langue classique. La représentation est une image qui fait retour d'un au-delà, de ce qui, par derrière, demeurera incompréhensible. Il y aura donc deux morts pour Julie, la réelle puis la symbolique, la seconde se constituant de ce qui s'absente dans la première pour faire retour ensuite. »¹¹⁹

Ici la notion se complexifie. Au-delà de la dualité qui se dépasse, les idées de simulacre, de tabou et de fantôme apportent une dimension vivante voire sauvage à la dimension immatérielle. Elle n'est pas totalement maîtrisable, elle choisit un objet comme une porte pour apparaître et suivre son propre chemin. L'objet pourrait même n'être que le jouet de la dimension immatérielle si l'on suit la formule de Jean-Louis Schefer : la représentation « [...] c'est le jeu où le représenté n'est donné que dans une délégation substitutive »¹²⁰. Ici, le mouvement est inversé par rapport à ce qu'en dit Jean Ladrière : c'est la dimension immatérielle qui manipule le représenté pour se manifester. En fait, le point de bascule le plus important est celui du jeu car cet aller-retour ne peut exister qu'avec un troisième élément pour l'interpréter : l'être humain. D'ailleurs Philippe Ortel en a schématisé le principe :

119Stéphane LOJKINE, *L'Écran de la représentation, Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVIe au XXe siècle*, « Représenter Julie : le rideau, le voile, l'écran », L'Harmattan, Paris, 2001, p.8

120Jean-Louis SCHEFER, *Scénographie d'un tableau, Op. Cit.*, p. 152.

« [la représentation] mobilise des moyens techniques, plastiques ou poétiques pour figurer une réalité (I), qu'elle transmet ensuite à un public (II), placé en position d'apprendre et de juger (III). »¹²¹

On a donc une distance entre ce qui est perçu et l'intention première (c'est-à-dire ce qui motive l'acte de représentation) dans un dédoublement où le donné n'est pas la chose. Le retour humain serait même ici un rapport supplémentaire dans le sens d'un récepteur et d'un interprétant car sans lui l'acte de représentation n'a pas de destinataire, ni d'interprétation. Elle ne pourrait donc pas s'accomplir en totalité. L'ensemble des rapports donne en fait l'idée d'un mécanisme dérobé à l'entendement immédiat et qui ferait jouer les représentations comme des apparitions.

Précisons tout de même que le processus de représentation n'implique pas forcément une matérialisation figurative. Il fonctionne aussi bien avec des éléments plus abstraits. L'essentiel se trouve dans le processus d'une chose pour une autre ou d'une chose dépassée par une autre, demandant à être interprétée pour être saisie ou résolue. Par exemple les mots d'une langue \rightarrow sonores ou écrits \rightarrow renvoient à une idée. Il faut apprendre une langue pour la comprendre.

1. 2. 1. b. Système/Systemémique

Sous ce duo de termes, se rassemblent quatre idées importantes et interdépendantes touchant à la notion de système. En effet, l'étude du système en général peut amener à ce qui a été élaboré comme l'approche systémique, au cours du XX^e siècle, afin d'identifier le fonctionnement d'un nouveau système. Les deux outils les plus intéressants dans ce processus sont l'*operatio* et le *disegno*. Revenir sur cette

¹²¹Philippe ORTEL, « Vers une poétique des dispositifs », dans *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II, Op. Cit.*, p. 46.

démarche va permettre de voir qu'on peut identifier un système scénographique.

- Définition d'un système

Avant de parler de Systémique, il est nécessaire d'aborder la définition d'un système. Il peut y en avoir plusieurs de très proches, selon différents théoriciens, ouvrant sur l'ajout de notions complémentaires :

« Pour [Ferdinand] *de Saussure* [...] le système est "une totalité organisée, faite d'éléments solidaires ne pouvant être définis que les uns par rapport aux autres en fonction de leur place dans cette totalité".

Pour [Ludwig] *Von Bertalanffy*, c'est un "ensemble d'unités en interrelations mutuelles".

Pour [Jacques] *Lesourne*, c'est un "ensemble d'éléments liés par un ensemble de relations".

Les trois définitions ci-dessus, très voisines, mettent l'accent sur les deux notions d'interrelations et de totalité.

Trois autres définitions mettent chacune l'accent sur une notion complémentaire :

- celle de [Joël] *de Rosnay* : "Ensemble d'éléments en interaction *dynamique*, organisés en fonction d'un but" ;

- celle de [Jean] *Ladrière* : "Objet *complexe*, formé de composants distincts reliés entre eux par un certain nombre de relations" ;

- celle d'[Edgar] *Morin* : "Unité globale *organisée* d'interrelations entre éléments, actions ou individus. »¹²²

On retrouve des éléments récurrents comme celui d'un ensemble composé de plusieurs unités, ainsi que le fait qu'elles interagissent entre elles. Mais cela paraît insuffisant et l'on voit apparaître d'autres éléments comme l'organisation due à la complexité inhérente d'un système, ainsi qu'une dynamique motivant l'ensemble. On pourrait

¹²²Daniel DURAND, *La Systémique*, Éditions PUF, Que sais-je ?, 2013 [1ère éd. 1979], Paris, pp. 9-10.

synthétiser toutes ces possibilités par la formule de Joël de Rosnay dans *Le Macroscop* : « Un système est un ensemble d'éléments en interaction dynamique, organisés en fonction d'un but »¹²³. Il y manque la notion de complexité explicite mais elle semble suggérée par l'utilisation de tous les autres termes. Il est important de clarifier ici la notion de système. Ce mot est à la fois précis et ouvert. Il permet de se saisir d'un fonctionnement complexe en intégrant tous les paramètres connus quelle que soit leur qualité, et cela en abordant autant les éléments que leurs interactions ; ce qui permet de rendre perceptible l'ensemble d'un fonctionnement, y compris ses flux invisibles. Il faut rappeler ici justement la prégnance, établie précédemment, d'une dimension immatérielle de la scénographie et de la difficulté de s'en saisir pour cause d'invisibilité.

Comme spécifié dans les définitions, dans un système ouvert sont intégrées les dimensions de cohérence, d'efficacité, d'économie, de communication, d'auto-gestion et d'objectif. Comme le précise Daniel Durand, « sans organisation, il n'y aurait qu'agrégat ou chaos »¹²⁴. Il y a donc une autonomie certaine dans un système, sans quoi il ne pourrait pas fonctionner. Un système peut s'appliquer à une infinité de domaines : d'un thermostat de chambre froide au fonctionnement de groupes sociaux. Les systèmes fermés ne sont, dans les faits, qu'une « abstraction des physiciens »¹²⁵. Un système balance une nécessité d'échanges auto-régulés avec l'extérieur pour s'entretenir et, à l'inverse, nécessite des limites pour maintenir son intégrité. On peut observer dans le tableau suivant les principales composantes et propriétés rassemblées en une équation symbolique.

123 Joël de ROSNAY, *Le Macroscop. Vers une vision globale*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p. 101.

124 Daniel DURAND, *La Systémique, Op. Cit.*, p. 18.

125 *Ibid.*, p. 103.

Définition – description d'un SYSTEME

1) Définition littérale

Un système (#0) est
 un ensemble (#1)
 d'objets (#2),
organisé (#3)
 en fonction d'un but, (#4)
 et immergé dans un
environnement (#5)

(commentaires ou quasi-synonymes
 explicitant les mots-clés retenus)

(#0) Outil conceptuel, création de l'esprit....

(#1) Un ensemble formant une identité ou une unité cohérente et autonome....

(#2) Objets ou éléments réels ou conceptuels (individus, actions.....)

(#3) Muni d'un ensemble de relations, d'interrelations mutuelles, d'interactions dynamiques....
 (organisation ou structure ...)

(#4) ou d'un ensemble de buts, objectifs, projets, finalités ou fonctions de base ...

(#5) environnement, univers, ou sur-système, méta-système.....

2) Définition symbolique (plus opérationnelle) :

(Ensemble d'ensembles)
 Système * S : $\overline{S} = \{ E, R ; O, Re \}$

{ E } : Ensemble des éléments constituants.

{ R } : Ensemble des relations internes (ou structure).

{ O } : Ensemble d'objectifs (et de finalités).

{ Re } : Ensemble de relations extérieures (avec l'environnement).

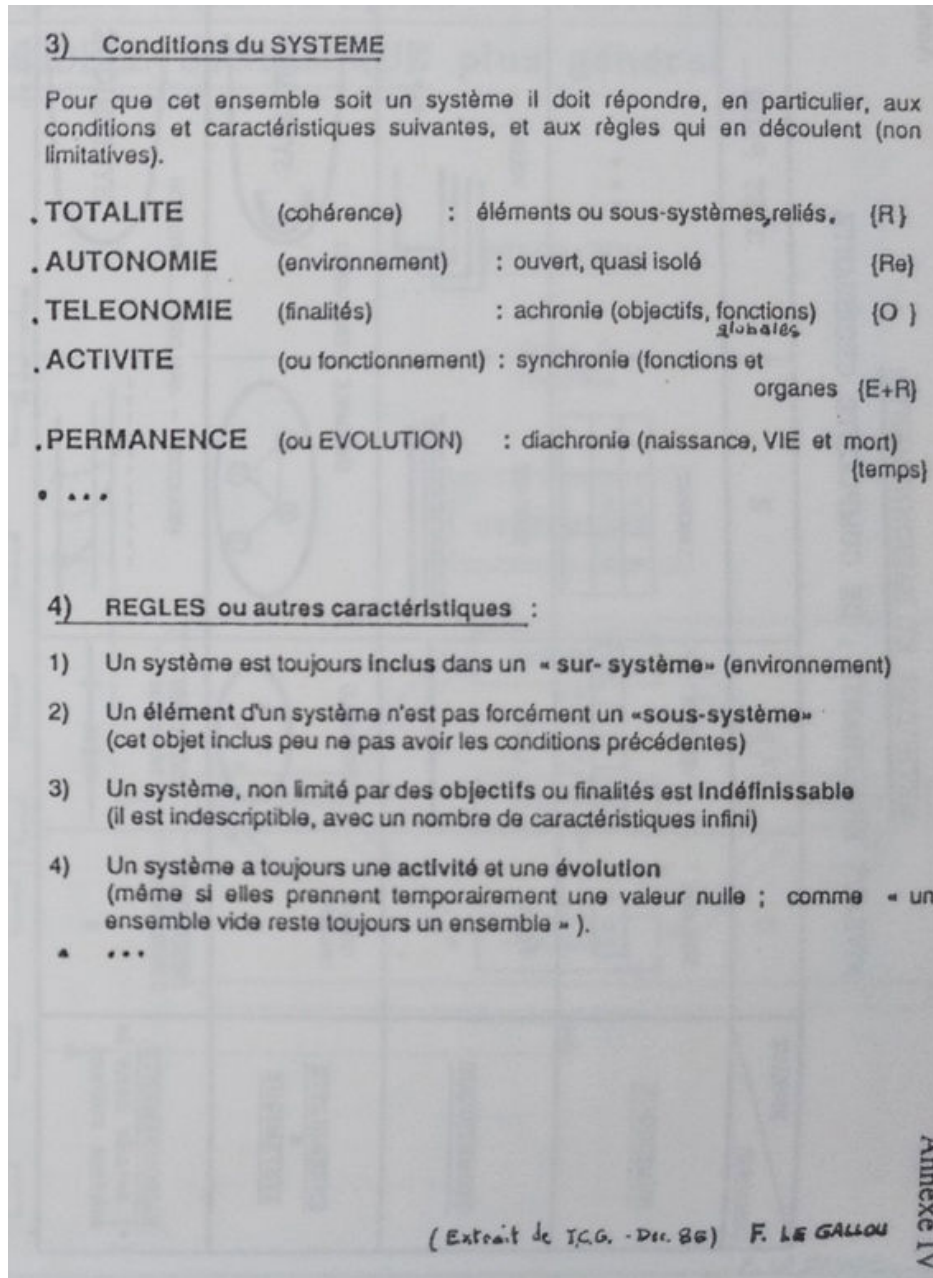


Illustration 2: volet gauche et volet droit d'une même page - Formules de description d'un système. Bernadette BOUCHON-MEUNIER et Francis LE GALLOU (coord.), *Systémique. Théorie et applications*, Éditions Lavoisier, Paris, 1992, p. 12.

On peut noter l'importance de l'environnement. L'ensemble du tableau pose clairement les éléments et le fonctionnement d'un système. On peut y constater aussi que ce qui le caractérise, ce sont moins les unités qui le composent que les échanges qui le maintiennent et qui assurent sa cohésion. Le système tient par lui-même, il engendre sa propre unité. Ses éléments se mobilisent à la seule fin d'accomplissement de la mission du système. Il est limité par son objectif. Il est à noter en plus une condition essentielle que le tableau nomme « permanence ». En effet, l'objectif secondaire de tout système est le maintien de sa propre existence. Il y consacre une partie de son énergie et de son organisation interne (mise en place de retours ou *feed-back*). Un système existe donc pour lui-même, ce que le tableau nomme aussi « autonomie ».

Cette incursion dans la notion de système permet de reprendre ici l'approche de *Scénographie d'un tableau*¹²⁶. En effet, dans son essai, Jean-Louis Schefer nomme spécifiquement la scénographie comme système de représentation :

« [...] nous avons nommé *operatio* la structure du système en tant que signification, comme système de la représentation qui s'énonce lui-même. »¹²⁷

C'est ce système de représentation qu'il analyse minutieusement dans son ouvrage. On peut lire dans la note du titre de partie « Lecture et système du tableau »¹²⁸ :

« Dans un tableau les figures ne sont pas lues en elles-mêmes mais, déclarativement, en leur rapport au texte qui les énonce. Nous notons /système/ le rapport : tableau-lecture-texte. »¹²⁹

126 Jean-Louis SCHEFER, *Scénographie d'un tableau*, *Op. Cit.*

127 *Ibid.*, p. 147.

128 *Ibid.*, p. 167.

129 *Ibid.*

Il spécifie ici les éléments du système et leur rapport de fonctionnement, ainsi que le but de ce système qui est d'énoncer un discours à travers une image. Pour le faire concrètement dans le livre, il identifie, dans le tableau qu'il analyse, les groupements de structures sous-tendant sa composition (arrière et avant plans par exemple), les groupements sémantiques de signes (unité lointaine, unité du couple proche), le dialogue entre les parties (dallage du sol reproduit sur l'échiquier auquel s'adonnent les joueurs d'échecs), etc.



Illustration 3: Exemple de continuité plastique et sémantique entre le dallage et le plateau de jeu

D'ailleurs, pour s'y retrouver plus facilement, Jean-Louis Schefer attribue des lettres aux groupements et propose des appellations s'apparentant à des formules mathématiques pour mettre en évidence leur équation d'organisation complexe : « aA_1a' »¹³⁰ par exemple : a le joueur de gauche, A_1 l'échiquier, a' le joueur de droite, soit aA_1a' le

¹³⁰*Ibid.*, p. 56.

syntagme ou la séquence les concernant. Il y a tant de superpositions subtiles qu'il est en effet très délicat de différencier toutes les strates du système sans une analyse pointue très approfondie de chaque groupement sémantique/plastique pour lui-même et dans ses inter-relations avec les autres. Ces formulations nomment le rapport systémique de tout un groupe de rapport d'éléments par un seul nom, comme aA_1a' , pour ensuite l'articuler à d'autres éléments encore.

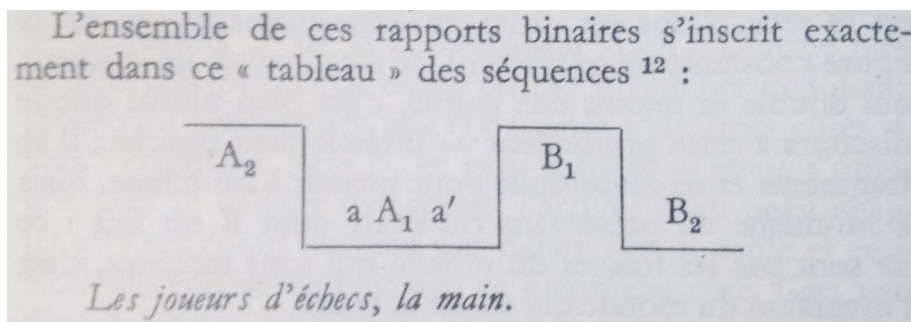


Illustration 4: Exemple des séquences de groupes sémantiques dans le tableau (p. 57)

Ce schéma articule les séquences principales autour du point central de la main. Elles s'organisent dans un premier et un deuxième plan. Derrière se trouve le fond urbain A_2 à gauche et le fond champêtre B_1 à droite. A_2 est un prolongement en perspective des lignes de l'échiquier A_1 . Devant ce trouvent les joueurs et l'échiquier, soit le syntagme aA_1a' , ainsi qu'un prolongement de l'espace champêtre B_2 qui vient faire un retour par devant l'angle du dallage. La ligne et l'emplacement des séquences de part et d'autre de celle-ci précisent la disposition spatiale et communicative de ces séquences entre elles. Ce qu'on peut retenir ici est que le tableau, que l'on pourrait, à première vue, apparenter à une représentation plane et unique, se compose en fait d'un système de séquences de représentations, très complexe et profond. Les strates de « texte »¹³¹, qui agencent l'image nécessitent une organisation et des retours internes afin de se coordonner. En

131 *Ibid.*, p. 167.

effet, ces strates ont besoin de dialoguer pour former un ensemble cohérent car le tableau offre *une* image. L'unité d'ensemble doit donc se tenir. On peut dire que le peintre, à travers cette image, délivre le discours motivant la réalisation du tableau, son message. Le discours dans l'image doit donc être cohérent pour être compréhensible. La scénographie consiste ici en ce travail délicat d'élaboration d'un système efficient de production et d'organisation cohérente des strates de l'image pour exprimer et transmettre le message.

- L'approche systémique

Fondée sur la notion et l'étude de systèmes, comme son nom le laisse présager, la systémique est une approche globale :

« **Définition de la systémique** : Nouvelle discipline qui regroupe les démarches théoriques, pratiques et méthodologiques, relatives à l'étude de ce qui est reconnu comme trop complexe pour pouvoir être abordé de façon réductionniste, et qui pose des problèmes de frontières, de relations internes et externes, de structure, de lois ou de propriétés émergentes caractérisant le système comme tel, ou des problèmes de mode d'observation, de représentation, de modélisation ou de simulation d'une totalité complexe. »¹³²

L'objectif de l'approche systémique est de comprendre un fonctionnement complexe en dégagant le système opératoire. Après la phase d'observation et d'étude, il y a proposition et élaboration de modèles afin de synthétiser le processus, ses agents et ses circuits :

¹³²« L'Approche systémique : de quoi s'agit-il ? », Synthèse des travaux du Groupe AFSCET "Diffusion de la pensée systémique", Gérard DONNADIEU, Daniel DURAND, Danièle NEEL, Emmanuel NUNEZ, Lionel SAINT-PAUL, 2003, <http://www.afscet.asso.fr/SystemicApproach.pdf>, consulté le 27 octobre 2016.

« La systémique est fondamentalement la constitution et la mise en œuvre de moyens de représentation et de *modélisation* "a". Elle fait un usage important des possibilités de l'analogie "b" et utilise, comme objet conceptuel de base, la notion de système "c". »¹³³

La phase de modélisation permet de bien cerner un système. Elle en propose une sorte de maquette fonctionnelle. Elle intègre ses éléments, ses flux, ses connections, etc. pour en établir un modèle permettant de le comprendre sur tous ses aspects (temporel, spatial, énergétique, etc.). Il est ensuite possible, avec cette base abstraite, de se saisir du système au niveau théorique puis d'agir sur lui au niveau pratique et théorique ou de s'en inspirer pour agir sur le fonctionnement d'un autre système proche. La modélisation permet des comparaisons et des transpositions d'un système à un autre. Joël de Rosnay propose d'ailleurs l'utilisation du terme de « microscope »¹³⁴, comme image d'un outil d'étude des systèmes complexes. C'est cet outil que semble utiliser Jean-Louis Schefer avec son procédé d'équation.

- *Operatio* et avènement du système de représentation

On peut noter qu'une précédente citation de Jean-Louis Schefer, dans le paragraphe sur la définition du système, comportait un terme particulier, celui d'*operatio* :

133Bernadette BOUCHON-MEUNIER et Francis LE GALLOU (coordonnateurs), *Systémique. Théorie et applications*, Op. Cit., p. 7.

134Joël de ROSNAY, *Le Microscope. Vers une vision globale*, Op ; Cit.

« [...] nous avons nommé *operatio* la structure du système en tant que signification, comme système de la représentation qui s'énonce lui-même. »¹³⁵

Ce que recouvre l'emploi de ce mot apporte une subtilité par rapport à l'approche systémique. Il n'est pas question ici de la production du système, c'est-à-dire de l'image, mais de son processus d'avènement et d'expression. Il est moins question ici du résultat que de comment celui-ci a été produit. On a vu précédemment avec Jean-Louis Schefer que la constitution d'un système est complexe. Son élaboration nécessite des choix. Paris Bordone aurait pu impulser un discours similaire en dessinant une autre image pour ses *Joueurs d'échecs*, en faisant d'autres choix de représentation mineurs (par exemple l'attribution de barbes et d'une moustache aux personnages de premier plan). L'*operatio* révèle en fait la structure dynamique du système et les intentions de ce même système, voire celles de son créateur. Et c'est là une complexité supplémentaire. Car un système de représentation peut exister et être manipulé par une volonté extérieure à lui-même. On peut distinguer pour le cas présent, le système du tableau et l'implication du peintre.

Pour le synthétiser, l'*operatio* permet d'étudier un système de représentation en tant que performance, c'est-à-dire son schéma d'opérations et la manière dont il est utilisé, et non pour l'image qu'il produit au final. Pour donner un exemple concret, même s'il est anachronique, l'*operatio* correspondrait, à peu près, à la programmation d'un site internet. C'est ce que l'ingénieur entre en lignes de code dans l'ordinateur pour produire une page web, que l'internaute percevra, non pas comme une série de chiffres, signes et lettres mais comme un contenu plastique. Dans un système de représentation, si l'on revient ici au simulacre de Stéphane Lojkine, le choix de tel simulacre pour représenter tel texte (terme de Jean-Louis Schefer) est arbitraire dans une certaine mesure. L'objectif du système doit s'accomplir en faisant passer le discours. Dans la mesure où certains choix de simulacre ou de détails de ces simulacres n'interfèrent pas avec cet

135 Jean-Louis SCHEFER, *Scénographie d'un tableau*, Op. Cit., p. 147.

accomplissement, il ne concerne pas l'*operatio* du système.

On peut aussi extraire ici l'idée que la création d'un système de représentation (terminé, donc à son fonctionnement optimal) peut être abordé comme un procédé. On peut en observer les étapes d'imbrication, les remettre en question et intervenir en modifiant des éléments ou rapports d'éléments sans bousculer le système en lui-même, comme la modification d'une ligne de code ou encore la réparation d'une pièce ou d'une courroie dans une machine.

- *Disegno* et modélisation

Tout d'abord, la modélisation est une étape fondamentale de la systémique. Elle permet une représentation simplifiée, au juste niveau, du fonctionnement global d'un système afin de le saisir et de le comprendre. Elle rend possible, à cette étape, de simuler le système de manière abstraite (théorique) mais aussi concrète dans le sens où il est possible de modifier cette abstraction dans son dessin. Elle permet ensuite de le manipuler, potentiellement de le modifier et d'en produire des dérivés. La modélisation tient ici totalement de l'*operatio*. Cependant il s'agit de l'inverse pour le *disegno*, si l'on en croit Jean-Louis Le Moigne : « Modéliser, c'est concevoir puis dessiner une image à la ressemblance de l'objet »¹³⁶. Il ajoute à la conception théorique abstraite l'action du dessin. La forme prend une importance nouvelle qui dépasse l'intention de fond. Ensuite, il précise le fossé entre l'image dessinée et son objet. Il y a bien un lien étroit mais il n'est pas constitutif. Il s'agit plutôt ici d'inspiration. Jean-Louis Le Moigne reprend plus précisément l'idée de dessin dans son observation du processus de réflexion de Léonard de Vinci :

¹³⁶Jean-Louis LE MOIGNE, « les systèmes de représentation », *Théorie du système Général, théorie de la modélisation*, PUF, Paris, 1984 [1ère éd. 1977], p.75.

« [...] la modélisation (le Disegno), est d'une excellence telle qu'elle ne fait pas que montrer les œuvres de la nature, mais qu'elle en produit un nombre infiniment plus varié. »¹³⁷

Le *disegno*, ou dessin, qui contient également son homophone dessein, contient à la fois le projet et sa forme. Son intention, la raison ou l'objectif de son avènement est contenu dans sa proposition mécanique mais, ici, surtout plastique. Il y a une imbrication de l'idée/intention première et de la forme/fonctionnement dans le schéma en tant que fonctionnement théorique et représentation plastique. On peut noter ici que le terme anglais de *design* et le terme espagnol de *diseño* ont la même signification fusionnée de sens et de forme que le terme italien. Le *disegno* est aussi un schéma, modèle ou encore patron qui dépasse l'explication du système ainsi que l'approche systémique car il peut devenir producteur de nouveaux systèmes. Dans le cas de *Scénographie d'un tableau* de Jean-Louis Schefer, le *disegno* contient le système de représentation et l'image produite en tant qu'expression plastique. La facture esthétique, la touche du peintre, les choix de représentation dans leurs détails et nuances (les barbes et moustaches suggérées plus tôt par exemple), la qualité du trait, etc. concernent l'impact de l'entière représentation proposée. On peut le résumer par l'idée que c'est la forme qui conditionne la réception du fond, du message.

Le *disegno* et l'*operatio* sont deux approches différentes et complémentaires d'un système. Elles se situent, l'une en perspective d'entrée ou d'intention (la programmation), l'autre en perspective de sortie ou de réception (rapport sémiotique/choix plastiques). Elles permettent d'appréhender le comment d'un système de représentation sous des angles spécifiques et ainsi de l'évaluer sur l'effectivité de sa structure dynamique et de sa mise en forme. Le système de représentation pose la base constitutive de la scénographie. Elle bénéficie donc de toutes ses propriétés et attributs.

137Jean-Louis LE MOIGNE, *Le Constructivisme, modéliser pour comprendre*, Tome 3, Éditions L'Harmattan, 2003, p.12.

Le *disegno* et l'*operatio* sont très utiles à son élaboration ainsi qu'à son appréhension et à son évaluation.

1. 2. 1. c. Intention motivante

Le système de représentation est créé spécifiquement pour répondre à un objectif de communication de son intention originelle et produire des représentations associées et cohérentes afin d'exprimer cette intention originelle. Cependant, il n'est pas exclu de voir des propositions proches réutilisant le même système. En effet, on a vu précédemment qu'un même *operatio* pouvait exprimer un *disegno* différent lorsque Jean-Louis La Moigne nommait la production variée de la modélisation. Le système se définit par l'accomplissement de sa mission. Il ne nécessite rien de plus que ce dont il a besoin pour atteindre ce but. Il se définit par celui-ci. C'est donc l'intention qui précède la constitution du système, justement parce qu'il s'agit de l'ajuster à sa finalité.

On peut reprendre ici la notion de projet dramatique avancée, et précédemment évoquée, par Marcel Freydefont. L'analogie est facilement possible entre l'intention instigatrice dont il est question ici, sans laquelle la création d'un système de représentation n'est pas motivée et la primauté du projet dramatique théâtral (texte ou écriture de plateau), qui, pour Marcel Freydefont, est indispensable et doit être préexistant à toute scénographie.

La création d'un système de représentation constitue donc la base de la scénographie. C'est lui qui porte la dynamique structurelle, les choix de représentation, d'articulation sémantique, la dimension esthétique et les capacités de développement.

C'est la première matérialisation de l'intention instigatrice. Il comporte en son sein tout le potentiel d'expression de cette intention.

1. 2. 2. Concomitance du dispositif

Lorsque le système de représentation est motivé et créé, il peut s'exprimer sous différentes formes. Il peut alors être difficile de les cerner et de pouvoir les rassembler sous un système de représentation commun. Ce qui suppose de reconnaître d'abord ces formes comme ayant avoir quelque chose entre elles dans un premier temps, et ce qui demande d'abstraire leur hétérogénéité dans un second temps. Pour rendre cela plus concret, on peut dire ici que le système de représentation correspond d'abord à l'organisation d'une pensée en différentes idées et valeurs. Elles demandent ensuite à se manifester. C'est la reconnaissance de ces manifestations, parfois disparates, comme obéissant à une volonté similaire, dans la recherche d'un même objectif, qui pourra conduire à l'identification du système de représentation en cours et à la volonté instigatrice.

Comme exemple, on peut prendre la gouvernance du pouvoir politique en place dans un état. Dans le cas d'un pouvoir exprimant une volonté de contrôle sur les populations qu'il gouverne, il peut créer et mettre en place un système de représentation de son pouvoir (choix de valeurs présentées comme positives et non alternatives) et des dispositifs visant à sa diffusion et à son intégration par la population (éducation scolaire, discours médiatique, photographies-symboles, expressions artistiques, etc.). Pris séparément, chaque élément fonctionne pour lui-même, dans le temps de son message et avec son système de représentation. Intégrés comme les pièces d'un puzzle plus large, c'est un discours plus vaste, global, systématique et profond qui peut se laisser écouter. On peut tout à fait retrouver la notion de propagande à cet endroit.

Les stratégies du pouvoir politique sont un sujet de prédilection pour l'étude de la notion de dispositif car elles impliquent du tacite et de l'explicite, du palpable et du flux, du clair et du flou ; ce que l'on va d'ailleurs retrouver un peu plus loin avec Michel Foucault. Il est néanmoins pertinent de connecter dès maintenant la notion de dispositif à la notion de système de représentation, pour les inscrire dans une continuité effective.

Dans un article intitulé « Les politiques symboliques »¹³⁸, Grégory Aupiais met bien en évidence le phénomène de diffraction du dispositif. Tout d'abord, il contextualise l'analyse de ces politiques symboliques comme :

« l'étude des représentations ou des manifestations symboliques dans le cadre d'une démarche pluridisciplinaire fédérant différentes sciences sociales. »¹³⁹

Il s'agit donc bien d'un ensemble de représentations données pour telles. Puis il constate une « complexité systémique »¹⁴⁰ face à ces représentations et manifestations diverses car elles se recoupent. Elles s'inscrivent et s'intègrent donc « dans un système de représentations beaucoup plus vaste »¹⁴¹. Il est nécessaire de comprendre ici cette inscription dans un système global et intentionnée pour saisir la diffraction de ce système de départ (politique symbolique qui suppose une emprise sur des sujets) dans une dissémination plus vaste, dont le but vise à poser une emprise sur le plus grand nombre de sujets. Ce qui amène Grégory Aupiais à invoquer la notion de dispositif :

« [...] ces dispositifs sensibles visant à créer, entretenir ou renforcer le lien social par l'agrégation du groupe autour de signes de reconnaissance. »¹⁴²

138 Grégory AUPIAIS, « Les politiques symboliques », *Hypothèses* (no 8), 2005, pp. 17-22.

URL : <http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2005-1-page-17.htm>, consulté le 25 novembre 2016.

139 *Ibid.*

140 *Ibid.*

141 *Ibid.*

142 *Ibid.*

En effet, l'impact de la représentation du pouvoir est diffracté dans un ensemble non définitif de structures, d'échelles et de natures différentes, qu'il nomme dispositif. Lorsque l'on tire le fil du procédé des politiques symboliques en entier, on peut reconnecter par étape l'intention originelle, puis le système de représentation développé pour lui donner corps et principes, et enfin les dispositifs mobilisés pour le manifester et le véhiculer, ici de manière tentaculaire. Gregory Aupiais résume très bien ce déroulé :

« [les politiques symboliques] permettent [...], à travers une analyse fine de leurs processus de décision, mais également de conception, comme de leurs moyens d'expression, de donner plus de résonance, voire d'explicitier une certaine vision du monde. »¹⁴³

On retrouve ici les étapes de décision, conception et expression dans un objectif de diffusion d'une pensée. La stratégie décrite montre une diversité de moyens mis en place afin d'obtenir plus d'impact (« résonance »). Le but étant de propager une idéologie particulière (« une certaine vision du monde »), il est efficace de diversifier et multiplier les actions pour toucher plus de monde et de manière plus systématique en multipliant les différents aspects ou entrées. On flirte ici clairement avec la notion de tentative de conditionnement.

Décomposer ce processus permet d'explicitier l'intention de départ qui est, dans ce cas, d'infuser une vision du monde spécifique. On voit tout l'intérêt de passer par le dispositif pour diffracter l'intention réelle de manipulation ; afin de la rendre moins évidente mais plus présente. Ici la multiplication de plusieurs dispositifs vise un impact à plusieurs niveaux et sur plusieurs populations. Pris séparément, les moyens de représentation ne semblent pas être capables de se targuer du même effet de présence et de pression globalisée.

Passer par la proposition de Gregory Aupiais comme introduction à la notion de dispositif permet de l'aborder dans un lien de continuité avec celle de système de

143 *Ibid.*

représentation. En effet, la théorie systémique de la scénographie ne mobilise pas le dispositif par décision fortuite mais parce qu'il s'avère connecté à la représentation dans sa capacité à la dépasser. Il parvient à matérialiser toute une dimension tacite, des flux impalpables, des zones floues, des connections implicites, des logiques d'échelles différentes, etc. ; dimensions limitées pour la représentation qui reste attachée à la performance de son système d'expression sémiotique¹⁴⁴. La notion de dispositif apparaît alors comme l'outil adéquat à l'étude de ce qui l'excède.

Comprendre la notion de dispositif et surtout comment elle fonctionne dans la mécanique scénographique est donc essentiel pour saisir sa diversité d'expression et la fréquence élevée de sa présence. Elle est un chaînon important des rouages de la machine à représenter car elle permet de comprendre l'aspect potentiellement versatile de la scénographie et la capacité de la machine à se manifester sous des formes diverses et parfois inattendues.

1. 2. 2. a. Retour sur le dispositif Foucauldien

La notion de dispositif n'est pas évidente à cerner, ni à définir. Elle a surgi dans les débats depuis plusieurs décennies et ne fait pas encore totalement consensus. La référence la plus fameuse en la matière est ce qu'en dit Michel Foucault :

un dispositif « [...] c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est

144 Voir 1. 2. 3. Inhérence de la lecture sémiotique.

le réseau qu'on peut établir entre ces éléments.

Deuxièmement, ce que je voudrais repérer dans le dispositif, c'est justement la nature du lien qui peut exister entre ces éléments hétérogènes. Ainsi tel discours peut apparaître tantôt comme programme d'une institution, tantôt au contraire comme un élément qui permet de justifier et de masquer une pratique qui, elle, reste muette, ou fonctionner comme réinterprétation seconde de cette pratique, lui donner accès à un champs nouveau de rationalité. Bref, entre ces éléments, discursifs ou non, il y a comme un jeu, des changements de position, des modifications de fonctions, qui peuvent, eux aussi, être très différents.

Troisièmement, par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation, qui, à un moment historique donné a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante.[...] »¹⁴⁵

On peut constater la difficulté de saisir le dispositif dans une substance ou dans un rapport constant avec des éléments stables. La proposition se distend rapidement dans une série d'alternatives essayant d'englober certains éléments et parfois leur contraire. Ainsi, elle ne s'affirme pas vraiment comme une proposition théorique mais plutôt comme une ébauche d'un concept assez fuyant et c'est ce qu'avoue volontiers l'auteur dans ce même entretien¹⁴⁶. On peut quand même dire ici que, pour Michel Foucault, le dispositif entretient un rapport fondamental avec la notion de pouvoir, de domination et le domaine du politique. Pour y voir un peu plus clair, on pourrait synthétiser sa proposition ainsi : le dispositif est un ensemble hétérogène motivé par une stratégie et constituant un réseau avec du jeu ; jeu qui infiltre des flous, des frottements, des adaptations, des marges, des possibles. Néanmoins, dans son discours, l'auteur semble chercher à capter quelque chose de plus tacite et complexe.

145 Michel FOUCAULT, « Le jeu de Michel Foucault » entretien avec D. COLAS, A. GROSRICHARD, G. LE GAUFEY, J. LIVI, G. MILLER, J. MILLER, C. MILLOT, G. WAJEMAN, *Dits et écrits II. 1976-1988*, Éditions Gallimard, Paris, 2001 [1ère éd. 1994], p. 299.

146 *Ibid.*, « À propos du dispositif, je me trouve devant un problème dont je ne suis pas encore bien sorti. », p. 300.

Ce que propose à son tour Giorgio Agamben est assez proche de l'intervention de Michel Foucault :

« [...] j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. »¹⁴⁷

« Le dispositif est donc, avant tout, une machine qui produit des subjectivations. »¹⁴⁸

On remarque la même tendance à la sérialisation dans l'énumération des éléments et le non aboutissement à un concept théorique clair. La première formule postule plus ou moins la même idée que celle de Michel Foucault dans la variété des champs d'action du dispositif. Cependant, des éléments se précisent en matière de « capacité » à « produire des subjectivations ». On comprend, en tous cas, que la primauté ici va à l'intention et à l'énergie déployée pour accomplir la mission du dispositif plus qu'au fonctionnement ou aux objets mobilisés pour aboutir cette mission. Il est intéressant de trouver dans la dernière formule une hypallage qui introduit une dimension humaine et même de la psyché dans le processus du dispositif alors que Giorgio Agamben en fait une machine.

Cela fait, en tout cas, deux tentatives de définition du dispositif qui nomment une série de potentialités sans arriver à cerner vraiment une substance commune. La formule de la machine à subjectivation ne dévoile pas ici non plus ses mécanismes.

1. 2. 2. b. Dispositif ou système ?

Si on retrouve l'image de la machine dans la proposition de Giorgio Agamben,

147Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit de l'italien par Martin RUEFF, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2007 [1ère éd. Nttempo, Italie, 2006], p. 31.

148Ibid., p. 42.

elle est également introduite par Gilles Deleuze dans une comparaison intéressante :

« C'est que les dispositifs sont comme les machines de Raymond Roussel¹⁴⁹, telles que [Michel] Foucault les analyse¹⁵⁰, ce sont des machines à faire voir et à faire parler »¹⁵¹.

La machine décrite ici s'inscrit bien dans la filiation foucauldienne. Son action est de faire faire quelque chose ; faire voir et faire parler dans le cas présenté. Elle agit sur des corps vivants. Elle leur imprime un mouvement. Elle les conditionne. L'impact du pouvoir du dispositif, appréhendé comme machine, est sensible. On peut pressentir dans la métaphore une forme possible de coercition qui va plus loin que le propos de Michel Foucault sur le plan de l'image, mais traduit avec force l'aspect politique de sa proposition.

L'image de la machine est aussi développée par Bernard Vouilloux :

« Toute réflexion sur le dispositif commence par rencontrer le *modèle machinique* : la machine permet de penser le dispositif – et réciproquement, du reste –, pour autant que celui-ci désigne, dans son sens courant, la "manière dont sont disposés les organes d'un appareil". Par extension, la notion s'applique à tout *agencement* d'éléments à l'intérieur d'un ensemble, quel qu'il soit. [...] La machine, en tant qu'appareil automatisé, aura donc donné son premier modèle à la théorie des dispositifs : l'appareil de prise de vues photographique ou cinématographique en est, à ce titre-là un bon exemple, qui non seulement requiert que soit correctement *disposées* les différentes pièces de l'appareil, mais qui impose le *placement* des uns par rapport aux autres, et sous des conditions plus ou moins strictement définies, de l'appareil, de son utilisateur et de son objet. »¹⁵²

149Raymond ROUSSEL (1877-1933) est un écrivain, dramaturge et poète français.

150Voir Michel FOUCAULT, *Raymond Roussel*, Éditions Gallimard, Paris, 1963.

151Gilles DELEUZE, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », 1988, repris dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 317.

152Bernard VOUILLOUX, « Du dispositif », *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, textes réunis par Philippe ORTEL, Éditions L'Harmattan, Paris, 2008, pp. 16-17.

Tout d'abord, il est important de souligner que la proposition de Bernard Vouilloux extrait le dispositif de son domaine du pouvoir afin de le traiter d'un point de vue plus large. Ensuite, l'image de la machine, utilisée ici, nomme deux idées importantes. Premièrement elle renvoie à l'image machinique invoquée dans l'élaboration de la théorie systémique de la scénographie. Comme le dit Bernard Vouilloux, « la machine elle-même permet de penser tout fonctionnement »¹⁵³, et c'est toute son utilité dans la figuration de la théorie systémique de la scénographie comme machine à représenter. Deuxièmement, l'image de la machine pose un paradoxe ici : dans la description qui en est donnée, elle embrasse la notion de système « en tant qu'appareil automatisé », telle qu'abordé précédemment. En effet, les éléments impliqués ont pour office premier d'assurer le fonctionnement du système et son maintien. Cela implique une capacité de *feed-back*, aussi caractéristique du système. L'appareil automatique est synonyme de machine justement parce qu'il fonctionne seul et que son système est réglé pour obtenir ce résultat. L'appareil photographique peut être considéré comme une machine lorsqu'il est en mode automatique. Cependant ce n'est pas son seul mode et alors il nécessite le réglage et l'intervention du tiers humain pour fonctionner. Il s'agit alors d'un appareil ouvert au dispositif. Dans l'appareil automatisé, il n'y a pas de jeu ou d'« hétérogénéité constitutive »¹⁵⁴. On la retrouve, en revanche, dans le trio « de l'appareil, de son utilisateur et de son objet ».

Système et dispositif sont des concepts très proches et plusieurs auteurs pensent le dispositif à partir de la notion de système :

« Les réalités composites sur lesquelles on travaille aujourd'hui appellent un recadrage théorique capable de penser les phénomènes d'organisation indépendamment de l'idée de "système" »¹⁵⁵

153 *Ibid.*, p. 17.

154 *Ibid.*, p. 23.

155 Philippe ORTEL, introduction de *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Op. Cit., p. 6.

Il y a même une volonté de penser le dispositif « au-delà des systèmes figés »¹⁵⁶. On a vu précédemment que ce reproche n'est pas pertinent tel quel car le système ouvert implique des échanges avec l'extérieur pour fonctionner et se maintenir afin de ne pas sombrer dans l'entropie. Ici le dispositif est opposé au système dans une idée de liberté potentielle qui ne trouve pas de justification explicite. Cependant, il est vrai que le système se démarque par la conservation de son unité et, qu'en cela, il se distingue du dispositif. Le dispositif, de son côté, rassemble des éléments hétérogènes dans un ensemble qui ne tient que par une volonté extérieure de les faire tenir afin d'accomplir un objectif lui aussi extérieur :

« Avec le préfixe « dis », notre notion dit bien cette unité dans la séparation caractéristique des objets composites, là où celles de structure et de système, dérivées du modèle linguistique, uniformisent les choses, en ramenant la diversité de leurs composantes à l'unité d'une sémiosphère homogène. »¹⁵⁷

Par rapport à ce qu'on a établi plus tôt sur le système, on peut effectivement adhérer à l'idée d'homogénéité du système et à la formulation de « sémiosphère homogène » dans le sens où le système se construit dans le but d'accomplir une mission spécifique et que ses composantes n'existent et ne s'activent que dans ce but.

On peut dire à ce stade pourquoi le dispositif diffère du système dans une opposition homogénéité/hétérogénéité, ainsi que dans la mission secondaire du système de se maintenir lui-même grâce à ses capacités de *feed-back*. Nonobstant, il manque encore une substance qui constituerait vraiment le dispositif et qui permettrait d'en faire un rouage à part entière de la machine à représenter.

156 Arnaud RYKNER, *Corps obscènes, Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages suivi de Note sur le dispositif*, Éditions Orizons, Mulhouse, 2014, p.207.

157 Philippe ORTEL, introduction de *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Op. Cit., p. 6.

1. 2. 2. c. Caractéristiques substantielles

On peut trouver chez Philippe Zitoune une définition assez synthétique du dispositif :

« Le dispositif est d’abord un assemblage intentionnel d’éléments hétérogènes (instruments, méthodes, actions publiques, etc.) répartis spécifiquement en fonction d’une finalité attendue. »¹⁵⁸

Ici la proposition tente de circonscrire la notion et l'extrait de tout domaine particulier. On peut noter la résonance de l'hétérogénéité dans l'assemblage. Cette dernière vient pointer une grande différence avec le système car l'unification n'est ici que circonstancielle. La fin de la formule est plus nébuleuse car il semble manquer un acteur fondamental. En effet, la finalité « attendue » ne dit pas par qui ou quoi elle est attendue, ni qui a réparti spécifiquement les éléments pour l'atteindre alors que l'assemblage est « intentionnel ». Hugues Peeters et Philippe Charlier nomment, quant à eux, « [...] une logique de moyens mis en œuvre en vue d'une fin. »¹⁵⁹ Si là aussi la fin n'est pas discutée, l'apport d'une « logique » est notable et elle suppose une coordination à l'assemblage et un choix des éléments ; ce qui est appuyé par Stéphane Lojkine : « le dispositif articule de l'ordre à du désordre »¹⁶⁰. Les éléments ne sont pas juste

158Philippe ZITOUN, « Dispositif », *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*, avec R. BARBIER, L. BLONDIAUX, F. CHATEAURAYNAUD, J.-M. FOURNIAU, R. LEFEBVRE, C. NEVEU et D. SALLES (dir.), GIS Démocratie et Participation, Paris, 2013, URL : <http://www.dicopart.fr/fr/dico/dispositif>, consulté le 2 novembre 2016.

159Hugues PEETERS et Philippe CHARLIER, « Contributions à une théorie du dispositif », *Hermès, La Revue* (n° 25), Éditions CNRS, Paris, 1999.

160Stéphane LOJKINE, « Dispositif », article du site internet du projet *Utpictura18*, programme de recherche développé depuis 2009 dans le Centre Interdisciplinaire d'Étude des Littératures d'Aix-Marseille (CIELAM), <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurTexte.php?numero=15>, consulté le 2 novembre 2016.

juxtaposés, quelque chose ou quelqu'un en assure l'articulation selon une logique. La nature de cette logique connective est précisée par Arnaud Rykner :

« [le dispositif] repose sur la co-existence d'éléments contradictoires, perpétuellement mis en tension, tension qui, de son côté, met en crise la *structure* proprement théâtrale du spectacle. »¹⁶¹

L'articulation des éléments contient une mise en tension permettant de conserver l'assemblage. On voit aussi que le dispositif ne s'appuie pas sur la notion de structure, qu'il met au contraire « en crise ». Son hétérogénéité constitutive s'oppose à toute organisation unitaire interne.

1. 2. 2. d. L'agent externe invisible

S'il n'y a pas d'unité interne, comment le dispositif peut-il advenir et tenir ? On a pu dire précédemment que la dimension circonstancielle était aussi constitutive que l'hétérogénéité. On peut ici en déduire que le dispositif ne porte pas en lui l'objectif de son avènement. Bien au contraire, comme Philippe Ortel le dit :

« [...] le modèle du dispositif [...] s'il décrit bien un mode d'organisation, il porte en lui-même le principe de sa dissolution [...] »¹⁶²

Il précise même que les dispositifs « tirent leur sens et leur existence d'une fin extérieure à eux-mêmes »¹⁶³. Cela signifie que lorsqu'un dispositif n'est plus nécessaire, il disparaît

161 Arnaud RYKNER, *Corps obscènes, Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages suivi de Note sur le dispositif*, Op. Cit., p. 69.

162 Philippe ORTEL, introduction de *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Op. Cit., p. 9.

163 Philippe ORTEL, « Vers une poétique des dispositifs », *Discours, image, dispositif. Penser la*

et il n'en reste plus trace. Cette propriété peut donner une explication à la difficulté de le saisir car il n'est plus là où il fut jadis utilisé. En cela, il est performatif.

Reprenons les éléments dégagés jusqu'à présent : le dispositif est un ensemble hétérogène motivé par une stratégie et constituant un réseau avec du jeu (ce qu'on a vu avec Michel Foucault). L'ensemble est assemblé avec logique (Hugues Peeters et Philippe Charlier) et maintenu par tension (Arnaud Rykner). Jusqu'ici il ressemble fort au système, mais ses éléments sont hétérogènes et il est circonstanciel (Philippe Zitoune), il disparaît même quand il n'est plus nécessaire (Philippe Ortel). Il ne compose pas une unité par lui-même (Philippe Ortel). Mais comment se crée-t-il alors ? On retrouve ici l'acteur manquant de Philippe Zitoune car il n'y a toujours pas de réponse à l'« intentionnel » nommé dans sa proposition. C'est ici que l'hypallage de Giorgio Agamben se révèle très utile. Dans les « subjectivations », il propose l'être humain. Dans cette convocation d'un élément ne faisant pas partie du dispositif lui-même se trouve la clé de compréhension du dispositif. Elle se situe dans l'impulsion volontaire d'un acteur extérieur, potentiellement humain, qui choisit, mobilise, dispose et coordonne les éléments nécessaires à l'accomplissement de son objectif. Quand la volonté disparaît, les éléments se démobilisent pour retourner à leur fonction précédente et le dispositif s'évanouit. L'extériorité de son impulsion donne une deuxième explication à la difficulté de se saisir du concept et de ses manifestations.

Lorsque l'on étudie les dispositifs nommés par Michel Foucault, comme la prise en charge des condamnés¹⁶⁴ par exemple, on constate que l'échelle humaine est parfois dépassée dans l'impulsion de certains dispositifs. Elle peut donc être substituée par des institutions et même par des systèmes dans le cas qui m'occupe ici, c'est-à-dire celui de la Théorie systémique de la scénographie.

représentation II, Op. Cit., p. 35.

164 Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Éditions Gallimard, Paris, 1975.

1. 2. 2. e. Cadre opératoire

La manifestation théorique du dispositif trouve dans l'image du cadre une métaphore intéressante. Chez Philippe Ortel, elle prend l'exemple de la fenêtre¹⁶⁵. L'auteur développe l'image dans le sens d'un point de vue : « un dispositif cadre une réalité où le sens reste facultatif »¹⁶⁶. L'exemple de la matrice est aussi évoqué : « à l'intérieur du cadre fixé par la matrice »¹⁶⁷.

Cette image permet de saisir le fait que le dispositif n'a pas d'existence matérielle. Il n'est palpable que lorsqu'il se manifeste par sa mise en place, c'est-à-dire le réseau sollicité dont parle Michel Foucault. Dans l'exemple du dispositif photographique proposé par Bernard Vouilloux, le dispositif n'est présent qu'au moment de la prise de vue. Il mobilise alors l'ordre et le désordre nommés par Gilles Deleuze ainsi que le dit et le non-dit de Michel Foucault : la présence du photographe mais aussi son regard esthétique et sa capacité de concentration pour saisir le bon moment de déclenchement, l'appareil photographique, sa sensibilité et sa maintenance mécanique, la lumière naturelle et/ou artificielle, le sujet, sa disponibilité et sa réactivité, en plus d'un ensemble très varié lié au désir du photographe comme l'emploi d'artifice (ventilateur par exemple), de stimuli (musique), de support (décor), etc. ou encore un contexte aléatoire et imprévisible (météo, circulation, poussière, etc.).

Même si elle n'est pas exacte, l'abstraction du cadre donne bien l'idée d'une réunion de facteurs indépendants au même moment pour qu'une chose arrive, c'est-à-dire la mobilisation d'éléments par la volonté d'un instigateur et qui se démobilisent

165Philippe ORTEL, « Vers une poétique des dispositifs », *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II, Op. Cit.*, p. 50.

166Ibid., p.53.

167Philippe ORTEL, *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II, Op. Cit.*, introduction p. 7.

quand cette volonté disparaît. C'est une troisième explication à la difficulté de se saisir du concept et de ses manifestations puisque les éléments sollicités, en changeant d'objectif, ne conservent pas de traces structurelles. Il est à noter que cela donne des propriétés de liberté et de très forte indépendance au dispositif et à son utilisation. Le « jeu » que pointe Michel Foucault se situe ici. Un même instigateur peut mobiliser différents éléments dans le temps pour atteindre un même objectif. Mais aussi, pour briguer un résultat identique, un autre instigateur peut mobiliser des éléments différents ou utiliser les mêmes pour un résultat autre. Par instigateur, on peut également comprendre un système de représentation et ainsi comprendre le fonctionnement des politiques symboliques abordées précédemment dans l'article de Grégory Aupiais. On peut également commencer à appréhender son placement dans le mécanisme de la machine à représenter, dans la mobilisation d'éléments hétérogènes à des fins d'expression adéquates.

1. 2. 2. f. Plasticité constitutive

L'ensemble des éléments étudiés amène au constat d'une propriété de mutation constitutive du dispositif, ce qui explique la difficulté de définir une notion par nature instable et changeante. Guy Lochard la nomme « plasticité signifiante »¹⁶⁸. En effet, sa manifestation ne dépend que de la volonté et de l'appropriation logique et coordonnée des éléments disponibles, par son instigateur. Il peut donc prendre n'importe quelle forme. Il est à noter que dans la formule de Guy Lochard, les choix effectués par l'instigateur pour mettre en place le dispositif sont aussi révélateurs du positionnement de ce même instigateur. Arnaud Rykner en fait, au final, la seule propriété valable du concept :

¹⁶⁸Guy LOCHARD, « Parcours d'un concept dans les études télévisuelles. Trajectoires et logiques d'emploi », *Hermès, La Revue* (n° 25), Éditions CNRS, Paris, 1999.

« le concept désigne d'abord une certaine plasticité de rapports qui ne valent que par leur capacité à évoluer et à produire de nouveaux modes de représentation [...] »¹⁶⁹

La plasticité, au sens de capacité à prendre n'importe quelle forme structurale ou d'ordonnancement, rejoint à la fin la représentation, dans ses dimensions de communication, d'expression et d'esthétique. Le dispositif permet à la représentation de réinventer ses modes d'expression à l'infini. Ainsi un même système de représentation peut se manifester sous diverses formes. C'est ce qui permet de trouver de la scénographie dans des modes d'expression extrêmement variés.

C'est donc le dispositif qui permet au motif d'un système de représentation de muter dans d'autres modes de représentation que celui de sa création originelle et de pouvoir être sécable en fragments sans perdre l'intention et le noyau du système. Il donne également une capacité de renouvellement des représentations, et indépendamment, d'évolution du système sans perte de l'intention de départ. Il peut même permettre de masquer l'intention ou au contraire de la développer. Le dispositif, c'est la plasticité du système de représentation ; sa capacité interactive et sensible d'évolution et d'adaptation. Le dispositif n'existe ici que par la manifestation du système de représentation. Il est performatif et il s'adapte à l'impulsion de l'intention première qui lui donne vie et énergie. Il assure la viabilité et l'indépendance du système de représentation qu'il sert. Il développe ses propres modes d'existence, de communication et de manifestation. Dans la mécanique scénographique, le dispositif est totalement concomitant de la création du système de représentation.

169 Arnaud RYKNER, *Corps obscènes, Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages suivi de Note sur le dispositif*, Op. Cit., p.207.

1. 2. 3. Inhérence de la lecture sémiotique

La notion de sémiotique a déjà été introduite par certaines citations précédentes. Elle a été amenée avec la déconstruction et l'analyse du système de représentation d'un tableau par Jean-Louis Schefer. On a pu la deviner dans l'opposition entre dispositif et système par l'emploi du terme « sémiosphère » utilisé par Philippe Ortel. On a pu aussi la trouver dans le rapport de la représentation aux signes, avec l'intervention de Grégory Aupiais lorsqu'il articule le système de représentation au dispositif. Il est important, comme pour le dispositif, de préciser dans quel rapport la sémiotique est utilisée ici et quelle est sa place dans la mécanique scénographique.

1. 2. 3. a. Retour sur la sémiotique

Les sémioticiens reconnaissent dans l'histoire de la discipline deux figures majeures : Ferdinand de Saussure et Charles S. Peirce. De son côté, Ferdinand de Saussure fonde la sémiotique à partir de la linguistique :

« La matière de la linguistique est constituée d'abord par toutes les manifestations du langage humain, qu'il s'agisse des peuples sauvages ou des nations civilisées, des époques archaïques, classiques ou de décadences, en tenant compte, dans chaque période, non seulement du langage correct et du "beau langage", mais de toutes les formes d'expression. »¹⁷⁰

C'est important de revenir sur ce que dit Ferdinand de Saussure de la linguistique car il intègre ici aussi bien le dit que le non-dit, pour reprendre la formule de Michel Foucault, ce qui inclut un panel bien plus large que la seule verbalisation. La sémiotique étant plus

¹⁷⁰Ferdinand De SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2016 [1ère éd. 1916], p. 68.

large que la linguistique, on perçoit ici la vastitude et la diversité du champ d'exploitation de la sémiotique. Ferdinand de Saussure précise ensuite son approche :

« On peut donc concevoir *une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale* ; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale ; nous la nommerons *sémiologie* (du grec *sēmeion*, "signe"). »¹⁷¹

Dans cette formule il y a deux idées intéressantes. La première est l'élément du signe comme unité de base. Ce signe est très utile car il est ouvert et non réduit. Il nomme la manifestation de quelque chose sans la circonscrire à un champ imperméable aux autres champs. Le deuxième élément est l'apport de la dimension humaine dans son rapport social. Par là, le signe est investi et actif, ce qui l'exempt d'être anodin.

De son côté, l'approche de Charles S. Peirce est un peu différente. Elle est résumée ici par Umberto Eco :

« La sémiosis est un phénomène, la sémiotique est un discours théorique sur les phénomènes sémiosiques. Selon Ch. S. Peirce (CP : 5.484), la sémiosis est "une action ou influence qui est, ou implique, une coopération de trois sujets, le signe, son objet et son interprétant, telle que cette influence tri-relative ne puisse en aucune façon se résoudre en action entre couples". La sémiotique est au contraire "la discipline de la nature essentielle et des variétés fondamentales de toute sémiosis possible" (CP : 5.488). »¹⁷²

Ici, la sémiotique est l'étude des phénomènes de sémiosis, phénomène impliquant trois éléments distincts : le signe, son objet et son interprétant. Si pour Ferdinand de Saussure, la place de la dimension humaine est implicite (on peut la retrouver dans la dimension sociale), elle est bien spécifique pour Charles S. Peirce. En effet, la

¹⁷¹*Ibid.*, p. 82.

¹⁷²Umberto ECO, *Les Limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem BOUZAHHER, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1992, p. 238.

dynamique triangulaire rend impossible un rapport unilatéral. La place de l'interprétant donne ainsi une marge de manœuvre et de différence d'interprétation. Elle donne de fait du jeu.

En tous cas, ces approches procèdent toutes les deux d'une volonté de connaître le sens porté par les signes. Elles les considèrent comme véhicules d'une signification, c'est-à-dire de quelque chose qui les dépasse. On peut déjà établir ici un lien dynamique à la représentation. Le processus prend la représentation à rebours et cherche à dévoiler ce qui se cache dans le simulacre du signe.

1. 2. 3. b. Le signe, unité de base

Revenons sur la notion de signe. Voici la définition qu'en donne Ferdinand de Saussure :

« Le signe linguistique unit non une chose et un nom mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens [...]. »¹⁷³

Pour le dire autrement, « [l]e signe est en effet une chose qui renvoie à une autre, et qui, n'est pas elle. »¹⁷⁴ Cela pose « le signe comme substitut »¹⁷⁵. Cependant, la proposition de Ferdinand de Saussure pointe dans le signe deux éléments distincts mais indissociables, comme les deux faces d'une même feuille de papier, que l'on peut

¹⁷³Ferdinand De SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Op. Cit., p. 152.

¹⁷⁴Jean-Marie KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, Éditions De Boeck & Larcier, Bruxelles, 1996, pp. 15-16.

¹⁷⁵*Ibid.*, p. 33.

retrouver sous les termes de signifié et de signifiant¹⁷⁶. On retrouve le procédé de la représentation à l'œuvre, sur lequel on va revenir un peu plus loin, et la notion d'image dans sa connaissance et formation psychique.

Jean-Marie Klinkenberg introduit une notion supplémentaire, celle du « signe comme trace d'un code »¹⁷⁷. On retrouve ici ce qui dépasse le signe comme un indice à déchiffrer, suivant un code préétabli, dont il est nécessaire de connaître les entrées pour percer le sens du signe :

« [...] code que nous définissons provisoirement comme un ensemble de règles permettant de produire ou de déchiffrer des signes ou des ensembles de signes.

Nous pouvons donc au passage préciser la notion de signe. Si c'est une chose qui vaut pour une chose différente, il faut aussitôt préciser : qui vaut pour autre chose aux yeux de quelqu'un placé dans telle circonstance. Quelqu'un qui est à même d'associer la chose et son substitut grâce à un certain code. »¹⁷⁸

En effet, si le signe n'est pas la chose, il y a nécessité d'un outil pour comprendre le lien entre les deux et que tel signe se manifeste pour telle chose. D'où la nécessité de l'élément interprétant pour que le signe puisse être perçu comme tel et d'un code, son deuxième versant, pour qu'il y ait cryptage (unification de tel signe à telle chose) et possibilité de décodage. Le code suppose un apprentissage. Cet apprentissage est à la fois individuel et groupé. Il demande l'investissement de la personne qui l'apprend et la reconnaissance collective. Les applaudissements à la fin d'une représentation théâtrale en sont un bon exemple. En France, nous apprenons un code selon lequel, plus nous avons aimé le spectacle, plus les applaudissements durent longtemps : c'est-à-dire plus de trois rappels. Au Japon et souvent aux États-Unis d'Amérique, ce code n'existe pas, il n'y a pas de rappel. Cette particularité a d'ailleurs donné son titre au livre de Georges

176Ferdinand De SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Op. Cit., pp. 152-154.

177Jean-Marie KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, Op. Cit., p. 35.

178Ibid., p. 36.

Banu : *L'Acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*¹⁷⁹.

Voilà donc comment peut s'appréhender formellement le procédé du signe. Néanmoins, Jean-Marie Klinkenberg postule aussi « [l]e signe comme instrument de structuration de l'univers »¹⁸⁰. Par l'emploi du signe, l'humain peut se saisir du monde, en particulier des éléments qui ne sont pas palpables. Il peut ainsi les manipuler, les transformer, en créer de nouveaux ou les annihiler. C'est ce qui décrit le plus justement l'action de la scénographie. En effet, l'action de la machine à représenter consiste à manipuler des signes afin de composer des représentations. Elle peut en créer, en détourner ou reprendre des ensembles préexistants. Les signes constituent sa matière première, comparable à des particules élémentaires qu'elle peut modeler en n'importe quelle forme. Ce que Roland Barthes nomme « épaisseur de signe »¹⁸¹, à propos de la théâtralité, renvoie également au signe comme matériau manipulable et façonnable.

1. 2. 3. c. Le sens comme motivation

Pour Jean-Marie Klinkenberg, « [...] ce qui fait le cœur de la sémiotique : [c'est] le sens. »¹⁸² C'est effectivement le but de la sémiotique de trouver le sens des signes. C'est aussi une façon de caractériser le signe. Il n'y a pas de signe s'il n'y a pas de sens. Alors la manipulation de signe, c'est-à-dire la création d'un système de représentation, implique la manipulation du sens. Sans motivation de sens, il n'y a pas de caractérisation du signe. Cela implique vraiment ici un aller-retour de l'être humain au signe (phase d'investissement) et du signe à l'être humain (en fait de reprise du signe par

179 Georges BANU, *L'Acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*, Éditions Gallimard, Paris, 1993 [1ère éd. 1986].

180 Jean-Marie KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale, Op. Cit.*, p. 38.

181 Roland BARTHES, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 1981 [1ère éd. 1954], pp. 41-42.

182 Jean-Marie KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale, Op. Cit.*, p. 12.

l'être humain dans une phase de reconnaissance). Jean-Marie Klinkenberg développe cette idée de façon pragmatique :

« Mais les odeurs, le vêtement, le mobilier, qui ne semblent pas avoir été créés pour communiquer, échapperaient à cette discipline [la sémiologie]. Pourtant, nul ne niera que ces derniers objets peuvent revêtir un sens. Il doit donc bien y avoir une science qui étudie ces objets dans la mesure où ils ont du sens, en même temps que tous les codes recensés par la sémiologie. Cette discipline, très générale, serait la sémiotique ; et l'objet de cette discipline serait le mode de fonctionnement du sens chez les humains. »¹⁸³

Étudier la sémiotique, c'est donc étudier le signe et le sens et même le fonctionnement du sens chez l'être humain. Qu'il s'agisse de stimulus, de signifiant, de signifié, de référent, d'indice, d'icône ou de symbole, l'objectif est de produire et de retirer du sens. Le signe est un instrument de structuration de l'univers parce qu'il donne du sens au monde dans lequel existe l'être humain. En outre, on observe chez cet auteur une différenciation de la sémiotique comme plus vaste et moins associée à des signes évidents, que la sémiologie. Ici, on perçoit l'immense dimension d'appropriation et de manipulation du monde par la manipulation des signes. Ce qui est la fonctionnalité première de la machine à représenter.

On peut se pencher ici sur ce qui est entendu par sens dans le contexte sémiotique. C'est une donnée explicitée par Jacques Fontanille :

« Le *sens* désigne donc un effet de direction et de tension, plus ou moins connaissable, produit par un objet, une pratique ou une situation quelconque.

Le *sens*, c'est finalement la matière informe dont s'occupe la sémiotique, qu'elle s'efforce d'organiser et de rendre intelligible. »¹⁸⁴

183 *Ibid.*, pp. 23-24.

184 Jacques FONTANILLE, *Sémiotique du discours*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2003 [1ère éd. 1999], p. 21.

Ici, le sens est une facette abstraite du signe. On comprend que l'autre facette concerne la plasticité de ce signe. Outre l'écho avec la notion de dispositif, mentionner le terme de plasticité raccroche la notion de signe au vocable de la machine à représenter et explicite la dimension esthétique, au sens large, dans lequel il s'inscrit. La citation pointe également le sens d'un signe comme plus ou moins connaissable. On retrouve ici le jeu de Charles S. Peirce avec l'interprétant, dans la limitation du sens à sa connaissance. Il reste en effet une part d'ombre liée au code et à son intégration par celui qui doit le décrypter, en fait à la part humaine. Cette part d'interprétation est ce qui laisse à l'étude sémiotique et à la création d'un système de représentation une grande part de liberté quant aux évidences d'interprétation et aux choix artistiques. C'est aussi ce qui fait qu'une proposition scénographique n'est pas totalement maîtrisable, ni entièrement décryptable car chaque individu est singulier et intègre potentiellement un historique de code aussi singulier que lui au cours de sa vie.

1. 2. 3. d. Envers du processus de représentation

Dans la préface des *Textes fondamentaux de sémiotique* de Charles S. Peirce, David Savan écrit : « la représentation, ou sémiosis »¹⁸⁵. Il n'y a donc pas de doute ici sur le lien étroit de la représentation à la sémiosis car elles sont bien synonymes. Et, comme on l'a vu précédemment, la sémiotique étudie la sémiosis. On peut en avoir une nouvelle confirmation chez Jean-Marie Klinkenberg :

« ...la chose qui va devenir le référent grâce à la communication est incommunicable telle quelle. »¹⁸⁶

185 Charles Sanders PEIRCE, *Textes fondamentaux de sémiotique*, traduit de l'anglais par Berthe FOUCIHER-AXELSEN et Clara FOZ, Éditions des Méridiens / Klincksieck, Paris, 1987, p. 12.

186 Jean-Marie KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, *Op. Cit.*, p. 46.

On retrouve ici le substitut de Jean-Louis Schefer, voire le simulacre de Stéphane Lojkin, à ceci près que l'on peut considérer le processus comme inversé car le but, dans l'étude sémiotique, est de comprendre l'envers du signe, de quoi il est la manifestation. Concernant le mécanisme de la machine scénographique, la représentation et la sémiotique sont les deux versants de la production scénographique. La machine produit des représentations composées de signes, donnant lieu à des images. Dans ce processus, elle introduit dans le même instant la capacité sémiotique des signes. La machine donne ainsi la possibilité d'appuyer sur le bouton *reverse* et de décrypter ces mêmes signes.

Cependant, Jean-Marie Klinkenberg précise une étape supplémentaire :

« [...] il existe toujours entre le référent iconique et le signifiant iconique une relation que l'on va appeler transformation. »¹⁸⁷

Il est important d'introduire ici cette action de transformation car d'un point de vue sémiotique, il s'agit d'un décalage. En effet, même si le signe est la manifestation d'un fond (idée) qui n'existe pas sans une forme spécifique (sensible), ce fond n'est pas tout à fait cette forme. Le travail du peintre René Magritte est exemplaire à ce sujet et le tableau intitulé *La Trahison des images*¹⁸⁸, en est la parfaite illustration. Aussi connu sous l'appellation « Ceci n'est pas une pipe », car cette phrase est écrite sur le tableau en dessous d'une peinture de pipe, l'image rappelle le décalage entre le signe d'une chose (ici mot ou dessin) et cette même chose, qu'elle soit concrète ou idéale.

¹⁸⁷*Ibid.*, p. 378.

¹⁸⁸René MAGRITTE, *La Trahison des images*, huile sur toile, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1928-1929.



Illustration 5: *La Trahison des images*. René MAGRITTE

On retrouve la part de jeu de l'interprétation vue précédemment mais aussi un processus de transformation d'une idée en signe qui concerne directement le procédé de représentation. On retrouve dans le procédé les notions d'*operatio* et de *disegno* dans un rapport simplifié, que ce soit dans l'opération de transformation ou dans le choix de la forme. Or, on y voit, avec évidence, la réelle part d'implication humaine dans le processus.

« Le lien unissant le signifié au signifiant est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement : *le signe linguistique est arbitraire.* »¹⁸⁹

¹⁸⁹Ferdinand De SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Op. Cit., p. 154.

L'arbitraire du signe implique un processus d'association dont on peut tirer l'inverse tout aussi arbitraire de dissociation et de ré-association en vue d'accaparement d'un signe ou d'un sens au profit d'un système de représentation. Un exemple peut être la svastika bouddhique réappropriée, après légère transformation, en croix gammée, par le régime nazi. Il s'agit bien d'un processus d'accolement de vocabulaires différents de signes et de sens ; processus bien rôdé pour la machine à représenter. On comprend ici, de façon technique, comment elle fonctionne : à partir d'une intention (humaine) qui la motive, la machine crée un système de représentation grâce à l'interprétation sémiotique, comme un programme informatique par exemple. Elle choisit les signes/simulacres en fonction des sens qu'ils vont véhiculer. Cette action peut donc s'apparenter à une transcription puisque le but est de traduire un message dans un autre langage.

1. 2. 3. e. Système de signification / système de représentation

Le signe est une unité. Ces unités ne vont pas nécessairement seules. Elles peuvent aller par groupes. Mais surtout, elles n'existent pas dans un contexte muet :

« [...] le statut d'un composant quelconque d'un signe lui est toujours conféré par les relations que ce composant entretient avec les autres. »¹⁹⁰

« Lorsque les formes s'associent dans un énoncé plastique, la signification du tout dépend donc (a) des rapports entretenus par les signifiés des formèmes co-présents et (b) de ceux qu'entretiennent les signifiés des formes. »¹⁹¹

On peut dire qu'une structuration globale s'énonce par la coexistence et l'organisation de signes entre eux et avec leur environnement ou contexte. On revient ici à la notion de

190 *Ibid.*, p. 393.

191 *Ibid.*, p. 381.

système développé précédemment. En effet, dans une image, on constate la présence de plusieurs signes rassemblés et connectés entre eux par une intention première. L'énoncé de cette intention se lit par la compréhension syntaxique et sémantique des signes organisés ; comme des mots dans une phrase s'organisent pour former un sens. D'ailleurs, Roland Barthes précise dans *L'Aventure sémiologique* :

« Le but de la recherche sémiologique est de reconstituer le fonctionnement des systèmes de signification autres que la langue selon le projet même de toute activité structuraliste, qui est de construire un simulacre des objets observés. »¹⁹²

On constate tout d'abord que Roland Barthes situe le processus méthodologique de la sémiologie (on peut dire ici sémiotique, par rapport aux définitions que l'on a vues précédemment) dans le remembrement du système de signification ; c'est-à-dire dans le décryptage des signes (et rapports de signes) par rapport à un énoncé pour obtenir le résultat de cet énoncé ; en fait le sens cohérent et global du tout. Pour la comparaison avec le langage, on peut dire ré-assembler les mots et dans le bon ordre pour obtenir le sens de la phrase. On note ensuite l'utilisation d'un mot intéressant qui est celui de « simulacre », qui ainsi fait une boucle avec le procédé de représentation décrit par Stéphane Lojkin.

1. 2. 3. f. Sémiotique / Sémiographie / Scénographie, même concept ? (modélisation 1)

La question semble s'être déjà posée pour Jacques Polieri. En effet, on peut retrouver, parmi ses publications, un ouvrage intitulé *Scénographie-Sémiographie*¹⁹³. Il y propose la notion de sémiographie en fusionnant les notions de scénographie et de sémiotique :

¹⁹²Roland BARTHES, *L'Aventure sémiologique*, Éditions du Seuil, Paris, 1985, p. 80.

¹⁹³Jacques POLIERI, *Scénographie - Sémiographie*, Éditions Denoël, Paris, 1971.

« Ceci dépasse (et englobe) le cadre habituel de l'étude des lieux clos (scénographie) et débouche sur une véritable sémiotique scénographique ou sémiographie (lieux ouverts – dans le temps mais aussi dans l'espace -, multiples ou simultanés, tissus urbains, ect.). La méthode (sémiographie descriptive) décrirait les « comment » de la représentation et non ses « pourquoi » qui sont plutôt d'ordre mythologique ou purement psychologique. »¹⁹⁴

On peut noter au passage une incohérence dans la formulation de cette citation. En effet, le rapport de la scénographie à l'étude des lieux clos et celui de la sémiographie aux lieux ouverts, n'est pas explicité dans son rapport avec la notion de représentation. Néanmoins, la logique de la sémiotique scénographique comme expression de la représentation est très claire. Ici Jacques Polieri propose la sémiographie comme l'action inverse de la sémiotique, c'est-à-dire comprendre comment les signes ont été organisés pour produire une représentation. Selon cette formule, on pourrait donc rebaptiser la création d'un système de représentation : sémiographie et son étude inversée : sémiotique ; et tout ce processus serait nommé sémiotique scénographique. On voit à quel point ces notions sont imbriquées et fondatrices de la théorie et de la pratique scénographique. Le propos est enserré dans le contenant et on voit la nécessité de passer par lui pour comprendre les enjeux d'une proposition scénographique.

Après ce passage par Jacques Poliéri, on comprend mieux l'apport de Jean-Louis Schefer lorsqu'il nomme son ouvrage *Scénographie d'un tableau*. En effet, l'auteur ne réutilise jamais le terme de scénographie dans le corps du livre mais entreprend d'analyser systématiquement l'organisation et le sens d'un tableau. Sa démarche se situe vraiment dans une intention sémiotique. On peut même dire que, dans le choix du titre du livre, il utilise le mot scénographie comme synonyme de sémiotique. L'auteur ne justifie pas l'emploi du terme dans l'ouvrage, cependant, on peut supposer, à partir de

¹⁹⁴*Ibid.*, p. 6.

tout ce que nous avons vu précédemment, que pour lui, l'idée de la scénographie dépasserait la méthode sémiotique. Lors d'un entretien¹⁹⁵ après une conférence, je lui ai posé la question du choix de ce terme. Il m'a expliqué qu'à l'époque de l'écriture du livre, la sémiotique n'était pas connue car ce n'en était que le début. Le tableau se prêtait à la scénographie par sa mise en scène, avec ses plans en succession dans la profondeur de l'image. Effectivement, ce propos devient très clair lorsqu'il est accordé avec cet extrait :

« Le regard des joueurs d'échecs est exactement le pôle inversé d'un regard qui n'est pas encore le tableau, ne regardent pas le monde, ni rien, mais selon cette inversion récurrente à tous les degrés – par où les dimensions sont retournées, la droite passant à gauche – ils sont le regard suspendu *du* tableau ; d'un tableau qui selon une ligne transversale devient visible entre eux et moi, comme aspiré à la charnière des deux faisceaux optiques. Comme si le point de fuite aspirant en lui une surface était l'image retournée d'un cône que mon œil projette sur la toile. Ce qu'impose cette physiologie du regard, ce n'est pas un tableau et des yeux pour me voir c'est, dans la convergence où les deux personnages tournent leurs yeux, la réplique d'une triangulation de la composition, son basculement dans l'espace où le tableau *se* voit. »¹⁹⁶

Je fais une courte parenthèse ici pour souligner un parallèle frappant. La référence au « cône que mon œil projette sur la toile » est un écho indirect à la définition que Vitruve donne de la scénographie en tant que perception optique, et direct à celles données par Sebastiano Serlio et la 4^e édition du dictionnaire de l'Académie française¹⁹⁷. Cette filiation concourt, en tous cas, à confirmer l'approche scénographique de Jean-Louis Schefer.

Ici, l'auteur explicite le fonctionnement le plus emblématique du tableau. Ce fonctionnement révèle un dispositif posant l'existence matérielle d'un regardeur, sans lequel le tableau ne peut accomplir son objectif de fonctionnement : le tableau se

195Conférence de Jean-Louis SCHEFER au musée Delacroix, le 7 décembre 2016.

196Jean-Louis SCHEFER, *Scénographie d'un tableau, Op. Cit.*, pp. 24-25.

197Voir 1. - Généalogie et 2. 2. 1. b. - Relire Aristote et Vitruve dans les mots justes ?

regarde lui-même par les yeux des personnages qui regardent à travers le cadre du tableau. L'œil du regardeur (observateur extérieur du tableau) agit comme un miroir. Le tableau construit alors un dispositif avec l'intervention de ce regardeur. On peut dire qu'il excède la représentation. En effet, l'unité tableau utilise la représentation des yeux ouverts des personnages représentés pour sortir de sa surface et se réfléchir dans l'altérité de la conscience qui le reçoit (l'observateur extérieur du tableau). La sémiotique est alors dépassée par le signe qui devient fonctionnement et dispositif hétérogène ; ce que Jean-Louis Schefer nomme « réarticulation » :

« La réflexion sémiotique qui s'amorce ici se situe dans la lecture (et la constitution) du niveau symbolique ; démembrer l'image c'est non pas isoler ses constituants, mais découvrir en celle-ci les textes qui s'y sont implicites simultanément (fût-ce même ceux de notre lecture) ; et c'est à partir de quoi, sans doute, une réarticulation sémiotique de l'image peut s'opérer. »¹⁹⁸

On peut préciser deux choses ici, par rapport à ce qu'on a déjà dit sur la sémiotique. La première est que, dans le processus d'étude de Jean-Louis Schefer, la mise au jour du fonctionnement du tableau révèle un métatableau fonctionnel que l'on peut qualifier de structurel car il ne concerne pas directement les signes mais l'organisation de ceux-ci. Le métatableau articule en creux, l'empreinte du système. La deuxième chose concerne le niveau symbolique qui désigne un deuxième métatableau, sémantique cette fois-ci.

« Si le tableau est analysable en termes de système sans être langue, c'est aussi que ce qu'il *représente* n'est pas ce qu'il "figure". »¹⁹⁹

Dans le tableau de Paris Bordone, ce que l'on voit, ce qui est figuré, ce sont des personnages autour d'un jeu d'échecs devant un paysage urbain d'un côté et champêtre de l'autre. Ce n'est pourtant pas ce que le tableau raconte, ce qu'il représente. Il s'agit en

198*Ibid.*, p. 7.

199*Ibid.*, p. 7.

fait d'une représentation du jeu, et particulièrement d'un jeu de pouvoir, avec l'échiquier débordant l'espace, les deux joueurs incarnés dans les deux personnages défiant du regard un troisième participant, dans la personne du spectateur du tableau, à se joindre à la partie s'il l'ose. Le jeu débordant du simple échiquier, l'enjeu peut également en être plus important²⁰⁰. Les trois tableaux dénommés ne sont concrètement constitués que d'une seule image, cependant on voit que les strates de lecture, d'approche et de fonctionnement du tableau sont multiples et complexes. Il est nécessaire de décomposer tout le procédé scénographique pour le comprendre. D'ailleurs cela peut prendre du temps et de nouvelles réflexions ; Jean-Louis Schefer a en effet écrit un deuxième opus²⁰¹ sur ce même tableau trente-cinq ans après le premier. Il est intéressant de voir le potentiel sémiotique d'une œuvre s'étendre au fur et à mesure d'une tentative de la cerner et finalement de présenter une forme de résistance à l'épuisement de ses ressources. Gérard Deledalle précise que :

« [...] pour Peirce le signe n'est pas à la lettre une chose à déchiffrer par un interprète, mais un élément constitutif d'un processus dont l'interprète ne se distingue pas : une *semiosis* »²⁰².

C'est dire ici que la proposition d'une lecture contribue à nourrir l'interprétation. C'est aussi là qu'on peut constater que les codes de déchiffrement ne sont pas les mêmes pour tous les interprétants. Ils ne sont même pas identiques au cours de la vie d'une seule personne puisqu'elle peut en acquérir de nouveaux par apprentissage ou réflexion. On peut également constater à quel point le décalage entre la chose et le signe est une donnée importante. On peut enfin dire aussi que le centre de ce processus et procédé, celui de la machine à représenter, est fondamentalement l'être humain.

200Interview de Jean-Louis SCHEFER par Jean-Paul HIRSCH à propos du livre *Les joueurs d'échecs*, Éditions P. O. L., Paris, 2014. Le 4 avril 2014 : https://www.youtube.com/watch?v=BhGmmJ_5EsA, consulté le 1er décembre 2016.

201Jean-Louis SCHEFER, *Les Joueurs d'échecs*, Op. Cit.

202Gérard DELEDALLE, *Théorie et pratique du signe. Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Éditions Payot, Paris, 1979, p. 14.

En résumé, la scénographie dans la peinture est la construction structurelle et le fonctionnement de la représentation à l'œuvre dans le tableau et son décryptage. La scénographie en tant que machine à représenter dispose d'une capacité réversible et dynamique. La lecture sémiotique constitue en fait une sorte de pierre de Rosette dans la compréhension du rapport de la scénographie à la représentation. Elle dissocie la capacité de construction et la lecture analytique. La lecture sémiotique nomme aussi le fait qu'une proposition scénographique est lisible, qu'on peut en donner une lecture. Cette lecture se réfère également à une intention première, qui produit l'ensemble système de représentation/dispositif/sémiotique (la machine) comme un discours instigateur, presque une écriture secrète originelle à décrypter. C'est un fonctionnement que l'on peut commencer à modéliser sur cette partie des rouages.

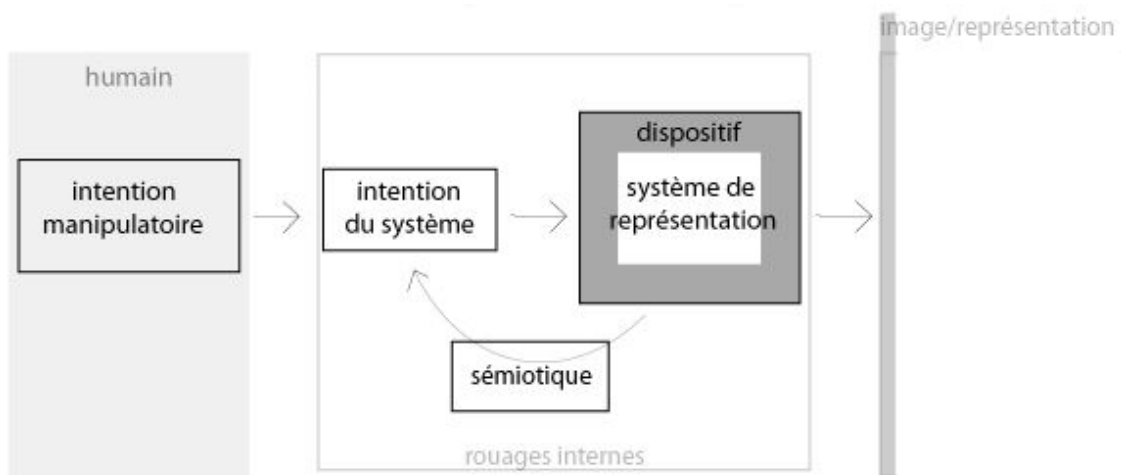


Illustration 6: Modélisation partielle de la machine à représenter : les rouages internes. Étape 1

L'intention manipulateure (ou instigatrice) motive l'organisation d'un système de sens. Celui-ci demande une intention propre spécifique (parfois identique à l'intention manipulateure, parfois différente, une intention de conférer un statut de pouvoir à un

objet ou à une fonction peut motiver une intention de sacralisation pour le système de représentation par exemple) pour créer un système de représentation cohérent, lisible par retour sémiotique. Ce système de représentation peut mobiliser tout dispositif adéquat à sa concrétisation. De ce processus résulte un objet \neg image ou représentation au sens très large, possiblement visuelle mais largement perceptible sous d'autres sens : sonore, odorante, vibratoire, etc., voire seulement mentale \neg qui cristallise la réalisation de la machine à représenter, en tant qu'objet extérieur et en tant que performance d'elle-même. Cette approche est applicable pour d'autres modes de représentation et, à vrai dire, ne se préoccupe pas de catégories disciplinaires.

Les rouages et leur fonctionnement à l'intérieur de la machine ont donc été présentés. Le système motive le fonctionnement cohérent et efficace de la machine. Le dispositif assure des capacités plastiques évolutives et réactives. La sémiotique pré-programme le système de représentation et propose une compréhension de sa production par l'accès au sens des signes employés. La représentation transmet les signes par la production d'images. Voici donc ce qu'il y a derrière l'image. On peut s'intéresser maintenant à l'interface de la machine à représenter puisque c'est à cet endroit qu'elle se présente à nous.

1. 3. L'interface – Investir la machine

La machine se compose de deux parties. La première, dont on vient d'analyser le fonctionnement, est interne. Elle concerne les rouages et mécanismes de fonctionnement que l'on pourrait dire autonomes, même si on a pu voir déjà une nécessité d'implication humaine à propos de la sémiotique. La deuxième partie se présente comme un appareil servant d'interface entre l'être humain et la machine. À cet endroit précis il devient

complexe de distinguer l'investissement humain du mécanisme de la machine. Si on reprend les définitions que donne Pierre-Damien Huyghe :

« Un appareil est une disposition technique ouverte à des possibilités, riche d'un épanouissement sensible possible. »²⁰³

« Elles [les machines] peuvent ainsi se présenter à nous soit comme des appareils, soit comme des instruments. Je mettrais dans le réglage le point capital, l'élément de divergence. Je devrais même dire : "dans le réglage réciproque". »²⁰⁴

Il y a une notion d'interactivité puissante grâce à l'appareil. La possibilité de réglage réciproque de l'interface (entre machine et être humain) révèle une machine animée qui semble douée de capacités sensibles et d'un fort potentiel d'adaptation par rapport à son interlocuteur (faculté liée au dispositif). L'interface démontre en plus une faculté à s'interposer entre la machine et l'être humain (c'est sa fonction première de communication) afin de masquer la machine, voire de la faire disparaître à la perception humaine ; ce qui dépasse un objectif de communication. La machine peut ainsi donner l'illusion du vivant, de l'indépendance et du mystère quant à son existence effective. C'est un peu l'effet « Siri »²⁰⁵ dans le sens où la voix typée humaine et la capacité de réponse de l'interface d'échange du téléphone tendent à donner une personnalité et une altérité au boîtier téléphonique alors qu'il s'agit d'un programme informatique. Programme cependant doté de réponses personnelles voire humoristiques pouvant développer une influence sur son interlocuteur humain par la sélection de ses réponses.

203 Pierre-Damien HUYGHE, « Entretien avec Nicolas THELY », *À quoi tient le design. Entretiens*, Éditions De l'incidence, Saint Vincent de Mercuze, 2014, p. 8.

204 *Ibid.*, « Entretien avec Adrien DEMAY », p. 14.

205 Assistant personnel intelligent développé par Apple et présenté en octobre 2011. Il s'agit précisément d'une application informatique de commande vocale, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Siri_\(logiciel\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Siri_(logiciel)), consulté le 2 décembre 2016.

1. 3. 1. La fabrique d'imaginaire

L'interface de la machine connecte donc la machine à l'être humain. Elle est indispensable à son fonctionnement. On a déjà vu avec la sémiotique le rôle que joue l'investissement de l'interprétant. L'interface ne concerne donc plus ce qui se passe dans la machine elle-même, mais spécifiquement les échanges qui se passent entre la machine et l'être humain. Je nomme cette interface *fabrique d'imaginaire*. En effet, cette partie de la machine recèle de nombreuses subtilités et propriétés dont celle de donner corps aux imaginaires impulsés par la création de systèmes de représentation. La fabrique d'imaginaire concerne alors la production de la machine : représentations, images, imaginaires. C'est son lieu de production dans le sens où c'est à cet endroit que système de représentation, dispositif et sémiotique s'assemblent, s'ajustent pour prendre corps et se présenter à l'être humain qui reçoit l'image. C'est enfin là que la machine se manifeste puisqu'il ne s'agit pas d'une machine réelle comme un ordinateur ou une moissonneuse-batteuse. Il n'y a donc que là que l'on peut la trouver et avoir accès à ses mécanismes. Elle procède d'un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, c'est-à-dire de la machine vers l'être humain, pour lui exposer les représentations et images produites et solliciter ensuite un retour d'investissement de sa part²⁰⁶.

1. 3. 1. a. Lieu de rencontre

Il est important d'appréhender les relations très étroites de l'imaginaire aux images et surtout aux représentations pour bien comprendre comment la fabrique d'imaginaire s'imbrique dans la machine à représenter et pourquoi elle est abordée ici, sous cet angle. Représentations, images et imaginaires sont des productions de la

²⁰⁶Je détaillerai le retour de mouvement dans la partie suivante 1. 3. 2. Imbrication réceptive ou *feed-back* du système.

machine mais elles n'ont pas tout à fait le même statut par rapport à la machine. On a vu précédemment que la machine produisait des représentations. Ces représentations, ensembles organisés de signes codifiés, peuvent, à un moment, se transformer en image, au sens où Gilles Deleuze et Jacques Rancière l'entendent, c'est-à-dire comme l'acmé d'un processus de rencontre d'une représentation avec une personne. Jacques Rancière le dit très clairement dans *Le Destin des images* lorsqu'il commente un film de Robert Bresson, de 1966 :

« Les images de *Au hasard Balthazar* ne sont pas d'abord les manifestations des propriétés d'un certain médium technique, ce sont des opérations : des relations entre un tout et des parties, entre une visibilité et une puissance de signification et d'affect qui lui est associée, entre des attentes et ce qui vient les remplir. »²⁰⁷

Cette belle formule aborde très bien les enjeux de l'image dans la rencontre entre, d'un côté, le mouvement dynamique puissant d'une représentation débordée par l'intention première qui l'a motivée \neg présentant des interstices et des creux créés par les décalages du procédé de transformation de la représentation \neg et, de l'autre côté, les affects et les investissements de la personne qui reçoit. C'est cette réception, ou ce remplissage pour reprendre le terme de Jacques Rancière, qui crée l'image pour la personne, dans sa sensibilité. Gilles Deleuze, décrit quant à lui, le processus d'avènement de l'image par rapport au temps :

« C'est que l'image ne se définit pas par le sublime de son contenu, mais par sa forme, c'est-à-dire par sa "tension interne", ou par la force qu'elle mobilise pour faire le vide ou forer des trous, desserrer l'étreinte des mots, sécher le suintement des voix, pour se dégager de la mémoire et de la raison [...]

L'image n'est pas un objet mais un "processus". On ne sait pas la puissance de telles images, si simples soient-elles du point de vue de l'objet. »²⁰⁸

207 Jacques RANCIÈRE, *Le Destin des images*, Éditions La fabrique, Paris, 2003, p. 11.

208 Gilles DELEUZE, *L'Épuisé*, postface à *Quad* de Samuel BECKETT, Éditions de Minuit, Paris, 1992, p. 72.

« Ce qui compte dans l'image, ce n'est pas le pauvre contenu, mais la folle énergie captée prête à éclater, qui fait que les images ne durent jamais longtemps. Elles se confondent avec la détonation, la combustion, la dissipation de leur énergie condensée. »²⁰⁹

Du point de vue de Gilles Deleuze, l'image est un instant. Elle est un moment de réunion de ses éléments et de rencontre avec la personne qui la découvre, entre sa phase de préparation et sa dissolution. Elle est également énergie compressée pour l'instant de tension que ses éléments peuvent supporter. On peut également comprendre que cette énergie est mouvement. Motivée par une intention de la créer, existant pour elle-même un instant puis pour celui qui l'aura reçue dans la durée et désagrégation de sa mémoire, comme un éclat fiché dans le cortex cérébral.

On peut vraiment souligner le potentiel de violence d'un tel procédé mais aussi de surprise, d'émotion et de choc, qui fait qu'une image trouve sa puissance d'impact maximum lors de sa première déflagration. Mise en mots par le champ lexical d'une arme à feu, d'une bombe ou d'un feu d'artifice, l'image est présentée par Gilles Deleuze comme une irruption fracassante dans la sensibilité d'une personne. Elle en garde une dimension sauvage et indomptée, identifiable comme un phénomène autonome et potentiellement aléatoire.

On peut compléter la composante temporelle de l'avènement d'une image avec certains aspects du concept d'« image-cristal »²¹⁰, développé par le même auteur afin de se saisir de l'image cinématique. L'image-cristal est intrinsèquement double. Elle est à la fois réelle et imaginaire, actuelle et virtuelle. C'est dans le *et* que se situe l'échange \neg et donc le cristal \neg , dans le moment permanent où l'une affleure sur l'autre. Ce qui donne des possibles comme « image-rêve », « image-souvenir » ou « image-monde »²¹¹. Mais si l'on observe le lieu/moment d'échange qu'est le cristal, c'est le temps que l'on voit.

209 *Ibid.*, p. 76.

210 Gilles DELEUZE, *L'Image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, chapitre 4, p. 93.

211 *Ibid.*

« Ce que l'on voit dans le cristal est le temps en personne, un peu de temps à l'état pur, la distinction même entre les deux images qui n'en finit pas de se reconstituer. »²¹²

Ce qui est décrit peut se comprendre comme une sensation de vertige. L'image est dépassée dans un mouvement permanent. C'est ce qui lui donne sa vie, sa puissance et sa capacité de fascination. Ce que Gilles Deleuze développe ensuite :

« Ce qu'on voit du cristal, c'est toujours le jaillissement de la vie, du temps, dans son dédoublement ou différenciation. »²¹³

L'image est temps et mouvement, pour reprendre les deux titres de l'auteur²¹⁴. Surtout, elle est un dépassement d'elle-même permanent. Elle n'est jamais *que* ce qu'elle est. En se submergeant elle-même, elle trouble sa perception et développe sa capacité de fascination et d'impression, au sens d'impact et d'empreinte.

L'imaginaire est à prendre ici, pour le moment, comme une sorte d'aura des images, pour reprendre un terme cher à Walter Benjamin²¹⁵, mais dans une approche différente. Après la déflagration que nomme Gilles Deleuze, il reste une impression, dans les différents sens du terme, imprégnée sur/dans la sensibilité de la personne qui l'a reçue. Le processus est finalement proche d'un effet de coup de soleil. L'intensité de la lumière brûle les surfaces qu'elle atteint, laissant intact l'intérieur des contours qui n'ont pas été exposés. Ces marques ne sont que des traces mais elles reconnectent directement à l'image des objets qui ont fait pare-soleil, dessinés sur la peau, à son événement, avec la sensation de brûlure, et à tout ce qui en a découlé de plaisir de chaleur, de lumière intense, et de désagréments dues aux lésions. L'ensemble forme un imaginaire du coup

212 *Ibid.*, p. 110.

213 *Ibid.*, p. 121.

214 Gilles DELEUZE, *L'Image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris, 1983 et *L'Image-temps*, *Op. Cit.*

215 Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduction de l'allemand par Maurice de Gandillac, Éditions Gallimard, Paris, 2000 [1ère éd. 1955].

de soleil que l'on peut aborder par toutes ses entrées.

Lorsque l'on aborde spécifiquement la notion d'imaginaire, il est intéressant de voir ce qu'en dit Jean-Jacques Wunenburger :

« L'imaginaire peut être décrit littéralement (thèmes, motifs, intrigues, décor) mais aussi donner lieu à des interprétations puisque les images et récits sont généralement porteurs d'un sens second indirect. »²¹⁶

Le mot décor y est abordé comme une description concrète de l'imaginaire. Il s'agit même de son exutoire de représentation privilégié. On retrouve, une fois de plus, le dédoublement du simulacre de la représentation dans le « sens second ». En fait, si cette définition propose une similarité réelle entre le fonctionnement de la représentation et de l'imaginaire, elle ne dit pas la dimension sauvage et plus difficilement saisissable de l'imaginaire par rapport à la représentation. La première déborde la deuxième. Si dans le processus de la représentation une chose vaut pour une autre à travers un code à lire, l'imaginaire ne semble pas se limiter si mécaniquement. Par exemple, on peut signifier l'idée de justice par le symbole de la balance. La représentation fait jouer son mécanisme. L'imaginaire, à partir de cette situation, peut très bien ne pas s'arrêter là et poursuivre sur le mouvement de balancier qui le mènerait à l'idée d'horloge ou à l'image d'un pèse-personne ancien, en même temps que lui parvient la pensée d'une balançoire ou l'envie de se mettre à la cuisine après avoir pesé des ingrédients. Cet aspect sauvage peut être mise en exergue comme une propriété de l'imaginaire et amener avec lui l'idée qu'on peut le déclencher \neg les représentations constituent des supports de choix \neg , mais qu'il est plus difficile de l'orienter, voire de l'arrêter²¹⁷.

216Jean-Jacques WUNENBURGER, *L'Imaginaire*, Éditions PUF, Paris, 2013 [1ère éd. 2003], p. 38.

217Je reviendrai plus longuement sur la notion d'imaginaire, comme production de la machine à représenter, dans 3. 2. 4. Apprivoiser l'imaginaire...

La fabrique d'imaginaire est là où la machine rencontre l'être humain, là où les représentations lui sont transmises et le touchent. Ce n'est pas tant un lieu physique qu'un endroit de connexion sensible. Le canal de communication privilégié est bien ici le sensible par rapport à l'intellect. C'est le canal du rêve, de l'inconscient et du symbole, par lequel passe la machine à représenter.

1. 3. 1. b. Une industrie logique

La fabrique d'imaginaire produit et manipule des représentations, des images et même des ensembles d'images. Il est à noter qu'un imaginaire peut être composé d'un ensemble organisé en système comme les systèmes de représentation. Dans la rubrique « La systémique »²¹⁸ de son ouvrage *L'Imaginaire*, Jean-Jaques Wunenburger le précise :

« [...] les images obéissent à une logique, ou plus exactement à une dialectique et à une rythmique [...] »²¹⁹.

En donnant une systémique à l'imaginaire, l'auteur attribue une logique aux images dans leur capacité d'interaction et d'expression. Elles peuvent donc se répondre entre elles, s'adapter et se lier. Et lorsqu'elles sont associées voire enchevêtrées, c'est un imaginaire plus global et versatile qui s'organise et s'étend.

« L'imaginaire est inséparable d'une invention, qui produit, entretient et renouvelle les images de l'imagination. »²²⁰.

218 *Ibid.*, p. 49.

219 *Ibid.*, p. 50.

220 *Ibid.*, p. 17.

Jean-Jacques Wunenburger rend perceptible ici la difficulté de se saisir d'un imaginaire dans son entièreté. L'organisation est dépassée par la capacité de création et de renouvellement des images associées dans un imaginaire. Il paraît ainsi relativement instable. Pourtant ce qui est pointé ici est en fait une faculté du système à rebondir sans cesse sur ce qui peut le nourrir. J'emploie le terme d'industrie ici pour nommer cette propriété de renouvellement conséquente des images d'un même système de représentation. Le terme touche ici l'extension de l'imaginaire collectif. Il l'embrasse dans le sens où, comme on l'a vu précédemment, l'outil sémiotique exploite des pré-programmes de codes. Ces codes doivent être communs à une communauté pour être efficaces dans leur reconnaissance. Il est donc question d'échelle très large et de transmission d'une sorte d'imaginaire commun s'alimentant et se dispensant par les individus – un peu comme le fonctionnement du *cloud computing*²²¹ – dans le sens d'une ressource accessible par tous et à laquelle chacun contribue. C'est une ressource d'exploitation indispensable de la machine à représenter. En effet, cela constitue une matière exploitable qu'elle peut réinjecter dans ses productions qui seront potentiellement partagées et comprises par les sensibilités qui les reçoivent. Par exemple, le code associant blanc et pureté fonctionne à grande échelle dans la culture occidentale, en particulier dans des milieux d'héritage chrétien, et d'autant plus qu'il est régulièrement réinvesti. On peut penser ici aux robes des communiantes ou des mariées.

1. 3. 1. c. Procédé imaginaire (modélisation 2)

On peut observer de plus près comment la machine procède pour produire des images à partir de son fonctionnement interne et ainsi décomposer les étapes de

221« Le cloud computing c'est de pouvoir utiliser des ressources informatiques sans les posséder. », article « C'est quoi le cloud », *Culture informatique*, 2014, <http://www.culture-informatique.net/cest-quoi-le-cloud/>, consulté le 12 décembre 2016.

fabrication d'imaginaire. Adolphe Appia l'a décrit très justement par une formule simple lors de la transition scénique du début du XX^e siècle :

«[...] nous ne cherchons plus à donner l'illusion d'une forêt mais bien l'illusion d'un homme dans l'atmosphère d'une forêt. »²²²

Le procédé imaginaire utilisé est ici très clair dans les étapes de décollement des choses, signes, perceptions et imaginaires. On peut décomposer les étapes facilement :

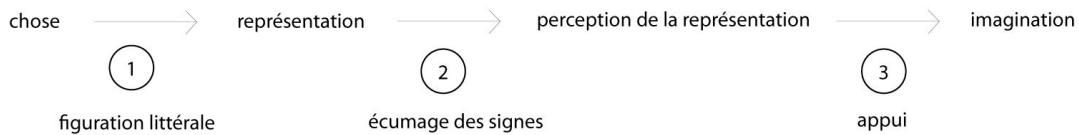
1 **2** **3** **4**
forêt – illusion de forêt – atmosphère de forêt – perception d'atmosphère de
forêt

Ce qui donne un procédé logique linéaire :

1. objet réel ex : forêt	3. reproduction factice des conséquences de la présence de l'objet sans l'objet réel ex : feuilles mortes
2. reproduction factice de l'objet réel ex : faux arbres	4. transcription sensorielle (à travers l'identification sensorielle d'un personnage) des conséquences de la présence de l'objet sans l'objet réel ex : gobo de projecteur simulant la lumière passant à travers le feuillages des arbres

²²²Adolphe APPIA, « Comment réformer notre mise en scène », *Œuvres complètes*, Tome II, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1986 [1ère éd. *La Revue*, n° 9, 1904], p. 351.

Il y a un décalage de la chose, de sa représentation, de la perception de la représentation et de son imaginaire, que l'on peut modéliser ainsi :



Modélisation du procédé imaginaire de la machine à représenter

Illustration 7: Modélisation du procédé imaginaire de la machine à représenter. Étape 2

Cette modélisation simple nomme le décalage progressif entre la chose de départ et l'exploitation de son imaginaire. On obtient aussi par là le processus d'avènement d'une image.

Forêt réelle	Faux arbres en masse	-Signe des feuilles mortes au sol -Indique la présence d'arbres non représentés	-Projection de lumière à travers un gobo (pochoir placé devant un projecteur) -Donne une ombre découpée de feuillage au sol -Effet de lumière du soleil à travers le feuillage d'arbres
--------------	----------------------	--	---

Illustration 8: Tableau d'exemple avec le motif de forêt d'Adolphe APPIA

Le procédé décrit par Adolphe Appia concerne le personnage de Siegfried dans le deuxième acte de l'opéra éponyme de Richard Wagner²²³. Si, en l'état de cette recherche,

²²³Richard WAGNER, *Siegfried*, troisième volet de la Tétralogie *Der Ring des Nibelungen*, présentée au

aucun dessin correspondant au passage de cet opéra et illustrant le procédé n'a été identifié, une idée proche peut être perçue une autre image crayonnée par l'auteur et intitulée *L'Ombre du cyprès*.

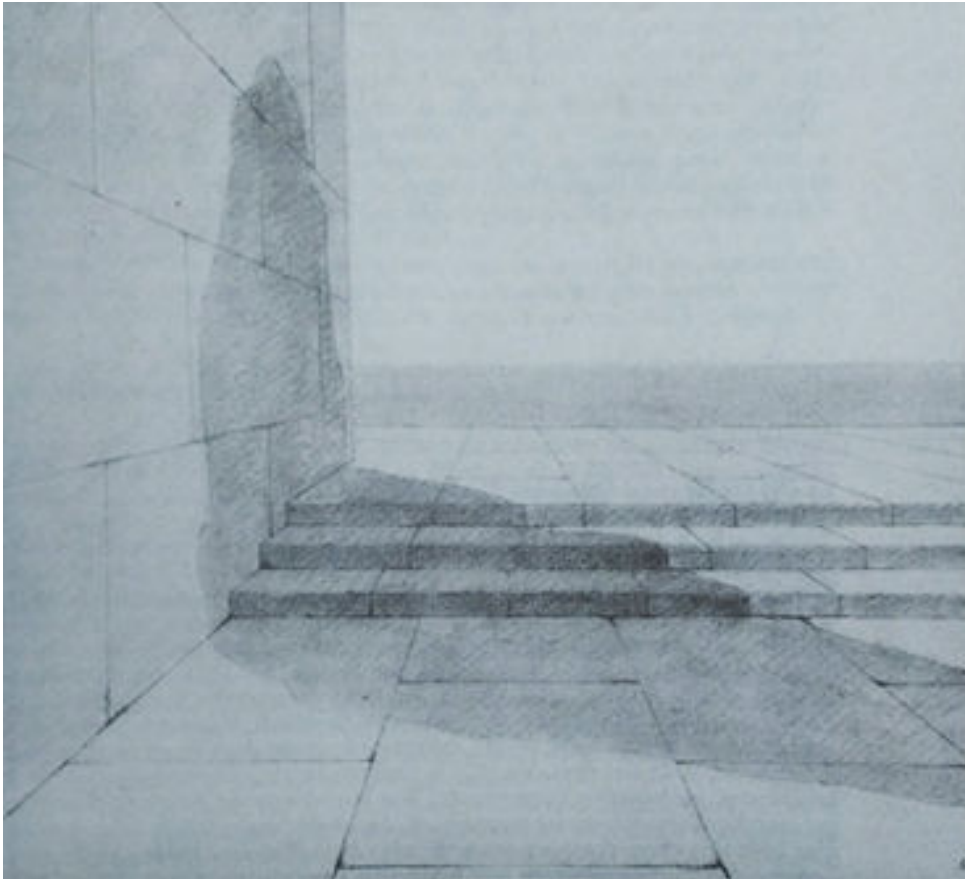


Illustration 9: *L'Ombre du cyprès*, Adolphe APPIA

Ce dessin²²⁴ est assorti d'un commentaire qui donne un exemple proche du processus décrit avec le tableau :

Bayreuther Festpielhaus, Bayreuth, 1876.

²²⁴Adolphe APPIA, *L'Ombre du cyprès*, Theater Museum, Munich, 1909, dans Adolphe APPIA, *Œuvres complètes*, 1906-1921, Tome 3, Éditions L'Âge d'homme, Lausanne, 1988, p. 91.

« Pour cet espace, l'auteur s'était d'abord proposé une avenue de cyprès. Il a supprimé, peu à peu, les arbres, n'en conservant que les ombres. Puis, enfin, cette ombre seule est restée ; car elle est suffisante pour évoquer tout un paysage. »²²⁵

D'un ensemble d'arbres, il est passé aux ombres, puis il n'en a gardé qu'une. Le procédé de transformation pour passer d'une avenue de cyprès à la sensation de la présence du cyprès illustre bien les étapes du processus imaginaire. Cette esquisse fait partie d'une série nommée *Espace rythmique*. Sans personnage, ces images visent à exprimer plutôt des atmosphères, très prégnantes d'ailleurs dans l'ensemble de la production plastique de l'auteur, où l'on retrouve le processus à l'œuvre.

La modélisation de la formule d'Adolphe Appia permet vraiment de mettre au jour l'aspect concret et technique de la construction d'un imaginaire par un *operatio* simple. On peut alors tirer une certaine démystification de l'effet d'imaginaire par la technique mécanique de la machine à représenter.

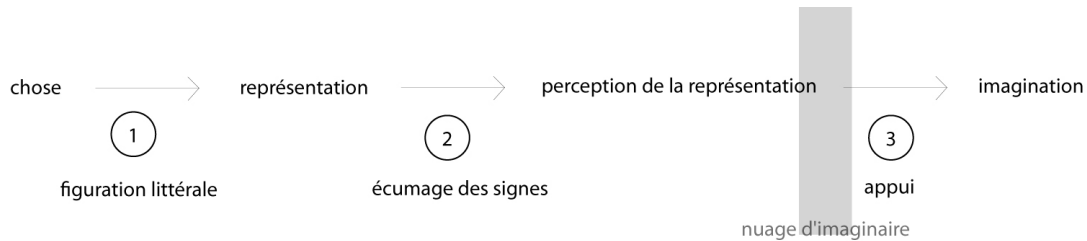
1. 3. 1. d. Filtre du nuage d'imaginaire (modélisation 3)

Le *nuage d'imaginaire* se forme dans le décalage situé entre la perception de la représentation et l'imaginaire, lorsque l'on se réfère à la modélisation précédente. Il englobe également la dernière phase d'imaginaire. C'est ce que Jean-Jacques Wunenburger nomme « horizon d'imaginaire »²²⁶ et ce que Jean-Paul Sartre désigne comme « brouillard »²²⁷. La formule de Jean-Paul Sartre reprend en fait le processus de la modélisation, de la première étape au nuage d'imaginaire.

225 *Ibid.*, « L'Œuvre d'art vivant », 1920, p. 411.

226 Jean-Jacques WUNENBURGER, *L'Imaginaire*, Op. Cit., p. 81.

227 Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Éditions Gallimard, Paris, 1986 [1ère éd. 1940], p. 187.



Modélisation du procédé imaginaire de la machine à représenter

Illustration 10: Modélisation du procédé imaginaire de la machine à représenter. Étape 3

J'ai préféré ici le terme de nuage à ceux de brouillard et d'horizon afin de lui donner une consistance et une étendue plus précise et définie qui n'échappe pas à son utilisation d'analogie pratique. Il reprend, en outre, l'exemple précédent du *cloud computing*.

Le nuage a pour usage, dans la machine à représenter, de toucher la réceptivité humaine, entre manifestation sensible et conscience. La texture d'un nuage est volatile, elle figure une forme de loin qui se disperse lorsque l'on se rapproche et échappe ainsi à la tentative de la saisir. C'est une expérience que l'on peut avoir lors d'une randonnée en montagne à haute altitude par exemple (selon la hauteur des nuages). Cependant l'humidité dont est constitué le nuage atteint et traverse la peau alors que l'attention de l'individu se porte ailleurs. Cette analogie pointe le procédé d'action et la raison d'être du nuage d'imaginaire par rapport à la machine. C'est la production du nuage d'imaginaire qui masque l'origine et l'intention qui motivent la machine (en fait son instigateur). Il brouille les pistes et sa traçabilité. Cependant il transmet l'image et, à travers elle, l'intention de départ qui est la motivation réelle de l'image.

Le nuage agit comme un brouillard et ainsi, comme un filtre. Filtre de masquage entre l'être humain et les intentions de la machine, mais aussi filtre entre l'humain et

l'image qui lui est proposée. En effet, le nuage d'imaginaire fonctionne avec des signes et des codes qui vont servir de déclencheurs d'imaginaire et ainsi donner accès à une lecture spécifique de l'image. Pour reprendre l'exemple de la forêt, l'utilisation du palmier comme signe n'ouvre pas du tout sur le même imaginaire ni sur la même lecture d'une image que l'utilisation d'un peuplier, même s'il s'agit toujours d'un arbre. Cet effet peut s'engendrer de lui-même et former des boucles fermées ou ouvertes. Par exemple, pour une personne occidentale : forêt avec palmier – exotisme – vacances peut engendrer, à son tour, vacances – palmier – plage. Jean-Jacques Wunenburger qualifie l'imaginaire de « décor fragile »²²⁸ et de « grand théâtre du monde »²²⁹. C'est que l'on comprend bien ici à quel point le nuage d'imaginaire influe le regard de l'être humain sur les images, qui sont des outils d'appréhension du monde. On commence à saisir ici l'immense pouvoir du nuage d'imaginaire et de son maniement.

1. 3. 1. e. Court-circuit (modélisation 4)

À travers le nuage d'imaginaire, l'interface de la machine (c'est-à-dire la fabrique d'imaginaire) peut toucher directement la sensibilité de l'être humain. Elle a ainsi le pouvoir de court-circuiter la cognition intellectuelle pour atteindre directement l'inconscient et particulièrement le magasin d'imaginaire²³⁰ déjà présent chez l'humain en question. Jean-Jacques Wunenburger affirme que, « à terme, l'imagination suscite de la fascination irréprouvable »²³¹. La fascination²³² est en fait le pouvoir d'attraction d'un imaginaire. Sa puissance passe par le fait d'une dérivation de l'image qui accède

228 Jean-Jacques WUNENBURGER, *L'Imaginaire*, Op. Cit., p. 81.

229 *Ibid.*, p. 82.

230 Cette notion sera abordée plus en détail en 1. 3. 2. c. Magasin d'imaginaire

231 *Ibid.*, p. 87.

232 Voir aussi le séminaire de doctorat de Gilles DECLERQ, *La Fascination*, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2017, associé à l'ouvrage Gilles DECLERQ et Stella SPRIETS, *Fascination des images, images de la fascination*, PUF, Paris, 2014.

directement à la sensibilité sans passer par une phase d'analyse. L'imaginaire semble alors s'abstraire et se passer d'explication et ainsi se parer d'une aura de mystère. En fait, la fascination procède d'un dépassement du sens, d'un lien de compréhension explicite manquant qui en devient une forme de secret. Lorsqu'on reprend la modélisation du procédé imaginaire, les liens manquants sont les premières étapes du schéma, c'est-à-dire tout ce qui se trouve avant la perception de la représentation et donc avant le nuage d'imaginaire.



Modélisation du procédé imaginaire de la machine à représenter

Illustration 11: Modélisation du procédé imaginaire de la machine à représenter. Étape 4

Pour se maintenir, la fascination a besoin d'occulter ces étapes. Une citation précédente de Gilles Deleuze précisait : « On ne sait pas la puissance de telles images »²³³. Ce pouvoir se situe précisément ici. Cela signifie que le nuage d'imaginaire donne facilement aux images un passe-droit qui leur permet d'atteindre la sensibilité de l'humain sans passer forcément par le jugement de la conscience. Jean-Jacques Wunenburger précise aussi :

233 Gilles DELEUZE, *L'épuisé, Op. Cit.*, p. 72.

« [...] la capacité des images (et donc de l'imaginaire) de vivre par elles-mêmes et d'engendrer des effets propres. »²³⁴

Par la fascination des images, grâce à leur détachement de l'objet de départ, la fabrique d'imaginaire assure la vie autonome et l'indépendance des images et rapports d'images qu'elle produit. Elle leur crée ainsi une aura de mystère. C'est cette aura qui leur donne toute leur liberté. Les images circulent alors sans frein d'intellection et de lien logique à leur objet de départ, dans la relation de l'être humain à la machine, ainsi qu'à l'intérieur du magasin d'imaginaire. Dans l'illusion de flottement des images et de sauvagerie des imaginaires, la fabrique d'imaginaire donne une indépendance incroyable à la machine. Dans un paysage fluctuant où images, imaginaires, sens, lecture et intentions semblent déconnectés et sans liens, le nuage accomplit sa mission de dissimulation. Il masque la machine et dilue le discours d'intention qui la motive.

1. 3. 2. Imbrication réceptive ou *feed-back* du système

Si la fabrique d'imaginaire procède du mouvement de production, c'est-à-dire de la machine vers l'humain, le mouvement inverse concerne la réception, c'est-à-dire le temps d'acceptation et le mouvement de récupération de l'information de l'être humain vers la machine. Ces mouvements sont complémentaires pour comprendre le fonctionnement de l'interface de la machine mais ils sont surtout intrinsèquement liés. Revenons tout d'abord sur ce qu'on peut nommer comme le corollaire de l'imaginaire, c'est-à-dire l'imagination :

« D'Aristote (voire d'Homère) à Emmanuel Kant (et aux romantiques allemands), il est convenu de distinguer au moins deux formes principales [d'imagination] : l'une est

²³⁴Jean-Jacques WUNENBURGER, *L'Imaginaire*, Op. Cit., p. 41.

davantage reproductrice de la perception, l'imagination opérant avec des représentations affaiblies d'origine empirique ; l'autre est plutôt productrice ou créatrice, l'imagination étant censée mettre en forme nouvelle des informations non réductibles aux traces mnésiques et donc plus riches que leurs corrélats concrets et sensoriels, soit morphologiquement, soit sémantiquement. »²³⁵

L'imagination procède donc d'un mouvement premier de récupération des traces mnésiques de ce que la sensibilité humaine a reçu. Elle enchaîne ensuite un second mouvement de réappropriation afin de mettre en forme nouvelle ces traces mnésiques. Ce mouvement acte en fait un retour de balance dans l'investissement personnel de l'individu. C'est un peu comme un retour de boomerang.

1. 3. 2. a. La mécanique du cerveau

En fait, le pouvoir de la fabrique d'imaginaire se situe en grande partie dans le potentiel du récepteur humain et précisément dans sa capacité imaginative. Mark Turner nomme cet endroit sensible : « l'espace intégrant »²³⁶. D'ailleurs, Gilbert Durand nomme l'être humain d'aujourd'hui, voire depuis l'*homo sapiens* : « *homo symbolicus* »²³⁷ pour mettre en évidence sa capacité d'imagination et de représentation. De son côté Jean-Paul Sartre propose, dans *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*²³⁸, une réflexion qui pose bien l'objet de l'imagination comme une production ou une projection de l'individu humain :

235 Jean-Jacques WUNENBURGER, « La créativité imaginative, le paradigme autopoïétique (E. Kant, G. Bachelard, H. Corbin) », dans *Imagination, imaginaire, imaginal*, Cynthia FLEURY (coord.), Éditions PUF, Paris, 2006, p.153.

236 Mark TURNER, *L'Imagination et le cerveau*, conférence donnée au Collège de France le 6 juin 2000, <http://markturner.org/cdf/cdf1.html>, consulté le 14 décembre 2016.

237 Gilbert DURAND, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Éditions Hatier, Paris, 1994, p. 32.

238 Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Éditions Gallimard, Paris, 1986 [1ère éd. 1940].

« Disons-nous que l'image, c'est l'organisation synthétique totale, la conscience ? Mais cette conscience est une nature actuelle et concrète, qui existe en soi, pour soi et pourra toujours se donner sans intermédiaire à la réflexion. Le mot d'image ne saurait donc désigner que le rapport de la conscience à l'objet ; autrement dit, c'est une certaine façon qu'a l'objet de paraître à la conscience, ou, si l'on préfère, une certaine façon qu'a la conscience de se donner un objet. »²³⁹

Une image est donc une projection de l'imagination. Elle n'existe que dans la capacité de l'individu à se représenter des images. C'est une capacité abstraite, elle n'implique pas la nécessité d'un objet extérieur à soi. Par exemple, en disant le mot vélo, je me représente mentalement l'image d'un vélo. L'auteur nomme précisément cette faculté : « conscience imageante »²⁴⁰. Il s'agit « [...] des consciences complètes, c'est-à-dire [...] des structures complexes qui "intentionnent" certains objets. »²⁴¹ L'être humain est le récepteur mais il n'est pas passif, ni neutre, ni vide. Au final, la machine à représenter ne produit qu'une série de signes organisés en système, selon le procédé que l'on a déjà vu, et c'est le récepteur qui reconstitue l'image finale. Pour faire une analogie rapide, la machine transmet l'image à l'humain sous la forme d'une combinaison de codes que l'imagination de celui-ci doit reconstituer lui-même, à l'instar d'un moniteur vidéo qui retranscrit des informations électriques en séquence filmique. Gilbert Durand précise même :

« [...] l'imagination est dynamisme organisateur, et ce dynamisme organisateur est facteur d'homogénéité dans la représentation. »²⁴²

C'est-à-dire que c'est la capacité imaginative qui va combler les manques et créer un lien dans les incohérences de ce qu'elle reçoit pour se l'approprier et ré-impulser un mouvement créateur. L'image nécessite les capacités cognitives de son hôte pour se

239 *Ibid.*, p. 21.

240 *Ibid.*, p.22.

241 *Ibid.*

242 Gilbert DURAND, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, *Op. Cit.*, p. 2.

reconstituer et s'épanouir. Jean-Paul Sartre rajoute que l'« [...] un des facteurs essentiels de la conscience imageante est la croyance [...] »²⁴³. On voit ici à quel point le facteur d'investissement est fondamental pour le fonctionnement de l'interface, et par là de la machine à représenter.

1. 3. 2. b. Vidéo-projecteur avant l'heure (modélisation 5)

On obtient vraiment la machine à représenter, dans toute sa consistance et son étendue, lors de la phase finale du processus, c'est-à-dire le retour de projection de la part de l'individu humain. Ce que William Shakespeare sollicite de ses spectateurs en est un bon exemple :

« 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. »²⁴⁴

On voit ici que c'est la projection de l'individu humain qui recompose elle-même l'image qui lui est suggérée. C'est lui qui est chargé de magnifier les costumes, d'assurer les changements de décor et de passer d'une temporalité à l'autre.

243Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Op. Cit., p.171.

244William SHAKESPEARE, *Henri V*, prologue, 1598, cité dans *Petit traité de scénographie, Représentation de lieu/Lieu de représentation*, anthologie de textes choisis par Marcel FREYDEFONT, Éditions Joca Seria, Nantes, 2007, p. 58.

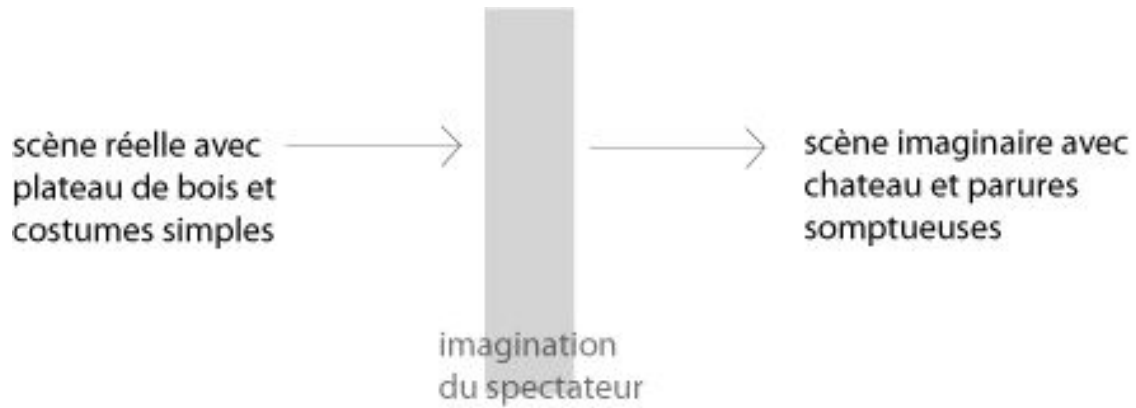


Illustration 12: Procédé de projection d'imaginaire de la machine à représenter. Schéma simplifié

Le procédé tient du filtre d'imaginaire que le spectateur doit interposer entre son cerveau et son œil. L'imagination assure la cohérence dramaturgique et la continuité de l'univers plastique qui lui est suggéré. Mettons que sur scène la comédienne se tienne simplement sur le plateau, parée d'un casque et d'une épée de bois, proclamant des paroles guerrières. La projection imaginaire pourra la situer en extérieur près d'un arbre, lui attribuer son cheval, et la flanquer de fantassins tout aussi armés ; un peu comme si elle était perçue à travers le carreau d'une fenêtre et que l'on pouvait dessiner sur la fenêtre pour lui rajouter les attributs manquants. Précisons qu'il s'agit plus de savoir que de voir vraiment, le pouvoir de la suggestion et le mécanisme imaginaire se situant dans le cerveau et non dans l'œil.

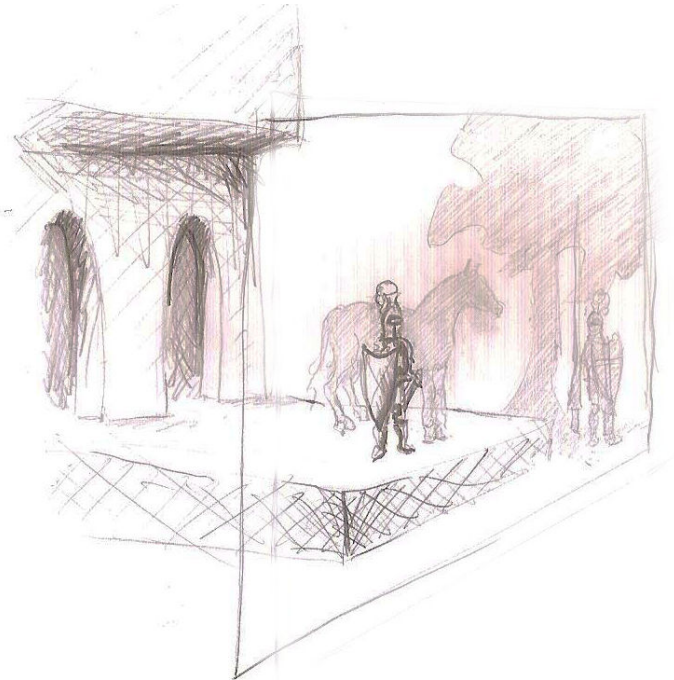


Illustration 13: Exemple dessiné de la projection imaginaire

Pour faire une analogie on peut rapprocher le processus du procédé de trucage du *matte painting*²⁴⁵. Il s'agit d'un effet pour ajouter des décors virtuels au cinéma. La vitre, sur laquelle sont peints les décors manquants, est posée entre la caméra et l'aire de jeu. La camera ne filme pourtant qu'une seule image.

Dans le dessin on peut distinguer la comédienne costumée en guerrière, debout sur un plateau avec un fond de scène en arrière-plan. Le filtre, comme un carreau ou un calque sur lequel on peut dessiner, ajoute le cheval, l'arbre et un autre chevalier. L'imagination peut parer, comme le souhaite Shakespeare, à ce qui manque ou compléter ce qui n'est que suggéré. Cela ne veut pas dire que les éléments suggérés sont vus au sens premier,

245Réjane HAMUS-VALLÉE, *Peindre pour le cinéma : une histoire du Matte painting*, Éditions Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2016.

car ils ne sont proprement pas là, mais qu'ils sont sus, qu'ils ont leur place, qu'ils font signes et sens, en cohérence avec l'ensemble. Un schéma plus précis peut détailler le fonctionnement complet du processus avec le nuage d'imaginaire :

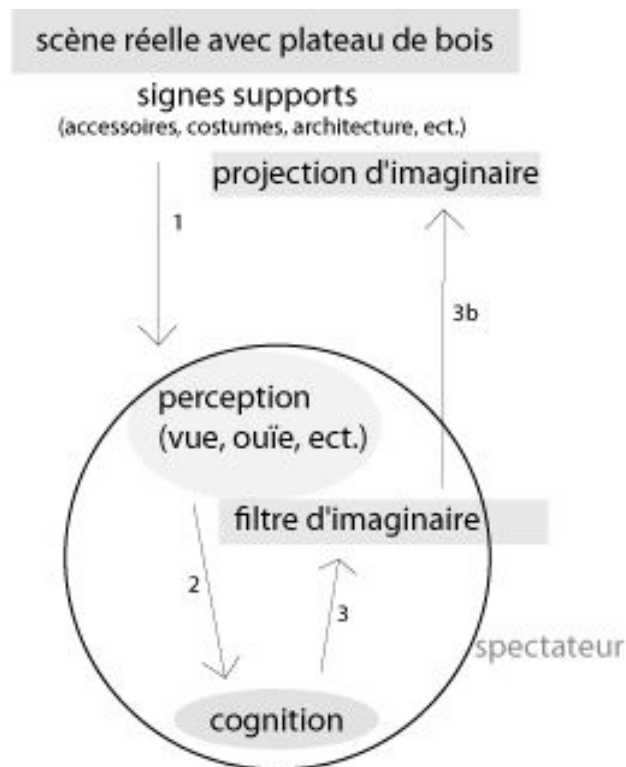


Illustration 14: Procédé de projection d'imaginaire de la machine à représenter.
Modélisation – étape 5

Par analogie, on pourrait dire que William Shakespeare compose une image, qu'il entre le codage de cette image dans une interface, comme un ordinateur par exemple, qui ici, est le cerveau du lecteur/spectateur, et que cet ordinateur est connecté à un vidéo-projecteur qui correspondrait à la capacité imaginative de l'individu. Celui-ci, projette donc lui-même sa propre image de ce qui est suggéré par William Shakespeare. La subtilité de ce processus est que la réalité et la projection peuvent fusionner car tout se

passé dans la tête du spectateur au final. C'est encore plus évident dans le cas d'un lecteur puisqu'il n'a que les signes du texte sans les supports de la scène pour stimuler sa capacité de projection.

1. 3. 2. c. Magasin d'imaginaire

Il y a potentiellement une étape supplémentaire entre la phase de réception de l'image que la fabrique d'imaginaire projette et celle de réinvestissement dans la projection ; juste entre les deux mouvements de l'interface étudiés juste avant. Il s'agit de la sollicitation du magasin d'imaginaire de l'individu, lorsqu'il reçoit l'image, et qu'il reconnecte certains signes proposés avec ceux qu'il a déjà assimilés dans sa mémoire, par expérience. C'est cette mémoire qui agit comme un magasin ou une réserve ainsi que la nomme Jean-Jacques Wunenburger :

« Ainsi, notre mémoire constitue une réserve d'imaginaires que nous pouvons faire vivre contre la pression du présent ou l'inconnu de l'avenir. »²⁴⁶

Ainsi la mémoire joue un grand rôle de mobilisation dans l'imagination, qui va permettre à l'individu de reconnecter les codes qu'il connaît et ensuite de se projeter, ou pas, dans ce qu'il aura saisi²⁴⁷. Sa sensibilité va permettre des échanges, des mélanges, des rejets, des appropriations, des marques plus ou moins profondes, dans un dialogue inconscient la plupart du temps. C'est cet échange qui nourrit et réenclenche la machine comme un second moteur, le premier étant la motivation qui impulse la machine à

²⁴⁶Jean-Jacques WUNENBURGER, *L'Imaginaire, Op. Cit.*, p. 21.

²⁴⁷On peut voir un rapprochement avec la notion d'« Encyclopédie » développée par Umberto ECO dans *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative ans les textes narratifs*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1985 [1ère éd. Bompiani, Milan, 1979], pp. 95-107. On peut faire une différence notable dans l'aspect d'attente qu'induit la projection du « Lecteur Modèle » dans le scénario que le magasin n'induit pas forcément.

représenter. La dynamique d'échange de mouvement permet à la machine de fonctionner indéfiniment, comme une dynamo, en confortant les représentations acceptées pour en engendrer de nouvelles :

« On peut cependant admettre qu'une part de l'imaginaire n'engage pas un sujet conscient de soi, un *Cogito*, mais s'impose à nous au point qu'il envahit notre conscience en la déposédant d'elle-même. »²⁴⁸

On constate dans les mots de l'auteur, cette part de travail inconscient qu'active la sollicitation d'imaginaire et le court-circuit qui est produit entre la réception des images et l'investissement de la projection. C'est ce qui contribue à l'aspect sauvage des imaginaires et à la fascination des images. C'est aussi ce qui fait toute la difficulté à comprendre la présence et le fonctionnement de la machine à représenter.

1. 3. 2. d. Interdépendance (modélisation complète)

Dans son ouvrage sur la théorie du système général, Jean-Louis Le Moigne cite le biologiste Theodosius Dobszhansky :

« En changeant ce qu'il connaît du monde
l'homme change le monde qu'il connaît ;
En changeant le monde dans lequel il vit,
l'homme se change lui-même. »²⁴⁹

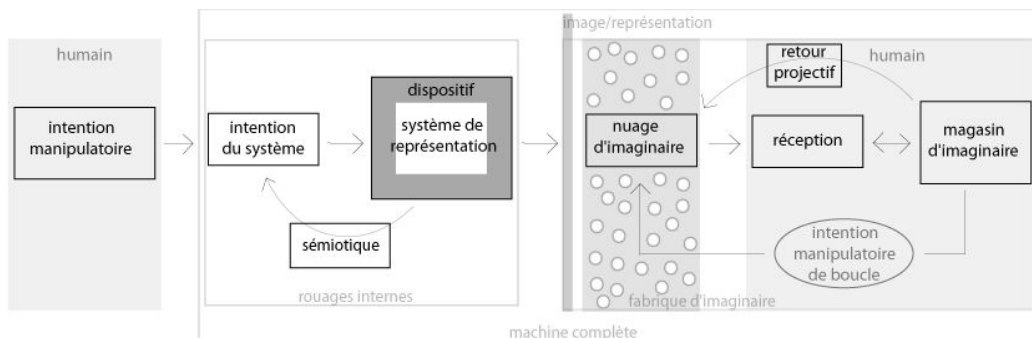
Cette formule schématise le rapport de l'être humain au monde dans son appropriation cognitive. Le rapport de l'être humain à la machine à représenter est le même. Les

²⁴⁸*Op. Cit.*, p. 17.

²⁴⁹Theodosius DOBSZHANSKY, cité par Jean-Louis LE MOIGNE, *La Théorie du système Général, théorie de la modélisation*, PUF, Paris, 1984 [1ère éd.1977], p. 85.

mouvements d'allers-retours d'échanges avec l'interface influencent l'être humain dans sa perception des représentations, des images et des rapports d'image. À son tour il est capable d'influer sur l'engendrement de ces représentations en motivant la machine, non plus en tant que récepteur, mais en tant qu'opérateur intentionnel de la machine. Dans le champ des représentations, des images et des imaginaires, l'interdépendance de l'être humain et de la machine à représenter est extrêmement forte ; tout d'abord par le procédé de la machine et ensuite parce qu'il est difficile de s'extraire des représentations qui ont nourri la mémoire pendant toute une vie.

À cette étape, une modélisation complète du fonctionnement de la machine à représenter est possible. Elle permet d'embrasser clairement les connections des différents mécanismes et des échanges humains dans la théorie systémique de la scénographie :



Modélisation opératoire de la machine à représenter

Illustration 15: Modélisation opératoire de la machine à représenter. Modélisation complète – dernière étape

Cette modélisation peut aussi prendre la forme d'un dessin plus sensible et plus proche d'un ressenti moins mécanique et abstrait. Il donne une idée plus intuitive de

l'interaction de la machine avec l'humain et surtout du fait que la machine n'est au final qu'un mécanisme de la psyché humaine d'interaction et de prise sur le monde.

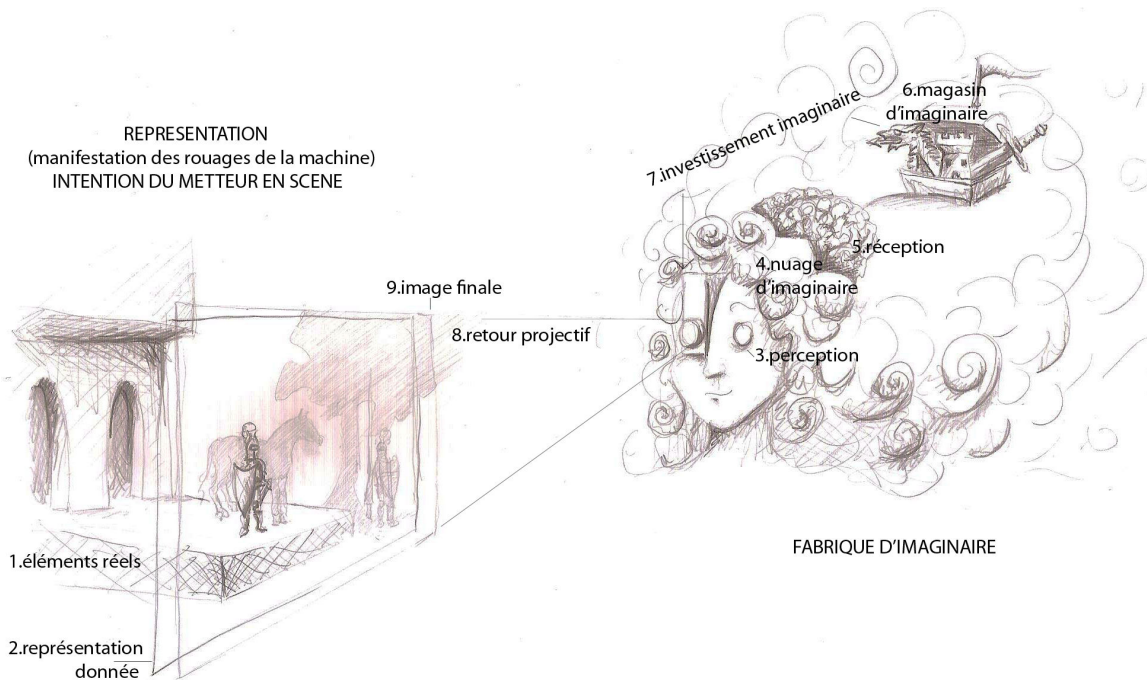


Illustration 16: Illustration du processus de la fabrique d'imaginaire – modélisation ludique et imagée

En résumé, la machine à représenter se compose de trois parties majeures que sont les rouages de la machine, son interface et la part humaine (destinataire et ressource du mécanisme). Nonobstant, les mouvements qui l'animent sont tout aussi importants : l'impulsion de la fabrique d'imaginaire, la reconnexion avec le magasin d'imaginaire et l'investissement projectif de l'individu humain. L'ensemble, baigné dans un nuage d'imaginaire, peut alors fonctionner de façon optimale dans l'inconscient humain. Par la machine à représenter, la scénographie s'infiltré partout où l'on trouve des représentations et baigne le quotidien humain.

1. 3. 3. Manipulation du monde

Jusqu'à présent, la dynamique de fonctionnement s'est développée dans le rapport de la machine à son destinataire humain. Il ne faut pas oublier cependant que l'être humain est aux deux bouts de la machine. C'est aussi lui qui impulse la machine de son intention pour la motiver. Cette intention est indispensable au départ pour lancer la machine à représenter.

« L'imaginaire a un contenu (sémantique), des structures (syntaxe), mais relève surtout d'une intention, d'une visée de la conscience. »²⁵⁰

Je réprecise ici que la machine en elle-même et ses mécanismes sont neutres comme n'importe quelle machine ou outil. C'est l'intention motivant la machine qui peut porter en elle certaines valeurs et potentiellement espérer des retours dont les conséquences agiraient par devers les destinataires du message transmis par la machine. Ce qui n'est pas neutre en revanche, c'est l'impact d'utilisation de la machine à représenter, avec toutes les capacités qu'on a pu lui déterminer. Cependant la théorie systémique de la scénographie vient ici soutenir, par la décomposition de ces mécanismes, une grille de lecture et de décryptage utile et efficace pour comprendre son fonctionnement et pouvoir se dégager de son emprise par la connaissance.

1. 3. 3. a. Nécessité de décryptage

Sans décryptage, c'est-à-dire l'inversion sémiotique qui décompose la machine, le nuage d'imaginaire embrume facilement le contenu sémantique de la représentation proposée.

²⁵⁰Jean-Jacques WUNENBURGER, *L'Imaginaire, Op. Cit.*, p. 69.

« [...] les images [...] se présentent comme des représentations dotées d'une puissance de signification et d'une énergie de transformation. »²⁵¹

« Tous ces éléments font l'objet de transformations, de métamorphoses dans l'imaginaire, d'où la nécessité d'un décryptage (analyse) pour les mettre au jour dans leurs contenu et fonction (mythocritique). »²⁵²

En fait, on peut même préciser la notion de métamorphose dans l'imaginaire comme une phase de *désintellectualisation*. Dans le nuage d'imaginaire produit par l'interface, le discours est transformé, en quelque sorte sublimé, en un ensemble de signes, de symboles, d'icônes, etc. Il est en fait transposé en un autre vocabulaire lorsqu'il change de registre. Il passe de celui de l'intellect à celui de l'image. Ainsi fragmenté, décollé de son intention première, le sens apparaît, dans l'imaginaire et les images produites, moins saisissable, plus polysémique et versatile, peut-être même libéré d'un sens unique, ouvert aux interprétations. Pour reprendre la citation de Jacques Rancière donnée précédemment, dans *Le Destin des images* :

« Les images de *Au hasard Balthazar* ne sont pas d'abord les manifestations des propriétés d'un certain médium technique, ce sont des opérations : des relations entre un tout et des parties, entre une visibilité et une puissance de signification et d'affect qui lui est associée, entre des attentes et ce qui vient les remplir. »²⁵³

On a déjà dit que les images se présentaient comme un lieu d'échange. Cependant les informations qui y circulent ne sont pas nommées et spécifiquement identifiées pour ce qu'elles sont vraiment, puisqu'elles revêtent une forme décalée par la transposition de vocabulaire. Elles présentent leur face de simulacre (pour reprendre le mot de Stéphane Lojkine) et se cachent derrière, comme des graines dans un cheval de Troie. Elles

251 *Ibid.*, p. 26.

252 *Ibid.*, p. 58.

253 Jacques RANCIERE, *Le Destin des images, Op. Cit.*, p. 11.

pourront se planter dans l'esprit de qui les reçoit sans qu'il ait forcément connaissance de leur teneur véritable. C'est ce que l'on a vu également avec le court-circuit, qui passe en partie par l'inconscient. Un réseau colossal peut se tenir derrière une image. Il est très complexe de démêler les valeurs, les attentes, les affects, etc. amalgamés dans la même image et qui tiennent pourtant de registres complètement différents, voire potentiellement contradictoires.

Dans la désintellectualisation, le discours est métamorphosé en image. Ce passage de l'idéal à de la représentation provoque un décollement et un décalage qui contribue à flouter les enjeux, il peut ainsi devenir complexe de cerner de quoi il est vraiment question. Le potentiel de manipulation de l'individu qui reçoit la représentation se situe précisément ici, c'est-à-dire dans la désintellectualisation combinée au procédé de court-circuit de la machine à représenter.

1. 3. 3. b. Puissance d'un outil discret

Le réel impact de la machine à représenter, nous avons commencé à le voir, c'est la manipulation des imaginaires. La théorie systémique de la scénographie permet de décomposer et de discerner les dynamiques sous-tendant les images, les représentations et de comprendre comment fonctionnent les imaginaires. Elle permet également, par inversion de la machine, d'en créer de nouveaux, de les reconfigurer, de les associer à d'autres valeurs, de les manipuler ainsi que leur impact sur l'individu humain. Il n'est cependant pas aisé de distinguer la présence et l'action de la machine. Elle est en effet complexe et son fonctionnement assure sa propre discrétion. L'effet du dispositif est ici très efficace car en mobilisant des éléments hétérogènes et renouvelés, il disparaît après son usage en laissant peu de traces. Il faut préciser ici que le processus peut se boucler. L'intention qui anime la machine n'est pas toujours connue de son instigateur car il est

lui-même le destinataire d'autres scénographies. Comme on l'a vu, il y a souvent reprise en magasin de certains imaginaires en circulation. C'est ce qui peut contribuer à maintenir des stéréotypes, par exemple.

La machine à représenter dispose d'un immense pouvoir tacite. La manipulation d'imaginaires tient dans la désintellectualisation, une puissance d'impact considérable car elle peut se cacher derrière l'écran de la représentation et son simulacre pour communiquer des idées ou des intentions qui ne seront pas nécessairement identifiées avant d'être assimilées par l'individu qui les reçoit, et d'autant plus vite assimilées si elles sont présentées sous des oripeaux attractifs. François Brunet, dans *Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de visual culture*, déclare que :

« [...] l'activité des images est aussi et d'abord activité politique, y compris dans le cas des œuvres d'art les plus abstraites : non seulement parce que les images servent des objectifs politiques, mais plus fondamentalement parce que le rapport image/langage renvoie au pouvoir, au politique et à leurs représentations. »²⁵⁴

Tant que les objectifs des intentions premières qui sont à l'origine des images, représentations ou imaginaires, ne sont pas nommés et conscientisés, les scénographies qui les sous-tendent peuvent agir de façon invisible et manipuler les imaginaires tant individuels que collectifs.

1. 4. Conséquences mécaniques et théoriques directes

Maintenant que la machine à représenter a été démontée, que ses rouages et ses

²⁵⁴François BRUNET, « Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de visual culture », *Études anglaises* (no 58), 2005, URL : www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-1-page-82.htm, consulté le 17 mai 2016.

mécanismes ont été mis au jour, que son fonctionnement dans la cognition humaine et ses mystères ont été dés-embrumés, il est possible de mettre en lumière les impacts théoriques et pratiques de la théorie systémique de la scénographie. Ces impacts concernent l'approche traditionnelle de la scénographie mais aussi de nouveaux champs appelés par l'actualisation des notions que cette nouvelle théorie requiert.

1. 4. 1. Carcasse décorative

Dans la théorie systémique de la scénographie, il peut y avoir scénographie sans décor mais l'inverse n'est clairement pas possible. Si les deux termes ne sont pas entièrement synonymes, c'est que le décor se positionne du côté de l'objet matériel. Le décor est du côté de l'objet palpable, physique, concret ; la scénographie est une création ou une recomposition d'imaginaire qui est manipulée dans des dimensions potentiellement abstraites. Elle se situe dans la relation à la réception du spectateur. Dans une répartition traditionnelle, le décor concerne surtout le constructeur, et la scénographie la conception et la lecture de ce décor.

À travers le prisme de la théorie systémique, on peut revenir sur les différents emplois traditionnels, récents ou novateurs de la scénographie. Revenons d'abord sur le décor au théâtre et sur la finalité d'un décor « décoratif ». Avec l'approche systémique, le décor ne peut s'appréhender comme une architecture ou un objet dont l'objectif se limite à situer, en tant que lieu, l'action dramatique dans un rapport esthétique dépourvu de discours. Voici une anecdote tirée de l'*Encyclopedie Universalis* :

« La première représentation de *La Traviata* [opéra composée par Giuseppe Verdi], le 6 mars 1853 à La Fenice de Venise, se solde par un échec retentissant. [...] le sujet paraît inconvenant au goût aristocratique. A-t-on jamais vu un grand opéra tragique mettre en

scène une courtisane ? La « traviata », la « dévoyée » [...], fit si peur à la censure que l'on exigea, pour la reprise de l'ouvrage au Teatro San Benedetto de Venise, le 6 mai 1854, une transposition de l'action sous Louis XIV. Mais la société décadente brocardée par Verdi sut très bien voir le miroir qu'on lui tendait. »²⁵⁵.

Ici la scénographie, lisible par le support du décor et des costumes, reflète la salle par la scène. Pour briser le miroir tendu et le reflet scandaleux qu'il en donne, elle est censurée par un éloignement temporel. On peut alors dire que la scénographie est ici abordée comme unité globale de temps/espace/représentation sociétale et non de lieu. On peut dire également que la part la plus dérangeante et polémique de l'opéra \neg et celle qui est censurée \neg est contenue dans la scénographie. Le contenu du drame lui-même et son sujet n'est pas censuré, ni retouché. La théorie systémique de la scénographie implique une sémiotique et par là un discours interne inhérent à la production scénographique ; même si elle est présentée comme neutre ou évidente. Et dans ce cas, son impact est même doublé par son invisibilisation.

1. 4. 2. Champs d'invisibilité

Au quotidien, la machine à représenter est un agent présent mais discret. Au-delà des arts reconnaissables en tant que tels, la scénographie peut encore s'identifier, même invisibilisée sous parfois d'autres approches ou noms, dans d'autres domaines. Par exemple, le marketing associe des imaginaires à des produits pour les vendre. La stratégie étant que l'acheteur s'approprie l'imaginaire par l'achat de l'objet. On peut en rapprocher, pour illustration, l'utilisation dans le langage courant de l'expression « vendre du rêve ». Bernard Floris et Marin Ledun, dans *Le Marketing, technologie*

²⁵⁵Christian MERLIN, « LA TRAVIATA (G. Verdi) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/la-traviata/>, consulté le 23 mai 2016.

politique et forme symbolique du contrôle social, analysent ceci :

« Les marketers ont ainsi appris des sémiologues qui ont analysé la fonction symbolique des objets. [...] Les marketers ont transformé cette analyse en démarche opérationnelle. [...] L'idée du *branding* moderne consiste à créer un imaginaire puissant de la marque afin que l'achat des produits soit aussi celui des caractères imaginaires qu'ils véhiculent. L'élaboration de cet imaginaire par les marketers vise à associer des « styles de vie » et des idéaux sociaux à leurs produits. »²⁵⁶

Ici on retrouve la mécanique de la machine à représenter et ses composantes mais son décryptage est plus complexe à cerner car il est impulsé par une double intention. Derrière son écran d'imaginaire, le système de représentation agence un dispositif qui organise une sémiotique à double discours dont l'un masque l'autre. Le premier construit et communique un univers imaginaire attractif où des esthétiques et des valeurs sont associées, le deuxième pose le truchement d'un objet, support de l'imaginaire, à se procurer comme promesse d'accès à cet univers.

1. 4. 3. Évaluation de performance

La décomposition de la machine à représenter par la théorie systémique découvre une faculté collatérale du décryptage : une grille évaluative peut être proposée avec plusieurs critères d'efficacité pour déterminer si la machine est efficace dans la cohérence de ses productions ; en fait si elle atteint l'objectif de ce pourquoi elle est conçue, comme toute autre machine. Ces critères correspondent aux différents aspects et notions mobilisés par la théorie systémique de la scénographie. Dès lors que l'on peut

²⁵⁶Bernard FLORIS et Marin LEDUN, « Le marketing, technologie politique et forme symbolique du contrôle social », *Études de communication* (no 28), mis en ligne en novembre 2014, URL : <http://edc.revues.org/303>, consulté le 12 mai 2016.

poser un fonctionnement à plat avec ses éléments et ses dynamiques, la modélisation peut également soumettre le résultat à l'évaluation. Voici donc une série de questions que l'on peut se poser dans l'évaluation de la pertinence d'une proposition scénographique :

- Tout d'abord, le système de représentation accomplit-il sa mission dans la transmission de son intention originelle ? Le bon message est-il exprimé par rapport à l'intention motivante ?
- L'ensemble est-il cohérent et fonctionnel ?
- *L'operatio* et le *diseño* sont-ils coordonnés ?
- Les représentations proposées sont-elles suffisamment nourries pour offrir une structure plus large et ainsi s'arrimer à une pensée du monde plus riche qui va leur donner de l'ampleur et du souffle ?
- La sémiotique est-elle cohérente et les signes sont-ils bien choisis et organisés de façon pertinente pour communiquer le message ? N'y a-t-il pas de contre-sens ou de zone improductive ou morte ?
- Ensuite, le dispositif mobilisé est-il pertinent et suffisamment dosé pour permettre une expression optimale du système de représentation ?
- Mobilise-t-il les éléments justes pour réaliser l'expression du système de représentation ?

- Après, le nuage d'imaginaire est-il pertinent et suffisamment évocateur pour court-circuiter la conscience et provoquer de la fascination et du mystère ?
- Dispose t-il de suffisamment de déclencheurs de bonne qualité (justesse par rapport à l'imaginaire collectif et personnel) pour se déployer ?

- Enfin, les images produites sont-elles suffisamment puissantes pour impacter la

sensibilité, provoquer de l'émotion et marquer la mémoire ?

- Disposent-elles de suffisamment de temps et d'espace pour se déclencher ?

Cette faculté d'évaluation est intéressante dans la reprise et l'utilisation de la modélisation. Elle permet d'en faire le tour et enfin de cerner la théorie sur ses agencements et sa cohésion interne. C'est aussi un outil de réglage pratique de la machine pour ses utilisateurs, d'un côté, et un outil de décryptage utile pour les destinataires, de l'autre.

En conclusion, la théorie systémique de la scénographie éclaire les mécanismes complexes de la fabrication et de la manipulation des représentations, images et imaginaires et propose dans la même impulsion une grille de décryptage de ceux-ci. On peut dire également que la machine à représenter qui la concrétise dispose d'un puissant pouvoir lié au fait de sa dissimulation derrière un écran d'imaginaire.

Pour faire le point sur les outils proposés, on peut relier et distinguer clairement la théorie systémique de la scénographie, la machine à représenter et la scénographie. Premièrement, la théorie concerne l'appareil et la démarche théorique de définition de la scénographie proposés ici. Deuxièmement, la machine à représenter est l'image qui permet de concrétiser la théorie. Elle est aussi l'outil de compréhension du processus de création d'une scénographie, ainsi que son outil de création (dans le contexte de la théorie systémique). Cet outil permet le cheminement inverse dans le décryptage ou la lecture d'une scénographie particulière ou d'un motif commun de représentation. L'interface de la machine constitue d'ailleurs le lieu de production et la production scénographique elle-même. La machine à représenter est une image pour comprendre un mécanisme abstrait et un outil pour se saisir du fonctionnement performatif de la scénographie, mais on peut aller jusqu'à dire que la machine à représenter et la scénographie sont synonyme, selon la théorie systémique développée ici.

Troisièmement, la scénographie est la production de la machine et son interface (donc aussi un rouage de la machine), mais également la démarche et le processus de création. Le paramètre qui peut les distinguer est qu'on peut étudier *une* scénographie par l'utilisation de la machine à représenter. La machine peut se compresser dans son interface, c'est-à-dire dans *une* scénographie. L'étude d'une scénographie consiste alors en la décompression de tous les éléments et dynamiques de la machine²⁵⁷.

Il est important de bien éclaircir ici que les productions scénographiques ne concernent pas seulement le théâtre ou le sens visuel²⁵⁸. Elles englobent tous les sens et dépassent même le cadre artistique (on l'a vu avec le marketing) pour atteindre le rapport au monde. En outre, cette machine demande à être utilisée avec circonspection du côté de la création, d'autant plus que les créateurs, même s'ils ne programment pas tous des intentions cryptées, ne sont pas imperméables aux imaginaires déjà en circulation, qu'ils reprennent parfois d'ailleurs, rouvrant ainsi un cycle de représentations dont ils ne décryptent pas toujours les réelles intentions premières. Cependant, c'est aussi ce qui donne à la production de la machine une grande liberté car elle met l'être humain au centre, en tant que créateur et en tant que récepteur.

257 Voir aussi ces entrées dans le glossaire.

258 Voir 3. Typologie de production.

2. *Translimites* techniques et historiques

Il est nécessaire de remettre en perspective la position de la théorie systémique de la scénographie afin d'en percevoir les limites, les flous et les paradoxes potentiels. En effet, l'image de la machine est très efficace pour rendre perceptible et compréhensible un processus performatif qu'il est très difficile de discerner entièrement sans cet outil. Son extraction théorique permet de se faire une idée de la machine à représenter comme d'un procédé relativement fini et clair dans la représentation que l'on peut s'en faire. Mais, au-delà de la modélisation, il s'agit surtout d'une image. Si utile qu'elle soit, elle rencontre des paradoxes limitant la théorie qu'elle sert, quand on la reconnecte avec une pensée en domaine d'application. Par exemple, quel est le lien entre un paysage peint et son motif réel ; le paysage réel est-il aussi une image ? Il n'est pas clair d'affirmer où commence et où s'arrête l'image et si son sujet est déjà une image en soi, ni même de déterminer facilement la place de la machine à représenter dans cette double instance. Des subtilités sont à l'œuvre et il s'agit de les comprendre.

Pour cela, le passage par le concept de paysage est très utile ici, en tant que contre-point et vecteur de la théorie systémique de la scénographie. Paysage et scénographie peuvent peut-être paraître éloignés, pourtant ils ont tout à voir. Le point de départ est la dissociation du pays et de son image dans l'approche théorique du paysage. Cette dichotomie est au cœur de mouvements de recherche opposés, encore aujourd'hui, et forme un point de dissension très fort. Le questionnement de la relation entre image et pays est à mettre en relation avec tout ce que nous venons de voir de la théorie systémique de la scénographie. D'ailleurs, il est intéressant de noter que la grande vague de théorisation du paysage des années 1980 et 1990²⁵⁹ entre en écho avec les grandes expérimentations de scénographie des années 1970 et du mouvement de recherche

259« C'est en effet par un profond travail de redéfinition qu'ont émergé les fondements des compétences paysagistes. Les derniers ont été formulés à partir des années 1980, et surtout dans les années 1990. » Sonia KERAVEL, *Passeurs de paysages*, Éditions Métis Presses, Les Acacias, 2015, p. 11.

théorique qui en a découlé²⁶⁰, intégrant ce qui s'est appelé « scénographie élargie »²⁶¹ plus tard.

Scénographie et paysage sont en fait étroitement liés, au-delà de l'essor de leurs domaines d'étude de la fin du vingtième siècle. Ils comportent une même problématique autour de l'image, mais aussi une base historique commune et un lien contingent qui a perduré avec le temps. Pour cette remise en perspective de la théorie systémique de la scénographie, le paysage est un outil contrapuntique par le rapport de l'être humain à l'imaginaire et à sa perception. Il permet d'aller plus loin dans les implications de la machine à représenter. Car au-delà de l'image et des imaginaires, le paysage matérialise ce qui en fait la matière concrète : matérielle, sensible et vivante, que l'humain partage dans sa chair, et qui supporte et amène ces images. Le paysage a en plus une particularité intéressante car il compose avec une certaine dimension d'universalité, puisqu'il concerne l'humanité dans son ensemble. En effet, les êtres existent dans le temps et l'espace du monde, pour ceux qui vivent sur/dans/autour de la Terre en tous cas. Il implique l'être humain dans son rapport au monde et à l'existence, dans son rapport intime, créateur, d'appartenance et d'altérité. Le paysage le renvoie à sa place et à ses perspectives d'origine, de survie, d'avenir et de mort, ainsi que d'un substrat commun de questions et de représentations. Il fait avec ce que le monde lui donne et ce qu'il en comprend. Dans *Le Paysage. Entre natures et cultures*, Pierre Donadieu et Michel Périgord donnent les clés du lien entre paysage et scénographie dans le cœur de la représentation. Ils titrent un paragraphe « Le paysage comme représentations du monde »²⁶² et précise que « L'art des jardins avait pour but de traduire dans l'univers du

260 Sur le site these.fr, on peut recenser 182 thèses en scénographie depuis 1985 dans une augmentation exponentielle : 8 de 1985 à 1993 mais il ne s'agit pas du sujet principal, 11 de 1994 à 2000, 38 de 2000 à 2006 et 125 de 2007 à mars 2017.

261 Terme utilisé dans le programme de *Qu'est-ce que la scénographie ?*, colloque organisé par Raymond Sarti, Marcel Freydefont et Luc Boucris à Paris les 21 et 22 octobre 2011, <http://uniondesscenographes.fr/over-blog.com/article-qu-est-ce-que-la-scenographie-79580951.html>, consulté le 28 mars 2017.

262 Pierre DONADIEU et Michel PÉRIGORD, avec la collaboration de Régis Barraud, *Le Paysage. Entre natures et cultures*, Éditions Armand Colin, Paris, 2012, p. 9.

jardin les conceptions du monde d'une époque. »²⁶³ On peut y voir toute la mise en rapport sensorielle, affective et constituante de l'humain modelé par le monde et qu'il modèle à son tour selon ses représentations.

2.1. *Paysmage* et *translimites* scénographiques

Paysmage est une contraction de pays-image, utilisée par un groupe de recherche Québécois travaillant sur la relation de l'histoire au paysage, au Canada, et produisant des photographies²⁶⁴. C'est surtout une proposition éphémère que je reprends et qui vise à cristalliser plus directement une approche particulière du paysage comme image d'un pays. Ce néologisme identifie spécifiquement cette approche de la théorie du paysage en général, pour, d'un côté, la mettre en parallèle avec la théorie systémique de la scénographie et, d'un autre côté, pour ne pas mélanger les approches et les différentes entrées sur le concept \neg que je vais progressivement ajouter et mettre en relation. J'utiliserai donc le terme de *paysmage* pour paysage en tant qu'image et paysage pour son concept général.

Le paysage comme image est la pierre angulaire, et de dissension, du concept de paysage. Elle contient le glissement du pays en paysage en une mutation d'image. Elle peut aussi concerner l'imaginaire d'un territoire. Alain Roger précise que « le pays, c'est, en quelque sorte, le degré zéro du paysage »²⁶⁵. Cette affirmation pose un substrat neutre et préséant du pays comme matière qui aurait muté pour devenir un hybride, un paysage. Il développe ainsi son idée :

263 *Ibid.*, p. 14.

264 En association avec le centre d'interprétation du Moulin Bernier, <http://www.museevirtuel.ca/virtual-exhibits/exhibit/du-fond-du-rang-a-la-rue-principale/>, consulté le 20 décembre 2017.

265 Alain ROGER, *Court traité de paysage*, Éditions Gallimard, Paris, 1997, p. 18.

« [...] la transformation d'un pays en paysage suppose toujours une métamorphose, une métaphysique, entendue au sens dynamique [...] »²⁶⁶.

Le paysage serait alors une transformation active et vivante de la matière qui l'a produit. François Dagognet va dans la même direction :

« Alors que le pays signifie le lieu, le paysage (image) indique un point de vue d'ensemble sur lui. »²⁶⁷

Ce point de vue sur le paysage implique, en miroir, la présence d'un œil humain pour le percevoir. Ici la division est claire entre le pays et l'individu humain qui le regarde. C'est l'humain qui fait paysage du pays, en projetant un écran d'imaginaire entre eux. Ce qu'on peut lire en filigrane, c'est qu'il s'agit d'une appropriation par l'être humain d'un territoire où il s'inscrit. Le point de vue d'ensemble indique qu'il prend acte de l'existence du territoire et que cette capacité de perception le reflète lui-même. En actant le territoire qui l'entoure, il prend acte, en reflet, de sa propre existence. C'est un mouvement spéculaire.

L'image fait du paysage un pays fantasmé. L'être humain projette une grande partie de lui-même et de ses idées. C'est très clair, et même surjoué, dans le procédé de travail des paysagistes, selon ce qu'en dit Sonia Keravel :

« Les paysagistes conçoivent leur projet à partir de différentes scènes évoquant des mondes oniriques. »²⁶⁸

L'imaginaire joue un très grand rôle dans l'appréhension du matériau paysager et il apparaît ici comme un outil essentiel pour s'en saisir. Dans une telle approche il semble

²⁶⁶*Ibid.*, p. 16.

²⁶⁷François DAGOGNET (sous la dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, *Op. Cit.*, p. 10.

²⁶⁸Sonia KERAVEL, *Passeurs de paysages*, *Op. Cit.*, pp. 49-50.

même très difficile de dissocier la représentation de son support. Sonia Keravel spécifie un élément particulier à l'appréhension imaginaire du paysage par les paysagistes dans la notion de « parcours »²⁶⁹. Cette précision est importante car elle conditionne le modelage d'un paysage dans un rapport d'échelle et de déplacement humain. Ce déplacement est même assujéti implicitement à une notion d'horizon qui s'imbrique à la notion de scène, développée par l'auteure :

« Ce travail de scénographie est revendiqué comme tel par Michel Péna. Pour lui, le milieu artificiel de la dalle imposait de faire un jardin artificiel inspiré des décors de théâtre. Les outils utilisés par les paysagistes sont révélateurs de cette manière de concevoir le projet par scènes successives : l'image en perspective occupe une place prépondérante dans leurs productions graphiques. Ces perspectives mettent le sujet, autrement dit l'usager, au cœur de chacune des ambiances projetées. Elles montrent que le projet est avant tout conçu depuis le point de vue du visiteur progressant dans l'espace. »²⁷⁰

Tout d'abord, on remarquera ici la définition explicite de la scénographie, moins par la référence au décor de théâtre, qu'au processus de création d'images, en parcours de scènes successives. Scènes et images sont même clairement assimilées en une seule idée. La scénographie est donc abordée ici comme fabrique d'images, et ainsi comme une machine à représenter.

Ensuite, c'est la notion de *paysmage* qui est synthétisée, ainsi que son processus et son fonctionnement. En effet, Sonia Keravel décrit comment le matériau du pays est travaillé et composé en images successives que l'être humain vient traverser par son corps et son mouvement volontaire. La notion de perspective renvoie, à la fois, à la nécessité d'horizon, de profondeur et à l'implication d'une vision aspirante, accompagnée d'un appel du corps. Ce qui est intéressant dans cette synthèse, c'est qu'il est donné autant d'importance à la projection dans l'image qu'à la sensorialité du corps.

²⁶⁹*Ibid.*

²⁷⁰*Ibid.*, pp. 49-50.

L'humain y est appelé en tant qu'objet et sujet de son expérience.

On peut également dégager plusieurs autres directions. Le paysage est envisagé ici augmenté d'une dimension temporelle. En effet, elle est contingente à la progression de son visiteur. Le parcours requiert donc le temps d'un côté, mais aussi l'usage concret qu'il en est fait par le corps humain de l'autre côté. Paysage et *paysmage* peuvent donc déjà donner lieu ici à des variations entre l'image et le parcours, mais aussi, dans une troisième contingence, à l'intégrité du paysage traversé en tant qu'entité concrète. Il doit exister par lui-même pour accueillir les pas de son visiteur. D'ailleurs, qu'il soit visité ou non, il existe et vit sa vie, si l'on peut dire, sans avoir besoin de la présence humaine.

Cette réflexion met en évidence le lien entre théorie systémique de la scénographie et paysage dans sa partie *paysmage*, mais aussi le fait que le paysage dépasse cette approche de la scénographie lorsque l'on dépasse l'image. Le prisme du paysage permet donc utilement et légitimement de remettre en perspective la théorie systémique de la scénographie et de constater qu'elle comporte moins des frontières cloisonnées et parfaitement définies que ce que je nommerais des *translimites* moins faciles à discerner, ainsi qu'à poser dans une immuabilité.

2. 1. 1. Retour sur la notion de paysage

Maintenant qu'a été abordée la légitimité du paysage à remettre en question la théorie systémique de la scénographie et que son potentiel est justifié et prometteur, il est important de faire un point sur le concept de paysage aujourd'hui en France. Même s'il y a plusieurs approches majeures, qui rendent d'ailleurs un simple état des lieux assez complexe à établir, une définition fait plus ou moins consensus aujourd'hui, depuis la vague de théorisation des années 1980. Pour la Convention Européenne du paysage du Conseil de l'Europe, le paysage est :

« une partie de territoire telle que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations. »²⁷¹

Cette définition met l'être humain au cœur de la notion. Elle nomme la corrélation de l'être humain au paysage et de son impact sur lui. En fait, elle vise surtout une idée de l'environnemental, de la responsabilité humaine sur le concept de Nature, avec un arrière-plan d'écologie et de gestion des territoires à grande échelle. On peut percevoir derrière cette formulation des enjeux de protection, de conciliation entrepreneuriale, un passé de jurisprudences, la prise en compte de la loi, l'intégration de la volonté industrielle et de l'exploitation des ressources, ainsi que la valeur économique et patrimoniale²⁷². La conciliation des enjeux suscités par la prise en compte des différents acteurs du paysage est une affaire complexe. Cette proposition récente rend aussi palpable les approches et définitions divisées qui agitent les théoriciens et dont les positionnements influencent le champ de la recherche mais aussi les décisions étatiques et européennes.

Pour reprendre la base étymologique, on peut revenir sur les propos de Pierre Donadieu et de Michel Périgord :

« En Europe du Nord, le mot *landschaft* qui apparaît dès la fin du VIII^e siècle dans les gloses latines fait d'abord référence à la notion de territoire. En Europe du Sud, le mot *paese* était utilisé en Italie en 1481 pour désigner la représentation picturale d'un pays. Deux origines linguistiques du mot paysage existent donc : l'une, anglo-saxonne, qui a donné à partir de *landschap* en néerlandais (1481), *landschaft* (1508) en allemand et en anglais, *landskip* (1598) puis *landscape* (1603). Quant au terme français *paysage*

271Convention Européenne du paysage du Conseil de l'Europe, série des traités européens no 176, Florence, 20 octobre 2000, <https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=090000168008062a>, consulté le 4 avril 2017.

272La tentative de conciliation des enjeux de la Commission Européenne est plus explicitée sur sa page internet dédiée : rubrique « Agriculture et paysages », https://ec.europa.eu/agriculture/envir/landscape_fr, consultée le 4 avril 2017.

(1549), il est apparu avant l'italien *paesaggio* (1552) ; en sont dérivés l'espagnol *paisaje* et le portugais *paysagem*. C'est aussi l'idée de pays, de territoire (en tchèque et polonais, *kraj*) qui en Europe centrale a donné dans ces langues *krajina* et *krajobraz*.

Dans les langues germaniques, le référent est le territoire, alors que dans les langues latines, le mot *paysage* désigne l'image et ce qu'elle représente. En définitive, le paysage a deux sens possibles : celui d'image artistique (au sens du genre paysage), et celui de l'étendue visible d'un territoire. »²⁷³

Il y aurait donc, selon ces auteurs, une division d'approche binaire entre l'image et le territoire. La formule est cependant contradictoire car elle oppose le genre artistique du paysage, sous-entendu la peinture, à la vision du paysage réel. D'après ce que nous avons vu avec la machine à représenter, ils sont tous les deux tributaires de la notion d'image. Pour être vraiment en division, le territoire demande sa propre intégrité. Cela étant dit, ces deux approches existent et demandent un état des lieux succinct pour chacune.

L'approche du paysage comme image vient s'ancrer à la Renaissance. Elle réunit plusieurs éléments dans une évolution commune dont l'utilisation de plus en plus récurrente de la perspective à point de fuite unique qui met l'être humain au centre du monde :

« L'apparition de ces images est indissociable de la découverte de la perspective et du cube scénique par l'architecte italien Filippo Brunelleschi (1377-1446) [...]. »²⁷⁴

En effet, Pierre Donadieu et Michel Périgord établissent, à travers la prégnance de la perspective, que l'individu ne se positionne plus dans un ordre auquel il est soumis mais face au monde. Ce changement se consomme également dans une séparation entre nature et culture qui nécessite une identification de cette nouvelle altérité. Le passage de

²⁷³Pierre DONADIEU et Michel PÉRIGORD, *Le Paysage. Entre natures et cultures, Op. Cit.*, pp. 8-9.
²⁷⁴*Ibid.*, pp. 8-9.

la verticalité à l'horizontalité se matérialise dans l'avènement de la perspective comme point de vue privilégié et change le positionnement de l'être humain par la prégnance de l'horizon. On note au passage que les autres formes de représentation du monde évoluent également, y compris le théâtre. C'est une révolution globale de la fabrication des images à mettre en relation avec un mouvement d'échappatoire par l'approfondissement du fond de scène, en lui-même et en image. On peut donner l'exemple du Teatro Olimpico de Vicence, construit en 1580-1585²⁷⁵, qui vient creuser physiquement la profondeur dans le fond de scène par l'élaboration d'un décor en perspective mélangeant vrai volume et trompe-l'œil.



Illustration 17: *Frons scenae* et décors fixes en perspective du Teatro Olimpico de Vicence

Je reviendrai plus en détail sur la construction de la perspective au théâtre plus loin. Pour Hansjörg Küster, le moment clé qui impulse l'avènement du paysage se situe dans

²⁷⁵Teatro Olimpico de Vicence, Italie, 1580-1585. Il a été dessiné par l'architecte Andrea PALLADIO et agrémenté des décors en perspective de Vincenzo SCAMOZZI. Voir 2. 2. 3. b. Le toit de l'odéon – fermer le ciel pour une référence au plafond et 2. 2. 4. d. Le prince scénographe, pour un approfondissement du rapport entre l'architecture et le système de représentation.

le voyage de Pétrarque. En effet, ce dernier grimpe jusqu'au sommet du mont Ventoux en 1336. Tout d'abord, il y cite un passage des *Confessions* de Saint Augustin, puis tient une réflexion sur le rapport de la nature au religieux :

« "Et les hommes vont admirer les cimes des monts, les vagues de la mer, le vaste cours des fleuves, le circuit de l'Océan et le mouvement des astres et ils s'oublient eux-mêmes."

Peut-être Philippe de Macédoine et le vieux berger avaient-ils admiré les merveilles de la nature sans toutefois en parler. Nous ignorons s'ils avaient alors pris conscience d'eux-mêmes en tant qu'individus face à ce qu'ils voyaient. Saint Augustin exhortait les hommes à accéder à une compréhension plus profonde de la nature et à y voir plus que le simple reflet d'un ordre divin immuable. »²⁷⁶

Dans ce propos, la verticalité, matérialisant le rapport de soumission divine où l'être humain dans le monde est œuvre de Dieu, devient horizontalité, dans le rapport \rightarrow devenu direct \rightarrow de l'être humain au monde. La séparation en face à face de l'être humain par rapport au naturel, est claire. Sans truchement sacré, le monde requiert instamment d'être considéré pour lui-même, au-delà d'une manifestation du divin. Le mouvement s'accompagne même d'un second, la nécessité de compréhension de cette entité naturelle, maintenant séparée et extérieure. On peut donner l'exemple comparatif du passage de la verticalité à la profondeur par la peinture de *l'Annonciation des bergers* dans *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*²⁷⁷ qui utilise encore un système de représentation vertical et symbolique :

276 KÜSTER Hansjörg, *Petite histoire du paysage*, traduit par Tatjana MARWINSKI, Éditions Circé, Strasbourg, 2013 [1ère éd. Beck, Munich, 2009], p. 9.

277 *L'Annonciation des bergers*, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Folio 48, 1410-1486, conservé au Musée Condé à Chantilly. Livre d'heures commandé par le Duc Jean I^{er} de BERRY au frères Paul, Jean et Herman de LIMBOURG.



Illustration 18: *L'Annonciation des bergers, Les Très Riches Heures du Duc de Berry*

Selon Alain Roger, le pays est aussi excédé par une identification de certains types spécifiques tels que la campagne, la montagne, la mer, et développe des images et imaginaires paysagers spécifiques à chacun mais dont le modèle est proche, et renvoie l'être humain à l'extérieur de lui.

« Ce que le XVII^e siècle apporte, c'est, pour l'essentiel, une autre vision de la mer, violente, sauvage, grandiose, d'un mot : sublime. Elle suppose une autre modélisation, où le peintre, en haute mer comme en haute montagne, découvre ses limites et doit céder la place au pouvoir de l'écriture et, plus tard, de la photographie et du film. »²⁷⁸

Ce phénomène conduit à une modélisation du paysage en imaginaires types, attribuables à des lieux différents pour donner des généralités paysagères reconnaissables. Dans cette révolution, l'image lie le paysage, la peinture et le théâtre par la perspective et le regard traversant de l'Homme – dans sa condition d'être humain social moderne – face à l'horizon du monde. La maîtrise de sa représentation, comme il était fait référence plus tôt concernant les jardins, lui confère la maîtrise du monde, la reprise en main de son existence et de sa relation au monde.

L'idée n'est cependant pas neuve. Toujours selon Alain Roger, l'approche avait été ébauchée dans l'Antiquité mais mise en sourdine durant le Moyen-Âge par ce qu'on peut nommer comme un mysticisme de la foi chrétienne, inspirée par le regard de Dieu :

« Avec le recul, nous pouvons dire que l'invention du paysage occidental supposait la réunion de deux conditions. D'abord, la laïcisation des éléments naturels, arbres, rochers, rivières, etc. Tant qu'ils restaient soumis à la scène religieuse, ils n'étaient que des signes, distribués, ordonnés dans un espace sacré, qui, seul, leur conférait une unité. [...] Telle est la seconde condition : il faut désormais que les éléments naturels s'organisent eux-mêmes en un groupe autonome, au risque de nuire à l'homogénéité de l'ensemble, comme on peut le constater dans de nombreux tableaux du Quattrocento italien, où le disparate entre la scène et le fond est manifeste. »²⁷⁹

L'auteur continue ici sur sa lancée, et pose le moment clé de l'avènement du paysage dans la peinture par l'intégration de la fenêtre :

²⁷⁸Alain ROGER, *Court traité de paysage, Op. Cit.*, p. 99.

²⁷⁹*Ibid.*, pp. 69-70.

« Car l'événement décisif, que les historiens ne me semblent pas avoir assez souligné, est l'apparition de la fenêtre, cette *veduta* intérieure au tableau, mais qui l'ouvre sur l'extérieur. Cette trouvaille est, tout simplement, l'invention du paysage occidental. La fenêtre est en effet ce cadre qui, l'isolant, l'enchâssant dans le tableau, institue le pays en paysage. Une telle soustraction – extraire le monde profane de la scène sacré – est, en réalité, une addition : le *age* s'ajoutant au pays. »²⁸⁰

On peut donner pour exemple de *veduta*, la peinture de *La Vierge au chancelier Rolin* de Jan Van Eyck²⁸¹ qui offre une ouverture conséquente dans l'espace du tableau et dans ce qui se situe au-delà de son sujet, le paysage derrière la fenêtre :

²⁸⁰*Ibid.*, p. 73.

²⁸¹Jan VAN EYCK, *Le Chancelier Rolin en prière devant la Vierge*, Musée du Louvres, Paris, vers 1435.



Illustration 19: *La Vierge au chancelier Rolin*. Jan VAN EYCK

Que l'on considère Pétrarque au mont Ventoux ou la *veduta* comme événement charnière du pays devenant paysage, il est clair qu'il est question de paysage représenté et d'image. Pour d'autres théoriciens, ce rapport à la représentation est bien plus ancien.

« M. Baridon (2006) a montré récemment que cette construction de l'idée de paysage est née pendant l'Antiquité gréco-latine, époque à laquelle peintres et écrivains ont exprimé en fonction de leurs techniques et sensibilités leurs relations aux paysages qui les environnaient. »²⁸²

282 Pierre DONADIEU et Michel PÉRIGORD, *Le Paysage. Entre natures et cultures, Op. Cit.*, p. 9.

La question de la perspective et du point de vue sont alors à mettre en relation avec une logique de paysage préexistante à la Renaissance. Cette idée est également développée par Hansjörg Küster dans une approche très liée à la mise en exergue d'une logique économique façonnant le pays par une nécessité de gestion à distance et de surveillance dans l'Antiquité gréco-latine :

« Les propriétaires des villas avaient à surveiller, au même titre que leur propriété, les nombreux hommes qui y travaillaient pour eux : c'est la raison pour laquelle leurs maisons possédaient les balcons que nous avons déjà évoqué. Les propriétaires de ces villas antiques étaient aussi les premiers dont nous savons qu'ils ont noté leurs impressions sur des paysages concrets, bien qu'ils ne l'eussent pas fait de façon aussi poussée que les hommes de la Renaissance. »²⁸³

Ici, la surveillance d'un territoire approprié nécessite un point de vue surélevé ; le balcon ou le belvédère, permet d'apprécier ce territoire et ce qui s'y passe en son sein. La justification de ce regard n'est pas d'abord artistique, mais dans la maîtrise et la gestion d'un capital de ressources et un motif de richesse. Les impressions citées impliquent une sensibilité déjà présente dans la relation de l'individu humain au pays, *son* pays d'ailleurs ici. Si, ni dans le propos de Hansjörg Küster, ni pour Michel Baridon²⁸⁴, il n'y a encore de *typisation* générale de certains pays particuliers qui pourrait donner lieu à des images communes et un imaginaire caractérisé – comme la montagne ou la campagne –, ces impressions poseraient les prémisses de ce processus. D'ailleurs, Hansjörg Küster utilise la formule du « paysage comme "impression globale d'une région" »²⁸⁵. Cette mise en relation entre le moment clé reconnu de la Renaissance comme l'avènement du paysage – comme image – est aussi reconnu dans la recherche contemporaine comme un basculement dû à d'autres logiques (gestion de propriété par exemple) qui ont préparé le terrain en amont.

283KÜSTER Hansjörg, *Petite histoire du paysage, Op. Cit.*, p. 68-9.

284Michel BARIDON, *Naissance et renaissance du paysage*, Éditions Actes Sud, Paris, 2006.

285KÜSTER Hansjörg, *Petite histoire du paysage, Op. Cit.*, p. 119.

On peut donc nommer le paysage comme image mais aussi comme logique et gestion de ressources économiques. Hansjörg Küster décrit, en outre, comment la gestion des forêts européennes depuis la fin de la Renaissance s'inscrit dans une logique économique de production de bois. Il synthétise cette idée par ces mots :

« Les paysages sont le produit de l'évolution naturelle de transformations par l'homme ou métaphores. »²⁸⁶

« [...] l'histoire du paysage est une histoire sans commencement, sans date et sans terme. »²⁸⁷

Donc, si l'on prend la gestion et la transformation du territoire par l'être humain pour définition du paysage, c'est effectivement un concept qui commence avec les débuts de l'humanité et fait glisser la relation non plus aux yeux et au sens de la perception, mais aux mains qui façonnent, récoltent et à la bouche qui se nourrit.

Une approche différente, proposée par Augustin Berque, sélectionne les civilisations paysagères selon l'élaboration de critères :

« Quant à moi, j'ai empiriquement adopté les quatre [critères] suivants, pour distinguer les civilisations paysagères de celles qui ne le sont pas :

1. usage d'un ou de plusieurs mots pour dire « paysage »;
2. une littérature (orale ou écrite) décrivant des paysages ou chantant leur beauté.
3. des représentations picturales de paysages
4. des jardins d'agrément. »²⁸⁸

²⁸⁶*Ibid.*

²⁸⁷*Ibid.*, p. 18.

²⁸⁸BERQUE Augustin (sous la dir.), *Cinq propositions pour le paysage*, Éditions Champ Vallon, Seyssel, 1994, p. 16.

On constate tout de suite que cette approche se place dans une démarche qui considère le paysage dans sa dimension esthétique, en lien direct avec l'approche d'« artialisation »²⁸⁹ d'Alain Roger. Elle s'adosse à une recherche hors de l'Europe, sur d'autres cultures du paysage, comme la culture orientale qui serait la première à théoriser le concept :

« C'est en Chine du Sud, à l'époque troublée des « Trois royaumes » (220-589), après la dynastie des Han, et au moment où se développe le Tao, que Zong Bing (375-443) écrit le premier traité de paysage : *Introduction à la peinture de paysage*. Il conçoit que "le paysage, tout en possédant une forme matérielle, tend vers l'esprit". »²⁹⁰

On voit dans ce propos la forte dimension spirituelle du paysage pour la culture chinoise de l'époque. On peut remarquer aussi que, si la division binaire ressemble beaucoup à la séparation de l'image et du territoire que Pierre Donadieu stipulait plus tôt, elle n'est pas tout à fait la même. En effet, le rapport au Tao semble amener une dimension immatérielle spécifique que l'on ne retrouve pas dans les précédentes démarches théoriques. Une troisième approche par la culture traverse donc le paysage. Elle tient finalement beaucoup des deux premières que sont l'image et l'économie mais conserve un rapport plus global à l'être humain, dans une perspective de sciences sociales. D'ailleurs Pierre Donadieu précise :

« Dans la plupart des cultures, le paysage traduit en effet le rapport humain au monde visible, c'est-à-dire aux apparences. Pour cette raison, la signification qui est donnée à ce qui est regardé dépend autant de ce qui est vu et de la manière de le voir, que des modèles culturels qui en ont formé la représentation. »²⁹¹

289Alain ROGER, *Court traité de paysage*, *Op. Cit.*, p. 16.

290Pierre DONADIEU et Michel PÉRIGORD, *Le Paysage. Entre natures et cultures*, *Op. Cit.*, p. 8.

291*Ibid.*, p. 6.

En fait, la notion de paysage est ici liée à la culture qui l'a produite et varie aussi selon la population qui la maintient vivante et l'oriente.

D'ailleurs, une direction contemporaine européenne tend fortement vers une appréciation du paysage en tant qu'équilibre environnemental à préserver, dans une démarche d'écologie, entendue au sens d'autogestion du vivant. Le « jardin planétaire »²⁹² – formule de Gilles Clément – est envisagé comme une entité autonome dans lequel l'être humain s'intègre. Il n'est cependant pas indispensable. Cette approche redonne corps et compréhension à une idée de Nature pour son fonctionnement autonome, sans pour autant l'anthropomorphiser et lui donner une pensée qu'elle ne peut avoir. Ici le paysage devient une manifestation globale de bonne ou mauvaise santé de la planète par sa diversité et en fait un indicateur pour l'être humain.

Dans le concept de *Médiance*²⁹³ développé par Augustin Berque, cette idée se déplace pour faire de la population humaine des usagers et acteurs du paysage comme d'un milieu auquel ils participent activement. Il est obtenu l'idée d'un écosystème à la fois local et global inscrivant une interrelation dynamique entre l'être humain et le paysage.

À cette quatrième approche, s'en ajoute une dernière de l'ordre du phénoménologique. Le paysage y est appréhendé et vécu dans sa dimension d'expérience sensible, sensorielle et cognitive. C'est ce qu'on va retrouver dans le *Tiers paysage*²⁹⁴ de Gilles Clément ou le parc *dématérialisé*²⁹⁵ de Catherine Mosbach. On constate que cette approche s'oppose à l'idée d'image et d'horizon car il s'agit de sentir ou de toucher ce qui devrait se tenir éloigné et hors d'atteinte dans l'approche par l'image.

292 Gilles CLÉMENT, « Le jardin planétaire », troisième séminaire du cycle *Jardins, paysage et 'génie naturel'*, Collège de France, Paris, année 2011-2012 (visionnage sur le site internet http://www.college-de-france.fr/site/gilles-clement/_course.htm, 2017), consulté le 30 mars 2017.

293 BERQUE Augustin, *Médiance. De milieux en paysages*, Éditions Belin, Paris, 2000 [1re éd. Reclus, 1990].

294 Gilles CLÉMENT, « Le Tiers paysage », quatrième séminaire du cycle *Jardins, paysage et 'génie naturel'*, *Op. Cit.*

295 Sonia KRAVEL, *Passeurs de paysages, Op. Cit.*, p. 126.

« Dans le langage commun, la notion de *paysage* exprime le regard humain porté sur une étendue visible de territoire autant que l'expérience sensible de celui-ci. »²⁹⁶

Cette citation de Pierre Donadieu et Michel Périgord rompt avec leur précédent propos de nécessité de distance imposée par l'idée de vue d'ensemble et confère au paysage des capacités propres pouvant entrer en interaction active, et non plus passive, avec l'être humain. Ici le paysage se voit réajuster au même niveau que l'être humain et gagne une altérité nouvelle.

Après avoir dégagé ces cinq différentes approches du paysage par l'image, l'économie, la culture, l'écologie et la phénoménologie, on peut dire que poser un état des lieux de la notion de paysage n'est pas une chose évidente. Aujourd'hui il y a toujours des directions de recherche très divergentes voire opposées dont j'ai essayé de rendre compte avec le plus de clarté et de concision possible. En guise de bilan, on peut revenir à la définition de la Commission Européenne et considérer le travail de synthèse effectué pour parvenir à prendre en compte les dissensions. Nonobstant, il ne faudrait pas passer sous silence la richesse que cette diversité de conception du paysage postule aussi.

2. 1. 2. Décor de pays et scènes *graphiées*

On a pu voir plus tôt, que le paysage, et en outre sa conception de projet par les paysagistes, nourrissait des accointances avec la scénographie. Il se trouve que si l'on reprend plusieurs écrits théoriques sur le paysage, ces parentés sont encore plus profondes et singulières qu'il n'y paraît. Elles impactent même le contenu théorique de

²⁹⁶Pierre DONADIEU et Michel PÉRIGORD, *Le Paysage. Entre natures et cultures, Op. Cit.*, p. 6.

la scénographie. En effet, le paysage entretient un lien très fort avec la notion de décor dans les écrits de différents auteurs :

« ce fond servait de décor »²⁹⁷

« cadre-décor »²⁹⁸

« le décor change au fil des saisons »²⁹⁹

« il relève du décor »³⁰⁰

« décor »³⁰¹

Le paysage est appréhendé comme un décor. Et l'idée est logique puisqu'il est le contexte d'action de l'être humain depuis toujours. Celui-ci n'évolue pas ailleurs. C'est donc là qu'il imagine ses fictions. Le cosmos n'en est qu'une extension. Les mondes imaginaires en sont une variation. Le paysage comme décor, le décor en paysage – comme l'océan Atlantique sert de toile de fond au théâtre Minack en Cornouailles ou le ciel peint de la boîte scénique italienne à la Renaissance. On en trouvera des cas d'exécution pratiques dans le traité de Nicola Sabbatini³⁰².

On constate aussi un rapport à une notion très particulière de la scène. Elle est utilisée non pas comme plateau/tréteaux ou acte théâtral mais dans une idée singulière, plus proche d'une situation reconnaissable. Le paysage est entendu ici au-delà d'un décor offert pour servir un propos, il est entendu comme une expression de lui-même et pour lui-même.

297 Anne CAUQUELIN, *L'Invention du paysage*, PUF, Paris, 2013 [1ère éd. Plon 1989], p. 62.

298 *Ibid.*, p. 41.

299 Hansjörg KÜSTER, *Petite histoire du paysage*, *Op. Cit.*, p. 19.

300 Sonia KERAVEL, *Passeurs de paysages*, *Op. Cit.*, p. 73.

301 John Brinckerhoff JACKSON, *De la nécessité des ruines et autres sujets*, traduit de l'américain par Sébastien MAROT, Éditions du Linteau, Paris, 2005 [1ère éd. The University of Massachusetts Press, Amherst, 1980], pp. 109, 110, 111 et 120.

302 Nicola SABBATINI (1574-1654), *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, traduction de l'italien par Maria CANAVAGGIA et Renée et JOUVET Louis, introduction de Louis JOUVET, Éditions Ides et calendes, Neuchâtel, 1942 [1ère éd. Ravenne, 1638].

« Autour de chaque arbre s'ébauche une scène de genre, parfois préromantique, mais qui exprime bien la surprise et l'émerveillement du lecteur devant une telle scénographie, qui n'ignore pas toujours la profondeur, si elle ne maîtrise pas la perspective. »³⁰³

Dans cette citation d'Alain Roger, on voit apparaître l'idée de scénographie mais elle ne correspond pas à l'idée traditionnelle d'ornement et dépasse la gestion de l'espace, qu'il soit ou non en perspective. Il s'agit bien de scène en tant que situation d'image telle qu'on a commencé à le voir plus tôt avec la démarche des conceptions de paysagistes, nommées par Sonia Keravel³⁰⁴. C'est également clair dans un exemple comme les préconisations de promenade³⁰⁵ de Louis XIV : afin de bien apprécier les attributs et beautés du jardin du château de Versailles, faire le parcours dans l'ordre pour lequel il a été conçu est important afin que les situations d'image se succèdent dans le parcours pour lesquelles elles sont pensées. Dans le *Court traité de paysage*, Alain Roger cite encore la description d'une « scène »³⁰⁶ dans la légende d'une gravure et suit sa citation de ces mots : « scénographie, tabulation, picturalisme »³⁰⁷. Là encore le terme vise une situation d'image. Cet emploi du concept de scénographie est une application directe de la Théorie systémique de la scénographie dans un usage de la scène en tant que situation d'image et non comme décor secondaire.

Le procédé de création, voire d'écriture de ces scènes \neg de *scéno-graphie* \neg , ou de fabrique d'image comme j'ai pu le dire plus tôt, dans le projet de paysage, est très bien explicité par Sonia Keravel lorsqu'elle retranscrit l'intention de Bernard Lassus :

« C'est en utilisant toute une série de "pièges représentationnels" que Bernard Lassus nous fait entrer dans son récit et nous fait partager ses connaissances de l'histoire du lieu.

303Alain ROGER, *Court traité de paysage*, *Op. Cit.*, p. 69.

304« Les paysagistes conçoivent leur projet à partir de différentes scènes évoquant des mondes oniriques. », Sonia KERAVEL, *Passeurs de paysages*, *Op. Cit.*, p. 49.

305LOUIS XIV, *Manière de montrer les jardins de Versailles*, Éditions Artlys, Paris, 2013.

306Alain ROGER, *Court traité de paysage*, *Op. Cit.*, p. 94.

307Ibid.

Le concepteur a souvent recours à la métonymie et la synecdoque. Il ne s'agit pas de symbole, en effet, car ces plantes et ces navires ont véritablement existé et participent à l'aspect du port ; ce sont les parties d'un tout, des fragments, qui racontent l'histoire du site et développent l'imaginaire du lieu. »³⁰⁸

Il y a recours à la création d'image, au maniement d'imaginaires, à la représentation et même à de la dramaturgie pour intégrer le visiteur à ces imaginaires. Les pièges représentationnels sont en fait les déclencheurs de l'imaginaire que Bernard Lassus veut susciter. Ils sont des clés pour lire le paysage par l'image qu'il a voulu créer. On peut quand même remarquer une chose : le piège représentationnel peut ne pas fonctionner. En effet, grâce à la machine à représenter, on sait que le déclencheur sert à activer la réserve d'imaginaire de l'être humain. Or si la réserve ne détient rien qui corresponde, le piège représentationnel ne fonctionne pas pour l'image désirée. Cela ne veut pas dire pour autant qu'aucun imaginaire n'est activé. C'est seulement que ce n'est pas forcément celui qui est intentionné par le créateur.

Le désir du paysage pour la scénographie peut encore se vérifier dans les écrits théoriques de Pierre Donadieu dans un paragraphe intitulé « Les outils, les concepts et les réalités du paysagisme » :

« La mise en paysage qui relève de la compétence d'un architecte paysagiste s'appuie sur quatre principes non exclusifs les uns des autres :

1. Dans la tradition *picturaliste* et *théâtrale*, la scénographie fournit les manières de regarder le site, ses points de vue fixes et mobiles, ses coulisses et ses rythmes. Elle « spectacularise » le territoire et privilégie les regardeurs, sans en général se préoccuper des regardés. Elle fournit le potentiel paysager d'un espace et en fixe les règles de vision, par exemple dans la pratique dite « sitologique » mise au point en France dans les années 1970.

2. Le deuxième principe, parfois exclusif des autres chez certains praticiens, est

308 Sonia KERAVEL, *Passeurs de paysages, Op. Cit.*, p. 42.

de s'appuyer sur la reconnaissance de la *géographie* physique, voire humaine de l'espace considéré pour dessiner le projet et fonder l'exercice scénographique autant que phénoménologique : faire ressentir par exemple des entités paysagères de vallée et de plateau, articuler leurs relations et souligner leurs limites. »³⁰⁹

Dans le premier point, on constate que la construction d'un paysage s'effectue en fonction de l'obtention de points de vue, c'est-à-dire d'images. Elles sont aussi entendues par la spectacularisation. Le deuxième point associe la matérialité propre du paysage, en tant que reconnaissance d'une entité individuelle, à « l'exercice scénographique ». Ici, il y a bien un rapport intrinsèque à la scénographie dans le projet de paysage : en tant que création cohérente de situations d'images dont le matériau est le pays. C'est aussi explicite dans les écrits théoriques de Catherine Chomarat-Ruiz :

« Le projet de paysage est, ici, fort proche de l'art puisqu'il s'identifie avec une scénographie, un parcours spatial susceptible de régler le regard porté sur le ready-made paysager. »³¹⁰

Ici la scénographie et le projet de paysage sont clairement nommés comme une seule démarche. Il est intéressant que paysage comme image soit cité comme « ready-made paysager ». Cet appel au tournant de l'art contemporain est juste car il s'agit précisément d'un objet existant, ici un pays, qui est donné à voir en tant qu'image nouvelle de cet objet, le paysage.

Non seulement l'approche du paysage recoupe la théorie systémique de la scénographie mais elle pose également la notion de scène et de scénographie d'un point de vue singulier : la création de scène en tant que mise en situation d'image. Cette originalité profite autant à la remise en perspective de la scénographie que du paysage.

309 Pierre DONADIEU et Michel PÉRIGORD, *Le Paysage. Entre natures et cultures, Op. Cit.*, pp. 8-9.

310 Catherine CHOMARAT-RUIZ (sous la dir.), « La Paysagétique », *Paysage en projet*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2015, p. 183.

2. 1. 3. La machine à « paysager »

Avec l'approche singulière du décor, de la scène et de la scénographie comme mise en situation d'image, on voit se dessiner clairement la machine à représenter, et même à représenter le pays. En effet, on retrouve les éléments de la machine dispersés chez les différents théoriciens. Augustin Berque cite un « répertoire mental de représentations »³¹¹ et un « système sémantique »³¹². On retrouve les notions de représentation, de systémique, de sens/sémiotique et de magasin d'imaginaire, qui constituent une bonne partie de la machine dans ses éléments principaux. Hansjörg Küster écrit que :

« [c]e paysage est composé d'éléments visibles et invisibles présents dans notre imaginaire [...]. »³¹³

« Un capharnaüm d'objets animés et inanimés ne suffit toutefois pas à forger un paysage ; ce qui importe, ce sont les images ou métaphore que les hommes s'en font, les cordes qu'ils font vibrer, ainsi que les réflexions et interprétations du spectateur face à ce qu'il voit et au sein desquelles il tisse mentalement des liens entre les objets perçus. C'est l'impression globale d'un paysage que l'on perçoit, le « *Totaleindruck einer Gegend* » d'Alexander von Humboldt : au moment de contempler un paysage, la totalité des choses animées et inanimées est mise en relation. »³¹⁴

On retrouve ici le maniement d'imaginaires et la production d'images. Dans l'idée inversée du capharnaüm, on peut extrapoler le dispositif. On retrouve enfin l'investissement projectionnel de l'être humain. Cette relation de l'inanimé et de l'animé

311 Augustin BERQUE, *Les Raisons du paysage*, Éditions Hazan, Vanves, 1995, p. 25.

312 *Ibid.*

313 Hansjörg KÜSTER, *Petite histoire du paysage, Op. Cit.*, p. 10.

314 *Ibid.*, p. 11.

est ce qui caractérise la machine à représenter dans tout son potentiel d'action et de relation entre l'image, son support de représentation et l'être humain. Cette relation est confirmée par Anne Cauquelin qui emploie les termes de « projection »³¹⁵ et de « modèle-écran du rêve »³¹⁶.

« La nature ne se donnait qu'à travers un projet de tableau et nous dessinions le visible à l'aide de formes et de couleurs empruntées à notre arsenal culturel. »³¹⁷

Elle décrit ainsi très justement l'investissement de l'être humain dans la construction de l'image, son implication dans l'imaginaire et le fonctionnement du magasin d'imaginaire. On retrouve donc la machine à représenter devenue parfaitement invisible derrière le paysage, ou *paysmage* en l'occurrence. On peut en conclure que, dans cette optique, le paysage est la scénographie.

2. 1. 4. De l'imaginaire à la terre : les moissons du réel

Pour autant, le paysage se limite-il à une situation d'image ? On a vu dans l'état des lieux sur le concept qu'il y a d'autres approches, pour lesquelles la question de l'image a peu d'impact. C'est à ce point précis que l'on peut retourner la démarche du « qu'y a t-il de scénographique dans le paysage ? » en « qu'y a t-il de paysagé dans la scénographie ? » – autrement dit : quelles seraient les limites de la théorie systémique de la scénographie ?

Effectivement, si on la synthétise par la création et le maniement de représentations, d'images et d'imaginaires, elle ne concernerait que la dimension *paysmage* du paysage. Or, peut-on les dissocier si facilement ? Pour prendre une métaphore à la croisée du

315 Anne CAUQUELIN, *L'Invention du paysage*, Op. Cit., p. 7.

316 *Ibid.*

317 *Ibid.*, p. 8

paysage et de la machine, peut-on moissonner les grains d'image sans prendre en compte le champ qui fait pousser les tiges ?

2. 1. 4. a. Image et continuité

Le paysage comme pays-image ou *paysmage*, constitue une approche intéressante du paysage. Il se retrouve surtout chez des théoriciens comme Anne Cauquelin qui commence son ouvrage *L'Invention du paysage* par un parallèle avec le rêve de sa mère et ses propres souvenirs d'enfance³¹⁸. C'est aussi l'« artialisation »³¹⁹, déjà citée, d'Alain Roger, qui passe par l'histoire de l'art. Cette approche est prise à rebours dans *Naissance et renaissance du paysage* de Michel Baridon qui fait remonter les origines occidentales de la représentation du paysage jusqu'à l'Égypte ancienne³²⁰. Pierre Donadieu et Michel Périgord utilisent des formules dans le sens de l'image : « posture "spectatoriale" »³²¹, « usine à rêves »³²², paysage qui donne de l'émotion³²³. Il tire le fil du rapport à l'image dans ce que cela suppose de son rapport avec l'être humain. L'image arrive aussi par la fable dans les descriptions de projets de paysagistes intégrant des récits, comme l'a expliqué Sonia Keravel. C'est un courant très fort et nourri qui prend le paysage comme image ; ou *paysmage* ainsi que je l'ai proposé plus tôt.

318 Anne CAUQUELIN, *L'Invention du paysage*, *Op. Cit.*, pp. 3-14.

319 Alain ROGER, *Court traité de paysage*, *Op. Cit.*, p. 16.

320 « Les premiers linéaments du paysage apparaissent dans les textes, dans les reliefs et dans les peintures de l'ancienne Égypte. », Michel BARIDON, *Naissance et renaissance du paysage*, *Op. Cit.*, p. 22.

321 Pierre DONADIEU et Michel PÉRIGORD, *Le Paysage. Entre natures et cultures*, *Op. Cit.*, p. 80.

322 *Ibid.*, p. 91, citant *Bretagne magazine*, n° 28, 2006.

323 *Ibid.*, p. 90.

Mais on peut déterminer précisément le point de bascule où l'imaginaire s'en mêle et l'image apparaît dans une proposition de Catherine Chomarat-Ruiz qui décrit comment l'image arrive :

« Toujours à propos de Brest, l'entrée "paysage urbain" [de l'ouvrage *Mouvance*] avance que le port peut également se transformer en paysage si, à la faveur d'un "magnifique voilier" faisant son entrée dans la rade, l'horizon "physique" et "imaginaire" se dévoile. »³²⁴

Un élément déclencheur, ici le voilier, fait irruption dans un environnement auquel on ne prête pas une attention particulière, sans qualité pourrait-on dire, et l'imaginaire décolle. Nonobstant, par cette anecdote, l'auteure nomme aussi ce qui n'est pas l'image : le port, le pays, le degré zéro du paysage³²⁵ cité par Alain Roger, quand il n'est pas *paysmage*.

Qu'en est-il alors du paysage sans image ? On a vu qu'il existait aussi une approche qui ne se préoccupait pas de la représentation du pays pour l'être humain mais de la terre, pour elle-même. On la retrouve dans l'ouvrage *Médiance*³²⁶ où Augustin Berque stipule :

« [...] la distinction entre l'environnement et sa représentation, entre le paysage-image et le paysage grandeur nature. »³²⁷

Il ne pourrait être plus clair. Le *paysmage*, ou paysage-image, est une représentation du paysage réel. L'appellation « grandeur nature » questionne moins une échelle que la dimension matérielle, *naturelle*, du paysage en tant qu'environnement. Pour reprendre les premières dichotomies posées par les approches du paysage, il ne s'agit plus ici de

324Catherine CHOMARAT-RUIZ, « La Paysagétique », *Paysage en projet*, *Op. Cit.*, p. 182.

325Alain ROGER, *Court traité de paysage*, *Op. Cit.*, p. 18.

326BERQUE Augustin, *Médiance. De milieux en paysages*, *Op. Cit.*

327Ibid., p. 10.

distinguer un pays qu'on ne peut apprécier comme paysage sans érudition esthétique, mais de comprendre le processus de création de l'image et de ne pas déqualifier son socle matériel et réel.

D'ailleurs Augustin Berque, en comparant le processus de l'explosion d'Hiroshima à la déflagration de l'image, reconnecte avec la référence utilisée par Gilles Deleuze³²⁸, pour reprendre un parallèle reliant l'image à sa matérialité :

« Fixé dans la réalité comme l'ombre de cette victime de Hiroshima que *photographia* l'éclair. »³²⁹

Ici l'image est restée imprimée sur la pierre. Il n'y a plus de distinction entre le pays pour lui-même et l'image projetée par l'être humain. L'environnement a été irradié, marqué, imprimé par l'image. Les deux ont fusionné en une image gravée dans la matérialité du pays.

Il serait alors imprudent de réduire le paysage au *paysmage* et d'occulter sa dimension réelle, matérielle, environnementale. Et si le *paysmage* est la dimension scénographique du paysage, comment qualifier les autres dimensions ? Les limites de la théorie systémique de la scénographie se situent-elles à cet endroit ?

2. 1. 4. b. Vivant et irréductibilité

Par ce qu'on vient de voir, il y a donc bien un pays qui n'est pas image. Si Michel Corajoud, dans un article intitulé « Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se

328 Voir 1. 3. 1. a. Lieu de rencontre.

329 *Ibid.*, p. 133., c'est une référence à une pierre sur laquelle s'est imprimée une ombre, comme un coup de soleil, par la puissance de la lumière et des radiations lors de l'explosion de la bombe. On peut l'observer au Musée de la paix à Hiroshima.

touchent»³³⁰, affirme que « [l]a réalité sensible s'efface derrière l'écran de nos représentations. »³³¹, l'écran ne peut être que poreux et laisser transpirer une réalité sensible existante. D'ailleurs Pierre Donadieu et Michel Périgord disent clairement que l'art n'est pas suffisant pour expliquer le paysage³³². Et c'est tout à fait logique dans le sens où l'image, pour advenir, nécessite l'opération d'un processus impliquant des éléments qui ne font pas image par eux-mêmes. Pour reprendre la formule d'Adolphe Appia sur la forêt de Siegfried³³³, derrière le signe et l'imaginaire de la forêt, il y a la forêt. Elle existe avec ses arbres, sa faune, ses processus de décomposition, ses alluvions, etc. La forêt vit sans l'image, en tant que territoire, en tant qu'environnement, en tant que système écologique, en tant que réserve de ressources, comme lieu de vie d'une faune et même en tant qu'entité avec laquelle il est possible d'interagir. La forêt n'a pas besoin de l'être humain pour exister, elle vit sa vie de forêt.

Si on s'arrête ici, on pose le paysage comme une division binaire : image/environnement ou *paysmage/pays*, bien séparé en son milieu. Or peut-on les séparer si facilement ? On a vu dans les différentes approches du paysage qu'il était complexe de délimiter sans ambiguïté les choses et qu'il n'était pas évident de parler de l'une sans aborder, ne serait-ce qu'un peu, les autres. La réductibilité du paysage à une seule des approches semble vouée à l'échec de ce point de vue. Alors il peut être intéressant de se pencher à nouveau sur la démarche d'exposition des pratiques de paysagistes proposée par Sonia Keravel³³⁴. En effet, l'organisation de l'ouvrage *Passeurs de paysages* tend vers une gradation. Il passe du jardin fabriqué par la fable et les déclencheurs d'imaginaire, au *tiers paysage* de Gilles Clément et au parc *dématérialisé* de Catherine Mosbach. On constate alors qu'il existe un éventail qui s'ouvre et qui découvre un dégradé de possibilités pour

330François DAGOGNET (sous la dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, *Op. Cit.*

331*Ibid.*, p. 41.

332« Toutefois, les images produites par l'art et la littérature de paysage ne suffisent pas à rendre compte de la richesse de cette notion. », Pierre DONADIEU et Michel PÉRIGORD, *Le Paysage. Entre natures et cultures*, *Op. Cit.*, p. 16.

333Voir 1. 3. 1. c. Processeur.

334Sonia KERAVEL, *Passeurs de paysages*, *Op. Cit.*

qualifier du paysage. Cela n'empêche pas un jardin sans qualité d'évoquer des images mais il ne se définit pas par cette capacité. Le but est plutôt d'y intervenir au minimum et dans une certaine optique, de rendre le paysage à la nature, à sa liberté, au hasard, à l'emprise de la vie.

Lorsque cette palette est prise en compte, des subtilités émergent et remettent en jeu le champ des perceptions et des impressions dans une dimension bien plus large qu'avec une division binaire. Sonia Keravel dit à propos du paysagiste en préparation de projet, « [...] il l'arpente pour en avoir une connaissance directe, il écoute, il touche, il sent. »³³⁵, « il s'imprègne du lieu et de ses alentours »³³⁶ afin de « transmettre le bouillonnement de la vie »³³⁷. La sensibilité et la sensibilité jouent un rôle extrêmement fort, d'autant plus qu'il repose dans du non-dit, du non-vu, du ressenti, sans forcément d'image. Michel Racine écrit ainsi :

« la question d'une esthétique de nos propres corps dans le décor, d'une esthétique des cinq sens, des paysages olfactifs, sonores, à toucher. »³³⁸

Cette pensée floute la limite entre l'image et son support concret, entre l'image et son processus d'avènement, entre l'image et ses parties, entre l'image et sa réminiscence, entre l'image et ses effets, entre l'image et son intention. Comment distinguer l'image de sa partie sensible ? Selon Sonia Keravel :

« Les signes et codes utilisés par les paysagistes ne sont pas seulement des représentations, comme les mots ou les images. Ils sont une matérialité, ils sont des éléments concrets. »³³⁹

335 *Ibid.*, p. 11.

336 *Ibid.*, p. 16.

337 *Ibid.*, p. 73.

338 François DAGOGNET (sous la dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, *Op. Cit.*, p. 64.

339 Sonia KERAVEL, *Passeurs de paysages*, *Op. Cit.*, p. 66.

Elle confirme la contingence du support et de l'image, que ce soit pour le paysage ou la scénographie. C'est bien tout l'intérêt de remettre en perspective la théorie systémique de la scénographie par le paysage car il y a une exacerbation du matériel, vivant en l'occurrence, et de l'indépendance des éléments supports par rapport aux images. Dans une exposition, l'objet, le mur existent indépendamment de leur mise en dispositif par la machine à représenter afin de déclencher un imaginaire ou de produire une image. C'est encore plus évident avec le paysage, de par sa vie.

Il est subtil et très délicat de décoller l'image de ce qui l'a déclenchée. Cependant, c'est vraiment très clair avec l'anecdote du bateau rentrant au port de Catherine Chomarat-Ruiz : le port et le bateau sont autonomes, ils sont de fait indépendants d'une volonté de faire l'image. Les docks accueillent les marchandises et font tourner l'économie, les marins travaillent, les chalutiers portent les pêcheurs au lieu de pêche. Alors à quel moment la machine à représenter produit l'image ? C'est un processus, que l'on a déjà vu avec Gilles Deleuze et Jacques Rancière³⁴⁰. Il prend en compte l'objet support, la rencontre des éléments, le point de bascule, la déflagration, le sentiment qui reste, les fragments de mémoire, etc.

Mais la machine à représenter semble assez peu se reposer ou rarement s'activer selon le point décisif que l'on choisit. Le paysage peut être une étendue sensible et vivante ou un tableau selon comment on se place. Si Catherine Chomarat-Ruiz choisit entre l'angle de l'« espace perçu » et celui de l'« espace concret »³⁴¹, Augustin Berque, se place bien aux deux extrêmes de la machine à représenter : « c'est la chose, et c'est la représentation de la chose »³⁴², dans un chapitre intitulé « L'image et l'environnement »³⁴³. Si l'on coupe le lien de la chose et de la représentation, on coupe le sens, la sémiotique. Dans ce qu'on a

340 Voir 1. 3. 1. a. Lieu de rencontre.

341 Catherine CHOMARAT-RUIZ, *Précis de paysagétique*, Presses Universitaires de Valenciennes, Valenciennes, 2014, p. 204.

342 Augustin BERQUE, *Les Raisons du paysage*, Éditions Hazan, Vanves, 1995, p. 12.

343 *Ibid.*

vu de la théorie systémique de la scénographie, on coupe la capacité *reverse* de la machine à représenter. Entre l'image et l'environnement, il y a une interpénétration. C'est un spectre large qui va d'un pôle à l'autre et existe sur l'interrelation des deux. Anne Cauquelin dit que « le paysage n'est pas la nature mais sa fabrique »³⁴⁴. L'un peut difficilement être exclu de l'autre. Extraire le *paysmage* du paysage revient à déraciner l'image et à la dissiper. Exclure l'environnement du paysage donne le même résultat. Le procédé scénographique se performe dans ce lien. Sa limite entre l'image et le support est fluctuante selon les points de vue mais non exclusive.

2. 1. 4. c. Usage et contingences

À cet instant, nous avons un paysage en deux pôles : l'image (*paysmage*) et l'environnement (intégrité du vivant/indépendance des éléments supports). Il y a un troisième élément intéressant à prendre en compte. Contrairement aux possibilités physiques d'un tableau ou d'une fiction, lorsque l'on observe un paysage, on peut passer par la « fenêtre »³⁴⁵ d'Anne Cauquelin ou la *veduta* d'Alain Roger. Le paysage tient du réel, il a son propre espace-temps à l'intérieur duquel l'être humain est intégré. Celui-ci en fait partie et dépend même de lui car il impulse ses déplacements. L'être humain peut parcourir le paysage, le creuser, le modeler, le cultiver, y habiter, y vivre et mourir et même nourrir de ses cellules la terre qui lui aura donné ses fruits. Sonia Keravel écrit :

« ceux qui en seront les usagers, les visiteurs, les goûteurs, et à ceux qui gèrent et entretiennent le lieu »³⁴⁶

344Anne CAUQUELIN, *L'Invention du paysage, Op. Cit.*, p. 87.

345*Ibid.*, p. 103.

346Sonia KERAVEL, *Passeurs de paysages, Op. Cit.*, p. 19-20.

Il y a bien un rapport contingent d'usage liant l'être humain au paysage. L'être humain est un usager du paysage : il y passe, cueille ses fruits, jouit de sa présence, etc. Il en fait usage aussi dans le sens où il le modèle, l'arrange à son profit, l'influence. Il y a une interrelation différente de la précédente où il était question du lien de l'image à l'intégrité environnementale. Catherine Chomarat-Ruiz stipule d'ailleurs :

« [...] une relation, un faisceau de relations entre l'homme, son environnement et son territoire qui, en dehors de tout périmètre circonscrit, dessine une communauté paysagère. »³⁴⁷

Elle précise même cette idée de communauté paysagère comme « humanisme paysager »³⁴⁸. Dans cette perspective, la notion d'usage ramène la notion d'interrelation et dilue la séparation de l'être humain de son paysage pour proposer une certaine symbiose. On peut remettre en relation ici la séparation nature-culture occidentale dont il était question au point clé proposée dans l'histoire du paysage comme image à la Renaissance. Le face-à-face a permis un nouveau regard (ainsi qu'une nouvelle capacité de l'envisager comme représentation) mais a fait oublier le lien contingent. Catherine Chomarat-Ruiz récapitule ainsi le quatrième chapitre de Catherine et Raphael Larrère intitulé « Protéger la nature : une tâche moderne » :

« Le premier regard paysager à être advenu et à s'être proclamé en tant que tel est d'ordre esthétique. Il a correspondu au regard du promeneur ou du visiteur, de l'amateur éclairé, formé par l'art. [...] Un second regard, qui a toujours été attaché au paysage sans avoir su d'emblée se formuler en tant que tel est lié à l'usage, à la culture et à l'entretien de la terre et des espaces boisés. [...] Ce regard-là, d'ordre pratique, induirait un attachement de type identitaire. [...] Le troisième type de regard est "informé" ; il correspond à celui du scientifique[...]. Ce regard-là considère le paysage sous l'angle de l'environnement, comme un objet d'étude susceptible de donner lieu à un ensemble de mesures. »³⁴⁹

347Catherine CHOMARAT-RUIZ, *Précis de paysagétique*, *Op. Cit.*, p. 40.

348*Ibid.*, p. 34.

349*Ibid.*, p. 31, référence à Catherine et Raphael LARRÈRE, *Du bon usage de la nature. Pour une*

Ce paragraphe reprend à peu près les trois directions que j'ai proposé : le premier regard correspond à l'image, le deuxième à l'usage et le troisième à la prise en compte d'un environnement. Cependant, il y a des divergences d'approches et de positionnements. Le premier point correspond dans la recherche proposée ici à la construction d'un imaginaire plus qu'à un positionnement esthétique. Le deuxième est beaucoup plus proche de la notion de communauté paysagère que d'une séparation entre amateurs d'art et cultivateurs en tant qu'usagers économiques. La dernière ne concerne pas directement les scientifiques mais désigne une entité vivante intègre et indépendante. Il ne s'agit pas de « regards » dans mon propos, mais d'interrelations. Les trois pôles fonctionnent ensembles dans une interdépendance.

2. 1. 4. d. Expérience sensible

Un quatrième pôle est à considérer. Il a été suggéré par les trois autres mais demande sa pleine expression ; c'est la dimension de l'expérience sensible. En effet, elle peut être prise en compte par l'image, par le vivant et par l'usage mais elle ne se résume pas à une parcelle de ces pôles, même si elle ne s'en détache pas non plus. Comme le dit Michael Jacob :

« [...] Werther est *dans* la nature et non pas *en face* d'elle, il ressent la nature plus qu'il ne la voit [...] »³⁵⁰

Ce propos désigne les sens spirituels (ressentir) et sensoriels voire sensuels. En fait, toute la gamme peut être agitée par le rapport au paysage : des parfums aux vibrations,

philosophie de l'environnement, Éditions Flammarion, Paris, 2009 [1ère éd. Aubier, Paris, 1997], p.201.

350Michael JAKOB, *L'Émergence du paysage*, Éditions Infolio, Gollion, 2004, p. 22.

en passant par les saveurs, les sons, l'humidité, la température, etc. Faire l'expérience du paysage, c'est aussi expérimenter toutes ces voies et ne pas se limiter à la vision éloignée. On peut revenir ici à l'ascension du Mont Ventoux par Pétrarque. Cet événement, qui marque d'une pierre blanche l'histoire occidentale du paysage comme image, est bien une pleine expérience sensible. C'est son corps qui a porté ses yeux et son esprit, voire aussi son âme si l'on considère son rapport à Dieu, au sommet de cette cime venteuse (Ventoux) par un chemin difficile. Elle s'inscrit dans son corps, sa chair et même dans ses efforts et sa volonté d'arriver jusqu'en haut. Se déplacer à pied dans les graviers ou en train, assis et séparé du dehors par une vitre, n'instaure pas la même relation à l'environnement que l'on traverse. La dimension de l'expérience sensible n'est pas anecdotique car l'être humain n'est pas un pur esprit. Il ne dispose pas non plus que de son sens visuel. Il dispose d'un corps sensible, d'aspirations et d'affects qui construisent justement son humanité et lui offrent ainsi des moyens de communication diversifiés avec le paysage. Ici, on peut dire que considérer la notion de *mise en rapport* ou de *la manière de* mettre en relation, montrer, proposer, etc., conditionne tout. Elle impacte l'image, le support, l'usage et l'expérience. Elle détermine l'événement découlant de la réunion, à divers degrés, de tous ces paramètres.

L'environnement, l'usage et l'expérience sensible sont nécessaires à l'image. Ils sont sa fabrique. On peut d'ailleurs déterminer deux types d'usage : la relation/influence et la nécessité pratique. Par exemple : l'efficacité du belvédère à offrir un point de vue demande factuellement la taille et l'entretien des arbres pour ne pas gêner le dégagement visuel. L'environnement, l'usage et l'expérience sensible tiennent et ne tiennent pas à la fois, de la machine à représenter. Ils lui sont indispensables comme support, medium et technique. Elle doit les maîtriser dans une certaine mesure. Mais plus l'imaginaire s'amenuise sur la gradation de l'interrelation (ou *mise en rapport* ou *manière de*), plus l'aspect concret devient fort et indépendant. Comme pour le rapport de représentation à son support ou son déclencheur, il y a gradation et interpénétration du rapport de

l'imaginaire au support et à l'usage. L'être humain dans l'image devient usager des supports d'imaginaire, à la fois déclencheurs et fonctionnels hors du système de représentation.

2. 1. 5. Trangressivité de la moissonneuse

Ce qui ressort des quatre points abordés est une idée d'éventail. Il s'agit d'une gradation dans l'interrelation des pôles (image, support, usage, expérience sensible) et de la machine à représenter. En parallèle, on obtient aussi un paysage sous-tendu par quatre dynamiques interconnectées et dont les pôles prennent plus ou moins le devant de la scène selon le point de vue (*paysmage*, environnement, usage, expérience sensible). On peut dire qu'il s'agit d'une fluctuation constitutive dans la structure du paysage et de la machine à représenter. En effet, les limites avec sa nourriture, son usage ou usager, sa sensibilité et son environnement sont floues, la machine ou le paysage ne peuvent finalement pas s'en affranchir, ni s'en extraire. Comme la moissonneuse lie l'agriculteur, le champ et le grain pour qu'il y ait la récolte, le paysage lie l'image, l'usage, l'environnement et l'expérience sensible pour qu'il y ait un rapport de connivence de l'être humain au monde. La machine à représenter lie concret, représentation, expérience et rapport sensible pour créer des imaginaires et des images. Chaque élément est nécessaire mais vit son existence propre avec ses nécessités indépendantes.

C'est l'interrelation des choses qui est intéressante et que montre le passage par le paysage. L'exclusion de l'une ou de l'autre est impossible pour le fonctionnement de la machine à représenter ou pour la notion de paysage. La variation/gradation devient constitutive de la théorie systémique de la scénographie. Elle se dote ainsi d'une capacité adaptative de régulation.

2. 1. 6. Ce que la théorie systémique de la scénographie peut rendre au paysage

De ce qu'on a vu grâce au prisme du paysage, la machine à représenter, en se décomposant et se réarticulant au vivant, se pose en machine connectée. Les liens aux usages, aux êtres humains, aux choses, à des entités autres, démontrent sa richesse d'un côté, et ses ressources de l'autre. Il en est de même pour le paysage. On ne peut le circonscrire à un seul de ses pôles. « [L]e paysage, on l'a vu, c'est le mode sensible de notre rapport à l'environnement »³⁵¹ dit Augustin Berque. En fait, on aboutit à une quadriangulation environnement-humain-image-expérience qui fait émerger une dominante selon comment on l'aborde. Ce qui fait bouger les dynamiques internes et offre de nouvelles perspectives.

D'ailleurs, la notion évolue ces dernières années dans ce sens et admet de plus en plus de diversité en son sein :

« La notion de paysage urbain n'est pas très ancienne. En français elle ne s'est répandue que depuis une vingtaine d'années à peine dans les milieux spécialisés, tels que ceux des urbanistes et des géographes. »³⁵²

Approcher le paysage par dynamiques et *translimites*, c'est rendre compte d'une capacité d'évolution, de nuance et de liberté proche de la notion d'« humanisme paysager » de Catherine Chomarar-Ruiz. Le paysage fonctionne surtout dans une interrelation à l'être humain. Celle-ci est capable de se réinventer dans la prise en compte de chacune des polarités image-support-usage-expérience sensible.

351 Augustin BERQUE, *Les Raisons du paysage*, Op. Cit., p. 171.

352 *Ibid.*, p. 132.

Dans *Le Goût du monde*³⁵³, Jean-Marc Besse propose une entrée dans la notion de paysage par l'idée de projet³⁵⁴. On peut y voir un aspect prolongeant la capacité d'adaptation du paysage \neg et de la machine à représenter \neg , celui de futur. Dans la quadriangulation postulée plus tôt, l'état n'est pas statique, le temps n'est pas appréhendé comme figé et le mouvement défie l'inertie. La vie se projette³⁵⁵. Le paysage, dans l'ajustement permanent de ses interrelations, est une prémisse constante de l'avenir, qui intègre tous les êtres vivants dans un *être ensemble* offert par son présent.

Le paysage apporte une remise en perspective des limites organiques et nuancées de la scénographie. La machine à représenter n'est pas dissociable de ses supports d'imaginaire. Elle s'ancre dans le réel et dans ses usages humains. En outre, l'inverse est aussi vrai et la scénographie apporte également un regard nuancé sur le paysage, sa constitution, ses bords et sa définition.

Une nouvelle question peut alors se poser : si le paysage peut éclairer une théorie contemporaine de la scénographie, ne pourrait-il pas aussi aider à interroger une approche plus ancienne, jusqu'à ses origines théâtrales ? En effet c'est une nouvelle façon d'aborder la scénographie théâtrale que de l'aborder par le biais du paysage. Or il apparaît indispensable de remettre en jeu la théorie systémique de la scénographie par son histoire afin de poser ou non une filiation entre cette théorie systémique et les origines consacrées du théâtre que l'on attribue par tradition à la scénographie.

La recherche qui va suivre va donc s'attacher à retracer le parcours historique (suite au parcours généalogique³⁵⁶) de la scénographie d'avant Aristote à nos jours. L'enjeu est d'abord d'enquêter sur les origines factuelles de la discipline, en démêlant les idées contradictoires ou fausses qui peuvent coexister encore aujourd'hui. Ensuite, il s'agit d'établir de quel héritage bénéficie la machine à représenter élaborée au XXI^e siècle, et

353 Jean-Marc BESSE, *Le Goût du monde*, Éditions Actes sud, Arles, 2009.

354 *Ibid.*, pp. 57-66.

355 Voir 1. 3. 1. a. Lieu de rencontre à propos de l'« image-cristal » de Gilles Deleuze.

356 Voir 1. - Généalogie.

de voir comment ces éléments peuvent nourrir l'approche de la théorie systémique de la scénographie et s'y intégrer comme nouveaux paramètres pour l'enrichir.

2. 2. Retour sur l'histoire conceptuelle de la scénographie théâtrale occidentale

Lors de la réflexion menée plus tôt sur la scénographie par le biais du paysage, ma recherche s'est appuyée sur l'ouvrage de Michel Baridon, *Naissance et renaissance du paysage*³⁵⁷. Son étude de l'avènement du paysage passe par une approche du théâtre grec antique et apporte un éclairage aussi intéressant que surprenant sur la scénographie théâtrale de cette époque où celle-ci prend son origine ; en même temps que la pratique théâtrale elle-même :

« Il semble donc bien établi que les Grecs du V^e siècle avant notre ère pouvaient suggérer des paysages comme décors de scène. Mais il n'est guère aisé de s'en faire une idée précise. De plus, certains historiens du théâtre en contestent l'existence au V^e et IV^e siècle avant J.-C., alléguant qu'aucune preuve tangible n'existe et qu'Aristophane, si prompt à se moquer de tous les artifices du théâtre, n'en a jamais fait mention. »³⁵⁸

Michel Baridon marque ici une ambiguïté de positionnement très répandue par rapport aux décors de ce théâtre. En effet, il semble admis par une large communauté (assez vague dans son identification par l'auteur) que le théâtre grec antique (ici le V^e siècle précisément) a toujours connu les décors de scène. Les conditions de leur apparition ne sont pas abordées, ni leur aspect technique, ni leur possible évolution, etc. Il est « établi » comme un fait qu'ils existaient même s'il n'y a aucune preuve, ni trace de leur existence, même dans les positionnements de ses potentiels détracteurs (ici

357 Michel BARIDON, *Naissance et renaissance du paysage*, Op. Cit.

358 *Ibid.*, p. 74.

Aristophane). C'est un paradoxe qui oppose une conviction à une démarche de recherche basée sur des faits tangibles. Alors le décor du théâtre antique grec est-il une croyance ? Mais cela pose directement une deuxième question : que serait alors la scénographie nommée comme telle à cette époque ?

Pour commencer, il est important de préciser que, pour aborder la question du paysage dans le théâtre grec antique, Michel Baridon se réfère surtout aux textes fictionnels de théâtre. Il cite par exemple ce passage de Sophocle concernant une description de paysage dans la première scène d'*Œdipe à Colone* :

« Antigone dit : "Mon pauvre père, Œdipe, j'aperçois des remparts autour d'une acropole ; mais ils sont encore, si j'en crois mes yeux, à bonne distance. Ici, nous nous trouvons en un lieu consacré. On ne peut s'y tromper : il abonde en lauriers, en oliviers, en vignes, et sous ce feuillage un monde ailé de rossignols fait entendre un concert de chants. Repose-toi ici sur cette pierre fruste. Tu as fait une longue étape pour un vieillard." [v. 668-693, p. 107]

Une toile peinte placée sur la *skênê* peut très bien avoir montré une silhouette de Colone réduite à son acropole et à ses remparts. »³⁵⁹

Le réflexe de Michel Baridon est de penser tout de suite à une représentation peinte en deux dimensions (toile peinte) qui figurerait en redondance ce qui vient d'être dit à cet instant précis de la pièce. On notera aussi que, dans cette optique, la *skene* n'a qu'une fonction de support de toile et qu'il n'est pas abordé la praticité, l'économie ou l'industrie d'une telle pratique, ni aucun aspect concret ou technique. Il n'est pas abordé non plus le rapport de ce décor précis avec le reste de la pièce, dans ses évolutions potentielles où dans les autres descriptions du texte, ni de leur adéquation tout au long de la représentation.

Il est d'autant plus étonnant que, dans sa prise en compte des éléments qui sont à sa

359 *Ibid.*, p. 64-65.

disposition pour aborder le paysage, Michel Baridon passe par le texte ou la peinture mais jamais par le sujet original de ces représentations qui sont les paysages eux-mêmes. On peut bien sûr se méfier des évolutions géographiques et des constructions imaginaires, comme celle de l'arrière-pays peint dans les arrière-plans de la peinture italienne de la Renaissance que cherchera, en vain, dans les recoins de l'Italie contemporaine, Yves Bonnefoy³⁶⁰. Néanmoins, le dispositif théâtral antique offre justement une prise directe sur son propre site, et je devrais dire ses propres sites car chaque implantation est singulière et offre une diversité conséquente de panoramas (la mer à Délos, la plaine à Érétria, la vallée à Delphes, la montagne à Épidaure, etc.), du point de vue de ses aménagements et du point de vue du spectateur.



Illustration 20. Les montagnes basses en arrière-plan du théâtre d'Épidaure

Dans l'approche de Michel Baridon, le paysage réel est oublié et le pouvoir de suggestion du poème est occulté.

³⁶⁰Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Éditions Gallimard, Paris, 2003.

« Si le besoin s'était fait sentir, dès le V^e siècle avant notre ère, de "peindre la scène" pour le premier type de pièce, il existait aussi pour le second ; on voit mal pourquoi les dramaturges se seraient privés de décors quand ils en avaient le plus besoin [...]. Tout porte à croire qu'au lieu des temples et des palais qui convenaient à la tragédie, ils transformaient alors la *skênê* en grotte en l'agrémentant d'arbres et de montagnes. »³⁶¹

Ici Michel Baridon reprend une traduction du terme *skenographia*³⁶² d'Aristote, traduit en « peindre la scène », et l'applique à la traduction (ici de Pierre Gros) de ce que dit Vitruve du théâtre romain dans *De l'architecture*³⁶³ (livre V, chapitre 6, partie 9) :

« Les types de décor.

9. Au reste il y a trois genres de scène, qualifiés l'un de « tragique », le deuxième de « comique », le troisième de « satyrique ». Leurs décors sont dissemblables et différent entre eux : la scène tragique est caractérisée par des colonnes, des frontons, des statues et autres accessoires royaux ; la scène comique fait voir des édifices privés et des galeries d'étage, avec çà et là des fenêtres donnant sur l'extérieur, elle est organisée de façon à représenter un habitat populaire ; quant à la scène satyrique, elle est ornée d'arbres, de grottes, de montagnes et d'autres réalités champêtres, donnant à voir un paysage figuré.

CHAPITRE VII : Les théâtres grecs. »³⁶⁴

Tout d'abord, il est important de préciser que ces trois types de scène dont parle Vitruve, sont dépendantes du théâtre romain et non du théâtre grec qu'il aborde juste après. Il y a donc un anachronisme dans le mélange univoque des références. Ensuite, même si le conditionnel est gardé, c'est une vision du théâtre moderne ou contemporaine et a posteriori, qui ne s'embarrasse pas de preuve mais fonctionne par projection et goût

³⁶¹Michel BARIDON, *Naissance et renaissance du paysage*, *Op. Cit.*, p. 73.

³⁶²ARISTOTE, *Poétique*, traduction du grec par Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, Éditions du Seuil, Paris, 1980.

³⁶³VITRUVÉ, *De Architectura/De l'Architecture*, traduction et commentaires dirigés par Pierre GROS, Éditions Les Belles Lettres, Paris, 2015 [1^{ère} éd. I^{er} siècle avant J.-C.].

³⁶⁴*Ibid.*, p. 329.

personnel. L'approche s'attache à ce qui pourrait être fait aujourd'hui. Cependant, même avec ce déplacement, il est difficile de comprendre la réalisation concrète d'une formule comme « en l'agrémentant d'arbres et de montagnes ». La démarche est-elle de peindre sur la *skene* une grotte, des arbres et des montagnes ? Les rapports d'échelles ne sont pas les mêmes entre ces éléments, surtout avec les acteurs réels. Cette proposition n'a de finalité matérielle et concrète que dans *une idée* de toile peinte. Pour une reconstitution, elle manquerait cruellement de précision pour être réalisable. Mais ce qui est le plus étrange, c'est que Michel Baridon traque les traces du paysage en restant muet sur la plus évidente de ses manifestations, le paysage naturel. Il est évident que, sur une aussi longue période entre l'Antiquité et aujourd'hui, la végétation et le relief ont pu évoluer. Cependant, on peut tout de même se fonder, avec suffisamment de confiance, sur un maintien des grandes lignes, dans la mesure où les vestiges des théâtres ont été conservés par la structure paysagère. Il n'est pas non plus question de projeter une approche anachronique ou ethnocentrée du paysage. On a vu plus tôt qu'elle aussi a bien évolué. Ce serait contre-productif. La démarche est alors de reprendre une entrée factuelle, aussi en prise avec ce que l'on peut connecter aux sources historiques, afin de se départir, autant que faire se peut, d'un plaquage idéologique ou culturel.

On peut vraiment se poser la question de la représentation factice d'un paysage arboré alors qu'une forêt réelle pouvait pousser en arrière-plan, selon les sites. En effet, lorsque le spectateur se rend au théâtre et s'assoit sur les gradins que voit-il ? Des arbres, des montagnes, et parfois même la mer. Le théâtre de Thorikos (V^e siècle av. J.-C) reprend ces trois variations à lui seul ; étant entendu que la végétation pouvait être plus ou moins dense à l'époque et le niveau de la mer, et donc la distance, plus ou moins haut/près.





Illustration 21: Trois angles de vue différents du site archéologique du théâtre de Thorikos

Il y eut, en outre, plusieurs théâtres en fonction à Athènes au V^e siècle av. J.-C³⁶⁵, et deux au Pirée³⁶⁶ (l'actuel port d'Athènes). Celui de Dionysos a été déplacé (le premier lieu est encore sujet à controverse) et localisé sur le flanc sud de l'Acropole au début du V^e siècle av. J.-C³⁶⁷, face au mont Hymette qui offre une montagne honorable pour arrière-plan.

365 Jean-Charles MORETTI, *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales*, Éditions Librairie Générale Française, Paris, 2001, « Tableau 3 : Les théâtres et les odéons d'Athènes », p. 126.

366 *Ibid.*, p. 127.

367 *Ibid.*, p. 126.



Illustration 22: Site archéologique du Théâtre de Dyonisos à Athènes

Il y a un décalage entre réalité, projection et représentation. Il y a surtout un angle mort dans l'approche de Michel Baridon, dans l'oblitération de la présence réelle et matérielle du paysage. Ce décalage est balayé lors d'une visite sur les sites et confirme la présence et la prégnance du paysage et de la localité pour les théâtres grecs antiques. C'est un rapport soulevé aussi par Yves Luginbühl dans *La Mise en scène du monde* :

« L'implantation des temples et théâtres grecs et romains dans certains sites en est un signe particulièrement éloquent. Lorsque les Grecs construisent le théâtre de Taormina, tout près de l'Etna en Sicile, ils choisissent soigneusement la ligne de perspective du théâtre : alors sans mur de fond de scène [...], le théâtre est orienté vers la baie de Catane surmontée de l'Etna majestueux [...]. Quelle inspiration auraient pu inciter les

Anciens à choisir cette ligne de symétrie de l'amphithéâtre si ce n'est ce paysage sublime fait de mer et de volcan ? »³⁶⁸



Illustration 23: Site archéologique du théâtre de Taormine (photographie Brouardi)

Même s'il faut se garder de projeter des valeurs connotées, comme celle du sublime, sur une société qui ne les partageait peut-être pas, l'auteur circonscrit des données justes. La ligne d'horizon correspond à la perspective ouverte de l'édifice. Il est vraiment peu probable que la construction architecturale ne l'ait pas prise en compte. Ce qui marque vraiment l'intégration du paysage comme arrière-plan scénique.

Le passage cité d'*Œdipe à Colone* apporte des éléments sur un rapport fort entre la population grecque et la reconnaissance de son paysage. Il se révèle même complètement immersif dans son parcours tant il est spécifique. D'ailleurs, aujourd'hui, lorsque l'on se rend au théâtre d'Épidaure depuis Athènes, en bus, il faut traverser la plaine sous le soleil, entre les collines recouvertes d'oliviers. Ce qui peut amener à une réflexion sur le rapport d'échelle, le rapport de distance, le rapport sensible et le rapport de temps entre l'être humain, le théâtre et le paysage dans lesquels les deux s'inscrivent au moment où ils se rencontrent. Chaque théâtre est singulièrement ancré dans son paysage. Par exemple, le théâtre de Délos demande un accès en bateau et offre la mer en arrière-plan, depuis les gradins.

³⁶⁸Yves LUGIMBÜHL, *La Mise en scène du monde. Construction du paysage européen*, Éditions CNRS, Paris, 2012, p. 36.



Illustration 24: Site archéologique du théâtre de Délos (photographie Bernard Gagnon)

À Thorikos, la plage est à trois cents mètres des gradins du théâtre, dont la terrasse donne sur une nécropole³⁶⁹. Ce théâtre réunit dans ses perspectives singulières (l'orchestra est ovale et non circulaire) une variété de types paysagers : mer, vallée, montagne basse, village à une certaine époque, ainsi que son site mortuaire sacré.

Le théâtre de Delphes est accroché à flanc de montagne et surplombe une profonde vallée, ainsi que le complexe sacré dont il dépend.

³⁶⁹Georges DAUX, *Bulletin de correspondance hellénistique*, 1967, vol. 91, n° 2, pp. 627-631, site *Persée*, rubrique « Chroniques des fouilles », http://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1967_num_91_2_4940#bch_0007-4217_1967_num_91_2_T1_0624_0000, consulté le 17 mai 2017.



Illustration 25: Site archéologique du temple et théâtre de Delphes



Illustration 26: Site archéologique du théâtre d'Érétrie

Le théâtre d'Érétria s'est très originalement construit en creusant la terre profondément dans la plaine et en utilisant le remblai pour former une colline artificielle tenant lieu de gradin, alors qu'une colline prêtait son flanc juste derrière. Une plaine s'étend loin devant.



Illustration 27: Site archéologique du théâtre d'Argos

Les théâtres d'Athènes et d'Argos ont vu leur panorama être occulté par l'urbanisation et c'est ici qu'on peut constater l'impact de l'ouverture sur le paysage depuis la place des spectateurs. Il est possible que la capacité d'immersion du paysage ait conduit à son oubli. Il est aussi possible que l'histoire de la *skene* et de la *skenographia* soit encore à définir avec un peu plus de précision aujourd'hui.

2. 2. 1. De la *skenographia*

Ce qu'on sait des origines de la scénographie vient de différentes sources. Il y a d'abord les deux textes théoriques les plus importants :

- *La Poétique* d'Aristote (384 – 322 av. J.-C.)³⁷⁰
- *De l'Architecture* de Vitruve (90 à 20 av. J.-C.)³⁷¹. À noter que l'auteur romain reprend l'idée de la scénographie, sans la nommer, dans d'autres chapitres³⁷² dont le paragraphe 11 dans la préface du livre VII.

On peut y ajouter deux autres sources secondaires :

- La biographie de Ménédème d'Érétrie (345 à 261 av. J.-C.) par Diogène de Laërce (180 à 240), dans *Vies et doctrines des philosophes illustres suivies de la vie de Plotin par Porphyre*³⁷³.
- *Les Commentaires sur le premier livre des éléments d'Euclide*, de Proclus de Lycie (412-485)³⁷⁴.
- *L'Onomasticon* de Julius Pollux (II^e siècle) est parfois cité, cependant, après une recherche numérique dans le texte, le terme de *scaenographia* n'apparaît pas.

Il y a aussi l'archéologie qui est une source très importante car elle atteste de traces (ou absence de traces) matérielles. Même si ces preuves peuvent être sujettes à controverse sur des usages ou des datations par exemple, elles constituent un témoignage tangible permettant de contrebalancer les textes. Ce qu'on peut dire de ce point de vue est que si des bâtiments de *skene* en pierre sont attestés à partir de la période hellénistique (milieu du IV^e siècle av. J.-C.) avec le « théâtre de Lycurgue »³⁷⁵ et

370 Voir 1. - Généalogie.

371 *Ibid.*

372 Voir 2. 2. 1. b. - Relire Aristote et Vitruve dans les mots justes ?

373 Voir 1. - Généalogie.

374 Voir 1. - Généalogie.

375 Jean-Charles MORETTI, *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques*

qu'il en reste des éléments encore aujourd'hui, leurs probables ancêtres en bois n'ont pas survécu. Le travail de compilation de Jean-Charles Moretti est précieux ici pour rendre ces informations accessibles. En effet, les ouvrages de ce chercheur rendent abordables un nombre considérable d'informations archéologiques synthétisées et remises en contexte sur des questions précises. Il est important de préciser que si l'auteur propose parfois des hypothèses, qu'il nomme comme telles, il s'en tient surtout aux vestiges retrouvés et aux faits qu'ils permettent d'établir. Son apport est donc indispensable et particulièrement fiable. Voici une synthèse de ses conclusions sur le sujet de la *skene* :

- Pas de trace de *skene* pour le théâtre de Dionysos du V^e siècle à Athènes, « il demeure seulement de maigres vestiges qui ont été abondamment commentés et diversement interprétés »³⁷⁶.
- Elle est hypothétique pour Thorikos : « [p]lusieurs blocs errants pourvus d'encastremements ont peut-être reçu les montants de bois d'un bâtiment de scène. »³⁷⁷
- Pour le théâtre d'Ikarion, « [a]ucune trace d'un bâtiment de scène n'a été signalée. »³⁷⁸
- Pour le théâtre d'Eunymon (Trachones) : « [p]as plus qu'à Ikarion il n'est vestige d'un bâtiment de scène restituable à ce premier état. »³⁷⁹
- Pour le théâtre de Rhamnonte, « [a]ucune trace de bâtiment de scène n'a été repéré, sauf à considérer que le portique qui, sur la place, faisait face aux trônes, en tenait lieu. »³⁸⁰
- Pour le théâtre d'Argos, « [l]'ensemble a été daté des environs de 450 av J.-C. Aucune trace de bâtiment de scène n'y est conservée. »³⁸¹
- Isthmia : « possible vestige d'une étroite skènè »³⁸².

théâtrales, Op. Cit., p. 156.

376*Ibid.*, p. 123.

377*Ibid.*, p. 128.

378*Ibid.*, p. 132.

379*Ibid.*

380*Ibid.*, pp. 133-134.

381*Ibid.*, p. 135.

382*Ibid.*

Sur l'ensemble des vestiges des théâtres d'Attique de la première période de construction au VI^e et V^e siècle, peu ou prou de traces de *skene* en bois ont été retrouvées et rien ne permet d'affirmer leur forme et leur usage.

Mais l'apport de l'archéologie pose par contre un constat très intéressant sur ce qu'on ne peut pas prouver, à savoir que la scénographie était un dispositif de décor support de toiles peintes. En effet Jean-Charles Moretti est très clair à ce sujet, à partir du cas de Délos :

« Les comptes de Délos n'interdisent pas de penser que les pinax du théâtre étaient, comme le plafond du Pythion, ornés de motifs décoratifs [...]. Les bases et les statues qu'elles portaient [devant le proskenion] masquaient en grande partie les pinax, tout en respectant les portes ménagées dans le portique. C'est donc que les peintures que portaient les pinax n'importaient pas au bon déroulement des représentations [...]. »³⁸³

Les pinax sont des panneaux fermant le front de la *skene*, c'est-à-dire le côté visible par les spectateurs. Dans le cas cité (théâtre de Délos), Jean-Charles Moretti prend des précautions avec la potentialité d'application de peinture sur cette partie de la *skene* mais surtout, il tient compte de l'architecture de l'ensemble de la structure et du contexte. S'il y a eu des peintures, elles étaient décoratives d'un point de vue du bâtiment et non de la fiction. Il développe ensuite son propos :

« Il n'existe pas non plus de texte hellénistique expliquant quel type de peinture portaient les pinax. Faute d'informations directes, plusieurs chercheurs ont considéré que ce que la tradition attribue aux [skinai] s'applique aussi aux [pinakes]. La [skenographia] étant un mode de représentation en perspective, ils en ont déduit que le bâtiment de scène hellénistique portait des dessins en trompe l'œil peints, selon les uns,

383 Jean-Charles MORETTI, « Formes et destinations du *proskèniun* dans les théâtres hellénistiques de Grèce », *De la scène aux gradins : théâtre et représentations dramatiques après Alexandre Le Grand*, (actes édités par) LE GWEN Brigitte, Presses Universitaire du Mirail, Toulouse, 1997, p. 23.

sur les pinax du *proskenion*, ou, selon d'autres, sur des panneaux qui auraient été insérés dans les baies ouvertes en façade de l'étage des skènès. Comme Vitruve mentionne à propos du théâtre trois types de *scaenae* [...], ils ont admis qu'il existait trois types de panneaux utilisés selon les trois genres de pièce représentée. »³⁸⁴

Jean-Charles Moretti remet très clairement en perspective toutes les présomptions qui ont été faites et affirmées sur des raccourcis entre les traces retrouvées et les conclusions tirées. Il précise également que les trois scènes dont parle Vitruve s'appliquent au théâtre romain :

« [...] aucune raison d'attribuer au théâtre hellénistique de Grèce des panneaux décorés selon les trois modes qu'il décrit. » Cela « n'implique cependant pas que ces derniers n'aient reçu aucune scénographie, exposée au front du *proskenion* ou de l'étage de la skènè. Mais, là encore, je crois que l'on a cherché à leur attribuer ce qu'aucun document ne leur accorde. »³⁸⁵

L'auteur est très clair dans l'explicitation du malentendu concernant la scénographie et la toile peinte. Il affirme sans ambiguïté que l'approche de la scénographie s'est profondément fourvoyée à partir d'une base qui n'a jamais existé.

Dans les ressources à considérer pour la recherche concernant les origines de la scénographie, il y aurait aussi les représentations peintes sur des vases ou les murs. Cependant je ne les prendrai pas en compte ici. En effet, même s'il s'agit de sources d'informations précieuses, il s'agit de représentations potentiellement agrémentées par l'imagination de leurs auteurs. Les ressources précédentes étant déjà suffisamment sujettes à caution, transcription ou interprétation des auteurs originaux ou du contexte archéologique, je préfère limiter là la part d'incertitude de ma recherche.

384 *Ibid.*, p. 24.

385 *Ibid.*, p. 25.

Il reste à prendre en compte les écrits considérés comme des références incontournables du théâtre grec antique et cités par les chercheurs contemporains. Margarete Bieber en fait partie et l'on retrouve des références récurrentes et quasi systématiques à son ouvrage emblématique *The History of the greek and roman theater*³⁸⁶, dans la plupart des ouvrages abordant la question de la scénographie grecque antique. Le chapitre VI, « Scenery and mechanical devices »³⁸⁷ est étonnamment précis et descriptif par rapport aux supports précédents :

« The background decoration was not set up as substantial architecture before the time of Lycurgus [...]. Until then it consisted of a temporary structure leaning against the front wall of the stoa. A wooden structure served as a skeleton framework which was covered with movable scenery. Such coulisses are said to have been invented by Phormis or Phormus of Syracuse in the period of Gelo (485 – 478). These screens were, however, only skins, scraped and tinted red, thus a kind of parchment without pictures. »³⁸⁸

Ici l'auteure affirme qu'avant le temps de Lycurgue (vraisemblablement IV^e siècle av. J.C. dans le contexte car il y a plusieurs homonymes) il n'y avait pas d'architecture conséquente, pérenne, en pierre. On trouvait alors des cadres de peaux peintes en rouge, sans représentation, posés contre une *skene* déjà existante mais non structurante. Phormis aurait inventé un système de rail pour les déplacer, dans le courant du V^e siècle av. J.C. Outre le fait que le propos n'est pas réellement appuyé sur des éléments tangibles (« are said »), l'étude du système en question soulève plusieurs incohérences.

386Margarete BIEBER, *The History of the greek and roman theater*, Princeton University Press, Princeton, 1961 [1^{ère} éd. de 1939].

387Ibid., p. 74., traduction proposée : Décor et machineries.

388Ibid., pp. 74-75., traduction proposée : La décoration d'arrière-plan n'a pas constitué une architecture substantielle avant Lycurgue [...]. Jusqu'alors elle consistait en une structure de bois temporaire appuyée contre la façade de la *skene*. Une structure de bois servait de cadre de maintien, elle était recouverte de décors [toiles peintes] amovibles. On dit que des coulisses [rails] ont été inventées par Phormis ou Phormus de Syracuse durant la période de Gelo (485 – 478 av. J.C.). Ces écrans étaient, cependant, seulement des peaux grattées et teintées en rouge, des sortes de parchemins sans images.

Tout d'abord pourquoi tendre des châssis de peau rouge ? Quel usage et quelle symbolique se manifestaient là ? Margaret Bieber ne développe pas, pourtant cela demande d'y investir du sens ou de la convention pour les représentations de l'époque. Ensuite pourquoi élaborer un système de rails pour interchanger plusieurs toiles rouges identiques ? Ce fond uniforme n'était-il déjà pas offert par la façade de la *skene*, offrant la possibilité d'être peinte en rouge elle aussi ? Ou pourquoi ne pas accrocher les peaux directement sur la *skene* ? Si le système de changement comportait des rails \neg demandant logiquement la stabilité verticale des structures \neg pourquoi fallait-il appuyer les cadres contre le mur ? Pourquoi y avait-il simplement besoin d'un bâtiment derrière ? Il n'a, dans ce contexte, pas de visibilité, ni d'utilité. Le système est proposé sans contexte, ni finalité, dans une logique interne bancale. En tous cas l'auteure ne propose pas suffisamment d'éléments contextuels pour étayer sa thèse de manière plausible. Elle développe ensuite la référence à Vitruve :

« Pinakes, panels or tablets or canvasses in wooden frames, painted according of the requirements of the plays, are first mentioned for Aeschylus. They were painted by Agatharchus (Vitruvius, VII, praef., 11), and the research into perspective by Democritus and Anaxagoras was based on them. »³⁸⁹

L'introduction d'une représentation peinte sur les peaux, en relation avec le contenu des fictions jouées, est attribuée à Eschyle et Agatharchos. Cette référence est juste dans les intervenants impliqués, mais nous verrons plus tard que Vitruve ne précise pas qu'il s'agit de représentation peinte, ni de panneaux ou de cadres en bois. Ce qui ne l'empêche pas de poursuivre dans cette direction :

³⁸⁹*Ibid.*, traduction proposée : Pinaxes, panneaux ou tablette ou canevas dans un cadre de bois, peints selon les nécessités des pièces [fiction] sont mentionnés en premier pour Eschyle. Ils ont été peints par Agatharchos (Vitruve, VII, praef., 11), et la recherche sur la perspective de Démocrite et Anaxagore était basé sur eux.

« The backdrops or screens are called katablemata (καταβλήματα) thrown over the more permanent frame very quickly, the relatively short intermissions between the four plays on each festival day could be easily accomplished. »³⁹⁰

Ici Margaret Bieber suppose un fonctionnement de rotation des décors en quatre mouvements selon des impératifs dont on ne peut faire que l'hypothèse, comme le besoin de changer de décor très vite. Il y a une projection anachronique des nécessités d'une forme théâtrale empruntée à une autre époque. Ce qui se poursuit dans l'amalgame des termes concédés à Vitruve :

« Sometimes the whole setting may have been painted on one large screen and placed before the wall of skene. This was the scaena ductilis (Vitruvius, V, 6, 8), perhaps called proskenenion. »³⁹¹

La « scaena ductilis » n'apparaît pas dans le texte original. Il s'agit vraisemblablement du « locis uersatiles », qui se réfère lui-même aux périactes grecs. Il y a ensuite un amalgame avec le *proskenenion* qui a donné le proscenium, ce qu'on connaît maintenant comme l'avant-scène. Cela pose une question de cohérence dans la logique d'association de ces termes. L'auteure n'aborde pas non plus les raisons d'une variation entre les différentes tailles d'écran qu'elle propose, ni l'industrie de leur conception ou de leur fabrication. Elle développe pourtant plus loin l'idée de la scène ductile avec le système de rails qu'elle approfondit un peu plus :

« Several movable painted screens could be put up one behind the other, so that when the front was pulled away, the one immediately behind appeared. [...] It is testified for

³⁹⁰*Ibid.*, traduction proposée : Les toiles de fond ou écrans sont appelés katablemata (καταβλήματα), ils deviennent des cadres plus permanents très rapidement. La brièveté des intermèdes entre les quatre pièces à chaque journée de festival pouvait ainsi être respectée.

³⁹¹*Ibid.*, traduction proposée : Parfois l'ensemble du décor pouvait avoir été peint sur un seul grand écran et placé devant le mur [façade] de la *skene*. C'était la scène ductile (Vitruvius, V, 6, 8), peut-être appelée proskenenion [proscenium].

the fourth century in the theater of Megalopolis (fig. 276). [...]It has tracks coming of a storeroom at the side, not only for one scaena ductilis, but for a whole wooden scene building which could be rolled out and in on wheels. »³⁹²

Cette dernière affirmation est accompagnée d'une reprise en plan schématique du théâtre de Megalopolis et du Thersilion qui en composerait la *skene* : « Fig. 276. Megalopolis ; Plan with skenotheke for scaena ductilis »³⁹³.

³⁹²*Ibid.*, traduction proposée : Plusieurs écrans peints amovibles pouvaient être placés les uns derrière les autres, ainsi quand celui de devant était retiré, celui de dessous apparaissait immédiatement. [...] C'est attesté pour le quatrième siècle dans le théâtre de Mégalopolis (fig. 276). [...] Il y avait des rails venant d'une remise de stockage sur le côté, non seulement pour la scène ductile, mais pour un bâtiment de scène [skene] entier qui pouvait être roulé sur des roues.

³⁹³*Ibid.*, p. 75., traduction proposée : Plan avec scenotheke pour la scène ductile.

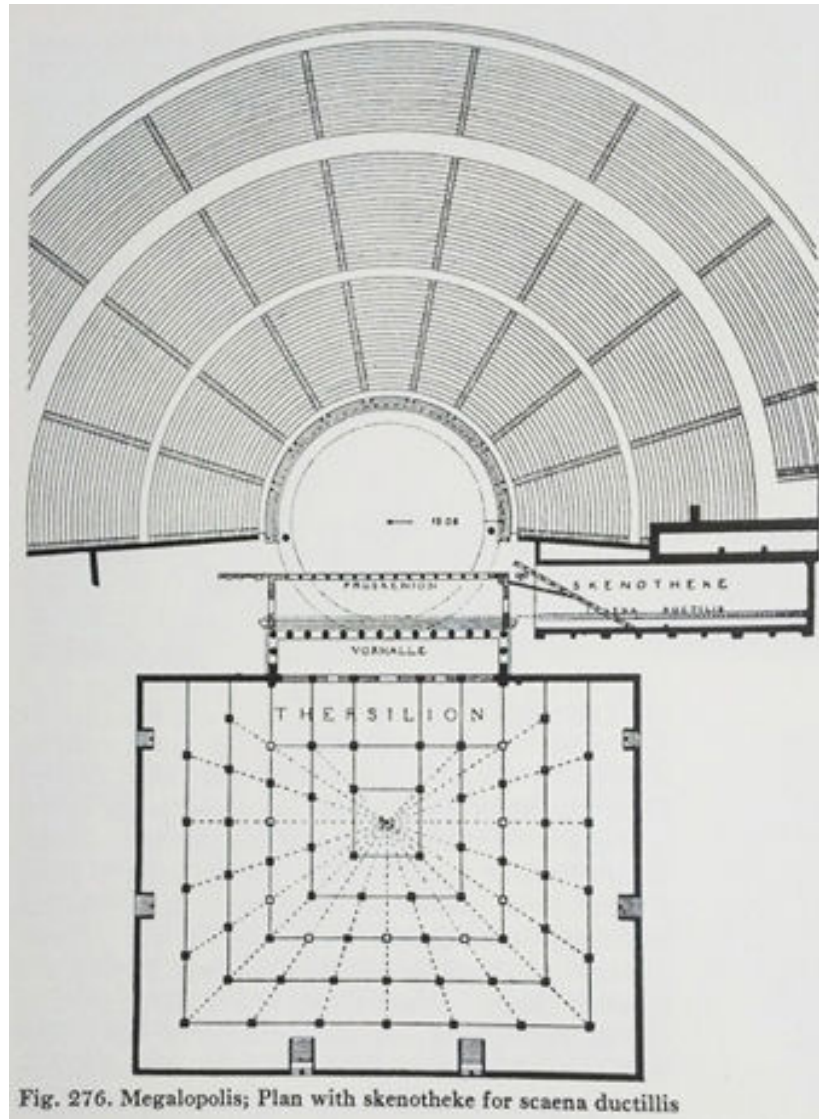


Illustration 28: « Fig. 276. Megalopolis ; Plan with skenotheke for scaena ductillis », plan proposé par Margarete Bieber pour étayer le propos d'un système de rail à toile peinte utilisé dans le théâtre de Mégalopolis

Cette affirmation du fonctionnement de la scénographie en un système relativement sophistiqué de toiles peintes se découvrant les unes après les autres interpelle. D'autant

plus que la mise en relation de son raisonnement avec le plan de Mégalopolis implique un fonctionnement associé à une conduite au sol par ce qui ressemble à des rails (« tracks ») devant le Thersilion et entre le *proskenion* et la *skenotheke*. Le rapport est direct avec le système des toiles peintes du théâtre italien du XVI^e siècle tel qu'on peut le trouver explicité dans l'ouvrage d'Anne Surgers, *Scénographie du théâtre occidental*³⁹⁴, en particulier dans un chapitre intitulé « Au XVI^e siècle : un décor en arrière-plan »³⁹⁵ qui retrace l'implication de la peinture en perspective appliquée au théâtre avec l'utilisation de la toile peinte en trompe-l'œil³⁹⁶. Ce qui est étonnant, c'est qu'un système inventé et perfectionné aux XVI^e et XVII^e siècles en Italie, et qui a connu des variations et des transformations, serait en fait déjà utilisé dans une forme aboutie depuis l'Antiquité grecque. Le fonctionnement du théâtre et de la scénographie serait le même en somme depuis plus de deux mille ans et il aurait été inventé dans sa forme et son agencement en une seule fois et en un temps réduit, sans beaucoup de tâtonnements ou d'évolutions. Ce système relativement perfectionné apparaîtrait après une première période sans arrière-plan avant l'apparition de la *skene* :

« The earliest tragedies and satyr plays of Prhynichus, Pratinas, and Aeschylus and the few comedies given in the precinct of Dionysos Eleuthereus after 487/6 did not have a background building. »³⁹⁷

À ce point précis, en prenant toutes les données évoquées et leurs marges d'ajustement, il faut le dire clairement, le constat du décor/toile peint/e semble plus que curieux et s'oppose aux conclusions archéologiques.

C'est d'autant plus intrigant que les deux éditions de l'ouvrage de Margarete Bieber

394 Anne SURGERS, *Scénographie du théâtre occidental*, Éditions Armand Colin, Malakoff, 2009.

395 *Ibid.*, pp. 96-97.

396 *Ibid.*, à partir de la page 83 pour la perspective en peinture.

397 Margarete BIBER, *The History of the greek and roman theater*, 1961, *Op. Cit.*, p. 57 et p. 56 pour les illustrations. Traduction proposée : Les plus anciennes tragédies et satyres de Prhynichus, Pratinas et Eschyle, et les quelques comédies données dans l'enceinte du théâtre de Dionysos Eleuthereus après 487/6 [av. J.C.] n'avaient pas de bâtiment d'arrière-plan.

contiennent des variations (entre celle de 1939 et celle de 1961). La première comportait deux schémas de décor en perspective du théâtre de la Renaissance dans le chapitre que l'on a abordé plus tôt et traitant des décors³⁹⁸.

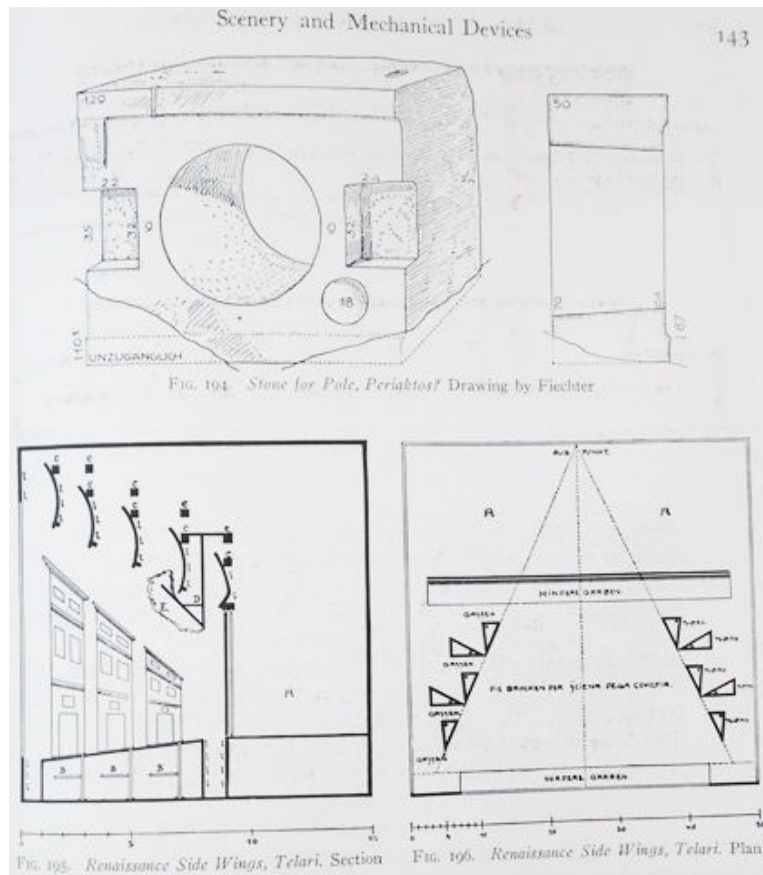


Illustration 29: Exemples de costières et châssis en plans successifs typiques de la boîte à illusion du théâtre perspectiviste de la Renaissance, plan et élévation proposés par Margarete Bieber en amalgame au théâtre grec antique

Ces références n'y sont pas indiquées à titre de comparaison mais complètement amalgamées à la réflexion. De plus, le plan schématique de Megalopolis mis en avant

³⁹⁸*Ibid.*, 1939, p. 143, fig. 195 et 196.

pour le fonctionnement des toiles peintes, ne figurait pas dans ce chapitre. D'ailleurs l'appel à ce théâtre est directement lié à ce qu'elle appelle « scaena ductilis » (le système des toiles peintes) qui ne figure pas dans le texte original de Vitruve. Dans cette partie citée (« Vitruvius, V, 6, 8 »), il est question de l'ornementation des portes du front de scène du théâtre romain et des périactes, comparés eux à un référent grec. L'amalgame est très clair.

En outre, on peut constater un effet de citation en boucle fermée. C'est-à-dire que la version de 1961 du livre de Margaret Bieber prend l'ouvrage de Carlo Anti³⁹⁹ – accompagné des reconstitutions dessinées d'Italo Gismondi, – en références dans le chapitre sur l'utilisation des toiles peintes et de châssis⁴⁰⁰. Cet ouvrage est publié en 1947. Or dans celui-ci, Carlo Anti cite déjà la version de 1939 du livre de Margarete Bieber⁴⁰¹ dans sa bibliographie générale. C'est un phénomène que l'on retrouve de manière assez récurrente chez d'autres auteurs qui se citent entre eux car ils sont des spécialistes reconnus. Cependant, le procédé semble avoir tendance à valider des idées qui ne sont pas nécessairement valides elles-mêmes au départ. Dans le cas de la scénographie tout du moins.

On peut constater aussi que le chapitre consacré à la scénographie dans le livre de Carlo Anti est nourri d'une bibliographie fortement orientée sur la scénographie italienne⁴⁰². Ce qui peut entretenir le prisme fermé de la scénographie comme une pratique univoque sur toute son histoire à partir du point de vue du théâtre italien de la Renaissance. Au final, les preuves de ce point de départ ne sont pas tangibles et l'approche très assertive est admise comme telle et rarement remise en question.

Tous ces éléments mènent à de premières conclusions. Tout d'abord, l'approche de la scénographie semble fortement se limiter à tourner en rond dans un cercle de

399Carlo ANTI, *Teatri greci arcaici, da Minosse a Pericle*, Éditions Le Tre Venezie, Padoue, 1947, pl. 6.

400Margarete BIEBER, *The History of the greek and roman theater*, 1961, *Op. Cit.*, p. 74 (note 8) et p. 284 pour la note.

401Carlo ANTI, *Teatri greci arcaici, da Minosse a Pericle*, *Op. Cit.*, p. 19.

402 *Ibid.*, p. 310.

références fermé qui s'auto-valide lui-même et inclut dans son mouvement les traductions orientées des textes originaux. Ensuite, cette approche ressemble à s'y méprendre à une projection unilatérale de la scénographie du théâtre italien du XVI^e-XVII^e siècle. Enfin, ces affirmations ne reposent guère sur des preuves tangibles mais sur ce qui semble être des évidences et des idées admises par une communauté qui ne s'est pas nommée. Il s'agit alors de reprendre la démarche dans une enquête destinée à démêler le plus possible les points fiables des certitudes anachroniques afin de déterminer les origines de la scénographie de la manière la plus juste possible.

2. 2. 1. a. Entre spéculations et assertions

Reprenons d'abord les prémisses historiques du théâtre et ce que peuvent poser l'archéologie et l'histoire. On peut établir que l'agencement théâtral prend forme avec une aire de jeu pour les danseurs, agrémentée d'un gradin, pour placer les spectateurs, situés volontiers dans ou près d'Athènes. Mais un événement provoque un changement :

« Le premier théâtre dont plusieurs textes ont conservé le souvenir est celui qui aurait été installé, au VI^e s. av. J.-C., sur l'agora d'Athènes à proximité d'un peuplier noir. Plusieurs sources décrivent la construction qui accueillait les spectateurs comme un assemblage de planches de bois servant de sièges, supportées par des pieux verticaux fichés en terre. L'ensemble avait reçu le nom d'« échafaudage » [ikria], que les lexicographes opposent régulièrement à celui de « théâtre » [theatron] attribué au monument permanent qui lui succéda en bordure du sanctuaire de Dionysos Éleuthéreus. Au début du V^e s. av. J.-C., les échafaudages se seraient effondrés. La catastrophe aurait été à l'origine de la construction d'un nouvel édifice dont les gradins étaient adossés au flanc sud de l'Acropole. »⁴⁰³

403 Jean-Charles MORETTI, *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales*, Op. Cit., pp. 121-122.

Le même ouvrage de Jean-Charles Moretti, amenant cette première information, dit aussi que plusieurs autres théâtres sont aménagés au V^e siècle⁴⁰⁴, dont celui de Thorikos qui dévie du schéma récurrent de l'orchestra ronde pour un espace fortement oblong. Même ici il n'y a pas totalement consensus sur le premier théâtre permanent et sur sa forme. Cependant le point le plus intéressant est que l'on peut quand même constater la diversité des aménagements et la pluralité des sites sur lesquels ils sont localisés⁴⁰⁵, ainsi que l'éventail de paysages dans lesquels ils s'inscrivent.

- Une *skene* tardive

La question de la *skene* est épineuse et pose des controverses sérieuses. On a vu précédemment, avec Jean-Charles Moretti, qu'il y avait peu de traces de son existence avant le passage à la pierre. Nonobstant, il est logique de supposer qu'une version plus légère et périssable a existé avant qu'elle ne soit construite en dur. L'auteur fait lui-même cette hypothèse :

« [...] un bâtiment de scène de plan rectangulaire, très probablement en bois, la skènè. Il ne comportait pas d'étage, mais sa couverture en terrasse était praticable par les acteurs. Un escalier ou une échelle y donnait accès. L'existence de cet édifice scénique, la skènè, est assurée par la forme du mur de terrasse qui limitait le monument et surtout par les exigences de la mise en scène des pièces conservées. Il devait être possible d'ouvrir une ou trois portes et quelques fenêtres dans sa façade tournée vers l'orchestra. Sur son revers ou sur ses flancs, il comportait aussi d'autres portes, qui n'étaient pas visibles des spectateurs. »⁴⁰⁶

404 *Ibid.*, « tableau 4 : Les théâtres d'Attique », pp. 129-130.

405 *Ibid.*

406 *Ibid.*, pp. 124-125.

Il serait judicieux d'être encore plus prudent sur les spécificités de la *skene* d'après le peu de ce que l'on sait. D'autant plus qu'en deux siècles, elle a eu le temps d'évoluer selon l'âge qu'on lui prête. Il est plus pertinent de proposer une forme de cabane en bois et/ou toile, avec au moins une ouverture et potentiellement praticable sur le toit. D'autant plus que, lorsque l'on reconnecte avec certaines références encore en cours sur le lien du terme *skene* et ce qu'il semblait signifier au début, c'est le sens de tente qui refait surface :

« En grec [...], *skènè* signifie d'abord tente, puis tente sacrée – ou construction que l'on peut déplacer – pour honorer les dieux, puis tente des Hébreux où, pendant l'Exode, était enfermée l'Arche d'Alliance. »⁴⁰⁷

Il est cependant rare de retrouver cette idée dans d'autres ouvrages spécialisés même si elle est intéressante et relie la *skene* en tant qu'édifice avec le sacré des origines théâtrales⁴⁰⁸. Il est en effet logique de supposer qu'avant d'être en bois, elle aurait pu être en toile. Un changement d'usage et un déplacement de lieu l'auraient fait passer de lieu consacré à usage théâtral. Pour être praticable sur le toit, la toile aurait cédé la place à une structure de bois. Mais il ne s'agit ici que d'une hypothèse et de mettre en perspective sa logique.

C'est Oliver Taplin, spécialiste du théâtre d'Eschyle, qui pose l'apparition de la *skene* comme le déplacement d'un bâtiment annexe, peut-être un équivalent de la « skenotheke » proposée précédemment par Margarete Bieber, tangente à l'orchestra⁴⁰⁹, à la fin de la vie et de la carrière d'Eschyle. En tous cas il résume bien la situation autour de la *skene* et affirme une période très précise quant à son apparition :

407 Anne SURGERS, *Scénographie du théâtre occidental*, Op. Cit., p. 29.

408 Jean-Charles MORETTI, *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales*, Op. Cit., p. 27.

409 Margarete BIEBER, *The History of the greek and roman theater*, Op. Cit., 1939, p. 105, Période classique, plan de Fiechter.

« [...] yet since when there has been no general consensus and little argue controversy : some scholars have simply assumed that there was always a skene, others that there was not. [...] there was no background building until a few years before the death of Aeschylus. »⁴¹⁰

« Wilamowitz's hypothesis was, in effect, that the skene was originally out of sight, and it was first erected on stage and used as a background building in years between the *Oresteia* and the lastest of the other four plays [...]. I conclude that his case, based on the plays themselves, is a sound one, and should in the absence of better evidence be accepted. »⁴¹¹

Le bâtiment de la *skene* apparaîtrait donc entre la représentation de l'*Orestie* en -458 et la mort d'Eschyle en -456. Ce qui est très précis dans la date mais aussi sur l'identité de l'auteur en impliquant directement Eschyle dans son apparition, en corroboration avec les écrits de Vitruve. C'est également une hypothèse très logique quant au comment et au pourquoi de l'apparition de ce bâtiment d'arrière-plan. On peut enfin voir un lien possible entre le bâtiment extérieur ou la tente qu'il était avant de devenir proprement scénique, qu'il soit tente sacrée (Anne Surgers) ou remise de stockage (Margarete Bieber⁴¹²). Dans ce cas, la période d'apparition est aussi confirmée par Margarete Bieber :

« The earliest tragedies and satyr plays of Prhynichus, Pratinas, and Aeschylus and the few comedies given in the precinct of Dionysos Eleuthereus after 487/6 did not have a

410Oliver TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus : the dramatic use of exits and entrances in greek tragedy*, Oxford University Press, Oxford, 1977, p. 457. Traduction proposée : [...] comme il n'y a pas eu de consensus général et peu de controverse : certains chercheurs ont simplement présumé qu'il y avait toujours eu une *skene*, d'autres qu'il n'y en avait pas. [...] il n'y avait pas de bâtiment d'arrière-plan jusqu'à quelques années avant la mort d'Eschyle.

411*Ibid.*, p. 458. Traduction proposée : L'hypothèse de Wilamowitz était, en effet, que la *skene* était originellement hors de vue, et qu'elle a été érigée sur scène [dans l'espace scénique] et utilisée comme bâtiment d'arrière-plan dans les années entre l'*Orestie* et la dernière des quatre autres pièces [...]. Je conclus que son argumentaire, en se basant sur les pièces elles-mêmes, est cohérent [probant], et, en l'absence de meilleures preuves, il devrait être accepté.

412Margarete BIEBER, *The History of the greek and roman theater, Op. Cit.*, 1961, p. 58, fig. 233, « skenotheke (storeroom) ».

background building. [...] the simple properties which the earliest works of Aeschylus require, such as altar, rocks and tombs, could be set up easily at the edge of the terrace. The great orchestra, the step approach, and the small temple were, then, the only buildings in the precinct until about 460 B.C. »

« The first extant drama for which large buildings, a temple and a palace were necessary is the *Oresteia* of Aeschylus, produced in the year 458 B.C. »⁴¹³

Ce positionnement fort est d'autant plus surprenant quand on le met en rapport direct avec le parti-pris de l'auteure pour les toiles peintes supposées se développer par la suite, sans vraiment de transition. Quoi qu'il en soit, c'est donc l'*Orestie* qui marque spécifiquement le tournant, en -458, dans une période de changements multiples et de transition entre plusieurs grands poètes. Ces évolutions sont ainsi explicitées par Nikos Ch. Hourmouziades :

« Therefore, it is only normal to ascertain that during the 5th century the most severe of the three interpretive theatrical genres, tragedy, undergoes changes and transformations at a level of plot and dramaturgy, which decidedly have corresponding interpretative requirements that certainly affect the configuration and operation of the theatrical space specifically toward the skene. For example, it is no coincidence that out of the seven surviving tragedies by Aeschylus only one, *Agamemnon* (c. 458 BC) requires a clearly identified space, dominated by a « building », the Atreides Palace, in front of which all action takes place. This functioning of the skene, with a clearly set identity and complex use – as a palace, temple or even military tent and cave – become a rule in all of the surviving drama works of the two younger tragedians [Sophocle et Euripide]. »⁴¹⁴

413Margarete BIEBER, *The history of the greek and roman theater*, 1961, *Op. Cit.*, p. 57. Traduction proposée : Les plus anciennes tragédies et satyres de Prhynichus, Pratinas et Eschyle, et les quelques comédies données dans l'enceinte du théâtre de Dionysos Eleuthereus après 487/6 [av. J.C.] n'avaient pas de bâtiment d'arrière-plan. [...] les simples accessoires que les plus anciennes pièces d'Eschyle requièrent, comme un autel, des rochers et des tombes [ou tombeaux], pouvaient facilement être placés sur le bord de la terrasse. La grande orchestra [probablement plutôt les gradins dans le sens de ce mot], les marches de transition, et le petit temple étaient, alors, les seuls édifices construits dans l'enceinte jusqu'aux environs de 460 av. J.C.

Le premier drame existant pour lequel de grands bâtiments, un temple et un palais, étaient nécessaires est l'*Orestie* d'Eschyle, produit dans l'année 458 av. J.C.

414Nikos Ch. HOURMOUZIADES, « Drama and space in the classical theater », *Ancient theaters*,

La citation du bâtiment palatial des Atrides est ici un argument sérieux du point de vue du contenu du texte poétique et de la fiction. Il pose la transition entre l'événement déclamatoire/musical/chorégraphique et la mutation en représentation théâtrale. Ce changement s'opère ainsi dans une période d'évolution correspondant effectivement dans les dates à l'apparition donnée de la *skene* dans les textes d'Aristote et de Vitruve, même si le premier n'est pas aussi catégorique quant à l'auteur. Sophocle, Eschyle et Agatharchos sont ainsi nommés pour la paternité de la *skene*. Pour Agnès Rouveret, ce n'est pas incompatible :

« Vitruve attribue à Agatharchos la réalisation d'une scène tragique pour une pièce d'Eschyle mais selon Aristote (*Poét.* 1449a), Sophocle aurait été le premier à faire usage de la σκηνογραφία. Pour A. Reinach [(1.1.) p. 178, note 1], les deux traductions ne sont pas inconciliables. Sophocle avait représenté des pièces à partir de 468 avant J.-C., tandis que la dernière trilogie d'Eschyle, l'*Orestie*, se situe en 458 avant J.-C. »⁴¹⁵

Ce recoupement des périodes d'activité des auteurs conforte par ailleurs la datation dans un contexte d'émulation d'idées novatrices entre ces différents participants aux concours. Aristote attribue le troisième acteur à Sophocle en même temps qu'il lui attribue la scénographie, ce qui est un changement majeur. D'ailleurs revenons un peu sur cette phrase du chapitre 4 de *La Poétique* :

DIAZOMA (association), Citizens' movement for the enhancement of ancient theaters, traduction du grec vers l'anglais par Elias VERGITSIS, Éditions Ch. G. Lazos, Athènes, 2016, pp. 41-42. Traduction proposée : C'est donc normal de vérifier [constater] que durant le V^e siècle [av. J.C.], le plus strict des trois genres théâtraux, la tragédie, rencontre des transformations au niveau de l'intrigue et de la dramaturgie, qui ont résolument correspondu aux nécessités affectant la configuration et l'opération de l'espace théâtral, spécifiquement par la *skene*. Par exemple, ce n'est pas une coïncidence que, des sept tragédies d'Eschyle ayant survécu, seulement une, *Agamemnon* (458 av. J.C.) nécessite un espace identifié clair, dominé par un bâtiment, le palais des Atrides, devant lequel toute l'action prend place. Ce fonctionnement de la *skene*, avec un décor [une situation] à l'identité claire et un usage complexe \neg comme un palais, un temple, ou même une tente militaire ou une grotte \neg devient une règle dans tous les travaux dramatiques de deux plus jeunes dramaturges [Sophocle et Euripide].

415 Agnès ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, École française de Rome, Rome, 2014 [1ère éd. 1989], p. 106.

« Καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. »⁴¹⁶

L'idée principale d'attribution à Eschyle de l'introduction du deuxième acteur, de la réduction du chœur et de l'importance de l'écriture dramatique est explicite. Il s'agit de la première partie de la phrase, jusqu'au point-en-haut, équivalent du point virgule ou du double point ou du point d'exclamation⁴¹⁷. Vraisemblablement, il s'agit plus d'un point virgule dans ce contexte. S'ensuit le reste de la phrase avec un lien entre le troisième acteur, la scénographie et Sophocle. Il y a un lien entre les deux syntagmes, appartenant à une seule même phrase. Dans la mesure où, comme l'a remarqué Agnès Rouveret, les deux poètes ont partagé dix années de travail en commun, on peut retrouver une possible progression temporelle. Aristote y énumère tous les éléments fondateurs de la poétique. On notera que la *skenographia* y figure. Apparemment dans ce que l'on peut considérer comme une deuxième vague. Le terme de « παρεσκεύασεν » semble suggérer une idée de préparation⁴¹⁸. Ce qui contribue à renforcer l'hypothèse de préparation de terrain ou de transmission d'Eschyle à Sophocle et potentiellement d'une évolution, de la *skene* à la maîtrise d'une *skenographia*.

En tous cas, l'évolution de la *skene* de bois/toile est alors logique vers son avatar, plus permanent et structuré en pierre de l'époque Hellénistique, comme le reprend Konstantinos Boletis :

416 Traduction proposée : Ensuite concernant l'art du comédien le nombre a été passé à deux en premier par Eschyle et le chœur a été diminué et la composition en prose (écriture poétique) pour les protagonistes a été préparée (élaborée) ; le nombre change pour trois (comédiens) plus la scénographie avec Sophocle.

417 Bibliotheca Classica Selecta, site dirigé par Paul-Augustin Desproost, Université Catholique de Louvain, *Morphologie : introduction*, « 0.13 Ponctuation », <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/GraGre/01.Intro.htm#010>, consulté le 6 mars 2018.

418 Terme proche (la lettre ε a pu évoluer en α) de *παρασκεύασαν* que <https://fr.glosbe.com/el/fr/> traduit par l'idée de concocter, préparer, fabriquer, produire, consulté le 6 mars 2018.

« The first tragedies and satirical plays are performed with no permanent scenographic depth. Light constructions are roughly erected behind the orchestra to be removed after performance. The first « stage » were simple shacks of wood and fabric imitating mere architectural forms. The stage as a structure takes form in the late classical period and evolves fully during the Hellenistic period [...]. In classical drama actors performed in the orchestra and rarely on stage. »⁴¹⁹

Même si Konstantinos Boletis n'est pas très précis sur ce qu'il considère comme une profondeur scénographique, on retrouve l'évolution des accessoires (tombes citées par Margarete Bieber) en cabane de bois et de toile puis en une architecture imposante en pierre qui verra la « pétrification de la σκηνή [skene] vers 420 [av. J.-C.] »⁴²⁰ selon Anne Rouveret, soit trente huit ans après son apparition.

Une question se pose alors. Entre ce que dit l'apparition tardive de la *skene* et l'apparition du terme de *skenographia*, chez Aristote, ne serait-ce pas la même chose ? La *skenographia* ne serait-elle pas tout simplement l'introduction de la *skene* ? Pour voir si cette hypothèse tient la route, il faudrait se pencher sur ce à quoi pourrait ressembler la *skene* et déjà savoir définitivement à quoi s'en tenir avec la toile peinte.

- Le mythe des toiles peintes

Maintenant que nous avons déterminé l'arrivée du bâtiment de scène – la *skene* –

419 Konstantinos BOLETIS, « Introduction to the ancient theater space », *Ancient theaters*, DIAZOMA, *Op. Cit.*, p. 27. Traduction proposée : Les premières tragédies et satyres sont performées [représentées] sans profondeur scénographique permanente. Des constructions légères sont grossièrement érigées derrière l'orchestra pour être retirées après la représentation. La première « scène » était un simple assemblage [cabane] de bois et de tissus imitant vaguement des formes architecturales. La scène comme structure prend forme dans la période classique tardive et évolue pleinement durant la période hellénistique [...]. Dans le drame classique les acteurs jouent dans l'orchestra et rarement sur scène.

420 Agnès ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, *Op. Cit.*, p. 112.

aurait-elle été support de toiles peintes ? Pour beaucoup d'auteurs, nous avons vu qu'il s'agissait d'une évidence, même si le degré de sophistication d'un pareil système varie d'une proposition à l'autre. En dépit de son penchant pour la possibilité des décors peints, Agnès Rouveret pose très bien la limite de cette affirmation :

« Or, dans une telle construction de bois, les panneaux peints, les tentures devaient jouer un rôle très important : ils habillaient en quelques sortes les structures précédemment définies. Malheureusement, quiconque cherche à mieux définir des décors est inmanquablement renvoyé au passage de Vitruve sur Agatharchos. On voit combien il est difficile d'échapper à une argumentation circulaire. »⁴²¹

Elle met exactement le doigt sur le paradoxe de la toile peinte. Premièrement l'argumentation manque cruellement de preuves et tourne en rond sur l'auto-validation d'une communauté de chercheurs. Deuxièmement, on prête à ces décors des intentions et un goût anachroniques. On peut vraiment se poser la question ici : pourquoi un théâtre sans arrière-plan peint, selon une idée de contexte fictionnel, est-il à ce point inenvisageable ? Du côté grec, pourquoi vouloir s'investir dans la mise en place d'une industrie complexe de dessins sur des toiles plates, alors que l'on peut construire un baraquement à l'apparence de ce que l'on veut, et surtout praticable ? L'avantage est considérable. D'autant plus que d'autres théâtres s'en sont très bien passé et ne l'ont même pas considéré comme une possibilité, comme le théâtre de la période médiévale en France⁴²² par exemple. Peter Arnott revient très judicieusement sur une possible origine du malentendu :

« There is no evidence that realistic painted scenery was ever used in the fifth century. Aristotle attributes the introduction of σκηνογραφία to Sophocles, Vitruvius to the painter Agatharchus working for Aeschylus but this mean only « decorating the *skene* »

421 *Ibid.*

422 Anne SURGERS, *Scénographie du théâtre occidental, Op. Cit.*, chapitre 4 « Le théâtre médiéval (IX^e-XVI^e siècles) », pp. 49 à 82.

and not « scene painting » in the modern sense of the word. [...] Agatharchus may have painted the *skene*, but this does not imply that he painted scenery. In the days when theatre was only a temporary wooden structure, some sort of tasteful decoration would obviously have been appropriate ; and we may conjecture that Agatharchus *adornes* the *skene* with an architectural façade, using his new-found art of false perspective. There is nothing to suggest that he did more. This design would have been permanently visible, for *Philocetes* as well as for *Oedipus Tyrannos* ; it was for decorative purposes only and not to make the setting more realistic. »⁴²³

Cette proposition est très importante. Elle extrait deux conceptions totalement différentes se formulant exactement de la même manière : peindre la scène. Si c'est la traduction juste de *skenographia*, il y a une opposition radicale entre deux interprétations possibles :

- peindre le bâtiment de la scène comme une protection (contre la pluie par exemple) ou une ornementation sur l'architecture (pour la rendre plus cossue),
- ou peindre une scène figurative sur les murs de la *skene*, servant ici de support.

L'acte de peindre et le statut de la *skene* ne sont pas du tout les mêmes, en dépit du fait qu'il s'agisse dans les deux cas d'une forme de décor. L'un participe à l'ornementation d'un bâtiment, l'autre à un décor destiné à la fiction théâtrale. On peut quand même noter une subtilité, c'est qu'une scène figurative peinte – comme un paysage par exemple – figurée sur le mur de façade de la *skene*, ne faisait pas forcément partie du décor de la fiction, mais de celui du bâtiment.

423 Peter ARNOTT, *Greek scenic conventions in the fifth century B.C.*, Greenwood Press, Westport, 1978 [1ère éd. Oxford University Press, Oxford, 1962], pp. 93-94. Traduction proposée : Il n'y a pas de preuve que des décors peints [toiles peintes] réalistes aient été jamais utilisés durant le V^e siècle [av. J.C.]. Aristote attribue l'introduction de la scénographie à Sophocle, Vitruve au peintre Agatharchos travaillant pour Eschyle mais cela signifie seulement « décorer la *skene* » et non « décors peints » dans le sens moderne du mot. [...] Agatharchos a peut-être peint la *skene*, mais cela n'implique pas qu'il ait peint un décor. À ce moment, quand le théâtre [*skene*] était seulement une structure de bois temporaire, des sortes de décorations de bon goût pourraient évidemment avoir été appropriées ; et l'on peut conjecturer qu'Agatharchos *agrémenté* la *skene* avec une façade architecturale, utilisant son nouvel art de la fausse perspective. Il n'y a rien pour suggérer qu'il ait fait plus. Ce design pouvait avoir été visible de manière permanente, pour *Philocetes* comme pour *Oedipus Tyrannos* ; c'était pour des objectifs seulement décoratifs et non pour rendre le décor plus réaliste.

On peut cependant comprendre ce mélange sémantique et surtout d'où il vient, par l'ouvrage d'Agnès Rouveret. En effet, son étude de la peinture grecque antique reprend d'un côté l'ornementation des architectures par des fresques peintes⁴²⁴ et étudie spécifiquement la peinture comme art. Néanmoins, le chapitre II étudie la « Scaenographia »⁴²⁵ comme procédé optique de perspective. C'est-à-dire comme un outil au service de l'art de la peinture. C'est dans cette partie qu'est abordée la possibilité forte du décor peint au théâtre à travers le travail d'Agatharchos⁴²⁶. L'idée générale est qu'en démontrant que les peintres détenaient les capacités conceptuelles et techniques de la perspective, ils l'avaient appliquée au décor de théâtre. La transposition anachronique avec les perspecteurs et feinteurs⁴²⁷ du théâtre à toiles peintes de la Renaissance italienne est là encore flagrante. Pourtant, ce n'est pas parce qu'ils avaient la capacité technique de peindre en perspective sur des murs, que les Grecs ont forcément utilisé ce procédé pour créer des décors de théâtre à base de toiles peintes. Il s'agit d'un raccourci énorme qui suppose une pratique univoque et achronique du théâtre, ainsi qu'un ethnocentrisme. En outre, est-ce pertinent, pour le théâtre grec antique, encore à ses débuts, évoluant depuis le chœur et la danse, de recourir à un outil si complexe de représentation supplémentaire, en plus de l'art du poète ? Peter Arnott cible avec justesse un regard à posteriori « from the habit of considering the Greek theatre in termes of our own. »⁴²⁸

424Agnès ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Op. Cit., chapitre IV en particulier.

425Ibid., p. 65.

426Ibid., p. 106.

427Termes désignant les dessinateurs et peintres de perspective. On peut retrouver « perspecteur » chez Jacques-Olivier PLEUVRI, *Histoire, antiquité et description de la ville et du port du Havre de Grâce, avec un traité de son commerce & une notice des lieux circonvoisins de cette place*, Éditions Dufour, Paris, 1769 [2ème éd.], p. 222 à propos de M. Hantier vers 1704 revendiquant l'utilisation de ce terme. On peut trouver aussi le terme de « feinteur » pour le même sens dans *La Mise en scène à Paris au XVIIe siècle. Mémoire de Laurent Mahelot et Michel Laurent, publié avec une notice et des notes par Emile Dacier*, Laurent MAHELOT et Michel LAURENT, extrait des Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France, Paris, 1901, [1ère éd. du mémoire 1673], p. 20, disponible sur Gallica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k315769v/f26.image>, consulté le 27 juin 2018. Ces termes sont également abordés par Anne Surgers dans l'édition de 2017 de *Scénographie du théâtre occidental*, Op. Cit., pp. 15-17, car le terme de scénographe n'est pas utilisé avant le XX^e siècle.

428ARNOTT Peter, *Greek scenic conventions in the fifth century B.C.*, Op. Cit., p. 91. Traduction proposée : à cause de l'habitude de considérer le théâtre grec par nos termes [notre approche actuelle].

2. 2. 1. b. *Skenographia et scaenographia*

Si la *skene* apparaît mais que les toiles peintes n'ont pas constitué la scénographie de l'époque, qu'est-ce donc précisément que la *skenographia*? Agnès Rouveret a bien dit qu'en la matière, on est toujours ramené au texte de Vitruve. Effectivement les deux ouvrages de Vitruve et d'Aristote sont la source principale qu'il convient maintenant d'exploiter en profondeur. Ces textes, dépendant des traductions, des champs lexicaux modernes et des influences de la recherche, sont à envisager dans leur version originale ou, du moins, dans une comparaison de différentes traductions, pour éviter toute scorie et interprétation malencontreuse.

- Confusion lexicale : scène, décor, ornement, image

Selon un premier constat dans le livre d'Agnès Rouveret, le terme de décor est très utilisé, et ce dans plusieurs sens et conceptions différents : « décors pariétaux »⁴²⁹, « décor des bâtiments public » et « décors de scène » ou « décors que l'on appelle traditionnellement "Premier Style Pompéien" »⁴³⁰, « décors de stucs peints »⁴³¹, « décor "architectural" »⁴³², « décor en trompe-l'œil »⁴³³, « décor figuré »⁴³⁴. Il peut désigner l'ornementation codifiée architecturale, la peinture murale, des motifs, la toile peinte théâtrale, l'utilisation de matière comme le stuc, la peinture en perspective ou trompe-

429Agnès ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, *Op. Cit.*, p. 165.

430*Ibid.*, p. 166.

431*Ibid.*, p. 168.

432*Ibid.*, p. 170.

433*Ibid.*, p. 171.

434*Ibid.*, p. 173.

l'œil, etc. La complexité de l'usage d'un même terme pour plusieurs réalités et pratiques peut créer des doutes sur le sujet abordé ici.

On retrouve la même tendance chez Vitruve avec les mots « *scaenae* » et « *ornatus* »⁴³⁵. L'auteur utilise le terme de *scaenae* aussi bien pour l'édifice (surtout pour désigner le front de scène⁴³⁶), que pour une situation d'image (scénographie) ou pour la typologie des genres théâtraux (tragique, comique, satyrique). *L'ornatus* s'applique à l'ornementation architecturale ou aux motifs du décor architectural. L'utilisation des deux termes dans les différents sens possibles peut très facilement créer une grande confusion dans la précision de ce dont il est question. L'utilisation de la langue française, qui tire une grande partie de ses origines du latin, manque aussi de vocabulaire spécifique permettant de différencier toutes ces réalités recouvertes par les mêmes termes.

- Scène peinte peut signifier un tableau ou un instant prégnant, la peinture d'un bâtiment, ou encore dépeindre une scène dans le sens de décrire une situation d'image.
- Décor peut renvoyer à un objet/meuble, une toile peinte, un motif, une décoration peinte, au stuc d'une façade.
- Scénographie peut être employée pour le théâtre, la peinture, la perspective, la décoration ou l'ornement.

Que l'on prenne en considération un lexique actuel ou ancien, les mêmes mots servent à plusieurs domaines connexes mais nuancés voire parfois complètement différents. On peut alors comprendre certains positionnements, en l'occurrence la proposition de la toile peinte, dans ces conditions.

435VITRUVÉ, *De Architectura/De l'Architecture, Op. Cit.*, Livre V, chapitre 6, paragraphes 8 et 9, pp. 326 et 328.

436C'est-à-dire le mur du fond de scène pour le théâtre romain, correspondant au mur de façade de la *skene* pour le théâtre grec. En se fermant par l'architecture, le dispositif théâtral ouvert grec a fait évoluer cette façade d'extérieur en mur intérieur. Cependant il n'a pas cessé de pouvoir renvoyer à une façade extérieure donnant sur une place ou un parvis.

- Emploi contemporain et traduction

Dans le cas de Vitruve, on a vu précédemment que ses propos sur le théâtre grec et romain ont souvent été mélangés alors qu'il y a plusieurs centaines d'années entre les deux, surtout quand on le lie à Aristote, et encore plus à Eschyle. Parler de scénographie grecque à travers la scénographie romaine peut s'avérer très inexact. Mais ce qui est encore plus important, c'est que le terme de scénographie n'est pas utilisé dans les mêmes domaines pour la *skenographia* d'Aristote qui arrive dans un contexte théâtral et pour la *scaenographia* de Vitruve qui traite de la perception optique, dans un contexte architectural. Quand Vitruve parle de théâtre, il utilise les termes de « scaenae » ou d'« ornatus » comme on vient de le voir plus tôt, mais jamais il n'utilise celui de « scaenographia ». Le lien avec le concept de scénographie est différent pour les deux auteurs. C'est aussi le cas pour les deux sources complémentaires que sont les ouvrages de Proclus de Lycie et de Diogène de Laërce, sur la période antique. Le premier traite expressément de perception optique, dans une continuité avec Vitruve. Le deuxième pose un lien possible entre le travail de l'architecte et du scénographe par la profession couplée, transmise d'un père à son fils.

Pour Vitruve on ne peut affirmer qu'il passe directement par le théâtre. Ce qu'on peut établir en revanche c'est un passage de la scénographie du théâtre à un concept de perception optique, potentiellement par l'architecture. Le concept de *skene* a rejoint une manière de percevoir singulière : la perception dans le même instant d'une chose (que l'on sait intègre) et de son image (déformée), soit à la fois la chose, la connaissance de cette chose, sa perception et sa représentation. Peut-être ce concept perceptif était antérieur et c'est lui qui poussa la construction des *skenes* dans la direction de la perception et dans l'utilisation du mot pour le bâtiment théâtral. Mais ce qui est clair dans l'ouvrage de Vitruve c'est que les deux sont liés par cette transposition.

Cela ramène le spectre, plus ou moins vivace, de l'image peinte en arrière-plan, selon les

différentes traductions du passage sur les trois différentes scènes proposées par Vitruve⁴³⁷ ; scènes déjà questionnées avec différents positionnements au XVII^e siècle et rapportés par Anne Surgers :

- l'Abbé d'Aubignac

« [...] extrait de *La Pratique du théâtre*, de l'abbé d' Aubignac, paru en 1657 [...] :
[...] une peinture de grands palais pour les tragédies, des bâtiments communs pour la Comédie, & des paysages pour la satire ou pastorelle. Ce qui étoit représenté sur des toiles peintes posées devant la façade de ce bâtiment, & que l'on ôtoit & remettoit selon le genre de la pièce que l'on voulait jouer, & c'est ce que l'on appelle Scene Ductile. »⁴³⁸

- Pierre Patte présentant une traduction de Galiani

« Dans son *Essai sur l'architecture théâtrale* paru en 1782, Pierre Patte, lui, expose une argumentation différente, celle de Galiani, un "amateur" qui avait retraduit Vitruve au milieu du XVIII^e siècle :

Tous les interprètes de Vitruve avoient répété jusqu'à nos jours, que ces prismes triangulaires [...] suffisoit [...] à exprimer tous les changements de décoration. Quoique personne n'ait jamais compris comment il pouvait résulter quelque illusion d'un pareil agencement, [...] faute d'autre éclaircissement, [...] l'on paroisoit persuadé que les Anciens, malgré les dépenses immenses qu'ils faisoient pour leurs Spectacles, n'avoient jamais connu la magie des décorations théâtrales.

C'est à M. le Marquis de Galiani qu'on a l'obligation de nous avoir éclairés à ce sujet, dans les excellents *Commentaires* dont il a accompagné une nouvelle traduction de Vitruve, publiée à Naples il y a environs 20 ans.

"La Scène doit être être dégagée & disposée de sorte qu'au milieu il y ait une porte ornée comme celle d'un Palais royal, & à droite et à gauche deux autres portes pour les

437 Vitruve, *De architectura*, livre V, chapitre 6, paragraphe 9.

438 Anne SURGERS, *Scénographie du théâtre occidental, Op. Cit.*, p. 44, Abbé d'AUBIGNAC, « De la structure des machines des Theatres anciens », *La Pratique du théâtre, T. II, Le Discours de Ménage sur la troisième comédie de Térence*, dissertation II, chap. XVIII, 1657, Éditions Hélène Baby, Paris, 2001, pp. 168-170.

étrangers. *Derrière* ces ouvertures, on placera les décorations que les Grecs appellent periactous à cause de machines faites en triangle qui se tournent... *Au-delà* de cette face de la scène, on doit faire les retours qui s'avancent, ayant deux autres entrées, l'une par laquelle on vient de la place publique, & l'autre par laquelle on arrive de la campagne sur la scène." »⁴³⁹

Le plus intéressant dans ces propositions de traduction est qu'elles se positionnent toutes par rapport au théâtre de leur époque, lui-même basé sur la boîte à illusion du XVI^e siècle qui reste la référence absolue, déjà à ce moment, quand il est question de décoration théâtrale. L'abbé d'Aubignac parle directement de peinture et Pierre Patte met en doute des interprétations de Vitruve qui aborderait un théâtre sans la magie des décors. L'autre élément intéressant est que les traductions de Vitruve ne font pas consensus déjà à cette époque sur cette question et que le texte original reste difficile à décrypter.

- Relire Aristote et Vitruve avec les mots justes ?

Dans *La Poétique* d'Aristote, le terme *skenographia* est interprété différemment par les divers traducteurs. Anne Surgers propose « Mot à mot, la scénographie signifie l'art de dessiner – ou écrire – (*graphein*) la scène (*skènè*). »⁴⁴⁰. Agnès Rouveret utilise plutôt l'expression « décor de scène »⁴⁴¹ en référence à la peinture. On a vu que Peter Arnott utilisait la formule « peindre la scène » en opposant deux interprétations. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot préfèrent « décors peints »⁴⁴². Charles Batteux opte

439 *Ibid.*, pp. 45-46, Pierre PATTE, *Essai sur l'architecture théâtrale ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'Optique & de l'Acoustique*, Paris, 1782, pp. 41-44.

440 *Ibid.*, p. 12.

441 Agnès ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, *Op. Cit.*, p. 113.

442 ARISTOTE, *Poétique*, traduction du grec par Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, *Op. Cit.*, p. 45.

pour « décora la scène »⁴⁴³. L'éventail est relativement large et peut porter à la polysémie mais reste quand même soumis à une idée générale de décor en tant que peinture.

Ce qu'on peut dire ici est que l'objet de la *skenographia* vise la *skene*, et qu'il connecte à un autre terme, *graphia*, ouvrant des possibilités d'interprétation, surtout dirigées vers l'acte de peindre jusqu'à présent. Ce qu'on peut également constater c'est qu'Aristote n'est pas prolix sur le sens qu'il lui donne car il n'en dit apparemment rien de plus.

C'est tout aussi complexe pour le texte de Vitruve car, comme on l'a vu, plusieurs termes peuvent prendre plusieurs entrées, et même le contexte maintient une ambiguïté dans les différentes traductions. Je propose donc ici ma traduction du seul passage nommant spécifiquement la scénographie. Concernant la méthodologie utilisée, je précise que certaines alternatives sont proposées entre parenthèses dans le corps de la traduction. Lorsque plusieurs traductions sont possibles pour le paragraphe entier (changement global sens) mais moins cohérentes ou plausibles, elles sont numérotées et placées en note. Quelques commentaires précisant l'idée générale du paragraphe peuvent être ajoutés en italiques à la fin dudit paragraphe. Les mots grecs apparaissent en italiques dans la traduction.

« Caput 2 : Ex quibus rebus architectura constat.

Architectura autem constat ex ordinatione, quae graece τάξις dicitur, et ex dispositione (hanc autem Graeci διάθεσιν vocitant, et eurythmia, et symmetria, et decore, et distributione, quae graece οἰκονομία dicitur. »⁴⁴⁴

Titre (tête) 2 : Quelles sont les choses qui composent l'architecture.

L'architecture se compose de l'ordonnance (bon ordre), que les grecs disent *táxis*, et de

443 ARISTOTE, *Poétique*, traduction du grec par l'abbé Charles BATTEUX (1713-1780), Édition de J. Delalain, Paris, 1874, chapitre 4, http://www.mediterranees.net/civilisation/spectacles/theatre_grec/poetique.html, consulté le 27 mai 2017.

444 VITRUVÉ, *De Architectura* livre I, chapitre 2, paragraphes 1 et 2, version bilingue, traduction et commentaires de Ch. L. MAUFRAS, Éditions C. L. F. Panckoucke, Paris, 1847, site *L'Antiquité grecque et latine, Du moyen âge*, répertoire de textes anciens proposé par Philippe REMACLE, <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Vitruve/livre1.htm#52a>, consulté le 13 mars 2018.

la composition (agencement/disposition) que (celle-ci dont) les grecs ont l'usage d'appeler *diáthesin*, avec l'eurythmie, et la symétrie et la convenance, et la distribution, que le grec dit *oikonomía* (administration/économie).

« 2. Ordinatio est modica membrorum operis commoditas separatim uniuersaque proportionis ad symmetriam comparatio. Haec componitur ex quantitate, quae graece ποσότης dicitur. Quantitas autem est modulorum ex ipsius operis sumptione, e singulisque membrorum partibus universi operis conveniens effectus. »⁴⁴⁵

2. L'ordonnance est l'ajustement convenable des parties d'un ouvrage de manière générale par l'ensemble des proportions et de la symétrie combinées (assemblées). Cette combinaison de mesure, que le grec dit *posótis*. La mesure est l'échelle même de prestance (charisme/rayonnement) de l'œuvre, chacun des éléments des parties de l'ensemble achèvent convenablement l'ouvrage.

« Disposition autem est rerum apta conlocatio, elegansque compositionibus effectus operis cum qualitate. Species dispositionis, quae graece dicuntur ἰδέαι, hae sunt : ichnographia, orthographia, scaenographia. »⁴⁴⁶

La Composition c'est (concerne) les choses (actions) pour atteindre (obtenir/comprendre) l'ordre (la précision), (car c'est) l'élégance de la composition (agencement) (qui) amène (donne pour résultat) une œuvre (un travail) de qualité. Les idées/considérations/facteurs (qualités/sortes/formes) de la composition, que les Grecs appellent *idéa*, sont l'ichnographie, l'orthographie et la scénographie.

« Ichnographia est circini regulaeque modice continens usus, e qua capiuntur formarum in solis areaum descriptiones. »⁴⁴⁷

L'Ichnographie (ichno, ἰκνος, trace⁴⁴⁸) est le parcours circulaire régulier continu, que capturent (saisissent) les silhouettes/apparences dans les étendues tracées par le soleil (les ombres). *Il s'agit d'une prise en compte du contraste de la lumière solaire évoluant dans les volumes de l'architecture, au gré de son mouvement au cours de la journée. Le*

445Ibid.

446Ibid.

447Ibid.

448Ibid., note 52.

*parcours de l'ombre.*⁴⁴⁹

« Orthographia autem est erecta frontis imago modiceque picta rationibus operis futuri figura. »⁴⁵⁰

L'Orthographie (ortho, ὀρθός, droit⁴⁵¹) est l'érection de l'apparence extérieure selon un rapport d'équilibre (des proportions) qui laissera (postérité) à l'œuvre un bel aspect (figure). *La prestance par l'équilibre des proportions.*⁴⁵²

« Item scaenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus »⁴⁵³

De son côté, la scénographie est la fuite (éloignement/disparition) apparente des lignes depuis le centre sphérique (circulaire), duquel toutes les lignes répondent. *La différence entre la perception et la réalité. La déformation optique qui fait apparaître les objets plus gros au centre (au niveau de l'œil) et plus petits quand ils s'éloignent de l'œil. Par exemple une colonne paraît plus grosse au milieu et plus fine en haut, vue depuis en bas.*⁴⁵⁴

« Hae nascuntur e cogitatione et inventione. Cogitatio est cura, studii plena et industriae vigilantiaeque, effectus propositi cum voluptate. Inventio autem est quaestionum obscurarum explicatio, ratioque novae rei vigore mobili reperta.

449 Possibilité n° 2 : L'Ichnographie est l'utilisation modérée du compas et de la règle (ou outils de mesure), pour former au sol (ou aire désignée) les tracés qui y sont reportés. *Au final il s'agit de l'idée de plan en dessin et en vue réelle de dessus de l'aire de construction.*

450 VITRUVÉ, *De Architectura*, version bilingue, traduction et commentaires de Ch. L. MAUFRAS, *Op. Cit.*, livre I, chapitre 2, paragraphes 1 et 2.

451 *Ibid.*, Ch. L. MAUFRAS sur le terme *Orthographia*, note 53.

452 Possibilité n° 2 : L'Orthographie est par contre l'élévation de la façade selon l'image qui définit (que l'architecte se fait de) en proportion la forme finale de l'œuvre. *Il s'agit de l'idée d'élévation en dessin et de vue frontale de l'édifice achevé.*

Possibilité n° 3 : L'Orthographie est, elle, l'érection de l'image (idée/portrait extérieur/apparence), en proportion, de ce que sera (figure) l'œuvre future. *Il s'agit d'une maquette.*

453 VITRUVÉ, *De Architectura*, version bilingue, traduction et commentaires de Ch. L. MAUFRAS, *Op. Cit.*, livre I, chapitre 2, paragraphes 1 et 2.

454 Possibilité n° 2 : De même la scénographie est la projection (migration) frontale et latérale des lignes qui semblent s'éloigner en direction du centre d'un cercle (ou point central), duquel toutes les lignes répondent. *La perception de la profondeur. Idée de perception perspective par un point de fuite.*

3. Hae sunt terminationes dispositionum. »⁴⁵⁵

Elles [ces idées/considérations] proviennent (naissent) de la réflexion (pensée active) et de la capacité d'invention. La réflexion est l'attention, l'engagement entier et l'activité continue (vigilante) pour faire des propositions plaisantes pour les sens (avec plaisir). La capacité d'invention, elle (de son côté), est la recherche de solutions (d'explications) aux problèmes (questions) non résolus (confuses), les innovations (choses innovantes) équilibrées (dans le bon ratio/proportions) se découvrent (s'imaginent/s'inventent) par un effort constant (répété).

3- Ainsi (elles sont) se déterminent les compositions.

Le paragraphe 3 suit directement cette dernière phrase avec « L'eurythmie est l'aspect agréable, l'heureuse harmonie des différentes parties de l'édifice »⁴⁵⁶. Les premiers mots des paragraphes suivants sont ceux-là :

« 4-La symétrie est la proportion qui règne entre toutes les parties de l'édifice »

« 5-La bienséance est la convenance des formes extérieures d'un édifice dont la construction bien entendue donne l'idée de sa destination »

« 8-La distribution est le choix avantageux des matériaux et de l'emplacement où l'on doit les mettre en œuvre »⁴⁵⁷

Il est ainsi très important de recontextualiser l'ensemble de ce passage pour en saisir vraiment le sens. Pour résumer, dans l'introduction, Vitruve annonce les éléments essentiels constituant l'architecture : l'ordonnance, la composition et l'administration. Ce sont des notions abstraites à prendre en considération pour concevoir une architecture. La composition doit prendre en compte trois idées, ou facteurs, pour aboutir à un bon résultat. Ces facteurs sont l'ichnographie, l'orthographie et la scénographie. La première considère la problématique des ombres tournantes dues au parcours solaire. La deuxième considère l'équilibre des proportions. La troisième, la scénographie, considère

455VITRUVÉ, *De Architectura*, version bilingue, traduction et commentaires de Ch. L. MAUFRAS, *Op. Cit.*, livre I, chapitre 2, paragraphes 1 et 2.

456Ibid., traduction de Ch. L. MAUFRAS.

457Ibid.

les déformations de la perception (optique). Le reste du paragraphe traite du fait qu'il faut vraiment persévérer pour trouver des solutions à ces problèmes et aboutir à un résultat plaisant. Les paragraphes suivants développent des éléments pour y parvenir.

La traduction proposée ici semble plus logique et cohérente avec le déroulé et la structuration de l'ensemble. Elle traite vraiment des considérations (*Species dispositioniis/ιδέαι*) architecturales dans ses problématiques de *perception* du rendu réel qu'il faut résoudre dans l'élaboration du projet. Concernant l'ombre, les proportions et les déformations, il est bien question de perception, particulièrement visuelle. Si l'on peut comprendre pourquoi la scénographie, traitant des illusions optiques de formes a pu être interprétée comme perspective, ce ne sont pas les propos de l'architecte. Le traitement des moyens de dessin du projet architectural (plan, élévation, perspective) est peu cohérent dans ce passage, et il correspond beaucoup moins aux qualificatifs grec d'*idéa* ou latin de *species*. On peut approfondir l'approche de la perception qui est abordée par Vitruve dans la thématique du ressenti de l'image architecturale. Il n'est pas juste question de voir. La notion de volupté dans le travail des propositions pour éliminer les défauts est très forte. Il y a aussi une recherche de justesse, perceptive et intellectuelle retranscrite dans la nécessité de faire des efforts pour trouver des solutions. Le rapport à l'image architecturale est un rapport d'expérience, optique, physique, sensoriel, sensuel et intellectuel, voire moral. Il engage toute la cognition.

Si les traductions en dessin de plan, élévation et perspective sont courantes (Pierre Gros ou Ch. L. Maufra), celles de modelé en ombre et de maquette, de géométrie et d'optique, sont aussi répandues, en particulier dans les introductions traduisant le livre des éléments d'Euclide, notamment par Proclus de Lycie traduit par Paul Ver Eecke et Denis Henrion. On se rend compte, d'ailleurs, qu'elles sont une reprise relativement complète du passage de Vitruve :

(412-485) « L'Optique et la Canonique sont, à leur tour, également issues de la géométrie et de l'arithmétique. L'Optique fait usage de lignes de vision et des angles que

celle-ci établissent. Elle se divise, d'une part, en optique proprement dite qui explique la cause des apparences faussées d'après les choses vues : par exemple la cause de la rencontre des parallèles et celle des carrés contemplés comme étant des cercles ; d'autre part en Catoptrique qui s'occupe toute entière des réflexions des objets ; d'autre part encore en ce qu'on appelle la scénographie qui enseigne à faire voir dans des images des aspects non déformés ni disproportionnés par les distances et par la hauteur des dessins. De son côté, la Canonique examine les rapports ostensibles des harmonies en recherchant les divisions des canons, en faisant continuellement usage des sens et, comme dit Platon, en mettant l'oreille avant l'intelligence. »⁴⁵⁸

(1615) « Ils [quelques anciens géomètres] difent que l'Optique est engendrée de la Géométrie, pource qu'elle se fert de rayons visuels, comme de lignes, & d'angles qui font constitués d'iceux rayons : Or elle est diuisée en trois parties : en l'Optique qui est le nom général, Catoptrique & Scénographie, ou comme quelques vns ayment mieux Sciagraphie. L'Optique ou Perspective, rend la cause des apparences, lesquelles ont de coutume se présenter à nous, autrement qu'elles ne font à cause des diverses situations, & distances des choses qui tombent sous la vue, comme la coincidence de parallèles, & de aspect des quarrés, comme si c'étoient des cercles : La Catoptrique spéculaire uniuerselle, à diuverses refractions pour son objet : Et la Sciagraphie, ou Defignatrice des nobres, monstre par qu'elle manière se peut faire, que les choses qui paroissent es images, semblent plaifantes & non difformes, pour les distances & les hauteurs des choses defignées. »⁴⁵⁹

L'organisation interne de ces paragraphes reprend de manière très similaire la structure de celui de Vitruve. Seulement, les termes semblent avoir été mélangés ou transformés. La composition paraît se transformer en optique ou en perspective. Le même terme désignerait aussi l'ichnographie (avec les carrés qui deviennent des cercles). Cependant c'est à catoptrique (« spéculaire universelle, à diverses réfractions pour son objet »)

458PROCLUS DE LYCIE, *Les Commentaires sur le premier livre des éléments d'Euclide*, Op. Cit., pp. 34-35.

459EUCLIDE, *Les Quinze livres des Éléments d'Euclide. Traduits de Latin en François*, traduit par Denis HENRION, Éditions Abraham Pacard, Paris, 1615, prolegomene non paginé, 5^e page à partir de « Au lecteur ».

qu'est conférée la notion de reflet, qui semble être un mélange de la partie concernant les ombres produites par le soleil de l'ichnographie, et de l'orthographie. La scénographie mute en sciagraphie. La canonique reprend ensuite vraisemblablement les propriétés de l'Eurythmie. Le plus intéressant est de constater la prédominance de la science optique. Et c'est vraiment ce qui ressort du propos de Proclus de Lycie, dont je propose la traduction suivante :

« καὶ τὴν λεγομένην σκηνογραφικὴν δεικνυσαν, πῶς ἂν τὰ φαινόμενα μὴ ἄρνθμα ἢ ἄμορφα φαντάξοιτο ἐν ταῖς εἰκόσι παρὰ τὰς ἀποστάσεις καὶ τὰ ὕψη τῶν γεγραμμένων »⁴⁶⁰

et ce qu'on appelle scénographie a montré, comment si (conditionnel) les phénomènes de vision ne conservent pas ou déforment les apparences dans les choses d'après la tension de l'éloignement ou de la hauteur (taille/volume) dans leur inscription.

Ici l'approche de Proclus de Lycie (412-485), plusieurs siècles après Vitruve, perpétue le concept de scénographie comme une maîtrise de l'apparence, un travail de la perception et surtout une question d'image. Le terme *γεγραμμένων* (*gegramménon*) renvoyant à la notion d'écrit ou d'inscrit⁴⁶¹, ne spécifie pas le dessin, tel que traduit par Paul Ver Eecke. On peut y voir la racine commune du terme grammaire et opter plutôt pour l'idée de la forme des choses telles qu'elles sont constituées en elles-mêmes, leur grammaire structurelle, sans nécessairement le pousser à plat, tracée sur une feuille. Ce qui est cohérent avec le reste du paragraphe qui ne nomme pas des représentations dessinées mais des concepts mathématiques/physiques pour comprendre les différents phénomènes optiques tirés de l'optique générale (fonction perceptive) : les reflets de la catoptrique et la déformation de la perception de l'image (intégrité fluctuante), ce qui est nommé scénographie. Encore une fois, on retrouve un réflexe d'attribution exclusif de la scénographie à la peinture ou au dessin, dans les traductions. On peut noter au passage

460PROCLI DIADOCHI, *In primum Euclidis elementorum librum commentarii Op. Cit.*, p. 40.

461L'entrée de « εγραμμένων » est donné pour « écrit » mais redirigé vers « εγραμμένων », « inscrit » sur le traducteur <https://fr.glosbe.com/el/fr/>.

que c'est une approche de la scénographie qui a perduré et que l'on retrouve toujours traditionnellement dans les formations diplômantes de scénographie en France⁴⁶². La filiation de Proclus de Lycie avec Vitruve est tout à fait explicite, même s'il faut préciser que l'approche ne concerne pas l'architecture, ni une réflexion esthétique. Elle traite des lois mathématiques et physiques, et des sciences en général. Il y a une évolution et un léger décalage dans l'endroit d'où le propos est émis. Ici la discipline est abordée pour elle-même et non dans une relation ou application à une autre discipline. Elle est toute théorique. Le concept s'inscrit donc dans le domaine des mathématiques, de la géométrie et de l'optique. On remarquera quand même que les deux sous-disciplines de l'optique concernent la déformation des objets perçus et que la scénographie se spécialise par rapport à la définition de Vitruve.

Reprenons le texte de Vitruve. La traduction (que je propose) d'un autre passage de l'ouvrage ouvre une perspective intéressante :

« Namque primum Agatharchus Athenis, Aeschylō docente tragoediam, [ad] scaenam fecit et de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem certo loco centro constituto lineas ratione naturali respondere, uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scaenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia, alia prominentia esse uideantur. »⁴⁶³

Puisque Agatharchus à (ou d')Athènes fut le premier, pour une tragédie enseignée (écrite/mise en scène) par Eschyle, à bâtir (construire/fabriquer) une scène (*skene* ?) et à en laisser un commentaire (écrit) de ce côté. Ce qui a mis en garde (renseigna) Démocrite et Anaxagore pour écrire (une chose/livre) ensuite dans la même direction, de quelle manière il se passe qu'en vue d'atteindre avec énergie les yeux, les rayons (piquets) s'étendent du lieu fixe (sûr) au centre de rencontre (concentration) des lignes

462 Par exemple les cours de système de représentation graphique donnés en 2007 par Ève Burger en sections design et scénographie à l'ESAD de Strasbourg (aujourd'hui HEAR), <https://www.hear.fr/etudiants/Biographies-enseignants/BURGER-Eve.pdf>, consulté le 30 mai 2017.

463 VITRUVÉ, *De Architectura/De l'Architecture, Op. Cit.*, livre VII, préface, paragraphe 11, édition de Pierre GROS, p. 450.

qui se répondent en proportion naturelle, ainsi incertaine la chose certaine, l'impression des édifices (bâtiment) dans les scènes peintes rend l'aspect, que dans un front plat aligné qui est figuré, d'une manière il s'éloigne, d'une manière il s'avance visuellement (apparemment).

Tout d'abord on peut dire qu'il est facile de relier ce passage à celui qui définit explicitement la scénographie car Vitruve reprend une idée très proche de cette définition, en développant une théorie sur la perception optique et surtout ses biais dans la production de déformations par illusion optique. Il est question du point de vue humain (perception) et non du point de vue de l'objet (objectivité). La notion de perception (et donc ici de scénographie) développée par Vitruve est surtout un mode de perception du monde et des images (au sens très large) qu'il renvoie. Effectivement, il y est question, d'une manière de perspective, mais on aurait tort de lui faire dire ce qu'il n'écrit pas et d'affirmer qu'il s'agit de toile peinte théâtrale.

Premièrement, dans une analyse très pertinente, Agnès Rouveret repère dans le texte qu'Agatharchos ne peint pas de scène pour Eschyle mais qu'il la bâtit ou la fabrique :

« On remarque que Vitruve dit d'Agatharchos qu'il « fabriqua » (*fecit*) une *scaenae tragica*, et non qu'il la peignit. »⁴⁶⁴

Agatharchos a donc agi en architecte ou en artisan mais pas en peintre d'après Vitruve. Pour les édifices des scènes peintes, il précise qu'elles le sont. Il s'agit clairement d'un exemple de comparaison entre l'architecture produite par Agatharchos et l'effet rendu par les architectures en peinture. C'est la perception visuelle, dans son effet d'illusion optique qui est mise en rapport pour expliquer, par le rendu de la peinture, le rendu de l'architecture. Concernant la *skene*, il s'agit clairement d'architecture et de fabrication d'un élément qui utilise à son avantage les lois de la perception optique, logiquement pour les corriger ou, peut-être pour les forcer. En outre, l'auteur cite ensuite Democrite

464Agnès ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Op. Cit., p. 112.

et Anaxagore comme reprenant les écrits d'Agatharchos et écrivant eux-mêmes de la théorie. Il y a une étape entre, dans un premier temps, Agatharchos construisant une *skene* à l'apparence singulière \neg renvoyant une image potentiellement modifiée grâce à la prise en compte de l'illusion d'optique \neg et laissant un écrit sur son constat des déformations optiques \neg et potentiellement son procédé de traitement ou d'usage créatif \neg , et dans un second temps, Democrite et Anaxagore, reprenant cet écrit, pour parler à leur tour de la perception optique. Vitruve donne seulement un exemple d'illustration pour faire comprendre qu'il s'agit de théorie sur la perception visuelle.

Deuxièmement, il est très important de resituer le contexte de ce passage. Vitruve spécifie au paragraphe 10, donc juste avant le paragraphe 11 que l'on vient de voir, qu'il est reconnaissant aux auteurs et théoriciens avant lui d'avoir apporté leur travail et produit leurs écrits sur lesquels il s'appuie pour son propre compte. Le paragraphe 11 porte donc sur la transmission du savoir par les écrits laissés. Alors, quand Vitruve passe d'Agatharchos à Democrite et Anaxagore, c'est avant tout pour nommer la transmission des théories, en l'occurrence celle de perception visuelle.

Vitruve ne précise jamais dans ce passage qu'il s'agit de la *scaenographia*. On a d'ailleurs vu précédemment que pour l'auteur, la scénographie, c'est la perception des déformations optiques. Le sujet de la théorie transmise ici concerne un micro traité d'optique sur la logique de la perception visuelle. Il y est d'abord question du fonctionnement de la vision et ensuite d'une comparaison avec les illusions de volume que peuvent donner des images (entre un édifice et son image). Même si la formule « *scaenarum picturis* » peut évoquer des scènes peintes, il faut la recontextualiser dans un paragraphe concernant la perception optique pour l'architecture.

D'ailleurs on peut retrouver l'importance de prendre en compte le cheminement du regard pour l'architecture antique, y compris chez Vitruve, dans un article de Pierre Gros : « Le rôle de la *scaenographia* dans les projets architecturaux du début de

l'Empire romain »⁴⁶⁵. Il introduit son article ainsi :

« La seconde [démarche d'analyse des complexes architecturaux] dégage, au moyen de schémas un peu abstraits, généralement dépourvus de toute valeur opératoire, les angles privilégiés sous lesquels le visiteur pouvait embrasser d'un seul coup d'œil tel édifice ou telle suite monumentale.

L'importance revêtue par ces axes visuels pour l'ordonnance générale des constructions antiques laisse à penser qu'ils jouèrent un rôle non négligeable dans l'élaboration des plans et des élévations. Mais cette incidence paraît rarement prise en compte par les archéologues modernes, qui enregistrent volontiers le phénomène, au terme d'une restitution planimétrique par exemple, sans toujours en tirer les conséquences qui s'imposent pour les phases préparatoires du travail architectural. »⁴⁶⁶

On retrouve ici la fusion interne à la *scaenographia*, entre le projet et le rendu final. Il y a une prise en compte du regard dans le projet pour maîtriser le résultat donné par l'architecture finie, dans les images qu'elle donne à embrasser. En fait c'est l'idée qu'une architecture produit des images et qu'elles sont considérées comme telles dès le départ, voire que les architectures sont conçues à dessein de les réaliser. C'est d'ailleurs tout le propos du design, au sens français contemporain. La forme finale d'un objet est imaginée dans l'expérience de son rendu final.

Le dernier passage très commenté du livre de Vitruve concerne la typologie décorative du théâtre romain. Il est divisé en deux paragraphes dont je propose la traduction :

« 8. Ipsae autem scaenae suas habent rationes explicitas ita uti mediae auluae ornatus habeant aulae regiae, dextra ac sinistra hospitalia, secundum autem spatia ad ornatus

465 Pierre GROS, « Le rôle de la *scaenographia* dans les projets architecturaux du début de l'Empire romain », *Le Dessin d'architecture dans les sociétés antiques*, Actes du colloque de Strasbourg, 26-28 janvier 1984, Éditions Brill, Leyde, 1985, p. 231-253, version numérique <http://books.openedition.org/efr/2506?lang=fr>, consulté le 30 mai 2017.

466 *Ibid.*, paragraphe 1 et 2.

comparata. Quae loca Graeci περιάκτους dicunt ab eo quod machinae sunt in his locis uersatiles trigones habentes in singula tres species ornationesque. Cum aut fabularum mutationes sunt futurae seu deorum aduentus, cum tonitribus repentinis, ea uersentur mutantque speciem ornationis in frontes.

Secundum ea loca uersurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro, altera a peregre aditus in scaenam. »⁴⁶⁷

Quant à la scène (front de scène) elle possède des dispositions (proportions) faciles (expéditives) ainsi la porte (battant de porte) du milieu était ornée avec les attributs de la cour royale, à droite et à gauche les (portes des) hôtes, de chaque côté sont ornées de manière comparable. L'endroit (lieu/dispositif) que les Grecs appellent *periactous* est une machine à trois lieux (côtés) versatiles (mouvant/changeant) ornés chacun de trois aspects différents (singulières). Quand les fables (récits) évoluent pour la future arrivée des dieux, avec un fracas (tonnerre) soudain (imprévu), l'apparence peut évoluer selon l'ornementation des faces (façades). Après de par ses côtés (retours), le lieu (théâtre) s'occupe de produire l'effet un côté (fois) d'un accès au marché, un autre d'un accès à la scène de l'étranger (pays).

Tout d'abord, on peut déterminer que le terme de *scaenae* qualifie ici spécifiquement le front de scène (mur intérieur du fond de scène pour le théâtre romain mais anciennement mur extérieur de façade de la *skene* grecque). C'est-à-dire le mur, techniquement les trois murs, de l'espace de représentation ; celui du fond et les deux retours de côté (je rappelle en passant qu'il s'agit du théâtre romain et non du théâtre grec antérieur). Ce passage traite en particulier des entrées/accès et symboliques (ornementations) de ces entrées. On constate qu'il est question de trois portes, de périacte et d'accès par les côtés. Ici Vitruve donne surtout la symbolique des différents accès des personnages en attribuant un lieu virtuel à chaque entrée. L'ornement est l'utilisation de signes (attributs royaux de la porte par exemple). Il est clairement moins question de décor de la fiction que d'un outil pour supporter les schémas typiques de narration des fictions et signifier qui vient d'où. Ces parements ne sont pas précisés mais

467VITRUVÉ, *De Architectura/De l'Architecture, Op. Cit.*, livre V, chapitre 6, paragraphes 8, édition de Pierre GROS, p. 326.

logiquement il s'agit de symboles portés sur les battants ou les pourtours de la porte puisque le sujet de l'ornement est la porte et que la royauté se manifeste par des symboles pour se faire reconnaître. Qu'ils soient sculptés, peints ou agréments faits de plantes ou de tissus, Vitruve ne le précise pas. La seule chose que l'on peut déduire de ce passage est qu'il fait suite à l'explication sur l'adaptation des proportions de chaque partie composant l'ensemble harmonieux et pragmatique de l'édifice théâtral dans son ensemble ; après qu'il ait passé plusieurs autres parties en revue (dont l'architecture du *front scaenae* avec son ornementation complètement chargée de colonnes, moulures et entablements sur toute sa surface). Ici, Vitruve devient de plus en plus précis dans l'agencement logique de l'espace scénique. Il n'y a pas d'intérêt à nommer ce qui est peint mais à préciser la continuité architecturale de l'ouvrage dans ses détails scénotechniques (les ouvertures).

C'est là qu'il est judicieux d'aborder le périacte. Vitruve stipule qu'il s'agit d'une machine à trois faces décorées. Cette machine entre en activité quand les dieux arrivent. Vitruve précise qu'un fracas soudain éclate et que les côtés visibles de la machine changent. Ce qu'il décrit semble très fortement être un système à produire du son, du tonnerre exactement. L'apparence de la machine est la porte des dieux. En effet dans le passage, Vitruve indique toutes les entrées : celles des personnages royaux (portes du palais), des gens de peuple (marché), des étrangers ou messagers (chemin de l'étranger) et des dieux. Le périacte est la porte d'entrée symbolique des divinités. Si « péri » est entendu comme autour, elle n'est pas placée au centre. Les dieux arrivent en effet du ciel. Cette porte est physique et sonore. Elle est ornementée mais son activité de machine est de produire du bruit, celui du tonnerre. On en retrouve d'ailleurs une définition dans le dictionnaire de François Sabbathier :

« BRONTÉE, Brontæus, un des noms que l'antiquité Grecque a donné à Jupiter. Il est pris du grec [...], tonitru, tonnerre ; d'où vient que les Latins l'appellent aussi Jupiter Tonnant.

Les Anciens se servoient, dans les lieux publics, d'une machine, qu'ils nommoient Brontée, parce qu'elle imitoit le bruit du tonnerre, par le moyen d'un grand vaisseau d'airain, que l'on cachoit sous ou derrière le théâtre, & dans lequel on faisoit rouler des pierres. »⁴⁶⁸

La définition trouve son entrée à Brontée mais indique bien la locution « tonitru » que l'on retrouve dans le texte de Vitruve, associée aux dieux. Il n'est pas indiqué le nombre de faces dans le vaisseau d'airain mais d'un point de vue technique, des angles étaient nécessaires pour créer la chute des pierres à l'intérieur du bac et produire ainsi le maximum de bruit. En effet, dans un bac curviligne, elles peuvent glisser. Dans ce que dit Vitruve, la machine était ornementée et manifestement visible. Apparemment une seule face à la fois. Si l'on suit l'attribution des ornements royaux aux portes royales, les faces de la machine étaient très probablement ornées des attributs et symboles des dieux. Ainsi le périacte désigne à la fois une machine mouvante (manifestement rotation sur point fixe) et son emplacement précis visible dans le front de scène, d'où l'intérêt de la décorer.

Dans le reste de la citation \neg « Concernant les dernières entrées, le lieu s'occupe de par ses retours de côté, de produire l'effet, un côté d'un accès depuis le marché, un autre d'un accès à la scène depuis l'étranger » \neg il n'est pas spécifié s'il s'agit de porte mais on comprend assez facilement que l'important est d'attribuer symboliquement un côté à chacun. Il ne semble pas y avoir de sous-entendu de décoration spécifique de ces entrées mais plutôt une convention attribuant tel côté à telle provenance.

Juste après suit le paragraphe qui a le plus été cité pour les toiles peintes et pour spécifier ce qu'elles représentaient :

⁴⁶⁸François SABBATHIER, *Dictionnaire pour l'intelligence des auteurs classiques, grecs et latins, tant sacrés que profanes, contenant la géographie, l'histoire, la fable, et les antiquités*, Seneuze (imprimeur du roi), Châlons-sur-Marne, 1766-1815, tome 7, p. 407.

« 9. Genera autem sunt scaenarum tria, unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicæ deformatur columnis et fastigiis et signis relisquisque regalibus rebus ; comicæ autem aedificiorum priuatorum et maenianorum habent speciem prospectusque fenestris dispositos imitatione communium aedificiorum rationibus ; satyricæ uero ornantur arboribus, speluncis, montibus relisquisque agrestibus rebus in topeodis speciem deformati. »⁴⁶⁹

(Cela) engendre encore trois scènes (ou front de scène ou parties du front de scène), l'une que l'on dit tragique, une autre comique, la troisième satyrique. Encore ces ornements sont réciproques (« inter ») mais dissemblables en proportion impaire, la tragique se forme des colonnes, fastes et signes attribués à la royauté ; la comique se compose d'édifices privés et de galeries dotées de fenêtres imitant les proportions de construction communes ; la satyrique ornée vraiment/joliment d'arbres, de grottes (ou maisons de campagne), de collines attribués de l'agraire à l'apparence du jardin (paysage).

Tout d'abord, on constate dans ce passage, que Vitruve ne parle jamais de peinture ou de dessin. Il ne parle pas plus d'un système de changement de toiles ou de panneaux peints qui aurait, pour ce coup, été une continuité architecturale dans sa dimension scénotechnique, dépendante du bâtiment et qu'il aurait fallu logiquement aborder. Ensuite, le passage n'est pas évident à déchiffrer sur la qualification des « ornatus », car les éléments attribués par typologie poétique ne sont pas de même nature. En effet, la tragédie se voit attribuer des éléments architecturaux et des signes symboliques (présents factuellement déjà dans l'ornementation du front de scène et évoqués dans le paragraphe précédent). Pour la comédie, il est question d'édifices entiers et de parties architecturales conséquentes comme une galerie. La scène satyrique sort de la thématique architecturale et augmente encore l'échelle en passant d'arbres à des collines. Ces attributions ne sont pas équivalentes. Si la scène tragique correspond à l'architecture du front de scène, comme il l'a lui-même décrite précédemment, ce n'est

469 VITRUVÉ, *De Architectura/De l'architecture, Op. Cit.*, paragraphe 9, édition de Pierre GROS, p. 328.

apparemment pas le cas de la comique, ni de la satyrique.

D'un point de vue pragmatique, amener de vrais ou de faux édifices sur scène (passant par les portes, tenant sur une estrade, beaucoup plus longue que large, et laissant le champ libre aux ouvertures des portes) est limité. Quant à ramener des collines, c'est inenvisageable. Vitruve ne décrit pas non plus de peinture. Le mot « scaenarum » est polysémique chez Vitruve mais lorsqu'il parle de scène peinte il le précise⁴⁷⁰. Le front de scène est fixe, inclus dans l'architecture. Que se passe-t-il alors pour la scène comique et la scène satyrique qu'il décrit ? Peuvent-elles avoir un équivalent avec la tragédie ?

Il y a trois possibilités. La première est que « scaenarum tria » nomme trois parties du front de scène (c'est le même terme qu'il a employé dans le paragraphe précédent pour le nommer). Ces parties correspondent effectivement aux trois murs et aux entrées symboliques que l'on a vus plus tôt : le côté du marché et des communs pour la partie dite comique, le grand et large front de scène royal pour la tragédie, et le côté attribué à l'étranger et à la campagne pour la satyrique. Ces parties sont alors agrémentées et décorées de signes et de motifs architecturaux thématiques. Ce qui est cohérent avec les termes de « scaenarum » et d'« ornatus », utilisés précédemment, et développe, jusqu'aux détails, l'ornementation architecturale. En effet, dans la logique de description architecturale du bâtiment, il part de la structure pour aller jusqu'aux parties moins conséquentes. Après avoir abordé les entablements de colonnes, la suite logique est de décrire ce qui se trouve dans les creux et niches entre ces colonnes et/ou quels motifs viennent orner celles-ci et l'ensemble du mur, en relief ou non.

La deuxième possibilité est que les décorations des niches sont réparties en trois thématiques sans rapport direct avec les genres dramatiques. Pierre Gros revient bien sur la dimension décorative et symbolique du *frons scaenae*, déjà avec les théâtres romains temporaires :

470 Voir « scaenis pictis » par exemple, *Ibid.*, livre VI, chapitre I, paragraphe 2. 2., édition de Pierre GROS, p. 396.

« La compétition pour le pouvoir revêtant une âpreté particulière au cours des troubles du I^{er} s. av. J.-C., les scènes temporaires mises en place par les magistrats dans le cadre de leurs obligations statutaires – édiles – ou de leur propre campagne prennent dès lors un aspect souvent extraordinaire : la *scaenae* des *ludi* est le lieu où se déploie le luxe oriental, la *luxuria asiatica*, sous sa forme la plus ostensible [...]. App. Claudius Pulcher en 99, Q. Lutatius Catulus en 69, M. Aemilius Scaurus en 58, pour ne retenir que quelques exemples, imposent la marque de la richesse ou de l'extravagance à ces fragiles échafaudages dont les revêtements de marbre ou d'ivoire, les décors en or ou en argent, les colonnes [...], les statues et les tableaux [...], achetés à grands prix dans les villes de l'Orient grec, les tapisseries [...], contribuent à créer devant un *populus* de plus en plus blasé l'illusion d'un univers palatial proche de celui des souverains hellénistiques, Séleucides ou Lagides [...]. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : la récupération partielle des plus belles pièces d'architecture ou de statuaire pour les maisons urbaines des commanditaires montre que ce gaspillage concerté, destiné à administrer la preuve de l'aptitude d'un homme ou d'un clan à combler le goût populaire pour le grand spectacle, est inséparable d'une idéologie "tyrannique" ou au moins hégémonique, caractéristique des principaux représentants de la *nobilitas* de l'époque, et visant à créer durablement une aura de puissance, qui brisera, à court terme, les cadres convenus de la "légalité" républicaine. À cela s'ajoute le fait que ces *scaenae frontes* si éclatantes et si sophistiquées ne se concevaient pas sans un *theatrum* lui-même fort développé, dont l'ampleur contribuait aussi à impressionner le public [...]. »⁴⁷¹

Le fond de scène est un écrin d'exposition pour les richesses des dirigeants. Montrer ces trésors vise à exalter et démontrer leur pouvoir. Il est donc tout à fait possible que l'écrin sertisse ses bijoux par des motifs et des décorations thématiques en peinture, moulure, bas reliefs, etc.

La troisième possibilité est qu'il faut revenir sur le propos global et le début du paragraphe. Par « *scaenarum tria* », Vitruve établit la typologie tertiaire de l'art poétique. Dans la première phrase ce terme désigne les différentes catégories poétiques : tragique, comique et satyrique. Puis il décrit les trois environnements associés à la catégorisation

471 Pierre GROS, *L'Architecture Romaine : du début du III^e siècle av ; J.-C. À la fin du Haut-Empire, 1 Les monuments publics*, Éditions A. et J. Picard, Paris, 2011 [1^{ère} éd. 1996], p. 275.

poétique. C'est une logique de la symbolique des lieux qui relie ce paragraphe au précédent dans une codification imaginaire typologique de la poétique.

Dans le contexte, ce paragraphe arrive au bout du traitement de l'architecture du théâtre romain. Il a fait le tour du bâtiment. Il passe ensuite aux différences d'architecture structurelles avec le théâtre grec puis à l'importance de l'acoustique, avant de traiter de l'extérieur. Les trois possibilités se tiennent donc, mais je pencherais davantage pour la première, en raison de l'enchaînement architectural et de la logique du raisonnement global de Vitruve dans son ouvrage.

Pour conclure, et au regard des traductions effectuées, la scénographie, pour Vitruve, ne concerne pas les toiles peintes, ni la perspective (en tant que représentation en deux dimensions) mais la perception et surtout les déformations optiques. L'espace scénique y est avant tout symbolique par l'utilisation de signes, d'imaginaire et d'images. La question de l'image est importante pour Vitruve quand il mentionne la *skene* d'Agatharchus, surtout dans sa recherche optique. Il aborde la scénographie comme la perception d'une architecture, avec l'image qu'elle donne à embrasser, et la prise en compte des déformations visuelles qu'elle peut subir.

- Contexte de l'ornement architectural antique

Il est important de rappeler que l'architecture grecque et l'architecture romaine ont énormément développé l'ornementation architecturale, peinte ou sculptée. On a vu précédemment que le paragraphe de Vitruve sur l'espace scénique était précédé par un paragraphe sur l'organisation architecturale du front de scène⁴⁷². Lorsque l'on remet ces informations en place afin de visualiser l'espace scénique, on se retrouve devant un

⁴⁷²VITRUVÉ, *De Architectura/De l'architecture*, Op. Cit., livre V, chapitre 6, paragraphe 6, édition de Pierre GROS, p. 394.

arrière-plan scénique constitué par le mur du fond de scène. Ce mur fait partie de l'architecture du bâtiment théâtral. Dans ce paragraphe, Vitruve explique que ce mur doit être agencé par plusieurs rangées de colonnades superposées en étages : « [...] epistylia et ornamenta earum columnarum altitudinis quinta parte. »⁴⁷³, que l'on peut traduire par : épsistyle [architrave] et ornement de colonnes superposées en cinq [ou trois?] rangées. En clair, le mur est rempli, au moins aux deux tiers, de colonnes dans des dimensions et selon des proportions relativement précises pour aboutir à l'harmonie d'ensemble. Une annotation de la traduction dirigée par Pierre Gros précise une information intéressante :

« Quelles que soient la rigidité des préconisations vitruviennes et leur plus ou moins grande adéquation à la réalité observable, il convient de noter que le théoricien a parfaitement compris que désormais le front de scène, tel qu'il se constitue sous ses yeux avec les grandes créations de Pompée et d'Auguste, présente au *populus* réuni dans la conque des gradins l'image d'une façade de palais royal où le pouvoir, représenté par les effigies du personnel régnant et celles de ses divinités protectrices encadrées de colonnes, se met en scène. »⁴⁷⁴

Le lien entre la façade royale du front de scène et ce que dit Vitruve sur les portes royales correspond tout à fait. Le front de scène, ou façade orientée vers le public de l'ancienne *skene*, est décoré en dur, architecturalement et de façon permanente afin d'afficher un pouvoir royal. En l'occurrence sur ce point, le décor du théâtre en tant que bâtiment correspond au décor virtuel de la fiction tragique. Cependant il est évident qu'il ne disparaît pas pour la comédie, ni pour la satire.

473 *Ibid.*

474 *Ibid.*, note 62.

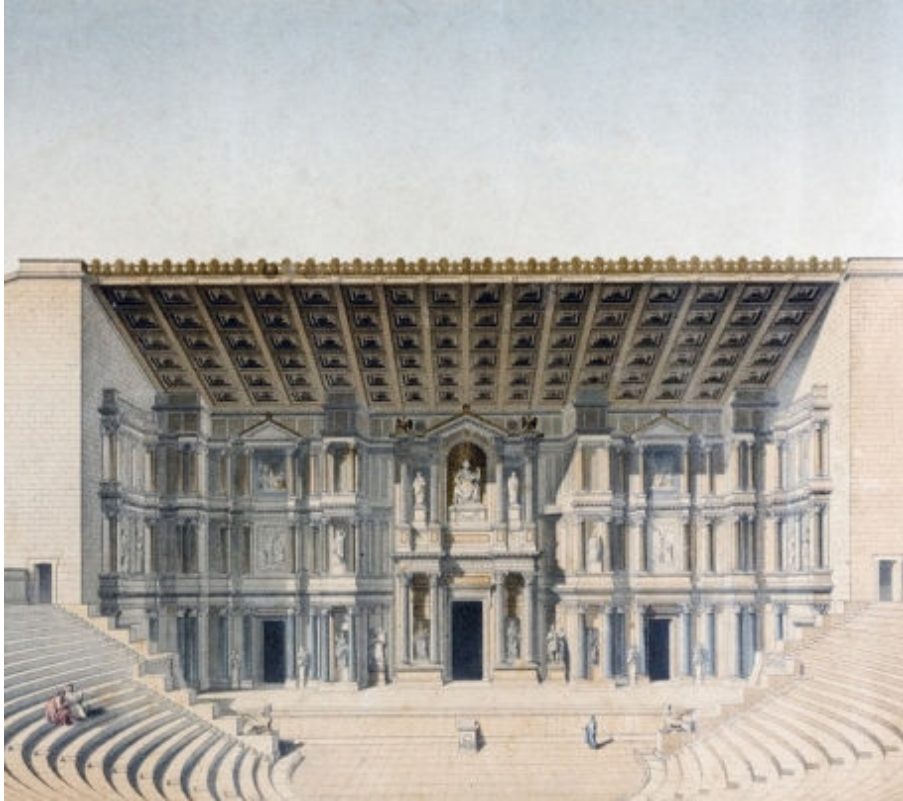


Illustration 30: Dessin de reconstitution du *Frons scaenae* du théâtre d'Orange Ier siècle av. J.C. (dessin illustratif de repères chronologiques sur le site officiel du théâtre d'Orange)

Il n'est pas à exclure que le front de scène, et d'autres parties du théâtre, aient été ornés de peintures et même de scènes peintes (situation d'image représentée en peinture) afin de décorer l'architecture. Agnès Rouveret donne un exemple de ce qui pouvait se faire à Pompéï sur une fresque murale⁴⁷⁵. Elle parle souvent également de la peinture comme « décor »⁴⁷⁶ ou « décoration interne »⁴⁷⁷ du bâtiment. Qu'il y ait eu des peintures

475 Agnès ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne, Op. Cit.*, « Pompéï, Maison du Labyrinthe, *oecus maior* : pilliers devant fresque, certaine correspondance », pl. I, p. 603 et pl. II, p. 604.

476 *Ibid.*, p. 206.

477 *Ibid.*

murales ne signifie pas pour autant qu'elles soient passées d'art ou d'ornementation architecturale à toiles/panneaux peints représentant un environnement ou un lieu correspondant à une fiction qui se joue devant ce panneau et que virtuellement, le public connecte les deux ensembles pour en faire une fiction totale.

D'autant plus qu'après avoir mis tant de soin à travailler et orner un front de scène aussi présent et imposant, dont le but est de mettre en scène le pouvoir en place aux yeux du peuple, mettre une toile peinte devant s'avérerait plutôt illogique et surtout contre-productif.

- De *skene* en *scaenae*

Il a été évoqué précédemment que la datation de l'invention de la *skenographia* par Aristote correspond à l'introduction de la *skene* selon l'étude des œuvres d'Eschyle. On peut y ajouter maintenant le « *scaenam fecit* » d'Agatharchos selon Vitruve. Il reste tout de même un flou sur la dimension de *graphia* de la *skenographia*. On a commencé à voir qu'il ne s'agit pas de peinture, qu'il soit question de *skene* ou de *scaenae*. Comme dans le cas de Vitruve, il est intéressant de remettre les informations en contexte chez Aristote. S'il ne précise pas la nature de ce qu'il entend par le mot et concept de *skenographia* au moment où il l'introduit, trois passages dans les autres chapitres de la *Poétique* – dont je vais proposer à chaque fois une traduction –, peuvent apporter des éclairages sur certains aspects, plus proches de la scénographie qu'on ne pourrait le penser au premier abord.

Tout d'abord la dernière phrase du chapitre six traite d'un intervenant dont l'activité peut se rapprocher de la scénographie :

« ἔτι δε κυριωτερα περι την ἀπεργασίαν των οψεων η του σκενοποιοῦ τεχνη της των ποιητων εστιν »

le plus important pour l'achèvement (du travail théâtral, c'est-à-dire la performance scénique) est du côté de l'art/savoir/technique des *skenoipoioi* plus que de l'essence/ressort des poètes (écriture dramatique).

Le sens majeur de cette citation est que la performance scénique dépend plus de son aspect spectaculaire que de la poétique en tant qu'écriture dramatique. Le terme de *σκενοποιοῦ* (*skenoipoioi*) est très important. S'il ne se confond pas avec celui d'un potentiel *σκηνογράφος* (*skhinographos*, scénographe), il est tout aussi relié à la *skene* (ici écrite *σκενο* ou *σκηνο* pour *σκηνή*, la *skene*) et contient aussi une dimension de création ou fabrication, *ποιεῖν* (*poiéin*), avec la deuxième partie du mot *poioi*. Les traductions en « fabricant d'accessoires »⁴⁷⁸ ou « homme préposé aux accessoires »⁴⁷⁹, ne spécifient pas le rapport direct avec la *skene* et se focalisent sur l'extension scénique des accessoires. Dans la structure du mot, il est pourtant clair que cet intervenant s'occupe de la *skene* dans sa conception et/ou sa fabrication, mais aussi dans sa technique ou son artisanat, contenues dans le terme *τεχνη* (*techni*). Il s'agit d'une personne qui crée \neg dans un sens de conception et/ou de fabrication \neg des *skenes* grâce à une technique ou un savoir-faire particulier. L'auteur ne donne pas plus d'informations directes mais on peut raisonnablement émettre l'hypothèse d'une continuité logique entre le travail de scénographie et celui des *σκενοποιοῦ* dans la mesure où il s'applique au même objet et qu'Aristote accorde dans son écrit une importance particulière aux deux pratiques. Dans le cas où un scénographe (*σκηνογράφος*) intervient, il peut traiter l'aspect technique des déformations optiques sur une conception et une fabrication proposées par les *σκενοποιοῦ*. À moins que la *σκηνογραφία* ne soit qu'une partie du travail des *σκενοποιοῦ* pour la production des *skenes*, c'est-à-dire la technique en question. D'ailleurs Aristote

478 ARISTOTE, *Poétique*, traduction du grec par Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, *Op. Cit.*, pp. 56 et 57.

479 ARISTOTE, *Poétique*, traduction du grec par J. HARDY, Éditions Gallimard, Paris, 1996 [1ère éd. Les Belles Lettres, Paris, 1990], p. 90.

ne désigne jamais le scénographe (*σκηνογράφος*) dans le reste de son ouvrage, ce qui peut vraiment renvoyer l'une à l'autre. En tous cas, cela correspondrait à la transition du drame écrit à la représentation scénique, c'est à dire de la création dramatique à la création spectaculaire de la *skene*. Les *σκενοποιοῦ* seraient alors simplement les créateurs/fabriquants \neg voire designers \neg de *skene*, soit au sens moderne, des scénographes.

Il est à noter en tous cas que l'intervenant n'est pas nommé peintre (*ζωγράφος*, *zographos*). Ce qui renvoie à la formule du chapitre XXV, dans le premier paragraphe :

« επει γαρ εστι μιμητης ο ποιητης ωσπερανει ζωγραφος η τις αλλος εικονοποιος [...] »
puisque la *mimistis* (imitation/représentation) est l'art (foyer/source) du poète comme du peintre et des autres faiseurs d'image.

Ici l'auteur nomme le peintre dans son activité. Il semble tenir cet art en estime. Pourtant il n'intègre pas le peintre ou l'activité de peinture, au spectacle, que ce soit dans la dimension de production dramaturgique ou dans la performance scénique. Il ne traite pas plus du sujet dans le reste de l'ouvrage. On peut légitimement se demander à cet endroit si l'auteur n'aurait pas poussé un peu plus loin son commentaire sur la place ou l'action du peintre dans le cas de l'utilisation de toiles peintes au cours de la performance théâtrale. La question se pose dans une dimension de concurrence, de cohérence ou de coordination, surtout dans l'objectif de produire des effets spécifiques sur les spectateurs qui pourraient être perturbés ou parasités par la logistique impliquée.

D'ailleurs la question des effets à produire sur les spectateurs, abordée à la troisième phrase du premier paragraphe du chapitre XIV, contribue au développement de cette perspective sur le rapport de l'écriture dramatique à la performance scénique :

« το δε δια της οψεως τουτο παρασκευάζειν ἀτεχνοτερον και χορηγιας δεομενον εστιν »
ces effets (frayeur et pitié) se produisent/fabriquent sans art/technique/savoir
(*atechnoteron*, sous entendu de la poétique) et par un travail de mise en scène
(*chorigias*, qui organise le travail du chœur) convenable (judicieux).

Ici l'idée générale est claire dans la distinction du travail de l'écriture poétique avec les objectifs de la performance scénique. L'auteur définit clairement les émotions attendues par l'expérience théâtrale : frayeur et pitié. Il est intéressant de constater que celles-ci sont apportées par les performeurs, c'est-à-dire la composante humaine de la représentation. Ce que l'on peut percevoir en creux, c'est aussi que la puissante dimension émotionnelle espérée par la performance humaine ne laisse pas beaucoup de place à la présence de toiles peintes décoratives comme élément participant à la finalité de l'exercice. Cet aspect est d'autant plus prégnant quand on le met en parallèle avec l'importance qu'Aristote concède à la *skenographia* en la nommant dans les innovations fondatrices apportées par Eschyle et Sophocle à l'art théâtral⁴⁸⁰. Elle est mise sur le même plan d'importance que l'introduction du deuxième et du troisième acteur, la diminution du chœur et l'élaboration de l'écriture dramatique. En outre, ces transformations sont contextualisées dans le chapitre portant sur les origines et l'histoire de la représentation en général \neg et de la poétique en particulier \neg , après une explication de la naissance de la tragédie et de la comédie par l'improvisation. S'il n'aborde jamais le dispositif théâtral dans son ouvrage, il nomme expressément la *skenographia*, en très bonne place des fondamentaux. Celle-ci passe alors comme un acquis, un élément intrinsèque et nécessaire de l'art théâtral.

On pourrait alors la questionner ici comme mise en scène, au sens moderne, ce qui pourrait être logique dans l'énumération des innovations par Aristote et avoir plus de sens contextuel que le décor peint. Cependant, d'un côté, la *skene* désigne vraiment le bâtiment et, de l'autre, la dimension de prise en charge des danseurs et des chanteurs du chœur se fait par le *chorigias* (*χορηγίας*). Ce qui permet difficilement de pousser plus avant cette possibilité.

480ARISTOTE, *Poétique*, traduction du grec par Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, p. 45.

En conclusion des informations que donne la *Poétique* dans son entier, on peut établir, que la *skenographia* ne concerne que la *skene*, en tant que concept et/ou construction. Et si la *skenographia* apparaît dans le même temps que la *skene*, on peut alors poser qu'il s'agit d'une propriété de la *skene*. Mettre en relation la *skenographia* d'Aristote et la *scaenographia* de Vitruve peut s'avérer précieux pour essayer de préciser cette propriété.

Si l'on se réfère aux termes stricts il n'est pas question de la même chose. La *skenographia* est une propriété de la *skene* nouvellement introduite et construite dans l'espace théâtral. Le rapport sémiotique et spatial de la *skene* influe sur, ou est influencé par, la poétique. Elle est introduite par une invention narrative, et en même temps, elle conditionne la mise en scène et la représentation par son apparition. C'est l'introduction d'un élément de performance scénique spécifique dans l'espace-temps et le sens à la fois réel et fictionnel. Elle donne une matérialité à l'idée du palais, offre de nouvelles possibilités de jeu, permet de se cacher ou de cacher des choses, elle crée corrélativement de l'obscène dans son dos et amène un point aveugle sur le paysage qui sert de toile de fond, d'écrin et de décor à la fiction. Elle ancre au final la représentation théâtrale dans une représentation plus concrète. Elle commence à supporter une part des images du poème dramatique.

La *scaenographia* définie par Vitruve ne concerne pas directement le théâtre mais la perception de l'image architecturale de l'édifice achevé. La *scaenographia* prend pour objet l'impression ressentie par l'effet que renvoie le bâtiment ; sensorielle, morale et dans l'ensemble de l'organisation cognitive. Elle influence le cheminement du regard sur les volumes réels et le constat de déformation. C'est une création d'image par l'architecture réelle, dans le ressenti humain. D'une façon synthétique la *scaenographia* chez Vitruve est la manière de créer des images par l'architecture, dans la déformation ou la correction. Ensuite il utilise les mots *ornatus* et *scaenae* pour parler du théâtre romain de son époque. Il n'y est pas question de peinture mais d'ornement architectural et de l'équivalent de la *skene* grecque qui a évolué, en un front de scène (puisque c'est la

seule partie spécifique qui n'ait pas été fondue dans l'architecture globale). Cependant ce terme est aussi utilisé en tant qu'image ou situation d'image que l'on peut trouver en peinture. On voit ici, dans le vocabulaire, tout l'aller-retour de pensée de la *scaenographia*, que l'on retrouve aussi dans le vocabulaire français et dans la partie du paysage abordée plus tôt ; c'est-à-dire autant le dessein du projet que sa concrétisation et son résultat.

Comment la *skene*, en tant que bâtiment a-t-elle donc donné à la fois la qualification de l'élément principal de l'architecture théâtrale et celle d'une situation d'image ? Car la situation d'image existe avant l'apparition de la *skene* avec l'art de la peinture et celui du poète.

Un passage par la biographie de Ménédème écrite par Diogène de Laërce, nous apprend que les professions d'architecte et de scénographe n'étaient pas incompatibles. Elles étaient même transmissibles en même temps, de père à fils⁴⁸¹. Or, même si exercer comme architecte et comme peintre n'est, a priori, pas impossible, il s'agit de deux corps de métier distincts dans leur artisanat. En relation avec ce que l'on vient de voir des *σκενοποιοῦ* comme créateur/fabriqueur de *skene*, c'est-à-dire un bâtiment, on peut raisonnablement faire le lien entre les deux disciplines, même si elles ne sont clairement pas amalgamées. Il est à noter cependant que Diogène écrit *σκηνογράφον* et non *σκενοποιοῦ*, ce qui pourrait indiquer deux professions différentes. Cependant, dans le contexte du passage, cela pourrait être plutôt une tournure d'écriture. En effet, après avoir nommé les deux professions de Ménédème (« ἀρχιτέκτονος » et « σκηνογράφον »), Diogène de Laërce raconte qu'un disciple d'Alexinus lui reprocha que le philosophe ne pouvait pas, « εἰπὼν ὡς οὔτε σκηνην οὔτε ψήφισμα προσήκει τῷ σοφῷ γράφειν »⁴⁸², ce que l'on peut traduire par : toutefois, comme écrire ni *skenes*, ni

481 Diogène LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres suivies de la vie de Plotin par Porphyre*, trad française de Ch. ZEVORT (*Op. Cit.*) et version électronique disponible sur internet, <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/laerce/menedeme1.htm>, consulté le 7 mars 2018.

482 *Ibid.*

décrets ne sont appropriés pour le sage. Le verbe d'action peut être traduit par écrire (γράφειν », gráphein), en l'occurrence ici des scènes (« σκηνήν ») et des décrets (« ψήφισμα »). C'est le même verbe qui est employé pour les deux. Or, il apparaît quand même que l'utilisation de ce terme, en mettant sur le même plan les scènes et les décrets, renvoie moins à l'acte d'écrire sur du papier qu'à l'idée de concevoir par l'esprit et de donner une forme (ce qui est aussi le sens de ποιείν [poieín]). On retrouve encore une fois la dualité du design, alliant le fond et la forme, en l'occurrence celle de la skene. Ce qui oriente l'utilisation de ce mot en tant que bâtiment et non en tant que décoration et pourrait indiquer une possible dualité de terme pour la même activité : skinográphon et skenopoioú.

Si on reprend ce que Vitruve dit d'Agatharchos, il y a bien une transmission de son savoir à Démocrite et Anaxagore. Agnès Rouveret nous dit qu'il s'agissait d'un peintre⁴⁸³. Cependant Vitruve précise qu'il fabriqua la scène. De plus dans la préface du livre où est écrit ce passage, il cite Democrite et Anaxagore en tant que physiciens : « Democritus, Anaxagoras, Xenophanes reliqui physici sensissent de rerum natura »⁴⁸⁴, ce que l'on peut traduire par : Democrite, Anaxagore, Xenophane ont laissé des écrits scientifiques pour comprendre les choses de la nature. Ce qui contribue à l'idée qu'ils se sont intéressés au travail d'Agatharchos dans un approfondissement de ce qui constitue les lois naturelles. Les biais de perception optiques en font partie. De plus le paragraphe qui suit directement celui de la transmission d'Agatharchos à Democrite et Anaxagore commence directement comme suit : « Postea Silenus de symmetriis doricum editit uolumen [...] »⁴⁸⁵, que l'on peut traduire par : Après Silenus publia un ouvrage au sujet des proportions Doriques. Il apparaît donc clairement qu'il s'agit d'une recherche sur les lois de perception de l'architecture et de son esthétique. On peut dire ici son design.

483 Agnès ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Op. Cit., pp. 111-112.

484 VITRUVÉ, *De Architectura/De l'Architecture*, Op. Cit., livre VII, préface, paragraphes 2, édition de Pierre GROS, p. 442.

485 *Ibid.*, paragraphe 12, édition de Pierre GROS, p. 450.

Effectivement si une *skene* est fabriquée, à l'instar de tout autre bâtiment, il faut lui donner une forme. Pour qu'elle donne lieu à un travail théorique repris par deux physiciens, c'est que cette forme était singulière. Cela prend tout son sens avec ce que dit Vitruve de la *scaenographia* (rapport de l'architecture à l'image et aux déformations de perception, potentiellement à corriger) et du terme de *skenographia* employé par Aristote.

Graphia dans un sens de dessin/dessein ou conception/forme-image peut se traduire au plus juste par l'idée contemporaine française de design. Concevoir une forme, une image pour la *skene*. Concevoir/designer la *skene*. Ce cheminement réflexif apparaît d'autant plus juste quand on prend en compte l'apport de Mireille Courrént :

« L'*operis aspectus* est « l'effet visuel produit par un édifice », la perception que l'œil humain a de sa masse et des rapports qu'entretiennent entre elles toutes ses composantes. La définition du *decor* vitruvien suppose que l'édifice repose sur une vérité naturelle, et qu'il donne à voir cette vérité. Il repose sur la vérité s'il est constitué de *res probatae*. Mais lorsqu'il s'agit de la donner à voir, il faut tenir compte de la perception propre à l'œil humain. La convenance ne s'obtient en effet que lorsque l'aspect visuel a été *emendatus*, c'est-à-dire « corrigé ». Pour que l'aspect d'un édifice corresponde au choix des éléments qui le constituent, il est nécessaire d'apporter des corrections ; en d'autres termes, l'architecte compose la masse de son bâtiment à partir de lois mathématiques qui expriment une *symmetria*, mais l'aspect final du bâtiment ne rend pas forcément cette *symmetria* visible. Il existe parfois un décalage entre le projet mathématique et l'objet que l'on voit. »⁴⁸⁶

« Le discours de Vitruve sur le regard justifie les gestes techniques, ajouter ou retrancher un petit peu, par une démarche éthique : représenter la vérité mathématique du bâtiment (celle qui a servi de point de départ, la *symmetria*) revient à donner l'apparence du vrai, et c'est finalement tromper le regard par l'intelligence. »⁴⁸⁷

486 Mireille COURRÉNT, « Illusion du réel et esthétique de la correction : *mimesis* et *phantasia* dans la théorie vitruvienne de l'architecture », revue *Pallas*, no 92, 2013, mis en ligne en 2013, URL : <http://pallas.revues.org/163>, consulté le 02 juin 2017, paragraphe 14
487 *Ibid.*, paragraphe 28.

Le propos de l'auteure s'inscrit totalement dans la direction prise quant à considérer la scénographie antique comme perception et correction de l'image architecturale. Il embrasse également la dimension de perception plus largement que par le sensoriel ou le cognitif. C'est aussi une dimension morale, voire éthique, qui est en jeu. La déformation du réel apparaît comme un mensonge. La vérité de la correction trahit par l'illusion.

C'est bien dans cette continuité d'aménagement des proportions que le paragraphe de Vitruve sur l'ouvrage de Silènos (au sujet des proportions Doriques) suit celui d'Agatharchos (transmettant son savoir *scaenographique* à Democrite et Anaxagore). On peut en déduire que le bâtiment de la *skene*, *designed*, ou *designée* par Agatharchos bénéficiait d'un traitement remarquable en matière de perception optique. Cela fonctionne avec un bâtiment au traitement régulier mais corrigé ou avec une intention plus créative. Une démarche de traitement d'illusion optique peut d'autant plus comprendre si le bâtiment est une simulation, en bois ou toile, d'un palais ou d'un autre édifice. Le but étant de donner l'idée d'un palais sans en construire un vrai, avec marbre et pierre. Ce qui évoluera par la suite avec la pétrification⁴⁸⁸ de la partie basse, c'est-à-dire la pérennisation en pierre de l'étage inférieur, comme on la retrouve à Épidaure. La *skenographia* est donc dès le départ un travail d'image du projet architectural dans un but de modification de sa perception par le public. On pourrait la transposer en *skenodesign*, *skenedisegno*, ou peut-être plus justement *image situation design* (conception de mise en situation d'image). Cette dernière proposition implique avec elle l'élaboration de tout l'univers – y compris relationnel – qui permet l'avènement de l'image. Elle ramène le paradigme image-usage-support-expérience déjà étudié avec le paysage et ne néglige pas les composantes de création et maniement de représentations, d'images et d'imaginaires.

Le lien entre ce qu'a été l'origine de la scénographie (et comment elle a perduré) et la

488 Voir la « pétrification de la σκηνή [skene] vers 420 [av. J.-C.] », soit trente huit ans après son apparition. Agnès ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne, Op. Cit.*, p. 112.

théorie systémique de la scénographie, telle qu'elle a été développée précédemment, est clair et direct dans sa dimension de création d'image, ainsi que la profondeur de sa qualité de perception. Il n'y a pas de rupture entre son avènement et sa pratique contemporaine.

Une question subsidiaire reste en suspens : qui de Sophocle ou du duo Agatharchos/Eschyle serait le réel introducteur ? Il semble que ce soit Eschyle qui introduit la nécessité d'une *skene* dans son poème et Agatharchos qui en produit un design particulier si l'on suit Vitruve. Mais Aristote associe l'introduction de l'acteur supplémentaire et le design de la *skene* à Sophocle, dans un texte antérieur et plus proche de la période concernée, ainsi qu'avec la première occurrence historique du mot. Pour Agnès Rouveret il y a dix ans de cohabitation entre les deux auteurs, ce qui rend très précise l'apparition de la *skene*, la prise en compte de son design, de son utilisation et peut-être une paternité partagée, renforcée par la relation établie par Aristote. Les éléments penchent en faveur des capacités plastiques d'Agatharchos, portées par l'instruction poétique d'Eschyle mais Sophocle a pu améliorer le design et se l'approprier rapidement par la mise en scène et l'usage du troisième acteur, au décès d'Eschyle.

Quant à l'étymologie du mot, elle reste très intéressante car, d'un côté, rien ne garantit que la correction des déformations de perception n'était pas prise en compte avant l'introduction de la *skene* au théâtre. D'un autre côté, c'est bien son nom qui est corrélé à l'apparition de cet élément architectural. De plus, l'appréhension de cet élément, support de fiction et d'imaginaire, implique un statut particulier, par rapport à son image. D'un point de vue plus technique, cet élément a, de fait, constitué un point de mire visuel de par le dispositif dans lequel il s'insérait. Un dernier paramètre à prendre en compte est la dimension potentiellement sacrée de la *skene* introduite au théâtre. Potentiel fruit d'un déplacement depuis un temple ou un usage rituel, son apparence était peut-être importante et aurait suscité des déformations de perception qui aurait créé le

concept de *skenographia* avant son introduction au théâtre. Cela reste une piste de recherche et d'hypothèse, à ce stade.

On peut en tous cas comprendre la confusion entre la scénographie et la perspective peinte par les traductions qui en ont été faites et surtout par la nécessité de prendre en compte un contexte sans lequel, le propos de Vitruve reste obscur, et celui d'Aristote laconique. Les traductions de la Renaissance embrassent la version de représentation en deux dimensions peinte et conditionnent l'approche de la scénographie pour plusieurs siècles. En tous cas, l'avènement de la scénographie antique résonne ainsi avec les rouages de la machine à représenter dans la notion de *disegno*. La théorie systémique de la scénographie peut alors prendre en compte le dispositif théâtral d'emplacement et de vision des spectateurs afin de produire une image et un effet, son but premier étant de jouer avec l'imagination des spectateurs.

2. 2. 1. c. Pour en finir avec le fantasme de la toile peinte

Au vu des éléments observés et sans apports contradictoires jusqu'à ce jour, la *skenographia* n'était donc pas un système de toiles peintes ; il s'agissait plutôt d'un design d'image. D'ailleurs Pascal Thiery, dans son ouvrage sur Aristophane établit que :

« Nous ne trouvons de même aucune référence à des changements de décors à vue ou à des décors tournants, et, compte tenu de la propension d'Aristophane à se moquer des artifices scéniques ou à les parodier, nous sommes forts à penser que les [periactoi] n'existaient pas vraiment à son époque, puisqu'il n'y fait pas la moindre allusion. »⁴⁸⁹

489 Pascal THIERCY, *Aristophane : fiction et dramaturgie*, Éditions Les Belles Lettres, Paris, 1986, p. 28.

Ici les periactes sont entendus comme des décors tournants⁴⁹⁰ et non comme machine à tonnerre, aussi appelée brontë, ce que j'ai démontré plus tôt avec la traduction de Vitruve⁴⁹¹. Pascal Thierry établit qu'il n'y a aucun indice pour attester de l'existence des décors peints. Tout le travail de recherche que j'ai accompli jusqu'ici arrive également à cette conclusion sans aucune ambiguïté. Nonobstant, la conception du décor à toiles peintes résiste et certains chercheurs la soutiennent, depuis la Renaissance jusqu'à nos jours comme on a pu l'entrevoir. Afin de faire sérieusement le tour des éléments disponibles sur la scénographie grecque antique et de prendre en compte toutes les possibilités, il est judicieux de prendre maintenant un moment pour aborder sérieusement cette hypothèse, voir comment elle se concrétise, et tester jusqu'au bout ses limites pour pouvoir établir si elle tient vraiment debout en elle-même.

- Représenter devant une image peinte ?

Il s'agit ici de prendre les éléments de manière purement factuelle comme si un scénographe tentait de reproduire ce système avec exactitude pour une reconstitution historique. Selon ce qu'a décrit Margaret Bieber, un châssis de toile représentant une scène peinte était appuyé contre la *skene*. Il y avait un système de rails au sol pour en changer souvent et rapidement par coulissage. Les comédiens jouaient devant. Cette possibilité pose alors de nombreuses questions pratiques du point de vue du duo châssis/*skene*, des acteurs et des spectateurs.

Tout d'abord du point de vue du châssis peint. Quelle était sa dimension ? Et par rapport à la *skene*, était-il à la même hauteur/largeur, plus grand ou plus petit ? Quelle était sa largeur ? Comment tenait-il pour ne pas tomber ou être basculé par le vent ? Comment

490Ce que Margarete Bieber appelle *scaena ductilis* et qu'elle a décrit précédemment comme un système de toiles peintes. D'autres auteurs y voient des prismes décoratifs, d'autres sont juste dubitatifs.

491Voir 2. 2. 1. b. - Relire Aristote et Vitruve avec les mots justes ?

était-il protégé de la pluie, surtout la peinture ? Comment était-il placé ou déplacé dans les rails ? Pouvait-il être vraiment incliné puisqu'une telle surface réfléchit la lumière et pouvait aveugler des spectateurs, surtout en fonction de l'inclinaison du soleil ? Le châssis était-il percé pour laisser des entrées ou des fenêtres ? S'agissait-il d'un seul grand châssis ou de plusieurs petits assemblés ? Quelle était l'échelle de ce qui y était représenté ? Correspondait-elle à la taille des acteurs ? Selon quel point de vue était orientée la perspective ? Y avait-il une continuité avec le paysage alentour ? Qui se chargeait de changer les châssis ? Combien pesaient-ils et combien de personnes fallait-il pour effectuer cette opération ? Que devenaient-ils hors utilisation ? Comment étaient-ils stockés ? Étaient-ils renouvelés à chaque concours ? Chaque théâtre disposait-il des siens ou appartenaient-ils aux poètes ? Combien coûtait leur fabrication ? Y avait-il une reconnaissance des peintres et une spécialisation d'atelier ?

Du point de vue des acteurs, la représentation peinte était-elle un support de jeu ? Étaient-ils praticables (entrée/sortie, porte, fenêtre) ? Comment intégraient-ils cette dimension fictive d'une représentation réelle et d'une image peinte sur un châssis ? Quelles interactions étaient possibles ? Était-ce sécurisé ? Y a-t-il eu des accidents ?

Du point de vue des spectateurs, que voyaient-ils ? La *skene* était-elle entièrement cachée par le châssis ? Comment fonctionnait le rapport de représentation fictionnelle entre le comédien et la toile ? Comment l'échelle pouvait-elle être raccord avec les déplacements des personnages ? Comment la lumière du jour fonctionnait-elle avec la lumière et les artifices de la représentation peinte ? Comment pouvait fonctionner l'enchaînement des toiles ? Quelles dimensions et distances étaient nécessaires pour que l'image représentée en peinture soit visible et lisible par le public (étant donné la profondeur de l'orchestra ajoutée à celle des gradins et l'inclinaison de la pente et des champs de vision) ? Comment le public pouvait-il intégrer l'image de fond à la fiction ? Comment le rapport de fiction pouvait-il évoluer entre l'illusion d'une architecture pleine (un bâtiment) et la profondeur et la vastitude d'un paysage peint (un espace, le contraire d'un bâtiment) avec un châssis et une *skene* posés au même endroit ?

Ce qu'on peut conclure dans un premier temps est qu'un système de toiles peintes fonctionnant réellement demande une logistique et une industrie conséquente qui n'est jamais abordée. Le mastodonte d'organisation de la boîte à illusion perspectiviste de la Renaissance a montré l'importance des ressources qu'il demandait⁴⁹². Il a aussi apporté son lot de questionnements associés (comme la place du Prince par exemple, mais nous y reviendrons plus tard). Même si l'on suppose qu'il était moins perfectionné, le système grec n'en resterait pas moins lourd dans tous ses aspects. Il demande à prendre en compte nombre de conséquences qui ne sont pas traitées par ses défenseurs. En effet, poser un châssis contre un mur et jouer devant appelle beaucoup d'informations contre-intuitives : le jour montre crûment qu'il s'agit d'une peinture, quand la lumière ne s'y reflète pas, blanchissant ainsi une partie de l'image. Ce qui contrefait aussi le travail des ombres. Une image peinte verticale ou basculée ne produit pas les mêmes angles de vue et déforme l'image. L'échelle et la dimension de l'image ont un impact direct sur la perception et la compréhension d'une image en fonction de la distance à laquelle elle est perçue. La distance entre le premier et le dernier rang des gradins rend le ratio périlleux pour être accessible à l'ensemble des spectateurs, surtout dans les capacités d'accueil conséquentes de la plupart des théâtres. Cela suppose un ou des châssis monumentaux. Du point de vue du motif peint, la logique de passer d'une représentation d'un bâtiment aux contours finis à un paysage limité aux bordures de la toile comme un tableau est difficile à lier. La toile peinte réduit le vaste espace imaginaire du lieu ouvert du théâtre à la surface très limitée d'un châssis qui contredit la fiction. Le cadre de la toile peinte va droit dans ce travers et plus loin encore, dans la mobilisation d'artifices extérieurs au drame. Elle déborde physiquement et représentationnellement le dispositif théâtral en juxtaposant une dimension supplémentaire, voire incongrue. L'intention illusionniste est clairement contrecarrée.

492 Anne SURGERS, *Scénographie du théâtre occidental, Op. Cit.*, p. 87.

- Dispositif contrarié

Ce qui interpelle avec l'hypothèse de la toile peinte ou du décor peint pour la fiction, c'est qu'il y a très peu de croquis d'illustration et de fonctionnement précis proposés. Le propos de Margaret Bieber stipulant « one large screen and placed before the wall of the skene »⁴⁹³ et « several painted movable screen could be put up one behind the other »⁴⁹⁴ → qu'elle appelle aussi « painted scaena ductilis »⁴⁹⁵ → n'est pas illustré dans le chapitre concerné. Il faut aller chercher dans le chapitre sur le festival Dionysiaque pour trouver un croquis⁴⁹⁶ d'Italo Gismondi publié d'abord dans le livre de Carlo Anti⁴⁹⁷. C'est dans le livre de ce dernier que l'on trouve cette proposition accompagnée de deux autres croquis⁴⁹⁸ développant la même idée.

Il est alors fort utile d'analyser enfin une manifestation concrète de l'hypothèse. Dans ces croquis, la *skene* est représentée comme un bâtiment de la forme d'une brique. Un châssis de bois, dont la surface est recouverte d'une toile peinte est plaqué contre la façade. Sur cette toile est représentée en trompe-l'œil la façade d'un bâtiment. Le croquis repris par Margarete Bieber ne comporte pas de bâtiment mais uniquement le châssis vertical avec un mur de pierre quelques mètres derrière, cachant dans le dessin une bonne partie de ce qui aurait pu faire tenir ces châssis debout.

493Margarete BIEBER, *The History of the greek and roman theater, Op. Cit.*, p. 74. Traduction proposée : [...] un grand écran et placé devant le mur [façade] de la *skene*.

494*Ibid.*, traduction proposée : plusieurs écrans peints amovibles pouvaient être mis les uns derrière les autres.

495*Ibid.*, traduction proposée : scène ductile peinte.

496*Ibid.*, Fig. « Reconstruction of the Lenaion theater, Athens », p. 51, attribué à « [Carlo] Anti, *teatri archaici*, pl. IV », p. 312.

497Carlo ANTI, *Teatri greci archaici, da Minosse a Pericle, Op. Cit.*, Table 5, « Teatro nel recinto del Leneo ad Atene (450 circa av. Cr.), Ricostruzione di I. Gismondi », p. 349.

498*Ibid.*, Tables 3 et 4, « Cavea e edificio scenico del teatro di Damòcopo a Siracusa (476 circa av. Cr.), Ricostruzione di I. Gismondi », pp. 345 et 347.

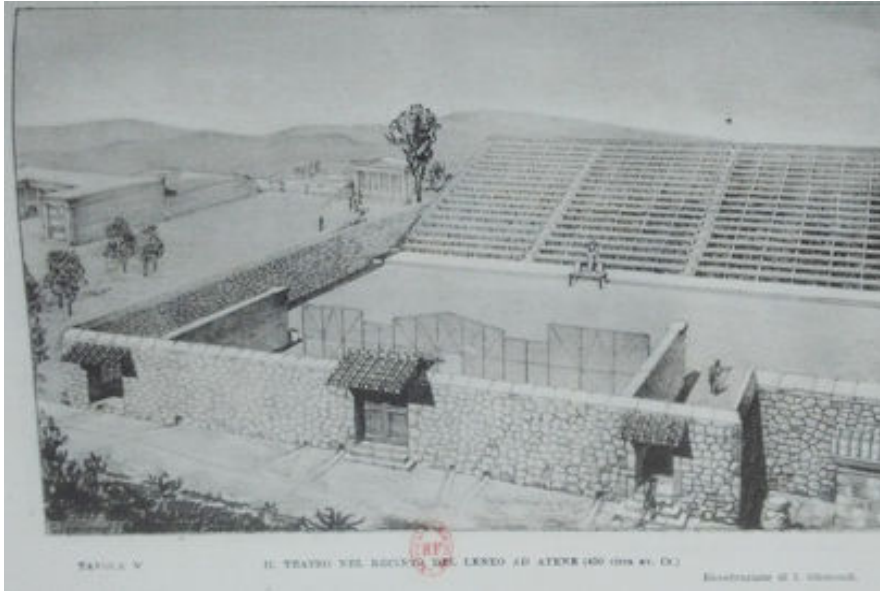


Illustration 31: Dispositif de toile peinte en fonctionnement dans le théâtre grec antique (Athènes), esquisse d'Italo Gismondi pour Carlo Anti, reprise par Margarete Bieber

Cette proposition est très intéressante car elle paraît concrète et réaliste. On peut cependant en trouver les failles assez rapidement. De la manière dont il est représenté, un pareil pan composé de petits châssis accolés ne peut pas tenir debout. Il manque une structure globale avec des contreforts et des contre-poids, indispensables pour une quelconque station et stabilité verticales. Il manque aussi des travées assurant la rigidité de l'ensemble. C'est aspects sont à considérer s'il s'agit de panneaux rigides (bois), or, l'emploi de toiles tendues rend l'entreprise encore moins rigide et maintenable de façon compacte, dans son intégrité d'ensemble. Sans compter les perforations possibles pendant le montage. La question est aussi : comment tous les châssis étaient-ils maintenus ensemble sans travée supplémentaire ou sans toute la petite visserie utilisée aujourd'hui. Le propos ici n'est pas de dire que les capacités de l'époque étaient trop limitées pour une telle entreprise, l'architecture grecque ancienne a démontré ses

prouesses. Ce qui est pointé dans le croquis est qu'il correspond à une approche de l'architecture ou du dispositif peut-être anachronique car cette proposition ne tient absolument pas compte des forces dynamiques et physiques. Une telle construction n'est juste pas réalisable dans la réalité, peu importe l'époque. Même en envisageant de tous petits contreforts cachés par le mur du croquis, le panneau aurait été tellement instable qu'il aurait écrasé les acteurs au premier coup de vent.

Dans l'autre croquis, la proposition n'a pas une faille aussi grossière. Le rôle de maintien est assuré par le bâtiment de la *skene*. Cependant quand on observe l'illustration du dos de la *skene*, on peut encore avoir des réserves sur la structure du châssis qui disparaît complètement. Il y a là trois panneaux de bois trop larges pour être d'une seule pièce chacun. Les tasseaux de bois supposés servir de renfort sont une invention de dessinateur qui ne correspond à rien de fonctionnel. Le dessin propose en fait un décor en un ou trois panneaux de bois trop larges pour être là encore d'un seul tenant et attachés, sans explication visible dans le dessin, au mur de la *skene*. Sans compter qu'il est impossible de changer ces panneaux pour changer de décor car aucun système d'accroche permettant de fixer ou d'accueillir ces panneaux ne figure dans le dessin. Leur matérialité et logique mécanique sont irréalistes.



Illustration 32: Dispositif de toile peinte en fonctionnement dans le théâtre grec antique (Syracuse), vue de dos, esquisse d'Italo Gismondi pour Carlo Anti, reprise par Margarete Bieber



Illustration 33: Dispositif de toile peinte en fonctionnement dans le théâtre grec antique (Syracuse), vue de face, esquisse d'Italo Gismondi pour Carlo Anti, reprise par Margarete Bieber

Il se pose ensuite une question sur l'image représentée. Il s'agit d'une façade de maison cossue de plein pied à trois portes avec de fausses avancées de côté. On retrouve, dans l'approche singulière du traitement de la perspective sur support plat, un écho direct avec les recommandations du traité de Nicola Sabbatini.

« Lorsqu'on aura trouvé le milieu de la façade d'une maison en perspective et, qu'en suite, on voudra figurer, en cette façade, une porte paraissant sise en son milieu ; on divisera la hauteur de ladite maison à l'angle, s'entend, que fait sa façade droite avec sa façade en perspective, en trois parties. »⁴⁹⁹

C'est un passage précédé d'exemples en dessin⁵⁰⁰ où la perspective est toujours centrale et les côtés toujours occupés par des façades de maison au premier plan. La proximité de ces deux approches est assez troublante car elle implique un traitement systémique des décors, maîtrisé, sophistiqué, codifié et bien rôdé. La perspective proposée par Italo Gismundi suppose que ses codes étaient compris du public et de façon systématique dans les autres théâtres. Et puis, quid du paysage champêtre de la satire selon Vitruve ? La logique de représentation n'est pas la même, surtout avec l'utilisation des portes. Les illustrateurs se sont bien gardés de représenter ce cas de figure qui vient contredire la potentielle vraisemblance de l'idée, à l'instar des dessins d'Ernst Robert Fiechter⁵⁰¹, sélectionnés par Margarete Bieber dans son livre. Ils ne figurent que des façades architecturées, point de paysage. Il n'est d'ailleurs pas très clair, dans l'utilisation du terme « decorated as »⁵⁰² et le rapport avec le titre de ces dessins, s'il s'agit de croquis d'architecture en volume (« buildings ») ou de maquettes de peinture en deux dimensions.

499 Nicola SABBATINI (1574-1654), *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, *Op. Cit.*, p. 24.

500 *Ibid.*, Fig. 1, p. 21, Fig. 2, p. 22, Fig. 3, p. 23.

501 Margarete BIEBER, *The history of the greek and roman theater*, *Op. Cit.*, Figs. 241, 242, « Possible background buildings of the fifth century, Fiechter » (*Dionysostheater*) III, p. 60.

502 *Ibid.*

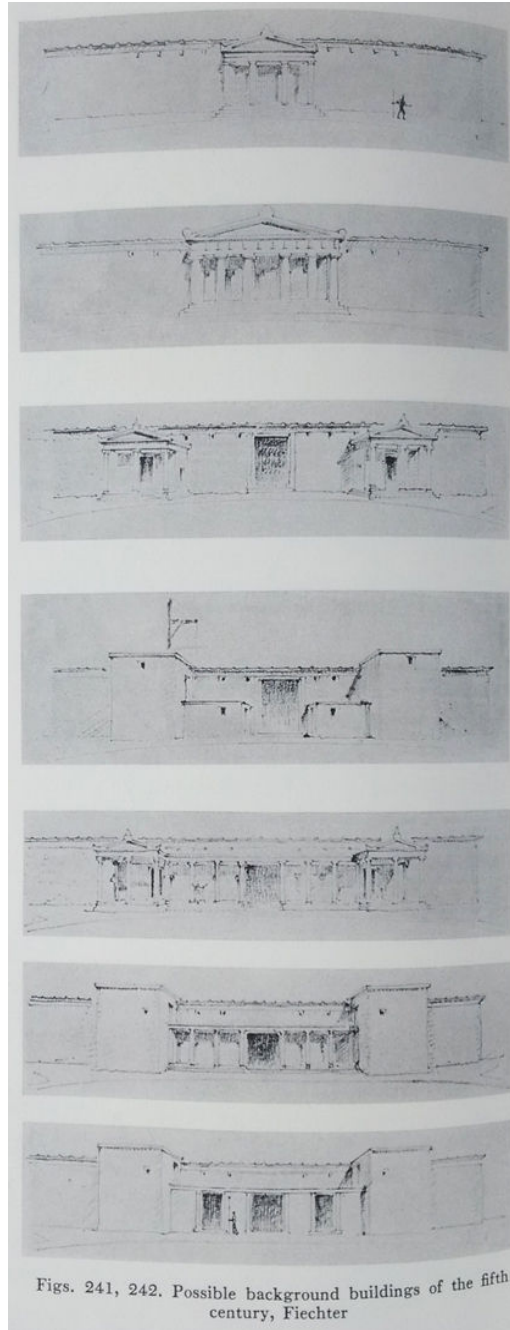


Illustration 34: Skene possible (peinture ou volume?), esquisse d'Ernst Robert Fiechter pour Margarete Bieber

On peut se demander pourquoi un tel système, pour lequel Margarete Bieber a défendu précédemment qu'il existait des rails de transport à Megalopolis, n'a pas été conservé, ni pourquoi il n'en reste aucun traité. L'Histoire et ses dégâts collatéraux ont pu faire leur œuvre \neg incendie, perte, destruction, etc. \neg et pourraient peut-être expliquer qu'il en reste peu de trace. Mais même dans les écrits qui nous sont parvenus, il n'en est fait aucune mention. Il n'y a simplement aucune trace matérielle ou idéale d'un tel dispositif.

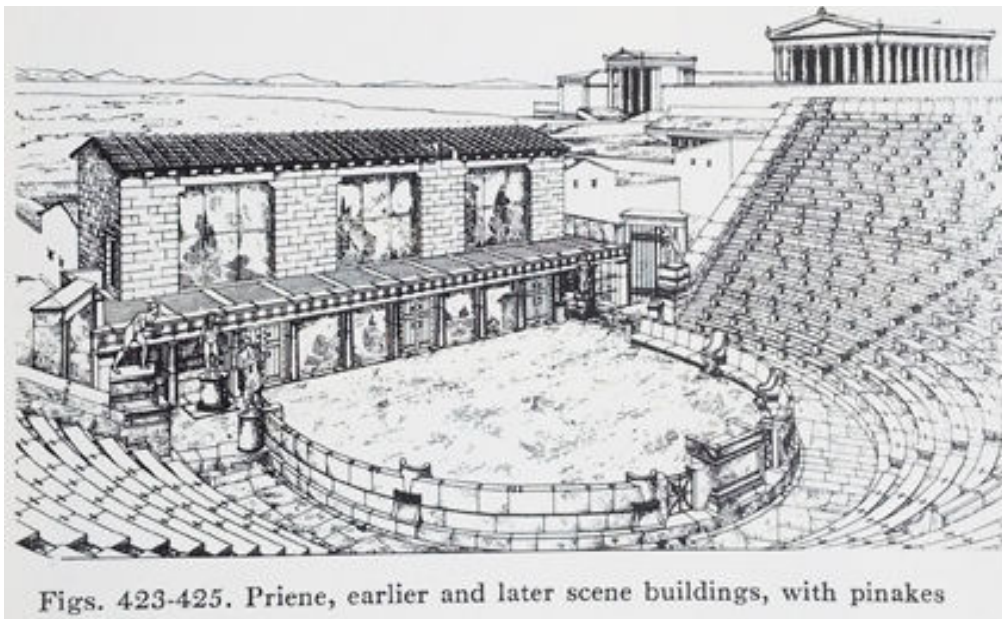
- Avenir d'une *skene* architecturée

Le développement d'un système de toiles peintes est en inadéquation avec l'évolution propre de la *skene*. Jean-Charles Moretti a précédemment établi que des panneaux, possiblement peints pouvaient faire partie de la façade de la *skene*, mais qu'il y avait des colonnes devant ces panneaux. Ici on touche au plus profond non-sens de la peinture donnant un environnement à la fiction. D'une part, pourquoi construire un bâtiment de *skene* avec les attributs de l'ornementation architecturale (au coût temporel et financier conséquent) pour venir le cacher avec un écran ? D'une autre part, si les peintures sont derrière des colonnes, c'est qu'elles n'ont pas fonction à être vraiment discernables et à participer à la fiction. Il s'agit de valoriser l'architecture par un investissement esthétique.

D'ailleurs, lorsqu'on se renseigne sur la période hellénistique, qui suit la période classique, dans le livre de Margarete Bieber, les dessins de reconstitution ne laissent pas de place à une logique du décor peint par rapport à la logique architecturale. Les dessins de « Priene, earlier and later scene buildings, with pinakes »⁵⁰³ et d'« Ephesus.

503 *Ibid.*, Figs. 423-425, « Priene, earlier and later scene buildings, with pinakes », traduction proposée : Priene, bâtiment de scène tôt et tardif ; p. 111, note « Gerkan, *Das Theater von Prien*, pl. XXXV », p.

Reconstructions of Hellenistic theatre, Fiechter ; Bulle ; Model in Stuttgart, Fiechter »⁵⁰⁴ n'esquissent que des panneaux potentiellement décorés de peintures, de la taille d'une grande porte, illisibles pour les spectateurs de la partie supérieure des gradins. Les autres dessins d'illustration ne montrent simplement par de panneaux peints.



Figs. 423-425. Priene, earlier and later scene buildings, with pinakes

Illustration 35: Pinacles de la skene de Priene, esquisse d'Ernst Robert Fiechter pour Margarete Bieber

Quand on tient compte de l'évolution de la *skene* en un bâtiment progressivement construit en partie en pierre, en comparant les illustrations du livre de Margarete Bieber, on constate une élévation en étage du bâtiment sur lui-même, un fort développement de l'ornementation architecturale en volume et une distinction claire de ses différentes parties (sous-bassement, bâtiment ornementé et scène avancée pour

316.

504 *Ibid.*, Figs. 445-448, « Ephesus. Reconstructions of Hellenistic theatre, Fiechter ; Bulle ; Model in Stuttgart, Fiechter », p. 117, note « Ephesus, Reconstruction by Bulle Frickenhaus, Die altgriechische Bühne, pl. I » », p. 316.

l'espace de jeu). C'est le bâtiment entier qui se développe en tant qu'architecture singulière et se pétrifie, selon le terme d'Agnès Rouveret. Selon ces illustrations, que des panneaux peints soient intégrés à la façade comme des sortes de portes signifie que le décor de la fiction aurait été inscrit dans le décor de représentation, et cela à la proportion de quelque chose comme 1/5^e de son échelle ; en comparaison, un timbre pour une lettre. L'espace de jeu de la fiction aurait-il été restreint à un cinquième de l'espace disponible, avec un chœur complet et plusieurs acteurs, pour se jouer devant des gradins pleins de tous les côtés ? Quant à faire figurer des décors destinés à la fiction sur le mur de la partie basse, cela serait inutile car des acteurs jouaient sur la partie surélevée en interaction avec le chœur, au sol. Ce dispositif n'aurait pas eu d'impact. En résumé, l'hypothèse est mise à mal par l'évolution historique de la *skene*.

- *Mimesis* et conventions théâtrales

On peut aussi se demander quel rapport un tel système de toiles/panneaux peints, en plein jour, pourrait entretenir avec le concept d'illusion théâtrale qui anime les décors du XVI^e au XIX^e siècle. Pascal Thiercy cite un point de vue intéressant :

« Il y a quelques années, G.M. Sifakis a même été plus loin, en déclarant qu'il ne pouvait y avoir de rupture de l'illusion théâtrale chez Aristophane car celle-ci était une notion totalement étrangère à la comédie antique. »⁵⁰⁵

De quelle illusion théâtrale est-il traité ? Le positionnement de G. M. Sifakis pose une réelle question de perception de la notion d'illusion dans ses codes, ses justifications, ses finalités et simplement son existence telle que nous la connaissons en France depuis le XVI^e siècle. Voir le concept d'illusion théâtrale comme univoque sur toutes les époques

505 Pascal THIERCY, *Aristophane : fiction et dramaturgie, Op. Cit.*, p. 139.

et les territoires est un ethnocentrisme. Notre époque a deux mille cinq cents ans de recul sur la pratique théâtrale antique. À l'époque classique, le rapport théâtral est encore en construction. Et cela continuera à évoluer. C'est même encore le cas du XXI^e siècle avec l'apparition et l'intégration de nouvelles technologies. Pascal Thiery apporte une nuance importante à l'approche du théâtre antique :

« Il ne s'agit donc pas du désir de faire un théâtre d'illusion, mais de faire admettre en tant que telle cette fiction scénique, quitte à la montrer comme telle si besoin est. »⁵⁰⁶

On a vu précédemment avec Anne Surgers que la boîte à illusion arrive au XVI^e siècle en Italie. Il est donc anachronique de poser la même approche de l'illusion théâtrale sur le théâtre antique. Aristote est clair sur les effets désirés par le poème tragique :

« [...] en représentant la pitié et la frayeur, elle [la représentation de la tragédie] réalise une épuration de ce genre d'émotions. »⁵⁰⁷

« [C]ette tragédie doit représenter des faits qui éveillent la frayeur et la pitié ». Il leur est ajouté « le sens de l'humain »⁵⁰⁸.

La finalité tient dans la purgation d'émotions fortes que sont la pitié et la frayeur, provoquées par leur représentation. L'important c'est l'histoire. Il n'y a pas de place pour des annexes. S'il a semblé évident à un moment de développer des décors peints pour créer une illusion d'ouverture et d'un paysage à l'intérieur d'une boîte scénique fermée dans un certain contexte culturel – devenant une véritable industrie motivant un traité comme celui de Nicola Sabbatini –, ce n'est pas la logique qui anime le traité d'Aristote. Dans un objectif de purgation des émotions, c'est tout aussi antinomique. Aristote demande l'investissement émotionnel du spectateur dans des passions violentes :

506 *Ibid.*, p. 140.

507 ARISTOTE, *Poétique*, traduction du grec par Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, *Op. Cit.*, p.53.

508 *Ibid.*, p. 77

« les plus persuasifs sont ceux qui vivent violemment les émotions »⁵⁰⁹

« produire des émotions violentes »⁵¹⁰

« effets violent »⁵¹¹

Le but n'est pas de mettre les spectateurs dans un état de contemplation et d'admiration de choses extérieures à lui-même, mais de l'investir dans les émotions très fortes de personnages par l'exposition de leur destinée tragique. Les décors peints, à la Renaissance, portent une visée différente. Ils amènent une logique du divertissement, de l'émerveillement et de la nouveauté :

« L'un des premiers exemples connus d'utilisation systématique de la perspective pour le décor de théâtre date du début du XVI^e siècle : il s'agit du décor de Pellegrino da Udine, pour une représentation de *La Cassaria* de l'Arioste, donnée dans la grande salle du palais ducal de Ferrare, lors des fêtes du carnaval de 1508. La représentation a été décrite avec admiration par Prosperi, un chroniqueur de Mantoue séjournant à Ferrare, qui y avait assisté :

Ce qu'il y avait de mieux, lors de toutes ces fêtes et représentations, c'était tous les décors [...] qu'a faits un peintre, Peregrino, qui travaille pour le seigneur [de Ferrare, n.d.a.]. C'était une contraction en perspective d'une ville avec maisons, églises, clochers et jardins. On ne peut se rassasier de regarder tant de choses si ingénieuses et si bien comprises. Je ne crois pas que ces choses aient été détruites, mais je crois qu'on les a conservées pour les utiliser une autre fois. »⁵¹²

C'est une attraction à part entière. Les décors deviennent là aussi importants que les acteurs et le drame. La maîtrise technique, le choix de composition et la diversité des propositions sont sources de ravissement. La perspective dans la boîte à illusion prend tout son sens dans un fonctionnement global, en maîtrisant tous les paramètres, en

509 *Ibid.*, chapitre 17, p. 93.

510 *Ibid.*, chapitre 19, p. 101.

511 *Ibid.*, chapitre 24, p. 123.

512 Anne SURGERS, *Scénographie du théâtre occidental, Op. Cit.*, p. 96.

recréant un univers complet et relativement cohérent. Nicola Sabbatini explique comment il recrée un sol⁵¹³, un ciel⁵¹⁴, la mer⁵¹⁵, au final un paysage complet, dans lequel les acteurs vont évoluer, intégrés dans l'image, l'ensemble contenu dans un espace protégé et fermé. Il s'agit d'un environnement et non d'une juxtaposition de deux réalités, ou plutôt d'une représentation peinte derrière une représentation d'acteurs en chair et volume. Associer décors en deux dimensions peints et acteurs ne va pas du tout de soi et procède d'une démarche progressive et contextualisée, qui n'est pas celle du théâtre grec antique ; surtout quand le paysage alentour se prête à l'imagination du poète.

- Redondance du réel

On se rend compte sur place (en Grèce) que lorsque l'on traite du théâtre grec antique, l'élément environnemental est extrêmement fort et pourtant facilement oublié. Les théâtres ne sont pas fermés. Ce sont des dispositifs intégrés dans les paysages ; dans leur structure (prise en compte de la colline ou de son absence pour positionner les gradins) et dans leur ouverture (les sens et la perception ne s'arrêtent pas aux limites symboliques de l'espace scéniques [orchestra et *skene*]). La perception vagabonde là où son attention est sollicitée, un oiseau, un meuglement, une fumée attirent les yeux, le nez, les oreilles, etc. D'ailleurs Pascal Thiercy précise :

« Le public du V^e siècle, au contraire, pouvait voir par-delà la scène une grande partie d'Athènes, la campagne environnante, et, en se tournant un peu, les Propylées de l'Acropole. »⁵¹⁶

513 Nicola SABBATINI, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Op. Cit., p. 53.

514 *Ibid.*, p. 6.

515 *Ibid.*, pp. 110 à 116.

516 Pascal THIERCY, *Aristophane : fiction et dramaturgie*, Op. Cit., p. 122.

On peut se demander ici l'utilité d'une supposition comme celle de Michel Baridon, de peindre un simulacre d'acropole⁵¹⁷, quand on sait qu'il y en a une bien réelle juste dans le dos des spectateurs à Athènes. De même, pourquoi peindre une campagne sur une toute petite toile en deux dimensions quand derrière elle le paysage de campagne se déroule à perte de vue, apportant en plus ses parfums par le vent ? Cela a-t-il du sens ? Surtout quand cette ouverture sur l'extérieur est prise en compte dans le lieu narratif :

« L'action des drames grecs se passaient généralement en plein air, devant une maison, un temple, un palais ou une tente[...] »⁵¹⁸

Le lieu fictionnel du parvis intègre le lieu scénique, ouvert sur le paysage, avec la *skene* pour édifice fictionnel et réel. Il y a accord et raccord entre le dispositif théâtral concret (lieu ouvert dans le paysage) et le lieu dramatique (parvis, seuil, ouvert lui aussi sur l'extérieur). La charge poétique est ensuite prise en charge par le poète.

- L'art du poète

Affirmer la toile peinte, c'est oublier les capacités évocatrices propres du poème.

Pascal Thiercy le rappelle très à propos :

« Aristophane ne fait d'ailleurs aucune allusion au décor dans ses comédies, et se contente de faire indiquer par un de ses personnages le lieu de l'action ou les changements qui interviennent. »⁵¹⁹

517« Une toile peinte placée sur la *skênê* peut très bien avoir montré une silhouette de Colone réduite à son acropole et à ses remparts. », Michel BARIDON, *Naissance et renaissance du paysage*, *Op. Cit.*, p. 65.

518Pascal THIERCY, *Aristophane : fiction et dramaturgie*, *Op. Cit.*, p. 76.

519*Ibid.*, p. 27.

Le poème prend en charge ses propres paramètres, qu'il sublime souvent. D'ailleurs, Aristote est très clair sur la comparaison du poète et du peintre comme faiseur d'images. Ils sont égaux, similaires dans la pratique de leur art. À ceci près que les mots du poète suscitent l'imaginaire, et que les images évoquées apparaissent dans la vision imaginée des spectateurs. Une anecdote très concrète dans une représentation d'une pièce de Shakespeare (*Winter's tale*) au Théâtre Minack à Porthcurno (Cornouailles) illustre très bien cette fonction. Ce théâtre ouvert est aménagé à flanc de falaise, la scène surplombant l'océan Atlantique.



Illustration 36: Scène du théâtre Minack (Cornouailles), surplombant l'Atlantique

La pièce jouée traite de plusieurs moments de voyage (exil, bannissement). Au moment où un comédien évoque un navire, un bateau illuminé croise quelque miles au large, dans la tombée de la nuit. La rencontre de l'évocation imaginaire et du réel a fait rire les spectateurs. Le poème n'en avait pas besoin, l'illustration redondante et fortuite en était comique.

Pour Roland Barthes, l'expérience du paysage est partie prenante, voire fondamentale de la démarche poétique du théâtre grec. Dans l'article sur les « Pouvoirs de la tragédie grecque », il développe cette idée :

« La puissance dramatique du plein air n'est nullement accessoire, décorative, comme on le croyait jusqu'à la leçon récente des festivals. Guy Dumur l'a indiqué ici même à propos d'Avignon, le lieu naturel n'apporte pas seulement au spectacle un cadre [...] ; il le constitue dans sa singularité, dans sa fragilité la plus précieuse, et ajoute un élément capital à sa mémorabilité. Il n'est pas indifférent, il est même essentiel que le spectateur soit cet homme de peau, dont la sensibilité, plus organique que cérébrale, accueille à chaque moment du drame, le mystère et l'interrogation diffuse qui naissent du vent et des étoiles.

La nature donne à la scène l'alibi d'un autre monde, elle le soumet à un cosmos qui l'effleure de ses reflets imprévus. La plongée du spectateur dans la polyphonie complexe du plein air (soleil qui se cache, vent qui se lève, oiseaux qui s'envolent, bruits de la ville, courant de fraîcheur), restitue au drame la singularité miraculeuse d'un événement qui n'a lieu qu'une fois. La puissance du plein air tient à sa fragilité : le spectacle n'y est plus une habitude ou une essence, il est vulnérable comme un corps qui vit *hic et nunc*, irremplaçable et pourtant mortel à la minute. »⁵²⁰

Roland Barthes met en évidence le fait que le plein air apporte sa dimension sensorielle et qu'elle complète le spectateur. Il n'est pas qu'un être d'esprit mais aussi un être « de peau ». Si l'on reconnecte avec les prescriptions d'émotions violentes d'Aristote, on peut saisir une subtilité. Même si le poème est censé se suffire à lui-même, selon le désir d'Aristote, il n'est pas qu'intellectuel. La sensorialité du plein air lui donne le champ de sa puissance.

⁵²⁰Roland BARTHES, « Pouvoirs de la tragédie grecque », *Écrits sur le théâtre*, Textes réunis et présentés par Jean-Loup RIVIÈRE, Éditions du Seuil, Paris, 2002 [textes de 1957, 1964, 1982, 1984 et 1993], pp. 37-38.

Il faut aussi compter avec la dimension sonore et musicale des drames présentés. En effet, lors des représentations il y avait des danses et des chants. C'est même de ce contexte qu'est née la poétique⁵²¹. Mais le drame lui-même comportait une dimension d'image verbale. R. Murray Schafer, dans *Le Paysage sonore*, traite de cette capacité plus développée dans certaines sociétés :

« Il est probable que certaines sociétés possèdent une compétence sonologique supérieure à d'autres. Le témoignage de ce livre prouve que tel était le cas lorsque l'oreille jouait un rôle plus important dans la perception de l'information. La richesse des descriptions auditives d'ouvrages comme la Bible ou *Les Mille et une nuits* les signale comme produits par des sociétés à haute compétence sonologique. »⁵²²

L'auteur redonne du pouvoir aux oreilles. Il rend compréhensible le fait que, façonné par une société à primauté de compétence visuelle héritée de la Renaissance, il soit peut-être plus difficile d'évaluer le pouvoir des images déclenchées par l'audition du poème. Chez Aristote le poème s'accomplit dans le texte et son rythme, écrit mais aussi dit. Pour un public sensible à la dimension sonore, les descriptions parlées sont suffisamment évocatrices et ne nécessitent pas de béquille visuelle comme la redondance d'une toile peinte.

Roland Barthes nomme une dernière dimension sensible : « l'espace ouvert, naturel, cosmique du théâtre en plein air »⁵²³ qui reconnecte directement à la dimension du sacré. Dans de nombreux sites, les théâtres sont intégrés dans des sanctuaires formant des complexes religieux complets (Épidaure, Delphes, Érétria, etc.). Comme on le lisait dans l'extrait de Sophocle cité par Michel Baridon⁵²⁴, certaines terres sont

521 Jean-Charles MORETTI, *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales*, Op. Cit., p. 98.

522 R. Murray SCHAFER, *Le Paysage sonore*, traduction de Sylvette GLEIZE, Éditions Wildproject, Marseille, 2010 [1ère éd. R. Murray Schafer, 1977], p. 225.

523 *Ibid.*, p. 37.

524 « Ici, nous nous trouvons en un lieu consacré. On ne peut s'y tromper : il abonde en lauriers, en oliviers, en vignes, et sous ce feuillage un monde ailé de rossignols fait entendre un concert de

consacrées. Le lien entre paysage, nature et sacré est très fort. Il détermine un univers d'images singulières utilisées par les poètes. C'est d'ailleurs tout cet imaginaire qui est repris et étudié par Michel Baridon, tellement il est riche, aux dépens du paysage réel.

2. 2. 1. d. Le paysage et le poète

Selon Michel Baridon et Roland Barthes, le paysage est une source d'inspiration prolifique et intense. Le théâtre trouve sa place comme expérience poétique et sensorielle du et par le paysage, dans les images du poème et dans son accès direct depuis les gradins et dans ses alentours. Le dispositif du théâtre est en fait une mise en situation de poésie paysagère assez naturelle (dans le sens d'une continuité) et sensorielle. D'ailleurs Roland Barthes revient sur cette dimension dans son article sur « Le théâtre grec » :

« De la salle obscure au plein air, il ne peut y avoir le même imaginaire : le premier est d'évasion, le second de participation. »⁵²⁵

« [...] l'espace scénique est volumineux : il y a analogie, communauté d'expérience entre le « dehors » du spectacle et le « dehors » du spectateur : ce théâtre est un théâtre liminaire, il se joue au seuil des tombes et des palais : cet espace conique, évasé vers le haut, ouvert au ciel, a pour fonction d'amplifier la nouvelle (c'est-à-dire le destin) et non d'étouffer l'intrigue. »⁵²⁶

« le théâtre du matin, le théâtre de l'aurore »⁵²⁷

« l'éclat du soleil, le ciel de l'Attique »⁵²⁸

chants. », Michel BARIDON, *Naissance et renaissance du paysage, Op. Cit.*, p. 64-65.

⁵²⁵Roland BARTHES, « Le théâtre grec », *Écrits sur le théâtre, Op. Cit.*, p. 321.

⁵²⁶*Ibid.*, p. 320.

⁵²⁷*Ibid.*

⁵²⁸*Ibid.*

L'expérience théâtrale est quasi-mystique. Elle relie l'humain (spectateurs, acteurs, poètes) dans une expérience fictionnelle transcendant le monde (le paysage comme reflet du sacré, de la vie, de la mort, de la matérialité vaste, périssable et cyclique des choses). Un très bel exemple d'intégration de cette dimension est donné lors d'une représentation de *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, dans le théâtre de Delphes, lors du premier festival, organisé par Angelos et Eva Sikelianos, en 1927⁵²⁹, ainsi que pour *Les Suppliantes* d'Eschyles, en 1930⁵³⁰, lors du deuxième festival.



Illustration 37: Festival de Delphes de 1927, *Prométhée enchaîné* d'Eschyle

⁵²⁹Photographies consultables sur le site internet de l'European cultural centre of Delphi, rubrique « Timeline » : <https://www.eccd.gr/en/the-centre/timeline/>, consulté le 7 juin 2017.

⁵³⁰*Ibid.*



Illustration 38: Festival de Delphes de 1930, *Les Suppliantes* d'Eschyle

L'utilisation d'un promontoire permet une bonne visibilité des comédiens. Mais rien d'autre ne vient couper la relation au paysage, qui forme un écrin vertigineux à l'action, en reliant la vallée au ciel. La montagne-promontoire ou la simple estrade (mont stylisé) intègrent la fiction dans le grandiose du paysage, formant une image très forte. Un souffle presque épique traverse la connexion entre le poème et le paysage, portant toute la symbolique du destin de Prométhée. Cette proposition date du XX^e siècle. Elle ne garantit aucunement une interprétation exacte d'une représentation antique telle qu'elle se déroulait. Cependant elle pose une alternative vraiment sérieuse à l'affirmation des toiles peintes, dans sa dimension concrète et sa prise en compte du paysage.

Il est d'ailleurs très intéressant que cette proposition intervienne après les révolutions scéniques du début du XX^e siècle, au moment où la recherche tend à se libérer de la boîte scénique à l'italienne héritée de la Renaissance.

2. 2. 2. Au début était le paysage d'Attique

L'aménagement des premiers théâtres se situe en Attique, comme l'indique le tableau⁵³¹ de Jean-Charles Moretti. La zone géographique de leur implantation s'est ensuite étendue. Dès le départ, chaque théâtre est en lien avec son environnement et son paysage local. Chaque site est unique et prégnant dans son rapport au lieu, à l'architecture et à l'aménagement choisi.



Illustration 39: Théâtre d'Archea Epidavros, dit Petit Épidaure

Ici le théâtre dit Petit Épidaure n'est éloigné du grand théâtre d'Épidaure que d'une quinzaine de kilomètres, mais l'ouverture du paysage change complètement, surtout avec la présence de la mer. Le plus étonnant dans l'approche de la scénographie est que

⁵³¹Jean-Charles MORETTI, *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales*, Op. Cit., « tableau 4 : Les théâtres d'Attique », pp. 129-130.

cette prégnance n'ait peu ou pas été prise en compte. Comme si son évidence lui avait donné un caractère invisible.

2. 2. 2. a. Aménagement technique de l'environnement

Reprenons la situation de départ de formation du dispositif théâtral. Le poème cherche un dispositif d'assistance pour son public. Comme on l'a vu, au départ, un *ikria* (gradin de bois) et une aire vide sont suffisants. Les concours sont surtout musicaux et nécessitent de la place pour les rythmes sonores et les danses.

« Créé [le théâtre] pour recevoir des spectacles musicaux dans le cadre de concours religieux [...]. »⁵³²

« Les épreuves propres aux concours musicaux peuvent se classer en cinq catégories : les récitations de poèmes ou d'éloges, les auditions de musique instrumentale, les auditions de musique accompagnée de chant, les évolutions de chœurs de chanteurs accompagnés de musique et les représentations de drames, tragiques, comiques ou satyriques. »⁵³³

« Au sein des épreuves musicales, les Grecs distinguaient celles qu'ils qualifiaient de "thyméliques", car elles se déroulaient dans l'aire centrale des théâtres, de celles qu'ils qualifiaient de scéniques, car elles utilisaient le bâtiment de la skènè. Les premières regroupaient la poésie, la musique, le chant et les évolutions des chœurs dithyrambiques, alors que les secondes comprenaient les drames. Du point de vue de la composition, la différence fondamentale entre les deux groupes résidait dans la présence de dialogues dans les pièces de théâtre, qui, par ailleurs, étaient écrites en vers et comportaient de la musique, ainsi que des parties chantées et dansées par des chœurs. »⁵³⁴

532 *Ibid.*, p. 98.

533 *Ibid.*, p. 31.

534 *Ibid.*, p. 45.

La fiction du drame n'est pas la seule occupation du dispositif théâtral. Il est aussi l'écrin de manifestations n'ayant pas besoin de support à la représentation. La dimension sonore et musicale est souvent plus importante que la dimension visuelle.

L'effondrement du gradin, à Athènes, oblige à chercher une alternative de sécurité : la colline en pente⁵³⁵. En effet, elle a le grand avantage de reproduire les objectifs de l'*ikria* (visibilité du plus grand nombre) sans se soucier de la répartition du poids des spectateurs. Seulement, on ne peut pas déplacer les collines dans la ville ou dans le sanctuaire. La liberté de démonter et remonter le dispositif en bois se transforme en fixité, il faut donc bien choisir le site et ensuite l'aménager, pour la solidité mais aussi pour le panorama. Les théâtres sont donc à ce moment, non des architectures mais des aménagements du paysage.

2. 2. 2. b. Le décor du réel : communion des forces et immersion

Lorsque l'on prend en compte le fait que la fiction imaginaire se déroule dans le paysage réel et qu'ils se connectent par la représentation, on peut utiliser le concept japonais d'« emprunt de paysage » comme outil pour cerner cette connexion. Cette pratique japonaise du jardin consiste à intégrer la vue du paysage en arrière-plan à la perception du jardin au premier plan :

« *Shakkei* : paysage d'emprunt. Art jardinier pour capturer vivantes et introduire dans le jardin d'avant-plan des montagnes ou d'autres scènes assez loin au delà de l'enceinte privée. Celles-ci sont prises dans le cadre composé par les lignes horizontales de la haie, de l'auvent ou de l'*engawa*, et par les lignes verticales des arbres ou des piliers. La montagne et le jardin, comme indiqué dans le texte, se relie de manière contingente,

⁵³⁵Voir 2. 2. 1. a. Entre spéculations et assertions et Jean-Charles MORETTI, *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales*, Op. Cit., pp. 121-122.

produisant un sens nouveau grâce à la liaison co-suscitative qui en résulte. Les éléments naturels lointains, ainsi invités dans le jardin et le salon, tendent à perdre leur distance et leur objectivité. Il deviennent des éléments culturels. »⁵³⁶

L'ensemble produit comme une version augmentée voire spiritualisée de la création du jardin. C'est une forme de dispositif de contemplation du paysage et de création d'image. En considérant avec précaution l'import culturel de cette notion, c'est un concept qui saisit avec justesse la prise en compte du panorama derrière la fiction (et la *skene* quand elle apparaît) dans le théâtre grec antique. Cette transposition correspond très bien et donne un mot et un cadre permettant de qualifier cette prise en compte, qui n'a pas de vocabulaire en français.

L'aménagement du théâtre est indissociable de son paysage. C'est lui qui oriente son organisation et la structure. Pour en revenir aux propos de Roland Barthes, il va apporter sa sensorialité au théâtre : son panorama bien sûr mais aussi ses odeurs, ses bruits, sa météo, sa déclivité, son accessibilité, etc. C'est le troisième intervenant de l'expérience avec les êtres humains et le poème. Il fait de l'expérience théâtrale une véritable aventure.

« La nature donne à la scène l'alibi d'un autre monde, elle le soumet à un cosmos qui l'effleure de ses reflets imprévus. La plongée du spectateur dans la polyphonie complexe du plein air (soleil qui se cache, vent qui se lève, oiseaux qui s'envolent, bruits de la ville, courant de fraîcheur), restitue au drame la singularité miraculeuse d'un événement qui n'a lieu qu'une fois. »⁵³⁷

Dans les propos de Roland Barthes, le paysage est support et vecteur du poème. Il impressionne les images dans la sensibilité du spectateur, dans son cœur et sa chair pour qu'elles deviennent inoubliables. Mais aussi, à son tour, le paysage comme

⁵³⁶Yoshio NAKAMURA, « La raison-cœur des co-suscitations paysagères : les fluctuations du paysage entre corps, lieu et langage », Traduction de Augustin BERQUE, *Ebisu*, revue d'Études japonaises, n° 49, 2013, note 4, <http://ebisu.revues.org/766#ftn4>, consulté le 13 juin 2017.

⁵³⁷Roland BARTHES, « Pouvoirs de la tragédie grecque », *Écrits sur le théâtre*, *Op. Cit.*, pp. 37-38.

environnement est transcendé par le théâtre comme image et comme expérience sacrée. L'expérience unique de la fiction donne au spectateur, immergé tous les jours en son sein, un moment de communion cosmique avec le paysage.

2. 2. 2. c. Fermeture et préséance de l'architecture

Une séparation progressive du paysage se fait avec le temps par l'augmentation en importance de la *skene* à la période Hellénistique. Ce qui lui permet de se relier aux gradins par ses extrémités. Une architecture du lien se développe avec des portes, par exemple, reliant les gradins à la *skene*, comme à Priene⁵³⁸. L'espace scénique se délimite donc par une circonscription de plus en plus définie de l'aménagement. Le dispositif se structure de plus en plus pour devenir systémique. Progressivement, le dispositif d'aménagement du paysage devient une enceinte puis une architecture avec le théâtre Romain. Il consolide et structure son organisation interne d'un dispositif ouvert à un complexe bâti. L'Empire Romain achève la transition de l'architecture enclose autonome en parachevant surtout l'enceinte et la forme de l'hémicycle avec le théâtre fixe de Pompée, construit à Rome en 55 av. J.-C.⁵³⁹.

Cette évolution a pour première conséquence de transformer la façade extérieure de la *skene* en mur intérieur. Elle a ensuite pour deuxième conséquence de couper la perception des spectateurs, et l'espace scénique du paysage, devenu extérieur à l'architecture. L'espace scénique devient autonome en se circonscrivant dans l'espace intérieur du bâtiment : front de scène, proscenium, gradins et, à certains endroits encore, le ciel. Il est probable que cette fermeture ait fait oublier le lien très fort du paysage avec les débuts du théâtre. Ainsi transposable partout, sans nécessité de collines, de panorama ou de transcendance sacrée, le théâtre commence à devenir atopique, en quelque sorte déraciné, pour devenir le lieu de tous les possibles fictionnels.

538Margarete BIEBER, *The History of the greek and roman theater; Op. Cit.*, p. 181.

539*Ibid.*, chapitre XIII, pp. 167 à 190.

2. 2. 3. Séparer le réel et la représentation : le théâtre en boîte

Le théâtre Romain est devenu un édifice, la séparation avec l'extérieur et le paysage est consommée. L'espace scénique prend son autonomie, du point de vue de l'architecture scénique et de celui de la fiction. On pourrait même dire qu'il s'agit de la deuxième ère du théâtre (du point de vue de la scénographie) tant la séparation d'avec sa première ère paysagère est marquée. La période antique greco-romaine est longue et, de par sa continuité, l'évolution du théâtre est vue comme une seule. Mais il y a bien une différence idéologique (toujours du point de vue scénographique) entre les deux ères. Le passage du paysage à l'architecture conditionne pour grande partie la destinée de la scénographie théâtrale, en particulier dans son évolution en boîte à illusion de la Renaissance italienne.

2. 2. 3. a. Joindre les murs – enclore le jardin fictionnel

La fermeture de l'enceinte du théâtre grec antique, et, dans sa suite, du théâtre romain, est symboliquement l'avènement d'un nouvel espace virtuel qui trouve une intégrité propre et clairement définie. L'espace scénique pose là son identité, coupé des déconcentrations potentielles de la rumeur du monde et du quotidien. Il se déconnecte du réel, par le franchissement de ses portes, pour devenir lieu des possibles et s'extraire des temporalités. Au-delà du temps et de l'espace, il permet une situation d'images privilégiée en proposant un équivalent de degré zéro aux images, pour reprendre l'expression de Roland Barthes par rapport à l'écriture⁵⁴⁰. Il ne faut cependant pas se

⁵⁴⁰Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris, 1972 [1ère éd. 1953].

tromper de degré zéro. L'espace scénique n'est pas un lieu nu. On a vu précédemment avec Margarete Bieber que le théâtre hellénistique travaille la façade de la *skene* et avec Vitruve et Pierre Gros que le théâtre romain exhibe un front de scène ornementé de colonnes, de sculptures et de trésors. Lieu de monstration du pouvoir en place, l'espace scénique n'est pas vide. Nonobstant, en séparant l'architecture de l'espace scénique propre à la fiction, le lieu est neutre du point de vue de la fiction. Ce qui n'était pas le cas avec la prégnance du paysage. Avec Vitruve toujours, on a vu apparaître dans son propos des conventions théâtrales comme des symboliques d'entrée : porte du marché et porte de l'étranger et des typologies d'environnement (parvis de palais, place de ville et campagne). Ces symboliques deviennent importantes car l'espace clos peut couper les repères selon son orientation. Mais ces symboliques peuvent aussi s'affranchir de liens réalistes à l'environnement et faire advenir la fiction où bon leur semble.

2. 2. 3. b. Le toit de l'odéon – fermer le ciel

Avec la fermeture du toit des odéons pour des raisons d'acoustique et de protection des coûteuses décorations du front de scène⁵⁴¹, c'est le parachèvement de la boîte à fiction. Il est à préciser que l'emploi du terme « odéon » se réfère, au sens strict, à un bâtiment destiné au concert, mais au sens large, il a souvent été utilisé pour *theatrum tectum* (théâtre couvert) ou *bouleuterium* (bâtiment de petite taille destiné aux assemblées). Généralement de plus petite taille que le théâtre, afin de pouvoir y poser un toit, l'hémicycle se trouve souvent enchâssé dans une structure rectangulaire ou carrée⁵⁴². Le premier semble être celui de Pompéi datant environ de 70 av. J.-C, bien que le *bouleuterion* de Milet soit plus ancien (175-174 av. J.-C.).

⁵⁴¹*Ibid.*, p. 180.

⁵⁴²Pierre GROS, « Odéons », *L'Architecture Romaine : du début du III^e siècle av ; J.-C. À la fin du Haut-Empire, I Les monuments publics, Op. Cit.*, pp. 308-316.



Illustration 40: Avant la représentation, odéon Hérode Atticus à Athènes, 2016

Avec le Festival d'Athènes⁵⁴³ donnant des représentations dans les ruines de l'odéon découvert de son toit, on peut faire l'expérience du ciel et de quelques fragments de paysages illuminés perceptibles entre les fenêtres.

Le ciel, dernier bastion du paysage, de la météo et du cycle temporel est écarté de l'expérience théâtrale avec la fermeture du toit. Toute diversion est évacuée. Notons que la boîte à fiction n'est pas encore la boîte à illusion (Renaissance italienne) mais qu'elle est sa condition. Avec la fermeture de son dernier espace sauvage et connecté au cosmos, l'espace scénique est mis en boîte. Il peut maîtriser ses paramètres et devenir un

⁵⁴³Festival d'Athènes et d'Épidaure, créé en 1955 par le Ministère de la culture pour présenter de grands orchestres et promouvoir la revivification et la réinterprétation du théâtre grec ancien, rubrique « History », site internet officiel du festival, <http://greekfestival.gr/history/?lang=en>, consulté le 30 juin 2018.

a-topos et une a-chronie complets. Le monde quotidien et le monde fictionnel sont séparés. La scène de théâtre peut devenir un lieu à part, spécifique, où paradoxalement le sacré peut apparaître avec de nouvelles conventions, sous formes de représentations.

Pour faire une transition entre l'Antiquité et la Renaissance, on peut faire un bref focus par le point d'ouverture à l'extérieur. L'objectif ici n'est pas de retranscrire toute l'histoire de la scénographie théâtrale, ou du décor, mais de remettre en perspective par des points clés, d'un côté, l'héritage historique de la scénographie par rapport à la théorie systémique développée dans cette recherche, et d'un autre côté, la reconfiguration historique spécifique que provoque la remise en cause de l'existence de la toile peinte antique, et de la définition première de la scénographie comme telle – toujours par rapport à la théorie systémique de la scénographie, et particulièrement par rapport au système de représentation employé.

Si le théâtre romain ferme son architecture, on trouve plus tard, en France, certaines formes théâtrales médiévales, en tant que pratiques, pouvant conserver l'ouverture sur l'extérieur. Celles qui emploient des « *mansions* »⁵⁴⁴ multiples se situent dans l'espace urbain, par exemple. Ces unités peuvent ressembler à des kiosques ouverts, généralement sur trois côtés, avec un socle et un toit. C'est le public qui circule entre chaque scène pendant le spectacle. Les formes spectaculaires sont très diverses au Moyen-Âge. Elles sont aussi très présentes dans la rue. Elles n'utilisent pas d'architecture dédiée⁵⁴⁵, même si la pratique dans les lieux sacrés, comme les églises pour la liturgie⁵⁴⁶ par exemple, est récurrent. Selon Anne Surgers, le théâtre « peut se jouer partout »⁵⁴⁷, autant dehors qu'en intérieur. Ce qui compte c'est l'« usage symbolique de l'espace »⁵⁴⁸. C'est une spécificité par rapport aux deux ères du théâtre

544 Anne SURGERS, *Scénographies du théâtre occidental*, Op. Cit., édition 2017, p. 73

545 *Ibid.*, p. 51.

546 *Ibid.*, p. 52.

547 *Ibid.*, p. 51.

548 *Ibid.*, p. 56.

antique. Ici, c'est la convention, dans l'attribution d'un sens à un lieu, un endroit, une partie d'édifice, etc. qui détermine sa localité représentationnelle, voire rituelle. L'atopie et l'a-chronie se retrouvent dans le décollement du lieu de performance et de sa référence. On pourrait ainsi dire que les formes théâtrales de cette période sont assez libérées des contraintes architecturales grâce à la convention qui génère ici un système de représentation adaptable.

Le terme de scénographie ne semble pas être utilisé au Moyen-Âge, d'après l'état actuel de cette recherche, tout du moins. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de scénographie telle que la formule la théorie systémique. Après ce bref état des lieux, je ne reviendrai pas sur cette période, qui demanderait à être examinée en profondeur à l'avenir, et je renvoie à la partie de l'ouvrage d'Anne Surgers concernant ce sujet⁵⁴⁹.

On peut alors progresser jusqu'à la Renaissance et retrouver le ciel peint en trompe-l'œil, au dessus des gradins, dans le Teatro Olimpico de Vicence⁵⁵⁰, rappelant la fermeture du toit du théâtre antique et créant une réminiscence peinte de ce qui est occulté.

⁵⁴⁹*Ibid.*, pp. 51 à 87.

⁵⁵⁰Voir aussi 2. 1. 1. De la *skenographia* et 2. 2. 4. d. La ville politique.



Illustration 41: Le ciel en trompe-l'œil du Teatro Olimpico de Vicence
(photographie Didier Descouens)

L'architecture intérieure reprend d'ailleurs, de manière surprenante, la plupart des codes de l'odéon. Il y a une véritable filiation volontaire du théâtre romain antique au théâtre de la Renaissance.

2. 2. 4. Mutation représentationnelle de la Renaissance Italienne

La Renaissance voit un basculement de la représentation se cristalliser et conditionner sa forme à venir pour plusieurs siècles. Le concept de scénographie, dans une lecture des propos de Vitruve, est placé au centre de cette mutation. Erwin Panofsky, dans son ouvrage de référence *La Perspective comme forme symbolique*, la décrit ainsi :

« [...] le concept de *scenographia* [...] désigne d'une manière générale l'application des lois optiques aux arts-plastiques dans leur ensemble, peinture, sculpture, architecture, c'est-à-dire qu'il définit non seulement les règles de représentation sur une surface, mais aussi les règles de la création des formes architecturales et plastiques dans la mesure où celle-ci vise à neutraliser les déformations apparentes déterminées par le processus visuel [...] »⁵⁵¹

Premièrement, l'auteur s'inscrit tout droit dans l'héritage de Vitruve en nommant les lois optiques, en les appliquant aux différents domaines où elles sont en usage – y compris l'architecture – et en insistant sur sa dimension de correction de la perception. Deuxièmement, il généralise la scénographie comme système de représentation. Troisièmement, ses propos décrivent très bien l'objectif de création d'image (correction de l'architecture en volume pour obtenir la perception souhaitée). Quatrièmement, il utilise le concept de scénographie au sens d'utilisation des lois de perception à tous les usages représentationnels utiles, et pas uniquement le dessin et la peinture, mais aussi dans sa mutation vers la création de la perspective. Il pose celui-ci comme la pierre angulaire du basculement représentationnel de la Renaissance. La scénographie, dans son renversement en perspective, cristallise rien de moins que le basculement de perception et de représentation de cette époque.

Le concept de *disegno* apparaît à ce moment et assujettit forme et intention au dessin/dessein dans la figure du peintre-architecte. Il se répand en Italie, au quatorzième et quinzième siècle⁵⁵². Le concept est décrit ainsi par Piet Lombaerde :

551Erwin PANOFSKY, *La Perspective comme forme symbolique*, traduit sous la direction de Guy BALLANGÉ, Éditions de Minuit, Paris, 1975, p. 69.

552Howard BURNS, « Painter-Architects in Italy during the quattrocento and cinquecento », Piet LOMBAERDE (sous la dir.), *The notion of the painter-architect in Italy and the southern low countries*, Éditions Brepols, Turnhout, 2014.

« *Disegno* is the ability to give tangible form to an idea by means of a depiction ; to do this, an artist must come up with a creation or invention. The two \neg *disegno* and invention \neg are inseparable. [...] It is *disegno* that theoretical and practical knowledge come together. Drawings gives expression to this. »⁵⁵³

On a vu dans l'élaboration de la théorie systémique de la scénographie que le *disegno* était l'un de ses éléments constitutifs⁵⁵⁴. Le dessin et le projet ne font plus qu'un dans la plasticité visuelle. C'est même une image idéale et politique qui est renvoyée car elle est censée reproduire la réalité mais aussi un certain reflet de perfection et d'ordre qui outrepassa la perception réelle. La figure du peintre-architecte, comme Sebastiano Serlio par exemple, fonde et conditionne l'utilisation du système de représentation perspectiviste en peinture, en architecture et au théâtre à la Renaissance. Et cela n'est pas anodin du tout car c'est lui qui procède à l'amalgame entre perspective et scénographie, dans une fusion entre les propos d'Euclide et de Vitruve, lors de la publication de ses livres d'architecture, en 1545 :

« perciocche il profondissimo Euclide ne tratta fottilmente con la fpeculatione. ma venendo alla pratica [et] al bisogno de l'Architetto, dire bene che perfpettua e quella cofa che Vitruuio domada fcenographia, cioe la frôte [et] li lati di vno edificio, [et] ancho di qua lunque cofa o fuperficie o corpo. La qual perfpettua confifte in tree linee principali. La prima e la linea piana, dalla qualle nafcono tutte le cofe. »⁵⁵⁵

Le passage est traduit en français par Jehan Martin dans la même parution :

553Piet LOMBAERDE, introduction, *The notion of the painter-architect in Italy and the southern low countries, Ibid.*, p. XIII., traduction proposée : Le *disegno* est la capacité à donner une forme tangible à une idée par le moyen d'une représentation [description] : pour ce faire, un artiste doit produire une création ou une invention. Les deux \neg *disegno* et invention \neg sont inséparables. [...] C'est par le *disegno* que les connaissances théorique et pratique viennent ensemble. Les dessins lui donnent son expression.

554Voir 1. 2. 1. b. - *Disegno* et modélisation.

555Sebastiano SERLIO, *Premier, second, troisième, quatrième et cinquième livres d'architecture de Sébastien Serlio Bolognois*, traduit par Jehan MARTIN, Éditions Jean Barbé, Paris, 1545 [entre 1537 et 1551], p. 25.

« Pourautant qu'Euclides aux introductions de fa fpeculative en a fuffifamment traicté [de la difficulté de définir la perspective par écrit]. Mais pour venir a la demófration, & fecourir au befoing des fudieux, ie diray que cest celle que noftre Vitruue appelle Scenographie, qui cóprend non feulement le frót & les coftez d'vn edifice, ains qui plus eft toute forme foit ou fuperficie ou corps. & la force d'icelle confifte en trois lignes principales, dont la premiere eft la plaine de laquelle naiffent toutes les autres. »⁵⁵⁶

Cette fusion de la scénographie dans la perspective est fondamentale. Elle reprend à son compte plusieurs éléments de la scénographie de Vitruve, comme les rayons, le front et le côté, etc., dans une idée de point de fuite, pour expliciter et expliquer la spéculative (« speculatione ») d'Euclide, celle-ci étant difficile à définir. C'est un passage crucial de la perception des déformations à la représentation structurée en deux dimensions, du principe de déformation. Au lieu d'être corrigé, il est exploité pour fonder un nouveau système de représentation, en perspective. Cette approche va complètement conditionner l'époque dans sa production plastique, ainsi que sa perception du monde mais aussi influencer la manière d'appréhender l'histoire antique et la lecture de Vitruve. On remarque qu'il n'est pas question de décor théâtral dans la définition de la scénographie-perspective. Cela n'est pas une spécificité à ce moment-là. La perspective embrasse surtout la peinture et l'architecture. Néanmoins, ses propositions de décors – un peu plus loin dans son ouvrage⁵⁵⁷, pour les trois genres de scène classifiés par la traduction de Vitruve en tragique, comique et satirique – deviennent des références qui vont grandement influencer sur les conceptions futures de la scénographie et du théâtre. Elles sont d'ailleurs reprises par Nicolas Sabbatini dans son traité⁵⁵⁸. L'aspect théâtral ne recouvre pourtant qu'un domaine d'application parmi les autres. Concernant l'évolution des décors à cette époque, Pierre Sonrel la résume ainsi :

⁵⁵⁶*Ibid.*, p. 25+.

⁵⁵⁷Sebastiano SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, traduit par Vaughan HART et Peter HICKS, Yale University Press, New Haven, 1996 [1ère éd. 1545].

⁵⁵⁸Nicola SABBATINI (1574-1654), *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, traduction de l'italien par Maria CANAVAGGIA et Renée et JOUVET Louis, introduction de Louis JOUVET, Éditions Ides et calendes, Neuchâtel, 1942.

« Aux premiers décors entièrement construits en bois et staff succèdent bientôt les décors en partie peints sur toile. Les maisons des premiers plans sont toujours praticables mais les lointains non accessibles sont traités sur des surfaces planes grâce à l'application des lois de la perspective. Le décor appelé "prospettiva" (de la partie au tout) était édifié sous la direction des savants spécialistes. Ainsi, en 1624, pour la représentation de *Sancta Orsola*, la "prospettiva" fut commandée à Julio Parigi, ingénieur de la Cour ; le célèbre décorateur Giacomo Torelli, qui était aussi mathématicien, passe pour avoir été le premier à peindre ces toiles. »⁵⁵⁹

Dans un premier temps on remarque que le décor perspectif évolue et, dans ses compressions et décompressions spatiales, on ne peut réduire toute la production de la Renaissance à une seule toile peinte. Du XVI^e au début du XX^e siècle, ce système de représentation théâtrale connaît plusieurs évolutions et cherche à expérimenter ses possibilités. Dans un deuxième temps, on peut poser que la perception et sa correction se sont muées en système de représentation. Celui-ci est devenu la technique. La technique est devenu l'objet (décor/toile peinte). La *skenedesign* d'Aristote, travaillant la conception et la forme des images, est appliquée à l'architecture par Vitruve, puis au dispositif architectural et décoratif théâtral par fusion avec la perspective, avec Sebastiano Serlio. Elle est enfin contractée dans son rendu le plus simplifié, la toile peinte. C'est finalement résumer une théorie très large et ambitieuse à une application. Cependant cette réduction est compréhensible par son parcours et par le formidable instrument de diffusion que fut le théâtre. On pourra aussi faire la remarque que le système à toile peinte trouve là les conditions de son avènement et de son développement en intérieur, bien protégé des vicissitudes climatiques et utilisé dans des conditions qui permettront une certaine modulation lumineuse.

⁵⁵⁹Pierre SONREL, *Traité de scénographie*, Éditions Librairie théâtrale, Paris, 1984 [1ère éd. Leuthier, Paris, 1943], p. 29.

2. 2. 4. a. Transition de la Renaissance

Il est important de s'arrêter faire un point précis sur cette bascule incontournable. Ce focus permet de remettre en ordre ce qui appartient à l'Antiquité et ce qui n'est apparu qu'à la Renaissance, du point de vue de la scénographie \rightarrow d'autant plus en raison des amalgames qui ont déjà été éclairés sur la possibilité de la toile peinte antique. Il va permettre aussi, dans un second temps, d'appréhender clairement le contexte d'émergence de la nouvelle approche de la scénographie au XX^e siècle. Ce focus sur la transition de la Renaissance se base essentiellement sur l'ouvrage de référence de Dorothée Marciak, *La Place du prince. Perspective et pouvoir dans le théâtre de cour des Médicis, Florence (1539-1600)*⁵⁶⁰. Le travail de l'auteure est précieux pour comprendre que le concept de scénographie de la Renaissance est une innovation. Je vais m'appuyer sur quelques citations un peu longues pour bien démêler l'intrication contextuelle qui a permis cette évolution \rightarrow voire révolution \rightarrow dans l'avènement d'un nouveau système de représentation, de la peinture au théâtre, par le développement de la perspective de l'image urbaine et dans une certaine redécouverte de l'Antiquité (textes et architecture principalement).

Tout d'abord, Dorothée Marciak apporte des informations sur la logique de la peinture, où la perspective a été développée et théorisée par Leon Battista Alberti, dans *De Pictura* (Basileae) en 1436⁵⁶¹, et transposée au théâtre par le même Leon Battista Alberti.

« Théoriquement, le mouvement des figures est ainsi rendu par une logique d'intervalles, successivement vides ou occupés, semblables à la logique théâtrale médiévale, où chaque portion de l'espace symbolique détermine à la fois le lieu et le temps de la narration. Mais en même temps \rightarrow et c'est en cela qu'Alberti [1404-1472] accomplit un pas décisif par rapport à la logique proprement mnémotechnique de la peinture du Trecento \rightarrow chez Alberti, le passage de l'un à l'autre obéit à une vision

⁵⁶⁰Dorothée MARCIAK, *La Place du prince. Perspective et pouvoir dans le théâtre de cour des Médicis, Florence (1539-1600)*, Éditions Honoré Champion, Paris, 2005.

⁵⁶¹Leon Battista ALBERTI, *De Pictura*, Éditions Thomas Venatorius, Basileae, 1540 [écrit en 1436].

d'ensemble, qui conditionne l'homogénéité de l'espace de la représentation et du réel, et se donne comme la condition de l'illusion de profondeur par le tableau.

L'apport du dispositif albertien au théâtre ne consiste pas dans une réflexion sur la relation des figures au lieu, acquise pour l'essentiel, même symboliquement, dans le théâtre du Moyen-Âge, mais dans l'application à la scène d'une logique d'échelle (la *commensuratio* des peintres), qui permet de penser de manière rationnelle et homogène le passage entre les différents lieux de l'action, et, partant, entre les différents moments de l'action ou les différentes actions mêmes. Au parcours de l'œil dans le tableau répond désormais celui de l'œil du spectateur, immobilisé face à la scène du théâtre où se jouent les actions. Quand le théâtre médiéval faisait se déplacer ensemble acteurs et spectateurs, l'adaptation de la logique scalaire du dispositif perspectif des peintres à la scène de la Renaissance a permis de rendre possibles tous les mouvements scéniques en les dissociant de ceux du spectateur. La logique proportionnelle appliquée à la représentation spatiale conduit naturellement à une logique du vraisemblable [...]. »⁵⁶²

C'est la logique des déplacements qui est transposée dans la mutation du théâtre médiéval au théâtre Renaissance. Le système d'adaptation scalaire de la perspective devient l'outil pour faire rentrer tout cet ancien territoire, réel et en volume, dans l'espace-temps de la représentation. Ce n'est pas du tout une petite mutation. Le décor à compartiments en France, dont les maquettes du *Mémoire de Mahelot*⁵⁶³ rendent compte⁵⁶⁴, montre que le passage d'un système à un autre n'est pas une évidence. Surtout qu'il se fait par un système pictural tiers.

On notera que le système de représentation évolue en s'arrimant à l'élément résistant de l'architecture. Il conserve ainsi un certain fil directeur qui lui confère une permanence rassurante et familière :

⁵⁶²Dorothée MARCIAK, *La Place du prince. Perspective et pouvoir dans le théâtre de cour des Médicis, Florence (1539-1600)*, Op. Cit., p. 56.

⁵⁶³Laurent MAHELOT, *Le Mémoire de Mahelot : mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi*, introduction de Pierre PASQUIER, Éditions Champion, Paris, 2005 [1ère éd. 1673].

⁵⁶⁴Les compartiments dans les décors de cette période sont une résurgence des *mansions* médiévales et un accommodement de plusieurs systèmes de représentation aux logiques différentes.

« La permanence de ce motif [des arches dans l'architecture scénique] renvoie à une double tradition et à une double pratique théâtrale : celle du théâtre médiéval sous le porche des églises, et celle du théâtre antique, sous la forme du mur de la *frons scenae* percée de niches et ouverte de trois portes. »⁵⁶⁵

On a une continuité par le motif architectural des arches, de l'Antiquité à la Renaissance, en passant par le Moyen-Âge. Il y a donc un équilibre maintenu entre les innovations et la conservation des repères. C'est d'ailleurs par l'architecture que le lien entre l'Antiquité et la Renaissance s'exprime le plus fortement. L'édition *princeps* du *De Architectura* de Vitruve par Sulpizio da Veroli en 1486, marque un nouveau jalon. Même si le texte est connu avant⁵⁶⁶, c'est après la mort de Leon Battista Alberti, en 1472, que les écrits de l'architecte redeviennent populaires et donnent lieu à de nombreuses nouvelles traductions⁵⁶⁷. On peut alors émettre une hypothèse très raisonnable sur l'influence de l'approche de la perspective en peinture de Leon Battista Alberti, et de sa proposition théâtrale, sur la traduction de Vitruve et l'évidence progressive des trois scènes comme toiles peintes. Dorothee Marciak revient, elle aussi sur la question des décors chez Vitruve :

« [...] le mur de la *frons scenae* du théâtre antique rend difficile voire impossible toute prétention illusionniste de décor, et ce malgré le dispositif des *periaktoi*. Les difficultés de lecture du texte de Vitruve, dues en partie à l'absence d'illustrations concrètes, fussent-elles annexes au texte sous forme de plans, ou extra-textuelles sous forme de vestiges archéologiques intègres, ont fait de cette question centrale à la Renaissance l'occasion de toutes les sur-interprétations. »⁵⁶⁸

565Dorothee MARCIAK, *La Place du prince. Perspective et pouvoir dans le théâtre de cour des Médicis, Florence (1539-1600), Op. Cit.*, p. 108.

566Ibid., p. 161.

567Voir 2. 2. 1. b. - Emploi contemporain et traduction.

568Dorothee MARCIAK, *La Place du prince. Perspective et pouvoir dans le théâtre de cour des Médicis, Florence (1539-1600), Op. Cit.*, p. 115.

La question des *periaktoi* a déjà été traitée dans la retraduction de Vitruve et résolue par la machine à tonnerre⁵⁶⁹. Cette retraduction laisse l'analyse en accord avec le premier constat : l'absence de prétention illusionniste du théâtre Antique. Or, relire ces écrits sur le théâtre alors que le système de représentation théâtral mute progressivement vers la perspective et que la peinture a déjà assis un ancrage théorique avec le livre de Leon Battista Alberti, pose un biais très fort. Les deux systèmes s'opposent et posent un paradoxe culturel.

« Le théâtre antique présente un paradoxe, dont toute la scénographie renaissante sera comme une tentative de résolution. [...] Ce sont les *periaktoi*, prismes triangulaires glissés à l'intérieur des portes, et décorés chacun sur les trois faces d'un décor signalétique typé, qui porte l'essentiel de la charge référentielle. Comédie, tragédie, satire ou farce, se déroulent dans le même décor, un décor architecturé, fortement marqué et extra-diégétique. Tout un pan de la pensée humaniste qui travaillait à faire ressurgir le théâtre antique est très vite entré en co-occurrence puis en contradiction avec les préoccupations de la nouvelle pensée figurative.

Le "film illusionniste" du théâtre à la Renaissance, en même temps qu'il se détache des pratiques "archéologiques" de restitution des textes et des lieux, s'annexe un espace que la perspective avait constitué déjà comme le fonds de la peinture : l'espace urbain. C'est Alberti qui assure le lien entre peinture, ville et théâtre. On convient de dater la naissance de la scène théâtrale de la Renaissance de son *Philodoxeos*, en 1424. Le principal intérêt de cette attribution réside cependant moins dans le seul nom d'Alberti, que dans la datation présumée de cette scène et le fait que pour la première fois l'espace urbain, ce décor de peinture, ait pu servir de fonds à une représentation théâtrale. La référence albertienne réelle ou prétextée, entre peinture et théâtre est fondatrice. Elle précède de quelques années une autre coïncidence qui fait sens : en 1508, on présente à Ferrare *La Cassaria* de L'Arioste [décor de Pellegrino da Udine, p. 121]. [...] le succès de *La Cassaria* tient également beaucoup au décor, car c'est la première fois aussi qu'on utilise la perspective sur une scène de théâtre. C'est donc une double rencontre qui inaugure ce siècle de théâtre de cour : rencontre entre la perspective des peintres et la langue italienne, rencontre entre un lieu urbain et un traitement figuratif. La première

569 Voir 2. 2. 1. b. - Relire Aristote et Vitruve avec les mots justes ?

comédie attestée écrite en italien est aussi la première représentée dans un décor en perspective, et la première occurrence (théorique) d'une scène urbaine unifiée est le fait d'un peintre, théoricien de la perspective. Un an plus tard, en 1509, toujours à Ferrare, on donne une représentation de *I Suppositi* du même Arioste. Les emprunts aux latins Plaute (*I Captivi*) et Térence (*I'Eunuchus*) se mêlent à la tradition des *novelle* et au style de Boccace, mais l'action est cette fois située très explicitement dans la Ferrare contemporaine, et ce sont bien des éléments précis du décor qui permettent immédiatement de l'identifier. »⁵⁷⁰

Cette citation très longue contient tous les éléments contextuels et la plupart des éléments idéologiques d'avènement du nouveau système de représentation pictural et théâtral de la Renaissance italienne. À ce moment, et à cet endroit, se retrouvent réunis la perspective peinte à point de fuite unique, développée et théorisée, l'espace urbain saisi par la peinture comme pensé et idéalisé par sa représentation peinte, un théâtre actualisé et localisé, ainsi qu'un théâtre de cour s'exprimant en puissance par le pouvoir en place ; l'ensemble présenté dans un espace fermé. La relecture de Vitruve se fait selon les impératifs et les aspirations du moment. La nouvelle vision, apportant ses innovations éblouissantes, prend le pas sur une approche plus archéologique mais moins attirante et surtout, supportant moins la nouvelle idéologie représentative du pouvoir.

« Sur un point toutefois, son traité [*Il secondo libro di prospettiva*, Sebastiano Serlio, Paris, 1545] rompt radicalement avec toute pratique scénique antérieure : cette nouvelle scénographie fait de la vue d'architecture le fonds de la représentation dramatique. Elle affecte au décor urbain des valeurs propres indépendantes, qui entrent dans une logique de co-occurrence avec celles véhiculées par les canaux habituels de la représentation – texte et discours, gestuelle. Si le théâtre médiéval présentait lui aussi des architectures symboliques où se jouaient l'action du drame, c'était cependant l'action même qui donnait son sens au décor. En aucune façon, celui-ci ne préexistait à la représentation dramatique. Une même mansion pouvait alternativement, et selon les besoins de

⁵⁷⁰Dorothee MARCIAK, *La Place du prince. Perspective et pouvoir dans le théâtre de cour des Médicis, Florence (1539-1600)*, Op. Cit., pp. 109-110.

l'action, représenter la grande salle du Palais du roi ou le Temple de Jérusalem. Le bâtiment ne signifie rien en lui-même ; sans récit, ce décor ne fait pas sens. Chez Serlio au contraire, le décor est déjà en soi action dramatique. La valeur de sens accordée à la scène vide témoigne du changement opéré entre les deux conceptions spatiales. Pour Hubert Damisch, c'est ainsi le propre du dispositif perspectif que de conférer valeur de scène à tout ce qui se rapporte à son ordre. D'un autre côté, il faut voir en quoi l'« ouverture de la perspective à la cité entière » [L. Zorzi, *Il teatro e la citta*, Torino, Einaudi, 1977, p. 71] a permis d'appliquer les fonctions propres aux figures de la géométrie à l'espace urbain, pour mener à terme un processus de retournement symbolique, par quoi la cité toute entière devient le théâtre des actions humaines. Le traité de Serlio prend alors tout son sens dans cette position conclusive au terme du double processus de définition de l'espace architecturé, en peinture et dans l'Histoire. »⁵⁷¹

Il y a deux idées importantes. Pour Hubert Damisch, la valeur de scène est valeur de sens, elle le devient par le biais de la sémiotique. En fait, elle prend du sens parce qu'elle devient représentation. On retrouve le processus de la machine à représenter. Ensuite, le chemin du système représentationnel de la perspective à point de fuite unique poursuit son chemin et termine sa boucle. De peinture à scène de théâtre, il arrive à l'architecture et à l'urbanisme, qui devient, en même temps, sujet de peinture. De motif de fiction, il s'est retourné en fiction réelle. Voilà qui donne le contexte nécessaire à l'avènement d'un nouveau système de représentation, avec sa philosophie humaniste qui place l'homme en créateur de son monde, par la peinture, par le décor théâtral puis par le modelage de la cité par l'architecture et l'urbanisme.

2. 2. 4. b. Jouer dans un tableau grâce aux mathématiques

Le contexte historique posé, on peut se pencher sur le procédé de transformation
⁵⁷¹*Ibid.*, pp. 114-115.

de la perspective picturale en perspective théâtrale. En effet, une mutation est nécessaire. Une mutation qui va plus loin que l'acte simpliste de poser une peinture grand format contre le mur du fond de scène. Ce sont tous les rapports entre le spectacle et les spectateurs qui doivent être modifiés afin d'aboutir à un système de représentation complet, pertinent et efficace.

La dimension matérielle de la scène de théâtre renaissante connaît un demi-siècle d'exploration et de pratique, depuis 1510⁵⁷², avant d'être théorisée en 1545 par Sebastiano Serlio⁵⁷³ dans *Il secondo libro di prospettiva*. La scène se compose de trois parties fragmentées, unies par homogénéité d'effet optique. L'auteure nomme aussi le jeu des acteurs au proscenium, la toile de fond au mur, avec, entre les deux, une partie de raccord pentue avec des éléments de décor construits en perspective. Cette partie est raccordée avec les éléments praticables de l'avant-scène⁵⁷⁴. La difficulté pour les scénographes a été d'harmoniser les éléments de décor peints en perspective, les éléments de décor construits en perspective et le corps physique des acteurs⁵⁷⁵. Les contraintes de la réalité scénique ne sont pas les mêmes que celles de la peinture.

La dimension physique et mathématique de ce qui est d'abord un dispositif d'éléments hétérogènes n'est pas à négliger car c'est ce qui transforme ce dispositif en système. Le procédé demande tout d'abord un dépassement de la « fenêtre albertienne »⁵⁷⁶ par un point de « projection »⁵⁷⁷, ce qui signifie que l'espace est projeté. Cette opération peut s'effectuer par la définition d'un « centre optique »⁵⁷⁸, c'est-à-dire par la fixation d'un point de vue ou d'un œil fictif. Il y a donc développement d'un point optique extérieur de référence.

⁵⁷²*Ibid.*, p. 114.

⁵⁷³*Ibid.*, p. 57.

⁵⁷⁴*Ibid.*, p. 58.

⁵⁷⁵*Ibid.*, p. 57.

⁵⁷⁶*Ibid.*, p. 65.

⁵⁷⁷*Ibid.*

⁵⁷⁸*Ibid.*, p. 62.

« [Il donne la] position du sujet, identifié comme ce point mathématique où convergent les droites qui relient chaque point du dessin objectif, à l'intérieur du cadre ainsi défini, à l'œil de l'observateur. »⁵⁷⁹

Dans cette idée, on retrouve un rapport possible avec la définition de Vitruve, dans sa dimension de perception optique. Seulement, cette approche pose un sérieux problème au théâtre, qu'elle ne posait pas en architecture, ni en peinture. Elle ne prend pas en compte les corps mouvants des acteurs, ainsi que leur nature vivante, différente d'avec les représentations plates. C'est un dispositif de représentation d'illusion fixe. Chez Sebastiano Serlio, les référents ne sont pas l'espace mais les objets. Les espaces sont ainsi découpés et hétérogènes,

« [...] produisant à terme une dissociation entre la position du sujet (la vision de l'œil) et le point de vue mathématique de la perspective. »⁵⁸⁰

Il n'y a pas encore d'unité et donc pas encore de système. Néanmoins, une solution est amenée, pour unifier l'espace scénique, par Daniel Barbaro, avec *La Pratica della Prospettiva*, (Venetia), en 1559. Elle repose sur la définition d'un point de vue extérieur. Si Sebastiano Serlio considérait la dynamique de la scène vers l'œil, Daniel Barbaro apporte la dynamique retour, de l'œil à la scène. Il sera suivi de Egnatio Danti, avec *Le Due regole del prospettiva di Vignola* (Rome), en 1583. C'est une succession d'apports qui perfectionne le dispositif en système. Parachevé avec *La pratica di prospettiva*, de Lorenzo Sirigatti, en 1596, qui relie l'ensemble par le spectateur actif et achève la troisième dimension⁵⁸¹. On a donc les décors matériels, le point focal et le spectateur, qui unifie la cohérence et le sens de l'ensemble par sa cognition.

⁵⁷⁹*Ibid.*

⁵⁸⁰*Ibid.*

⁵⁸¹*Ibid.*, p. 64.

« La perspective théâtrale ne se justifie en tant que dispositif scénique que parce qu'elle est une mise en relation, parce qu'elle fait au sens propre le raccord entre l'espace des spectateurs, leur expérience psycho-physique, et l'espace de la scène, le récit qui y est joué. C'est le prix de l'actualisation du récit. Et ce n'est au fond que cette mise en rapport, cette mise en relation, qu'elle représente, qu'elle met en scène, et dont elle fait sa scène. »⁵⁸²

L'expérience « psycho-physique » des spectateurs parachève le dispositif en système car il lui donne une organisation interne. C'est cette organisation qui va assurer la cohérence de l'ensemble et le maintien du système. Il est à noter qu'il n'implique pas que la scène, mais le rapport théâtral dans son entier, c'est-à-dire les décors, le rapport scène-salle et l'architecture du bâtiment.

« Aux XV^e et XVI^e siècles, l'activité du peintre ou de l'architecte et celle des premiers scénographes ne sont pas des activités séparées. »⁵⁸³

Cela nomme une unification de domaines par l'application du concept de perspective. Cela implique aussi que c'est vraiment l'ensemble qui fait le système et qu'il a été nécessaire de le pousser jusqu'au bout, dans tous ses aspects pour le rendre cohérent, solide et modélisable. Ainsi, il a pu tenir pour lui-même, rayonner et s'exporter. Il aura donc fallu un demi-siècle de pratique, à partir des premières réalisations théâtrales concrètes depuis le tout début du XVI^e siècle, suivi d'un autre demi-siècle de théorisation, pour obtenir un nouveau système de représentation en perspective fonctionnel. Voilà qui semble bien contrevenir à l'idée de l'exploitation d'un système de toile peinte en perspective pour le théâtre antique. À cause de la mobilisation d'éléments complètement hétérogènes, à cause de la nécessité de mettre au point un nouveau raisonnement mathématique, physique et optique (pictural et théâtral), à cause de la production d'un nouveau discours lié à une époque et un contexte politiques différents.

⁵⁸²*Ibid.*, p. 65.

⁵⁸³*Ibid.*, p. 40.

En effet, il faut prendre en compte l'« ambition rhétorique » de « l'appareil figuratif destiné à produire *l'istoria* »⁵⁸⁴. Le positionnement politique novateur de la peinture d'architecture et de la figure du peintre-architecte repose sur l'idée de miroir de la représentation.

« L'harmonie visuelle est un reflet de l'harmonie politique dont témoigne la constitution de la République. »⁵⁸⁵

Les notions d'harmonie et de reflet sont concomitantes au développement de la perspective à point de fuite unique, ce mode ayant pris le pas sur les autres car il correspond, en reflet, au positionnement politique du pouvoir en place. Son développement, à ce moment là et à cet endroit là, n'est donc pas un hasard et marque une réelle différence culturelle avec l'Antiquité.

2. 2. 4. c. La ville politique

Le contexte a été posé. Le procédé de mise en perspective, de la peinture au théâtre a été explicité. Cela en dit pourtant peu du motif représenté par ces décors. Ce qui a été abordé nomme la ville mais il reste à approfondir les raisons de ce choix.

« Le théâtre de la Renaissance procède ainsi à une redéfinition du lieu scénique selon trois modalités : c'est le lieu de l'action, le lieu de sa représentation, et celui où s'inscrit *l'istoria*. En un certain sens, le lieu scénique peut être comparé à la fenêtre d'Alberti. C'est un espace de signification, et tout concourt à faire penser que la *boca di scena* fonctionne comme un cadre à partir duquel voir l'histoire. Ce qui s'y donne à voir, tout ce qui prend place sur ce théâtre est intégré à l'économie de la narration. Cette définition

⁵⁸⁴*Ibid.*, pp. 70-71.

⁵⁸⁵*Ibid.*, p. 88.

recoupe strictement celle qu'Alberti donne de la spatialité en peinture, et Brunelleschi de l'espace urbain. Au sens où, en peinture, l'espace est défini comme proportionnalité géométrique, il se distingue de la tridimensionnalité infinie sans pour autant rompre avec une conception aristotélicienne. Tout ce qui au sens propre, occupe un lieu, le sien, et peut donc être figuré par la perspective, constitue l'espace, ce qu'Alberti appelle *spatium*. *Spatium* recouvre le champ de la ville et la campagne avoisinante, et fait référence à tout ce qui a trait à l'activité historique de l'homme, activité de transformation du donné naturel. »⁵⁸⁶

Il y a d'abord une correspondance entre la notion du lieu d'action, celui de l'espace représentable en perspective et la possibilité de le rendre signifiant. Il y a pour cela une intégration du lieu à la narration. La mise en perspective transforme le lieu en espace de sens. Il s'agit surtout d'y injecter une propriété spéculaire où l'homme de la Renaissance reconnaît sa présence inscrite dans le monde qui l'entoure. Le lieu devient espace humain, son espace approprié ; ce que la suite directe de la citation développe :

« Le lieu, au sens propre, du théâtre de la Renaissance, c'est la ville ; mieux, la perspective elle-même. Mais dans un second temps, le lieu scénique reformule les acquis d'Alberti, et oblige à passer en quelque sorte de l'idée de spatialité à celle, plus moderne, d'espace. Car au théâtre, ce ne sont plus les figures, ni même les relations des figures entre elles, qui réalisent, comme en peinture, "l'espace". Celui-ci dépend strictement du point de vue dans un dispositif coercitif de représentation, qui permet seul d'articuler ensemble la scène et l'espace psycho-physique des spectateurs. La "réalisation de l'espace théâtral" requiert ainsi que le lieu scénique lui-même soit visuellement homogène (selon la triple articulation aire de jeu/perspective peinte et construite du décor/et corps vivant des acteurs), c'est-à-dire au fond que la scène toute entière se donne comme une projection de l'espace des spectateurs. C'est l'ensemble du dispositif salle et scène qui doit à terme se révéler apte à prendre en charge le double processus d'identification et de mise à distance, au fondement même de la pratique et du plaisir théâtral. »⁵⁸⁷

⁵⁸⁶*Ibid.*, p. 110.

⁵⁸⁷*Ibid.*

Ce nouveau système de représentation produit également un discours inhérent à son processus de fonctionnement et l'attribue à la manière dont il représente son motif de prédilection, la ville. Il en propose une relecture idéalisée, ordonnancée, politisée, en somme une interprétation arrangée selon ses velléités d'emprise. La représentation de la ville exprime le pouvoir qui y siège, car il construit la ville en retour. Représenter devient s'approprier des territoires, en être le démiurge et transformer la nature de ce territoire en lieu humain civilisé. Le procédé d'appropriation passe par la soumission des lieux au point de vue. Dorothee Marciak utilise vraiment l'expression de « dispositif coercitif de représentation ». Elle nomme une certaine violence dans l'action de représenter puisque ici il s'agit d'appropriation et de transformation en une valeur, par la projection spatiale.

« C'est désormais [XVI^e siècle] la tâche du scénographe, débarrassé des contraintes physiques de l'espace réel, que de proposer une vue urbaine qui soit toujours déjà en même temps une narration orientée. »⁵⁸⁸

La représentation, libérée des contraintes urbaines et architecturales, devient le premier véhicule tacite du récit politique, qui se doit de produire le conte du pouvoir en place. Voici deux exemples montrant bien l'expression de cet impératif :

- Exemple 1 :

I Fabri est une pièce de Lotto de Mazza, donnée le 28 février 1568, à Florence, pour le baptême d'Eleonore de Médicis, fille de Francesco et Jeanne d'Autriche, dans le Salon des Cinq Cents, au Palais de la Seigneurie. Il y a deux décors réalisés par Baldassare Lanci : la place de la seigneurie et la place du Baptistère. Il s'agit des lieux par où les spectateurs sont passés juste avant de venir à la représentation scénique. Or, ils ont peu de rapport avec l'intrigue. L'intérieur et l'extérieur du palais sont utilisés comme un

⁵⁸⁸*Ibid.*, pp. 123-124.

miroir du pouvoir, en tant qu'objet d'admiration.

« La scène est le véhicule d'un discours politique : espace réel de la ville et espace fictif représenté sont l'image du pouvoir du prince. »⁵⁸⁹

Le pouvoir florentin est mis en exergue à travers les représentations, non seulement de Florence, mais des lieux de vie et d'exercice du prince. Les dirigeants contemplent le territoire soumis à leur emprise depuis chez eux. La fiction s'actualise dans l'espace-temps de leur pouvoir. Il y a une analogie entre la place physique du prince, le siège gouvernemental et le point de rayonnement symbolique de sa domination.

- Exemple 2 :

La Vedova de Giovan Battista Cini, est donnée le 1^{er} mai 1569, dans un théâtre provisoire monté par Giorgio Vasari, dans le Salon des Cinq Cents, au Palais de la Seigneurie, pour la visite de Charles de Habsbourg, frère de Jeanne d'Autriche, épouse de François de Médicis.

« Le décor de scène réalisé par Baldassare Lanci représente l'archétype du motif de la *scena di città*, élaboré par le théâtre de la Renaissance. Depuis les premières scènes du théâtre humaniste réalisées entre la fin du XV^e siècle à Rome, Ferrare, Mantoue ou Urbino par Raphaël, Baldassare, Peruzzi, Pellegrino Risciano ou Girdamo Genga, les innovations techniques se sont succédées pour concourir à la réalisation de ce que l'Histoire du théâtre appellera la scène à l'italienne. Déclinée sur une profondeur qu'accentue à volonté le dispositif de décor en perspective jouant sans hiatus de l'architecture feinte en peinture et du décor illusionniste en trois dimensions, la scène canonique de 1569 permet les changements de décors à vue entre les actes et recourt pour la première fois à une machinerie complexe. »⁵⁹⁰

⁵⁸⁹*Ibid.*, pp. 148-149.

⁵⁹⁰*Ibid.*, p. 35.

Cet exemple précise les changements de décor à vue, avec une « machinerie complexe ». L'archétype de la scène à l'italienne trouve sa pleine expression et préfigure l'industrie qu'elle va développer. Cette capacité à ordonner des vues du monde sous le regard de la perspective et du prince, sans qu'il ne change de place, apporte une dimension magique et fantasmatique qui, d'un côté, exploite une fascination des possibilités de l'image et, d'un autre côté, conforte le pouvoir du prince.

Il est utile de faire un retour sur l'évolution architecturale des lieux de théâtre, qui ne s'est pas radicalisée tout de suite et qui a évolué avec les tâtonnements du système en son entier. Le plus intéressant est que les évolutions n'ont pas forcément suivi le chemin attendu car d'autres stratégies opérantes agissaient en même temps. Après le théâtre de cour produit dans les palais, il y eut le théâtre du Capitole à Rome, construit en 1513.

C'est le « premier bâtiment de théâtre expressément édifié pour la représentation de pièces, depuis l'Antiquité »⁵⁹¹.

Le choix de sa forme rectangulaire est commun aux cours de Ferrare, d'Urbino, de Mantoue qui la pratiquent dès le milieu du XV^e siècle. Elle reproduit les salles de palais et le rapport architectural des églises chrétiennes et des temples⁵⁹². Son apparence extérieure est aussi très importante :

« C'est avec l'extérieur, l'édifice dans son rapport au tissu urbain, que se réalise aux yeux des spectateurs l'équation entre le bâtiment du théâtre et l'idée même de romanité. »⁵⁹³

⁵⁹¹*Ibid.*, pp. 153-154.

⁵⁹²*Ibid.*, p. 155.

⁵⁹³*Ibid.*, p. 160.

Le bâtiment théâtral performe lui aussi une représentation. Il prolonge le système et propage son discours. La scène à l'italienne, y compris son bâtiment dédié, exprime l'innovation d'une époque et d'une pensée. Pour la population qui la voit apparaître, elle porte la voix de l'esprit romain qui l'a fait naître. Cependant, l'architecture n'a pas encore terminé sa mue. Il faut attendre la proposition que Pellegrino Prisciano soumet à Ercole d'Este, pour la construction d'un théâtre à Ferrare, pour voir émerger un dispositif semi-circulaire inséré dans la grande salle rectangulaire du palais. C'est une des premières occurrences du modèle vitruvien restauré à la Renaissance⁵⁹⁴.

2. 2. 4. d. Le prince scénographe

Le théâtre se développe comme instrument du pouvoir. Même si l'approche de la Renaissance italienne est différente, elle peut s'inscrire dans une certaine continuité avec la pratique antique :

« La pratique théâtrale romaine après 1513 se scinde ainsi plus nettement encore en deux courants divergents, dont l'un, le courant "archéologique" allait peu à peu être débordé par l'autre, le courant "illusionniste". Il deviendra l'archétype du théâtre de Cour. Son fonctionnement et ses fins ne sont pas sans rappeler ceux du théâtre impérial antique : un théâtre où la recherche de l'émerveillement l'emporte sur tout autre affect, et où les effets produits visent à la manipulation des spectateurs. Un théâtre comme *Instrumentum Regni*. »⁵⁹⁵

S'il y a continuité d'intention, la filiation avec le théâtre impérial antique, concernant la manipulation des spectateurs par l'effet, a évolué. Les moyens mis en œuvre n'étaient pas les mêmes :

⁵⁹⁴*Ibid.*, p. 161.

⁵⁹⁵*Ibid.*, p. 166.

« En 99 av. J.C., la *frons scenae* [des théâtres romains provisoires] commence à s'orner de peintures. En 69 av. J.C., Q. Lutatius introduit l'usage du *velum* et les ornements d'ivoire, puis Antonius l'argent dans les décorations, et Petrius l'or. Pour critiquer le luxe déployé, Pline l'Ancien mentionne l'existence du théâtre de M. Aemilius Scaurus, qui en 58 av. J.C. Peut accueillir quelques 80000 spectateurs, et dont la *frons scenae* de trois étages en marbre, mosaïque et bois, contient plus de 300 colonnes. »⁵⁹⁶

La monstration du pouvoir est passée d'une exposition directe des trésors et richesses sur le mur de la *frons scaenae* à un système de représentation intériorisant la figure du pouvoir. Les moyens ne sont plus mis sur la démonstration de richesses mais sur le conditionnement d'un système de représentation qui dépeint un monde (une ville) idéal(e). Cette notion d'idéal est la plus importante car c'est le pouvoir qui s'impose par la rectitude de la perspective à point de fuite unique.

« Pour Ludovico Zorzi, le caractère auto-contemplatif de la cour médicéenne trouvait parfaitement à s'exprimer dans un dispositif de représentation qui produisait de lui-même les valeurs que cette société prisait. La dimension projective du théâtre s'y associait avec l'idéalisation permise par la représentation en perspective : placé comme devant l'image de son propre pouvoir, le prince constituait à son tour un spectacle pour sa cour. »⁵⁹⁷

Le système de représentation théâtral italien de la Renaissance inscrit le joyau dans son écrin en dévoilant sa dernière innovation incontournable dans « [l]a présence opérante du prince »⁵⁹⁸. Le système fait du prince le détenteur des secrets et des lois de l'univers dans le théâtre médicéen où « le pouvoir s'exhibe »⁵⁹⁹. C'est la motivation et le véritable rayonnement de ce système. Le pouvoir retourne au pouvoir. La construction

⁵⁹⁶*Ibid.*, pp. 163-164.

⁵⁹⁷*Ibid.*, p. 172.

⁵⁹⁸*Ibid.*, p. 179.

⁵⁹⁹*Ibid.*, p. 188.

mathématique de la représentation dépend du point focal. Or, ce qui concentre l'énergie et l'attention, ce ne sont pas les représentations en question, mais la figure qui occupe le point physique comme origine des représentations.

Cela se comprend par le processus amenant la détermination du point focal. Andrea Palladio et Vincenzo Scamozzi réalisent en 1586, le théâtre Olympique de Vicence⁶⁰⁰. C'est le « premier bâtiment de théâtre autonome construit en Italie depuis la fin de l'Antiquité »⁶⁰¹. Son autonomie urbaine inscrit le théâtre dans la ville et le rend accessible au regard de la cité. Si son aspect extérieur lui confère une importance nouvelle, c'est aussi une nouveauté pour sa disposition interne. En effet, la publication de Daniel Barbaro, en 1556, marque la fin de l'exégèse sur les écrits de Vitruve⁶⁰². Ces études ont permis de déterminer le point de vue mathématique idéal au-dessus de la *cavea*. C'est une approche que l'on peut qualifier de démocratique. Andrea Palladio pousse plus loin cet aspect dans l'architecture (dans une *cavea* plus elliptique, un peu plus aplatie, il rapproche ainsi la scène de tous les spectateurs) mais ce paradigme éclate lorsque Vincenzo Scamozzi introduit les décors en perspective « dans un théâtre qui fondamentalement le rejette »⁶⁰³, à la reprise du chantier après la mort de l'architecte. La connexion du point focal physique au point de construction architectural mathématique (avec les apports de Egnatio Danti puis de Lorenzo Sirrigatti) révolutionne profondément le concept de représentation du pouvoir au XVI^e siècle⁶⁰⁴.

On aurait pu se dire que le théâtre de Vicence allait tout de suite devenir un modèle parfait à exporter. Ce serait mal comprendre l'enjeu politique dont il est question concernant la mutation de la représentation du pouvoir en cours. En 1589, soit seulement quelques années après la construction du théâtre de Vicence, Vincenzo Scamozzi en construit un nouveau pour Vespasiano Gonzague à Sabbioneta. C'est un

600 Voir aussi 2. 1. 1. Retour sur la notion de paysage et 2. 2. 3. Le toit de l'odéon – fermer le ciel.

601 Dorothee MARCIAK, *La Place du prince. Perspective et pouvoir dans le théâtre de cour des Médicis, Florence (1539-1600)*, Op. Cit., p. 184.

602 *Ibid.*, p. 182.

603 *Ibid.*, p. 185.

604 *Ibid.*, p. 186.

hybride entre la forme rectangulaire et semi-circulaire qui voit le jour⁶⁰⁵. C'est le schéma de base des futurs théâtres dit à l'italienne ou des théâtres illusionnistes en perspective avec une *cavea* semi-circulaire ou en U. Ces configurations rendent compte de deux ordres du regard et de la maîtrise politique de ce paradigme par les architectes et les commanditaires. D'un côté, un des regards performe une vision perçue comme plus juste que la réalité⁶⁰⁶ par l'utilisation du système de représentation perspectif à point focal unique. La « nature en défaut » est contrebalancée par un « effet de vérité »⁶⁰⁷. D'un autre côté, l'autre regard embrasse le divin dans un « pouvoir faire-être »⁶⁰⁸.

Le prince est « placé en position de démiurge (il est le double métaphorique du décorateur concepteur de scène) »⁶⁰⁹.

Le prince occupe la place de créateur du scénographe. Il occupe également le point focal idéal et le point mathématique parfait. Son regard devient créateur du système de représentation. Ainsi, « voir c'est créer »⁶¹⁰. Le prince performe le regard divin. Or, à son tour, sa position devient point d'attention pour le reste de l'audience. Être le prince, à sa place, c'est voir et aussi être vu⁶¹¹. Le rapport architectural conserve donc la capacité, pour les spectateurs, à orienter le regard sur le démiurge proclamé du spectacle.

Le système de représentation théâtral perspectif est donc vraiment singulier, car contextuel. Il réunit un principe, celui de la perspective, s'exprimant par translation dans des domaines connexes, tels que la peinture, l'architecture et le théâtre, pour proposer un nouveau système de représentation portant la mutation de pensée humaniste en développement et intégrer une nouvelle forme de représentation du pouvoir. Il est

605 *Ibid.*, p. 188.

606 *Ibid.*, p. 190.

607 *Ibid.*, pp. 190-191.

608 *Ibid.*, p. 186.

609 *Ibid.*, p. 194.

610 *Ibid.*, p. 198.

611 *Ibid.*, p. 197.

vraiment important de revenir sur une synthèse de cette révolution car on a bien compris qu'elle sert de prisme pour appréhender le passé de l'Antiquité, en particulier dans les traductions, mais aussi qu'il conditionne toujours notre représentation occidentale du monde, surtout dans son occulocentrisme.

L'amalgame du concept de scénographie avec celui de perspective, modifie complètement la manière d'investir la première. On a vu précédemment dans la généalogie, que des définitions du terme, en particulier celle du *Dictionnaire de l'Académie française*, se faisaient laconiques, vers la fin du XVIII^e jusqu'au début du XIX^e siècle (4^e et 5^e édition). Dépossédée au profit de la perspective, l'entrée se trouve réinvestie par sa spécialisation théâtrale (6^e édition). Par amalgame, la scénographie perd son objet et se vide, pour se voir reconfigurée en décor théâtral perspectif, voire toile peinte. On peut aussi voir ces décalages comme des enrichissements et, en tous cas, mieux comprendre les entrées multiples du Dictionnaire d'Émile Littré⁶¹². D'ailleurs, l'une des entrées multiples que l'on a vue était celle du paysage, dans le Dictionnaire de Trévoux :

« Scénographie, f. f. C'est la description d'une côte, d'un pays, tel qu'il se présente à nos yeux. *Scenographia, seu plaga aut regionis descriptio*. On le dit aussi d'un bâtiment, d'une place de guerre telle qu'elle paraît quand on la regarde par une de ses faces, quand on en définit l'enceinte, les cloches & tout ce qui est en perspectives, & qui fait des ombres. Ce mot veut dire aussi une représentation de relief que l'on appelle Modèle. FÉLIBIEN, qui renvoie encore à Ichnographie comme la même chose. »⁶¹³

L'arrière-plan environnemental du théâtre grec antique se retrouve attaché à la notion de perception et de description, dans le sens d'image. Ce qui reconnecte avec les *veduta* de

⁶¹²Émile LITTRÉ, *Le Littré*, dictionnaire normatif de la langue française, Éditions Hachette, Paris, 1863/1872, p. 10.

⁶¹³*Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, contenant la signification et la définition tant des mots de l'une et de l'autre langue que des termes propres à chaque état et de chaque profession & avec des remarques d'érudition et de critique*, Éditions P. Antoine, Nancy, 1740, tome 5, folio 1844.

l'avènement de la perspective en peinture par le paysage. Celui-ci, en tant que représentation voire survivance d'une présence réelle et sensorielle, se voit ouvrir, par le transfert de la perspective de la peinture au théâtre, un nouveau moyen d'expression qui va perdurer.

2. 2. 5. Résistance du paysage

Le passage par les décors de théâtre de la Renaissance permet également de comprendre la cristallisation d'un autre terme sous un nouveau jour. En effet, Laurent Mahelot, dans son *Mémoire* décrivant les décors des pièces présentées par les Comédiens du Roi à l'Hôtel de Bourgogne au XVII^e siècle, écrit : « la peinture des "paysages", c'est-à-dire des fonds de tableau »⁶¹⁴. Une note du traducteur Pierre Pasquier amène un commentaire sur l'emploi du terme :

« Selon Huguet, ce terme désigne, dans la langue du XVI^e siècle, le fond d'un tableau, quelque soit ce qui s'y trouve représenté. On le trouve employé par Mahelot dans la notice de *L'Heureuse constance* (folio 46 verso). »⁶¹⁵

Après avoir été évacué par l'élévation de murs et de toit pour former une boîte presque hermétique au dehors, le paysage, sous toutes ses formes, trouve un moyen de resurgir et de s'infiltrer à nouveau dans l'arrière-plan de scène. Mais peut-être aussi, ce qu'on pourrait appeler une sensibilité historique, n'avait-elle pas disparu totalement et avait gardé en mémoire l'empreinte des collines et des maisons au lointain du paysage grec antique.

614Laurent MAHELOT, *Le Mémoire de Mahelot : mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi*, introduction de Pierre PASQUIER, Éditions Champion, Paris, 2005 [1ère éd. 1673], p. 22.

615Ibid., note 38.

C'est une hypothèse, qui tient la route quand on étudie, quelques siècles plus tard, le travail d'Adolphe Appia. Sa réinterprétation scénique de Richard Wagner passe par la lumière mais aussi par une sensibilité singulière au paysage :

« Appia reste encore dépendant d'une image de la nature qu'il stylise, dans les seconds il crée une nouvelle nature, un espace entièrement construit, fait par l'homme et pour l'homme, aux rythmes merveilleusement équilibrés, à l'image du ciel, de l'eau, de l'arbre et de la pierre, mais transcendés jusqu'à n'être plus que contrepoints de lignes, de volumes, d'ombre et de lumière. »⁶¹⁶

En rejetant la toile peinte, il conserve le paysage. Il dénie et retravaille la forme mais pas le fond. Le paysage reste prégnant dans sa logique de création et dans l'impulsion même de sa création. Ce qu'on retrouve de manière plus précise et concrète dans son expérience d'un théâtre à fond de scène ouvrable, en 1914 :

« Jacques Dalcroze et Appia produced the Festival for the century Celebrations of Geneva's membership of the Swiss Confederation. *La Fête de Juin* was performed on a monumental stage with no curtain on the banks of Lake Geneva ; in the last act the backcloth could be raised to open on to the lake. Appia realized that this particular form of swiss theatre would be enable him to realize his ideas. »⁶¹⁷

Que ce soit en tant que motif ou en tant que présence réelle, le paysage et l'arrière-plan/scénographie théâtrale ont une histoire entrelacée, qui s'éloigne et se retrouve à plusieurs moments. Du côté de l'un ou de l'autre, du point de vue des origines du théâtre

616 Adolphe APPIA, *Œuvres complètes*, tome 1 : 1880-1894, Éditions de L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983, p. 8.

617 *Adolphe Appia*, Victoria and Albert Museum, livret d'exposition, octobre 1970-janvier 1971, directeur John POPE-HENNESSY, Éditions du Victoria and Albert Museum, Londres, 1970, p. 16. Traduction proposée : Jacques Dalcroze et [Adolphe] Appia produisirent le festival pour le centenaire de la Célébration de la communauté genevoise de la Confédération Suisse. *La Fête de Juin* fut donnée sur une scène monumentale sans rideaux, sur les berges du lac Geneva ; dans le dernier acte un rideau de fond pouvait être relevé pour ouvrir sur le lac. [Adolphe] Appia réalisa que cette forme particulière du théâtre suisse pourrait le rendre capable [lui donner la possibilité ou les moyens] de réaliser ses idées.

ou des lieux dans lesquels prennent place la fiction. C'est un aller-retour entre le monde et sa représentation, dans une idée de paysage-monde. En cela, c'est toujours un positionnement sur celui-ci et les relations qu'entretient l'être humain avec lui. C'est toujours l'expression d'un système de représentation.

2. 2. 6. Du XIX^e au XXI^e siècle : entre innovations, reprises et continuités

Les XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles développent le système de représentation perspectif théâtral avec des évolutions, des allers-retours dans la profondeur scénique, ainsi qu'une industrie de production. Le passage par le *Mémoire de Mahelot* apporte un support de compréhension à l'évolution du décor théâtral du XVIII^e au XX^e siècle sur laquelle je ne reviendrai pas en profondeur car l'évolution de la généalogie scénographique de cette période a été traitée dans la partie 1. - Généalogie. Pour ce qui est des transformations de la scène illusionniste, ainsi que pour ce qui concerne l'usage d'autres systèmes de représentation théâtrale, je renvoie à l'ouvrage d'Anne Surgers, *Scénographie du théâtre occidental*. Comme il a été précisé précédemment, l'objectif ici n'est pas de refaire une histoire de la scénographie théâtrale ou du décor mais de revenir sur les points clés des révolutions du concept de scénographie par rapport à la théorie systémique de la scénographie, d'en comprendre puis d'en relier les enjeux sur la longue trame historique de son parcours. Le système perspectiviste à toile peinte de la Renaissance cristallisant le repère fondateur d'appréhension de la scénographie théâtrale \neg en particulier concernant la remise en cause de la toile peinte antique \neg , il est important d'observer comment il évolue et se fissure, et ainsi quelles sont les répercussions à prendre en compte dans l'héritage de la théorie systémique de la scénographie. Je me concentrerai alors pour ce dernier point sur la réalité des mutations

de la scène française à partir du tournant du XX^e siècle, de leur positionnement par rapport au système perspectiviste et des innovations du concept scénographique qui ont été impulsées, et permit, au XXI^e siècle, l'élaboration de la théorie systémique.

2. 2. 6. a. Du peintre-décorateur au décorateur-maquettiste

Au début des années 1900, la tradition du décor peint au théâtre a toujours cours. Elle s'est développée dans une industrie conséquente⁶¹⁸ et à travers des dynasties de familles de peintres-décorateurs⁶¹⁹. Le remarquable travail de recherche d'Iris Berbain pour sa thèse, *Du maître peintre décorateur de théâtre au scénographe : Émile BERTIN (1878-1957), le dernier d'une tradition*⁶²⁰, rend compte d'une réelle continuité du décor peint et de la toile peinte jusqu'à la Deuxième Guerre Mondiale. En fait, l'évolution se fait dans l'apparition, au côté des peintres-décorateurs, de décorateurs-maquettistes, dans la première moitié du siècle. Ces derniers deviennent les concepteurs alors que les premiers tendent progressivement à se retréindre à l'exécution⁶²¹. Une différenciation d'activité tend alors à différencier aussi les statuts. La conception de projet s'éloigne de son lieu de production/d'industrie. Il n'est plus nécessaire de connaître la peinture et l'artisanat spécifique de la toile peinte théâtrale qui les qualifiait aussi de peintres spécialistes. Ce sont les prémises d'un élargissement d'activité.

618 Denis BABLET, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Éditions du CNRS, Paris, 1975 [1ère éd. 1965], p. 10.

619 Catherine JOIN-DIÉTERLE, « Les décorateurs : des dynasties d'artistes », *L'Envers du décor à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIXe siècle*, Éditions Gourcuff Gradenigo, Montreuil, 2012.

620 Iris BERBAIN, *Du maître peintre décorateur de théâtre au scénographe : Émile BERTIN (1878-1957), le dernier d'une tradition*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Michel LENIAUD, École Pratique des Hautes Études, Paris, 2016.

621 *Ibid.*, p. 295.

2. 2. 6. b. Décompression théâtrale

Du point de vue scénographique, l'évolution du concept au théâtre tient dans la distanciation d'avec le système de représentation perspectiviste italien, mais aussi d'avec les critères de l'Art Renaissant. C'est la coercition du paradigme de la place du prince qui se distend peu à peu. Cette mise à distance se prépare progressivement dès la fin du XIX^e siècle. Elle est très bien retranscrite par Denis Bablet dans *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*⁶²². Je ne vais pas revenir sur son travail, d'ailleurs très développé, mais en replacer certains points pour les mettre en relation, comme focus, et les intégrer dans la perspective historique générale de l'évolution du concept scénographique.

Les bases sont posées en jalons successifs par plusieurs gestes forts. Tout d'abord, le décor se fermerait au détriment de la plantation à l'italienne, pour la première fois selon l'auteur, pour *Les Trois Quartiers* de Picard, donné à la Comédie-Française en 1827⁶²³. Le « décor-boîte »⁶²⁴ à trois côtés, voire plafonné⁶²⁵, devient très utilisé. Ensuite, il y aurait l'apport de plus en plus suivi de mobilier sur scène, substitué au meuble peint – afin d'introduire le réel sur scène –, en 1846, par Nestor Roqueplan pour *Pierre Février* de Duvesne aux Théâtre des Variétés⁶²⁶. Le « règne des tapissiers »⁶²⁷ se généralise alors sur le reste du siècle dans un courant de vérisme. On pourrait synthétiser la volonté de ces modifications par l'envie de faire entrer la réalité humaine sur le plateau. On a vu que le système perspectiviste a durement bataillé avec la composante mouvante et vivante des comédiens avant de se mettre en place. Il a imposé son système de représentation pictural, et dans ce sens non-réaliste. Il n'est donc pas illogique qu'un

⁶²²Denis BABLET, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Op. Cit.

⁶²³*Ibid.*, p. 36.

⁶²⁴*Ibid.*, p. 37.

⁶²⁵*Ibid.*

⁶²⁶*Ibid.*, p. 20.

⁶²⁷*Ibid.*, p. 21.

désir de ramener de la réalité humaine dans ce système, se soit fait sentir pour l'assouplir.

On peut nommer également l'apport de la troupe de Georg II Von Meiningen, autour de 1870. Leur ambition du faire vrai est combinée avec une organisation cohérente de l'image scénique⁶²⁸. Selon Denis Bablet, leur innovation tient dans le rapport créé par l'ensemble avec une union et une « hiérarchie acteur-décor »⁶²⁹. Ce « rapport dynamique »⁶³⁰ mène à une utilisation des ressources spatiales par l'acteur. En fait, l'apport de la troupe des Meninger peut se synthétiser ainsi :

« L'image scénique se fonde toujours sur une utilisation habile de la perspective, mais le dosage entre les parties plastiques et la figuration peinte est adroitement ménagé de façon à éviter les plus criantes discordances [...]. »⁶³¹

C'est, d'un côté, une organisation plus cohérente du système perspectif qui se structure avec l'intégration de la dimension du vivant, qui posait déjà problème aux décorateurs de la Renaissance, les perspecteurs et les feinteurs⁶³². De l'autre, on peut dire que c'est une première tentative coordonnée de prendre du jeu et de la marge avec la dimension coercitive du système de représentation en perspective. La volonté d'intégrer l'humain à la nature de l'image peinte, même en succession de plans ou de praticables, amène à

628 *Ibid.*, p. 49.

629 *Ibid.*, p. 52.

630 *Ibid.*

631 *Ibid.*

632 Termes désignant les dessinateurs et peintres de perspective. On peut retrouver « perspecteur » chez Jacques-Olivier PLEUVRI, *Histoire, antiquité et description de la ville et du port du Havre de Grâce, avec un traité de son commerce & une notice des lieux circonvoisins de cette place*, Éditions Dufour, Paris, 1769 [2ème éd.], p. 222 à propos de M. Hantier vers 1704 revendiquant l'utilisation de ce terme. On peut trouver aussi le terme de « feinteur » pour le même sens dans *La Mise en scène à Paris au XVIIe siècle. Mémoire de Laurent Mahelot et Michel Laurent, publié avec une notice et des notes par Emile Dacier*, Laurent MAHELOT et Michel LAURENT, extrait des Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France, Paris, 1901, [1ère éd. du mémoire 1673], p. 20, disponible sur Gallica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k315769v/f26.image>, consulté le 27 juin 2018. Ces termes sont également abordés par Anne Surgers dans l'édition de 2017 de *Scénographie du théâtre occidental, Op. Cit.*, pp. 15-17, car le terme de scénographe n'est pas utilisé avant le XX^e siècle. Reprise de note créée en 2. 2. 3. a. - Le mythe des toiles peintes.

changer et à adapter la nature du décor peint à l'être humain, et non l'inverse. Ce qui commence doucement à fissurer le système.

La tentative de Richard Wagner obéit au même paradoxe. Son approche a, dans un sens, amélioré le système d'illusion perspectif, avec les innovations du *Festspielhaus* de Bayreuth (1876). En effet, en réintroduisant une forme de gradin circulaire où la place du prince disparaît presque, la double représentation du pouvoir créateur, incarné dans le point mathématique architectural, s'évanouit. La représentation scénique devient l'attrait premier et les spectateurs sont privés de toute distraction de cet objectif.

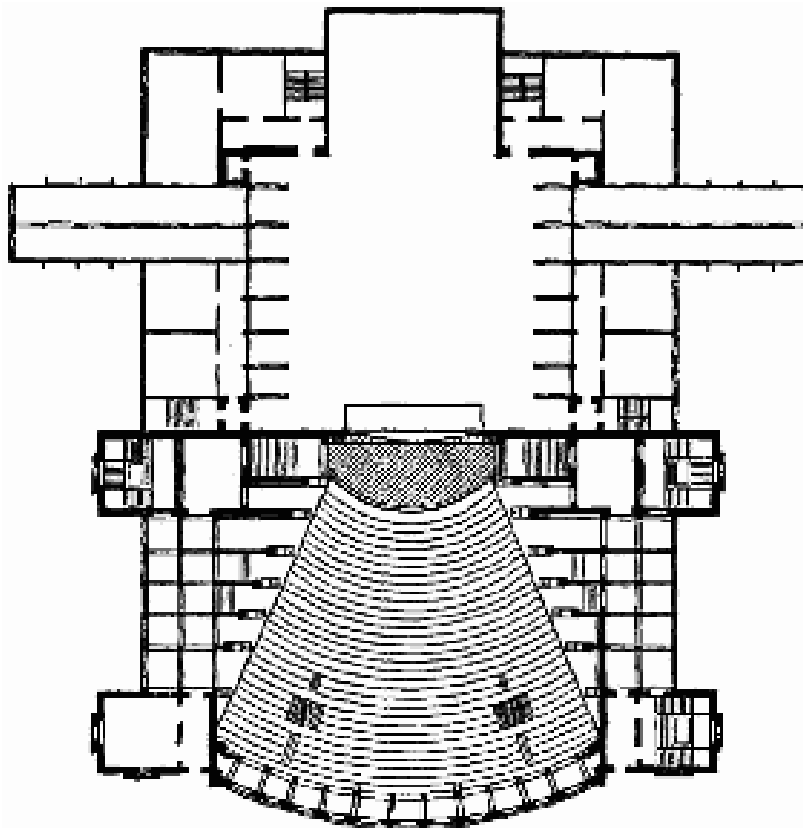


Fig. 4. Richard Wagners Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth (Arch. Brückwald).

Illustration 42: Plan du Festspielhaus de Bayreuth de Richard Wagner (image Kolossos)

Cette concentration est renforcée par la décision d'éteindre la salle⁶³³. Selon Denis Bablet, l'ensemble des changements offre alors la possibilité d'une « autonomie tableau scénique et illusion »⁶³⁴, que le compositeur investit aussi dans la peinture de paysage pour le motif des décors⁶³⁵ – ce qui se retrouve, au passage, dans l'approche d'Adolphe Appia qui a proposé des décors et des conduites scéniques pour les œuvres du compositeur. Or, en séparant la démarche illusionniste de la double représentation du pouvoir, Richard Wagner creuse plus profondément la fissure dans le système perspectiviste en cloisonnant plus fortement le rapport scène-salle qui trouvait son écho dans le point focal de la place du prince, fondu avec le point mathématique architectural. Si le but spectaculaire n'est plus d'observer le pouvoir créateur, mais uniquement la représentation scénique, il se passe une dichotomie de système de représentation et de perception. En effet, l'illusion étant adaptée au point focal unique, l'image scénique en perspective n'est plus adaptée pour satisfaire visuellement le public. Ce système de représentation, impliquant avec lui son rapport architectural, son rapport perceptif, sa mise en scène (dans le sens du jeu d'acteur), ses attentes du public, etc. trouve sa limite, et ce théâtre particulier commence à se sentir très à l'étroit dans sa forme.

André Antoine, pour ne citer que lui, apporte une réponse avec le naturalisme, où le décor est envisagé comme un milieu déterminant les mouvements des personnages⁶³⁶. Ce qui va contribuer à désarticuler le système de représentation perspectif. Ce mouvement se dirige à l'inverse de la démarche des symbolistes, avec par exemple Théodore de Banville, qui, de leur côté, cherchent à éveiller l'imagination du spectateur⁶³⁷. Cela contribue également à appréhender la décoration théâtrale dans une intention d'indication et de support d'imaginaire. Cependant, c'est vraiment la maîtrise

633 Denis BABLET, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, *Op. Cit.*, p. 61.

634 *Ibid.*, pp. 60-61.

635 *Ibid.*, p. 59.

636 *Ibid.*, p. 122.

637 *Ibid.*, p. 72.

créative de l'éclairage électrique qui va apporter un sérieux coup de canif dans la toile peinte car la lumière dévoile platement les artifices de la peinture et contredit son système d'ombres. On peut citer pour exemple de proposition inspirante le travail de Loïe Fuller⁶³⁸. L'éclairage prend alors une importance inédite et crée un nouveau rapport à l'espace-temps scénique, ainsi que des possibilités de mouvements et de couleurs inexplorés.

Il faut repréciser tout de même, que, même si le système perspectif à toile peinte se fragilise, il n'est que déstabilisé et perdure encore un bon moment, y compris pendant les positionnements radicaux qui suivent.

- L'atmosphère d'Adolphe Appia

Au tournant du XX^e siècle, dans un contexte assez global d'opposition au théâtre à l'italienne, l'innovation d'Adolphe Appia (1862-1928) s'inscrit dans une filiation paradoxale de Richard Wagner. C'est en proposant des mises en scène complètes pour ses diverses pièces qu'il crée de nouvelles propositions. Il utilise un terme, que d'autres prendront à leur compte⁶³⁹ sans vraiment le creuser, en y injectant pourtant une révolution.

«[...] nous ne cherchons plus à donner l'illusion d'une forêt mais bien l'illusion d'un homme dans l'atmosphère d'une forêt. »⁶⁴⁰

⁶³⁸*Ibid.*, p. 146.

⁶³⁹Paul Géraldy dans une lettre à Émile Bertin (p. 152), Xavier de Courville, *Revue critique*, 25 mars 1923 (p. 307), Gaston Baty dans le programme d'*Arden de Feversham*, 1938 (p. 477), Iris BERBAIN, *Du maître peintre décorateur de théâtre au scénographe : Émile BERTIN (1878-1957), le dernier d'une tradition*, Op. Cit. et Jacques ROUCHÉ, *L'Art théâtral Moderne*, Éditions Édouard Cornély & Cie, Paris, 1910, p. 68.

⁶⁴⁰Adolphe APPIA, « Comment réformer notre mise en scène » *Œuvres complètes 1895-1905*, Tome II, Op. Cit., [1^{ère} éd. *La Revue*, vol. 1, n° 9, 1904] p. 351.

Le mot « atmosphère » qualifie un bouleversement conséquent du système perspectif. Par l'utilisation investie de ce terme, Adolphe Appia parvient à saisir l'enjeu immatériel du décor et propose un point d'entrée dans le fonctionnement d'un système de représentation différent. Il entraîne avec lui la sensorialité et la sensibilité du spectateur, ainsi que sa psychologie, et dépasse de très loin la dimension visuelle de l'image scénique. Il détache, par ce mouvement, l'objet décor de sa perception et de son impact. Il pose rien de moins que les bases d'un nouveau système de représentation que Denis Bablet qualifie de « décor spirituel »⁶⁴¹, et qui reconnecte avec la théorie systémique de la scénographie. En outre, dans la formule du metteur en scène, on peut très bien lire la deuxième occurrence du terme « illusion » dans le sens de perception : ne plus donner l'illusion d'une forêt mais bien la perception d'un homme dans l'atmosphère d'une forêt, en fait la perception d'une atmosphère de forêt. Ce qui reconnecte directement avec la *scaenographia* de Vitruve, telle qu'on l'a abordée plus tôt. Autant Edward Gordon Craig, nous le verrons juste après, revient à la *skene*, en tant qu'architecture, autant Adolphe Appia reprend la dimension immatérielle de la perception scénographique antique. Ce souffle peut s'expliquer par la réorganisation hiérarchique des éléments de la représentation scénique. La musique y est première car c'est l'expression du drame, « son âme »⁶⁴², ainsi que la mesure irréductible du temps⁶⁴³.

« La musique commande à tous les éléments, et les groupes suivant les nécessités de l'expression dramatique [...] »⁶⁴⁴

La musique impulse alors sa dimension immatérielle et sensorielle en priorité du visuel. Ce qui pose déjà le primat du ressenti pour le spectateur. C'est en effet, à travers ces impératifs que la prise en compte de l'humanité du public affleure. Le metteur en scène

641 Denis BABLET, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Op. Cit., p. 263.

642 Adolphe APPIA, « La Mise en scène du drame wagnérien », *Œuvres complètes 1880-1894*, Tome I, Éditions L'Âge d'homme, Lausanne, 1983 [1ère éd. Léon Chaillet, Paris, 1895], p. 269.

643 *Ibid.*, p. 266.

644 *Ibid.*, p. 267.

suisse poursuit sa réorganisation hiérarchique avec l'acteur puis la lumière :

« [...] en faisant abstraction de l'acteur, c'est l'éclairage qui vient en première ligne. »⁶⁴⁵

Il nomme bien l'acteur et non le personnage. C'est qu'il qualifie vraiment l'humanité, la dimension spatio-temporelle du corps, mais surtout vivante du comédien. Au vu de ce qu'il nomme avant, il implique aussi ses capacités sensorielles et émotionnelles. Il se produit un effet de miroir en remettant l'humain-acteur face à l'humain-spectateur, dans un rapport de réciprocité. Le basculement de système de représentation se situe précisément ici.

Ensuite arrive la « lumière *active* »⁶⁴⁶. Adolphe Appia lui donne la primauté de l'image scénique. Son immatérialité donne une continuité dynamique à la musique et relève de l'espace-temps de l'acteur. Elle est à ce point essentielle qu'il écrit que :

« l'éclairage constitue l'élément de fusion le plus important de la mise en scène »⁶⁴⁷

Au-delà de l'image, la lumière révèle l'acteur, l'atmosphère et la peinture. L'auteur lui confère la capacité de lier les éléments dans une cohérence systémique. La capacité de fusion de ses particules dispersées baigne tous les autres. C'est elle qui définit la composition de l'ensemble et la relation de et entre les éléments. Enfin, elle fait vivre le vide, ou l'espace, entre les choses. Ce vide devient rempli, vivant et vibrant. C'est cette dimension qui influera le plus sur la scénographie contemporaine, ainsi que sur la théorie systémique de la scénographie. S'il utilise ensuite le terme d'« espace *vivant* »⁶⁴⁸, dans le texte plus tardif de « L'Œuvre d'art vivant », il l'utilise comme synonyme de ce qu'il a pu investir dans la notion d'atmosphère⁶⁴⁹. L'idée d'espace traduit plus une

⁶⁴⁵*Ibid.*, p. 268.

⁶⁴⁶*Ibid.*

⁶⁴⁷*Ibid.*, pp. 269-270.

⁶⁴⁸Adolphe APPIA « L'Œuvre d'art vivant », *Œuvres complètes 1906-1921*, Tome III, Éditions l'Âge d'homme, Lausanne, 1988 [texte de 1920], p. 371.

⁶⁴⁹« Ces mouvements [corps vivant et musique] vont maintenant se développer dans l'espace qui les

intention de produire une vibration de vie, dans sa connexion avec le corps vivant du comédien ↯ comme « intermédiaire »⁶⁵⁰ ↯ et la musique ↯ comme « plaque de résonance »⁶⁵¹ ↯, qu'une volonté de spatialisation.

Le positionnement de l'auteur sur la toile peinte va plus loin que celui de Richard Wagner. Si celui-ci la ramenait au même niveau que tous les autres éléments, Adolphe Appia la relègue au dernier plan. Pour lui, la peinture est l'élément le moins utile⁶⁵². Il précise même que « la peinture et l'éclairage sont deux éléments qui s'excluent »⁶⁵³. En effet, la surface plate de la toile n'a besoin que d'être mise en visibilité, elle contient son éclairage propre, elle n'exploite pas le potentiel vivant de la lumière. Par contre la plantation des décors peut jouer ce rôle, il faut donc subordonner la peinture à l'éclairage par la plantation⁶⁵⁴.

« C'est donc au jeu de la peinture décorative qu'il faut renoncer, puisqu'il réduit à néant le sens dramatique de la plantation, et accapare l'éclairage à son seul profit, détruisant ainsi les facteurs essentiels, pour encombrer l'espace scénique de signes dont le drame wagnérien n'a que faire. »⁶⁵⁵

Adolphe Appia ne renonce pas à la toile peinte mais à son jeu décoratif. En fait, il évacue le motif à cause de la concurrence des signes. C'est là que l'on peut constater le basculement de système de représentation. Dans la continuité de Richard Wagner, la primauté de l'image scénique visuelle déchoit plus encore au profit du drame musical et de l'image scénique sensorielle. On retrouve le renoncement au décoratif, avec puissance, dans les dessins d'Adolphe Appia. Très proche d'une recherche picturale et plastique comme celle de Joseph Mallord William Turner, son traitement procède par

entoure, dans l'atmosphère qui les enveloppe, et chercher en eux des alliés. », *Ibid.*

650 *Ibid.*, p. 374.

651 *Ibid.*

652 Adolphe APPIA « La mise en scène du drame wagnérien », *Œuvres complètes 1880-1894*, Tome I, *Op. Cit.*, p. 268.

653 *Ibid.*

654 *Ibid.*, p. 269.

655 *Ibid.*

masses et transparences, comme une écriture de fumée, avec la distinction de seulement quelques détails précis.



Illustration 43: Dessin d'Adolphe APPIA pour *Die Walküre*, Richard WAGNER

Néanmoins, il ne faut pas croire que le metteur en scène abandonne la toile peinte. Il change son statut mais la conserve en souhaitant lui donner une direction différente, et surtout moins prégnante.

« [...] la peinture décorative, en perdant son indépendance, découvrira probablement dans ses nouvelles relations une source d'invention plus pure que celle qui a fait sa prétendue fortune actuelle. »⁶⁵⁶

Il prône donc un renouvellement de son motif, une réorganisation de sa place dans la hiérarchie des signes et une plus grande discrétion de sa présence. Il espère que cette

⁶⁵⁶*Ibid.*, p. 270.

transformation devienne ainsi source d'inspiration pour son exploitation, et cela afin qu'elle concoure plus justement à manifester la vie de l'œuvre dramatique⁶⁵⁷.

- Le design architectural d'Edward Gordon Craig

Le metteur en scène britannique (1872-1966) va plus loin que son homologue suisse dans le renoncement à la peinture. Il l'évacue complètement. Il garde cependant l'idée des châssis avec la conception des « screen[s] »⁶⁵⁸. Ces écrans, plusieurs unités à la fois, éclairés par des lumières colorées⁶⁵⁹, permettent d'utiliser la scène dans son volume. Ces éléments monochromes de hauteurs identiques mais de largeurs différentes, sont faits de toile tendue sur des cadres ou de panneaux de bois plein. L'intention est d'architecturer l'espace par ces structures : de donner une impression de profondeur, ou de verticalité, par exemple, par la composition. À partir d'un certain nombre de ces éléments identiques, les possibilités sont presque infinies. Le déplacement d'un seul écran permet de changer la perception de tout l'ensemble. Avec plusieurs unités, on peut construire des architectures très différentes mais leur abstraction permet aussi de représenter des environnements plus diffus (église, pont ou forêt, par exemple).

Il s'agit vraiment d'une conception de design, au sens français moderne. Le dispositif des écrans est appréhendé ici comme un principe déclinable, « the thousand scenes in one scene »⁶⁶⁰. Il ne crée pas un nouveau système de représentation interne car il n'exploite pas vraiment de signes concourant à l'élaboration d'une sémiotique interne. Cependant, c'est un dispositif capable de créer des images par l'évocation de formes (colonnes ou arbres selon le contexte et la couleur de l'éclairage par exemple) en faisant appel à des déclencheurs d'imaginaire.

⁶⁵⁷*Ibid.*, p. 269.

⁶⁵⁸Edward Gordon CRAIG, *Scene*, Oxford University Press, Oxford, 1968 [1ère éd. 1923], p. 24.

⁶⁵⁹*Ibid.*, p. 28.

⁶⁶⁰*Ibid.*, p. 19., traduction proposée : un millier de scène en une seule.

« The scene supplies the simplest form made up of right angles and flat walls and the light runs in and out and all overs them. »⁶⁶¹

Les unités prennent leur caractère avec la lumière. Elle est indispensable. Elle est pensée avec. En effet, c'est ce partenariat qui puise dans les imaginaires et propose des images. On est tout à fait dans le traitement d'ambiances, ou d'atmosphères ; l'approche d'Edward Gordon Craig est très similaire à celle d'Adolphe Appia sur ce plan. C'est la variété et le changement d'une dimension plastique et abstraite que recherche le metteur en scène britannique et qui prend en charge l'effet. C'est aussi une certaine fluidité de transition entre les effets et les images évoquées qu'il oppose, dans les faits, à la toile peinte traditionnelle. Le résultat pour la mise en scène d'*Hamlet*⁶⁶² à Moscou est exemplaire de sa volonté de moduler les ambiances par ces variations :

⁶⁶¹*Ibid.*, p. 25. Traduction : proposée : La scène fournit la forme la plus simple faite d'angles droits et de murs plats et la lumière court entre et autour et partout sur eux.

⁶⁶²*Hamlet* de William SHAKESPEARE, mis en scène d'Edward Gordon CRAIG et Constantin STANISLAVSKI, Théâtre d'Art de Moscou, 1912.



Photographie d'une maquette construite pour *Hamlet* (Moscou, Théâtre d'Art, 8 janvier 1912) (n° 180).
Illustration 44: Maquette d'Edward Gordon CRAIG, mise en scène d'*Hamlet*, SHAKESPEARE

Ici l'abstraction offre une évocation puissante et ouverte à l'interprétation. La capacité de l'auteur à élaborer des images fortes à partir d'éléments structurants simples est évidente. Elle passe par l'abolition du motif. Il est intéressant de comparer la date de cette représentation (1912) avec une autre date importante. C'est en 1918, soit six ans après, que Kasimir Malévitch peint son *Blanc sur blanc*⁶⁶³, avant de déclarer la mort de la peinture et d'orienter l'avenir de l'art vers l'architecture⁶⁶⁴. Une continuité dans laquelle s'inscrit le metteur en scène. En effet, dans ses projets pour *La Passion selon Saint*

⁶⁶³Kasimir Malévitch, *Blanc sur blanc*, MoMA, New York, 1918.

⁶⁶⁴« *L'expression ultérieure du suprématisme, désormais architecturale* », Kazimir MALÉVITCH, *Suprématisme : 34 dessins*, traduit du russe par Jean-Claude MARCADÉ, Éditions de L'Âge d'Homme, Lausanne, 1974.

Matthieu⁶⁶⁵, il envisage d'abord de la mettre en scène dans un amphithéâtre au centre d'une cité, puis dans une église, puis il élabore une très grande maquette d'une architecture avec des niveaux, un portique, des escaliers, des colonnes, un immense porche, etc⁶⁶⁶. Cette perspective différente trouve son ancrage dans son rapport au théâtre grec :

« Their [ancient Greeks] *skene* then was really scene for the first, and (I think) for the last time in the History of World, ¬ not scenery ¬ not décors. Stone, white-red-yellow-brown-black-blue-green,... who knows what colour ; for colour cannot have been forgotten by the Greeks : but it was not colour brought in by the pailful, brought in by some studio-painter out of work, for the Greek painters were always employed in Greece, always in their place... outside the Theatre.

Their scene then was a *genuine* thing. A work of architecture. Unalterable except for trifling pieces here and there, ¬ except for the everlasting change wich passed from morn til morn across its face as the sun and moon passed. »⁶⁶⁷

L'auteur revient sur l'absence de décors peints dans le théâtre grec antique et rappelle l'importance de l'architecture. Sa démarche s'inscrit dans cette filiation par un renoncement à la peinture transcendée par une démarche architecturale.

« Once upon a time, stage scenery was architecture. A little later it became imitation architecture ; still later it became imitation artificial architecture. Then it lost its head went quite mad, and has been in a lunatic asylum ever since. »⁶⁶⁸

665 *La Passion selon Saint Matthieu*, Oratorio de Johann Sebastian Bach, 2h45, Leipzig, 1727-1736

666 Denis BABLET, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, *Op. Cit.*, pp. 325-328.

667 Edward Gordon CRAIG, *Scene*, *Op. Cit.*, p. 5. Traduction proposée : Leur [les anciens grecs] *skene* alors était réellement une scène pour la première, et (je pense) pour la dernière fois dans l'histoire du monde, ¬ pas une toile peinte ¬ pas des décors. Pierre, blanc-rouge-jaune-brun-noir-bleu-vert,... qui sait quelle couleur ; les couleurs ne peuvent avoir été oubliées par les grecs : mais ce n'était pas des couleurs apportées par la palette, amenée par quelque peintre de studio en mal d'ouvrage, car les peintres grecs furent toujours employés en Grèce, toujours à leur place... hors du théâtre. Leur scène alors était une chose *authentique*. Un travail d'architecture. Inaltérable excepté pour des pièces insignifiantes ici et là, ¬ excepté pour le changement éternel qui a passé du matin au matin sur sa façade comme le soleil et la lune ont passé.

668 Edward Gordon CRAIG, *Towards a new theatre*, Éditions J M Dent & Sons limited, Londres, 1913, p.

On retrouve la prégnance de la démarche architecturale de l'auteur dans sa série de 1905, en quatre dessins, *The Steps*⁶⁶⁹, aussi sous-titrés « mood ». Le propos est effectivement de relier l'émotion humaine à l'architecture⁶⁷⁰ dans l'évocation d'une situation. Ce qu'Edward Gordon Craig nomme « drama »⁶⁷¹ concerne moins la dramaturgie dans le sens de poétique, que la scénographie dans la création d'une mise en situation d'image. À partir d'une situation identique – les marches montantes de l'escalier, enserrées entre deux hauts murs et ouvrant sur deux paliers, en haut et en bas –, la modification des signes – nuit, ombres, arches, placement et nombre des figures, etc.. – l'image proposée varie dans sa forme et son sens. On retrouve l'imbrication de l'*operatio* et du *disegno* abordés précédemment⁶⁷² dans la modification des signes et du sens.

6. Traduction proposée : Il était une fois [il y a longtemps], le décor scénique était architecture. Un peu plus tard il devint imitation d'architecture ; encore plus tard il devint imitation artificielle [représentationnelle] d'architecture. Alors il perdit tête, devint fou, et resta dans un asile d'aliénés jusqu'à aujourd'hui [depuis].

669 Edward Gordon CRAIG, « The Steps », *Towards a new theatre*, Éditions J M Dent & Sons limited, Londres, 1913, pp. 41-47.

670 *Ibid.*, p. 41.

671 *Ibid.*

672 Voir 1. 2. 1. b. - *Operatio* et avènement du système de représentation et - *Disegno* et modélisation

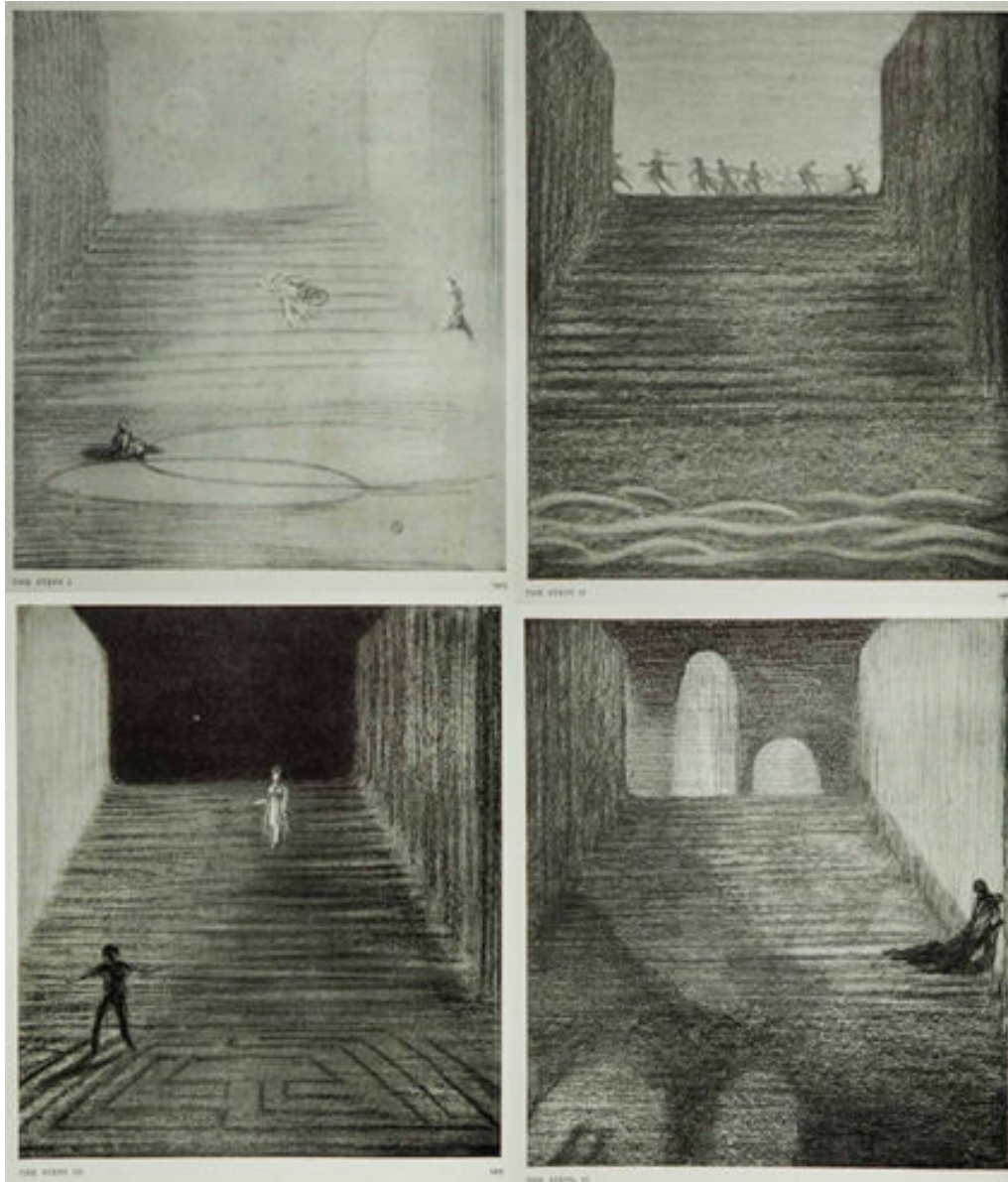


Illustration 45: *The Steps*, Edward Gordon CRAIG

La démarche de l'auteur se situe dans une recherche de ce qui fait sens dans la production d'une image. Les escaliers s'inscrivent moins dans une perspective de design

que les écrans car ceux-ci sont conçus par épuration du signe. Les marches, quant à elles, conservent une dimension sémiotique dans les dessins. En tous cas, la démarche d'Edward Gordon Craig entretient une très grande similarité d'approche avec Adolphe Appia. Comme ce dernier désire remettre du sens dans l'organisation de la représentation dramatique, le premier souhaite remettre de l'ordre dans le système de représentation théâtral. D'ailleurs, il est intéressant de noter qu'Adolphe Appia et Edward Gordon Craig se sont rencontrés à l'Exposition d'art théâtral de Zurich en 1914⁶⁷³. Les accointances de leurs univers plastiques se retrouvent au même moment. Ces innovations ne révolutionnent pas pour autant le décor théâtral du jour au lendemain. Il faut compter sur une infusion lente, qui se propagera avec les volontés de simplification architecturale de la scène, comme celle de Jacques Copeau au théâtre du Vieux-Colombier vers 1913. Tout cela s'inscrit évidemment dans un contexte où Max Reinhardt, Firmin Gémier, Louis Jouvet, Gaston Baty, etc. ont aussi apporté leurs contributions.

2. 2. 6. c. Pierre Sonrel et le rapport scène/salle

En 1943, Pierre Sonrel, architecte français, publie un *Traité de scénographie*⁶⁷⁴. C'est une référence évidente à la *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*⁶⁷⁵, de Nicola Sabbatini. Ce qui pose, avec la succession des traités, une certaine filiation évolutive Vitruve - Sebastiano Serlio – Nicola Sabbatini – Pierre Sonrel. Cependant, l'auteur n'utilise pas le terme de décor mais celui de scénographie. Yves Bonnat dira qu'il est le premier à l'utiliser et Marcel Freydefont qu'il contribua à la

⁶⁷³*Ibid.*, p. 67.

⁶⁷⁴Pierre SONREL, *Traité de scénographie*, Éditions Librairie théâtrale, Paris, 1984 [1ère éd. Leuthier, Paris, 1943].

⁶⁷⁵Nicola SABBATINI, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, traduction de l'italien par Maria CANAVAGGIA et Renée et JOUVET Louis, introduction de Louis JOUVET, Éditions Ides et calendes, Neuchâtel, 1942 [1ère éd., Ravenne, 1638].

mutation du titre de décorateur-maquettiste en scénographe⁶⁷⁶. Effectivement, c'est ce qu'il ressort de l'état de mes recherches aujourd'hui⁶⁷⁷ et ce qu'en conclut aussi Iris Berbain⁶⁷⁸.

Cette résurgence est d'autant plus logique si le mot n'était effectivement plus en usage pratique depuis un moment, ce qui pourrait expliquer la suppression du terme à partir de la huitième version du *Dictionnaire de l'Académie française* en 1932-1935. D'ailleurs, le parcours du terme dans les encyclopédies et dictionnaires ne réduit la scénographie à une exclusivité théâtrale qu'au début du XIX^e siècle avec le *Dictionnaire universel de la langue française, avec le latin, et manuel d'orthographe et de néologie* de Pierre-Caude-Victor Boiste en 1803 et la sixième édition de 1832-1835 du *Dictionnaire de l'Académie française*. Or, je n'ai pas retrouvé trace de son utilisation dans les publications sur le sujet de la décoration théâtrale où c'est le mot « décor » qui revient systématiquement⁶⁷⁹. Cela correspond aussi au phénomène de transformation du décorateur en scénographe, du tournant du XX^e siècle au moment de la Deuxième Guerre Mondiale, ce que l'on peut comprendre à travers l'étude du parcours d'Émile Bertin par Iris Berbain⁶⁸⁰. En l'état actuel de cette recherche, la spécialisation théâtrale de la scénographie semble avoir été une attribution de lettrés et de dictionnaires avant cette date. Le fait que le terme n'était apparemment pas en usage pratique peut alors expliquer la possible innovation sémantique de Pierre Sonrel. Car s'il utilise le mot, c'est bien dans une opposition à la toile peinte et à tout le système de représentation en perspective. Le terme, dans son

676 Marcel FREYDEFONT, Réso-Scéno (Association nationale de développement de l'enseignement de la scénographie), *Jeunes scénographies. À travers l'enseignement de la scénographie en France*, Éditions de l'Association Jean Vilar, Avignon/Nantes, 2001, p. 43.

677 On peut retrouver le mot utilisé dans Adolphe APPIA, *Œuvres complètes 1906-1921*, Tome 3, *Op. Cit.*, pour une citation de 1912, d'Alexandre von SALZMANN. Seulement il n'y a pas plus d'information que « *coupure de journal sans référence* » pour approfondir. Au vu des résultats de la recherche présentée dans cette thèse, je pencherais plutôt pour un anachronisme de traduction qu'un emploi réel du mot à ce moment-là. Ces anachronismes de traductions sont d'ailleurs récurrents dans les publications à partir de la fin du XX^e siècle.

678 Iris Berbain, *Du maître peintre décorateur de théâtre au scénographe : Émile BERTIN (1878-1957), le dernier d'une tradition*, *Op. Cit.*, p. 325.

679 Voir bibliographie 2. Translimites techniques et historiques / Théâtre.

680 Iris Berbain, *Du maître peintre décorateur de théâtre au scénographe : Émile BERTIN (1878-1957), le dernier d'une tradition*, *Op. Cit.*

acception du XIX^e siècle, aurait difficilement pu être réinvesti aussi librement, s'il avait été utilisé par les praticiens du début du XX^e siècle. Cela aurait été un contre-emploi. Cela n'exclut pas qu'il l'ait été au début des années 1800, dans les ateliers ou par les architectes, ce qui aurait peut-être poussé Pierre-Claude-Victor Boiste ou l'Académie Française à en changer la définition.

Néanmoins, Pierre Sonrel, ne se reconnecte pas à la période du XIX^e siècle, mais, manifestement, à la seule autre référence spécifique de la scénographie au théâtre, celle d'Aristote. Il semble d'ailleurs s'appuyer aussi sur des traductions inexactes de Vitruve et entretenir le mythe de la toile peinte, accolé à une approche architecturale :

« Vitruve donnait un double sens au mot scénographie, dans un premier temps, art de peindre les décors en perspective, puis terme utilisé en architecture »

Scénographie : « sciences des apparences (imaginaires, symboliques ou réalistes). »⁶⁸¹

Ce qui est intéressant, c'est que la deuxième entrée de définition comme « sciences des apparences » se relie avec les notions d'images et de perception ; manifestement plus du côté perspective que de celui de la perception, mais posant une diversité d'approche avec des points justes. La mention de l'architecture est très importante car, selon l'état de mes recherches actuelles, elle n'a jamais vraiment été évoquée pour elle-même jusqu'à présent – comme composante essentielle de la scénographie – alors que le livre de Vitruve porte éponymement sur le sujet. Dans son introduction, Pierre Sonrel se pose la question des « architectures théâtrales », de l'« agencement architectural » et des « dispositions architecturales »⁶⁸². C'est là ce que l'auteur entend par scénographie. Il cerne finalement l'objet de son traité à cet endroit, dans la lignée des interrogations de son époque :

681 Pierre SONREL, « Scénographie », *Traité de scénographie, Op. Cit.*, p. X, article écrit en 1988 et figurant dans l'édition de 1990.

682 *Ibid.*, p. 8.

« La nature de ces recherches s'échelonne depuis le dispositif scénique, s'apparentant plus au décor qu'à l'édifice, jusqu'au réexamen complet de toutes les parties constitutives du théâtre. »⁶⁸³

On perçoit bien que la remise en cause du décor du début du siècle s'est propagée au dispositif théâtral, ainsi qu'à son architecture. Elle a dépassé la scène et fait vriller les conditions globales de la performance scénique héritées du système perspectif. On comprend alors pourquoi, Pierre Sonrel, en tant qu'architecte, se retrouve impliqué dans cette mutation. Touchant l'aspect scénotechnique et le bâtiment lui-même, elle concerne un corps de métier supplémentaire. L'auteur, après avoir retranscrit le parcours historique du dispositif spatial dans la première partie de son livre, reste quand même attaché à la machinerie théâtrale dans son fonctionnement de boîte à illusion Renaissance ; dans une actualisation de Nicola Sabbatini. Dans la deuxième partie non plus, il ne propose pas directement de point de réflexion architectural.

Il faut attendre sa participation au colloque *Théâtre et architecture* de 1948⁶⁸⁴, pour évaluer vraiment la portée de la pensée et l'apport de son innovation. Dans une communication intitulée « Les salles à construire », il amène une réflexion sur les autres rapports scène/salle possibles par l'architecture des bâtiments de théâtre, surtout celui de la Grèce Antique, et finalement, autres qu'italiens.

« Tous ces problèmes sont ceux que peuvent se poser les architectes mais je crois qu'il est bon que ce ne soit plus uniquement les architectes qui se les posent mais aussi toutes les personnes qui sont responsables de la construction et de la réalisation des théâtres. Car c'est en fonction de ce que sera la scène que le poète composera ses rythmes, que l'architecte pourra grouper ses spectateurs et que le comédien appellera enfin les dieux ou sera transfiguré par leur présence. Peut-être alors arrivera-t-on à réaliser ce miracle que constitue une représentation dramatique réussie. »⁶⁸⁵

683 *Ibid.*

684 Pierre SONREL, « Les salles à construire », André Villiers (dir), *Architecture et dramaturgie*, Éditions Flammarion, Paris, 1950.

685 *Ibid.*, pp. 108-109.

Ce dont parle Pierre Sonrel ici, c'est du rapport scène/salle. Ce rapport est déterminé par l'architecture. Il conditionne la mise en scène mais aussi la production dramaturgique dans les possibilités imaginaires du poète. Il est la préoccupation de l'architecte mais aussi de tous ses usagers. Mais en questionnant ce rapport, l'auteur a une idée précise en tête. En relation avec la référence grecque antique, il cherche à retrouver ce qu'il appelle un « front de contact »⁶⁸⁶. Pour lui, c'est la relation entre l'acteur et le public qui a été perdue et qu'il faut retrouver. Son analyse est assez juste dans la mesure où le système de représentation perspectif a, d'un côté, déconnecté en partie la scène et la salle pour se concentrer sur la scène et d'un autre côté, fait passer la perception visuelle avant l'audition, ce que relève aussi Anne Surgers⁶⁸⁷.

Les différents rapports scène-salle induisent différentes « nuances d'émotion »⁶⁸⁸. Cette observation est fondamentale. C'est là la véritable innovation de l'architecte. Non seulement jouer et représenter une pièce dans une petite salle ou une grande n'est pas la même chose en capacité d'accueil, mais surtout, ce n'est pas la même qualité d'émotion, ni pour les comédiens, ni pour le public, ni dans leur relation, et encore moins dans la relation du public à la représentation, qu'il y ait des acteurs ou non. Il y a des rapports à créer, à modifier, à transcender. Ce n'est pas qu'une question de quantité de personnes. C'est ce que le mot de scénographie vient qualifier : l'induction et la création de rapports, créateurs d'émotions, et potentiellement politiques.

Dans cette approche, le terme est à la fois, neuf et en relation directe avec l'histoire. Il n'a pourtant rien à voir avec la tradition du peintre-décorateur et cela se comprend car il vient spécifiquement d'une démarche architecturale. Le mot de

⁶⁸⁶*Ibid.*, p. 108.

⁶⁸⁷Anne SURGERS, séminaire *Auditeurs ? Spectateurs ? Publics ? Ce que dit l'histoire du lieu de spectacle*, Théâtre de la Colline, organisé par le Centre de Recherche sur la Théorie et l'Histoire du Théâtre (IRET, dirigé par Gilles Declercq), 2017.

⁶⁸⁸Pierre SONREL, « Les salles à construire », André Villiers (dir), *Architecture et dramaturgie, Op. Cit.*, p. 123.

scénographie a plus d'accointance, dans cette optique, avec celui de décorateur-maquettiste mais on peut comprendre son appropriation progressive par sa capacité à se saisir d'une dimension immatérielle qui lui faisait défaut. En ce sens, on peut vraiment dire qu'Adolphe Appia fut le premier scénographe moderne en apportant une proposition théorique pointant la nécessité de prendre cette dimension immatérielle en considération. Ce qui a ouvert la voie au travail de Pierre Sonrel, dans la considération du dispositif scénique.

2. 2. 6. d. Scénographie émancipée

C'est cette notion d'induction et de création de rapports qui va grandir et se développer en force dans la deuxième moitié du XX^e siècle et cela jusqu'à aujourd'hui. Cette capacité à saisir une dimension immatérielle \neg mais inhérente \neg à l'usage d'un système de représentation et d'un dispositif d'avènement de cet événement, a rendu la scénographie appropriable à d'autres domaines, comme l'exposition, l'installation, le paysage, etc. Cette remise en perspective permet aussi d'envisager l'histoire du dispositif théâtral sous un nouveau jour, ce qu'a pu proposer Anne Surgers, dans son livre *Scénographie du théâtre occidental*, mais surtout dans sa conférence au Théâtre de la Colline : *Auditeurs ? Spectateurs ? Publics ? Ce que dit l'histoire du lieu de spectacle* (2017). Seulement, c'est le terme d'espace qui a été massivement repris, principalement en scénographie théâtrale et d'exposition, pour traiter la dimension immatérielle de mise en rapport du dispositif scénique. Or, comme on l'a vu plus tôt, s'il tente de qualifier la qualité d'une atmosphère, il échoue à saisir cette spécificité. L'article de Denis Bablet, « Le terme de "décor de théâtre" est périmé » est assez parlant dans ce sens. Malgré sa proximité avec le propos de Pierre Sonrel dans la qualification des « dispositifs

scéniques »⁶⁸⁹ comme proposition alternative, l'auteur ne reprend pas encore le mot de scénographie (1960). Cependant il établit que le décorateur « se mue en créateur d'espace »⁶⁹⁰. C'est après seulement que le mot se démocratise et devient d'usage commun, vraisemblablement avec la création et la portée internationale de la Quadriennale de scénographie de Prague en 1967⁶⁹¹, puis avec la fondation de l'Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et architectes de Théâtre en 1968⁶⁹².

Après examen de l'histoire de la scénographie, on peut dire aujourd'hui qu'il s'agit d'une histoire des *différents concepts* de la scénographie et qu'elle repose sur des relectures successives et parfois contradictoires. Nonobstant, ces incohérences ou inexactitudes apportent une réelle richesse au concept contemporain. C'est ce parcours qui l'a formé, influencé, façonné. C'est aussi ce qui permet l'élaboration de la théorie systémique de la scénographie, aujourd'hui.

Pour plus de clarté, voici un résumé historique des différentes approches :

0 – La création d'images et de représentations pré-existants, littéraires, auditives, picturales...

1 – L'oration poétique se déroule dans un dispositif de représentation au sein du paysage, celui-ci constitue l'écrin et l'arrière-plan de la performance. Le paysage et le poème émettent leurs propres images.

2 – Agatharchos (selon Vitruve) : conçoit et fabrique la première *skene* pour une pièce dramatique d'Eschyle. Son design est singulier, il prend en compte des déformations de perception (456 av. J.C.).

689 Denis BABLET, « Le terme de "décor de théâtre" est périmé », *Revue d'esthétique*, no 13, PUF, Paris, 1960 [tiré à part consulté à la BNF Arsenal daté de 1964], p. 124.

690 *Ibid.*, p. 126.

691 Site internet officiel de la Quadriennale de scénographie de Prague, rebaptisée en *Performance design and space* en 2011, <http://services.pq.cz/en/archiv-1967.html>, consulté le 4 avril 2018.

692 Site internet officiel de l'Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et architectes de Théâtre, <http://www.oistat.org/Item/list.asp?id=1424>, consulté le 4 avril 2018.

3 – Sophocle développe et poursuit le travail d'Eschyle (selon Aristote). Peut-être donne-t-il son nom à la *skenographia*.

4 – Aristote utilise le terme de *skenographia*. Même s'il était en usage avant, il n'y a pas de trace en rendant compte. Le mot implique l'apparition du bâtiment de la *skene*. Il utilise aussi le mot de *skenopoioú*. Il s'agit probablement de la même activité.

5 – Vitruve rend compte du concept de *scaenographia*, comme théorisation succincte de la perception des déformations visuelles. Elles sont à prendre en compte et à solutionner en architecture. Il le relie au théâtre d'Eschyle.

6 – Diogène de Laërce associe les professions d'architecte et de scénographe dans la biographie de Ménédème. Il utilise le terme de *skinográphon*.

7 – Proclus de Lycie intègre la définition de Vitruve dans son introduction aux éléments d'Euclide, il la définit comme une branche particulière de l'optique, dans son acception de déformation de la perception visuelle.

Il n'y a pas d'occurrence retrouvée dans les écrits du Moyen-Âge, dans l'état actuel de cette recherche.

8 – Amalgame par Sebastiano Serlio, de la spéculative d'Euclide et de la *scaenographia* de Vitruve. La scénographie se fonde dans la perspective en deux dimensions.

9 – Le terme se retrouve dans les dictionnaires avec des définitions fortement associées à la perspective peinte, mais conservant un éventail fluctuant de champs : paysage, description d'image, mathématiques, optique, physique, principalement.

10 - Dépossession du contenu de l'entrée scénographie au profit de celui de perspective, réinvestissement du terme par la spécialisation théâtrale, dans les dictionnaires, au début du XIX^e siècle. Cependant la rectification semble sans usage pratique.

11 – Au début du XX^e siècle, le terme disparaît du *Dictionnaire de l'Académie française*.

12 - Adolphe Appia reprend le travail de Richard Wagner pour réorganiser en

partie son système de représentation. Il enclenche une mutation du système en réduisant l'impact de la toile en perspective au profit de la lumière et de la qualité humaine et immatérielle, voire spirituelle, de la représentation théâtrale.

14 – Edward Gordon Craig parachève la mutation en supprimant le motif de la toile et en orientant le décor vers le design et l'architecture.

15 – En 1943, Pierre Sonrel réintroduit l'usage du mot scénographie sous un concept renouvelé, par l'architecture et la notion de dispositif scénique. L'approche du concept évolue vers la création et l'induction de rapports entre la scène et la salle, mais aussi d'émotion.

16 – L'usage du terme est dynamisé par son usage de plus en plus récurrent au théâtre, en outre avec la première Quadriennale de Scénographie de Prague en 1967 et la fondation de l'Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et architectes de Théâtre l'année suivante. Celui de décorateur-maquetiste disparaît, les praticiens trouvant plus d'ouverture dans l'usage du nouveau terme.

17 – Dans la deuxième moitié du siècle, le terme est progressivement utilisé au-delà du théâtre, parallèlement à l'évolution artistique du XXe siècle et trouve une adéquation intuitive dans ces divers domaines. La définition reste cependant floue car elle parvient difficilement à qualifier la notion de rapport, pourtant effective mais non verbalisée, et bute sur sa dimension immatérielle. C'est la notion d'espace qui sert de palliatif.

En une phrase, on peut dire que la scénographie est passée de perception à perspective, ensuite à décor de théâtre, puis à dispositif scénique (architectural), et après à espace. On remarque que, dans une certaine mesure, le concept a fait une boucle pour revenir à sa dimension de perception sensorielle et à sa qualité immatérielle. C'est un parcours très riche qui n'a cependant jamais perdu sa finalité d'image et d'expérience émotionnelle.

Enfin, on notera une constante, sous différentes formes, dans les péripéties et transitions théâtrales de la scénographie : celle du paysage. Présence, de discrète à grandiose, le paysage a accompagné le théâtre depuis son avènement jusqu'à aujourd'hui.

2. 3. Persistances du dehors

Au cours de son histoire et à notre époque, le paysage fait de la résistance quant à son exclusion du théâtre. Il continue d'offrir de belles dispositions aux personnes désirant venir y représenter leurs fictions et renouer avec ses origines. En dépit d'une certaine tendance à l'uniformisation de la boîte scénique aujourd'hui et à la standardisation des prestations d'accueil pour les spectacles en tournée, certains théâtres s'enracinent dans une localité choisie pour offrir une expérience unique. Le paysage s'exprime alors de différentes manières pour se refaire une place scénique de premier plan. Voici quelques exemples diversifiés de ces différentes résurgences.

2. 3. 1. En parasol et capuche au Minack

Ce théâtre a été abordé plus tôt, au détour d'une anecdote. Il se situe à Porthcurno, tout au bout du bras des Cornouailles, au Royaume-Uni, face à l'océan Atlantique. Aménagé et creusé dans la falaise, les gradins entourent une scène qui fut d'abord un espace plat et herbeux⁶⁹³, puis progressivement cimentée et aménagée de supports scéniques en dur⁶⁹⁴. En contre-bas, les vagues lèchent les rochers.

⁶⁹³*The Minack story. A remarkable woman who built a unique theatre*, The Minack Theatre Trust, Porthcurno, 2015, p. 7.

⁶⁹⁴*Ibid.*, p. 14.



Illustration 46: Deux angles de vue différents du théâtre Minack (première image Matthew Burtwell)

Rowena Cade, fondatrice, au sens propre comme au figuré, du théâtre Minack, installa sa première représentation sur le site en 1932⁶⁹⁵, après une première session dans une clairière de forêt en 1929⁶⁹⁶. Le théâtre en plein air est l'exemple le plus évident de la continuité paysagère théâtrale et on constate ici que le choix du site et du panorama est très fort. En effet Rowena Cade s'est décidée pour la vue océanique après avoir commencé à proposer des représentations dans un espace de campagne.

Construit durant le XX^e siècle, ce théâtre perpétue le mouvement grec antique. Il y a beaucoup de points communs avec des théâtres comme ceux de Delphes ou de Delos, avec sa vue grandiose sur la mer. Mais plus qu'une filiation de pratiques, c'est surtout l'expérience sensible qui est à prendre en compte ici. Ce théâtre donne à vivre un événement très puissant, ouvert à tous les changements climatiques, du plus agréable au plus extrême, ouvert à tous les événements naturels (bateau, dauphin, otarie, etc.) et intégrant le passage du temps aux représentations. La tombée du soir sur la mer, avec l'allumage du phare au loin, l'illumination des bateaux, l'embrassement des nuages dans les derniers feux solaires et la prégnance progressive des lumières de scène colorent un spectacle d'un romantisme intense.

⁶⁹⁵Site officiel du Théâtre Minack, rubrique « Our history » <https://www.minack.com/our-history-1/>, consulté le 13 juin 2017. Certaines informations sont plus développées dans le musée sur place (visité en juillet 2016).

⁶⁹⁶*The Minack story. A remarkable woman who built a unique theatre, Op. Cit.*, p. 6.



Illustration 47: Le soir tombe lors de l'entracte d'une représentation au Minack Théâtre

Le plus intéressant est que l'inattendu du dehors peut surgir à chaque instant, faire exploser une image grandiose et disparaître aussitôt pour se transformer en catastrophe. Les éléments sont maîtres du jeu et le paysage choisit d'offrir ou non sa clémence, qu'on ait prévu ou non son *k-way* ou sa crème solaire.

2. 3. 2. Et au milieu de Riverwalk coule une rivière

Le théâtre de Riverwalk se situe à San Antonio au Texas (USA), près de la frontière mexicaine. C'est un aménagement incrusté le long du chemin commerçant qui longe la rivière, au cœur de la ville. Cette rivière est la principale source de rafraîchissement de la population citadine dans ce climat aride. Encaissée et ombragée, la promenade s'ouvre, à un endroit, d'un côté de la rivière sur une série de gradins-escaliers, et de l'autre sur un quai entouré d'une architecture ornementale clôturant l'espace scénique.





Illustration 48: Théâtre Riverwalk à San Antonio (deuxième photographie site touristique *Visit San Antonio*)

Ce théâtre est à plusieurs égards très « classique » : des gradins, une scène, un fond de scène. Cependant il est à noter qu'il est intégré dans le plan urbain de la ville comme un aménagement à ciel ouvert des berges de la rivière. C'est déjà une singularité. Mais en plus, une rivière le traverse, séparant la salle et la scène, l'espace concret et l'espace représentationnel, on pourrait dire le réel et la fiction. La séparation est réelle et poétique. Le lieu en lui-même convoque des images du Styx ou de Venise et propose un nouvel espace de jeu supplémentaire et aquatique. Il peut aussi séparer la scène et la salle comme un quatrième mur liquide. Ici le paysage déjoue les évidences pour impacter le dispositif théâtral dans sa structure et proposer de nouvelles possibilités de jeu, de représentation et d'imaginaire.

2. 3. 3. Un lopin de terre pour le Tchiloli

Le Tchiloli⁶⁹⁷ est une forme théâtrale spécifique à l'île de São Tome, développée progressivement depuis le XVI^e siècle. La représentation est extrêmement codifiée car elle rejoue uniquement *La Tragédie du Marquis de Mantoue et de l'Empereur Charlemagne*⁶⁹⁸. Il s'agit donc d'un théâtre de répertoire à une seule histoire dont les comédiens se transmettent les rôles avec de grandes parties dansées, par succession familiale⁶⁹⁹. L'espace scénique est un lieu précis, une clairière, aménagée dans la forêt, pour une aire de jeu rectangulaire de dix pas sur vingt, la *kinté*, flanquée sur les côtés courts de sortes de petits pavillons rectangulaires abrités, pour les acteurs, et sur les côtés longs, des assises abritées pour les invités et un banc pour les musiciens⁷⁰⁰.

697Françoise GRÜND, *Tchiloli. Charlemagne à São Tomé sur l'île du milieu du monde*, Édition Magellan & Cie, Paris, 2006.

698*Ibid.*, p. 7.

699*Ibid.*, p. 114.

700*Ibid.*, p. 15.

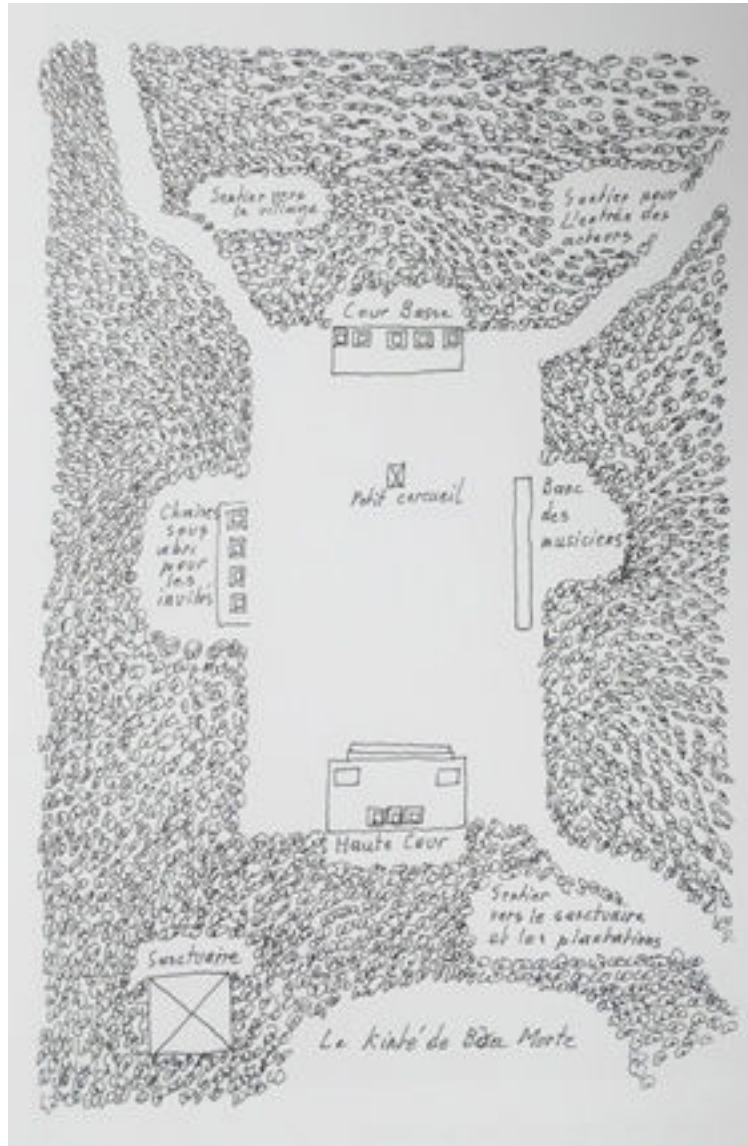


Illustration 49: Espace de la *kinté* (croquis de Françoise Gründ)

L'espace de jeu est consacré avant la représentation par un rituel de réappropriation du sol et du paysage. Non seulement la verdure est taillée et l'espace nettoyé mais l'espace symbolique est aussi reconvoqué :

« Le marquage au sol, par élagage, brûlis, décoration, terre imbibée d'alcool de palme avant chaque représentation, équivaut à une réappropriation territoriale à une échelle infinitésimale où l'Afrique entière jaillit avec ses innombrables formes et sa résistance à la colonisation portugaise. »⁷⁰¹

Ce petit rectangle d'herbe est en fait une re-territorialisation symbolique de l'Afrique sur le sol de São Tome. C'est aussi une réquisition temporaire :

« Les participants “échappent à l'espace pour mieux investir la temporalité”. Le spectacle *A tragedia do marquês do Mantua e do imperador Carlotto Magno* offre à la territorialité “la possibilité de transparaître pour un temps où tous les signes africains sont exacerbés avant de décroître et de s'effacer, lorsque l'univers environnant se réinstalle”. »⁷⁰²

Plus que théâtre il faudrait dire dispositif théâtral car il ne repose que sur des conventions. Plus encore que le dispositif théâtral grec ancien, il est espace concret par le paysage mais surtout espace symbolique (Afrique) et imaginaire dans la convocation d'une « carte géographique »⁷⁰³ invisible. L'espace-temps se modifie pour s'investir de présences immatérielles et intemporelles n'appartenant même pas à la fable représentée. Celle-ci est un prétexte pour reconnecter deux mondes, celui des vivants et celui des ancêtres.

701 Françoise GRÜND, « Le *Tchiloli* de Sao Tome (Inventer un territoire pour exister) », *La Scène et la terre, questions d'ethnoscénologie, Revue Internationale de l'imaginaire*, no 5, Éditions de la Maison des cultures du monde, 1996, p. 167, version numérique https://www.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/editions/la_scene_et_la_terre.pdf, consultée le 14 juin 2017.

702 *Ibid.*

703 *Ibid.*, p. 169.



Illustration 50: Espace central avec le petit cercueil (photographie Françoise Gründ)



Illustration 51: La Haute Cour (photographie Françoise Gründ)

Le lieu n'est dédié que lors de la représentation. Hors de ce temps, cet espace vit sa vie de paysage et de lieu. Les herbes poussent. Les oiseaux y chantent. Les chats traversent et la pluie s'y déverse à petites ou grandes eaux selon les saisons. Rien ne distingue apparemment ce lieu consacré d'un autre. Il devient lieu de représentation par décret et tradition, dans une relation symbiotique à sa population. Ici le paysage ne change pas de statut, il se transmute en un autre paysage.

2. 3. 4. Effractions naturelles à Bussang

Après une première représentation sur la place du village de Bussang, dans les Vosges, Maurice Pottecher déplace les représentations aux bords du village, sur une clairière à flanc de colline. En 1895, il fonde vraiment les bases du Théâtre du peuple avec la construction d'une scène abritée⁷⁰⁴. L'orientation est singulière dès le départ, face à la colline, tournant le dos au panorama des montagnes pour se concentrer sur la verdure de l'herbe et de la forêt.

« À l'origine simple prairie, d'où émergent un feuillu et quelques sapins de petite taille, le talus est progressivement planté. Si, pour *Le Lundi de Pentecôte* en 1898, il faut ajouter des sapins coupés pour figurer la forêt, peu à peu, il prend l'aspect abondamment boisé qu'il a aujourd'hui. »⁷⁰⁵

704Bénédicte BOISSON et Marion DENIZOT, *Le Théâtre du peuple de Bussang. Cent vingt ans d'histoire*, Éditions Actes Sud, Arles, 2015, p. 17.

705Ibid., p. 37.

En 1896, des bancs sont disposés pour les spectateurs. Au fur et à mesure des années le théâtre se complète et se construit pour former un théâtre assez classique dans sa distribution, à une exception près. L'architecture s'est construite autour de l'espace scénique. Une scène puis un toit puis des murs⁷⁰⁶.



Illustration 52: Théâtre du Peuple en 1896 (rubrique « L'Histoire », site internet officiel)

Mais tous les murs ne sont pas clos, le mur du fond de scène est agrémenté d'un système d'ouverture sur la forêt et les spectateurs viennent pour assister à cet événement particulier, « [...] son bâtiment de bois ouvrant sur la colline verdoyante demeure sa marque de fabrique »⁷⁰⁷. La tradition des spectacles s'est développée avec cette

⁷⁰⁶Voir les photographies du site internet officiel du Théâtre du peuple qui présentent l'évolution de l'architecture dans la rubrique « De 1895 à nos jours », <http://www.theatredupeuple.com/le-theatre-du-peuple/de-1895-a-nos-jours>, consulté le 14 juin 2016.

⁷⁰⁷Bénédicte BOISSON et Marion DENIZOT, *Le Théâtre du peuple de Bussang. Cent vingt ans d'histoire*, *Op. Cit.*, p. 52.

réurrence : à un moment donné de la représentation, les portes s'ouvrent sur la forêt et le paysage s'engouffre dans la fiction et la vision des spectateurs.

« Avant la Première Guerre mondiale, la spécificité du Théâtre du Peuple est liée à l'ouverture du fond de scène, qui permet de prolonger la perspective scénique sur un élément naturel, qui, dès lors, est intégré au décor et à la représentation. »⁷⁰⁸

On y sent comme une réminiscence du Teatro Olimpico de Vicence, avec sa profondeur horizontale qui ouvre le fond de scène, cette fois-ci au sens propre et non par un décor de peinture et de bois. En 2000, le metteur en scène Jean-Claude Berutti priva le public de son acmé. Il y eut un tollé⁷⁰⁹. Depuis la tradition est rétablie. L'irruption du paysage est aussi importante que le reste, c'est un événement à part entière. D'ailleurs Maurice Pottecher parle lui-même de « collaboration de la nature au spectacle »⁷¹⁰ dans un article publié en 1903 dans la *Revue des deux mondes*. Comme l'explique Bénédicte Boisson et Marion Denizot :

« Cette présence de la forêt, qui déborde parfois sur le plateau, répond puissamment à l'idéalisme de Maurice Pottecher. Comme dans l'imaginaire wagnérien, la forêt symbolise la possibilité de régénérer l'homme, l'art et le théâtre grâce à la pureté de la nature, encore non contaminée par les miasmes d'une culture frelatée. »⁷¹¹

Si la filiation avec le théâtre de Bayreuth est assumée dans l'architecture⁷¹² et dans le rapport à la nature, elle est complétée par l'influence du théâtre grec, dans sa dimension artistique mais aussi politique :

⁷⁰⁸*Ibid.*, p. 37.

⁷⁰⁹Site internet officiel du Théâtre du peuple qui présente l'évolution de l'architecture dans la rubrique « De 1895 à nos jours », <http://www.theatredupeuple.com/le-theatre-du-peuple/de-1895-a-nos-jours>, consulté le 14 juin 2016.

⁷¹⁰Maurice POTTECHER, « Le théâtre du Peuple », *Revue des deux mondes*, juillet 1903, p. 193, <https://rddm.revuedesdeuxmondes.fr/archive/article.php?code=58066>, consulté le 13 juin 2017.

⁷¹¹Bénédicte BOISSON et Marion DENIZOT, *Le Théâtre du peuple de Bussang. Cent vingt ans d'histoire*, *Op. Cit.*, p. 37.

⁷¹²*Ibid.*, p. 55.

« Pour preuve de cet héritage revendiqué, Maurice Pottecher a encadré lors de la reconstruction du théâtre en 1921, après les dommages de la Première Guerre mondiale, un fragment de marbre rapporté d'un voyage en Grèce sur lequel il a fait graver cette citation : "Je viens du théâtre de Dionysos à Athènes. J'ai entendu de grandes voix." »⁷¹³

Malheureusement, elle fut retournée lors d'une rénovation, disparaissant à la vue⁷¹⁴. Personne ne sait la resituer désormais mais l'anecdote a pris valeur de mythe sur la filiation du théâtre grec. En outre, ce voyage de Maurice Pottecher au théâtre de Dionysos date de 1894⁷¹⁵. Il a pu lui inspirer l'intégration du paysage réel dans l'espace de représentation qu'il n'y a pas à Bayreuth. En effet, la singularité du système d'ouverture reprend la notion d'emprunt de paysage que l'on a vu pour le théâtre antique grec, mais dans le procédé d'ouverture des portes, l'attente de l'image est explicite et mécanique. En tant que spectateur, on sait qu'elle va avoir lieu. Le spectacle entier devient un parcours d'avènement où l'on espère qu'elle sera à la hauteur de nos espérances.

⁷¹³*Ibid.*, p. 22.

⁷¹⁴*Autour du théâtre de Bussang. Le pays de Maurice Pottecher*, Éditions de l'Office de Tourisme de Bussang, Bussang, 2000, livret distribué en juillet 2016 par le service de communication du Théâtre du peuple.

⁷¹⁵*Ibid.*



Illustration 53: Ouverture des portes de fond de scène en fin de représentation, Théâtre du Peuple

Le théâtre de Bussang propose ainsi une intégration subtile du paysage avec une fusion entre le paysage réel, une mise en situation d'image par la spectacularisation du théâtre, l'attraction imaginaire de la fiction représentée et la déflagration de l'image. Ici l'irruption du paysage est scénarisée et construite à son maximum. Il est passé de cosmique (Grèce Antique) à symboliste (inscription revendiquée de Maurice Pottecher). On pourrait même dire qu'ici, il a été domestiqué.

2. 3. 5. Les pins et les galets du Nô

La scène du théâtre Nô, au Japon, est, dans sa version actuelle, une transposition

à l'intérieur, d'un théâtre d'extérieur. Plus précisément, on pourrait dire que l'architecture du théâtre est restée telle qu'elle a été conçue pour le plein air et qu'elle a été enveloppée par un abri protecteur qui est devenu lui-même l'architecture englobante du théâtre. La coordination des deux forme une mise en abîme d'un théâtre ancien dans l'écrin d'un théâtre contemporain :

« La scène de *nô* s'élevait jadis en plein air [...]. De nos jours, les représentations ont lieu, en règle générale, à l'intérieur de petites salles appartenant aux diverses écoles d'acteurs. Cependant, même dans ces salles, la scène a conservé sa structure traditionnelle, et jusqu'à son toit. Non pas que son toit soit indispensable, mais les piliers qui le soutiennent le sont, et forment avec lui un ensemble architectural inséparable de l'idée même du *nô*. »⁷¹⁶

Cependant l'extérieur n'a pas cessé de résister. C'est frappant au Théâtre National du Nô à Tokyo. Dans une grande salle agrémentée de sièges, l'architecture du Nô ressemble à une maison établie là depuis toujours et autour de laquelle on aurait construit un bâtiment de protection moderne. Le contraste entre les sièges récents en matériaux synthétiques avec l'architecture en bois clair de la scène et les règles d'une forme spectaculaire peaufinées sur quelques siècles est très fort. Il augmente le paradoxe intérieur/extérieur avec la dimension des époques.

⁷¹⁶René SIEFFERT, avec la collaboration de Michel WASSERMAN, *Théâtre classique*, coll. Arts du Japon, Édition de la Maison des cultures du monde, Paris, 1983, p. 73.



Illustration 54: Salle et scène du Théâtre National de Nô, Tokyo

L'autre caractéristique emblématique du Nô est l'image d'un pin en fond de scène. L'emblème est aussi repris par la présence de trois petits arbres, des pins également, plantés dans une ligne de galets longeant l'architecture (le pont) du côté du public :

« Devant le pont, trois petits pins plantés à intervalles réguliers et dénommés respectivement, en partant du plateau, "premier, second et troisième pin", servent de repère aux acteurs lorsqu'ils se déplacent sur le pont. Sur la cloison du fond, toujours orientée au sud, est peinte l'image d'un vieux pin ; à ses branches noueuses se mêlent parfois des rameaux de prunier en fleur. Ce pin est à tel point inséparable du *nô*, qu'il en est devenu l'emblème et le symbole. Sur la cloison latérale de droite, attendant au pilier de la flûte, sont peints des bambous : pin, prunier et bambou sont en effet trois plantes de bon augure, constamment réunies dans l'iconographie japonaise. »⁷¹⁷

⁷¹⁷*Ibid.*, p. 74.

La symbolisation des éléments naturels est extrêmement prégnante. Elle est codifiée pour le jeu des acteurs et pour les bénéfices immatériels qu'elle peut apporter. L'orientation de l'architecture aussi est importante : on a vu que la cloison du fond faisait face au sud. Armen Gobel, dans un séminaire au CIRRAS, précisait même, qu'à l'extérieur, la construction du bâtiment devait s'établir près d'une rivière⁷¹⁸. Il y a, en fait, une reconstruction d'un paysage symbolique mélangeant éléments de nature réelle et prise en compte des valeurs de ces éléments, ainsi que des divinités (kami ou démons) pouvant y résider. Le rapport entre paysage des signes représentés et paysage immatériel est en accord avec le propos du Nô. En outre, certaines représentations, très courues, se jouent encore à l'extérieur, aux flambeaux⁷¹⁹.

⁷¹⁸Armen GOBEL, *L'Art poétique du Nô. De la saveur à l'émotion*, séminaire donné Centre International de Réflexion et de Recherche sur les Arts du Spectacle en 2015.

⁷¹⁹Festival *Takigi No* de Nara par exemple, site internet de l'agence de tourisme *Vivre le Japon*, post d'avril 2017, <https://www.vivrelejapon.com/ville-nara/takigi-no-kofukuji-festival>, consulté le 13 juin 2017.



Illustration 55: Scène en plein air et aux flambeaux, festival Takigi No, Sanctuaire Heian Jingu, Kyoto (photographie Miyamoto Musashi)

Le paysage, même codifié, redevient réel et la nuit apporte sa propre dimension onirique et temporelle. Le Nô est tellement lié au paysage que ces représentations extérieures deviennent des sortes de pèlerinage pour un retour aux sources du paysage symbolique.

Dans ce parcours à travers différentes formes de résistance et de résurgence du paysage au théâtre, on constate que le rapport singulier qui les unit depuis le début n'a pas disparu. Il s'adapte et se renouvelle selon les aspirations culturelles et les contingences, mais surtout il invente de nouveaux dispositifs uniques dans les rapports de représentation, d'image et d'imaginaire créés, nourris par leur localité et leur contexte culturel. Ces théâtres concrétisent la possible différenciation entre l'expérience du spectacle et l'expérience du lieu, de l'architecture et du rapport théâtral, chacune de leur

côté, mais aussi la prégnance des conditions de représentation sur la performance scénique et sur l'expérience des spectateurs. La particularité ici est que la plupart de ces théâtres s'inscrivent dans une continuité du dehors et une ouverture à l'imprévu qu'il peut provoquer. La dimension de l'expérience théâtrale se prolonge dans l'espace-temps de la vie quotidienne. C'est le rituel de la performance scénique qui vient spécialiser l'événement théâtral.

La scénographie trouve donc son origine dans le paysage grec antique d'un côté, et dans l'apparition et le design (image) de la *skene* théâtrale, associé à la recherche sur les biais de la perception optique, de l'autre. Elle naît dans la volonté de créer et de maîtriser une image ainsi que des rapports d'images, car la *skene* s'inscrit aussi dans son paysage. Son avènement se place en ligne directe de la théorie systémique de la scénographie et de la machine à représenter.

Dans ce parcours, la théorie systémique différencie également la scénographie du théâtre et de la mise en scène au sens moderne. La scénographie se pose en tant que création, maniement et mise en situation d'image – synthèse complétée par le paradigme image-usage-environnement (support/objet)-expérience et adossée au rapport entre la chose, son image et sa perception (le su et le perçu chez Vitruve) qui pose la question de la vérité et de la justesse. Elle se distingue de la poétique comme dramaturgie composant une histoire (Aristote), du théâtre comme acte de jeu d'acteurs et de la mise en scène comme gestion du jeu et des rapports de jeu des acteurs. Elle comprend cependant les images évoquées par le récit, l'écriture ou la déclamation, et parfois les images produites par le jeu des acteurs.

Si la présence de la scénographie est la plus facilement identifiable dans le dispositif théâtral par rapport à d'autres applications comme le paysage, l'architecture, etc. c'est aussi qu'il se construit autour d'une suspension spatio-temporelle dédiée à la production, ou à l'attente, de personnages (comédiens, marionnettes, objets, etc.), de jeu et d'images.

Le vide de l'orchestra ou de la cage de scène moderne est un dispositif d'accueil dont l'inoccupation est visible, ce qu'on peut dire aussi d'un entrepôt de tournage pour le cinéma mais pas de son dispositif de captation filmique. Si le théâtre ne peut se passer de scénographie, celle-ci peut investir le dispositif théâtral sans acteurs, jeu ou mise en scène. On en retrouve un exemple fort dans la proposition d'Heiner Goebbels, *Stifters dinge*, performée au théâtre Vidy de Lausanne en 2007, où ces dimensions sont évacuées.

En reconnectant son actualité et sa filiation au paysage, la scénographie (appréhendue par la théorie systémique) réintègre aussi le paysage dans l'histoire du théâtre. D'ailleurs, Adolphe Appia ne s'y est pas trompé, en affirmant son positionnement par rapport à la scénographie théâtrale en tant que perception (illusion) d'une atmosphère (lien à Vitruve) et non plus en tant que décor peint, c'est au paysage et à « la forêt pour Siegfried » qu'il revient.

3. Typologie de production

La scénographie comprise comme machine à représenter a d'abord décomposé ses rouages (système de représentation, dispositif et sémiotique) et son interface (fabrique et magasin d'imaginaire) afin de montrer ses mécanismes de fonctionnement. Elle est ensuite passée par la notion de paysage pour saisir ses translimites techniques (image, usage, expérience et environnement/support/indépendance des objets). Elle a ainsi montré que les éléments qui composent son matériau de travail et ses supports sont interdépendants et qu'il n'y a pas de cloisonnement entre eux et elle, la machine. Le paysage a aussi permis de remettre en question les origines de la scénographie et du dispositif théâtral de l'Antiquité grecque puis romaine. En effet, d'un côté le paysage s'est révélé comme pré-séant à la *skene* et celle-ci s'est en fait déterminée moins par une architecture que par une volonté et un concept d'image dès son apparition (adaptations optiques et repères symboliques avec Agatharchus, Eschyle et Sophocle). La théorie systémique de la scénographie intègre cet héritage du paysage, du théâtre, de l'architecture, du rapport entre la chose, son image et sa perception, de la bascule philosophique entre justesse et vérité, qui se retrouve également dans l'art de l'illusion à la Renaissance. D'ailleurs, la frontière entre décorateur de théâtre et magicien est mince à cette époque, et Guy Dumur rappelle le respect porté « au grand machiniste et scénographe Giacomo Torelli, de Fano, qu'on surnomma "le sorcier" »⁷²⁰, vers 1641.

La période de la Renaissance s'est ainsi révélée déterminante : d'un côté, dans une relecture arrangée de l'Antiquité (la toile peinte) et de l'autre côté, dans la prégnance d'un système de représentation en perspective à point de fuite unique. Le primat visuel de l'occulocentrisme contribue à répandre à ce moment-là une certaine idée de l'art et de la représentation dans ses manifestations, y compris théâtrales (la toile peinte). Cependant la période de l'Art Moderne va effriter cette approche par la remise en question de ce mode de représentation en passant par des étapes (Impressionnisme, Cubisme, Fauvisme, etc., y compris pour l'image scénique avec Adolphe Appia, Edward

⁷²⁰Guy DUMUR (sous la dir.), *Histoire des spectacles*, 19^e vl., Encyclopédie de La Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1965, p. 599.

Gordon Craig et l'arrivée de l'électricité) jusqu'à atteindre plusieurs points de rupture au cours du XX^e siècle, dans l'épuisement d'une forme de représentation : la mimesis.

Certaines pièces en particulier – dans le large panel des diverses expressions artistiques au-delà du domaine théâtral – parviennent à un épuisement de la mimesis tout en conservant une puissante capacité d'image. Il s'agit là d'un mouvement positif de la machine à représenter, dans ce qu'on peut qualifier comme une démarche de *dé-représentation*, réunissant par une intention similaire un ensemble cohérent de pièces de disciplines différentes (peinture, jardin/paysage, musique, exposition, théâtre, performance, cinéma, photographie, littérature). L'avènement de telles pièces permet de remettre en perspective la production de la machine à représenter. Il est à préciser que la machine à *dé-représenter* n'est pas une nouvelle machine ou une nouvelle fonction de celle-ci. Il s'agit de la même théorie systémique de la scénographie en action. Le choix d'aborder la production de la machine par la dé-représentation, au lieu d'un motif simple et thématique de représentation (comme le *Trouble paysage* de mon mémoire de Master 2, par exemple), ouvre une perspective plus fine pour étudier le processus même d'élaboration des produits scénographiques finis. Ce motif précis de dé-représentation est intéressant pour comprendre la production de la machine non pas dans l'observation d'un motif pour lui-même (moins intéressant pour en apprendre plus sur la machine), mais *dans la manière* dont le motif est produit. Il permet d'observer la structure d'une production, surtout quand celle-ci se diversifie sur un éventail de plusieurs médiums. Sans motif thématique « classique » commun, quels éléments se transmettent pour équivalence afin d'exprimer le même message et comment se manifestent-ils ? Le choix de cette optique amène à sélectionner des pièces nues, leur structure dévoilée au grand jour, sans le vêtement du motif. Les produits élaborés dans une volonté de dé-représentation semblent d'emblée poser une question typologique entre les notions de représentation, d'image et d'imaginaire, par l'épure radicale de leur structure.

La scénographie se saisit surtout dans sa performativité, c'est-à-dire dans ses manifestations, ses productions ; scénographie de spectacle, tableaux peints, monde

fictif de littérature, etc. Ce sont des objets indépendants dans leur intégrité. Mais cela ne renseigne pas sur leur qualité. Alors comment peut-on les qualifier par rapport à la machine à représenter ?

On peut avoir un avant-goût de la complexité de cette typologie au sein d'une même pièce, dans un exemple récent : *Antigone* de Sophocle, repris par le metteur en scène japonais Satoshi Miyagi dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes lors du festival d'Avignon 2017. Le traitement scénographique utilise à plein régime les trois types typologiques évoqués. L'imaginaire ramène une fantasmagorie de l'esthétique japonaise en utilisant le vocabulaire gestuel et la technique du récitant de Nô et du Bunraku, ainsi que les *kata* (pauses en mimiques expressives) du Kabuki. Il inverse la matérialité du *kare sansui* (littéralement montagne et eau sèches ou mieux connu en France comme jardin sec) en remplaçant le sable par de l'eau alors que l'utilisation du sable symbolise justement l'eau dans ces jardins.

La représentation utilise des pierres surdimensionnées (entre l'échelle humaine et celle du jardin) et disséminées dans l'espace pour introduire des repères spatiaux sur une localisation des personnages à la fois pratique et symbolique (des îles matérielles /des lieux de postures morales). Elle pose aussi un simulacre des costumes par l'enfilage de perruques simulant l'incarnation des morts revenant pour jouer encore leur rôle.

Les images, quant à elles, détonnent successivement dans le temps quand se rencontrent les univers de l'Antiquité grecque et du Japon de la fin du Moyen-Âge (les fantômes à la lanterne, le passeur en barque, les danses, le théâtre d'ombres, etc.). Elles fusionnent deux imaginaires dans un choc sensible, mais avec une telle maîtrise et intégration des éléments (forme des lanternes, accessoires du passeur, chorégraphies des danseurs et des musiciens, etc.) qu'une image plus globale est maintenue de bout en bout du spectacle. Pour reprendre la métaphore de l'explosion utilisée précédemment par Gilles Deleuze, c'est une combustion contrôlée et variée sur toute la durée de l'événement.



Illustration 56: *Antigone* de SOPHOCLE, mis en scène par Satoshi MIYAGI, Palais des Papes, Avignon 2017 (photographie Marie-Pierre Ferev pour le Courrier Picard)

Il y a là une grande maîtrise de la machine à représenter. Et cette maîtrise permet de faire un constat. Dans cette proposition extrêmement riche et sans temps mort où le public « reçoit » du spectacle, si l'on peut dire, du début à la fin, le nombre d'éléments est très réduit. En effet, le fond scénique ne compte que le bassin, les rochers, les acteurs en costumes et les musiciens avec leurs instruments. Du point de vue de la scénographie, et sans prendre en compte la fable, c'est l'utilisation judicieuse des représentations, des imaginaires et la production d'images qui remplissent le spectacle. Il n'y a matériellement pas grand chose et pourtant ce n'est pas vide, il n'y a pas d'absence, ni de manque. Bien au contraire, le spectacle gère ses effets et offre de quoi nourrir l'appétit spectaculaire du début à la fin.

Cette proposition semble s'inscrire dans le sillage d'un mouvement plus ancien et plus radical qui renonce à une certaine forme de représentation au profit d'une approche

particulière de la vacuité. Étudier ce courant va permettre de comprendre séparément les notions de représentation, d'imaginaire et d'image, ainsi que leur imbrication et fonctionnement au sein d'une même pièce, et finalement quelle perspective apporte la démarche de dé-représentation, quand la machine est utilisée dans cette optique spécifique (pour un éclairage de sa production globale et pas seulement des produits paramétrés dans la dynamique de dé-représentation).

3. 1. Sur une production spécifique de la machine à *dé-représenter*

Plus que de sélectionner des pièces avec un motif similaire apparent, il s'agit maintenant d'isoler un ensemble de pièces avec une même intention et sans se limiter par le cloisonnement des disciplines. En fait, il s'agit d'identifier des structures plus qu'une forme, et surtout de bien mettre en lumière les pôles d'image, d'imaginaire et de représentation. L'objectif est d'appréhender des pièces qui offrent une perspective différente de perception, ainsi que l'utilisation d'une certaine vacuité, dans une démarche de renoncement à une forme particulière de représentation. Car au final cet élément de moins peut permettre une plus grande clarté de perception et donner des clés de compréhension du fonctionnement global d'une scénographie. Le champ est donc ouvert, à la peinture, au paysage, à la musique, à l'exposition, au cinéma, au théâtre, à la littérature, etc.

Pour ligne directrice de recherche, une structure épurée est à prospecter avec un nombre d'éléments réduit au minimum ainsi qu'une simplification de ces éléments. La sélection de ces pièces épurées a pour but d'offrir une appréhension plus claire de comment la machine les a construites. En effet, il peut être plus simple de se rendre compte sur une déconstruction, de ce qui a été enlevé et de comment cela a été enlevé, pour épurer la

structure. Trouver de telles pièces est une aubaine car on a vu précédemment avec le paysage, comment l'interconnectivité voire l'enchevêtrement des éléments théoriques (image, usage, expérience, environnement/objet) peut être complexe. Cette approche par la dé-représentation permet ainsi une sélection et une entrée singulière à l'intérieur de la structure d'un objet scénographique.

3. 1. 1. Détail des pièces

Après une recherche approfondie, un ensemble de pièces correspondant aux critères de recherche, et étalé sur le cours du XX^e siècle, émerge. Il forme un corpus pluridisciplinaire parcourant un large éventail d'activités de la machine à représenter.

1 - *Супрематическая композиция - Белое на белом (Белый квадрат)* (*Composition suprématiste - Blanc sur blanc (Carré blanc)*) est une peinture de Kazimir Malévitch, conservée au Museum of Modern Art à New York. Le tableau a été peint en 1918.

Il s'agit d'une toile carrée de 79,4 centimètres de côté. Le fond est recouvert de peinture à l'huile d'un blanc plutôt chaud. Un carré de peinture, d'un blanc plutôt froid, occupe une grande part de sa surface. Une rotation de cet élément, par rapport au format du fond, apporte un mouvement et une dynamique. Les grains de la toile et de la peinture sont très visibles de près, ainsi que le tracé, un peu tremblé, du carré au crayon de bois. Le tableau est exposé au MoMA dans un cadre en bois blanc, mat et uniforme, laissant une gouttière d'espace entre les bords du tableau et du cadre. On peut donc accéder visuellement à la tranche du châssis. Le mur d'accrochage est blanc uniforme, mais là encore, d'une teinte légèrement différente du cadre et du tableau. Il y a d'autres toiles exposées dans la même pièce mais pas de fenêtre. Un projecteur de lumière blanche, d'intensité moyenne, est utilisé pour l'éclairer. La direction, plus ou moins en douche, crée un relief et des contrastes d'ombre avec le cadre, ce qui donne un effet de profondeur. La juxtaposition des différentes nuances de blanc fait ressortir la diversité des textures et relève la granulosité de la matière picturale. La sensibilité lumineuse de cette matière peut rappeler la texture des nuages, avec ses différences de zones d'ombre piquetées.



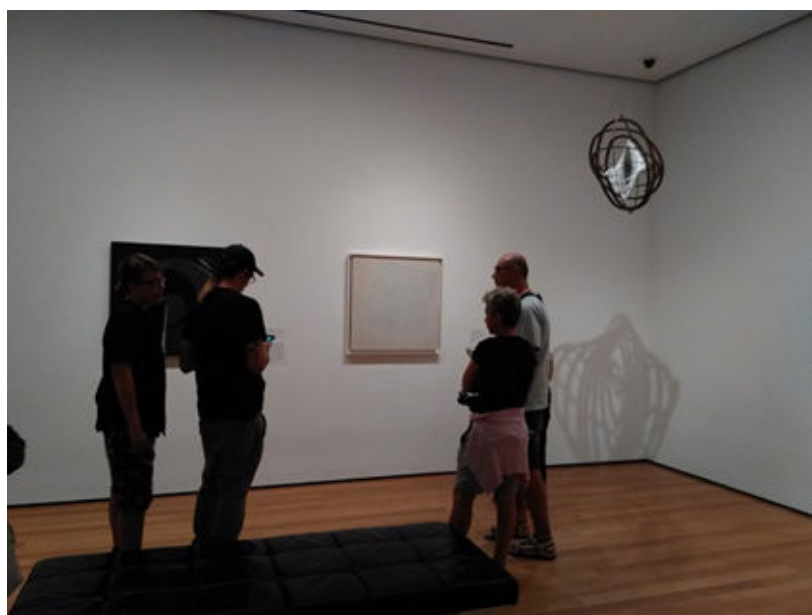


Illustration 57: trois vues de *Blanc sur blanc*, Kazimir MALÉVITCH, galerie du MoMA

2 - Le jardin sec (ou jardin de pierres) du temple 竜安寺 (*Ryōanji*) de Kyôto, est un ouvrage dont les auteurs présumés sont Kotarô et Hikojirô. La réalisation du jardin date de 1499-1507 mais il est surtout redécouvert dans les années 1930.

Le jardin se situe dans une cour sud-ouest du temple. Ce qui est apparemment exceptionnel⁷²¹. Il est enceint de murets qui n'empêchent cependant pas de voir des arbres très denses et variés dépassant derrière, dont un cerisier ou un prunier offrant ses fleurs au printemps, ployant même au-dessus du gravier, et des érables, chatoyants de leurs tons chauds à l'automne. Il se compose d'une surface rectangulaire, de 248 mètres carrés, recouverte de gravier blanc de kaolin ratissé. L'ensemble est légèrement incliné vers le coin sud-est pour le drainage, ce qui peut accentuer l'effet de profondeur selon le point de vue⁷²². Le pourtour est défini par une étroite bordure de pierres rectangulaires et plates, comme un cadre, probablement pour retenir le gravier. Treize pierres de différentes tailles sont disposées en cinq îlots moussus, dans son périmètre. À celles-ci s'ajoutent deux pierres assez plates, indépendantes, comme deux micro-îles satellites. L'ensemble donne quinze pierres en tout. D'aucun point de vue autour du rectangle, on ne peut les apercevoir toutes ensemble. Selon la présentation du site officiel, le nombre d'îlots semble reprendre des chiffres récurrents du bouddhisme, et même des jardins de type « sept-cinq-trois »⁷²³, voire poser une énigme appelée *kôan*. En tous cas, les interprétations sont ouvertes. Sur l'une des pierres sont gravés, mais un peu effacés, les noms de Kotarô et Hikojirô, ce qui semble indiquer qu'il s'agit des créateurs du jardin. C'est cependant Sôseki qui transforme la résidence impériale en monastère zen en 1342⁷²⁴.

721« Il était révolutionnaire de faire un jardin dans la cour sud du monastère, puisque c'était une aire réservée aux rites. » François BERTHIER, *Le Jardin du Ryōanji : lire le zen dans les pierres*, Éditions Adam Biro, Paris, 1997 [1ère éd. 1989], p. 36.

722Rubrique « Puzzling perspective », *Ryoanji*, site internet officiel, <http://www.ryoanji.jp/smph/eng/garden/making.html>, consulté le 29 septembre 2017.

723*Ibid.*, rubrique « Puzzling design ».

724Yoshitsune GOKYŌHOKO (auteur présumé), *Sakutei-ki ou le livre secret des jardins japonais*, manuscrit de la fin du XIIe siècle, d'après la traduction orale de Tomoya MASUDA, commentaires de Pierre et Susanne RAMBACH, Éditions Albert Skira, Genève, 1973, p. 20.







Illustration 58: Six vues du jardin du temple Ryōanji, Kyoto

3 - 4'33 est une partition musicale de John Cage. La pièce date de 1952 pour son écriture et sa première performance. Une version en temps proportionnel de 1952-1953 est conservée au Museum of Modern Art à New York. Elle comprend six grands feuillets, proches du format A3, pliés pour former un livret de six pages, donc douze recto-verso.

C'est une pièce dite silencieuse car elle ne comporte aucune note, seulement trois mouvements de temps entrecoupés de deux poses. Elle dure, comme son nom l'indique, quatre minutes et trente trois secondes en entier et chaque partie comme suit : 30 secondes, 2 minutes 23 secondes et 1 minute 40 secondes. Les ratios peuvent cependant varier selon les versions proposées par l'auteur. La partition, en notation proportionnelle, conservée au MoMA de New York, est la troisième partition réalisée par John Cage (on peut dire la deuxième copie). Il l'a réalisée pour l'offrir à Irwin Krement⁷²⁵. Elle s'adresse à tous les instruments. La première présentation au public eu lieu au Maverick Concert Hall, une salle à ciel ouvert, située dans un parc arboré au sud de Woodstock, le 29 août 1952.

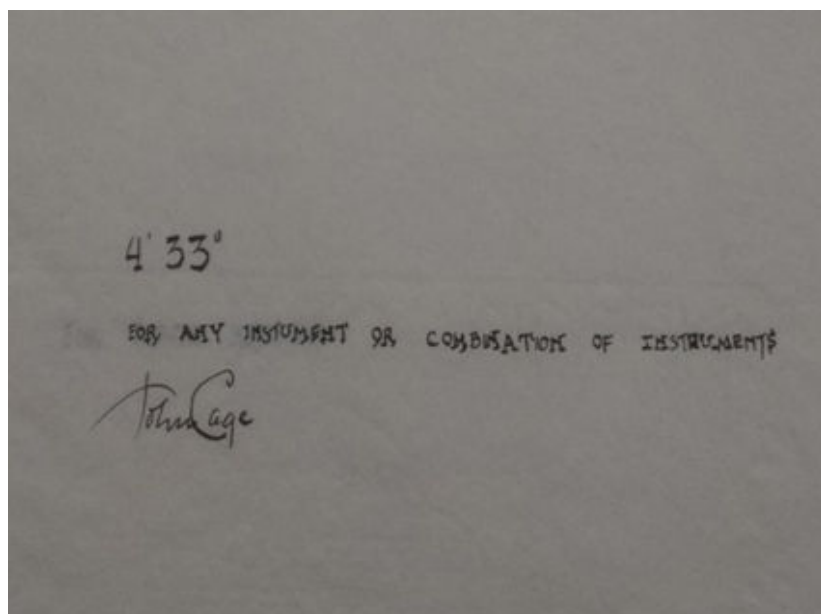
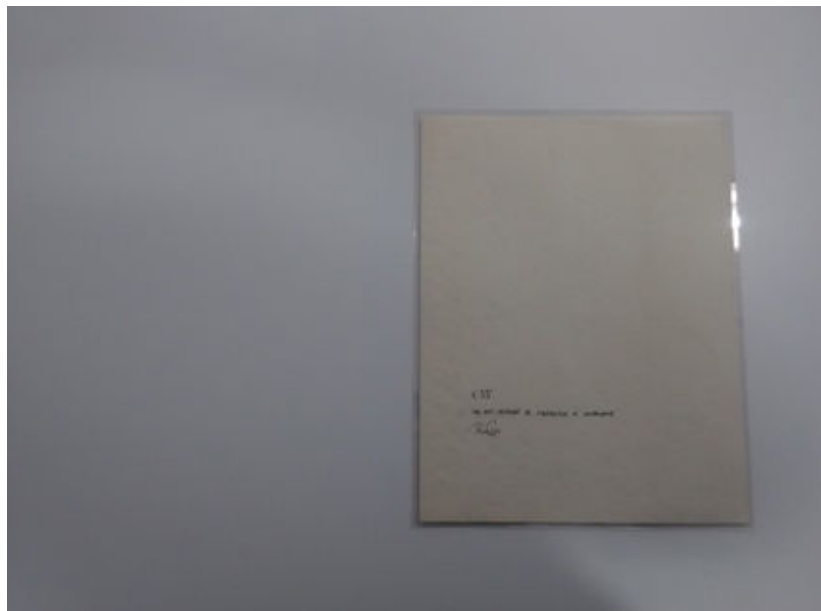
« Le pianiste David Tudor s'assit au piano sur la petite scène en bois, rabattit le couvercle du clavier sur les touches et regarda son chronomètre. Il souleva et rabattit le couvercle deux fois durant les quatre minutes suivantes, en prenant soin de ne faire aucun bruit audible tout en tournant les pages de la partition, dépourvue de notes. Après que quatre minutes et trente-trois secondes se furent écoulées, Tudor se leva pour recevoir les applaudissements du public. »⁷²⁶

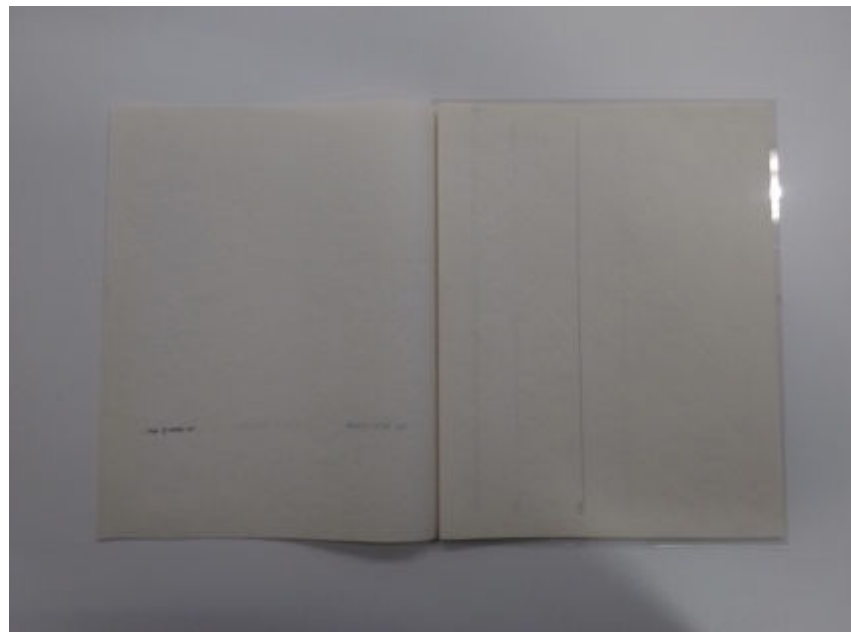
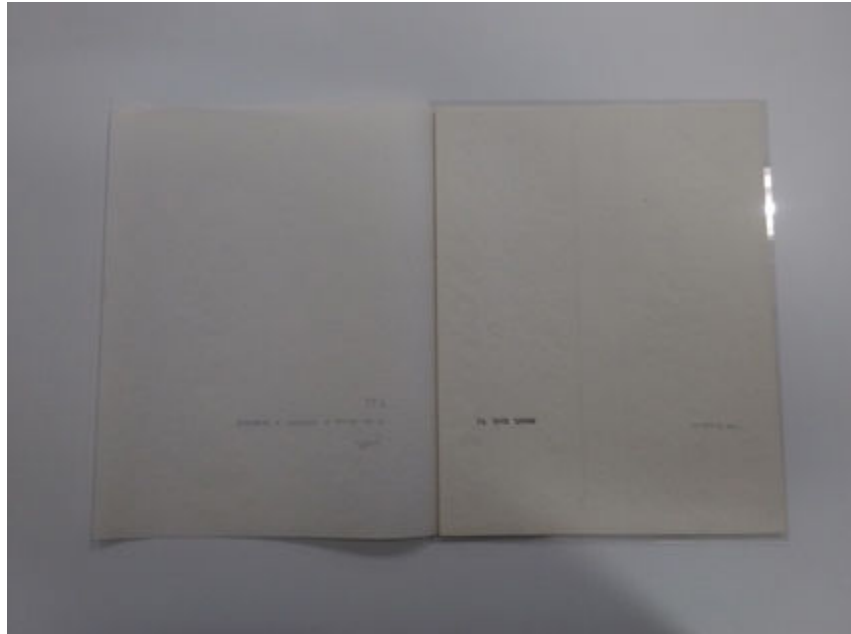
En fait, l'appellation de pièce silencieuse n'est pas exacte car le propos revendiqué de John Cage est de faire comprendre que « [l]e silence n'existe pas. Il se passe toujours quelque chose qui produit un son. »⁷²⁷

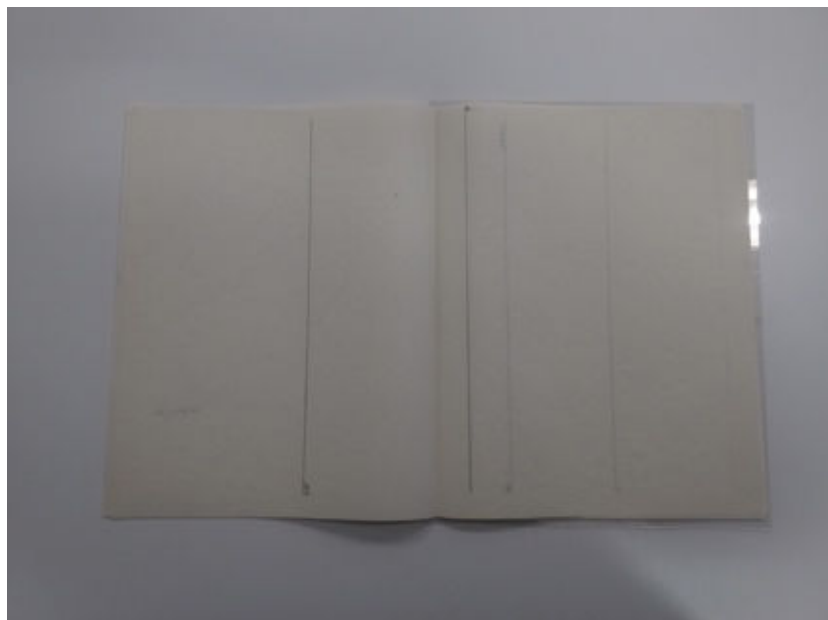
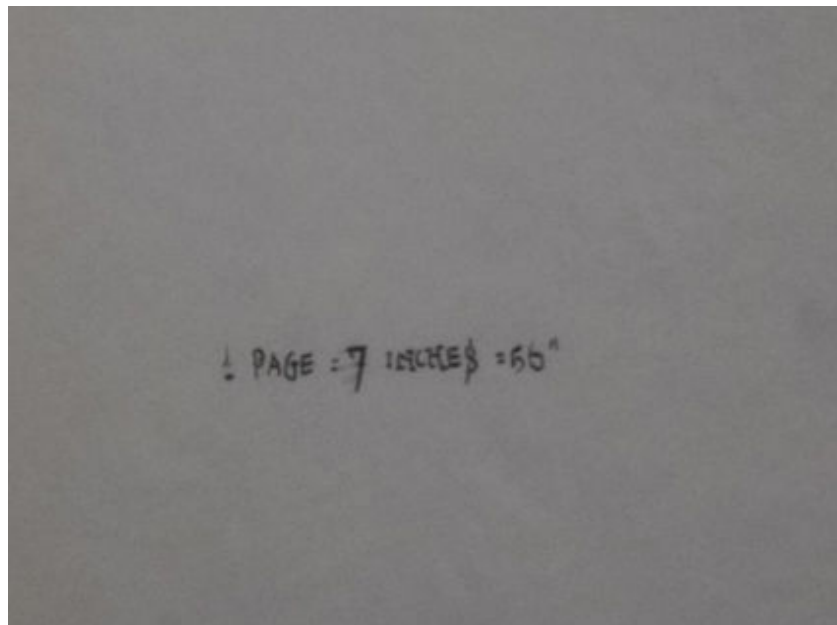
⁷²⁵Dédicace au début de la partition, « For Irwin Kremen », p. 3.

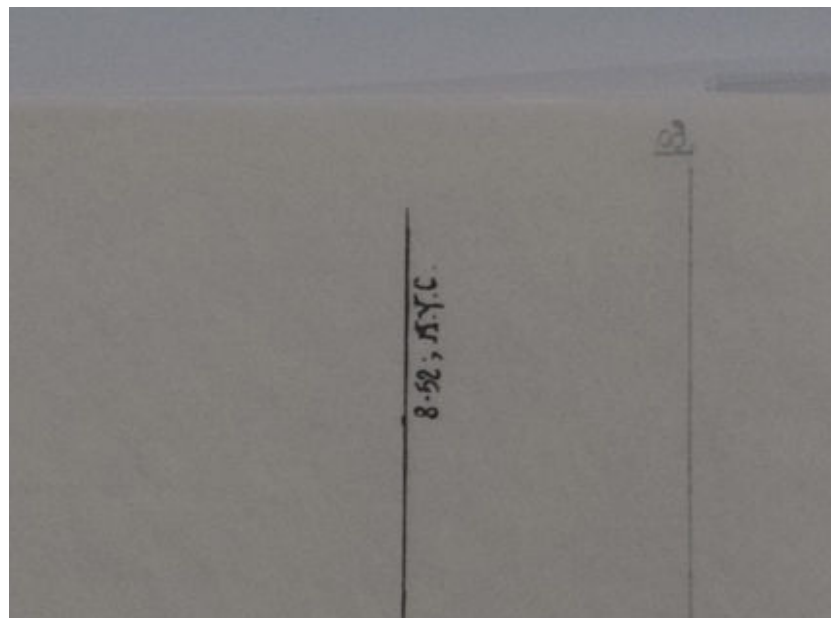
⁷²⁶*Ibid.*, p. 15.

⁷²⁷John CAGE, « 45' pour parleur », *Silence : discours et écrits*, traduit de l'anglais par Monique FONG, Éditions Denoël, Paris, 2004 [1ère éd. 1970], p. 147.









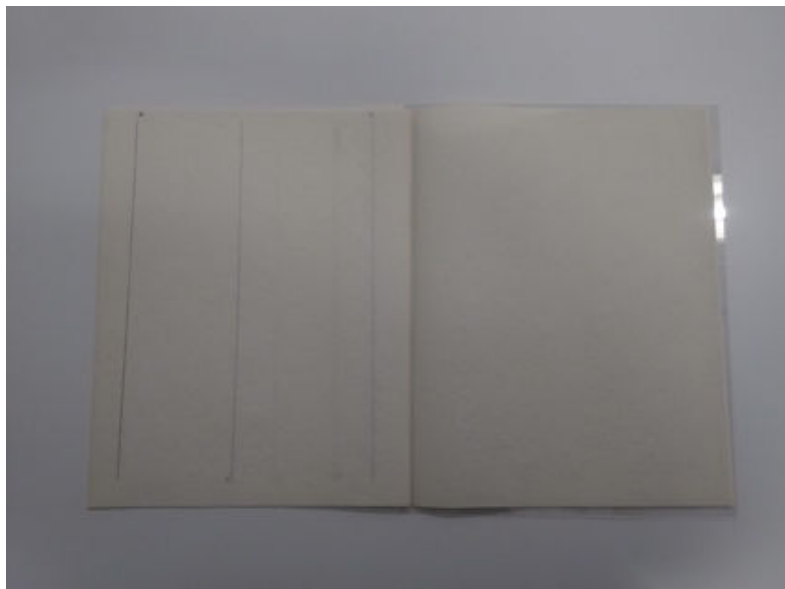


Illustration 59: Huit vues et détails de la partition de 4'33'' de John CAGE. version de 1952-1953. archives du MoMA

4 - *Acte sans paroles I* est une pièce de théâtre pantomimique, de six pages, de Samuel Beckett écrite en 1956 et publiée aux Éditions de Minuit. Elle a été jouée pour la première fois en 1957 au Royal Court Theatre de Londres et reprise le même mois au Studio des Champs-Élysées à Paris.

Comme son nom l'indique, il n'y a pas de parole, ni de dialogue, ni de monologue. L'écriture de la pièce peut être considérée comme une longue didascalie avec un personnage, une scène et un argument⁷²⁸. Le propos est réduit à une sorte d'expérimentation extrême sur les réactions et limites d'un sujet humain. La situation de départ est simple : dans un désert théâtral, un homme. Une entité extérieure (régisseur, dispositif théâtral lui-même, Dieu ?) matérialisée par des coups de sifflets, lui propose puis lui retire les moyens de soulager sa souffrance de la chaleur : ombre ou eau. Devant l'impossibilité de les atteindre et l'impossibilité de sortir du lieu (paradoxe désert/lieu théâtral), l'homme renonce à toute action. Sans parole, puis sans acte, l'enjeu et la pièce se terminent. Comme dans une expérimentation de laboratoire, l'enjeu est de constater les réactions et actes du sujet et le temps qu'il met à les accomplir. On peut aussi envisager la pièce comme un acte de torture ou un supplice en rapport au mythe de Tantale ou des Danaïdes.

⁷²⁸Samuel BECKETT, *Comédie et actes divers : Comédie ; Va et viens ; Cascando ; Paroles et musique ; Dis Joe ; Acte sans paroles I et II ; Film ; Souffle*, Éditions de Minuit, Paris, 1972, p. 95.





Illustration 60: *Actes sans parole I* de Samuel BECKETT, mis en scène par Dominique DUPUY, scénographié par Éric SOYER, Palais de Chaillot, 2013 (trois images extraites de la captation complète réalisée par Luc Riolon pour « Scènes d'écran » d'ARTE)

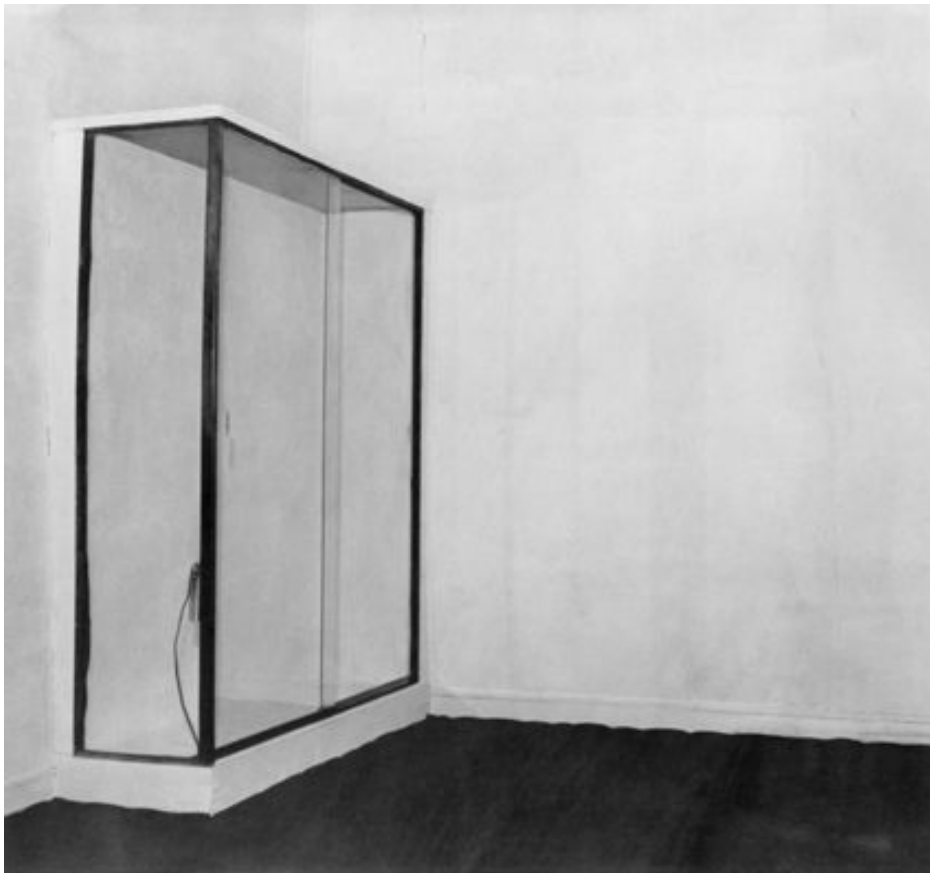
5 - *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée* est une installation/performance/événement d'Yves Klein. Appelée aussi exposition du vide, elle eut lieu à la galerie Iris Clert, 3 rue des Beaux-Arts à Paris en 1958. Le vernissage se tint le 28 avril.

L'artiste fait un résumé très clair de l'événement⁷²⁹, qu'il détaille par heures successives. Tout d'abord une communication publicitaire est organisée dont l'envoi de 3500 cartes d'invitation ; écriture bleue sur fond blanc. Sans invitation, l'entrée est de 1500 francs. La galerie de 20 m² voit son entrée directe sur la rue fermée, le public passera par le couloir d'entrée de l'immeuble. Yves Klein peint les murs intérieurs de la galerie en blanc, par un geste concentré, conscient, sensuel, enthousiasmé, comme un grand tableau ; y compris la vitre de la vitrine, mais pas le plafond, ni le sol en moquette. L'objectif est de faire exister « un espace de sensibilité bleue dans le cadre des murs blanchis de la galerie »⁷³⁰. La vitre côté rue est peinte en bleu. Sur la porte d'entrée de l'immeuble, un dais de tissu bleu est installé. Deux gardes républicains en grande tenue présidentielle sont postés de chaque côté. Un service de sécurité de quatre hommes, postés deux par entrée, est mis en place. Dans le couloir de 32 m², un cocktail bleu est servi au public. Celui-ci rentre dans la galerie par une tapisserie bleue recouvrant la porte. Les visites se font par groupe de dix personnes, pour une durée de deux à trois minutes. Yves Klein obtient de la préfecture d'éclairer en bleu l'Obélisque de la place de la Concorde. Cependant, trois heures avant le vernissage, la préfecture l'informe que cela ne sera pas fait. L'événement attire tellement de monde qu'il y a jusqu'à 3000 personnes dans la rue. La police et les pompiers arrivent mais sont bloqués. Le service de sécurité jette dehors quelques individus tentant de vandaliser les murs blancs. Le vernissage, qui a commencé à vingt-et-une heures, se termine à minuit et demi. À une heure du matin, Yves Klein prononce son discours révolutionnaire devant une grande

729 Yves KLEIN, « Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 1958 chez Iris Clert, 3 rue des Beaux-Arts, à Paris "La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée" Époque pneumatique », *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Éditions de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2003, pp. 84-94.

730 *Ibid.*, p. 85.

tablée à La Coupole. Le lendemain Iris Clert est convoquée à la Garde Républicaine mais les charges sont abandonnées par constat puisqu'il n'y a pas eu de délit. L'exposition dure deux semaines. Yves Klein vend deux tableaux immatériels.



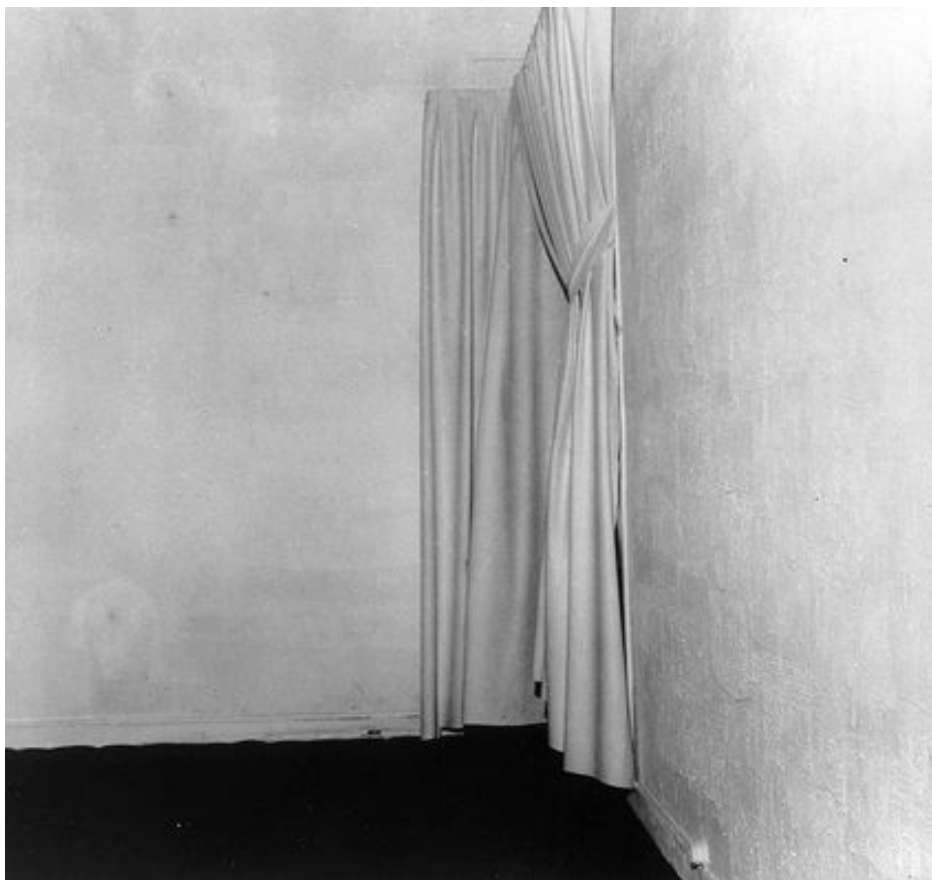


Illustration 61: Illustration 61: Deux vues de *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*, Yves KLEIN © Courtesy Succession Yves Klein c/o ADAGP Paris, 2018

6 - *Hiroshima mon amour* est un long métrage scénarisé par Marguerite Duras et réalisé par Alain Resnais. Il est produit par Anatole Dauman, Cargo Film et Daiei Studios. Il sort en 1959. Le scénario est publié aux Éditions Gallimard en 1960.

Il s'agit d'un film franco-japonais, en noir et blanc, sur pellicule, de quatre-vingt onze minutes. Il est sorti au Japon sous le titre *Une liaison de 24 heures*. Il est joué par Emmanuelle Riva et Eiji Okada. Bernard Fresson y tient un rôle muet. Stella Dassas et Pierre Barbaud y font des apparitions. C'est le premier long métrage d'Alain Resnais et le premier scénario de Marguerite Duras. C'est aussi leur première collaboration. Après un premier partenariat qui produisit *Nuit et Brouillard*⁷³¹, Alain Resnais fut recontacté par Anatole Dauman pour ce qui devait être, au départ, un documentaire sur les effets de la bombe atomique à Hiroshima, en collaboration avec Chris Marker⁷³². Le film conserve quand même de la matière documentaire dans sa première partie. Il se découpe en trois volets à la plasticité et aux contenus différents. La première est très courte, avec deux corps nus et enlacés sous une matière changeante (poussière, paillettes, sueur?). La deuxième rapporte les images documentaires des conséquences de l'explosion de la bombe sur la ville et la population d'Hiroshima, avec deux voix off (celles des acteurs). La troisième, et plus longue partie, place deux personnages – une française et un japonais – à Hiroshima, à la fin des années 1950. Cette partie est entrecoupée et surimpressionnée par des passages plaçant le personnage de la femme à Nevers, en France, en 1945-1946, avec un autre personnage masculin allemand, ainsi que, furtivement, ses parents. Les seuls noms attribués aux personnages sont le nom des villes : « Hi-ro-shi-ma. C'est ton nom »⁷³³, et « J'ai pensé à Nevers en France »⁷³⁴. Ce qui en fait des personnifications. Il y a une mise en parallèle des deux liaisons amoureuses et des deux drames historiques dans un mélange d'échelle du rapport individuel et de la dimension mondiale. Le film présente ce qui ne peut advenir dans ses creux et disparitions.

731Alain RESNAIS, *Nuit et brouillard*, 32 minutes, production Anatole DAUMAN et Argos Film, 1956.

732Cyril NEYRAT, *Hiroshima mon amour*, Éditions des Cahiers du cinéma et du CNC, Paris, 2007, p. 3.

733Marguerite DURAS, *Hiroshima mon amour*, scénario, Éditions Gallimard, Paris, 1960, p. 102.

734Ibid., p. 52.







Illustration 62: Six images extraites d'*Hiroshima mon amour*, long métrage de Marguerite DURAS et Alain RESNAIS, 00:04:11 / 00:09:25 / 00:37:31 / 00:46:02 / 01:02:54 / 01:11:39

7 - *Film* est un court métrage sur pellicule, en noir et blanc, de vingt-quatre minutes, scénarisé par Samuel Beckett et réalisé par Alan Schneider. Il est produit par Grove Press et Evergreen Film et sort en 1965. Le scénario est publié en 1967 à Londres puis aux Éditions de Minuit en 1972.

Le personnage principal est joué par Buster Keaton. Le principe tient dans la poursuite de ce personnage par la caméra, le premier essayant à tout prix d'éviter un contact visuel avec la deuxième. Le scénario explique en effet qu'il tient dans le paradigme « *Esse est percipi* »⁷³⁵. La caméra ne doit donc pas être perceptible par l'individu et se tenir dans un angle de moins de quarante-cinq degrés par rapport à sa vue. Profitant de l'assoupissement de l'homme à la fin, la caméra tourne face à lui et filme son visage. L'homme est borgne, comme la caméra qui n'a aussi qu'un seul œil. Il se réveille et voit, à travers la caméra face à lui, son double. Le prisme optique a disparu. Stupéfaction et cri silencieux. Le film prend fin ainsi dans la rupture du tabou de l'œil absent révélé.



⁷³⁵Samuel BECKETT, *Comédie et actes divers : Comédie ; Va et viens ; Cascando ; Paroles et musique ; Dis Joe ; Acte sans paroles I et II ; Film ; Souffle, Op. Cit.*, p. 113.



Illustration 63: Trois images extraites de *Film*, court-métrage de Samuel BECKETT et Alan SCHNEIDER, 01:09 / 05:38 / 15:59

8 - *Breath (Souffle)* est un intermède théâtral de Samuel Beckett, d'une page, écrit en 1969. Il est publié aux Éditions de Minuit en 1972.

La pièce dure seulement 35 secondes. Il s'agit d'un temps d'inspiration et d'expiration, avec un vagissement au début et à la fin. C'est une bande sonore enregistrée. La lumière suit le même rythme. Sur scène se trouve des débris étalés, sans aucune présence humaine. C'est une pièce radicalement succincte. À l'instar d'*Acte sans parole I*, on peut la lire comme une seule didascalie, cependant elle évacue complètement l'acteur et ne contient que des indications techniques. Elle se rapproche donc plus d'une conduite technique de régisseur. Son titre nomme spécifiquement ce qui est absent de la scène : la vie.



Illustration 64: *Breath* de Samuel BECKETT, scénographié et filmé par Henrik MOSEID et CURRAN

9 - *Wassertürme (Châteaux d'eau)* est un ensemble de photographies prises par Bernd et Hilla Becher en 1980. Il appartient au musée Guggenheim de New-York. En 1990, cet ensemble obtient le prix de la sculpture à la Biennale de Venise.

L'ensemble mesure 155,6 sur 125,1 cm. Il se compose de neuf photographies de châteaux d'eau, en gélatine d'argent, et en noir et blanc. Chaque photographie dispose de son propre cadre et d'un passe-partout blancs. Elles sont accolées en trois par trois, ce qui donne un format portrait plutôt classique. La démarche de Bernd et Hilla Becher est systématique depuis le début de leur projet : il s'agit de faire un portrait de chaque architecture industrielle qu'ils choisissent. Le procédé est toujours le même : un ciel voilé pour une lumière uniforme, une prise de vue à hauteur de l'objet pour éviter les déformations d'angle, un centrage de la forme pour isoler le sujet par le cadrage, rendre le volume architectural par le contraste grâce aux temps de pose. Leur travail n'a souvent qu'un titre récurrent : *Typologies*⁷³⁶, qui montre bien le systématisme protocolaire de leur travail. En effet leur démarche est de photographier les anciennes architectures industrielles avant qu'elles ne soient démontées et qu'elles disparaissent, et ainsi de rendre compte de leur diversité⁷³⁷ et de la fin d'une ère.

⁷³⁶Typologie. Bernd et Hilla Becher, Éditions du Centre Régional de la Photographie, Denain, 1984.

⁷³⁷Bernd and Hilla Becher: *Water towers*, présentation de l'œuvre, Musée Guggenheim, New-York, <https://www.guggenheim.org/artwork/500>, consulté le 1er août 2015.



Illustration 65: *Wassertürme*, Bernd et Hilla BECHER, archives du Musée Guggenheim, New-York

10 - *Quad* est une pièce pour la télévision de Samuel Beckett écrite en 1980 et réalisée en 1981 par l'auteur en République Fédérale d'Allemagne, grâce à la production Süddeutscher Rundfunk. Elle est diffusée la même année en R. F. A. et en 1982 en Grande-Bretagne. Elle est publiée aux éditions Faber and Faber à Londres et aux éditions de Minuit à Paris.

L'enjeu est simple mais systématique. La caméra est positionnée en légère plongée vers un plateau carré clair, lui-même dans un environnement obscur. Quatre protagonistes entrent par les angles du plateau. Ils suivent un parcours triangulaire avec une déviation, non motivée par le plateau lui-même, au centre de la diagonale. Sans raison apparente, ce point est systématiquement contourné, manifestant ainsi sa présence invisible. Le but est d'épuiser toutes les combinaisons possibles des trajets. L'écriture rappelle la didascalie d'*Acte sans parole I* et la conduite de *Breath*. Nonobstant, la dimension chorégraphique est plus évidente. D'ailleurs, la pièce doit être performée par des danseurs⁷³⁸. Il y a deux versions. La deuxième est plus épurée et plus courte. Elle supprime les couleurs et la musique.

738« Une certaine expérience de la danse souhaitable », Samuel BECKETT, *Quad : Quad ; Trio du Fantôme ; ...Que nuages... ; Nacht und Träume*, Éditions de Minuit, Paris, 1992, p. 13.

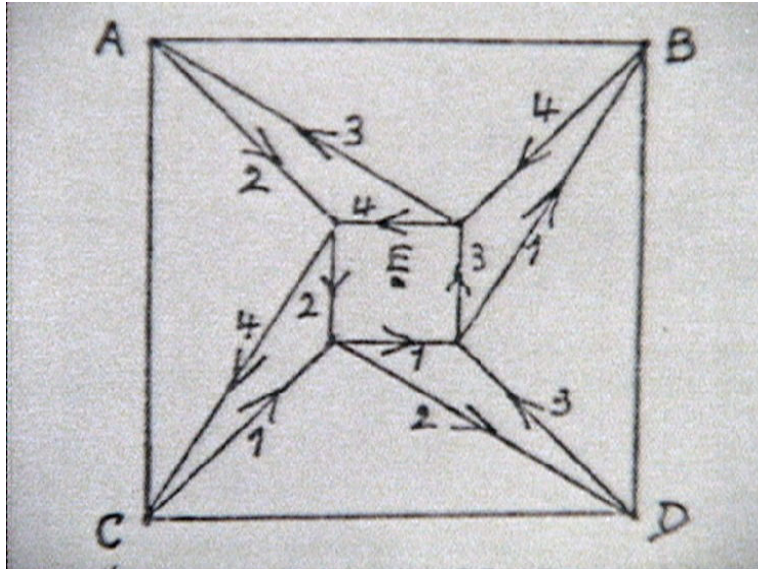


Illustration 66: *Quad*, Samuel BECKETT, schéma du plateau et des parcours des personnages



Illustration 67: *Quad*, image extraite du court métrage réalisé par Samuel BECKETT

11 - *Worstward Ho (Cap au pire)* est un bref roman de vingt-trois pages écrit par Samuel Beckett en 1982. Il est publié aux Éditions Grove Press à New York et John Calder à Londres en 1983. Il paraît aux Éditions de Minuit en 1991.

Dans ce texte, la syntaxe et la ponctuation sont radicalement démembrées pour être presque évacuées. La dramaturgie y est épurée radicalement. On devine l'apparition de trois personnages, une vieille femme, un vieil homme et un enfant. Le contexte se fait tellement vague qu'il en devient indéterminé. Les personnages s'y diluent lentement. L'emploi de la langue et l'enjeu de l'écrit suivent le même cheminement. L'affirmation est souvent suivie par la négation de l'idée avancée, ce qui floute encore plus ce qui est réellement présent et les éléments dramaturgiques. On peut qualifier cette production de récit négatif ou de non histoire.

« No choice but stand. Somehow up and stand. Somehow stand. That or groan. The groan so long on its way. No. No groan. Simply pain. Simply up. A time when try how. Try see. Try say. How first it lay. Then somehow knelt. Bit by bit. Then on from there. Bit by bit. Till up at last. Not now. Fail better worse now. »⁷³⁹

Worstward Ho (extrait) de Samuel Beckett

Ce qu'on peut dire dans un premier temps, c'est que Samuel Beckett tient une place conséquente dans ce corpus. Il est en effet à la base de cet ensemble car sa production est emblématique d'une épure radicale de la forme. Il est présent aussi par le fait qu'il a abordé plusieurs domaines comme la littérature, le théâtre, le cinéma, la radio

⁷³⁹Samuel BECKETT, *Company/Ill Seen Ill Said/Worstward Ho/Stirrings Still*, Éditions Dirk Van Hulle, Anvers, 2009, p. 82. Traduction d'Edith Fournier : « Plus qu'à se mettre debout. Tant mal que pis se mettre et tenir debout. Tant mal que pis y tenir. Ça ou crier. Le cri si long à venir. Non. Nul cri. Douleur simplement. Debout simplement. Fut un temps où essayer comment. Essayer voir. Essayer dire. Comment d'abord il gisait. Puis tant mal que pis s'agenouillait. Peu à peu. Jusqu'à ce que debout enfin. Plus maintenant. Rater mieux plus mal maintenant. » Samuel BECKETT, *Cap au pire*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991, p. 11.

ou encore la télévision, dans cette même perspective, sur la durée de sa carrière. Ne sont retenues ici que ses pièces les plus abouties et radicales entrant dans les critères stricts du corpus recherché. On dénombre donc onze pièces au total dans le corpus, dont sept auteurs ou groupes d'auteurs différents. En dehors de Samuel Beckett, le corpus est composé également d'un choix de pièces symptomatiques d'une épure totale ou quasi totale d'une forme de représentation. Le choix s'inscrit dans des démarches d'auteurs allant dans le sens du corpus de recherche. Les pièces sont sélectionnées également parmi les plus épurées et radicales de leurs auteurs, mais aussi parmi des disciplines artistiques variées et parmi les œuvres les plus emblématiques de leur époque afin de conserver une cohérence parmi un panel déjà très diversifié et qui demande des transcriptions de vocabulaire pour être comparé dans leur scénographie.

3. 1. 1. a. Choix du corpus : le *Réal défenestré*

Ces œuvres du corpus rassemblent, dans une scénographie commune, les critères d'observation évoqués plus tôt. Elles ont en commun un épurement radical d'une forme de représentation. Cette démarche de dé-représentation est soutenue dans l'ensemble par un renoncement : à la couleur, à la forme, à la végétation, à l'ornement, aux notes, aux paroles, à l'objet, à la matérialité, à la fable, à l'acteur, à la syntaxe, au quatrième mur ou encore à l'instant prégnant⁷⁴⁰ tel qu'a pu l'approcher Roland Barthes.

« L'instant prégnant, c'est bien la présence de toutes les absences (souvenirs, leçons, promesses), au rythme desquelles l'Histoire devient à la fois intelligible et désirable. »⁷⁴¹

⁷⁴⁰Notion proposée par Gotthold Ephraïm LESSING dans *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, traduction d'A. COURTIN, Édition Hermann, Paris, 1990 [1ère éd. 1766-1768], et développée par Stéphane LOJKINE, « Instant prégnant », *Utpictura18*, groupe de recherche de l'Université de Montpellier 3, de Toulouse et d'Aix/Marseille, <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurTexte.php?numero=21#>, consulté le 22 septembre 2018.

⁷⁴¹Roland BARTHES, « Diderot, Brecht, Eisentein », *Œuvres complètes*, Tome IV, Éditions du Seuil,

Dans son acception usuelle de sujet, de thème figuratif, d'histoire ou de renvoi à une situation beaucoup plus vaste, la notion de motif éclate. C'est important de comprendre l'importance de cette notion et des conséquences de son retrait dans le corpus dont il est question ici. En effet, par l'exploitation d'un motif commun, plusieurs pièces différentes (y compris de nature ou de discipline différente) peuvent partager la même scénographie. Par exemple, dans *La Place du spectateur : esthétique et origine de la peinture moderne*⁷⁴², Michael Fried étudie le motif de l'absorbement dans plusieurs peintures. Pour constituer un motif transmissible par la scénographie, d'une œuvre à une autre, des éléments de récurrence doivent pouvoir se développer et élaborer un système de représentation particulier. Ainsi le motif devient reconnaissable, même si le dispositif module la plasticité expressive du système de représentation. Le mode d'expression (peinture, littérature, musique, théâtre, etc.) entraîne seulement une adaptation du dispositif qui n'entrave pas la reconnaissance du motif.

Dans les œuvres du corpus présenté plus tôt, ce qui fait motif n'est pas la reconnaissance d'un sujet que l'on pourrait qualifier d'extérieur (comme le thème de l'absorbement) où l'expression du motif est l'élément le plus perceptible et le plus important, mais une démarche plastique commune d'épure répondant à une intention similaire de décrocher l'écran de la représentation, pour se référer à la formule de Stéphane Lojkin⁷⁴³, et de le passer comme un rideau par la fenêtre pour accéder à une forme de réel. L'épure n'est pas un motif au sens commun de thème extérieur, elle est un mouvement interne de défiguration du moyen d'expression choisi (musique, littérature, paysage, etc.). Elle touche à la structure du moyen d'expression. En ce sens elle n'est pas un motif, cependant elle produit un système de représentation commun aux pièces du corpus. Il devient ainsi reconnaissable et identifiable.

Paris, 1972-1976 [1ère éd. *Revue d'esthétique*, vol. 26, 1973], p. 341.

⁷⁴²Michael FRIED, *La Place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, traduit de l'anglais par Claire BRUNET, Éditions Gallimard, Paris, 1990 [1ère éd. Université de Chicago, 1980].

⁷⁴³Stéphane LOJKIN (sous la dir.), *L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVIe au XXe siècle*, Op. Cit.

Yves Klein synthétise avec efficacité le but à atteindre pour ce motif, qui n'en est finalement plus un : « un authentique réalisme d'aujourd'hui et de demain, par l'IMMATÉRIEL »⁷⁴⁴ afin de « vaincre le silence, le dépecer, prendre sa peau et s'en vêtir pour ne plus jamais avoir froid spirituellement »⁷⁴⁵. Prise séparément, chaque pièce épuise les codes de représentation spécifiques de son médium. Elle les évide pour exister par elle-même, non plus par le motif qu'elle aurait pu supporter mais dans le concret de son médium. Ici, l'œuvre se dépouille de sa fonction de présenter une image pour ne plus montrer que sa propre matérialité et ouvrir une autre dimension, non plus de surface (écran) mais de profondeur (fenêtre). Elle ne représente plus, dans le sens de servir de support à un simulacre, là encore pour reprendre le terme de Stéphane Lojkin, mais se présente nue. La peinture offre son grain, la musique offre son silence, l'écriture exhibe ses non-dits, le cinéma fait sentir sa caméra, le théâtre pointe le paradoxe de sa réalité scénique \neg environnementale, humaine et dramatique \neg , le jardin dénude la pierre, la photographie neutralise son sujet, l'exposition se vide, l'ensemble tend à s'immatérialiser.

Dans ce renoncement au motif, le mouvement de dé-représentation ouvre la voie à un imaginaire neuf, dépris d'une forme de représentation jusqu'alors dominante dans l'art depuis la Renaissance, par les critères du beau qu'on peut retrouver chez des critiques comme Gotthold Ephraïm Lessing⁷⁴⁶ ou Denis Diderot⁷⁴⁷, par exemple, ou simplement de l'étude d'un sujet, comme on peut l'observer dans l'Art Moderne (*La Pie*⁷⁴⁸ de Claude Monet par exemple) et chez les Avant-Gardes (*La Montagne Sainte Victoire*⁷⁴⁹ de Paul

744 Yves KLEIN, « Le réalisme authentique d'aujourd'hui », *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Éditions de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2003, p. 154.

745 *Ibid.*, « Le vrai devient réalité », p. 285.

746 Gotthold Ephraïm LESSING, *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, *Op. Cit.*

747 Denis DIDEROT, *Traité du Beau suivi de Essai sur la peinture*, Éditions Gérard & C°, Verviers, 1973 [1ère éd. Buisson, 1795]

748 Claude MONET, *La Pie*, Musée d'Orsay, Paris, 1868-1869.

749 Paul CÉZANNE, série de *La Montagne Sainte Victoire*, lieux d'exposition divers, villes diverses, 1885-1905.

Cézanne, les cubistes, les Futuristes, etc..). Kazimir Malévitch donne un très bel exemple de l'abandon progressif du motif dans sa démarche picturale pour arriver au Suprématisme, en passant d'un *Baigneur*⁷⁵⁰, par exemple, à *Blanc sur blanc*.

3. 1. 1. b. Découverte d'une récurrence : le *Courant 0*

Lorsque l'on observe les dates, on remarque qu'il s'agit d'un ensemble qui porte sur l'évolution d'une grande partie du siècle, de 1918 à 1982, soit soixante-quatre ans, au cœur du XX^e siècle. Il est composé de onze pièces créées par sept auteurs ou groupes d'auteurs différents. Il concerne la peinture, le jardin, la musique, l'exposition, le théâtre, le cinéma, la photographie et la littérature, bien que certaines pièces se situent dans des domaines moins définis, tels *Quad* et *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*. Dans cette diversité, il est développé une volonté récurrente de pousser la dé-représentation à un point d'épure atteignant une certaine forme ou idée du réel, et cela dans un panel de disciplines très varié.

L'objectif n'y est plus de *faire comme*, dans le sens d'imiter un sujet ou de représenter un motif ou d'exposer un thème, ce qu'on peut retrouver dans la stricte notion de mimesis⁷⁵¹. Le support se détache de l'expression du motif pour s'exprimer lui-même. Par exemple l'exposition évacue les objets extérieurs à elle pour exposer le geste et le temps qui font d'elle un événement d'exposition, ce qu'Yves Klein nomme explicitement dans le titre : *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*. D'ailleurs les autres pièces du corpus ont aussi dénudé leur titre pour spécifier leur état :

⁷⁵⁰Kazimir MALÉVITCH, *Baigneur*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1911.

⁷⁵¹« En 47a18 sq., le verbe *mimeisthai* est précisé par le participe *apeikazontes*. Le verbe *apeikazein* (dont nous avons le seul emploi chez Aristote) est bien attesté au IV^e siècle (Isocrate, Platon, Xénophon) au sens de "former une image (-eikazein ; cf. eikôn, « image ») d'après un modèle (apo-), dé-calquer". » ARISTOTE, *Poétique*, traduction du grec par Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, Éditions du Seuil, Paris, 1980, chap. 1, note 4, p. 145.

- forme (*Blanc sur blanc*, 4'33", *Actes sans parole 1*, *Film*, *Quad*),
- principe (*Breath*, *Wassertüte*, *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*),
- le jardin du temple Ryôanji est connu sous le nom du temple qui l'abrite, il n'a pas de nom propre,
- *Hiroshima mon amour* et *Worstward Ho* sont les seuls titres que l'on pourrait qualifier de poétiques et débordant apparemment leur strict état. Cependant cette formulation un peu plus recherchée pointe clairement ce dont il est question et quel est le concept de ces pièces (un oxymore de représentation insoluble et un cheminement vers l'épure syntaxique maximale).

Le titre de *Courant 0*, que je propose, précise un mouvement commun d'épure dans lequel plusieurs auteurs s'engagent à la même période. Le *Réel défenestré* (titre également proposé ici) précise le contenu et la dynamique des pièces elles-mêmes dans l'exploitation d'une scénographie similaire. En outre, ces intitulés renseignent sur l'intention manipulatoire (*Réel défenestré*) et sur l'intention motivant le système de représentation commun (*Courant 0*) utilisés par les pièces du corpus pour réaliser leur scénographie.

- Contre-pied d'une forme de représentation

L'évacuation du motif, même dans les titres, pointe un rapport à la représentation très ancien qui a nourri la culture occidentale, celui de Platon. En effet, dans le livre X de *La République*, Platon traite de la représentation, qu'elle soit art du poète ou du peintre. Il y condamne fermement les représentations car elles éloignent des idées et de la recherche de la vérité :

Glaucon dit « À vous je peux le dire car vous n'irez pas me dénoncer aux poètes tragiques et à tous ces autres poètes de l'imitation. Il me semble que toutes les œuvres de ce genre déforment l'esprit de leur auditoire, à moins que ceux qui ne les entendent ne possèdent l'antidote, c'est-à-dire la connaissance de ce qu'elles sont réellement. »⁷⁵²

Socrate continue « La peinture est-elle une imitation de l'apparence ou de la vérité ?

-De l'apparence, dit-il.

-L'art de l'imitation est donc bien éloigné du vrai, et c'est apparemment pour cette raison qu'il peut façonner toutes choses : pour chacune, en effet, il n'atteint qu'une petite partie, et cette partie n'est elle-même qu'un simulacre. »⁷⁵³

« Par conséquent, posons que tous les experts en poésie, à commencer par Homère, sont des imitateurs de simulacres de la vertu et de tous les autres simulacres qui inspirent leurs compositions poétiques, et qu'ils n'atteignent pas la vérité. Au contraire, comme nous le disions à l'instant, le peintre produira un cordonnier qui paraîtra réel, alors que lui-même ne connaît rien à la cordonnerie, et qu'il le produit pour des gens qui ne s'y connaissent pas davantage, mais qui observent les choses en se basant sur les couleurs et les figures. »⁷⁵⁴

En s'opposant à cette forme de représentation, Platon la caractérise comme un art d'« imitation » qui produit et entretient des apparences mais ne traite jamais de la vérité des choses. L'imitateur n'a pas et ne transmet pas de connaissance. Il joue de l'illusion de la connaissance et abuse les personnes par une fausse perception du réel. C'est un charlatan qui donne à croire et diffuse des informations potentiellement fallacieuses et en retire du crédit pour paraître savant. Notons que l'on peut retrouver ici une certaine idée de la *skenographia*, en tant que modification de l'architecture pour la faire apparaître vraie (droite et non déformée par la perception optique) en modifiant sa réalité (rectitude du plan architectural), telle qu'on l'a vue précédemment⁷⁵⁵. Ce qui compte pour Platon, c'est donc le modèle, manifestation du vrai, car créé par le dieu,

⁷⁵²PLATON, *La République*, traduit par Georges LEROUX, Éditions Flammarion, Paris, 2008 [1ère éd. 2002, texte original 315 av J.-C.), p. 591.

⁷⁵³*Ibid.*, p. 598.

⁷⁵⁴*Ibid.*, p. 604.

⁷⁵⁵2. 1. b. - Relire Aristote et Vitruve avec les mots justes ?

comme l'exemple du « lit unique qui existe par nature »⁷⁵⁶, qui donnera le motif représenté. Le premier état des choses est l'essence car il existe un monde pur des idées. L'idée du lit préexiste au lit de l'ébéniste. Le deuxième est déjà une copie mais c'est un peu pardonnable parce qu'il faut bien coucher son corps quelque part. Cependant, la peinture de lit est une copie d'une copie, une double copie. Elle ne présente qu'un seul point de vue dont on ne peut faire le tour pour vérifier qu'elle est exacte par rapport à son modèle. C'est tendancieux, il pourrait y avoir duperie et fraude sur les motifs, les proportions, la qualité du bois, etc. La représentation est donc une contre-vérité, un mensonge par rapport au réel, un simulacre mais sous un jugement réprobateur. On ne pourrait réhabiliter partiellement dans la cité idéale que des faiseurs d'images absolument fidèles à leur modèle⁷⁵⁷. En effet, pour Platon concède qu'il serait dommage de se priver totalement du plaisir des images quand elles remplissent ce critère.

Le *Courant 0* prend le contre-pied de cette idée de ressemblance et de vraisemblable en évacuant toute forme de modèle et part à la recherche d'une autre vérité dans sa propre matérialité, et en même temps plus proche de ce que Platon appelle le monde des idées. En se détachant du motif, les pièces du corpus tendent vers une transcendance au-delà de ce qu'elles pourraient représenter. Elles ne cherchent pas à l'extérieur mais à l'intérieur, d'où l'idée de l'écran qui se fait fenêtre dans le nom du corpus, le *Réel défenestré*. L'intention scénographique cherche un passage, du matériel à l'idée, d'où l'acte de défenestration du réel.

⁷⁵⁶PLATON, *La République*, *Op. Cit.*, p. 595.

⁷⁵⁷*Ibid.*, p. .

- Intégration d'une mouvance spirituelle

Le *Courant 0* s'inscrit dans la mouvance spirituelle de son époque. C'est elle qui va nourrir la codification du système de représentation, le magasin d'imaginaire et l'investissement sensible des auteurs et des récepteurs. Toutes les pièces du corpus sont liées les unes aux autres par des inférences directes ou des influences. Tout d'abord, le tableau *Blanc sur blanc* est le fruit d'une recherche spirituelle, en particulier religieuse, mystique et chrétienne, entreprise par Kazimir Malévitch tout au long de sa vie, et qu'il expose d'ailleurs dans un ouvrage intitulé *Dieu n'est pas détrôné : l'Art, l'Église, la Fabrique*⁷⁵⁸. Mais sa recherche concerne également une notion qu'il nomme le « sans-objet »⁷⁵⁹ que l'on peut expliciter dans son travail par « [...] une peinture qui n'avait d'autre but, d'autre sens qu'elle même et n'était pas asservie à une réalité pratique. »⁷⁶⁰ La démarche de Kasimir Malévitch est profondément philosophique et se place dans un rapport au monde singulier. Jean-Claude Mercadé transcrit plus précisément son positionnement ainsi :

« L'objet n'existe pas pour Malévitch, il se dissout dans l'énergie-excitation de l'être non figuratif absolu. Le Suprématisme est donc une négation en action du monde sans objets et sans objet, *die gegenstandslose Welt*, le seul qui ait une existence réelle. »⁷⁶¹

D'ailleurs, *Blanc sur blanc* n'est pas sa pièce la plus radicale. Elle a précédé une série de « châssis vides et blancs »⁷⁶² exposés au salon Mikhaïlov en 1920, donnant à l'infini une

758Kazimir MALÉVITCH, *Dieu n'est pas détrôné : l'Art, l'Église, la Fabrique*, traduits du russe par Jean-Claude et Valentine MARCADÉ, Éditions de l'Âge d'Homme, Lausanne, 2002 [écrit en 1920].

759Kazimir MALÉVITCH, *Le Suprématisme. Le monde sans-objet ou le repos éternel*, traduit du russe par Gérard CONIO, Éditions Infolio, Gollion, 2011.

760Ibid., avant-propos de Jean-Claude MERCADÉ, p. 16

761« Qu'est-ce que le Suprématisme », introduction de Jean-Claude MERCADÉ, Kazimir MALÉVITCH, *La Lumière et la couleur*, textes de 1918 à 1926, traduits du russe par Jean-Claude MARCADÉ et Sylviane SIGER, Éditions de l'Âge d'Homme, Lausanne, 1981, p. 9.

762Alexandra CHATSKIKH, exposition *Kazimir Malévitch. Son chemin de l'impressionnisme au Suprématisme*, mars-juin 1920, salon Mikhaïlov, Moscou, Kazimir MALÉVITCH, *Le Suprématisme. Le monde sans-objet ou le repos éternel*, traduit du russe par Gérard CONIO, Éditions Infolio,

(im)matérialité encore plus radicale, et précédant ainsi Yves Klein dans l'utilisation de l'immatériel. Un terme revient dans les propos du peintre et semble cristalliser et synthétiser le cœur de sa démarche. Il l'utilise d'ailleurs, dans une formule très lyrique lors de l'exposition de Moscou en 1916 :

« Je me suis métamorphosé en zéro des formes, je suis arrivé au-delà du zéro, à la création, c'est-à-dire au Suprématisme nouveau réalisme pictural création non-objective. »⁷⁶³

C'est ce terme de « zéro » qui donne son nom au *Courant 0* et exprime son sens profond. C'est une lame de fond que l'on va retrouver, plus ou moins sous cette forme, chez les autres auteurs des pièces du corpus. La spiritualité de Kazimir Malévitch était certes chrétienne mais il est vraiment troublant de constater à quel point son propos philosophique est proche de la doctrine bouddhique zen, surtout telle qu'elle a été diffusée par le japonais Daisetsu Suzuki. Jean-Claude Mercadé avance à ce sujet une hypothèse tout à fait plausible :

« C'est par le *Tertium Organum* [Pierre Ouspenski] en particulier que Malévitch a pu avoir accès aux textes hindouistes et chinois, avec lesquels on trouve des points de convergence dans la pensée suprématisiste. L'image du carré apparaît par exemple, dans un passage de Lao Tseu, cité par Pierre Ouspenski : "Le Tao (la voie) est un grand carré sans angles, un grand son qui ne peut pas être entendu, une grande image qui n'a pas de forme." »⁷⁶⁴

Gollion, 2011, p. 49.

⁷⁶³Kasimir MALÉVITCH, « Du cubisme et du futurisme au Suprématisme. Le nouveau réalisme pictural », *Écrits*, traduit du russe par Andrée ROBEL-CHICUREL et présenté par Andei B. NAKOV, Éditions Champ libre, Paris, 1975.

⁷⁶⁴Kazimir MALÉVITCH, *La lumière et la couleur; Op. Cit.*, p. 15.

Cette démarche, qui le conduit à l'abstraction totale, trouve un écho saisissant dans l'essor du bouddhisme zen, sporadique dans le monde occidental à partir du milieu des années 1920, mais très fort après la Deuxième Guerre Mondiale, en particulier dans les écrits et enseignements de Daisetsu Suzuki :

« le bouddhisme parle de *sunyata*, et *sunyata* est le vide, objet de *prajna* »⁷⁶⁵

« La vacuité de *prajna* est omnidirectionnelle. Il n'y a pas seulement le rien mais le zéro qui est gros de possibilités infinies. On ne peut rien y retrancher ou y ajouter. Zéro doit être identifié à l'infini. »⁷⁶⁶

Pour expliciter le propos de cet auteur quant à l'objet du bouddhisme zen, on peut dire qu'il s'agit de trouver le *Satori*, l'illumination. Le chemin vers le *Satori* se trouve dans la prise de conscience de l'unité d'un tout (Zéro infini). Cependant, il s'agit d'un mouvement spéculaire du sujet et de l'objet. Le sujet peut s'absorber dans la contemplation d'un objet, par exemple une fleur à un endroit inattendu⁷⁶⁷. À ce moment il n'y a qu'un. Le sujet et l'objet se confondent. Lorsque le sujet reprend conscience de son existence, c'est par la présence de l'objet, la fleur.

On retrouve tout à fait la démarche de Kazimir Malévitch dans le postulat de Daisetsu Suzuki quand il dit « je suis arrivé au-delà du zéro » et ajoute qu'il a dépassé la contrainte de la forme pour atteindre la « représentation réelle de l'infini »⁷⁶⁸. De ce point de vue les démarches sont similaires et elles cherchent à atteindre le même objectif.

L'essor de cette conception du bouddhisme en occident est accompagné par une redécouverte des jardins de pierres au Japon, par les japonais eux-mêmes et ensuite par

⁷⁶⁵Daisetsu Teitaro SUZUKI, *Derniers écrits au bord du vide*, traduit de l'anglais par Philippe MOULINET, Éditions Albin Michel, Paris, 2010 [1ère éd. The Estate of D. T. Suzuki, 1969], p. 106.

⁷⁶⁶*Ibid.*, p. 165.

⁷⁶⁷*Ibid.*, pp. 74-78.

⁷⁶⁸Kazimir MALÉVITCH, « Suprématisme », *Suprématisme : 34 dessins*, traduit du russe par Jean-Claude MARCADÉ, Éditions de L'Âge d'Homme, Lausanne, 1974.

les occidentaux, sporadiquement durant le milieu du XX^e siècle et surtout dans sa deuxième moitié. Cette redécouverte est engagée grâce à des recherches sur le sujet entreprises dans les années 1920⁷⁶⁹, ainsi que par la « conference for the appreciation of noted gardens of Kyoto, sponsored by the Japan Garden Association »⁷⁷⁰ en 1936. Les occidentaux s'intéresseront au jardin de Ryōanji peu de temps après :

« Prior to the beginning of the Shōwa period (1926-1989), few people visited the rock garden at Ryōanji, and within Japan itself aside from a few professionals, there were not very many people who said it was beautiful. Moreover, praise from foreigners did not come to be dominant until after the Zen boom in Europe and the United States started in the 1950's. »⁷⁷¹

La date de création du jardin se situe de 1499 à 1507. Il figure pourtant dans le corpus en vertu de sa redécouverte au milieu du XX^e siècle et de la figure emblématique du bouddhisme zen qu'il est devenu à travers le monde. La qualification des jardins secs en jardins zen est liée au regard occidental et en particulier à l'ouvrage de Loraine E. Kuck, *One hundred Kyoto gardens (« zen garden »)*⁷⁷², publié en 1937. Ce jardin est abordé comme une figure d'expression artistique, spirituelle et philosophique. D'ailleurs Vincent-Paul Toccoli le résume ainsi, en citant Hoover :

769Shoji YAMADA, *Shots in the dark : Japan, Zen, and the West*, traduit du japonais à l'anglais par Earl HARTMAN, The University of Chicago Press, Chicago, 2009 [1ère éd. Kobundo Publishing Co., 2005], p. 145.

770Ibid., p. 156.

771Ibid., p. 6. Traduction proposée : Avant le début de la période Shōwa (1926-1989), peu de personnes visitaient le jardin au [temple] Ryōanji, et à l'intérieur du Japon lui-même à part quelques professionnels, il n'y avait pas beaucoup de personnes disant qu'il était beau. De plus, la louange des étrangers ne devint dominante qu'après que le boom Zen en Europe et aux États-Unis commença dans les années 1950.

772Loraine E. KUCK, *One hundred Kyoto gardens (« zen garden »)*, Édition K. Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd., Londres, 1937.

« HOOVER (1977 : 11) : [...] les jardins ne furent pas remarqués pendant longtemps [...] parce que leur but explicite n'était pas d'être des œuvres d'art mais plutôt une "déclaration" en termes physiques de l'essence de la vérité mystique [...]. »⁷⁷³

Il nuance cependant ce propos sur la dimension artistique en affirmant ensuite que « [l]e Ryôan-ji [...] c'est l'art Zen à son comble. »⁷⁷⁴. C'est une « composition abstraite basée sur le concept zen de *Mu*, le rien »⁷⁷⁵. Cette dernière formulation pourrait tout aussi bien s'appliquer au *Blanc sur blanc* comme aux autres pièces du corpus. Elle introduit également la notion japonaise de *Mu*, un vide, un rien qui ne correspond pas vraiment à ces traductions françaises puisqu'il s'agit plus d'une idée de vide contenant et non d'une négation totale.

On retrouve cette approche du bouddhisme zen de Daisetsu Suzuki dans la démarche créative de John Cage. Il le dit lui-même dans un ouvrage intitulé *Pour les oiseaux* :

« Dès que j'ai commencé à étudier la philosophie orientale, je l'ai introduite dans ma musique. »⁷⁷⁶

« Le zen n'est venu que plus tard. J'ai effectivement eu Suzuki pour maître. »⁷⁷⁷

La pièce *4'33"* s'intègre totalement dans cette quête, dans sa dimension formelle d'épure maximale mais aussi dans sa dimension spirituelle. En effet John Cage décrit son intention comme suit :

⁷⁷³Vincent-Paul TOCCOLI, *Le Miroir de l'absence, essai sur le jardin zen*, Éditions Amalrhée, Nantes, 2006, p. 47.

⁷⁷⁴*Ibid.*

⁷⁷⁵*Ibid.*, p.49.

⁷⁷⁶John CAGE, « Dialogue avec John Cage », *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Éditions de L'Hern, Paris, 2002-2014, p. 42.

⁷⁷⁷*Ibid.*

« [...] to compose a piece of uninterrupted silence [...]. It will be three or four and a half minutes long – those being the standard lengths of "canned" music – and its title will be *Silent Prayer*. It will open with a single idea which I will attempt to make as seductive as the color and shape and fragrance of a flower. The ending will approach imperceptibility. »⁷⁷⁸

Cette description est donnée quatre ans avant que John Cage ne la concrétise vraiment. On remarque que la durée et la notion de silence ont peu bougé par rapport à la version qu'il a finalement proposée. Mais on peut noter que le titre a changé et que l'intention spirituelle était beaucoup plus assumée au départ. La version finale choisit une sonorité plus profane en apparence mais l'intention reste finalement la même. Kay Larson dira de cette pièce :

« We notice that 4'33" is not an *interpretation* of Suzuki's teaching's, but it *embodies* them perfectly. »⁷⁷⁹.

C'est surtout perceptible dans le propos de John Cage avec la référence à la fleur qui rejoint l'enseignement de Daisetsu Suzuki⁷⁸⁰.

John Cage utilise lui aussi la formule du zéro au cœur de sa recherche : « zéro et nombre comme le silence et la musique, sont irréels »⁷⁸¹. La musique zéro est un passage à une autre forme musicale embrassant la notion complexe et quasi insoluble du silence. Une

778 John CAGE, *A composer's confessions*, Éditions Allia, Paris, 2013 [écrit en 1948], pp. 40-41. Traduction proposée : [...] pour composer une pièce de silence ininterrompu [...]. Elle aura une durée de trois ou quatre minutes et demi – ce sont les durées standard des musiques « enregistrées » [commercialisées] – et son titre sera *Prière silencieuse*. Elle s'ouvrira avec une seule idée que j'aimerais rendre aussi séduisante que la couleur et la forme et le parfum d'une fleur. La fin approchera l'imperceptibilité.

779 Kay LARSON, *Where the heart beats : John Cage, Zen Buddhism and the inner life of artists*, The Penguin Press, New York, 2012. Traduction proposée : On constate que 4'33" n'est pas une *interprétation* de l'enseignement de Suzuki, mais qu'elle les incarne parfaitement.

780 Daisetsu Teitaro SUZUKI, *Derniers écrits au bord du vide*, *Op. Cit.*, pp. 74-78.

781 John CAGE, *Silence : conférences et écrits*, traduit de l'anglais par Vincent BARRAS, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003 [1ère éd. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961], p. 16.

autre influence importante est celle des monochromes blancs de Robert Rauschenberg. Monochromes qui se placent tout droit dans l'héritage du *blanc sur blanc* de Kazimir Malévitch mais aussi des monochromes d'Yves Klein. John Cage les reconnaîtra d'ailleurs comme déclencheurs :

« Cage a vu dans les *White Painting* un analogue visuel à la pièce "silencieuse" qu'il s'efforçait de créer. Comme il le dit plus tard, "En réalité, ce qui m'a poussé [à écrire *4'33''*], ce n'était pas le cran, c'est l'exemple de Robert Rauschenberg. Ses tableaux blancs [...]. Lorsque je les ai vus, je me suis dit : Oui, il faut que je le fasse, autrement la musique sera en reste". Et, généreusement, il ajouta une épigraphe au début de sa conférence sur Rauschenberg :

À qui de droit :

Les tableaux blancs vinrent
en premier ; ma pièce silencieuse
vient ensuite. »⁷⁸²

Ce sont des crédits rendus en bonne et due forme. Cela pose aussi une correspondance directe entre les différentes disciplines artistiques. Il faut préciser que John Cage pratiquait la peinture en plus de la musique au départ et que, lors de son apprentissage avec Arnold Schönberg, il décida d'abandonner l'une au profit de l'autre⁷⁸³. John Cage se rendit également au Japon en 1962⁷⁸⁴ où il visita le jardin du Ryôanji. Un ouvrage de ses dessins crayonnés sur ce sujet entre 1983 et 1992⁷⁸⁵ a même été publié et il composa aussi une pièce musicale avec le nom du jardin pour titre entre 1983 et 1985⁷⁸⁶.

782 Kyle GANN, *No silence : 4'33" de John Cage*, traduit de l'anglais par Jérôme ORSONI, Éditions Allia, Paris, 2014, pp. 107-109.

783 John CAGE, *A composer's confessions*, *Op. Cit.*, p. 15.

784 John CAGE, *Silence : discours et écrits*, traduit de l'anglais par Monique FONG, Éditions Denoël, Paris, 2004 [1ère éd. 1970], p. 165.

785 Corinna THIEROLF, *John Cage : Catalogue raisonné of the visual artworks*, vol. 1, Édition Schirmer Mosel, Munich, 2013.

786 « Ryôanji », *John Cage*, site officiel du John Cage Trust, http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=165, consulté le 10 août 2017.

Avant l'exposition de *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*, Yves Klein a lui aussi peint des monochromes, dont un carré blanc⁷⁸⁷, ce qui place sa démarche dans la droite ligne du *Blanc sur blanc* de Kazimir Malévitch. D'ailleurs, plusieurs proches de l'artiste le mettent en relation avec le peintre suprématisiste :

Pierre Cornette de Saint Cyr : « Il a su dépasser le formalisme \neg par exemple \neg d'un Malévitch et choisi la couleur ; et comme tu sais, les couleurs n'existent pas, ce sont des longueurs d'onde, parfaitement immatérielles. »⁷⁸⁸

Iris Clert : « Si Casimir Malévitch est allé jusqu'à l'exaspération de la forme, Yves Klein est allé, lui, jusqu'à l'exaspération de la couleur et même plus loin encore, jusqu'à l'immatérialisation du tableau, exposition que j'ai présentée dans ma galerie en avril 1958 et qui fut un succès total. »⁷⁸⁹

Pierre Musso : « Si Giotto fut un précurseur vers 1300, Malévitch avec ses monochromes de 1915, ne fut paradoxalement aux yeux de Klein qu'un suiveur ! »⁷⁹⁰

On constate une certaine mise en concurrence des deux artistes pour convaincre qu'Yves Klein était bien plus radical et avant-gardiste que Kazimir Malévitch ; même si on a vu un peu plus tôt que ce dernier avait déjà passé la ligne de l'immatériel avec l'exposition de châssis blancs évidés. Au-delà de cette apparente compétition, ces mises en relation permettent de qualifier une filiation directe entre les deux peintres. La relation est également effective avec John Cage. En effet un autre écho peut être fait par rapport à ce dernier car Yves Klein composa lui aussi une pièce silencieuse :

787Yves Klein Archives, site officiel dirigé par Rotraut Klein-Moquay et Daniel Moquay, <http://www.yvesklein.com/fr/series/view/91/monochromes/656/monochrome-blanc-sans-titre/?of=4>, consulté le 31 juillet 2017.

788Pierre CORNETTE DE SAINT CYR, introduction, Yves KLEIN, *Les Fondements du judo*, Éditions Dilecta, Paris, 2006 [1ère éd. Grasset, Paris, 1954], p. IX.

789Iris CLERT, présentation d'Yves Klein lors de la conférence à la Sorbonne en 1959, « L'évolution de l'art vers l'immatériel », KLEIN Yves, *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Éditions de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2003, p. 119.

790Pierre MUSSO, *Yves Klein : fin de représentation*, Éditions Manucius, Houilles, 2010, p. 31.

« [...] je crée vers 1947-1948 une symphonie "monoton" [...].

Cette symphonie d'une durée de quarante minutes [...] est constituée d'un seul et unique "son" continu, étiré, privé de son attaque et de sa fin, ce qui crée une sensation de vertige, d'aspiration de la sensibilité hors du temps. [...] c'est du silence-présence audible. »⁷⁹¹

Cette pièce est même antérieure à la concrétisation du *4'33"* en 1952. En tous cas, la relation est nettement moins forte et n'est pas revendiquée dans les écrits de l'un ou de l'autre comme pour Kazimir Malévitch, mais le projet reste vraiment proche dans les intentions et dans la forme. On y retrouve l'imperceptibilité de la fin, la dimension spirituelle (Yves Klein était homme de foi chrétienne) et l'idée du dispositif d'écoute. Les deux artistes ont également un deuxième point commun. Yves Klein a aussi séjourné au Japon⁷⁹², un an et demi, où il s'est sensibilisé à l'art nippon et a poursuivi son entraînement intensif de judo. Ce qui l'inscrit dans une influence japonaise que l'on a déjà évoquée avec les précédents artistes, ainsi qu'une immersion dans une culture bouddhiste. Sa quête spirituelle vers l'immatériel peut aussi se comprendre par sa foi religieuse qu'il exprima dans un texte intitulé « Prière à sainte Rita »⁷⁹³ en février 1961 et que Daniel Moquay et Pierre Cornette de Saint Cyr, amis de l'artiste, confirment :

« La dévotion religieuse est quelque chose de très profondément ancré chez Yves Klein. »⁷⁹⁴

À l'instar de Kazimir Malévitch, c'est également la dimension immatérielle qui l'inspire et qu'il cherche à transcender. Le zéro se retrouve ainsi au centre de sa démarche et

791 Yves KLEIN, « Le Dépassement de la problématique de l'art », *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Éditions de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2003, p. 82.

792 Yves KLEIN, *Carnets du Japon*, originaux tapuscrits et manuscrits, Fondation Yves Klein, Paris, 1952-1953.

793 Yves KLEIN, « Prière à sainte Rita, 1961, Fév. », *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, *Op. Cit.*, pp. 276-277.

794 Daniel MOQUAY et Pierre CORNETTE DE SAINT CYR, préface, Yves KLEIN, *Les Fondements du judo*, Éditions Dilecta, Paris, 2006 [1ère éd. Grasset, Paris, 1954], p. XI.

servira de nom – *Zéro international* – à une collaboration avec plusieurs artistes à l'échelle européenne :

« L'aventure commencée en 1957 avec les premières rencontres entre Klein et les artistes d'une certaine avant-garde de Düsseldorf »⁷⁹⁵

Le zéro se retrouve donc de manière tout à fait explicite, et même revendiquée, dans la démarche de ces premiers artistes du corpus. La collaboration d'Yves Klein l'étend à l'échelle d'autres pays européens, dont l'Allemagne, l'Espagne et l'Italie. Cette mouvance se ressent donc dans les pays occidentaux, avec les États-Unis d'Amérique, la Russie et la France, associée à une approche du zen japonais (surtout celle de Daisetsu Suzuki) se diffusant avec un impact de plus en plus fort⁷⁹⁶.

Hiroshima mon amour reprend directement la dimension japonaise par son lieu de tournage, son propos, mais surtout par son intention de départ qui était de tourner un documentaire sur l'explosion de la bombe atomique et ses conséquences, à la demande d'Anatole Dauman⁷⁹⁷. Ce documentaire s'inscrivait dans la lignée de ce qu'avait déjà réalisé Alain Resnais sur la Shoah avec *Nuit et Brouillard*⁷⁹⁸. Le réalisateur renonce finalement à ce format, les documentaires japonais lui semblant déjà conséquents, pour en faire une fiction. Il s'adresse alors à Marguerite Duras, après d'autres prospections. Cela prend d'autant plus de sens qu'il ne faut pas oublier l'épure de langage du scénario écrit par Marguerite Duras, déjà rapproché du bouddhisme zen par Akiko Ueda⁷⁹⁹ et

⁷⁹⁵*Zéro International*, exposition du 11 avril au 8 juin 1998 au musée d'art moderne et contemporain de Nice, Éditions Régie Automne des Comptoirs de Vente des Musées de la Ville de Nice, Nice, 1998 [p. 8 ? pas de pagination].

⁷⁹⁶Voir l'article à paraître d'Emmanuel Lozerand sur les acteurs et le déroulé de cette influence, « Les contrebandiers du zen. Sur le rôle des passeurs dans un processus de cosmopolitisation », transmission directe de l'auteur.

⁷⁹⁷Cyril NEYRAT, *Hiroshima mon amour*, Éditions des Cahiers du cinéma et du CNC, Paris 2007, p. 3.

⁷⁹⁸Alain RESNAIS, *Nuit et brouillard*, 32 minutes, production Anatole DAUMAN et Argos Film, 1956.

⁷⁹⁹Akiko UEDA, Yann MÉVEL et Florence De CHALONGE (textes réunis et présentés par), *Orient(s) de Marguerite Duras*, Éditions Rodopi B.V., Amsterdam, 2014.

Hamida Drissi⁸⁰⁰. Cette dernière rappelle que la dramaturge est née et a vécu ses dix-huit premières années en Indochine Française, alors fortement bouddhiste. Ainsi la vacuité inscrite dans cette spiritualité se retrouve dans l'écriture elle-même⁸⁰¹ et dans ses sujets :

« On perçoit, ici, l'admiration de la romancière pour ses amies asiatiques, car elle décèle chez elles une adhésion tacite à l'esthétique du détachement et à la philosophie du vide, qui aboutit à une joyeuse approbation de l'existence, de sa gratuité et de son absurdité. »⁸⁰²

On retrouve la spiritualité du zéro avec la « philosophie du vide », certes de manière moins explicite mais tout aussi présente dans le film et dans la démarche de l'un de ses auteurs. Christophe Carlier analyse un rapport de travail entre Marguerite Duras et Alain Resnais qui va aussi dans ce sens :

« Si Resnais croit possible de confier à M. Duras l'initiative de certains plans, celle-ci le croit capable de tourner des vues dont la matière est l'abstraction. »⁸⁰³

La rencontre d'une démarche d'épuration comme celle de Marguerite Duras avec un sujet comme celui de l'explosion de la bombe atomique sur la ville d'Hiroshima, entraînant sa disparition, on pourrait dire son abstraction complète, prend tout son sens. Le film est l'oubli d'une disparition. L'enjeu d'Alain Resnais est de réaliser filmiquement cela. En outre, selon certaines critiques, sa réalisation marque « un tournant dans l'histoire du cinéma, l'entrée dans son âge moderne. »⁸⁰⁴ Le film est qualifié de « révolutionnaire »⁸⁰⁵

800 Hamida DRISSI, « L'Orient fantasmé de Marguerite Duras : figures du métissage et influences des philosophies asiatiques », *Revue-analyses*, n° 3, vol. 4, automne 2009, UQAM, <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/viewFile/725/626>, consulté le 17 août 2017.

801 *Ibid.*, p. 286.

802 *Ibid.*, p. 290.

803 Christophe CARLIER, *Marguerite Duras – Alain Resnais : Hiroshima mon amour*, PUF, Paris, 1994.

804 Cyril NEYRAT, *Hiroshima mon amour*, Éditions des Cahiers du cinéma et du CNC, Paris, 2007, p. 5.

805 *Le Monde*, 11 août 1959, Christophe CARLIER, *Marguerite Duras – Alain Resnais : Hiroshima mon amour*, p. 35.

par Claude Chabrol, et Jean-Luc Godard attribue à Alain Resnais le titre de « meilleur monteur du monde derrière Eisentein »⁸⁰⁶. Le tandem Duras-Resnais apporte donc par le scénario et par la réalisation conjoints, un point de bascule fondamental dans l'approche cinématographique.

On retrouve une démarche d'abstraction proche chez Samuel Beckett ; c'est d'ailleurs le titre de l'ouvrage de Pascale Casanova : *Beckett l'abstracteur*⁸⁰⁷. Elle précise ainsi son propos :

« [Samuel Beckett] cherche à "abstractiver" le langage, c'est-à-dire à transformer les mots en simple matériau au service d'un art littéraire abstrait sans les réduire à leur pure matérialité sonore, sans dissoudre totalement la spécificité du langage, c'est-à-dire le lien irréductible entre le mot et la chose. »⁸⁰⁸

Même si ce matérialisme du langage⁸⁰⁹ se nourrit de références philosophiques, Pascale Casanova affirme qu'il ne faut pas espérer de révélation sur l'Homme ou Dieu⁸¹⁰. Cependant il est évident que l'on trouve des parallèles forts avec la mouvance spirituelle réunissant les pièces du *Courant 0*. Le rapport de la démarche de Samuel Beckett avec le bouddhisme est ainsi évoqué par Emmanuel Jacquart dans « Beckettissimo : Beckett virtuose de l'écho. *Fin de partie* et l'essence du Bouddhisme »⁸¹¹. Samuel Beckett répond clairement à la question de la philosophie orientale dans ses rencontres avec Charles Juliet mais ce n'est pas si tranché pour des philosophies proches :

806 *Cahiers du cinéma*, no 92, février 1959, p. 37, *Ibid.*

807 Pascale CASANOVA, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Éditions du Seuil, Paris, 1997.

808 *Ibid.*, p. 138.

809 *Ibid.*, p. 98.

810 *Ibid.*, p. 115.

811 Emmanuel JACQUART, « Beckettissimo : Beckett virtuose de l'écho. *Fin de partie* et l'essence du Bouddhisme », *Samuel Beckett : crossroads and borderlines, l'œuvre carrefour/l'œuvre limite*, Éditions Rodopi, Amsterdam, 1997.

« Non, il n'a pas lu les philosophes et penseurs orientaux. »⁸¹²

« -Avez-vous lu les mystiques ?

-Oui, quand j'étais jeune. Mais je ne les ai pas approfondis.

[...]

-Dans les œuvres de ces mystiques, on peut trouver des dizaines et des dizaines de phrases comparables à des phrases que vous avez écrites. Ne pensez-vous pas que si l'on écarte la question de la croyance religieuse, on peut relever de nombreux points communs entre eux et vous ?

-Oui... Peut-être y avait-il parfois une même façon de subir l'intelligible. »⁸¹³

Le lien n'est donc pas revendiqué, comme c'est le cas pour John Cage, par exemple, mais il n'est pas non plus dénié. L'auteur semble simplement ne pas se poser la question dans ce sens. C'est aussi le cas pour la religion (protestante) :

« Êtes-vous parvenu à vous débarrasser de l'influence de la religion ?

-Dans mon comportement extérieur, sans doute... Mais pour le reste... »⁸¹⁴

Ces réponses laconiques laissent entrouvertes des influences profondes mais non reconnues ou affirmées. Ce n'est pas avec ce rapport-là que le lien avec la spiritualité est le plus évident. En fait, c'est l'expression de « littérature du non-mot »⁸¹⁵, reprise par Pascale Casanova⁸¹⁶, qui offre bien plus qu'un écho au « non-objet » de Kazimir Malévitch et au mouvement spéculaire d'unicité de l'étant/non étant⁸¹⁷ explicité par Daisetsu Suzuki. Ces notions sont très proches, elles tendent au même évidemment, au même rien, au même zéro plein de promesses, au même infini. Elles procèdent par le

812 Charles JULIET, « 24 octobre 1968 », *Rencontres avec Samuel Beckett*, Édition P. O. L., Paris, 1999, p. 20.

813 *Ibid.*, « 14 novembre 1975 », pp. 53-54.

814 *Ibid.*, « 11 novembre 1977 », p. 70.

815 Samuel BECKETT, « German letter of 1937 », traduit de l'allemand par Isabelle Mitrovitsa, *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, Édition Ruby Cohn, Londres, 1983, p. 52-53.

816 Pascale CASANOVA, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, *Op. Cit.*, p. 149.

817 Daisetsu SUZUKI, *Derniers écrits au bord du vide*, *Op. Cit.*, pp. 74-84.

même mouvement de négation. Pascale Casanova parle de « dissolution du mot »⁸¹⁸, « sachant qu'il n'a à dire que le rien »⁸¹⁹. Charles Juliet confirme :

« Lui, il va dans l'autre sens, vers le rien, en comprimant son texte toujours davantage. »⁸²⁰

Ce mouvement d'épure s'inscrit bien dans le *Courant 0*. Une belle formule de l'écrivain résonne encore plus avec les démarches d'épurement sonore de John Cage et d'Yves Klein : « L'écriture m'a conduit au silence. »⁸²¹

Un autre point commun essentiel que Samuel Beckett partage avec presque tous les auteurs du corpus (excepté Marguerite Duras et Alain Resnais), est l'important moteur de réflexion qu'a été pour lui la peinture. Elle a été sa révélation, même s'il ne l'a pas directement pratiquée :

« La peinture \neg en tant qu'elle est « moderne », c'est-à-dire qu'elle rompt, notamment par l'abstraction, avec les évidences de la représentation \neg devient pour [Samuel Beckett], dans les années d'après-guerre, l'occasion d'une mise en parallèle des problèmes plastiques et des questions littéraires. Très vite il intègre à sa réflexion d'écrivain les questions formelles posées par les peintres d'avant-garde. "Il y a des Braque qui ressemblent à des méditations plastiques sur les moyens mis en œuvre", écrit-il alors ; il y aura de même \neg et c'est essentiel pour comprendre la suite de l'œuvre \neg des Beckett qui méditeront sur les moyens littéraires mis en œuvre pour continuer à écrire en répudiant, autant qu'il est possible, la représentation. »⁸²²

Le passage d'une discipline à l'autre, ici de la peinture à la littérature et au théâtre est évident, comme cela l'a été également pour John Cage entre la peinture et la musique.

818 *Ibid.*, p. 148.

819 *Ibid.*, p. 152.

820 Charles JULIET, « 14 novembre 1975 », *Rencontres avec Samuel Beckett, Op. Cit.*, p. 20.

821 *Ibid.*, « 24 octobre 1968 », p. 21.

822 Pascale CASANOVA, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire, Op. Cit.*, pp. 124-125.

C'est le même point de référence pour la composition du jardin sec et le même geste pour l'exposition d'Yves Klein.

On peut y ajouter la démarche de Bernd et Hilla Becher dans la mesure où Bernd commença aussi par cette discipline. Hilla et lui se rencontrèrent d'ailleurs à l'École des Beaux-Arts de Düsseldorf, où lui étudiait la peinture et elle, la photographie d'architecture⁸²³. Ils se rejoignent alors dans une démarche commune :

la recherche d'« un certain degré d'abstraction sans pour autant perdre de leur réalisme »⁸²⁴.

Cela se matérialise à travers la photographie des architectures industrielles en voie de désaffectation par un protocole de prise de vue rigoureux et systématique. On retrouve le mouvement fort de l'abstraction, à l'instar des auteurs précédents, mais aussi la recherche d'un certain réalisme. Les architectures, choisies pour leur usage, expriment leurs volumes et leur plasticité graphique. Ainsi, elles se dépersonnalisent de leur fonction et de leur usage pour devenir pur graphisme et forme. Par ce formalisme très proche de la démarche matérialiste de Samuel Beckett, le protocole atteint une dimension conceptuelle et spirituelle. L'architecture industrielle est transcendée pour devenir un geste photographique de désincarnation ou, dans le contexte, de désaffectation. L'effet d'abstraction fonctionne comme pour l'exemple de la fleur de Daisetsu Suzuki⁸²⁵. Il éclate la distinction entre sujet et objet. Il réunit le spectateur, la photographie, les architectures photographiées et les photographes. Il y a, à la fois, unité et conscience de l'étant et du non-étant dans un mouvement de reconnaissance spéculaire.

823« Bernd et Hilla Becher, Sylvie Mokhtari », *Bernd and Hilla Becher, Jannis Kounellis, Susana Solano* (exposition du Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 24 janvier au 19 avril 1992), Éditions du musée d'Art Contemporain, Bordeaux, 1992, p. 23.

824*Ibid.*

825Daisetsu Teitaro SUZUKI, *Derniers écrits au bord du vide, Op. Cit.*, pp. 74-78.

C'est un courant dont la motivation est profondément spirituelle dans une tentative d'atteindre ce qui est impossible, l'essence du divin pour certains, ou l'essence de l'existence pour les autres, ce qui se rejoint au final, et qui provoque ainsi dans la forme, une conscience du néant et une réflexion sur la perception du réel. On y voit l'influence de la philosophie bouddhique zen telle qu'enseignée par Daisetsu Suzuki, dans son rapport à la vacuité, mais aussi la prégnance du médium de la peinture en général, et du monochrome blanc en particulier qui vient frapper chaque pièce par ricochet et apporter sa réflexion sur la représentation. Ainsi les premières pièces influencent les suivantes, et se rencontrent à nouveau, par un effet de retour, comme avec la pièce musicale *Ryôanji* de John Cage par exemple. Le *Courant 0* forme un ensemble restreint mais très organique dans l'intrication de ses influences. C'est un mouvement qui a été discret, puisqu'il n'a en effet pas été remarqué comme tel jusqu'à présent, mais dont on mesure encore les réminiscences dans les pratiques artistiques post-2000, comme la proposition *Vides* du Centre Pompidou de Paris (25 février au 23 mars 2009), par exemple.

Dans son mouvement de dé-représentation, la machine à représenter est investie par une dynamique contextuelle singulière. Elle est nourrie par les parcours particuliers de ses auteurs et des influences plus générales, afin de produire la scénographie spécifique du *Réel défenestré*, caractérisant le *Courant 0*. L'aspect spirituel et l'aspiration à la vacuité sont fondateurs pour identifier et comprendre le système de représentation dont il est question, surtout en l'absence de motif traditionnel.

3. 1. 2. Mouvement général

Le contexte historique apporte aussi ses clés à la compréhension de l'avènement

de cette scénographie particulière, sur ses conditions de création et surtout sur sa répétition dans plusieurs œuvres par différents auteurs et au cours d'une période qui s'étale quand même sur une soixantaine d'années. Le *Courant 0* s'inscrit dans le mouvement général du XX^e siècle qui voit émerger des bouleversements brutaux et violents dans l'équilibre du monde, dont deux guerres mondiales, la Shoah et les bombes atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki. Dans le corpus, ces événements sont historiquement marqués par le *Carré noir sur fond blanc*⁸²⁶ de Kazimir Malévitch de 1915 se radicalisant en *Blanc sur blanc* en 1918. On peut noter aussi la participation de Samuel Beckett au deuxième conflit du côté de la résistance française⁸²⁷. Alain Resnais réalise *Nuit et brouillard* sur la Shoah puis *Hiroshima mon amour* sur la mémoire de la bombe A. Le parcours de Marguerite Duras s'inscrit dans la colonisation française puis dans le processus de décolonisation à l'échelle mondiale. John Cage embrasse l'essor du bouddhisme zen (depuis la fin des années 1940⁸²⁸) lors de son grand développement après la Deuxième Guerre mondiale⁸²⁹. Ce que l'on peut qualifier comme une spiritualité (même si du point de vue japonais on pourrait plus l'approcher comme une dimension culturelle) a déjà percé entre les deux guerres et permet au Japon de susciter un regain d'intérêt pour les jardins de pierre, en particulier celui du Ryôanji⁸³⁰. On notera ici le paradigme d'engouement pour une philosophie venue d'un pays devenu un des plus forts symboles de la puissance destructrice du nucléaire et d'une potentielle explosion planétaire. C'est aussi à ce moment d'après-guerre, un peu avant la réalisation d'*Hiroshima mon amour* (1959) qu'Yves Klein s'immerge dans le Japon post-traumatique (1956-1957). La démarche du couple Becher s'inscrit, quant à elle, dans le processus de désindustrialisation entamé vers la fin du siècle en Europe de l'ouest, avec la volonté de garder la mémoire des architectures d'usines les plus anciennes. En ce sens de travail sur la mémoire, cette démarche a une grande affinité avec celle d'Alain Resnais.

826Kazimir MALÉVITCH, *Quadrangle*, Galerie Tretiakov, Moscou, 1915.

827Biographie Wikipédia de Samuel BECKETT, https://fr.wikipedia.org/wiki/Samuel_Beckett#Les_ann.C3.A9es_de_guerre_et_de_r.C3.A9sistance, consultée le 29 août 2017.

828Kyle GANN, *No silence : 4'33" de John Cage*, Op. Cit., p. 62.

829Shoji YAMADA, *Shots in the dark*, Op. Cit., p. 6.

830Ibid.

3. 1. 2. a. Point d'épuisement d'un système de représentation

Dans son ensemble, le corpus est traversé par un contexte général de déconstruction, tant sur le plan matériel et historique (guerres, décolonisation, désindustrialisation occidentale) que dans une approche de l'art et de la représentation. En effet, Daniel Bougnoux le souligne dans *La Crise de la représentation* :

« Une forte tendance des peintres au siècle dernier aura été de dé-figurer leur art en l'indicialisant, autrement dit en le purgeant peu à peu de toute présence historique – littéraire, mais aussi du dessin ou du dessein, confondus dans le *disegno* théorisé par la Renaissance italienne. »⁸³¹

L'auteur offre plusieurs propositions importantes ici. La première est de nommer « dé-figuration » le mouvement de déconstruction dans l'art du XX^e siècle, ce qui correspond à un processus singulier et pose la question de savoir quels sont les éléments déconstruits et de comment ils sont déconstruits. En tous cas, nous sommes bien dans un processus de déconstruction d'un ensemble de concepts ou de dogmes établis sur une définition de l'art. Ensuite, l'auteur nomme certains éléments de figuration expurgés, dont le *disegno*. Mais le plus important est que la référence au *disegno* pose une correspondance historique à la Renaissance italienne et à une conception précise de l'art comme *disegno*, voire la conception même de l'art, avec l'avènement de cette notion. En effet, si l'on en croit Régis Debray :

« "L'art", au sens où nous l'entendons, nous modernes, comme rubrique indépendante et catégorie mentale, ne paraît pas avoir de répondant dans la Grèce ancienne. Sans doute

⁸³¹Daniel BOUGOUX, *La Crise de la représentation*, Éditions La découverte, Paris, 2006, p. 75.

existe-t-il des figures et des formes matérielles qui peuplent nos musées ; tout un vocabulaire subtile et raisonné de l'image, avec ses appâts et ses pièges (*eidôlon*, *eikôn*, etc.) ; de l'imagination (*mimesis*, qui reproduit le visible, et *phantasia*, qui vagabonde hors vue) ; de la statue (jusqu'à une quinzaine de mots distincts), qui traverse les écritures grecques. En revanche, il n'existe pas dans le monde antique (pas plus que dans le médiéval) de discours propre et général sur l'art. Détail qui n'en est pas un : l'art comme *faire* n'apparaît qu'enveloppé dans un *dire* de l'art. On ne produit pas d'art, pratiquement, sans produire théoriquement une chronologie et une apologie de la chose : double émergence qui ne pointe qu'au milieu du siècle quinze de notre ère, la première Renaissance. »⁸³²

« Ce n'est pas l'artiste qui a fait l'art, c'est la notion d'art qui a fait de l'artisan un artiste, et elle n'émerge en majesté qu'avec le Quattrocento florentin, dans cette période qui va de la conquête par les peintres de leur autonomie corporative (1378) jusqu'à l'apothéose funéraire de Michel-Ange, mise en scène par Vasari (1564). »⁸³³

« La beauté faite exprès, ce que nous appelons art, cela n'occupe, dans l'histoire de l'Occident, que quatre ou cinq siècles. Brève parenthèse. Notre XX^e siècle s'est caractérisé par la remise en cause des normes esthétiques du précédant [...]. Il a procédé, selon le mot de Harold Rosenberg, à la "dé-définition" de l'art. »⁸³⁴

D'après l'auteur, l'histoire de l'art, dans son concept et son homogénéité, n'est qu'une illusion⁸³⁵ puisque l'art n'est lui-même qu'un concept récent. Elle court sur la période condensée de la Renaissance (voire aussi de l'Art Moderne, dans sa période de « défiguration »). Elle est également conçue dans une pensée occidentale. La Renaissance italienne refait son apparition ici comme point de repère fondamental. Le mouvement de déconstruction du XX^e siècle est en fait une déconstruction du dogme de l'art tel que constitué à la Renaissance, avec ses critères et ses hiérarchies. L'expression scénographique du *Courant 0* pose les marques de la remise en question de cette conception de l'art et de son approche de la représentation. Mais elle pose aussi la

832 Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, Éditions Gallimard, Paris, 1992, p. 235.

833 *Ibid.*, p. 208.

834 *Ibid.*, p. 206.

835 *Ibid.*, pp. 205-206.

machine à représenter dans une dimension à la fois connectée et indépendante de celle de l'art : dépendante de la notion de représentation mais pas de celle de l'art. La nuance est fondamentale. Cependant, c'est l'épuisement des caractéristiques de l'art de la Renaissance qui donne matière à son mouvement de dé-représentation. On peut comprendre ici qu'il s'agit de la fin d'une forme de représentation \neg d'un système général de représentation \neg mais pas de la représentation en elle-même car celle-ci dépasse les limites du cadre de l'art.

La Renaissance unifie la représentation sous l'impératif de la perspective à point de fuite unique. La représentation y cherche à reproduire une perception sensible et affine ses techniques en ce sens. La vérité s'inscrit dans le sensible et les apparences, tout ce que Platon déplore mais qui est déjà en germe dans l'Antiquité grecque. D'ailleurs, cette approche devient rationalisée et codifiée quelques siècles après la décision du concile d'Héria, selon Gérard-Georges Lemaire :

« Si le courant iconoclaste, prédominant dans l'Église primitive, avait triomphé définitivement à la faveur du concile de Héria (754) dont l'*Horos* décrétait qu'on devait adorer Dieu en esprit et en vérité car jamais on n'avait vu ni entendu Dieu, il est probable que l'art européen aurait connu une évolution sans beaucoup de rapport avec celle qui fut la sienne. »⁸³⁶

On voit là que le paradigme de Platon a été tranché dans un sens déterminant pour le *disegno* de la Renaissance, évoqué par Daniel Bounoux. Cependant, c'est bien lui qui revient dans le mouvement de déconstruction du XX^e siècle :

836LEMAIRE Gérard-Georges, « Défigurations », *L'Interdit de la représentation* (colloque de Montpellier en 1981), Adélie et Jean-Jacques RASSIAL (textes rassemblés par), Éditions du Seuil, Paris, 1984, p. 136.

« L'attitude iconoclaste, qui s'est imposée comme le dénominateur commun des mouvements avant-gardistes du début du siècle, est en fait apparue au cours du XIX^e siècle. »⁸³⁷

Effectivement, la déconstruction commence avec l'Art Moderne et les Impressionnistes dans les années 1870. C'est la recherche d'une vérité qui motive une autre approche de la perception par la lumière, puis par les couleurs et non plus par la perspective et l'impératif du *disegno*. Le point d'ancrage perceptif évolue pour s'approcher du vrai. La scénographie du *Courant 0* marque la fin de ce cheminement en épuisant la capacité de la représentation à représenter une essence divine et même humaine. Il est donc utile de se pencher sur la nature de la représentation que la machine « dé-représente » ici. On peut ainsi comprendre que la scénographie à l'œuvre ne dé-représente pas vraiment, puisqu'elle utilise toujours un système de représentation, mais qu'elle dé-figure une forme de représentation. Ainsi, pour procéder à la dé-figuration, le système de représentation employé se singularise par l'appel à une forme de représentation différente, nourrie par une dimension spirituelle (références, codes, magasin et imaginaire).

3. 1. 2. b. Transmutation et protéiformité d'un canevas

Le motif est évacué. Cependant, les pièces formant le corpus du *Courant 0* partagent des points communs fondamentaux. Ces points forment une sorte de trame similaire que l'on peut qualifier de canevas de base, plutôt que motif, intitulé plus tôt le *Réel défenestré*. C'est cette trame qui permet ainsi de les réunir par l'identification d'une scénographie commune basée sur l'emploi d'un système de représentation et une sémiotique mutuelle.

⁸³⁷*Ibid.*, p. 129.

Les différences qui existent par ailleurs entre les œuvres choisies sont donc formelles et médiumiques mais pas intentionnelles ni structurelles. Leur vocabulaire est commun et comparable. D'ailleurs une exposition intitulée *Silence*⁸³⁸ a déjà réuni plusieurs pièces des artistes évoqués dans le corpus en 2012 à Houston : John Cage, Yves Klein et Robert Rauschenberg (en filiation directe à Kazimir Malévitch par l'exposition de ses monochromes blancs) en faisaient partie et le bouddhisme zen était évoqué comme un terreau et fil conducteur les réunissant⁸³⁹.

Pour chaque pièce du *Courant 0*, on observe une abstraction de la forme, un abandon des couleurs (au sens large : spectre coloré, notes de musique, ornement littéraire, etc.) et l'activation d'un système d'épuration de tout élément inessentiel à l'expression de l'intention de départ qui tient dans la recherche d'une vérité spirituelle. Selon le fonctionnement de la machine à représenter, le système de représentation, corrélé à la sémiotique, est enclenché dans un mouvement inverse. En effet les éléments de représentation sont épurés afin d'épuiser la sémiotique. La codification directe de l'élément présent par le simulacre utilisé est coupé. C'est une symbolique beaucoup plus proche du système de représentation du Moyen-âge qui est réinvestie ici car reliée au divin pour la plupart des pièces, et au moins à une recherche spirituelle pour les autres. Georges Didi-Huberman décrit très bien l'enjeu de l'espace non représenté comme présence du divin dans une peinture de l'*Annonciation* de Fra Angelico située dans la cellule trois du couvent San Marco à Florence et peinte en 1440-1441. Cette peinture s'inscrit, certes, dans la période de la Renaissance, mais sa motivation reprend un système de représentation, beaucoup plus porté sur le symbolisme et proche de ceux que l'on retrouve au Moyen-âge.

838 Tony KAMPS (sous la dir.), *Silence* (exposition présentée par la Menil Foundation à Houston du 27 juillet au 21 octobre 2012 et à Berkeley par l'Université de Californie, le Berkeley Art Museum et le Pacific Film Archive du 30 janvier au 21 avril 2013), Yale University Press, New Haven, 2012.

839 *Ibid.*, Susan SONTAG, « The aesthetics of Silence », p. 86.



Illustration 68: *Annonciation*, Fra ANGELICO

Georges Didi-Huberman y observe l'espace lumineux du mur blanc à l'arrière-plan mais qui englobe en fait tout l'espace du tableau. Cet espace est plein. Il fait sens car il reçoit l'esprit divin.

L'auteur émet « l'hypothèse générale que les images ne doivent pas leur efficacité à la seule transmission de savoirs-visibles, lisibles ou invisibles mais qu'au contraire leur efficacité joue constamment dans l'entrelacs, voire l'imbroglio de savoirs transmis et disloqués, de non-savoirs produits et transformés »⁸⁴⁰.

⁸⁴⁰Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 25.

L'immatériel est présence. Pour reprendre ce qu'a formulé Gérard-Georges Lemaire à propos du concile d'Héria, la représentation du divin n'a pas le support du simulacre puisque Dieu n'a pas de présentation connue, il ne peut alors y avoir que simulacre d'une vérité sans rapport de perception sensible. Selon cette approche, les codes de la représentation de la Renaissance basés sur la perspective sont alors sans objet et incapables d'atteindre la vérité divine. L'épure vise alors à effacer la barrière sensible qui se tient entre l'esprit et le divin. Cette forme que l'on pourrait qualifier d'*irreprésentation*, par rapport à ce qui disparaît, joue en fait sur un système de représentation différent de celui développé par la Renaissance et qui entraîne avec lui un changement de la perception du monde horizontal (perspective) plus que vertical (par rapport au divin). D'ailleurs Philippe Descola affirme que :

« l'on ne représente que ce que l'on perçoit ou imagine, et que l'on perçoit et imagine que ce que l'on a appris à discerner dans le flux des impressions sensibles et à reconnaître dans l'imaginaire. »⁸⁴¹

Il appelle cela « formatage du discernement »⁸⁴². De la même façon, le courant de déconstruction du XX^e siècle tend à se départir d'un rapport au monde qui ne lui correspond plus et à faire passer l'écran d'une forme de représentation inadéquate, par la fenêtre afin de rencontrer une forme du réel qui convienne à sa recherche de vérité. Il s'agit d'un réel équivoque, qui se rapproche d'un côté de l'idéal et de la vérité de Platon (sortir de la Caverne⁸⁴³). D'un autre côté c'est une vérité de la matérialité *objective* et de la perception sensible qui peut sembler paradoxale. On se demande ici ce qu'est le réel au final. Ce que l'on peut constater, c'est que l'on ne peut se détacher de la représentation. Sa forme et ses enjeux évoluent selon le rapport au monde dont elle se

841Philippe DESCOLA, *La Fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation*, exposition au Musée du Quai Branly du 16 février 2010 au 11 juillet 2011, Éditions d'art Sonogy et Musée du Quai Branly, Paris, 2010.

842*Ibid.*

843« Mais alors, dis-je, de tels hommes considéreraient que le vrai n'est absolument rien d'autre que les ombres des objets fabriqués. », PLATON, *La République*, livre X, *Op. Cit.*, livre VII, p. 417.

fait l'objet ou le vecteur mais elle ne disparaît jamais. Les pièces du *Courant 0* sont, à ce qu'il semble, celles qui se rapprochent le plus du bord de la fenêtre, elles se tiennent sur le fil, mais ne passeront jamais de l'autre côté. La scénographie de chaque pièce épure la représentation en cours jusqu'au délitement et à l'évidement de ses codes afin d'atteindre une autre forme de représentation, au bord de l'irreprésentable. On pourrait donc orienter la qualification du système de représentation du corpus, un peu plus précisément vers un système d'irreprésentation, en adéquation avec l'évacuation du motif traditionnel au profit d'une idée plus proche du canevas. Cela permet de vraiment spécifier la démarche scénographique à l'œuvre et de la mettre en lien avec un emploi un peu plus traditionnel de la machine à représenter.

3. 1. 2. c. Dynamique du XX^e siècle

Les lignes de force du corpus se dégagent. Il en reste une à finir de replacer afin de mieux comprendre la modulation du système de représentation par une dimension culturelle, celle d'un pôle relationnel entre la France et le Japon. Il ne s'agit pas d'une interaction exclusive mais d'une polarité d'attirances. En effet pour chaque pièce ou auteur, il y a une relation et une influence par rapport à la France. Kazimir Malévitch s'est formé par rapport aux avant-gardes françaises⁸⁴⁴. John Cage a passé plusieurs années dans sa jeunesse à Paris⁸⁴⁵ où il a même travaillé dans un cabinet d'architecture. Samuel Beckett y est resté beaucoup plus longtemps et y a bâti sa carrière. Yves Klein, Marguerite Duras et Alain Resnais sont français et ont vécu en France. Le couple allemand des Becher s'est rendu dans le nord de la France pour accomplir plusieurs séries de photographies des architectures industrielles.

844Kazimir MALÉVITCH, *De Cézanne au Suprématisme*, traduit du russe par Valentine et Jean-Claude MERCADÉ, Édition l'Âge d'Homme, Lausanne, 1993 [1ère éd. 1974].

845John CAGE, *A composer's confessions*, *Op. Cit.*, pp. 10-12.

Le Japon, de son côté, a attiré sur ses terres Yves Klein, John Cage et Alain Resnais (et Marguerite Duras par procuration) mais il a surtout atteint les cultures occidentales par la propagation du bouddhisme zen après la deuxième Guerre Mondiale (surtout à travers les enseignements de Daisetsu Suzuki).

Pour composer une perspective d'ensemble, on a vu que cette pensée était très proche de la première pièce du corpus dans la métaphysique du « rien sans-objet » de Kazimir Malévitch. Il correspond beaucoup au *Mu*, le vide enveloppant toute chose, décrit par Daisetsu Suzuki. On a vu également que le 4'33" en est une expression plastique parfaite et que la démarche des *Wassertüme* donnait un exemple juste de la pensée spéculaire de l'étant/non-étant. On peut poursuivre dans ce sens et noter dans la transcendance immatérielle de *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée* la continuité de la démarche de Kazimir Malévitch qui avait évidé ses dernières toiles après le *Blanc sur blanc* et atteint l'immatériel. L'exposition « vide » d'Yves Klein en est son expression architecturale⁸⁴⁶ voulue par Kazimir Malévitch, suite à sa déclaration sur la mort de la peinture⁸⁴⁷. L'architecture trouvera cependant son point limite avec les *Wassertüme* où la photographie s'épuise dans la sculpture et inversement. La démarche de Samuel Beckett s'attaque, dans le même mouvement, à l'épure des gestes (théâtre) et des mots (littérature). D'*Acte sans paroles I* à *Worstward Ho*, en passant par *Film*, *Breath* et *Quad*, la fable est évacuée, les structures sont évidées pour ne tenir que par elles-mêmes sur le même canevas que l'exposition vidée de son contenu, mais rayonnant par son geste. Samuel Beckett introduit également un nouveau paramètre à évider, celui de la figure humaine, par l'épuisement de sa volonté, de son corps, de son identité, de sa conscience pour ne devenir qu'une présence. Présence et identité qui sombrent dans l'oubli et le simple nom de deux villes pour tenter de garder vivante une mémoire qui se

846« L'expression ultérieure du suprématisme, désormais architecturale », Kasimir MALÉVITCH, « Suprématisme », *Suprématisme : 34 dessins, Op. Cit.*
847Ibid.

sait perdue d'avance dans *Hiroshima mon amour*.

Chacune de ces œuvres peut correspondre à la notion d'« objet crucial »⁸⁴⁸ proposée par Pierre-Damien Huyghe, dans le sens où elles posent les jalons du *Courant 0* mais surtout de l'épuisement d'un rapport particulier à l'art et à la recherche en art. Elles consomment entièrement la démarche de leurs créateurs. Il ne leur sera pas possible d'aller plus loin. On pourrait même dire que l'Art Moderne y trouvera sa décomposition finale et devra muter dans un nouveau rapport à la représentation pour évoluer vers l'Art Contemporain.

3. 2. Distinctions et variations de production : représentation, imaginaire et image

Cette typologie est souvent confondue en une seule à cause de la prégnance du motif. Dans le corpus du *Courant 0*, l'absence de motif éclaircit la représentation et laisse ainsi apparaître ce dont les pièces sont faites, comme une sorte d'ouverture, de mouvement de *dénudement*. *Blanc sur blanc* apparaît alors d'abord comme tableau de peinture. Même si on lui attribue le motif du carré et que l'on cherche à broder sur sa signification par une analyse sémiotique, on est sans cesse ramené au fait qu'il s'agit d'abord d'une toile peinte en blanc sur un châssis ; d'où sa qualification par beaucoup de critiques de premier monochrome. Sans motif, la sémiotique devient plus fluctuante, ce qui demande à se renseigner beaucoup plus profondément sur l'intention de réalisation de l'objet, sur son contexte de production, sur son code sémiotique et sur son investissement imaginaire. De quelle représentation produite (produit scénographique fini) est-il alors question dans cette scénographie ?

⁸⁴⁸Pierre-Damien HUYGHE, intervention dans le séminaire transdisciplinaire Arts & Médias de Catherine Naugrette et Marie-Dominique Popelard, *Qu'est-ce que la recherche en art*, doctorat, Paris 3, Maison de la Recherche, 2017.

La dynamique abordée précédemment spécifie une dissolution de la représentation selon les critères de la Renaissance. Cette dimension est clairement célébrée chez Kazimir Malévitch et Yves Klein :

« Malévitch cherche la définition d'un espace sans finalité pratique (représentation utilitaire) comme ce fut le cas de la construction perspective, mise au jour à la Renaissance. [...] le point de fuite [...] est supprimé : le suprématisme atteint l'infini [...]. »⁸⁴⁹

« À la représentation, Klein substitue la présentification, fut-ce le plus souvent sous les formes de l'empreinte, de la trace, voire de la disparition. »⁸⁵⁰

Il y a suppression du point de fuite essentiel chez le premier et passage de la représentation à la « présentification » chez le deuxième. En fait, ce terme qualifie un changement de système de représentation et non une réelle évacuation de cette dernière. Néanmoins, on y trouve bien la suppression du motif permettant à la matière investie (sensibilité picturale) ou à l'objet (toile) d'apparaître dans leur matérialité et leur sensorialité propre, de se rendre présent en eux-mêmes comme premier objet de leur manifestation. L'investissement de ce nouveau système de représentation demande au spectateur, lecteur, auditeur, etc. de mobiliser un autre éventail perceptif mais aussi un nouveau code de compréhension pour s'en saisir.

3. 2. 1. Représentations

La « présentification » d'Yves Klein ouvre sur le système de représentation proposé par la scénographie du *Courant 0*. Différent de la reproduction *copiiste* de

849Kazimir MALÉVITCH, *Écrits*, traduit du russe par Andrée ROBEL-CHICUREL et présenté par Andei B. NAKOV, Éditions Champ libre, Paris, 1975, p. 105.

850Pierre MUSSO, *Yves Klein : fin de représentation*, Éditions Manucius, Houilles, 2010, p. 99.

Platon (apparence idéale d'une forme du réel pour atteindre la vérité) ou perspectiviste de la Renaissance (apparence idéale du réel mais renoncement à la notion de vérité pour atteindre l'exactitude de la perception sensible, et surtout visuelle), ce système ne cherche pas à faire ressembler sa production à quoi que ce soit. La notion de représentation pourrait alors s'entendre avec différents paramétrages possibles : comme reproduction, imitation, ressemblance, fac-similé, idéalisation ou simulacre. La base reste la même : une chose et une autre, mais l'intention, le lien entre elles, le choix de l'une pour l'autre, l'éloignement, le degré de disparition de l'une au profit de l'autre, le degré de correspondance, la facilité d'identification, la corrélation sémiotique, l'accessibilité de la codification, etc. sont des paramètres à identifier et maîtriser pour qualifier vraiment la représentation en jeu. La scénographie étudiée à travers le *Courant 0* se reconnaît d'abord à un paramétrage particulier du système de représentation exprimé. Le médium d'expression (peinture, écriture, composition musicale, etc.) est perceptible pour lui-même et mis en avant au détriment du motif ; ou « présentification ».

3. 2. 1. a. Renoncer au mirage de l'apparence

Dans le *Courant 0*, c'est à la mimesis en tant que représentation par ressemblance qu'il est renoncé. Plus précisément il s'agit de bannir scènes ou images reconnaissables, selon des codes d'imitation de la réalité, ainsi qu'avec un sujet reconnaissable par ses figures. Pour la scénographie du *Réel défenestré*, le processus d'abstraction est mené jusqu'à son maximum, du point de vue de la chose et du point de vue de la représentation. La distance entre les deux est également étirée jusqu'au bord de la rupture. La forme du réel recherchée tend au plus près de l'immatériel puisque c'est le spirituel ou le divin, en tous cas le métaphysique, qui est désiré.

- *Blanc sur blanc* renonce à la couleur et à la forme, mais le carré se fondant dans la surface de la toile (carrée elle aussi) impulse l'idée de l'infini :

« Les surfaces-plans blanches sur un fond blanc constituent l'ultime étape d'une pensée qui atteint la plénitude non-objective et disparaît dans le gouffre d'un épanouissement mystique, annihilant nos moyens de connaissance dépassés par l'ouverture a-temporelle et a-spatiale de sa pensée. »⁸⁵¹

La dimension du motif cadré dans son espace propre est éclatée. Le terme de « surfaces-plans » détermine précisément la toile comme appartenant à la même dimension que le spectateur, avec le même espace-temps, et offrant un pont vers une infra-dimension spirituelle.

- Le jardin du temple Ryōanji renonce à la végétation pour devenir a-temporel et ainsi concrétise l'immuabilité du temps et des choses.

« Les moines Zen ont rejeté les phénomènes transitoires, les apparences dérisoires ; ils ont dévêtu la nature pour en révéler la substance ; leurs jardins décharnés expriment l'essence universelle. »⁸⁵²

Là aussi on aboutit au même rapport d'espace-temps et d'ouverture infra-cosmique. La dynamique est juste inversée. La surface-plan part de l'individuel vers l'infini. Le jardin mobilise les forces extérieures vers son prisme.

- L'absence de « musique » de 4'33" est un renoncement à l'ornement artificiel, mais cet apparent silence ouvre en fait l'infini de l'écoute.

⁸⁵¹Kazimir MALÉVITCH, *Écrits, Op. Cit.*, p. 108.

⁸⁵²François BERTHIER, *Le Jardin du Ryōanji : lire le zen dans les pierres*, Éditions Adam Biro, Paris, 1997 [1ère éd. 1989], 6.

« Sur le plan philosophique, un tel discours [celui du vide comme absolu du *Manuel du bouddhisme zen* de Daisetsu Suzuki] a pu conduire Cage à penser le vide de *4'33''* non pas tant comme quelque chose de négatif que comme la perception d'une réalité ultime. »⁸⁵³

La « réalité ultime » est une autre expression pour désigner le même rapport que pour les précédentes pièces. La nuance est dans la perception de cette réalité, qui est moins cosmique et plus infra-sensible.

- La galerie Iris Clert ne propose plus d'objet, lors de *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*, mais un événement corrélé à un geste, celui d'investir la sensibilité picturale. Il s'agit de faire une expérience par tous les sens du corps, de l'esprit et de la sensibilité, là encore dans un même espace-temps, afin de révéler une infra-dimension sensible et spirituelle nouvelle. Tous les termes des citations précédentes s'appliquent aussi ici.

- *Acte sans parole I* ne raconte pas une histoire, au sens commun du terme, et renonce à tout dialogue parlé. La pièce propose en fait une situation d'expérience qui commence lorsque l'individu est expulsé dans le lieu. Elle prend fin quand le protagoniste refuse de continuer et s'immobilise. L'acte sans parole devient également sans acte.

L'espace-temps de l'action, de la dramaturgie et des spectateurs est le même. Le temps de l'expérience vise moins à révéler ici, une extra-dimension sensible qu'une prise de conscience d'une réalité déjà présente.

- *Breath (Souffle)* ne montre plus de fable, ni de personnage, ni même d'acteur. La pièce offre un paradoxe : un souffle électronique. La vie en trente-cinq secondes sans aucun être humain, simulée par des machines.

⁸⁵³Kyle GANN, *No silence : 4'33'' de John Cage, Op. Cit.*, p. 90.

La dimension humaine, spatiale et temporelle est techniquement annihilée par l'évacuation complète de l'humain. La pièce ouvre la possibilité d'une dimension a-sensible. Pourtant l'exposition d'une possibilité sans humanité ne fait que questionner celle-ci dans sa propre réalité.

- *Film* ne raconte pas d'histoire non plus. Il s'agit d'une situation infra-relationnelle de perception d'un individu par lui-même. Concrètement la caméra chasse l'individu pour le confronter à sa réalité propre. Elle y parvient, ce qui termine le film.

En fait, ces œuvres de Samuel Beckett traitent de la dimension humaine en elle-même et questionnent ce que peut être cette « réalité ultime » quand on y plonge vraiment, peut-être moins d'un point de vue d'un tout que d'un point de vue intérieur.

- *Hiroshima mon amour* ne raconte pas vraiment une histoire mais crée une situation métaphorique à partir d'une variation documentaire qui ne débouche pas tant sur une fable que sur un étrange objet détaché des contingences des quatre formes qui l'ont nourri (littérature, fable, cinéma, documentaire). Les protagonistes sont en fait des personnifications de villes et de traumatismes historiques. Christophe Carlier précise d'ailleurs que « [l]a méditation sur le bombardement a présidé au projet du scénario. »⁸⁵⁴ Effectivement, le film se tient à un endroit singulier. C'est de l'envers de la « réalité ultime » que s'impulse le projet, du point de vue de l'événement (possible destruction du monde) et du médium (le documentaire). Ici la réalité part du chaos pour dissoudre le temps, l'espace et la douleur. Cependant elle tend, elle aussi, vers une autre infra-dimension « ultime », grâce à l'oubli. En fait, elle tient à la fois de la dimension cosmique, universelle, des premières pièces du corpus, et du mouvement un peu plus intérieur, existentiel, de Samuel Beckett.

⁸⁵⁴Christophe CARLIER, *Marguerite Duras – Alain Resnais : Hiroshima mon amour*, PUF, Paris, 1994, p. 87.

- *Quad* renonce complètement à la dramaturgie pour ne présenter qu'un principe de mouvement insensé et systématique. Quatre figures sortent du néant pour contourner du vide et disparaître. Samuel Beckett dit lui-même :

« Car que reste-t-il de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation ?

Il ne reste qu'à représenter les conditions de cette dérobade. »⁸⁵⁵

Le terme de « représenter », pour les conditions de la dérobade, n'est pas juste car, c'est bien le sujet, il n'y a plus cette forme de représentation dans *Quad*. Le terme de « présenter » ou « présentifier », comme c'est le cas pour Yves Klein, ramène l'enjeu exact au centre de la pièce, dans la forme comme dans le projet. En effet le but est d'épuiser tous les possibles⁸⁵⁶ qu'offre le dispositif, de façon mathématique et systématique.

- *Worstward ho (Cap au pire)* abandonne aussi la fable pour l'émergence d'une situation relationnelle vague à l'extrême où les figures humaines sont totalement décorporées et leur présence fluctuante, prête à disparaître.

Autant *Quad* dénie toute tentative même de croyance, en ne gardant que du mouvement, autant *Worstward Ho* extirpe les corps et ne garde plus qu'une potentialité de présence.

- les *Wassertüme* ne montrent pas une situation, ni le témoignage d'un instant, elles ne transmettent pas du vivant mais procèdent à une abstraction de leur sujet. Le titre de leur exposition de 1969 à la Kunsthalle de Düsseldorf en est particulièrement révélateur : *Sculptures anonymes. Formes comparées de bâtiments industriels*⁸⁵⁷. L'acte

855 Samuel BECKETT, *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Éditions de Minuit, Paris, 1992 [1ère éd. 1989 et 1990], p. 56.

856 Samuel BECKETT, *Quad ; Trio du Fantôme ; ...Que nuages... ; Nacht und Träume*, Éditions de Minuit, Paris, 1992, p. 11.

857 Stefan GRONERT, *L'École de photographie de Düsseldorf – Photographie 1961-2008*, traduit de l'allemand par Jean TORRENT, Éditions Hazan, Paris, 2009, p. 19.

photographique devient procédé d'anonymisation et d'objectivation⁸⁵⁸. Il extirpe la substance de leur objet pour en transformer la nature, comme une sorte de transsubstantiation. Sous une apparence de protocole scientifique, la portée de l'acte est mystique et métaphysique.

Cette scénographie renouvelle son système de représentation de manière radicale : en renonçant à ces codifications, les œuvres font imploser de l'intérieur le cadre de la représentation dont elles dépendaient. Par la négation de leur acte, elles ouvrent dans le même temps une dimension supplémentaire à la perception et le champ de la représentation à une nouvelle forme. Cette dynamique motive le cœur du système scénographique.

3. 2. 1. b. Dilution du cadre représentatif

Pour tous les auteurs du *Courant 0*, il s'agit de démarches longues. Ces créateurs ont peu à peu déconstruit les règles de représentation du médium avec lequel ils travaillaient. Les pièces du corpus sont aussi à observer et comprendre dans le contexte de ces démarches. Celle de Kazimir Malévitch est peut-être la plus emblématique car la plus fulgurante. En quelques années seulement, il s'imprègne des avant-gardes européennes et surtout françaises avec le Cubisme et Paul Cézanne. Il déconstruit rapidement les formes en créant le Suprématisme pour arriver à l'abstraction, puis les couleurs disparaissent à leur tour. Il ne reste plus que des « surfaces-plans » de matière peinte qui disparaissent elles aussi dans des cadres vides. Après avoir achevé sa démarche Suprématiste dans un coup d'éclat et déclaré ainsi la mort de la peinture, il affirme ne pouvoir continuer que dans l'architecture ;

858 *Ibid.*

« [...] Malévitch, dans le sillage du carré blanc, avait renoncé à la peinture pour édifier, d'une part, son œuvre philosophique, et d'autre part, pour construire, à l'*Ounovis*, les modèles d'une architecture suprématisiste appelée à révolutionner le "byt", à arracher la "communauté humaine" à sa pesanteur millénaire en l'introduisant dans la cinquième dimension, celle de l'*économie*, un mot qui désignait la pierre angulaire de sa philosophie du sans-objet. »⁸⁵⁹

Il reprit quand même la peinture dans une mouvance que l'on peut qualifier de pré-Suprématisisme avec une représentation de figures humaines, mais en anti-datant lui-même ses toiles. Il est à noter que pour lui, « le Suprématisisme est né à Moscou en 1913 »⁸⁶⁰ avec le premier carré. En effet, lorsqu'il crée la scénographie théâtrale de *La Victoire sur le soleil*, un opéra futuriste de Mikhaïl Maïouchine (musique) et Alexei Kroutchenykh (texte) présenté en décembre 1913 au Luna Park de Petrograd⁸⁶¹, au sixième tableau du cinquième acte, la maquette figure :

« un dessin représentant un carré, divisé par une diagonale et dont une moitié est blanche, l'autre noire. Dans les marges de la feuille, Malévitch a écrit : "carré" (kvadrat) »⁸⁶².

On a donc là toute la genèse de l'aventure du carré, mais on voit surtout l'attachement du peintre à retracer son propre cheminement.

La démarche de John Cage montre aussi l'évolution d'une réflexion sur le temps entier d'une vie, avec toutes les innovations qu'il apporte à la composition musicale. Il met au moins quatre ans à réaliser *4'33''* après en avoir eu l'idée. S'il en parle dans *A*

859Kazimir MALÉVITCH, *Le Suprématisisme. Le monde sans-objet ou le repos éternel*, traduit du russe par Gérard CONIO, Éditions Infolio, Gollion, 2011, p. 45.

860Kazimir MALÉVITCH, *Écrits, Op. Cit.*, p. 29

861Ibid., p. 37.

862Ibid., p. 49.

*composer's confessions*⁸⁶³, qui est un texte de 1948, il ne trouve le courage de la réaliser qu'en 1952. Si *4'33''* reste un accomplissement majeur pour le compositeur et qu'il le pratique lui-même seul jusqu'à la fin de sa vie, ce point d'orgue n'éclipse pas les autres innovations de composition musicale de l'artiste, dont *Ryōanji* fait partie. D'ailleurs, il fait une comparaison directe entre le silence en musique et le jardin :

« Car l'espace et le vide sont en fin de compte absolument nécessaires à ce point de l'histoire (non pas les sons qui surviennent en lui – ni leurs relations mutuelles) (non pas les pierres – en pensant à un jardin de pierres japonais – ni leurs relations mutuelles, mais le vide du sable qui a besoin des pierres quelque part dans l'espace pour être vide). »⁸⁶⁴

À l'instar des autres auteurs, sa démarche se nourrit d'autres arts que la musique, ce qui le conduit à envisager la plasticité de la musique dans son rythme et aussi dans les instruments utilisés.

L'art de composer les jardins, ou mot à mot de « lever les pierres »,⁸⁶⁵ s'affine au Japon sur la période du Moyen-âge et se perfectionne dans le *kare sansui* (montagne et eau sèches), le jardin de pierres ou jardin sec. François Berthier précise que ce développement arrive à une perfection :

« De tous les jardins secs de l'époque Muromachi, celui du Ryōanji est le plus concis. »⁸⁶⁶

863 John CAGE, *A composer's confessions*, *Op. Cit.*, pp. 40-41.

864 John CAGE, « Musique expérimentale : doctrine », *Silence : conférences et écrits*, traduit de l'anglais par Vincent BARRAS, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003 [1ère éd. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961], p. 78.

865 Traduction du titre du livre de Yoshitsune GOKYŌHOKO (auteur présumé), *Sakutei-ki ou le livre secret des jardins japonais*, manuscrit de la fin du XIIe siècle, d'après la traduction orale de Tomoya MASUDA, commentaires de Pierre et Susanne RAMBACH, Éditions Albert Skira, Genève, 1973.

866 François BERTHIER, *Le Jardin du Ryōanji : lire le zen dans les pierres*, *Op. Cit.*, p. 26.

En effet, le degré de maîtrise de ce jardin est remarquable. Il implique une technique de création et une démarche esthétique clairement affinées et abouties, qui va encore plus loin que ce que recommande le plus ancien livre de jardin japonais conservé qu'est le *Sakutei-ki*. D'ailleurs, il a tellement de succès qu'on peut en trouver au moins quatre répliques aux États-Unis d'Amérique : à la Chase Manhattan Bank à New-York (1964, inspiration directe), à l'ambassade japonaise de Washington D.C. (1960, miniature), au jardin botanique de Brooklyn à New-York (1960's) et au Japanese Garden à Portland (1962)⁸⁶⁷.

Yves Klein, quant à lui, passe par plusieurs étapes : d'abord il travaille différentes couleurs par des monochromes (deuxième exposition chez Colette Allendy en 1956), puis il s'attache à la seule couleur bleue (Galerie Apollinaire, de Milan en 1957)⁸⁶⁸. Lors de cette exposition il fait l'essai, d'une stabilisation de sensibilité de matière picturale. Ce qui lui donne la motivation de s'adonner complètement à l'immatériel chez Iris Clert l'année suivante. Il ne s'arrête d'ailleurs pas à cet événement mais décide d'explorer d'autres immatériels comme la symphonie monoton, l'architecture de l'air, le théâtre du vide ou la peinture de feu, etc. Dans une conférence à la Sorbonne, il explique le processus interne qui l'a mené à la maîtrise de la stabilisation de la matière picturale :

« J'ai attendu que la chose soit stabilisée en moi pour la démontrer. [...] J'en étais venu à peindre monochrome à côté de mes activités picturales normales qui me venaient de l'influence de mes parents, tous deux artistes peintres, parce qu'il me semblait que la couleur me clignait de l'œil sans cesse en travaillant. [...] Au loin, dans la couleur, la vie, la liberté et moi devant le tableau, je me sentais en prison. [...]

⁸⁶⁷Yamada SHOJI, *Shots in the dark : Japan, Zen, and the West*, traduit du japonais à l'anglais par Earl HARTMAN, The University of Chicago Press, Chicago, 2009 [1ère éd. Kobundo Publishing Co., 2005], pp. 18-20.

⁸⁶⁸Yves KLEIN, « Ma position dans le combat entre la ligne et la couleur, 1958 », *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Op. Cit., pp. 50-51.

C'est donc bien par la couleur que j'ai fait la connaissance peu à peu de l'immatériel. »⁸⁶⁹

Il s'inscrit ensuite sous l'influence de plusieurs peintres, dont « la belle et grande aventure dramatique de Malévitch »⁸⁷⁰. Il est certain que leur démarche procède d'une dynamique similaire dans le passage de la peinture, en tant que matière, à l'immatériel.

Samuel Beckett, quant à lui, épure progressivement la matérialité du langage sur la durée de sa carrière. Entre *En attendant Godot*⁸⁷¹ et *Quad*, la fable est évidée, la syntaxe réduite à son minimum et la présentation des situations se fait de plus en plus technique. C'est l'épiphanie de la peinture qui l'aide à trouver sa voie, au bout d'une longue période d'errance. Il renvoie d'ailleurs à cette inspiration en parlant de la peinture d'Abraham Van Velde : « C'est là qu'on commence enfin à voir, dans le noir. »⁸⁷² Il est intéressant de lire dans les propos de l'écrivain, la qualification d'« estimables abstrauteurs de quintessence »⁸⁷³ du peintre Kazimir Malévitch, et de quelques autres, pouvant très bien s'appliquer à lui-même. Cette prise de conscience l'amène alors à « peindre ce qui empêche de peindre »⁸⁷⁴. Par transposition, il en vient à écrire ce qui l'empêche d'écrire. C'est l'expérience de cet empêchement qui colore ensuite toute sa production⁸⁷⁵.

Hiroshima mon amour est une rencontre entre la démarche d'Alain Resnais, réalisateur de documentaires, et de Marguerite Duras, écrivain. C'est leur collaboration qui permet à Alain Resnais de vraiment s'affirmer dans des réalisations longues, en

869« Conférence à la Sorbonne », *Ibid.*, pp. 135-136.

870*Ibid.*, p. 136.

871Samuel BECKETT, *En attendant Godot*, Édition de Minuit, Paris, 1952.

872Samuel BECKETT, *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Éditions de Minuit, Paris, 1992 [1ère éd. 1989 et 1990], p. 31.

873*Ibid.*, p. 55.

874« C'est sans doute dans *Cap au pire* [*Worstward ho*] qu'il atteint la pleine maîtrise de son entreprise littéraire. »Pascale CASANOVA, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, *Op. Cit.*, p. 127.

875*Ibid.*, p. 166.

particulier des fictions, et à Marguerite Duras de commencer sa production au cinéma et de la poursuivre.

La démarche rigoureuse et protocolaire de Bernd et Hilla Becher n'a pas été modifiée depuis le début de leur projet. C'est d'ailleurs cette constance et cette pugnacité qui valorise la somme de leur travail et leur a apporté la reconnaissance des spécialistes et du public.

Prendre en compte ces démarches permet de comprendre de quoi sont nourries les pièces du corpus, ainsi que la scénographie qui les structure. La démarche de leurs auteurs pallie à l'évacuation du motif en construisant l'architecture de leur système de représentation. On peut ainsi saisir l'influence de certains auteurs sur les autres, en particulier celle de Kazimir Malévitch, comme le rattachement à une structure de système de représentation existante, inspirante et à développer.

3. 2. 2. Une image sans mimesis ?

Jusqu'à présent on a pu rencontrer quatre différents types d'image :

- Les objets visuels, illustratifs, appelés familièrement images (photographie, dessin etc), ce que Jacques Rancière nomme « medium technique »⁸⁷⁶. Ce type est probablement le plus utilisé et marque un amalgame occulocentriste récurrent.

⁸⁷⁶À propos du film de Robert Bresson, de 1966 : « Les images de *Au hasard Balthazar* ne sont pas d'abord les manifestations des propriétés d'un certain médium technique, ce sont des opérations : des relations entre un tout et des parties, entre une visibilité et une puissance de signification et d'affect qui lui est associée, entre des attentes et ce qui vient les remplir. », Jacques RANCIÈRE, *Le Destin des images*, Éditions La fabrique, Paris, 2003, p. 11.

- Les scènes de l'esprit : quand on dit qu'« on a l'image », telle l'image de la machine pour la machine à représenter par exemple, se faire une image de quelque chose, d'une situation. C'est le sens aristotelicien de la capacité du peintre et du poète comme « faiseur d'images »⁸⁷⁷ où, selon Longuin :

« Ce mot d'*Image* se prend en général pour toute pensée propre à produire une expression, et qui fait une peinture à l'esprit de quelque manière que ce soit. »⁸⁷⁸

- Les reproductions : il s'agit de créer des choses qui ne sont pas là, qui ne sont pas vraies, au sens de non réelles, des illusions, cette fois au sens platonicien. Ce type-là est très étroitement lié au processus de représentation sensible. Il se soumet plus facilement à des valeurs esthétiques.

- L'image au sens de « processus »⁸⁷⁹ de Gilles Deleuze mais aussi des « opérations » que Jacques Rancière oppose au « medium technique ». Ce qui produit une « détonation »⁸⁸⁰, une explosion sensible et marque l'esprit et la mémoire de sa déflagration. Son caractère est impressionnant, aux deux sens du terme, et éphémère. Cette explosion impacte la mémoire, l'esprit, la sensibilité et surtout l'émotion. Elle est extrêmement puissante. On la retrouve directement dans le texte de Samuel Beckett, *L'Image* :

877ARISTOTE, *Poétique*, traduction du grec par Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, *Op. Cit.*, pp. 128 et 129.

878LONGUIN, *Traité du Sublime*, traduit par Nicolas BOILEAU (1674), Librairie Générale Française, Paris, 1995 [1ère éd. 1er siècle], p. 97.

879« C'est que l'image ne se définit pas par le sublime de son contenu, mais par sa forme, c'est-à-dire par sa "tension interne", ou par la force qu'elle mobilise pour faire le vide ou forer des trous, desserrer l'étreinte des mots, sécher le suintement des voix, pour se dégager de la mémoire et de la raison (...) L'image n'est pas un objet mais un "processus". On ne sait pas le puissance de telles images, si simples soient-elles du point de vue de l'objet. » Gilles DELEUZE, *L'Épuisé*, postface à *Quad* de Samuel BECKETT, Éditions de Minuit, Paris, 1992, p. 72.

880« Ce qui compte dans l'image, ce n'est pas le pauvre contenu, mais la folle énergie captée prête à éclater, qui fait que les images ne durent jamais longtemps. Elles se confondent avec la détonation, la combustion, la dissipation de leur énergie condensée. » *Ibid.*, p. 76.

« C'est fini c'est fait ça s'éteint la scène reste vide »⁸⁸¹

« [...] c'est fait j'ai fait l'image. »⁸⁸²

Cette dernière citation conclut en outre le texte de Samuel Beckett, qui n'est autre qu'un procédé complètement avoué de création d'une image. Procédé que l'on retrouve sous une forme très proche dans *Paysage avec Argonautes*⁸⁸³ d'Heiner Muller, par exemple.

Cette typologie est plutôt à voir comme une variation de polarités pouvant s'accumuler ou se déconnecter ou encore se positionner dans un entre-deux. Par exemple une photographie n'amène pas forcément une déflagration émotionnelle marquante. C'est toute la question de Roland Barthes dans *La Chambre claire*⁸⁸⁴ et même ce qui le conduit à proposer cet ouvrage :

« Je constatais avec agacement qu'aucun ne me parlait justement des photos qui m'intéressent, celles qui me donnent plaisir ou émotion. »⁸⁸⁵

« je voudrais bien savoir ce qui, dans cette photo, fait *tilt* en moi »⁸⁸⁶

Il développe alors deux notions intéressantes : le « *studium* »⁸⁸⁷, « relais raisonnable d'une culture morale et politique »⁸⁸⁸, c'est-à-dire un « affect *moyen* »⁸⁸⁹, dérangé ou percé par le « *punctum* »⁸⁹⁰, « ce hasard qui, en [la photo] me *point* »⁸⁹¹. Pour mettre ce

881 Samuel BECKETT, *L'Image*, Éditions de Minuit, Paris, 1988, p. 17.

882 *Ibid.*, p. 18.

883 Heiner MULLER, *Paysage avec Argonautes* dans *Germania mort à Berlin*, Éditions de Minuit, Paris, 1985.

884 Roland BARTHES, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1980.

885 *Ibid.*, p. 19.

886 *Ibid.*, p. 38.

887 *Ibid.*, p. 48.

888 *Ibid.*

889 *Ibid.*

890 *Ibid.*, p. 49.

891 *Ibid.*

propos en parallèle avec les différents types d'images proposées, Roland Barthes nomme dans le *punctum* le moment de déflagration, d'impression, de l'image. Le *studium* peut en contenir le germe mais si l'image ne mobilise pas les déclencheurs d'imaginaire adéquats pour solliciter le magasin et la projection émotionnelle, l'image peut vaguement séduire mais n'impressionne pas. À l'inverse alors, une impression forte peut être amenée par la rencontre impromptue d'une situation et des ressources imaginaires d'une personne, sans être une production visant ce dessein. Peut-être alors la qualité première des images est leur versatilité et leur capacité à ne pas se laisser totalement domestiquer, ni typologiser dans une approche cloisonnante.

3. 2. 2. a. Passage d'une forme à une présence

La singularité forte de la scénographie du *Réel défenestré* est de produire des images sans mimesis. Cela lui est possible car le propos de chaque pièce n'est pas d'imiter une forme de réel ou une apparence mais d'atteindre la manifestation d'une intention sans passer par un truchement. Les pièces ont la volonté d'être directes, des manifestations simples d'une idée, rendue accessible à la perception humaine sans code représentatif mais par une connaissance spirituelle. Si l'on reprend la définition de Stéphane Lojkin, il n'y a plus simulacre, mais tentative de donner un corps à une expression spirituelle. Ce n'est pas ici une chose pour une autre mais concrétiser la chose. Ce qui mène à un paradoxe : afin d'incarner le spirituel, le corps tend vers l'immatériel pour tenter d'en atteindre le même plan d'expression. L'objectif est d'atteindre une vérité spirituelle, au sens platonicien mais finalement aussi de l'unité de la mystique bouddhique de l'étant/non-étant enseignée par Daisetsu Suzuki et de la mystique chrétienne du tout dont traite Kazimir Malévitch. D'ailleurs, ce dernier explicite parfaitement l'impasse qu'il doit surmonter :

« En se donnant comme but la perfection figurative, l'homme s'est trouvé confronté au besoin et à la nécessité, comme si, volontairement ou par erreur, il s'obligeait à passer par la voie difficile de la figuration pour aller vers cette délivrance du réalisme pratique dans la perfection, c'est-à-dire vers ce qu'il est impossible d'atteindre et ce qui au fond n'existe pas. »⁸⁹²

La vérité et la réalité ne peuvent s'atteindre par la figuration. Elles ne touchent que l'apparence et non l'essence. En renonçant à représenter, le peintre se libère et peut enfin atteindre la perfection. Dans son processus de déconstruction, la scénographie du *Courant 0*, tend à approcher la représentation au plus près de la présentation, et même *être* plus que montrer. Chaque pièce acquiert une identité matérielle pour elle-même : ce ne sont pas des pièces qui montrent quelque chose (un motif), ce sont des pièces qui sont. C'est d'ailleurs une idée affirmée par John Cage :

« Je lui expliquais que je n'avais jamais été intéressé par le symbolisme ; que je préférais prendre les choses en tant qu'elles-mêmes, et non comme tenant lieu d'autres choses. »⁸⁹³

En cela, la capacité d'image des pièces du corpus dépend moins de leur rapport à la représentation qu'à leur capacité à faire ressentir leur présence, ce qui est compris dans la structure de leur système de représentation, ou d'irreprésentation.

3. 2. 2. b. Ni rien, ni vide

La sensation de vide peut être forte et c'est probablement l'une des raisons qui

⁸⁹²Kazimir MALÉVITCH, *Le Suprématisme. Le monde sans-objet ou le repos éternel*, *Op. Cit.*, p. 93.

⁸⁹³John CAGE, *Silence : conférences et écrits*, traduit de l'anglais par Vincent BARRAS, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003 [1ère éd. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961], p. 94.

ont provoqué les polémiques autour de certaines pièces du corpus lorsqu'elles ont été présentées au public pour la première fois (*Blanc sur blanc, 4'33"*, *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée* et *Hiroshima mon amour*). Le point commun formel de ces pièces est donc un espace laissé apparemment vacant par l'évacuation de la mimesis. D'ailleurs Vincent-Paul Toccoli l'explique avec concision pour le jardin du temple Ryoanji :

le jardin est une « composition abstraite basée sur le concept zen de *Mu*, le rien »⁸⁹⁴.

Ce qui peut donner lieu à des interprétations négatives que François Berthier tranche ainsi :

« La dimension abstraite de cette composition est telle que certains refusent de lui donner le nom de "jardin" [...]. »⁸⁹⁵

En effet, du point de vue de la mimesis, il n'y a plus rien à voir. Ce qui peut dérouter des sensibilités habituées à un type précis de représentation. Ce serait pourtant passer à côté de l'objectif du corpus et de la scénographie qui le motive, et ainsi manquer sa dimension principale, décrite par Vincent-Paul Toccoli pour le jardin :

« Enfin, le jardin de pierres du Ryoan-ji représente une conception abstraite encore plus poussée : une sorte de qualité massive et silencieuse atteinte au moyen de la suggestion et de la simplicité. Ce dernier exemple représente une distance encore plus grande prise par rapport aux idées conventionnelles du dessin de jardin, car nous n'y trouvons même pas l'idée de montagne symbolique, de cascade ou de cours d'eau : nous sommes désormais au-delà ! C'est un accord parfaitement congruent avec les concepts de l'abstraction pure, une expression symbolique de l'illumination atteinte par la méditation. »⁸⁹⁶

894 Vincent-Paul TOCCOLI, *Le Miroir de l'absence, essai sur le jardin zen*, Op. Cit., p. 49.

895 François BERTHIER, *Le Jardin du Ryōanji : lire le zen dans les pierres*, Éditions Adam Biro, Paris, 1997 [1ère éd. 1989], p. 29.

896 Vincent-Paul TOCCOLI, *Le Miroir de l'absence, essai sur le jardin zen*, Op. Cit., p. 51.

L'espace est laissé vide pour être rempli d'une dimension spirituelle qui demande de la place. L'utilisation d'un motif *mimesique* absorberait l'attention et pourrait détourner d'une contemplation de l'esprit. Vincent-Paul Toccoli fait ensuite un parallèle avec le théâtre Nô pour donner de la substance à ce rien :

« Le but premier du Nô n'est pas de "dire" ce qui arrive mais de créer une atmosphère poético-religieuse [...]. »⁸⁹⁷

Il s'agit du contraire d'une démarche iconoclaste. Il s'agit de laisser l'immatériel vivre et se déployer pour toucher et immerger, de son rayonnement, celui qui contemple l'œuvre. Ainsi l'image peut venir si cette personne ouvre son esprit et se prépare à la recevoir, mais ce ne sera pas une image tant visuelle, ou même généralement sensible, que spirituelle. Une approche occidentale de la mimesis de la Renaissance d'un côté et du néant ou du vide comme privation ou absence est difficilement compatible avec une telle relation à l'immatériel car la présence n'est ni visible ni tangible. Dans la pensée bouddhique, le vide (*mu*) est essentiel, il permet aux autres choses d'exister et de communiquer. Appréhender le vide des pièces du corpus comme des manques, c'est passer à côté de leur contenu et de leur dimension « orientale ». L'artisanat de la mimesis, le savoir-faire/la technique de l'imitation, de l'apparence, a laissé la place non pas à la paresse mais à une autre technique, à une approche spirituelle de l'être qui peut réinvestir la philosophie grecque antique, le bouddhisme zen et la mystique chrétienne. À propos de Kazimir Malévitch, Jean-Claude Mercadé et Sylviane Siger précisent son rapport à l'espace laissé vacant pour se remplir de la dimension spirituelle :

⁸⁹⁷*Ibid.*, p. 77.

« L'iconosophie malévitchienne n'a rien d'iconoclaste ou de nihiliste, elle n'est pas non plus symboliste mais [...] *apophatique*, c'est-à-dire la révélation négative de *ce qui est* la manifestation de ce qui n'apparaît pas. »⁸⁹⁸

On retrouve cette démarche apophatique dans toutes les pièces du corpus. Il caractérise la scénographie du *Réel défenestré* et la dynamique du *Courant 0*. Un exemple plus trivial et concret tient dans la vente de deux tableaux immatériels d'Yves Klein lors de l'exposition de *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*. L'échange a été fait entre un certificat et de l'argent. Ce qui amène l'artiste à ne demander ensuite que des lingots d'or pour équivaler plus juste de transaction⁸⁹⁹. L'argent achète quelque chose. L'argent est une capacité d'achat et d'appropriation. Il ne produit pas. Il fonctionne par économie matérielle de pouvoir, si l'on peut dire. En demandant de l'or, référence au procédé d'alchimie, Yves Klein rééquilibre l'échange. Il troque deux valeurs de même ordre, deux potentiels de transmutation, deux matériaux, utilisables dans son procédé artistique.

3. 2. 2. c. Spiritualité motrice

C'est à partir de la conception du « rien sans-objet » de Kazimir Malévitch que le corpus et le courant débutent. La démarche scénographique est à mettre en parallèle avec cette formule de Piet Mondrian : « lorsqu'on ne représente pas les choses, il reste de la place pour le divin »⁹⁰⁰ qui résume très justement les intentions représentatives du

898 Jean-Claude MERCADÉ et Sylviane SIGER, introduction à Kazimir MALÉVITCH, *La Lumière et la couleur*, textes de 1918 à 1926, traduits du russe par Jean-Claude MARCADÉ et Sylviane SIGER, Éditions de l'Âge d'Homme, Lausanne, 1981, p. 23.

899 Yves KLEIN, « Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 195 chez Iris Clert, 3 rue des Beaux-Arts, à Paris [...] », *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Op. Cit., p. 94.

900 Piet MONDRIAN, *Carnets*, 1914, cité par Daniel BOUGNOUX, *La Crise de la représentation*, Éditions La découverte, Paris, 2006.

Courant 0. Même s'il ne s'agit pas d'une idée de Dieu pour toutes les pièces du corpus, elles ouvrent toutes à une dimension au-delà du matériel que l'on a déjà un peu abordée avec la démarche zen proposée par Daisetsu Suzuki. Elle traverse le jardin du Ryôanji et le travail de John Cage mais aussi celui de Marguerite Duras. Chez Yves Klein, ce rapport est nommé immatériabilité de la sensibilité picturale et il résonne fortement avec la foi de l'artiste dans un certain mysticisme que l'on retrouve aussi dans les peintures de feu, l'utilisation de l'eau ou encore son *Saut dans le vide*⁹⁰¹.

Ces approches amènent avec elles un rapport cosmique de la vacuité. Il s'agit d'un appel à une dimension plus vaste, plus intense, investie et habitée. L'épure des éléments composant ces pièces n'est pas un iconoclasme. En effet, il n'y a pas de rejet de l'image, bien au contraire. Il y a un embrassement d'une image perceptible avec d'autres sens et en particulier avec l'esprit. L'ascétisme esthétique lui donne de la place pour grandir et s'accomplir le moment venu. Elle peut cependant être sélective avec ses spectateurs. Il faut être capable de la percevoir (l'investir) pour la recevoir. Il faut que les sens soient ouverts à une autre forme de vérité, au sens de Platon mais aussi, potentiellement, dans un sens mystique. À propos d'Yves Klein, Pierre Musso utilise le terme de « transsubstantiation »⁹⁰², et Pierre Cornette de Saint Cyr écrit :

« Yves Klein, c'est à la fois la spiritualité et la NASA, c'est un chaman et un cosmonaute et il est devenu un mythe parce que le matériau même de sa création est l'énergie de l'univers sous toutes ses formes [...]. »⁹⁰³

Cette spiritualité n'est pas que mystique, dans le sens religieux, elle est aussi philosophique, dans le sens d'une interrogation sur le sens de l'humain. Ce rapport est

901 Yves KLEIN, « Un homme dans l'espace ! Le peintre de l'espace se jette dans le vide ! », *Dimanche 27 novembre 1960*, journal d'une journée retraçant l'événement d'une journée et un ensemble de concepts et de performances, photographie/photomontage/performance, Fontenay-aux-roses, 1960, <http://www.yvesklein.com/fr/series/view/643/le-saut-dans-le-vide/?of=106>, consulté le 7 octobre 2017.

902 Pierre MUSSO, *Yves Klein : fin de représentation*, Éditions Manucius, Houilles, 2010, p. 52.

903 Pierre CORNETTE DE SAINT CYR, introduction à Yves KLEIN, *Les Fondements du judo, Op. Cit.*, p. IX.

plus fort chez Samuel Beckett, Alain Resnais, Marguerite Duras et le couple Becher. Chez l'écrivain irlandais, c'est la condition humaine, la misère de la vie et de la mort qui devient matière d'écriture et reflète une certaine douleur de vivre vécue par l'auteur jusqu'à son épiphanie. À propos de *Film*, Gilles Deleuze, tire deux formules révélatrices de cet aspect :

« il faut que quelque chose soit insupportable dans le fait d'être perçu. »⁹⁰⁴

« Mais rien ne finit chez Beckett, rien ne meurt. »⁹⁰⁵

C'est la persistance de l'existence qui affleure, l'absurdité simple de la vie qui ne finit pas alors que l'on ne peut que penser à la mort qui va venir. C'est cette conscience lucide et terrible qui remplit les vides laissés par l'auteur. Si les personnages ne meurent pas, ce n'est pas le cas du lecteur. Autant alors, pour certains personnages, éviter à tout prix de prendre conscience d'eux-mêmes et fuir par tous les moyens.

Le rapport à la condition humaine et ses vicissitudes insupportables se retrouve directement dans *Hiroshima mon amour*. Christophe Carlier donne une analyse dans ce sens :

« La mort-qui-dure, qui possède la violence du trépas et de l'éternelle apesanteur du décès, révolu, est justement ce que l'esprit ne peut se représenter que dans le cauchemar. [...] Car cette mort mise à nu dérange encore parce qu'elle ne donne lieu à aucun pathétique, qu'elle n'inspire aucun sentiment. »⁹⁰⁶

« Le film est plus frappant que tous les documentaires sur la bombe, puisqu'il donne à voir le visage individuel et humain de la souffrance, sans méconnaître pourtant, comme on le fait toujours, le caractère inévitablement accessoire de ce dont on ne meurt pas. »⁹⁰⁷

904 Gilles DELEUZE, « Le plus grand film irlandais ("Film" de Beckett) », *Critique et clinique*, Éditions de Minuit, Paris, 1993, p. 36.

905 *Ibid.*, p. 38.

906 Christophe CARLIER, *Marguerite Duras – Alain Resnais : Hiroshima mon amour*, PUF, Paris, 1994, pp. 80-81.

907 *Ibid.*, p. 107.

Avec autant de violence et de profondeur que le propos de Samuel Beckett, le travail de Marguerite Duras et d'Alain Resnais creuse au cœur de l'être humain et prend, paradoxalement, une grande distance. Mais c'est justement cette distance qui transmet la portée philosophique du questionnement. On l'observe aussi dans les photographies de Bernd et Hilla Becher :

« Ce sont de pures images qui semblent dénuées de toute interprétation. »⁹⁰⁸

La scénographie des pièces du *Courant 0* propose un espace de pensée et de relation. Les œuvres laissent de la place aux spectateurs, elles se font spéculaires, quitte à ne rien renvoyer si elles ne sont pas investies. Il s'agit bien d'être là et non plus de montrer.

3. 2. 2. d. Atteindre une autre dimension

Les pièces du *Courant 0* ont en commun une volonté de transcender leur état. Leur scénographie marque un passage. Ce que les œuvres offrent est à prendre pour ce qu'il est, carré blanc ou tour d'eau, et pourtant leur énergie va au-delà. Dans une dynamique qui peut paraître paradoxale, elles débordent leur simplicité, dans leur appréhension directe. D'un côté, elles ne sont uniquement que ce qu'elles sont (vérité platonicienne), elles n'ont pas besoin de code. D'un autre côté, leur dimension de représentation n'est pas un masque mais un support. Elles s'appréhendent avec l'ensemble de l'être, elles sont des expériences. Jean-Claude Mercadé et Sylviane Siger le confirment concernant Kazimir Malévitch :

⁹⁰⁸Bernd and Hilla Becher, *Jannis Kounellis, Susana Solano*, exposition du Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 24 janvier au 19 avril 1992, Éditions du musée, Bordeaux, 1992, p. 24.

« C'est bien l'être dans son étant que Malévitch veut faire apparaître. »⁹⁰⁹

« Seul il a coupé les ponts entre un monde extérieur et un monde intérieur, entre une réalité sensible et une réalité supra-sensible. »⁹¹⁰

Une connexion entre le spectateur et l'œuvre est ardemment désirée. Cette connexion est destinée à devenir relation spéculaire afin de faire expérience sensible et supra-sensible de l'œuvre par son spectateur. Il saisit en fait la projection imaginaire et émotionnelle de la machine à représenter.

Yves Klein fait, de son côté, un parallèle intéressant en reprenant le fait des pierres insolées par la lumière de l'explosion de la bombe d'Hiroshima sur lesquelles se sont impressionnées des ombres et la dimension supplémentaire, infra-sensible, dont elles se sont chargées :

« [...] Hiroshima, les ombres d'Hiroshima, dans le désert de la catastrophe atomique, elles ont été un témoignage sans doute terrible mais cependant un témoignage tout de même d'espoir de la survie et de la permanence, même immatérielle, de la chair. »⁹¹¹

Yves Klein nomme ici la valeur ajoutée scénographique des pièces du corpus dans la prise en compte de leur dimension supra-sensorielle et immatérielle.

Mais les pièces du *Courant 0* portent aussi des images d'un type singulier qui n'a pas été nommé jusqu'à présent. Dans le fait qu'elles s'ouvrent comme des fenêtres sur une approche du réel, d'une vérité, ce sont des images « passages ». En fait, elles peuvent prétendre au statut d'icône puisqu'elles ne montrent pas, puisqu'elles sont. Elles dépassent leur médium et le connectent avec une dimension nouvelle, qu'il s'agisse de monochrome-surface, de photo-sculpture, de sensibilité-exposition, de silence-écoute, de jardin-méditation, de narration-implosion, de pantomime-expérience, de film-

909 Jean-Claude MERCADÉ et Sylviane SIGER, introduction à Kazimir MALÉVITCH, *La Lumière et la couleur*, *Op. Cit.*, p. 10.

910 *Ibid.*, p. 13.

911 Yves Klein, « Le vrai devient réalité », *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, *Op. Cit.*, p. 284.

perception, de chorégraphie-mathématique ou de narration-présence. John Cage transcrit très bien cette dynamique, ce mouvement substantiel et permanent, par un court poème :

« Le silence
n'existe pas. Il se passe toujours quelque
chose qui produit un son.
Nul ne peut avoir d'idée
une fois qu'il se met à écouter véritablement.
C'est très simple mais extra-urgent
Dieu sait si oui ou non
le prochain. »⁹¹²

En fait les pièces du corpus agissent comme des polarisateurs d'une énergie et d'une dimension à capter et transmettre. Ce n'est pas tant l'objet lui-même qui est important mais sa faculté d'ouvrir sur une dimension infra-sensible.

Cette dimension concerne particulièrement l'infraperception d'une matérialité absente, au cœur de chaque pièce.

3. 2. 3. Du dispositif pour remplacer la mimesis

Mais alors, sans mimesis, comment fonctionne la production de l'image, car effectivement il peut toujours y avoir image. En fait, c'est le dispositif \neg en tant que rouage de la machine à représenter \neg qui se développe et *conceptualise* chaque pièce du corpus afin de rendre l'image possible. La peinture de Kazimir Malévitch devient « surface-plan »⁹¹³, le jardin du Ryanji devient expression canonique d'une certaine

912 John CAGE « 45' pour parleur », *Silence : discours et écrits*, traduit de l'anglais par Monique FONG, Éditions Denoël, Paris, 2004 [1ère éd. 1970], p. 147.

913 Kazimir MALEVITCH, « Du cubisme et du futurisme au Suprématisme. Le nouveau réalisme

conception du bouddhisme zen comme « sūtra »⁹¹⁴, la musique de John Cage devient dispositif d'écoute, l'exposition d'Yves Klein désintègre l'œuvre d'art, le cinéma de Marguerite Duras et d'Alain Resnais contourne la fable pour se faire expérience temporelle et sensible, sans sens apparent, afin d'accompagner une réflexion émotionnelle sur la douleur et l'oubli, la photographie de Hilla et Bernd Becher passe à la sculpture, le théâtre et la littérature de Samuel Beckett retournent la fable pour en faire des situations d'expérimentation humaine atemporelles.

Le propos de plusieurs théoriciens décomposant la structure d'*Hiroshima mon amour*, permet de saisir la déconstruction de la représentation au profit du dispositif, dans cette pièce particulière mais aussi pour la scénographie de l'ensemble du corpus par transposition :

« détruire en somme le récit par ce qui devrait le fonder [...] filigraner l'indescriptible absolu de la Douleur et de l'Amour par déliquescence des faits et des protagonistes. [...] Pour Marguerite Duras, la douleur n'est pas représentable, localisable, pas même à Hiroshima. Non dicible. Seul un suintement entre les mots donne à appréhender le trop à dire. Et ainsi, piège le stéréotype. »⁹¹⁵

« Beckett, Butorou, Claude Simon en usent de la même manière en promenant le lecteur au fil d'un monologue intérieur décousu dont le déroulement échappe finalement à celui qui l'énonce. »⁹¹⁶

« Le temps lui-même devient le personnage d'un film où les êtres humains, les événements si cruels, si graves soient-ils, sont des prétextes. »⁹¹⁷

« Ce n'est pas l'histoire d'un amour ou de deux amours ni celle d'un bombardement, c'est

pictural », *Écrits, Op. Cit.*, p.201.

914« Selon un ancien maître, les jardins des monastères sont des tableaux peints sans pinceau, des sūtra écrit sans caractères. », François BERTHIER, *Le Jardin du Ryōanji : lire le zen dans les pierres*, Éditions Adam Biro, Paris, 1997 [1ère éd. 1989].

915Maud FOURTON, « Hiroshima-sur-Loire », Akiko UEDA, Yann MÉVEL et Florence De CHALONGE (textes réunis et présentés par), *Orient(s) de Marguerite Duras*, Éditions Rodopi B.V., Amsterdam, 2014, p. 154.

916Christophe CARLIER, *Marguerite Duras – Alain Resnais : Hiroshima mon amour, Op. Cit.*, p. 31.

917Bernard PINGAUD, « À propos d'*Hiroshima mon amour* », Stéphane GOUDET (anthologie établie par), *Alain Resnais, Positif, Op. Cit.*, p. 67.

réellement l'histoire d'un oubli. »⁹¹⁸

« [...] il fallait d'une façon ou d'une autre les [spectateurs] obliger à prendre une certaine distance par rapport à l'histoire. [...] Entre le spectateur et l'histoire s'interpose le récit lui-même. »⁹¹⁹

On peut recomposer, grâce à ces analyses, le procédé de glissement de la représentation *mimesique* au dispositif : le motif de représentation (l'histoire/la fable) est éclaté par le récit. Les différents éléments composant l'histoire, comme les personnages ou le temps de narration sont désolidarisés pour devenir autonomes. L'ensemble ne fonctionne plus par la tension intérieure (l'histoire formant système) mais par le dispositif extérieur du récit (assemblage en combinaison). Ce qui donne une impression décousue avec des vides, des éléments qui ne s'imbriquent pas totalement ou qui deviennent satellites. L'irreprésentabilité de la douleur de l'événement est transposée. Comme Samuel Beckett écrit ce qui empêche d'écrire, Alain Resnais et Marguerite Duras choisissent de travailler le décalage des impressions et des conséquences de la bombe, non la bombe elle-même.

Dans le *Courant 0*, le dispositif doit pouvoir se mettre en place pour que le processus de l'image puisse s'accomplir et que les rouages de la scénographie fonctionnent au complet. On peut dire que de mimesis unisensorielle (soit la vue, soit l'ouïe, etc.), le système de représentation devient objet complexe et multiperceptif (y compris dans sa dimension spirituelle). Aborder ces œuvres par une seule dimension, ou à l'aune des critères de la mimesis, ne permet pas de les saisir entièrement.

⁹¹⁸*Ibid.*, pp. 77-78.

⁹¹⁹*Ibid.*, p. 83.

3. 2. 3. a. Le geste révélé

Le dispositif d'une œuvre peut facilement être caché par la mimesis. Par exemple dans *Les Joueurs d'échecs* de Paris Bordone⁹²⁰, c'est une observation un peu attentive qui permet de comprendre que le tableau fonctionne grâce à la présence spéculaire du spectateur. Le regard direct des protagonistes abat la surface \neg ou le quatrième mur pour une référence plus théâtrale \neg du tableau et intègre la présence active du regardeur. Il nécessite sa présence et son regard pour se réaliser entièrement, de manière efficiente. C'est inscrit dans son dispositif. N'observer que le motif pour lui-même, c'est passer à côté d'une part importante du tableau.

Dans la scénographie exprimée par le *Courant 0*, le dispositif fonde le cœur et l'intérêt des pièces, voire leur identité. Elles se décrivent par l'explication de leur dispositif propre : le grain de la peinture devient sensible et son propre sujet, la matérialité minérale du jardin est rendue vivante par son entretien, l'écoute dans la musique devient perceptible et matérielle, l'exposition d'art devient geste performatif et événementiel, la construction narrative se donne à lire dans la littérature, la caméra se personnifie dans le cinéma, le temps cinématique se fait expérience cognitive, l'appareil photographique remplace le burin, le théâtre devient l'exposition d'une situation, sans forcément de résolution. Le médium se révèle pour ce qu'il est, l'intention est rendue claire et directe, l'architecture et le fonctionnement de la pièce sont clairement perceptibles, la mimesis et le motif ne servent plus de voile. En quelque sorte, ce sont des œuvres sans clé, ni serrure. Nonobstant, cette évidence ne l'est, de fait, que lorsque la dimension immatérielle a été perçue comme une valeur ajoutée. Brian O'Doherty décrit bien ce cheminement à propos de la galerie appréhendée comme principe de *white cube* :

« Caractériser le contenu de cet espace nous renvoie aux énigmes Zen : quand le vide est-il un plein ? Qu'est-ce qui, changeant tout, demeure soi-même inchangé ? Qu'est-ce

920 Voir 1. 2. 1. b. - Définition d'un système.

qui, n'ayant ni temps ni lieu, cependant fait époque ? Qu'est-ce qui, partout, est le même endroit ? Une fois portée à son accomplissement par le retrait de tout contenu manifeste, la galerie devient le degré zéro de l'espace, offert à toutes les mutations. »⁹²¹

L'épure au degré zéro dépouille l'œuvre de sa mimesis et renforce puissamment le dispositif. Ce mouvement simplifie la pièce dans un sens et ouvre sa dimension spirituelle de l'autre. Le signe même de zéro transcrit ce potentiel : dépouillé des valeurs, il peut augmenter dans le positif ou baisser dans le négatif. Le signe manifeste un rien qui n'est pas vide car il est potentiellement tout. Il peut même devenir lettre O de l'alphabet latin ou cercle géométrique. Il est contour, surface et profondeur. Par manipulation il devient 8, anneau de Moebius \neg indistinction de deux surfaces \neg , mais surtout ∞ , l'infini.

3. 2. 3. b. Transmission des forces

L'impact de la mimesis est transféré sur le dispositif. C'est lui qui devient l'identité de la pièce concernée. Ces pièces deviennent actives au sens où ce sont des pièces qui actent leur propos, leur but, leur finalité. En fait, cet acte est une transmission. Comme le formule Régis Debray :

« parce que le magique est une propriété du regard, non de l'image. C'est une catégorie mentale, non esthétique. »⁹²²

La dimension active se situe dans le transfert des propriétés « magiques » et non plus dans la réalisation de la mimesis. Par propriétés magiques, j'entends le caractère

⁹²¹Brian O'DOHERTY, « La Galerie comme geste », *White cube : l'espace de la galerie et son idéologie*, traduit de l'anglais par l'association des Amis de la Maison Rouge et JRP/Ringier Kunstverlag AG, Lapis Press, San Francisco, 2008 [1ère éd. 1976], p. 121.

⁹²²Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, Éditions Gallimard, Paris, 1992.

spirituel abordé précédemment. Les pièces demandent un pacte, un contrat de projection imaginaire et émotionnelle explicite. Elles se font support d'une dimension extra-matérielle que le spectateur doit investir pour les percevoir en entier. L'investissement se fait moins dans ce qui est matériel que dans ce qui est spirituel. Par exemple si l'on aborde *Blanc sur blanc* comme un carré de peinture blanc sur une toile carrée blanche, on passe complètement à côté de la dimension d'infini touchant au divin :

« Le dépassement du statut instrumental de la surface-plan et sa mutation en "être philosophique" marquent les limites de la nouvelle peinture non-objective dont Malévitch arrivait à atteindre la frontière ontologique au bout d'une brève mais étonnement intense évolution. »⁹²³

« J'installe sur la place des fêtes de l'Univers le monde blanc du Suprématisme sans-objet, triomphe du Rien libéré. »⁹²⁴

L'œuvre devient un « être philosophique » pour le peintre, ce qui change complètement son statut et ses facultés. C'est un événement, un « triomphe » à célébrer. Il n'y a plus de distinction entre sujet et objet, tout est réuni dans une libération cosmique.

Le propos scénographique des pièces du *Courant 0*, n'est pas dans la réduction à leur matérialité. En l'absence de mimesis, il se trouve dans tout ce que produit le dispositif. Il faut en faire l'expérience pour en percevoir l'immense richesse. Aucune reproduction ne peut rendre le grain, la profondeur, l'immanente lumière, ni le silence mystique de *Blanc sur blanc* ; d'autant plus exposé sur un mur blanc lui aussi, mis en relief par un projecteur de lumière blanche. Il faut le rencontrer. L'observateur recherchant un motif, une quelconque mimesis, passera facilement à côté, voire ajoutera un regard méprisant au passage avec une pensée pour l'artiste qui ne s'est pas épuisé à

923Commentaire de Andei B. NAKOV, MALÉVITCH Kazimir, *Écrits, Op. Cit.*

924Kazimir MALÉVITCH, *Le Suprématisme. Le monde sans-objet ou le repos éternel*, traduit du russe par Gérard CONIO, Éditions Infolio, Gollion, 2011, p. 253.

peindre⁹²⁵. Alors que, lorsqu'on l'approche comme le jardin du Ryôanji, c'est-à-dire comme une expression mystique qu'il faut prendre le temps de méditer, son image se révèle dans sa dimension infinie et cosmique. Voilà où la force se transmet, l'endroit où la participation active du public est requise. Mais c'est aussi ce rapport-là qui accorde aux spectateurs la possibilité d'accepter ou de refuser de participer à la réalisation de l'image et de l'œuvre.

3. 2. 3. c. Absence assumée ou présence dévoilée ?

C'est un peu une fausse question car on a étudié plus tôt que le vide apparent est en fait un espace spirituel, où selon Piet Mondrian, sans représentation, le divin peut advenir. Elle se pose tout de même pour approfondir ce rapport d'absence matérielle/présence spirituelle. On peut effectivement le considérer ainsi, mais aussi l'enrichir d'une réflexion comme celle d'Akiko Ueda à propos de l'écriture de Marguerite Duras :

« À partir du *Ravissement de Lol V. Stein*, le vide, de plus en plus présent, prend toute son importance dans l'écriture durassienne. Or, l'état de ravissement peut-être rapproché de celui du zen \neg du *Mu* (négation) – *Shin* (cœur) en japonais \neg qui signifie littéralement *sans conscience, sans cœur* et exprime l'état de *passivité réceptive* d'avant la réflexion. »

On retrouve l'idée de *Mu*, que l'on a abordée plus tôt, associée à un état mental un peu plus précis. C'est un état positif. Il ne s'agit clairement pas d'un manque. Et c'est surtout une manière d'être. On a vu plus tôt que le but scénographique du *Réel défenestré* n'est pas de montrer mais d'être, d'entrer en relation directe. La manière d'être des pièces du

⁹²⁵Observation personnelle lors de ma visite au MoMA (lieu d'exposition de cette œuvre) en septembre 2015.

corpus rencontre donc la manière d'être de son public. La mimesis est inutile, ce n'est pas un manque. Au contraire il s'agit d'une autre communication, d'une autre dimension, d'une autre relation. Les œuvres s'offrent comme des expériences intérieures, comme des voyages pour ceux qui cherchent à les cerner. Elles donnent un exemple concret à la notion spéculaire du concept zen d'étant/non-étant enseigné par Daisetsu Suzuki. Comme dans l'exemple de la fleur menant au *Satori* (l'illumination), le moment où le spectateur s'absorbe dans la contemplation de l'œuvre, il n'y a plus de différence entre l'œuvre-objet et le spectateur-sujet. Il n'y a plus qu'une unité de conscience. Néanmoins, c'est dans la reconnaissance de la présence de l'œuvre qu'est renvoyé le spectateur à sa propre existence.

3. 2. 4. Apprivoiser l'imaginaire...

Dans les productions de la machine à représenter, il reste encore un dernier élément à aborder après les représentations et les images : c'est l'imaginaire. En effet, cette notion n'a pas été vraiment étudiée dans un rapport de production de la machine jusqu'à présent. Jean-Paul Sartre en donne une définition particulière :

« Nous sommes à même, à présent, de comprendre le sens et la valeur de l'imaginaire. Tout imaginaire paraît "sur fond de monde", mais réciproquement toute appréhension du réel comme monde implique un dépassement caché vers l'imaginaire. Toute conscience imageante maintient le monde comme fond néantisé de l'imaginaire et réciproquement toute conscience du monde appelle et motive une conscience imageante comme saisie du *sens* particulier de la situation. »⁹²⁶

On peut retenir ici que, s'il y a opposition entre imaginaire et réel (monde), il y a aussi

⁹²⁶Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Éditions Gallimard, Paris, 1940, p. 238.

corrélation étroite. L'imaginaire est ancré dans le réel et le réel se conçoit par la capacité de l'imaginaire. C'est une approche globale de l'imaginaire comme capacité d'abstraction. Cependant l'imaginaire que l'on cherche à cerner ici est un rapport de production de la machine à représenter. Il ne s'agit pas d'une capacité générale théorique mais d'un rapport particulier. Lorsqu'on observe le fonctionnement du magasin d'imaginaire on peut constater qu'il ressemble à celui de la représentation : un élément évoque un univers singulier. Par exemple le chausson rose évoque la ballerine et, par ce premier chaînon, amène à un deuxième, l'univers (réel et/ou fantasmé) de la danse classique, voire de la danse au sens large. Cependant, l'imaginaire agit avec des déclencheurs, une chose renvoie à un univers entier, beaucoup plus étendu. Ce qui n'est pas le cas de la représentation qui fonctionne par remplacement sémiotique. Comme le dit Régis Debray :

« Représenter, c'est rendre présent l'absent. Ce n'est donc pas seulement évoquer mais remplacer. »⁹²⁷

On a vu plus tôt qu'il y avait d'importantes nuances pour qualifier la représentation. Cette approche est aussi juste pour la distinguer de l'imaginaire. Le représenté et le représentant sont corrélés. Alexandre Gefen précise également un élément important :

« Ainsi la représentation est source d'ordre et de sens et non redoublement d'une réalité prête à être dite, en attente de dévoilement. »⁹²⁸

En effet la représentation ne va pas sans son côté verso : la sémiotique. Il y a induction de sens. Il y a choix. Il y a rapport intentionné et consommé entre le représenté et le représentant. La sémiotique fait de la représentation un langage et un message à décrypter.

927 Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, Éditions Gallimard, Paris, 1992, p. 49.

928 Alexandre GEFEN (textes choisis et présentés par), *La Mimésis*, Éditions Flammarion, Paris, 2002, p. 40.

L'imaginaire fonctionne différemment. Il crée des associations par une logique de pensée \neg de chose à chose par lien direct de convocation \neg et non de sens. Il n'y a pas remplacement, ni signification, il y a saut sauvage, d'un élément à l'autre, à la vitesse de la pensée, par association. Le lien peut-être linéaire, en arborescence ou simultané, mais il est incontrôlable par la conscience. Il y a glissement et accumulation, pas remplacement sémiotique. Cette formule d'Yves Klein retranscrit la profondeur de ce rapport assez justement :

« L'imagination est le véhicule de la sensibilité. Transportés par l'imagination, nous atteignons la vie, la vie elle-même, la vie qui est l'art absolu. Dans le sillage de tels déplacements volumétriques sur place, par une vitesse statique vertigineuse, se matérialise bientôt et apparaît au monde tangible l'art absolu, ce que les mortels appellent avec une sensation de vertige : le "grand art". »⁹²⁹

Yves Klein pointe l'étendue du pouvoir imaginaire, de sa capacité d'englobement et de sa vitesse de fonctionnement. L'imaginaire est versatile, indéfini, voire illimité. Si la représentation est un langage, l'imaginaire est plutôt un voyage. On peut le convoquer par l'utilisation de déclencheurs et diriger son faisceau dans la direction souhaitée (utiliser le chausson rose pour convoquer la danse par exemple) mais il n'est pas totalement maîtrisable. En effet, on a vu avec le magasin d'imaginaire qu'il est en grande partie personnel et propre à chacun. Le chausson pourrait plutôt convoquer la dimension de la douleur pour un danseur blessé par exemple.

Concernant le corpus étudié, le canevas scénographique du *Réel défenestré* laisse la fenêtre grande ouverte à l'imaginaire en réduisant la part de la mimesis. Les déclencheurs sont raréfiés par l'épuration et prennent la fonction de cadre pour une contemplation et une introspection illimitées, comme le passage d'un courant d'air à

⁹²⁹Yves KLEIN, « L'évolution de l'art vers l'immatériel. Conférence à la Sorbonne », *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Op. Cit., p. 125.

travers le creux du 0 dans le nom du *Courant 0*. Le peu d'indication ouvre une vastitude qui demande à être nourrie d'une vie intérieure intense, capable d'investir l'espace laissé libre. Ces œuvres s'offrent finalement comme de grands terrains de jeu, ou encore de larges architectures évanescentes en attente d'habitants. C'est ce qui peut faire apparaître ces pièces comme un pauvre désert vide à des spectateurs passifs, demandant aux œuvres de les remplir, à l'inverse de ce qu'elles proposent comme expérience.

La machine à représenter mobilise, dans ses productions, toutes les ressources des représentations, des images et des imaginaires ; ce qui lui donne un impact fort dans un immense éventail de possibilités pour toucher la sensibilité humaine : de l'art, reconnu comme tel, à la publicité, en passant par les contes, les événements politiques, les manuels scolaires, etc. La théorie systémique de la scénographie s'invite dans tout ce qui comporte *une manière de* montrer, raconter, faire comprendre car aucune de ces façons n'est neutre ou sans intention. Elles nécessitent des choix et suscitent des interprétations. Si l'appréhension du monde évolue, les magasins d'imaginaires se développent, les codes et formes de représentation mutent ou se superposent, la machine à représenter invente de nouvelles images et de nouveaux systèmes de représentation correspondant à ces transformations, tout en restant invisible derrière ses productions. C'est avec un corpus comme celui du *Courant 0*, rompant radicalement avec les critères en cours, lorsque la mimesis est évacuée et que le rouage du dispositif devient évident, que la machine se dévoile dans une faille, entre deux dogmes représentatifs. La scénographie du *Réel défenestré* consomme la fin d'un système de représentation et engage l'avènement d'un nouveau, en créant les repères d'une approche basée sur la conception d'objets hétérogènes et l'expression d'une dimension spirituelle. L'étude du corpus par le prisme de la machine à représenter lui confère une identité, un parcours et une dynamique. Dans la perspective inverse, l'étude de cette scénographie singulière permet d'évaluer la pertinence et la validité de la théorie systémique, dans ses

composantes, son fonctionnement et la qualification de ses productions.

Une fois cette scénographie particulière observée, on peut se rendre compte de la portée vertigineuse des applications de la machine à représenter, de l'étendue des domaines qu'elle peut recouvrir et de la profondeur de son propos. Elle ouvre, avec l'abstraction du *Courant 0*, la matérialisation possible de dimensions tacites, au-delà du vocabulaire plastique. La modélisation des mécanismes parvient à se saisir de ce qui dépasse la représentation comme pratique artistique et qui devient philosophique, politique, culturel ou religieux. Le corpus se dévoile comme une série d'interfaces, dont la porosité permet l'avènement d'un mouvement spéculaire de l'être humain dans l'image. La machine à représenter fait de la rencontre avec une image, un événement intime. Si on la remet en lien avec la *Poétique*, en tant que dramaturgie, on constate que la scénographie peut s'exprimer indépendamment, elle n'en a pas la nécessité. L'inverse est par contre peu probable par la production d'image au sein de l'écriture dramaturgique. La prégnance de la création, du maniement et de la mise en situation de représentations, d'images et d'imaginaires, amène au constat que la machine à représenter est aussi indépendante de la notion d'art et qu'elle est manifestement apparue en même temps que l'être humain, dans son besoin de représenter. Si elle n'a pas été nommée comme telle auparavant, elle incarne, dans la théorie systémique de la scénographie, le rapport de l'être humain au monde par la préhension et l'action de celui-ci sur sa représentation du monde, ce qu'on a vu précédemment avec Vitruve (la chose, son image et sa perception), et que l'on retrouve dans la motivation de démarches comme celles de Kazimir Malévitch, d'Yves Klein, du couple Becher, etc. Dans cette approche, la théorie systémique de la scénographie ouvre un éventail et une profondeur d'impact vertigineux.

4. En laboratoire

La machine à (d)représenter peut être un outil très utile et performant d'étude et de lecture de scénographies particulières, ainsi que d'appréhension du monde et de ses représentations. Son aptitude à cerner le *Courant 0* dans ses différentes dimensions pour en extraire la structure, la mécanique, l'enjeu et la diversité d'expressions démontre sa capacité à se saisir d'une œuvre dans son expression de représentation, dans sa sémiotique, mais surtout dans la plasticité de son dispositif et dans son mécanisme systémique. La machine parvient à se saisir de la capacité d'une œuvre à catalyser un imaginaire, à produire une ou des images et à transmettre une représentation ou un rapport de représentation. La machine est ainsi capable d'aller au-delà et d'appréhender aussi l'intention d'une scénographie, son message, ses enjeux ainsi que ses dimensions sensibles, non formelles et tacites. Elle permet de comprendre le dit et le non-dit d'une œuvre, pour reprendre les mots de Michel Foucault. Dans sa dimension d'interface, la théorie systémique de la scénographie replace l'œuvre comme événement. Elle identifie l'endroit, le moment et les conditions de la rencontre de la scénographie d'une œuvre avec l'être humain qui la découvre.

Après avoir observé la compétence de la machine à représenter à travers l'étude d'une scénographie particulière véhiculée par un corpus, du point de vue de pièces aux scénographies abouties et en tant que récepteur, comment l'appliquer maintenant comme outil de production ? En fait, comment peut-on s'en servir pour fabriquer, manier ou mettre en situation des représentations, des imaginaires et des images, en se mettant à la place de l'instigateur ?

Il est utile alors d'apporter un contre-point d'expérimentation « clinique » à la théorie systémique de la scénographie, en testant l'application et le fonctionnement pratique de la machine à représenter dans ce qu'on pourrait appeler un laboratoire. En ayant posé ce cadre, élaboré un protocole d'application et conçu une méthodologie de production, ce laboratoire à aujourd'hui servi pour mettre au point plusieurs pièces dans le cadre de différents médiums (littérature, spectacle, cinéma, installation, exposition, identité

culturelle d'un centre de musique). Ces produits ont été présentés à une audience et des retours sur expérience ont été récoltés. Le résultat de ces productions artistiques ne sera pas étudié ici pour lui-même mais comme prisme d'observation de la pertinence de l'usage créatif de la machine à représenter. Ces objets sont intéressants en tant que source de retours concrets par des sensibilités différentes et résultats d'une production directe de la machine, c'est-à-dire sans instigateur ou intention intermédiaire, ce qui permet de questionner l'adéquation entre l'intention de départ et la compréhension de réception.

4.1. Les créations

Jusqu'à aujourd'hui, le laboratoire a produit ou esquissé quatre pièces, dans quatre domaines différents (littérature, spectacle direct, cinéma, installation), sous un protocole de création commun. Cependant la machine à représenter a pu aussi être appliquée à l'esquisse et à la création de deux autres projets annexes :

1 - Une esquisse de projet à été proposée pour la création d'une identité du lieu d'accueil du Centre des Musiciens du Monde⁹³⁰ à Montréal, dirigé par Frédéric Léotar, Kiya Tabassian et Caroline Marcoux-Gendron, début 2018. Le projet du centre comme école de musiciens (de tous âges), lieu de résidence artistique de musiciens invités, lieu de réserve, d'emprunt et de présentation d'instruments rares, lieu de festivités et enfin centre de conférence et de recherche, a investi l'étage complet d'un presbytère. L'équipe dirigeante était à la recherche de solutions d'agencement pratique, d'une signalétique attractive et d'une identité multiculturelle forte permettant de caractériser ce nouveau et singulier lieu d'accueil et de travail. L'objectif de cette

⁹³⁰Site internet officiel : <http://centredesmusiciensdumonde.com/>, consulté le 17 juillet 2018.

démarche visait à apporter de la visibilité et de la reconnaissance au projet du centre, tout en respectant le multiculturalisme dans lequel il s'inscrivait et qu'il promouvait. Après avoir cerné cet enjeu et cette intention, l'esquisse proposée s'est donnée pour ligne de conduite d'allier les impératifs pratiques à des déclencheurs d'imaginaire évoquant les mythologies musicales des différentes cultures impliquées, tout en créant un rapport tacite avec l'aura religieuse du lieu. Comme exemple concret on peut citer la proposition d'un fil lumineux reprenant la forme et la couleur du logo du centre, partant de l'enseigne placardée dans la rue et conduisant – comme un fil d'Ariane mêlé à une métaphore de la lumière divine chrétienne – jusqu'à l'entrée du centre, située au deuxième étage derrière le presbytère (difficile à trouver, peu avenante, peu éclairée et très glissante durant l'hiver). On peut citer comme deuxième exemple le mixage entre la nécessité de rideaux occultants pour faire le noir durant les projections vidéo destinées aux conférences, dans la grande salle principale, et la proposition de travailler ces grandes surfaces tissées dans une idée de vitrail, et de reprendre pour sujet, au lieu d'un chemin de croix ou d'étapes de la passion du Christ, un récit étiologique autochtone de création de la musique, en autant d'étapes que de pans de rideaux nécessaires. Dans la logique du projet, la création de ces pièces est à commander à un ou une artiste autochtone.

Ce projet est resté pour le moment au stade d'esquisse car j'ai quitté le Canada début février 2018 et parce que le centre devait monter des dossiers de demande de financements pour savoir si une réalisation était possible.

2 - *Deep Wide West*, est une mosaïque photographique exposée dans le hall d'entrée de la Maison de la recherche à Paris, du 30 avril au 18 juin 2018⁹³¹. Elle présente une série de vingt-cinq clichés du paysage états-unien pris du train lors d'un séjour de recherche en 2015. Pour synthétiser l'action de la machine à représenter dans

931Page dédiée sur le site internet officiel de la Maison de la recherche : <http://www.univ-paris3.fr/deep-wide-west-mosaïque-photographique-de-celine-marie-herve-499178.kjsp>, consulté le 17 juillet 2018. Voir en annexes pour plus de détails.

cette exposition, il est nécessaire de prendre en compte le projet photographique lui-même. Ainsi l'intention manipulateur est de découvrir (temps de la prise des photographies) et de faire découvrir (temps de l'exposition) le paysage derrière l'imaginaire (surtout cinématique) du grand ouest américain. L'intention du système (exposition) vise à exprimer une diversité évolutive du paysage, entre découverte de l'inconnu et reconnaissance d'éléments iconiques.



Illustration 69: Cliché no 9 (Utah)

Le système de représentation organise l'aménagement de points de vue ouverts sur l'horizon par la cohabitation d'une multitude de percées dans le mur (de l'exposition) dans une idée d'ouverture de fenêtres (mur de l'exposition et train depuis lequel les clichés ont été pris). La cohérence du système repose sur la gestion globale de la variation des couleurs dans une gamme de trois teintes principales que l'on retrouve dans chacune des photographies sélectionnées (bleu ciel, brun/sépia/orange terre, vert

végétation), à quelques exceptions près. Cette gestion compose une image globale sur le mur. Les exceptions de couleurs apportent des points d'accroche pour le regard et de la dynamique \rightarrow vibration colorimétrique \rightarrow dans la vie de l'image mosaïque. Cette composition en multitude est l'expression du dispositif. C'est lui qui rassemble les diverses pièces photographiques pour les présenter en un ensemble adapté. La composition en carré, aérée de lignes droites vides, offre une apparence unifiée tout en laissant un espace de jeu et de respiration entre les fragments qui le forment. Cette respiration dynamique est renforcée par l'utilisation de cadres-supports en carton mousse épais, dépassant du format des clichés mais ne se touchant pas entre eux et ménageant des gouttières d'espace libre. Ainsi la matérialité des différents blancs et le relief des épaisseurs animent l'apparente neutralité de la surface d'exposition qui devient espace en trois dimensions. Cette animation encourage un léger effet de profondeur entre l'espace du hall, le mur et la perspective horizontale des paysages dans les photographies.



Illustration 70: Mosaïque photographique *Deep Wild West* dans son contexte d'exposition, hall d'accueil de la Maison de la recherche, Paris

Une vibration sensible est amenée par le contraste des matières, dans les photographies (sable, bois, herbe, nuage, etc.) et dans l'espace d'exposition (présence réelle des végétaux, minéralité du mur, tissus des coussins). D'ailleurs cette vibration sensible se poursuit aussi dans les couleurs puisqu'on retrouve le vert dans le banc et les plantes de

l'espace d'exposition et le orange dans les coussins). Le bleu du ciel n'étant pas repris, cela renforce l'espace des photographies comme ouverture de fenêtre sur l'extérieur. L'écho des matières et des couleurs fait un lien avec une dimension tacite contenue dans les photographies : la perception de l'étranger dans le paysage est un peu diffractée – aussi par la fragmentation des clichés – et il faut les observer un par un, s'absorber un peu dans la contemplation, pour identifier leur origine.

Le paradigme image-usage-environnement/objet-expérience instaure et régule une relation entre le pays (l'ouest américain), l'usage par le parcours du photographe à l'intérieur de ses reliefs (son temps, son cheminement spatial, les moments chaotiques, climatiques, l'influence du soleil, l'aveuglement de la nuit), l'expérience du train (spectateur d'un pays qui défile, cadre des fenêtres, l'impact de la lumière, les surprises au détour d'une colline). Dans l'expérience du photographe, l'image vient surtout des surprises dans les plans ou les travellings offerts par la fenêtre du train. Les moments, que l'on pourrait qualifier d'iconiques sont guettés au travers de cette ouverture et capturés par le deuxième prisme de l'objectif (le premier étant la fenêtre). La mise en situation d'image est conditionnée par l'expérience du train. Concernant le temps de l'exposition et les images qui y sont produites, la mise en situation d'image est conditionnée par le dispositif photographique à l'intérieur de l'expérience du train – donc ici par une forme de mise en abyme. Pour le visiteur de l'exposition, la mise en situation d'image est conditionnée par un paramètre supplémentaire : l'exposition lui offre une nouvelle image par la recomposition imaginaire globale d'un paysage parcellaire.

Le rapport de perception (au sens de Vitruve) pose un paradoxe riche entre l'expérience du train et celle de l'exposition. En effet, malgré la restriction perceptive de la vitre, du cadre et du trajet ferroviaire, le cheminement du train apporte des surprises et des évolutions dans la perception du *paysmage*. Le train serpente, tourne, modifie la perspective d'une même situation d'image dans le temps et le positionnement. L'exposition tente, avec la multiplication des points de vue différents de retranscrire ces

changements de perception.

La projection d'imaginaire, reliée au magasin, tient sa capacité de fonctionnement dans la reconnaissance de certains éléments emblématiques, en particulier cinématiques, de la représentation paysagère de l'ouest américain. Le nuage d'imaginaire potentiel offre une ambivalence entre la projection d'univers fictionnels investis émotionnellement et fantasmés (l'idée de *wilderness* américaine ou la connexion à l'imaginaire cinématique du *far west* par exemple) et la simplicité de la présence naturelle pour elle-même. Le contenu global de l'exposition procède d'une médiation entre un imaginaire (surtout cinématique), une expérience de voyage, une rencontre directe avec le paysage et une reconduction d'image par la photographie.

3 - La tétralogie *humain.es* a été spécifiquement pensée et créée, sur une durée de cinq années, afin d'expérimenter la machine à représenter dans l'exploitation de médiums différents mais avec un motif commun et un même protocole de création. L'expérience du laboratoire a donc produit *Étrangère* (nouvelle, mai 2014), *Les Forteresses : rêves et désirs d'une poupée* (spectacle, juin 2014, salle Anne Ubersfeld – Paris 3), *La Veilleuse* (long métrage, décembre 2016, cinémathèque – Paris 3) et *De sa chambre* (installation/expérience sensorielle, événement prévu à la rentrée 2018, salle Anne Ubersfeld – Paris 3).

Étrangère : à l'abri dans sa chambre, elle a pris l'habitude depuis longtemps de se réfugier dans ses rêves qu'elle compose comme des tableaux vivants, et de fuir ainsi le monde réel. Mais à présent que ses rêves la rejettent, elle se voit privée de son monde imaginaire, obligée de vivre dans la réalité qui lui est si douloureuse.

La nouvelle se construit entre d'amples moments d'image \neg avec des rêves tournant en cauchemars \neg et des moments entrelacés de questionnements où des fragments d'image affleurent dans le quotidien.



Illustration 71 : Visuel *Étrangère*

Les Forteresses : rêves et désirs d'une poupée : seule dans la cave, une poupée sort de son anesthésie et cherche à se souvenir pourquoi et comment elle a perdu son humanité, afin de retrouver son intégrité.

Le spectacle se déroule avec très peu d'éléments (une poupée, un tissu, une boîte à musique, une lampe de poche, un rétroprojecteur avec quelques rhodoïds et un crayon, un vidéo-projecteur, un ordinateur et des enceintes) mais exploite toutes les possibilités de chacun comme moyen d'expression de la poupée.



Illustration 72: Affiche *Les Forteresses : rêves et désirs d'une poupée*

La Veilleuse : en errance dans sa propre tête, elle se perd dans le paysage de plus en plus désertique de sa mémoire. En essayant de reconstruire son moi avec des bribes de souvenirs et de grands pans d'imagination, elle se demande si son identité mute aussi pour devenir quelqu'un d'autre.

Le point de vue du film fusionne avec le point de vue (physique et mental) du personnage et de la caméra. Le film se déroule dans sa tête. La démarche du projet expérimente l'outil cinématographique comme une surface mentale, une projection de l'esprit sur l'écran des paupières.



Illustration 73: Affiche *La Veilleuse*

De sa chambre : autiste asperger, elle ne comprend pas le fonctionnement sociétal du monde et le rejet social dont elle fait l'objet, alors elle se réfugie dans son lieu imaginaire secret pour faire le point et essayer de comprendre ce décalage. L'installation est en fait une proposition d'expérience sensorielle. Le visiteur est invité à venir dans le lieu de retraite imaginaire du personnage. Le sens visuel est atténué pour amener la concentration sur les autres sens et expérimenter la place de cette figure perdue dans sa pensée, dans sa sensorialité et dans sa sensibilité.



La machine à représenter propose :

de sa Chambre

une installation/expérience sensorielle
scénographiée par CieM asH

jeudi 28 septembre de 18h à 20h

vendredi 29 septembre de 15h à 17h

samedi 30 septembre de 15h à 17h

Salle Anne Uberseld / bâtiment D
la Sorbonne Nouvelle - Paris 3
13 rue Santeuil, Paris 5e

M Censier Daubenton

cmhscenographie@gmail.com



Illustration 74: Proiet d'affiche *De sa chambre*

La démarche de ce cycle est d'explorer les différents médias (littérature, spectacle live, cinéma et installation/expérience) à travers l'archétype d'un personnage dans un univers singulier, afin d'expérimenter le processus de création, d'avènement et de mise en situation des images par le support de représentations et le maniement d'imaginaires.

Il s'agit d'une recherche sur les points de bascule et d'ouverture entre le déroulé du support et la déflagration des images (au sens deleuzien). Plusieurs thématiques sont récurrentes comme la prégnance et l'utilisation du paysage, ainsi que la présence d'un personnage, ou plutôt d'une figure, avec lequel j'expérimente certaines difficultés de la psyché et de la cognition humaine. Ces troubles touchent un questionnement sur ce qui définirait une humanité : la mémoire/l'oubli, l'intégrité, l'identité, le traumatisme, le rapport social, la perception/la réalité, la sensibilité/la sensibilité. Pour résumer, le propos de la tétralogie est à la recherche d'un certain sens de l'humain⁹³² qui passe à travers une certaine sensibilité du paysage.

Après le premier compte-rendu technique de l'utilisation de la machine – avec les deux premiers projets – offrant une introduction à la conduite d'exploitation de la machine du côté de l'utilisateur, l'étude va désormais se concentrer sur la tétralogie dont le cadre de production pose des repères communs dans chaque pièce pour appréhender sa régularité, sa performance et sa justesse dans la mise en rapport de ces quatre conduites de projets.

4. 1. 1. Principe

Les pièces composant l'ensemble *humain.es* sont créées à partir d'un principe

⁹³²Cette expression fait ici référence, de même que dans son rapport à la notion de paysage, à l'ouvrage de Catherine NAUGRETTE : *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Éditions Circé, Belval, 2004.

commun. Il n'y a pas de comédien incarnant la figure, donc le jeu et la mise en scène (au sens moderne) sont évacués. Les pièces s'élaborent autour d'un personnage qui n'est pas vraiment là et qui entretient un rapport conflictuel entre existence et disparition. Il s'agit plus d'une figure, genrée au féminin, relativement abstraite, d'où son absence de nom – j'utiliserai seulement le pronom personnel « elle » pour la désigner – et le titre de la tétralogie – *humain.es*. Il ne s'agit pas à chaque fois du même personnage mais d'une figure reconnaissable proche. Sa situation est différente à chaque fois : difficulté de s'inscrire dans le monde réel, urgence de changer sa condition (traumatisme), perte de mémoire, nécessité d'affronter l'exclusion sociale (autisme asperger). La figure est l'incarnation de préoccupations profondément humaines. Cependant, cette figure n'agit pas en gestes physiques mais en évolution de postures mentales. Ce qu'on pourrait assimiler à un principe dramaturgique des pièces transcrit son cheminement émotionnel, réflexif et social. Ce principe fonde l'architecture des pièces et de leur système de représentation. Il structure également l'avènement des images dans le temps et dans une sorte d'évolution narrative, car il n'y a pas de récit ou d'histoire au sens commun du terme.

La figure est parfois concrétisée par une poupée à taille réelle (*Les Forteresses* et deux très brefs passages de *La Veilleuse*) mais celle-ci n'est jamais mise en posture de marionnette, dans le sens où il n'y a aucune manipulation, ni aucune intention de lui donner un souffle ou une vie physique. La figure est en fait une présence. Elle est utilisée comme un catalyseur d'investissement émotionnel dans le but de provoquer la projection imaginaire et l'empathie des lecteurs, des spectateurs ou des visiteurs.

L'idée de cette figure vient d'un ancien dessin produit en 2010 – qui donne aujourd'hui l'affiche des *Forteresses*. Ce dessin était à l'origine relié à un autre projet qui me demandait alors de me souvenir d'une amitié marquante de mon enfance. Il est inspiré d'une sculpture-poupée nommée *Junwa*, réalisée en 2008 par l'artiste japonaise

Kazuyo Oshima, à l'image de sa fille⁹³³. Le visage de la poupée me rappelait confusément mon amie et suscitait mon empathie à son encounter. J'ai donc associé mon amie, le visage de la sculpture et l'idée qu'elle ressemblait vraiment à la fille de l'artiste dans le dessin.



Illustration 75: *Junwa*, Kazuyo OSHIMA

L'idée de ce personnage a évolué et mûri. La projection personnelle (de mon amie et de l'idée que je me faisais de la fille de Kazuyo Oshima) déjà investie dans la sculpture (par reconnaissance), puis dans le personnage dessiné (par modelage), ont nourri le processus de création de la machine à représenter. Cette ressource imaginaire et émotionnelle a contribué à transformer le dessin en une figure beaucoup plus abstraite → maturation à un âge plus adulte en l'occurrence → et vers une présence plus qu'un personnage. Le processus rend compte également d'un curieux cercle d'inspiration → en

⁹³³Chieko HAZEKI, « Kazuyo Oshima in Paris », *Dolls magazine*, 2 février, 2009, magazine en ligne, <http://www.dollsmagazine.com/kazuyo-oshima-in-paris/>, consulté le 17 juillet 2018.

liant une poupée à une autre \neg et éclaire ainsi la capacité humaine à lier les affects et les représentations par l'investissement émotionnel et la projection d'imaginaire.

4. 1. 2. Intentions et objectifs

Le défi du principe est de traiter chaque pièce entièrement par la machine à représenter, sans comédien, sans jeu, sans mise en scène et sans dramaturgie, au sens de la *Poétique* d'Aristote ou simplement de celui d'une histoire conventionnelle. Concrètement, l'intention est de réussir à faire exister et vivre le personnage pour lui-même \neg c'est d'ailleurs son désir le plus profond quand elle est considérée par son incarnation de poupée dans *Les Forteresses* \neg , de l'extérieur, sans manipulation ou illusion d'action physique (ce que pourrait produire la projection vidéo ou le *stop motion* par exemple). Pour cela l'objectif est d'approprier une impression de passé à la figure, de lui conférer une forme d'identité, mais surtout une réactivité, ainsi qu'une capacité de décision et de réflexion, une pensée. Il s'agit en fait de lui attribuer une humanité par la création d'une intégrité artificielle de personne. Ainsi ses actions et réactions peuvent amener une reconnaissance, une empathie, et potentiellement toucher l'être humain qui la considère car il peut se projeter dans son humanité et y être lui aussi reconnu comme être existant et comme une personne.

Ici la constitution de la figure prend le contre-pied de la construction habituelle d'un personnage : elle n'a pas de prénom, elle ne vit pas d'aventures ou de péripéties, elle ne rencontre personne (à part le public) et n'engage pas d'interaction avec d'autres personnages et si elle utilise le pronom féminin, elle ne développe pas ce genre. Ses traits sont aussi vagues que ceux de la poupée qui lui sert parfois de corps concret mais elle ne se résume pas à lui. Ses contours restent relativement insaisissables car fluctuant ou parfois non formulés (*Étrangère*, la majeure partie de *La Veilleuse* \neg si on aperçoit

ses cheveux et que l'on perçoit son corps sous le draps, on ne la voit concrètement pas \neg et *De sa chambre*). En fait, elle n'est pas définie ; un peu comme la figure du Pierrot décrite par Arnaud Rykner⁹³⁴. Les informations communiquées sont uniquement les informations cruciales de la situation qu'elle partage avec le public. On peut la qualifier en ce sens de présence situationnelle. Elle n'est finalement présente que dans sa relation au présent avec le public, même lorsqu'il lui arrive de rêver ou de se souvenir. L'élaboration de la figure se dirige beaucoup plus vers des références comme les personnifications d'*Hiroshima mon amour* ou les figures latentes de *Worstward Ho* (*Cap au pire*) que vers un héros conceptualisé ou une dramaturgie d'action.

Dans le protocole d'entraînement dynamique des pièces \neg ce qui se rapproche le plus ici d'une histoire \neg c'est le « je » et l'adresse directe au public qui sont utilisés comme moteur principal et ressorts mécaniques. C'est la figure qui « se raconte » \neg en fait se performe \neg , qui communique son état, au temps présent et en lien direct avec l'interlocuteur abstrait de l'audience. En outre, c'est surtout le texte écrit qui est utilisé à cette fin de communication, mais aussi sa mise en page, son évolution dans l'apparition des mots ou dans le traitement plastique de l'écriture, etc.

934Arnaud RYKNER, *Corps obscènes, Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages suivi de Note sur le dispositif*, Éditions Orizons, Mulhouse, 2014.



Illustration 76: Apparition de la figure, *Les Forteresses*



Illustration 77: Moment du lâcher-prise, *Les Forteresses*

C'est ce qui permet aussi de conserver un point commun dans les différents projets. La communication écrite de la figure se retrouve dans le spectacle, bien sûr dans la nouvelle, mais aussi dans le film, et bientôt dans l'installation.

4. 1. 3. Protocole

La méthode est donc de créer et de conserver une figure commune relativement abstraite et de l'aborder par un nouvel angle dans les différents projets. Cette nouvelle perspective est d'ailleurs indispensable puisque la situation traitée aborde une problématique humaine différente à chaque fois. Commencer par une production écrite et livresque (non publiée) permet d'utiliser cette étape comme médium structurant. Les dispositifs mobilisés pouvant être de nature très différente ou rassembler des éléments vraiment hétérogènes ou très éclatés (dessins, photographies, passages uniquement écrits, passages uniquement sonores sur fond noir, etc. pour *La Veilleuse* par exemple), cette étape offre la possibilité de définir le système de représentation de départ ainsi qu'une esquisse du rythme musical des déclencheurs d'imaginaires et des éclosions d'images.

Le propos de chaque projet débute toujours sur le constat d'une difficulté rencontrée par la figure, ou plus précisément d'un empêchement, pour reprendre ce qui a été dit sur Samuel Beckett : empêchement de rêver et de s'inscrire dans le monde réel dans *Étrangère*, refus de son statut de poupée dans *Les Forteresses* (empêchement d'être humaine), impossibilité de se souvenir de son identité dans *La Veilleuse*, deuil de son intégration sociale dans *De sa chambre*. Cela correspond plus ou moins à un nœud dramatique dans une dramaturgie plus conventionnelle. Cependant ici cela correspond plus justement à une motivation conjoncturelle. C'est la situation posée qui impulse

l'expression directe de la figure vers le public. Elle verbalise ses impossibilités, les positionnements qu'elle développe, ceux qu'elle refuse, ses aspirations, ses désirs, ses deuils, etc. Le rapport qu'elle instaure est tout de suite direct, très personnel, voire intime ; renforcé par l'énonciation du discours à la première personne « je ».

Le dernier élément du protocole commun se trouve dans la présence récurrente du paysage et de l'utilisation métaphorique d'un vocabulaire lié à l'idée de nature (principalement ciel, champ, forêt, désert, plage).

4. 1. 4. Expressions

La diversité des médiums exploités (nouvelle, spectacle, cinéma, installation) et explorés amène à élargir et enrichir le vocabulaire de base du système de représentation et de la sémiotique. Cette étape de développement permet une remise en perspective plus fluide et complète du médium utilisé. En effet, le principe de départ (absence de manipulation, de comédien ou de mise en scène) se répercute dans la manière d'utiliser les outils littéraires, spectaculaires, cinématiques, ainsi que de l'installation, et nécessite de trouver des solutions alternatives aux usages traditionnels.

Par exemple dans *Les Forteresses*, comment donner l'illusion que la figure existe, qu'elle est vivante et qu'elle s'exprime en conscience ? C'est l'utilisation d'un mannequin grandeur humaine qui vient remplacer la présence d'un être humain acteur. Le dévoilement de ce corps inerte est effectué en même temps que l'apparition d'un texte projeté écrit à la première personne. Le « je » est alors facilement associable au corps du mannequin et à l'incarnation de la figure en tant que personne sensible.

La diversité des médiums fait se poser la question de la justesse et se demander si tel médium est plus pertinent que tel autre pour l'effet, le message ou l'image désirés. Le changement de l'un à l'autre oblige à se demander comment le médium fonctionne et

comment y exploiter la machine à représenter le plus efficacement possible afin de tenir la tension de la pièce de bout en bout, de lever des déclencheurs d'imaginaire puissants et de faire éclore des images fortes. Il devient nécessaire de comprendre sa logique mais aussi comment construire l'image avec les outils du médium et ses paramètres ainsi que les voies de contournement des restrictions qu'ils imposent.

4. 2. Compte rendu

Après avoir présenté le cadre et le cœur du projet, il s'agit de constater maintenant comment la machine à représenter s'applique (au projet lui-même) et comment elle s'adapte par rapport à sa théorie et à sa modélisation (observation théorique et technique de la machine). Ces deux directions vont reprendre un à un les rouages de la machine pour les interroger. L'intention manipulatoire et l'intention motivant le système de représentation ont déjà été abordées avec, respectivement, la volonté d'attribuer une existence propre à la figure par la construction d'un statut de personne : identité situationnelle, sensibilité (réactivité et émotions) et intégrité (conscience d'elle-même et demande de reconnaissance de son existence).

4. 2. 1. Travailler la cohérence (système de représentation)

Pour construire la pièce, il y a besoin d'une grande rigueur dans le choix et la composition des éléments qui sont à chaque fois interrogés comme signe, sens et levier dynamique. Le système doit être coordonné à la fois dans le détail, dans l'architecture globale et dans la circulation des informations. Par exemple dans *La Veilleuse*, la déliquescence de la mémoire se traduit par la désertification progressive du paysage. Il

s'agit de plusieurs séquences vidéo tournées à des endroits différents lors de plusieurs trajets en train (travellings) à plusieurs années d'intervalle, dans majoritairement quatre pays aux climats différents (principalement États-Unis d'Amérique, Japon, Italie et France). L'ordre de ces séquences est très important pour bien comprendre le mouvement moteur d'assèchement. Nonobstant, il faut aussi faire attention aux détails de végétation dans le passage d'une vidéo à l'autre → rapetissement progressif des plantes, raréfaction de leur présence, transition de nature du végétal avec passage de feuillus aux épineux →, idem pour les couleurs, la texture du sable, les lignes d'horizon ou la présence d'éléments culturellement typés et reconnaissables (signalisation routière par exemple), ainsi que le sens de prise de vue dans le train (mouvement vers la droite ou vers la gauche) afin de respecter la cohérence de sens du propos. C'est d'autant plus important qu'il n'y a pas d'explication verbale de cette séquence. Cela serait redondant, pauvre et desservirait l'intention de créer une atmosphère prégnante et tacite, ouvrant l'imaginaire.



Illustration 78: Échantillon de transition paysagère vers la désertification, *La Veilleuse*

Lorsqu'on évalue l'ensemble comme un langage qui transmet un message \neg d'autant plus avec des degrés de tacite et d'explicite \neg , s'assurer de coordonner logiquement l'architecture du projet s'avère indispensable et permet de se demander si le message peut être compris clairement, si les nuances et les registres peuvent s'exprimer et être perçus et s'il n'y a pas de risque de mésinterprétation ? Par exemple dans *Les Forteresses*, un bref passage vidéo exprimait le rêve de la figure de redevenir vivante et de recevoir de la compassion. Un premier traitement de cette séquence la présentait assise, des mains humaines et vivantes provenant du hors-champ lui brossaient les cheveux \neg dans l'idée d'une relation de sororité. Cette action s'est rapidement révélée être un contre-sens car elle remettait la poupée dans sa condition d'objet, en particulier comme une poupée de petite fille. La séquence a été tournée à nouveau dans une action plus simple où la main humaine prend doucement sa main dans la sienne.

Une notion apparaît qui n'avait pas été abordée dans cette perspective jusqu'à présent, c'est celle de la justesse. L'adéquation du système de représentation avec sa lecture sémiotique doit pouvoir coïncider et être juste dans le message à transmettre. C'est à cet endroit que se situe la relation intime entre l'être humain manipulateur de la machine, la machine, le projet et l'être humain récepteur. C'est là que peuvent se produire des malentendus, des mensonges, des trahisons ou des manipulations. C'est là aussi que peuvent s'élaborer des surprises, des révélations, des alternatives, des événements cathartiques et des propositions douces de modification d'un système de représentation du monde de l'être humain récepteur. C'est là que peuvent se construire des leviers d'évolution dans sa pensée et dans sa relation à sa réalité, car elles ont été présentées comme des possibles dans un autre système de représentation.

4. 2. 2. Structurer les différents niveaux (rapport représentation/sémiotique)

On peut constater l'existence d'une stratification fluide des registres au sein d'une même pièce. Le jeu \neg au sens d'écart et de dimension ludique \neg entre le signe, le sens, le code et l'interprétant peut donner lieu à plusieurs lectures simultanées. Le travail de cohérence vise à coordonner une lecture compréhensible mais peut aussi ménager volontairement des endroits plus libres ou prendre en compte des possibilités alternatives.

Par exemple la fin des *Forteresses* aboutit à la projection photographique d'un champ d'herbe verte sur le sol, les murs noirs et le corps couché \neg et en partie recouvert d'un tissu blanc \neg de la poupée. Cette photographie laisse la place à une autre par une transition « coulée », d'un petit morceau de ciel à un vaste ciel bleu nuageux sans limite qui vient baigner l'espace entier de projection et recouvrir le corps du mannequin. La régisseuse recouvre ensuite le rétro-projecteur d'un voile blanc (comme la mise scénique du début du spectacle), ce qui floute la photographie projetée dans un bleu diffus, et éteint finalement la lumière de l'appareil. La salle est alors plongée dans le noir.

Cette fin a pu être interprétée différemment selon les personnes du public : la mort du personnage, sa libération émotionnelle ou encore un lâcher-prise plus vague. Cette divergence concerne le rapport conclusif des spectateurs au spectacle mais ce qui pourrait apparaître comme un paradoxe (fin positive vs négative) est en fait un espace structurel volontairement laissé ouvert à une possibilité de coexistence d'interprétation, ménagé dans le système de représentation. En effet, après avoir mis en place un projet dont l'objectif est de provoquer l'investissement émotionnel, la reconnaissance humaine par la projection imaginaire et ainsi amener un effet collatéral possible d'attachement, proposer comme unique dénouement le suicide de la figure pouvait être perçu comme dur, éthiquement bancal ou cruel, sans apport positif. L'ouverture de cette fin qui ne dit pas clairement la mort, permet aux spectateurs de choisir. La maîtrise coordinative du système

de représentation et de son collatéral sémiotique par la machine à représenter permet d'intégrer et de gérer avec une relative précision ses verrouillages et ses ouvertures.

Il apparaît ainsi nécessaire de ménager suffisamment de place pour que le lecteur ou le spectateur puisse trouver la sienne. Ainsi être trop didactique par une relation représentation-sémiotique trop serrée ou littérale, ne laisse pas assez de jeu (décalage, ouverture, alternative) pour le développement de l'imaginaire. L'appel au magasin d'imaginaire ne devient plus nécessaire si le signe ne déborde pas le sens, ou inversement. La projection d'imaginaire peut s'appauvrir car, le travail étant fait, elle ne mobilise que peu d'investissement personnel. Par exemple, on peut reprendre ici le tableau de René Magritte, *La Trahison des images*⁹³⁵. C'est le « pas » de « []eci n'est pas une pipe » qui ouvre du jeu entre sens, signe, code et interprétant. Ce qui est montré (une peinture de pipe) est une illusion profitant de la ressemblance de la chose avec son image (la définition de la scénographie par Vitruve n'est pas très loin). Le « pas » désigne cet écart, renforcé par la présence du mot pipe, qui n'est, lui non plus, pas la chose qu'il désigne. Sans cette bascule il y a peu de jeu permettant à la projection d'imaginaire de s'insérer. Le propos reste purement didactique et redondant : chose, mot et peinture pour la même idée.

Néanmoins, l'opposé est aussi possible. Dans ce cas l'écart est tellement important entre le signe et le sens que le message se perd. Le code n'est plus opérant car il ne donne plus de direction. Le système est tellement relâché que la sémiotique ne tient plus rien. Toutes les interprétations sont possibles. Ainsi l'imaginaire ne trouve plus vraiment d'accroche. C'est ce que l'on peut potentiellement ressentir devant *Blanc sur blanc* de Kazimir Malévitch. Si l'on fonctionne sur un autre système de représentation (avec un motif), qu'on ne dispose pas d'information ou d'outil de compréhension, l'expérience peut être déroutante et laisser le regardeur sans prise.

La préoccupation principale dans la coordination et la gestion du système de représentation et de son rapport sémiotique est donc la justesse.

935 Voir 1. 2. 3. d. Envers du processus de représentation.

4. 2. 3. Mobiliser local et léger (dispositif)

Dès le départ, les projets de la tétralogie partent avec un impératif qui est de mobiliser peu d'éléments pour bien les maîtriser, concentrer l'attention et jouer sur la fluidité (*La Veilleuse* fait exception dans une certaine mesure mais pas sur tous les plans). Ce qui demande de faire avec ce qu'on a et ce dont le lieu ou l'institution d'accueil dispose, et de procéder ainsi avec une certaine économie de moyens. Cette économie d'éléments plastiques, techniques et humains vise à élaborer un univers esthétique et sémantique épuré et assez spécifique à ces projets. Ce paramètre économique amène une visibilité des éléments et moyens en jeu qui facilite la maîtrise du projet, des rouages de la machine à représenter et de son intention manipulateur. L'économie dans le dispositif peut également faciliter la transposition du système de représentation d'une expression ou d'un médium à l'autre.

Par exemple le fond noir se retrouve dans chacun des opus de la tétralogie : nuit dans la chambre que la figure ne quitte presque jamais dans la nouvelle *Étrangère* (il aurait d'ailleurs fallu renforcer cette idée avec une impression en écriture blanche sur fond noir pour la première présentation, l'ajustement de ce paramètre est arrivé plus tard), murs noirs et obscurité de la salle évoquant la cave où la figure est enfermée pour le spectacle *Les Forteresses*, fond noir du banc de montage exploité comme l'obscurité des yeux fermés pour le film *La Veilleuse*, nuit d'extérieur par les murs noirs de la salle, renforcée par du brouillard, pour atténuer la perception visuelle dans l'installation *De sa chambre*.

Il est à noter que certains projets fonctionnent à l'inverse et demandent d'abord un dispositif avant de construire un système de représentation/sémiotique, surtout lorsqu'il y a des contraintes techniques. C'est le cas par exemple pour la scénographie

théâtrale de *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau, mis en scène par Benjamin Lazar et scénographié par Adeline Caron. J'étais son assistante durant la finalisation du projet au Théâtre de Caen en 2009. L'objectif était de prendre en charge en grande partie l'éclairage à la bougie de Christophe Naillet et d'intégrer les nombreuses contraintes de ce type d'éclairage dès la conception afin d'y ajouter une possibilité de gradation.



Illustration 79: Entrée du roi, *Pyrame et Thisbé*, Théophile de VIAU, mise en scène Benjamin LAZAR, scénographie Adeline CARON

Dans le résultat final, le dispositif d'éclairage, constitué surtout par les portants métalliques mobiles, apporte une armature matérielle à un système de représentation alliant conventions théâtrales, dimension immatérielle, signification des costumes et utilisation diversifiée de la lumière (bougies du dispositif mais aussi sur des lustres et dans des lampes individuelles, fragments de miroirs suspendus aux cintres pour amener

la nuit étoilée \rightarrow dernière partie du drame \rightarrow et ouvrir vers l'extérieur, traînée de poudre de feu d'artifice pour évoquer le lion). Ces utilisations de la lumière constituent d'ailleurs de parfaits déclencheurs d'imaginaire.

4. 2. 4. Produire la mise en situation de l'image (paradigme image-usage-support-expérience)

Une fois que l'intention manipulative et l'intention du système ont été définies, que les rouages (système de représentation, sémiotique et dispositif) de la machine à représenter ont été élaborés et structurés pour constituer le sens, l'armature, la dynamique et le vocabulaire du projet, il faut produire l'interface, c'est-à-dire la réalisation elle-même. Définir les rouages se transpose et se lit dans le produit final mais il s'agit surtout du travail préparatoire approfondi du programme lorsque l'on utilise la machine en mode création. En fait, il s'agit maintenant de passer de l'*operatio* au *diseño*. C'est à ce moment que l'on peut prendre en compte le paradigme image-usage-environnement/objet/support-expérience afin de travailler le matériel concret, selon le domaine d'application choisi. Cette étape consiste à graduer les différents éléments pour modeler la production finale. Il faut alors penser à donner son souffle à la création dans les dimensions organique, temporelle et évolutive. Il est nécessaire de se demander (du point de vue du créateur et manipulateur de la machine à représenter) quelle symbiose de rencontre entre l'être humain récepteur et le projet (avec ses images) est désirée, c'est-à-dire quelle expérience est proposée pour chercher à obtenir quel effet ou quel ressenti.

Par exemple dans le film *La Vieillesse*, le premier moment où la figure s'exprime (par écrit) est relayé par un apport sonore de pas, plus ou moins réguliers, marchant sur un sol caillouteux, sec et sans végétation. Elle annonce qu'elle est perdue. Les quatre

paramètres image-usage-environnement-expérience sont réunis mais modulés : le son est très précis et « grailouteux » pour rendre un environnement naturel réel, concret et bien reconnaissable (prise sonore en conditions réelles), l'usage de la marche est aussi clair, identifiable, permettant d'imaginer les pieds foulant le sol, l'expérience exprime un parcours apparemment sans fin dans un mouvement continu (travaillé par le rythme des pas, la durée de la séquence sonore ainsi que l'attaque et la fin de la séquence sonore évoquant la personne qui s'approche puis qui s'éloigne en marchant toujours). La modulation des ces trois paramètres permet l'évocation de l'image sensible d'un personnage marchant dans un paysage désertique. L'indice du mot désert est également ramené par le texte un peu plus tard pour confirmer cette direction. L'image est en outre renforcée par certains ajustements dans le paradigme : les pieds glissent de temps en temps, rendant compte d'une progression un peu laborieuse et surtout rendant un son très matériel, très granuleux, très sensible et prégnant ; à un moment le son capte les pas d'un « coureur » qui la croise très furtivement, apportant une profondeur spatialisant le son, mais aussi l'espace de progression de la figure et le paysage imaginaire qu'elle arpente et qui, à ce moment du film, n'est que l'abîme noir de la surface de l'écran autour du texte écrit. Il s'agit d'évaluer ce qui, peut-être n'était pas poussé dans le système de représentation de départ mais qui peut être développé par le paradigme pour approfondir un effet, une image ou renforcer le propos du projet.

La cohésion de l'ensemble donne la possibilité de déclencher plus ou moins consciemment l'image, un peu paradoxale, d'un fantôme marchant dans une sorte de toundra désertique. Ce paradoxe reprend le ressort de l'« image-cristal » de Gilles Deleuze dans le dépassement de l'image par une autre. Ici on entend mais on ne voit pas. Il y a une ouverture d'imaginaire entre la précision du son, le profondeur du noir visuel et le déclencheur des mots. Dans le film, ce point de rencontre avec la figure est important pour l'identifier et poser ce point de départ « physique » à son parcours mental.

Moduler le paradigme permet de maîtriser les conditions d'avènement des images et les

déclencheurs d'imaginaire. Il permet aussi de garder la main autant que possible sur les moments, les intensités et les qualités de ces éléments.

4. 2. 4. a. Le fil et la tension

Lorsque l'on commence à prendre en compte le paradigme, la notion de souffle ainsi que la dimension temporelle, une idée concrète peut émerger pour parvenir à se saisir de ces notions abstraites et de leur rapport entre elles, c'est celle du fil et de sa vibration musicale. L'idée de mouvement, de rythme, d'amplitude et de rayonnement contenues dans le paradigme, pour amener l'éclosion de l'image, ainsi que dans son dépassement (« image-cristal »), se retrouve dans la notion de tension. Évoquée pour *Antigone* de Satoshi Miyagi, elle concerne en fait le passage d'une image *studium*, pour reprendre Roland Barthes, maintenue de bout en bout du spectacle, à une image *punctum* sur différents registres et à différents moments. C'est la variation de la tension, sans jamais relâcher complètement le fil, qui va donner son souffle, sa vie, sa vibration, à la production de la machine à représenter.

La temporalité, le rythme et la fluidité composent la partition « dramaturgique » de la scénographie produite, entendue dans une approche musicale. En effet, il s'agit de comprendre sa dimension et sa capacité évolutive. Une scénographie peut donc se composer sans dramaturgie, au sens commun de construction de drame, mais se construire dans une évolution, de quelque nature qu'elle soit, y compris dans son système de représentation/sémiotique, son dispositif, son interface, etc.

Dans *Étrangère*, l'écriture cherche à produire des avènements d'image (surtout les moments de rêves) de manière fluide (transition de la vie quotidienne au moment des rêves) mais alternée avec des moments plus latents, tout aussi signifiants (moments où elle vit son quotidien insipide), ainsi que des moments purement techniques (moments

où elle n'arrive pas à s'endormir) et des moments seulement signifiants (réflexion sur son empêchement), etc.

« Pourtant je ne ressens rien. Je contemple l'étendue de ma solitude et rien, même en rêve... J'aperçois une petite tache de couleur à mes pieds. C'est une fleur, un coquelicot. Je me penche pour toucher sa jupe fripée mais sa corolle se perd dans une multitude d'autres. Un champ rouge et vibrant recouvre soudain mon désert de sable. Il ondule avec le vent. Un tableau vivant en aplats de bleu ciel et de rouge fleur.

Lorsque je me réveille, j'ai cette sensation d'étrangeté. Comme si le rêve ou le sommeil était la réalité et le réveil me reconnectait avec un monde qui n'était pas le mien. J'erre comme un fantôme dans ce monde, rien de ce qui s'y passe ne me semble cohérent, tout ce qui s'y passe me semble inhumain. Les contacts blessent et les regards mordent. Tout est brutal et violent.

Pour y échapper, je deviens invisible. J'efface en temps réel les traces de ma présence. Sans aucun effort, j'échappe aux bousculades, je n'offre aucune résistance de mon corps, je ne réponds à personne, je me fonds dans le décor. Même le nom sur ma boîte aux lettres a disparu, pour le monde, je n'existe plus. La vie réelle ne m'intéresse pas. »

La fin du premier rêve, extrait d'*Étrangère*

La gestion de la tension est primordiale pour constituer l'intégrité d'une scénographie. Lorsqu'il y a une évolution de système de représentation, ou de dispositif, involontairement trop brutale, l'attention du lecteur, spectateur ou visiteur, etc. est bousculée. Le lien entre l'être humain récepteur et la scénographie peut se rompre. Cela n'empêche pas qu'il puisse se renouer, mais l'incompréhension générée par la rupture de système aura provoqué une distanciation involontaire et potentiellement nuisible à la transmission de l'intention manipulatoire.

Cet effet de rupture a été testé dans les trois premières scénographies de la tétralogie par l'introduction d'une séquence que l'on pourrait qualifier de plus lyrique que le reste, et disposant de sa propre intégrité systémique : intégration d'un court poème dans

Étrangère, rêve vidéo-projeté dans *Les Forteresses*, cadavre exquis d'animation photographique dans *La Veilleuse*. Malgré le travail esthétique de ces moments, il n'ont pas été bien compris par le public, dont les retours m'ont rapporté une certaine déconnexion avec le reste. L'éclosion de l'image n'a donc pas bien fonctionné car le fil a été rompu juste avant la montée en puissance de sa vibration.

Ici l'image de la machine à représenter trouve beaucoup d'accointance avec celle d'un instrument de musique, dont la production mélodique doit charmer la perception, avec variations, repos, attaques, respirations, etc. mais sans temps mort involontaire.

4. 2. 4. b. Les déclencheurs d'imaginaire et les sorties de magasin

Les déclencheurs d'imaginaire et l'appel au magasin d'imaginaire interviennent particulièrement, mais non exclusivement, dans le passage du *studium* au *punctum*, c'est-à-dire dans le déclenchement de la déflagration de l'image. Ils sont jouissifs lorsqu'ils fonctionnent, pour le récepteur comme pour le manipulateur de la machine. Pour le premier ils entraînent la projection imaginaire et l'investissement émotionnel. Pour le deuxième ils réinjectent le mouvement de retour d'investissement par le récepteur. Coordinés au rythme global, ces éléments donnent une maîtrise sur l'ensemble d'une production scénographique, un peu comme dans une partition. Ils permettent aussi de varier les registres, d'en faire émerger un plus qu'un autre, de passer d'un moment dur à un moment plus léger. Cette maîtrise joue en fait sur une sorte d'orgue des émotions. Parvenir à jauger du moment où amener telle image, revient à envelopper le spectateur dans le nuage d'imaginaire et à l'entraîner dans une aventure dans laquelle il peut lâcher-prise, au sens du mouvement spéculaire dans le bouddhisme zen de Daisetsu Suzuki.

Néanmoins, les moments non maîtrisés peuvent aussi rester zones indifférentes ou liens morts dans les déclencheurs d'imaginaires, ou encore amener des contre-sens selon les liens du magasin personnel du récepteur. L'expérience réitérée d'utilisation consciente de la machine à représenter peut ici apporter une sensibilité technique et artisanale à sa maîtrise, d'autant plus si on la couple à la récolte des retours sincères de l'audience.

4. 2. 4. c. La déflagration

La déflagration elle-même est censée être le moment où le lecteur, spectateur, visiteur, etc. lâche prise et se laisse emporter dans la projection imaginaire et l'investissement émotionnel par l'image. On peut aussi comprendre ce moment avec ce qu'a pu dire Daisetsu Suzuki dans son exemple de contemplation de la fleur. C'est le moment où l'individu se fond dans l'image. Et si l'on reprend l'« image-cristal » de Gilles Deleuze, c'est le moment de dépassement de l'image par elle-même.

Dans la graduation du paradigme image-usage-environnement-expérience, c'est le moment où image se décolle de l'usage et de l'environnement, supportée par l'expérience. Obtenir cet effet, ce moment, constitue l'étape d'activité finale de la machine. C'est ce qui parvient à donner l'illusion que l'œuvre détient dans son souffle, sa propre vie, et par là, son intégrité propre. Par sa capacité à contenir à un moment l'individu tout entier dans la projection de son émotion, elle peut le détacher de lui-même et, paradoxalement, former un mystère par l'illusion de devenir autre. L'irrésolution de cette illusion produit un secret, et ainsi une capacité de fascination. C'est là que peut reposer la magie de l'image et de la scénographie.

Par exemple dans *La Veilleuse*, vers la fin se déroule une transition vers un moment plus « suspendu » où, dans une ambiance sonore de champ sauvage de campagne (bruissement de vent dans les arbres, d'insectes et d'oiseaux), une voix féminine

commence doucement à chantonner. C'est la première fois qu'un élément humain se fait sentir et il est attribuable à la figure qui n'a jusque là pas parlé vocalement. L'identification humaine par la reconnaissance et la projection émotionnelle potentiellement approfondie dans le personnage depuis le début du film rejoint la dimension esthétique de la mélodie. L'imaginaire peut vraiment prendre son essor et l'image complètement éclater lorsque la voix se dédouble comme un écho. Cette dissociation ouvre un écart inattendu qui dépasse la rencontre des différents éléments et peut déclencher quelque chose de plus fort que la somme des éléments réunis.

4. 2. 5. Jouer avec le nuage d'imaginaire

Le nuage est constitué de la projection d'imaginaire et de l'investissement émotionnel. Si la réalisation (tableau, texte, pièce de théâtre, film, etc.) est le lieu de rencontre proposé par l'instigateur et la machine à représenter, le nuage est l'acceptation de cette rencontre par le récepteur. Le nuage est le lieu du jeu, au sens ludique de partage. Il est aussi la part d'altérité de la machine car elle appartient à l'autre, à l'être humain récepteur. C'est d'un côté la part non maîtrisable de la machine à représenter puisqu'elle nécessite l'investissement du récepteur, et qu'il peut ne pas s'y investir si les déclencheurs d'imaginaire ne connectent à rien de présent dans son magasin d'imaginaire et/ou ne suscitent aucune projection émotionnelle. De l'autre côté, cette part de l'autre constitue la part possible de manipulation sur l'individu. L'investissement émotionnel implique intimement l'individu. La projection d'imaginaire s'arrime au système de représentation du monde de ce même individu, le nuage accroche la part personnelle à la proposition de la machine à représenter. Seulement, cette accroche est le plus souvent tacite. Elle peut donc conduire à l'acceptation d'un système de représentation dont la sémiotique est biaisée. C'est l'exemple du marketing (réclame en

particulier) avec la condition d'achat d'un produit pour accéder aux valeurs ou à l'état de bonheur promis par le système de représentation. L'accroche peut aussi faire passer des situations choquantes ou normaliser, d'autant plus par sa répétition, une représentation du monde selon certaines valeurs.

L'exemple du choix de la poupée pour *Les Forteresses* est assez parlant sur cet investissement personnel. Je l'ai choisie selon plusieurs raisons techniques dont le fait qu'elle devait être à taille humaine, tenir debout, ne pas avoir de visage marqué et pouvoir être positionnable à volonté. J'ai trouvé le produit qui répondait à ces critères chez une entreprise de mannequins de muséographie. J'ai ensuite choisi une perruque de la même couleur que la mousse qui constituait le mannequin – une sorte de blond vénitien très rosé –, chez une entreprise en ligne de *costplay* japonais. Pour moi, et d'après l'autre poupée dont elle est inspirée, j'ai toujours appréhendé la figure et le mannequin avec un visage aux traits japonais, sans me poser de question. C'était une évidence. Or, lorsque dans *La Veilleuse*, on ne devine que son corps sous les draps (une brève séquence au début et à la fin du film) mais que l'on voit clairement ses cheveux, ma représentation a été déstabilisée et s'est complètement fissurée. La personne qui avait longtemps occupé la pièce dans laquelle se tournait la séquence, que je connaissais très bien et que j'avais très souvent rencontrée dans cette pièce précise, avait les cheveux noirs, très frisés et des traits hérités de son père originaire d'Érythrée. De voir la poupée dans la même posture et au même endroit que cette personne m'a fait prendre conscience de mon propre cheminement de projection imaginaire sur ma représentation, et donc ma perception, de la poupée. J'étais probablement la seule à la percevoir avec le visage de mon amie d'enfance dont les traits étaient proches de ceux de la fille de Kazuyo Oshima. J'ai regardé plus attentivement le visage du mannequin, que je pensais peu marqué. Effectivement ses traits étaient suffisamment vagues pour permettre ma projection mais assez prononcés pour être visiblement perçus comme caucasiens par des personnes n'ayant pas mon cheminement avec l'histoire de la poupée, ni mon magasin d'imaginaire. À cet endroit se situe un questionnement essentiel de réitération

grandement inconsciente et manipulable d'un système de représentation du monde. Sans en avoir conscience je présentais une figure qui n'était pas du tout telle que je la percevais et qui n'était pas du tout neutre non plus. Je n'ai pas changé de mannequin ou de perruque pour finir le tournage. Ma projection imaginaire et mon investissement émotionnel dans la figure, et surtout dans son incarnation en mousse, étaient trop prégnantes. D'ailleurs, si la figure en tant que fiction de la tétralogie n'a pas de prénom, j'ai quand même fini par en donner un au mannequin.

La part intime et personnelle du nuage d'imaginaire demande à être prise en compte par le manipulateur de la machine (l'artiste, le créateur, etc.) et considérée comme une place à laisser à autrui. L'instigateur peut considérer l'autre comme son hôte et intégrer sa présence en laissant du jeu, un espace « investissable » et accessible. Sa propre projection en tant que manipulateur, n'est pas non plus à négliger car, au final, il y investit son propre nuage.

4. 2. 6. Une machine un peu sauvage

Malgré la modélisation théorique de la machine à représenter et tous les ajustements qui ont pu être apportés, la machine ne peut-être entièrement maîtrisée et domestiquée. En effet, la part de réinvestissement du nuage appartenant à l'autre, une scénographie contient la possibilité de ne pas se réaliser complètement, voire d'induire des effets contre-productifs, mais aussi provoquer des heureux imprévus, précisément parce qu'elle se réalise complètement par l'investissement humain.

Par exemple, selon les retours du public concernant *La Veilleuse*, la figure manque de sensorialité, elle reste un peu trop abstraite, trop mentale. Quelques plans de sa peau pourraient être une piste pour remédier à cette lacune. Dans *Les Forteresses*, la

régisseuse a pu être un peu confondue ou amalgamée avec un personnage, alors qu'il ne s'agissait que de technique. Sa présence réelle humaine était très intéressante mais l'image et l'imaginaire qu'elle renvoie sont à travailler pour obtenir plus de justesse dans l'attribution de son positionnement. Dans *Étrangère*, quelques micro-images disséminées nonchalamment, comme le « rouge fleur » déterminant la couleur repeignant le désert de sable avec des coquelicots dans le premier rêve, ont eu un effet plus conséquent et déclenché des images imprévues chez les lecteurs.

Il est quand même important de noter que certains effets peuvent quand même s'obtenir par la répétition de choix de représentation à différentes échelles et dans le quotidien. La présence réitérée de signes attachés systématiquement à un sens élabore un nouveau code possible selon l'investissement des différents interprétants. L'exemple des stéréotypes est très clair : sur la base de détails caricaturaux, leur répétition crée une représentation déconnectée de la réalité diversifiée. Le stéréotype peut devenir plus réel qu'une personne car il s'est ancré comme représentation reconnaissable. La récurrence influe sur la représentation du monde des individus, elle crée un code et une occurrence sémiotique et amène l'intégration d'éléments nouveaux ou d'associations/dissociations nouvelles dans le magasin d'imaginaire.

Le manipulateur de la machine à représenter reste le premier être humain pris dans des logiques intimes ou personnelles qui font qu'il ne sait pas toujours pourquoi il tient à utiliser certains éléments qui l'émeuvent et ne touchent pas du tout les autres. La compréhension de la théorie systémique de la scénographie aide à diminuer fortement le ratio d'incertitude. Néanmoins, chaque individu récepteur est différent et investit la scénographie proposée avec son propre système de représentation du monde. La machine et la théorie conservent donc une part d'incertitude inhérente à la composante humaine de son fonctionnement et de ses ressources.

L'expérimentation en laboratoire avec l'ensemble tétralogique *humain.es* a vraiment posé l'investissement émotionnel comme corollaire de la projection imaginaire dans la

relation de l'être humain à la machine à représenter. Il s'agit de ses deux leviers d'exploitation principaux, constituant le nuage d'imaginaire. On peut ainsi reprendre la modélisation schématique pour la compléter et la finaliser :

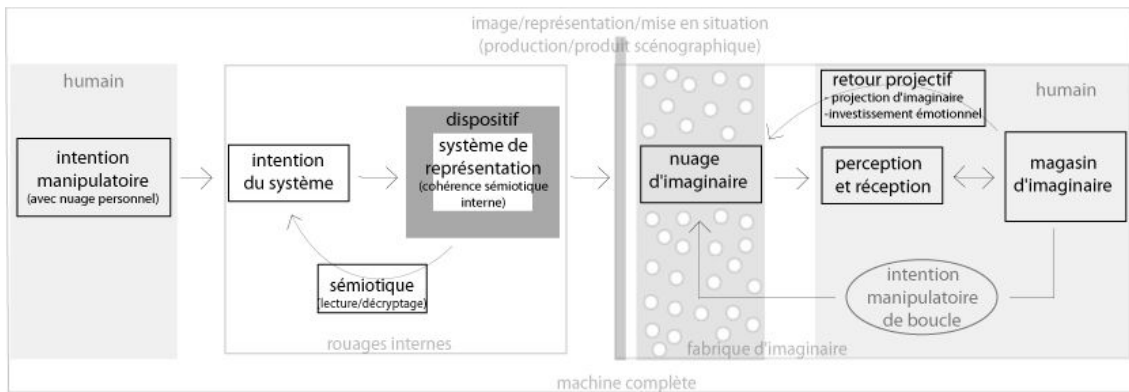


Illustration 80: Modélisation opératoire finale de la machine à représenter

Concernant la déflagration de l'image, l'étude du laboratoire et l'induction humaine apporte un élément supplémentaire intéressant. On a vu précédemment avec l'« image-cristal » de Gilles Deleuze qu'il y avait mouvement de déflagration par le dépassement des deux images, on peut dire aussi de deux références dans la même image. Or, on peut constater ici qu'il peut y en avoir plus et que cela augmente la puissance « déflagrative » et la capacité d'impression (impact et empreinte) de ces images. Prenons deux exemples :

1 la chose présente / l'image première :

- un ensemble de trois petites lampes clignotantes
- la poupée mannequin utilisée dans *La Veilleuse*

<p>2a références du magasin d'imaginaire :</p> <ul style="list-style-type: none"> - lucioles, avion, feux d'artifice - l'être humain vivant 	<p>2b références analogique, potentiellement extra dimensionnelles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - étoiles (cosmos), bougies (intime), etc. - l'amie d'enfance 	<p>3 références auto-personnelles⁹³⁶ :</p> <ul style="list-style-type: none"> - veilleuse rassurante, yeux de monstre qui brillent (peur enfantine), écrans d'appareils médicaux (mauvais souvenir, épisode douloureux), etc. - soi-même
--	--	--

L'image première cristallise les autres qui la dépasse en permanence. Cet affleurement produit du jeu par le mouvement. Seulement, comme le dépassement est due à la projection d'imaginaire et à l'investissement émotionnel et non à la transformation de l'objet ou de l'image première, il n'est pas vraiment matériel. Restant affleurant, le dépassement garde une dimension tacite et finalement secrète, ce qui augmente encore sa puissance d'impact.

La modélisation théorique de la scénographie par la machine à représenter ne bride ni la créativité, ni la liberté, ni n'atteint l'intégrité de la création. Au contraire, quand on l'utilise en conscience, elle devient un outil qui permet recul, compréhension

⁹³⁶Voir aussi l'image, son au-delà inconscient et le mouvement de reflet et de retour sur soi développé par Jean-Michel VIVÈS, « Le théâtre de marionnettes et la présentification de l'Autre scène », MARIONNETTE ET THÉRAPIE (association), *Le Théâtre de marionnettes et l'« Autre scène »... de l'inconscient*, compte-rendu du XV^e colloque international Marionnette et thérapie lors du XVIII^e Festival mondial des théâtres de marionnettes de Charleville-Mézières, n° 39, Nantes, 2016.

(de son propre travail et cheminement), maîtrise, regard global et souci du détail. Elle peut se saisir comme un guide au plaisir de créer. Flexible, on peut le lâcher quand l'inspiration nous emporte et le reprendre ensuite. Il n'est en rien coercitif.

La modélisation théorique de la scénographie par la machine à représenter permet de comprendre un mécanisme complexe et de reconnaître ses parts non maîtrisables ou libres. Elle aide à appréhender où il peut y avoir des malentendus, des choses injectées malgré soi, des choses qui ne fonctionnent pas. Elle contribue à situer l'endroit où se trouve la liberté involontaire du récepteur. Elle permet au final de prendre plus de liberté avec les codes car elle peut déplacer les cadres. Elle ne gâche pas non plus le plaisir de la réception.

5 – Pour aller plus loin...

La modélisation de la machine à représenter semble désormais complète. Cependant a-t-on vraiment fait le tour de ses possibilités actives ? Ne lui reste-t-il pas encore des pouvoirs qui n'auraient pas été identifiés ? Pour vraiment se faire une idée des capacités étendues de la théorie systémique de la scénographie comme entité d'action autonome, et pour tenter d'aller plus loin, il serait intéressant de creuser plusieurs pistes, dont l'implication de l'investissement émotionnel dans la modélisation de la machine à représenter. Celle-ci ouvre en effet sur deux capacités essentielles de la théorie : l'attribution d'intégrité et le positionnement de médiation, qui peuvent s'étudier à travers le prisme de deux applications de la théorie : la marionnette et l'exposition. Exploiter la machine à représenter permet à ces disciplines de retirer un bénéfice et observer ces disciplines révèle des capacités de la machine si discrètes, qu'elles pourraient passer inaperçues mais constituent pourtant un conséquent intérêt d'exploitation. Procéder ainsi ouvre les perspectives de présence réelles d'usage de la scénographie et permet de comprendre jusqu'où elle est impliquée et jusqu'où elle peut aller.

5.1. Enjeu de l'investissement émotionnel

Il semble ainsi judicieux de revenir sur l'investissement émotionnel et de déterminer en quoi il constitue un enjeu important dans l'exploitation de la machine à représenter et un possible retour sur investissement par les disciplines qui l'exploitent. Selon Anna Tcherkassof dans *Les Émotions et leurs expressions* :

« Pour certains, l'émotion n'est qu'un phénomène transitoire et perturbateur tandis que pour d'autres, il s'agit du premier moteur motivationnel de l'homme. »⁹³⁷

⁹³⁷Anna TCHERKASSOF, *Les Émotions et leurs expressions*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 2008, p. 6.

Elle pose là deux approches du sujet qui ne sont pas incompatibles entre elles mais qui ne se placent pas au même endroit. La première conception identifie l'émotion comme un bouleversement d'état intense et éphémère de l'être humain ; la deuxième l'aborde comme la plus puissante motivation humaine. On peut synthétiser ces deux entrées par l'image, pas si éloignée, du cœur, comme affect et comme impulsion vitale. En fait, Anna Tcherkassof spécifie vraiment l'émotion comme enjeu d'action et de réaction de l'être humain. Elle renchérit en écrivant que « l'émotion est inséparable de la motivation »⁹³⁸ et même que « l'émotion est le langage de la vie »⁹³⁹. C'est dire l'ancrage de l'émotion dans le caractère essentiel de l'être humain mais aussi de ce qu'est être humain. On peut alors prendre conscience de l'importance de l'enjeu lorsque la notion d'émotion entre en balance ; elle touche à ce qu'il y a de plus intime de l'être humain.

La quête de l'émotion est une recherche constante et essentielle. Elle peut être vue comme nourriture émotionnelle, indispensable au maintien de l'intégrité humaine. Comment fait-il alors pour la trouver ? Selon Henri Bergson :

« Le poète est celui chez qui les sentiments se développent en images, et les images elles-mêmes en paroles, dociles au rythme, pour les traduire. En voyant repasser devant nos yeux ces images, nous éprouverons à notre tour le sentiment qui en était pour ainsi dire l'équivalent émotionnel ; mais ces images ne se réaliseraient pas aussi fortement pour nous sans les mouvements réguliers du rythme, par lequel notre âme, bercée et endormie, s'oublie comme en un rêve pour penser et pour voir avec le poète. »⁹⁴⁰

938 *Ibid.*, p. 17.

939 *Ibid.*, p. 114.

940 Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Éditions PUF, Paris, 1970 [1ère éd. 1888], transcrite en version numérique par Jean-Marie TREMBLAY, Université du Québec à Chicoutimi, 2003, p. 14, http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/essai_conscience_immediate/conscience_imm.html, consulté le 24 janvier 2018.

Ainsi la fabrication d'images est présentée ici comme la production d'un « équivalent émotionnel ». Ce qui donne corps à l'émotion considérée comme nourriture de l'être. L'être humain peut donc se repaître d'images pour sustenter son désir d'émotions. Henri Bergson pose les images comme l'expression et la traduction de sentiments humains. Il établit ainsi un lien linéaire de transformation. L'émotion (du poète) devient image pour redevenir émotion (du destinataire). L'image peut être alors considérée comme un objet tiers, un lien de communication entre deux personnes. On peut dès lors faire un parallèle très intéressant avec le processus de représentation. Une idée devient représentation puis redevient idée, par décodage sémiotique. L'intellectuel et l'émotionnel sont dotés du même processus d'expression. L'analogie suggère alors que ces deux aspects peuvent tout à fait se mélanger dans un même mouvement et dans une même image. La finalité affirmée de ces images, et de leur production, accompagnant leur fonction sémiotique, est alors d'éprouver les émotions qu'elles véhiculent.

« Ainsi l'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer »⁹⁴¹.

Dans un premier temps, on peut mesurer la puissance d'impact de la scénographie comme production d'image ainsi que l'identification de sa finalité propre. À la question : à quoi sert l'art ou la scénographie ? est apporté une réponse sans ambiguïté : à faire ressentir des émotions. C'est son sens ultime. Cela signifie aussi que la scénographie, en tant que machine à représenter, en a la capacité et en détient le pouvoir associé. Dans un deuxième temps, on constate une plus forte visée d'impact émotionnel sur le public que d'expression d'émotion par l'instigateur de la proposition scénographique. Cependant il ne faut pas oublier de nommer les acteurs dont il s'agit. Si le public touché est plus pris en considération que l'auteur, cela n'acte pas une absence d'investissement de l'instigateur. Elle n'est juste pas au même endroit. Pour le poète, par exemple, elle est dans le geste de production et dans l'impulsion d'une intention. Pour le public, elle est

941 *Ibid.*

dans la réception, dans le processus de projection et d'implication imaginaire qui lui demande son investissement émotionnel pour aboutir. Néanmoins, le poète peut se faire surprendre par sa propre production et le public peut se retrouver parfois plus ému par l'histoire de l'auteur que par la pièce qu'il a produite. Il ne faudrait donc pas faire de raccourci trop rapide.

Henri Bergson entre ensuite dans le détail de la nature de cette émotion particulière et du lien entre l'auteur et le destinataire :

« Mais le mérite d'une œuvre d'art ne se mesure pas tant à la puissance avec laquelle le sentiment suggéré s'empare de nous qu'à la richesse de ce sentiment lui-même : en d'autres termes, à côté des degrés d'intensité, nous distinguons instinctivement des degrés de profondeur ou d'élévation. [...] Si l'art qui ne donne que des sensations est un art inférieur, c'est que l'analyse ne démêle pas souvent dans une sensation autre chose que cette sensation même. Mais la plupart des émotions sont grosses de mille sensations, sentiments ou idées qui les pénètrent : chacune d'elles est donc un état unique en son genre, indéfinissable, et il semble qu'il faudrait revivre la vie de celui qui l'éprouve pour l'embrasser dans sa complexe originalité. Pourtant l'artiste vise à nous introduire dans cette émotion si riche, si personnelle, si nouvelle, et à nous faire éprouver ce qu'il ne saurait nous faire comprendre. Il fixera donc, parmi les manifestations extérieures de son sentiment, celles que notre corps imitera machinalement, quoique légèrement, en les apercevant, de manière à nous replacer tout d'un coup dans l'indéfinissable état psychologique qui les provoqua. Ainsi tombera la barrière que le temps et l'espace interposaient entre sa conscience et la nôtre ; et plus sera riche d'idées, gros de sensations et d'émotions le sentiment dans le cadre duquel il nous aura fait entrer, plus la beauté exprimée aura de profondeur ou d'élévation. Les intensités successives du sentiment esthétique correspondent donc à des changements d'état survenus en nous, et les degrés de profondeur au plus ou moins grand nombre de faits psychiques élémentaires que nous démêlons confusément dans l'émotion fondamentale. »⁹⁴²

942 *Ibid.*, pp. 14-15.

Tout d'abord, il faut préciser que cette citation n'est pas utilisée ici pour le positionnement bergsonien de l'investissement de l'auteur biographique dans son œuvre et de l'utilité de connaître sa vie pour comprendre sa production. Le propos d'Henri Bergson est questionné plutôt sur la richesse et la profondeur du ressenti. La langue peut facilement être dépassée par l'entrelacement de nuances et de mouvements très différents accueillis en même temps ou dont l'intensité évolue simultanément. L'auteur décrit aussi combien la réception d'une pièce peut bouleverser le destinataire et l'impacter psychologiquement, même s'il utilise le terme de « beauté » qui est trop rattaché à la notion d'art de la Renaissance et à ses critères pour être pris dans son acception restreinte. On a vu précédemment qu'il s'agit en fait d'une palette beaucoup plus vaste et qu'elle englobe aussi bien des éléments négatifs que positifs. L'important est de comprendre la connexion émotionnelle de l'auteur au destinataire, mais surtout de l'œuvre/pièce/travail/etc. au destinataire. Le moment de réception contient un potentiel d'impact immense, ayant la capacité de bouleverser une personne au plus profond d'elle-même et cela sans qu'elle ne puisse y opposer aucune barrière. Il y a donc bien une légitimité à introduire le paramètre de l'émotion dans la théorie systémique de la scénographie.

5. 1. 1. Emprise

Dans la mesure où l'émotion est subie, non maîtrisée dans son emprise, son intensité ou son ampleur, elle possède l'humain qui en fait l'expérience. Et cela lui confère une qualité de magie et de secret, déjà abordée par Jean-Paul Sartre dans *Esquisse d'une théorie des émotions* :

« Nous affirmons seulement que toutes [les émotions] reviennent à constituer un monde magique en utilisant notre corps comme moyen d'incantation. »⁹⁴³

On retrouve précisément l'expression de « monde magique » mais aussi celui d'« incantation » qui ramène à l'imaginaire de la sorcellerie et de la possession. Il est intéressant de noter que pour Jean-Paul Sartre, l'émotion est invoquée par la personne qui désire la vivre. Consciemment ou inconsciemment, c'est un puissant appel du corps et de l'esprit qui peut rappeler la transe chamanique.

« [...] elle s'accompagne de croyance [...], l'émotion est subie. On ne peut pas en sortir à son gré, elle s'épuise d'elle-même mais nous ne pouvons l'arrêter. »⁹⁴⁴

« La libération doit venir d'une réflexion purifiante ou d'une disparition totale de la situation émouvante. »⁹⁴⁵

Si l'on va plus loin, non seulement l'émotion possède mais elle dépossède. L'individu humain ne s'appartient plus, il perd le contrôle, il n'a plus de pouvoir, il est dépassé. C'est un sentiment qui saisit l'être et le transporte vers une destination inconnue. Jean-Paul Sartre le dit clairement : « nous appellerons émotion une chute brusque de la conscience dans le magique. »⁹⁴⁶ On pourrait dire alors que l'état intérieur de l'être se brouille et s'opacifie. Son organisation s'anarchise. L'individu n'a plus accès à sa clarté propre, un secret se crée en lui-même.

L'auteur complète son propos par un dernier élément, déjà évoqué plus tôt, dans une approche plus psychanalytique : « On ne peut comprendre une émotion que s'y l'on y cherche une *signification*. »⁹⁴⁷ Pour continuer sur la ligne du magique, la signification est la clé du secret. Trouver la signification, et le déclencheur, permet de reprendre le contrôle pour ramener la transparence et l'ordre intérieur. Pour synthétiser le procédé, on peut le schématiser ainsi :

943 Jean-Paul SARTRE, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Éditions Hermann, Paris, 1965, p. 48.

944 *Ibid.*, p. 50.

945 *Ibid.*, p. 53.

946 *Ibid.*, p. 60.

947 *Ibid.*, p. 31.

1 2 3 4 5
déclencheur trouble émotionnel recherche de la signification identification retour au calme

On retrouve ici ce qu'on a pu dire du processus de *désintellectualisation*⁹⁴⁸. Le trouble émotionnel agite l'esprit tant que le déclencheur et le sens personnel n'ont pas été réunis. Le trouble se situe dans la déconnexion. On peut d'ailleurs identifier ici une grande partie du travail psychothérapeutique de personnes subissant leurs émotions de manière chronique (malaise, mal-être) et nécessitant une reconnexion pour une reprise de contrôle. Là où ce procédé est intéressant pour la machine à représenter, c'est qu'elle bénéficie à cet endroit vulnérable et sensible de l'être humain, d'une puissance de frappe incroyable. Sa capacité d'impression (impact et empreinte durable) par les images, passe par le chemin des émotions en contournant celui de l'analyse et du filtre du raisonnement. Elle a donc toujours un coup d'avance avant d'être identifiée. L'identification pourra rompre l'enchantement mais n'empêchera pas son empreinte de perdurer car l'émotion aura profondément marqué la sensibilité.

Les images ne sont jamais neutres. L'être humain peut être atteint, choqué, blessé voire détruit, par leur capacité d'impact, en outre décuplée par le facteur de surprise. Leur rencontre fulgurante ou brutale peut être source d'une grande violence et résister, comme un éclat fiché dans la mémoire, pendant des années avant que leur pouvoir émotionnel ne s'amenuise.

948 Voir 1. 3. 3. a. Nécessité de décryptage.

5. 1. 2. Relation au monde

En abordant l'émotion par le prisme de la phénoménologie et de la psychanalyse, Jean-Paul Sartre réunit des éléments pour creuser une approche plus philosophique et mettre au jour l'existence d'une relation essentielle :

« le sujet ému et l'objet émouvant sont unis dans une synthèse indissoluble. L'émotion est une certaine manière d'appréhender le monde. »⁹⁴⁹

Jean-Paul Sartre propose ici deux idées complémentaires. La première est l'existence de la relation du sujet à l'objet (déclencheur ou stimulus). La seconde concerne la qualité subséquente de cette émotion, qui connecte l'être humain au monde dans un rapport singulier, conditionné par ladite relation. Pour l'auteur, « [l]a conscience émotionnelle est d'abord conscience *du* monde. »⁹⁵⁰ Cela signifie que l'émotion est d'abord la prise en compte d'une altérité. Altérité qui demande instamment une réponse. Ce qui fait dire à Jean-Paul Sartre que l'émotion « est une transformation du monde. »⁹⁵¹ Il y a donc une performativité de la relation. La reconnaissance du monde, comme autre, stimule sa perception et demande une adaptation constante. Ce qui rend l'émotion, en tant que relation, instable et impermanente dans sa qualité.

« En un mot, dans l'émotion, c'est le corps qui, dirigé par la conscience, change ses rapports au monde pour que le monde change ses qualités. »⁹⁵²

La relation entre l'être humain (corps et conscience) et le monde est inextinguible. Il y a adaptation permanente. Pour modifier le monde dans lequel il évolue, l'être humain travaille

949 *Ibid.*, p. 37.

950 *Ibid.*, pp. 36-37.

951 *Ibid.*, p. 41.

952 *Ibid.*, p. 42.

sa relation au monde. C'est alors l'humain qui fait le monde⁹⁵³. Il y a conséquemment un monde propre à chacun. Dans la perspective de la machine à représenter, il devient logique et indispensable de spécifier monde et représentation du monde.

« [...] l'émotion est un phénomène de croyance. La conscience ne se borne pas à projeter des significations affectives sur le monde qui l'entoure : elle *vit* le monde nouveau qu'elle vient de constituer. »⁹⁵⁴

La « croyance » et les projections de « significations affectives » renvoient à un triple mouvement. D'abord le stimulus, ensuite la projection, enfin l'adaptation. En fait, l'être humain vit dans sa représentation du monde. Il n'expérimente et ne connaît que le monde dans lequel il vit et dans lequel il se représente. C'est la représentation qu'il modèle pour qu'il y ait une adaptation possible. Cependant, de son point de vue, le monde et sa représentation sont confondus. Cela ajoute un caractère d'urgence à l'adaptation car la sollicitation du monde l'enjoint en permanence à travailler sa représentation ; afin de ne pas être débordé par la relation et l'émotion qu'elle suscite, dans les écarts qu'elle crée.

Le paramètre de l'émotion est donc essentiel dans la théorie systémique de la scénographie et dans le fonctionnement de la machine à représenter. La machine se connecte à l'être humain et se nourrit de ses émotions par l'investissement que demande le processus de projection, qui est aussi une réinjection de lui-même. Cette boucle parachève de verrouiller la connexion. Par ses divers processus, elle influe sur ses représentations, et ainsi sur sa relation au monde. En contournant l'intellectualisation, elle s'intériorise (parcours en boucle) et s'invisibilise. La stratégie déflagrative des images s'ancre dans l'expérience sensorielle et la mémoire. Les stimuli des images et des

953 Voir aussi la « multiplicité des mondes réels » de Nelson GOODMAN, *Manières de faire des mondes*, trad. de Marie-Dominique POPELARD, Éditions Gallimard, Paris, 1992 [Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1978], p. 17.

954 *Ibid.*, p. 51.

informations contenues dans les représentations alimentent un (magasin d') imaginaire. L'ensemble dialogue pour former une représentation du monde cohérente avec ses lois logiques mais invisibles, qui conditionnent les rapports des éléments entre eux et l'atmosphère ressentie. La boucle est bouclée, de l'émotion au ressenti. Tout ce processus conditionne le rapport de l'être humain au monde. Une fois que le processus est mis au jour, il devient possible de faire évoluer la relation de manière consciente et active, en agissant surtout sur les représentations (au niveau du sens). La machine à représenter est, dans un sens, une machine à influencer, manipuler voire conditionner, mais dans l'autre, elle est le meilleur outil de déconstruction de cette influence.

5. 2. Des capacités étendues de la machine

À travers l'étude de deux applications disciplinaires spécifiques \rightarrow marionnette et exposition \rightarrow , l'investissement émotionnel met au jour l'exploitation de la machine à représenter à des fins très précises qui révèlent ses capacités dont les enjeux sont les plus forts et profonds car touchant directement l'être humain récepteur dans son rapport à sa propre humanité, c'est-à-dire une attribution d'intégrité et un positionnement de médiation.

5. 2. 1. Performance marionnettique

L'impact de l'investissement émotionnel dans les propositions marionnettiques, ou plus largement dans le théâtre d'objets \rightarrow en fait là où l'acteur n'est pas humain mais personnage \rightarrow est un enjeu central tout à fait palpable. Pour le comprendre, on peut faire un petit détour par l'art des comics afin de poser clairement la situation :

« the idea that a picture can evoke an emotional or sensual response in the viewer is vital to the art of comics »⁹⁵⁵.

Cette citation de Scott McCloud, dans *Understanding Comics*, pose sans ambiguïté le fonctionnement par l'image. Ici, l'image est plutôt prise au sens de représentation visuelle mais elle fonctionne aussi avec une notion plus large d'image, comme l'image scénique proposée par le spectacle de marionnette. L'auteur précise que l'émotion est l'enjeu principal dans l'art des comics, ainsi que, finalement, dans la médiation entre le graphiste et le lecteur. Il est même le levier vital de ce fonctionnement. On peut relier l'idée avec la marionnette très facilement quand on fait la transposition par l'image scénique ainsi que par le fait que les personnages sont des représentations dans les deux cas. On peut ajouter, par rapport au système de représentation théâtral de la Renaissance florentine où l'acteur vivant a du mal à se fondre dans le support représentationnel du décor, que le personnage de comics ou la marionnette est de la même nature que son environnement⁹⁵⁶. Il n'y a pas d'hétérogénéité mais une altérité de transfert entre les traits ou matériaux constitutifs des personnages et de ce qui l'entoure. C'est l'ensemble qui parle⁹⁵⁷. C'est la scénographie qui communique. Il devient alors nécessaire pour l'auteur de développer ce qu'on peut nommer un paralangage pour que la représentation transmette les émotions qu'il souhaite faire véhiculer au personnage. L'auteur sollicite alors l'ensemble de l'univers des personnages de comics ou de marionnette pour supporter la transmission émotionnelle.

La marionnette est en fait un lieu d'échange entre le public et le montreur, un lieu/moyen d'investissements et d'intentionnalités, un lieu transitionnel. Son intégrité malléable se fait surface de projection, car si elle a l'apparence du vivant, elle n'est pas

955 Scott MC CLOUD, *Understanding comics : the invisible art*, HarperCollins Publishers Inc., New-York, 1993, p. 121. Traduction proposée : l'idée qu'une image peut évoquer une réponse émotionnelle ou sensuelle chez le regarder est vital à l'art des comics.

956 Steve TILLIS, *Toward an aesthetics of the puppet : puppetry as a theatrical art*, *Op. Cit.*, p. 50.
957 *Ibid.*, pp. 122-137.

une personne émettant son propre égo. La projection du public n'est pas freinée par l'élan vital de l'acteur. La marionnette n'émet pas de résistance à ce qu'on pense/ressent qu'elle pense/ressent. Steve Tillis utilise, dans *Toward an aesthetics of the puppet : puppetry as a theatrical art*, une référence à McPharlin :

« The audience, accepting the convention of puppets, projects itself into them with the same empathy that it feels for any other actors (1949 : 1). »⁹⁵⁸

C'est par l'intention du manipulateur mais aussi par la contribution active du public à rendre vivant quelque chose évoquant des signes de vie et d'émotion, que la marionnette est investie de conscience, de volonté propre et d'identité⁹⁵⁹. Tout ce processus nécessite ce que Steve Tillis appelle un « human involvement »⁹⁶⁰. Cela signifie que si le public ne participe pas, avec sa part de projection, le processus ne fonctionne pas. Le travail du manipulateur et du fabricant se situe alors dans la stimulation juste, pour reprendre les trois phases examinées plus tôt (stimulus, projection, adaptation).

Alors tout l'enjeu de la marionnette consiste à lui conférer une intégrité de personne, par le montreur mais aussi par le fabricant – dès sa conception –, et enfin par le public (projection et adaptation). La marionnette demande cet investissement et devient lieu de rencontre pour toutes les sensibilités qui font d'elle un être vivant. Elle est intentionnée. Elle est une « co-crédation »⁹⁶¹, selon la marionnettiste Dinaïg Stall. C'est une idée partagée par Annie Gilles, dans *Le Jeu de la marionnette : l'objet intermédiaire et son métathéâtre*. Elle y évoque une « complaisance, voire complicité du spectateur »⁹⁶².

L'illusion ne peut aboutir que lorsque le public, non seulement suspend sa crédulité en

958 Steve TILLIS, *Toward an aesthetics of the puppet : puppetry as a theatrical art*, Greenwood Press, New York, 1992, p. 47. Traduction proposée : Le public, en acceptant la convention des marionnettes, se projette lui-même dans celles-ci avec la même empathie qu'il ressent pour n'importe quels autres acteurs (1949 : 1).

959 *Ibid.*, p. 55.

960 *Ibid.*, p. 60. Traduction proposée : investissement humain.

961 Dinaïg STALL, séminaire *Les Tendances artistiques du théâtre de marionnette contemporain*, DESS Marionnette, UQÀM, janvier 2018.

962 Annie GILLES, *Le Jeu de la marionnette : l'objet intermédiaire et son métathéâtre*, Presses universitaires de Nancy, Nancy, 1981, p. 27.

acceptant les conventions, mais ajoute sur la marionnette la projection d'émotions, d'intentions et d'identité. Annie Gilles parle de « tentation animiste »⁹⁶³. Effectivement, le point d'intérêt se situe dans la magie de voir s'animer quelque chose qui n'est objectivement par vivant mais qui en donne tellement l'illusion que le doute émerge. Steve Tillis appelle ce phénomène la « double vision »⁹⁶⁴. C'est la perception que le spectateur a de la marionnette, à la fois comme un objet et comme un être imaginaire doté de vie. Le paradoxe crée un rapport magique et dote la marionnette d'une sorte d'âme propre.



Illustration 81: *Actes sans parole I* de Samuel BECKETT, mis en scène par Aurélia IVAN et François LAZARO, scénographie par Aurélia IVAN, interprétation de Rémi DEULCEUX et François LAZARO, Grand Parquet, Paris, 2006

Être étrange, quelque soit sa forme, son matériau ou sa taille, il cherche à être considéré comme une altérité singulière. Son existence performative demande instamment l'attention et l'énergie qui le rendent vivant et sans lesquelles il meure instantanément. Sa vie est une urgence relationnelle et émotionnelle. La mise en scène marionnettique d'*Acte sans paroles I*, de Samuel Beckett, par Aurélia Ivan et François Lazaro, pointe cette urgence, en jouant avec la dramaturgie d'un texte non destiné à la marionnette mais manifestant un manipulateur comme une sorte de *Deus ex machina* œuvrant depuis

963 *Ibid.*, p. 23.

964 Steve TILLIS, *Toward an aesthetics of the puppet : puppetry as a theatrical art*, *Op. Cit.*, p. 7.

l'appareillage scénotechnique. La mise en abîme renforce la perception du destin de la poupée comme dépendant de ses manipulateurs.

5. 2. 1. a. Le corps du monde

La marionnette utilise toute l'image scénique pour s'exprimer. Ce qui rend possible à Hélène Beauchamp de proposer l'idée, dans une interview imaginaire d'Alain Recoing, que le marionnettiste n'anime pas seulement la marionnette mais aussi tout son univers :

« -Alain Recoing quel est votre métier ?

-Il n'existe pas.

-Mais encore ?

-Artiste de l'animation, je mets en scène et j'anime des objets qui vont de la marionnette figurative à la forme animée abstraite, de cette forme animée à l'animation d'un complexe scénographique. ("Interview imaginaire", FR) »⁹⁶⁵

Il y a deux idées importantes ici. La première est que l'animateur prend en charge un ensemble matériel mais surtout représentationnel et imaginaire afin de donner vie et cohérence à l'entièreté de l'image scénique, ce qui demande une grande cohérence de sens du système de représentation. La deuxième est qu'il s'agit de donner vie et âme à un univers entier. Hélène Beauchamp pousse ensuite l'idée du « complexe scénographique » plus loin :

⁹⁶⁵Hélène BEAUCHAMP, *Alain Recoing : la marionnette ou « je est un autre »*, Éditions Thémaa (Association Nationale des Théâtres de Marionnettes et Arts Associés), Paris, 2009, p. 9, note 1.

« "animation" ne concerne pas seulement la poupée mais tout objet présent sur le plateau et plus largement l'espace scénique qui est lui-même animé comme une grande marionnette »⁹⁶⁶.

Ce qu'Hélène Beauchamp nomme aussi « scène-marionnette »⁹⁶⁷, demande autant d'investissement et d'intentionnalité pour se maintenir vivant dans la perception du spectateur et exercer sa mission de support complémentaire au personnage marionnettique, afin d'intensifier son existence. Pour revenir sur l'idée de paralangage abordée plus tôt, l'expression des intentions de la marionnette vont aussi s'appuyer sur le reste de son univers. Ce moyen est très bien explicité par Scott McCloud dans les comics. Toute le traitement de la case, ou vignette, concoure à donner des indices de perception au lecteur. Ces indices sont destinés à être intégrés par lui et réattribués au personnage avec lequel il s'identifie⁹⁶⁸. Ce qui fonctionne en traduction graphique dans les comics, se traduit en langage plastique de l'image scénique dans son entier et dans sa temporalité pour la marionnette. Toute la profondeur de la scénographie est d'obtenir une cohérence globale par l'articulation des divers éléments entre eux, cela tant au niveau plastique (y compris acoustique, odorifère, etc.), que temporel, sémiotique, etc. Plus le système de représentation élaboré devient cohérent, plus son autonomie grandit et son univers se fortifie dans sa logique de sens, et ainsi, d'existence propre. C'est le spectateur qui, à partir de l'intentionnalité de l'animateur à proposer des signes de vie et d'émotion, capte ces signes et projette une identité, une intégrité, une âme, des émotions, en fait une vie propre et autonome sur le personnage marionnettique. Celui-ci devient même capable d'interagir avec son environnement fictif et réel.

C'est toute la puissance de la scénographie qui est mise en place dans le champ d'action de la marionnette. On retrouve système de représentation, dispositif et sémiotique sollicitant l'investissement projectionnel et émotionnel de l'humain spectateur, pour faire

⁹⁶⁶*Ibid.*, p. 13 note 13.

⁹⁶⁷*Ibid.*, p. 27.

⁹⁶⁸Scott MCCLOUD, *Understanding comics : the invisible art*, *Op. Cit.*, pp. 122-137.

voir des actes parfois difficilement jouables par des acteurs, sans qu'ils soient choquants dans l'acte de mise en scène. L'approche peut y être directe, accueillant toute l'empathie du public et suscitant la révolte pour un traitement injuste et cruel envers un être fragile, reconnu dans son humanité.

5. 2. 1. b. Intégrités

En concordance avec ce qui a été dit précédemment, on peut synthétiser le fonctionnement marionnettique en trois pôles inter-reliés, formant un système ouvert :

1- Le premier pôle concerne l'animateur qui *intentionne* son objet, ou selon les propos d'Hélène Beauchamp : « l'objet dans lequel l'acteur projette son intention »⁹⁶⁹ mais aussi son imaginaire, ses propres émotions et son jeu puisqu'il s'agit bien d'un acteur. Le travail d'externalisation du jeu, du manipulateur-comédien à la marionnette, n'est pas à négliger. Il demande une grande concentration et une grande maîtrise afin de transvaser, comme dans une mécanique des fluides, la justesse des intentions. Elles doivent être perçues comme totalement attribuables à l'objet. Cela afin d'accomplir un processus d'autonomisation de la marionnette par rapport à son animateur. C'est elle qui doit focaliser toute l'attention, prendre vie par elle-même et faire oublier l'animateur. Ce processus est très bien décrit dans la *Ted talk* de la Handspring Puppet Company à propos de la création d'un cheval pour un spectacle intitulé *War Horse*⁹⁷⁰.

969Hélène BEAUCHAMP, *Alain Recoing : la marionnette ou « je est un autre »*, *Op. Cit.*, p. 29.

970HANDSPRING PUPPET COMPANY, « The genius puppetry behind *War Horse* », Ted Talk, Long Beach, 2011, <http://www.handspringpuppet.co.za/our-work/talks-and-publications/ted-talk-the-genius-puppetry-behind-warhorse/>, consulté le 27 janvier 2018, *War horse*, adaptation du roman de Michael Morpurgo (1982), mis en scène de Marianne Elliott et Tom Morris (2007, première au Olivier Theatre de Londres).



Illustration 82: Marionnette prototype du cheval créé par Basil JONES et Adrian KOHLER (Handspring Puppet Company) pour *War horse*, « The genius puppetry behind War Horse », Ted Talk, Long Beach, 2011, 14:03

Basil Jones et Adrian Kohler expliquent le détail des mouvements respiratoires indispensables à l'illusion de vie. Ils décrivent aussi les mouvements des oreilles et de la queue de l'animal qui lui donnent caractère et personnalité. À cela s'ajoute une multitude d'autres mouvements, conférant une attitude et une qualité reconnaissable de cheval vivant à la marionnette. L'illusion est saisissante.

2- Le deuxième pôle est le public qui perçoit les intentions de l'objet et y projette ses interprétations. Scott McCloud décrit bien le procédé employé pour les comics et sur lequel on peut revenir pour la marionnette. Il s'agit de la simplification des traits⁹⁷¹. La stylisation provoque une dépersonnalisation et permet une plus grande capacité de projection pour le lecteur. Autrement dit, moins il y a quelqu'un, plus je peux y être. C'est une idée creusée par Denis Vidal dans l'article « Retour d'animisme ?

971 Scott MCCLOUD, *Understanding comics : the invisible art*, Op. Cit., pp 36-37.

Anthropomorphisme et robotique humanoïde ». Il y étudie le paradigme de ressemblance humaine des robots et des marionnettes, et revient sur le graphique de « La "vallée de l'étrange", de Masahiro Mori »⁹⁷². Pour les deux, il montre un effondrement des courbes appelé « uncanny valley », où il identifie que pousser la ressemblance humaine de ces objets bascule à un moment dans le bizarre (cadavre ou zombie). En fait, avec tout ce que l'on a déjà vu, ce retournement peut se comprendre par la révolution du paradoxe constitutif de la marionnette. C'est un objet à qui l'on attribue artificiellement une vie et une intégrité de personne. Si le réalisme atteint un certain degré d'apparence humaine, il y a bascule de perception, l'objet peut alors être ressenti comme une personne humaine. Mais l'investissement d'intégrité et d'émotion se heurte au fait que l'objet ne dispose pas d'une vie et d'un égo réels propres. L'illusion en souffre. Néanmoins, la projection fonctionne toujours. Elle doit donc composer avec cet objet inerte qui va devenir cadavre pour rester cohérent avec la perception du monde.

Dans la perspective du rapport d'existence de la marionnette, il est intéressant de noter que si elle est la représentation d'un personnage⁹⁷³, elle doit lutter pour donner l'illusion de vivre dans un univers qui est le sien, mais aussi le notre. Elle doit toujours composer avec ce paradigme. Pour être crédible et susciter la projection, elle ne peut se contenter de ressembler à un être vivant, ce n'est même pas indispensable (dans le théâtre d'objet, par exemple), mais elle doit communiquer des signes qui manifestent qu'elle est vivante. Pour donner un exemple, on peut revenir sur les propos tenus par Basil Jones et Adrian Kohler dans la *Ted talk*. Tout le long de la conférence, les marionnettistes expliquent comment la marionnette demande à être investie. Sa première nécessité essentielle consiste à respirer, comme tout être vivant. Il y a donc une recherche de moyens pour créer cette illusion. Le résultat obtenu est parfois contre-intuitif comme le fait de faire

972 Denis VIDAL, « Retour d'animisme ? Anthropomorphisme et robotique humanoïde », DUFRÊNE Thierry et HUTHWOHL Joël (dir), *La Marionnette : objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation*, Éditions L'Entretemps, Laverune, 2014, p. 125.

973 Steve TILLIS, *Toward an aesthetics of the puppet : puppetry as a theatrical art*, *Op. Cit.*, p. 38.

respirer le cheval par des mouvements verticaux, et non horizontaux, de la cage thoracique. Or, l'effet obtenu est perceptible et reste dans une certaine logique, ce qui fait que la mission est remplie et que l'illusion fonctionne.

3- Le troisième pôle est l'objet transitionnel (la marionnette) qui dynamise activement les transferts de signes entre l'animateur et le public mais renvoie l'illusion de vivre pour lui-même. Dans l'article « Le silence », Javier Swedrky nomme le théâtre de marionnettes « théâtre des absents »⁹⁷⁴. Dans la mesure où, selon Micheline Legendre, le but du dispositif marionnettique réside dans l'« échange émotionnel qui s'établit entre le montreur et le spectateur »⁹⁷⁵, la marionnette devient un para-acteur. Pour exister, elle doit paradoxalement « s'absenter », afin de laisser le champ libre au flux des intentions de l'animateur et des projections du public. Elle doit se faire surface. L'animateur doit, de son côté, aussi s'absenter, dans le sens où il ne doit pas s'interposer entre la projection du public et son objet. On peut parler d'invisibilisation, ce qui n'est qu'une absence apparente. Pour revenir à l'idée de para-acteur, où ce que Henryk Jurkowski nomme de son côté « acteur "impersonnel" ou "non-personnel" »⁹⁷⁶, elle implique une intéressante notion de jeu, peut-être pourrait-on dire *parajeu*, pour la marionnette comme pour son animateur. Celui-ci est pris dans un double mouvement. À la fois il extériorise son jeu pour le transférer à la marionnette, comme une manière d'extension, et aussi l'intériorise, pour la partie qui le concerne, afin de ne pas s'interposer entre la marionnette et le public. Ce qui ne signifie pas qu'il ne puisse pas jouer aussi un rôle, à côté de la marionnette.

974Javier SWEDRKY, « Le silence », *Humain non humain, Puck : la marionnette et les autres arts*, revue annuelle thématique, no 20, Éditions de l'Institut International de la marionnette et de L'Entretemps, Charleville-Mézières et Lavérune, 2014, p. 68.

975Micheline LEGENDRE, « Marionnette », *Vie des arts, Op. Cit.*, p. 11.

976Henryk JURKOWSKI, *Métamorphose : la marionnette au XXe siècle*, Éditions de l'Institut International de la marionnette, Charleville-Mézières, 2000, p. 257.

Le système à l'œuvre demande donc l'ajustement d'un fonctionnement à deux intervenants et un objet tiers, pour une expérience de trois identités et intégrités distinctes. On pourrait dire qu'il est besoin de deux êtres humains pour faire advenir, voire transformer, l'*être marionnettique*. Celui-ci se caractérise par l'obtention d'une intégrité propre. Ce qui lui permet, au-delà de l'identité, d'acquérir un statut singulier de personne.

Le passage par la marionnette apporte un éclairage sur l'enjeu de l'émotion dans la théorie systémique de la scénographie. Il permet de comprendre où l'émotion se situe dans le mécanisme de la machine à représenter. On constate qu'elle est inhérente au mouvement de projection du spectateur (regardeur, auditeur, etc.). À partir du moment où il projette, il inscrit une part de lui-même ainsi qu'une connexion émotionnelle. L'émotion n'est donc pas à un seul endroit de la machine, c'est un flux dynamique qui en imprègne tous les rouages. C'est une circulation. C'est une relation. La machine à représenter n'impacte donc pas que la raison (sémiotique) ou l'intellect mais aussi les affects. Elle rend et diffuse autant d'émotion qu'elle en est chargée par l'humain qui l'investit. Elle donne corps à une forme d'altérité singulière, à la fois autre et reflet de soi.

5. 2. 2. Processus d'exposition

Une autre pratique intéressante à aborder dans l'exploitation émotionnelle de la machine à représenter est celle de l'exposition. Il est pertinent de passer par ce prisme car l'exposition creuse un propos médiatique. Elle développe la transformation de l'émotion en relation entre l'être humain et le monde. Le processus de médiation produit du sens par et pour l'émotion. Par la maîtrise de la mise en rapport des informations, la machine à représenter se présente alors clairement comme une médiation.

5. 2. 2. a. Entrée contemporaine

L'entrée en matière se fait par la notion de médiation culturelle développée progressivement dans les années 1980⁹⁷⁷, en particulier pour l'exposition, et des études du début du XXI^e siècle qui ont développé l'approche du processus d'exposition comme médiation. Cette approche, utilisée comme prisme d'entrée, est récente. L'étude de Serge Chaumier, dans son article « Les écritures de l'exposition », est un support judicieux pour comprendre l'imbrication de la scénographie, de l'exposition et de la médiation dans une perspective contemporaine. Il revient tout d'abord sur le rapport de l'exposition à la médiation :

⁹⁷⁷Serge CHAUMIER et François MAIRESSE, *La Médiation culturelle*, Éditions Armand Colin, Malakoff, 2017 [1ère éd. 2013], p. 172.

« C'est dans l'objectif de mieux conduire un propos que, ce qui est déjà en germe dans les *period rooms*, les dioramas, et les reconstitutions de genre, depuis le XIX^e siècle, est élargi. Au-delà de séquences trop autonomes, la volonté de faire sens de manière globale dans le cadre de la visite conduit à insérer l'expôt dans une narration. Ce n'est pas un hasard si s'impose alors le registre de la scénographie. À l'accumulation d'objets, même classés et organisés, présentés pour eux-mêmes ou pour le savoir que l'objet communique par la série dans laquelle il s'insère, succède une volonté de sens dans une construction plus globale. »⁹⁷⁸

Avec la volonté de faire sens dans l'orientation d'un propos global, concernant la réunion de plusieurs éléments hétérogènes, est introduite, de manière volontaire et pensée, la scénographie au XX^e siècle. Ce qui ne signifie pas qu'il n'y a pas de scénographie lisible avant, selon la démarche de la théorie systémique de la scénographie, mais qu'elle n'est pas un outil conscient comme tel. On peut ramener deux idées à ce point de bascule. La première est que cette approche est totalement complémentaire de celle que Pierre Sonrel pose en germe dans la réintroduction du terme de scénographie⁹⁷⁹. C'est à partir de là que le concept se développe, jusqu'à aujourd'hui, comme une mise en rapport. La contribution de la construction d'un sens global produit par la mise en rapport d'éléments hétérogènes prolonge le façonnage du concept contemporain de scénographie et rend cet outil pertinent pour d'autres domaines que le théâtre, ici en l'occurrence l'exposition. La deuxième idée est que l'apport de Pierre Sonrel et l'utilisation de la terminologie éclaire un concept qui existe déjà même s'il n'est pas nommé comme tel, celui de la théorie systémique de la scénographie. D'ailleurs Jérôme Glicenstein confirme cette approche dans *L'Art, une histoire d'expositions* :

« La scénographie d'exposition existe depuis bien longtemps ; au moins depuis qu'on expose les œuvres d'art hors de leur lieu d'origine. »⁹⁸⁰

978Serge CHAUMIER, « Les Écritures de l'exposition », *Hermès, la revue*, n° 61, Éditions CNRS, Paris, 2011, p. 47.

979Voir 2. 2. 6. c. Pierre Sonrel et le rapport scène/salle.

980Jérôme GLICENSTEIN, *L'Art, une histoire d'expositions*, PUF, Paris, 2009, p. 43.

Il ne parle pas directement d'une application conceptualisée de la scénographie mais de ses usages déjà en cours. Une pièce exposée prend en compte la manière dont elle est exposée. Elle ne peut être appréhendée sans son environnement ou son contexte. La prise de conscience de la dimension médiatique de l'acte de monstration au XX^e siècle n'efface pas ce qui a été produit auparavant. Nonobstant, cela permet de le penser et de le théoriser :

« Dépassant un certain positivisme de [Georges Henri] Rivière qui croit en la vérité de l'objet et donc à un discours scientifique mis à son service, [Jacques] Hainard l'affirme à l'occasion de l'exposition *La Différence* en 1995 : "Exposer, c'est mettre les objets au service d'un propos théorique, d'un discours, ou d'une histoire et non l'inverse." Dès lors, Jacques Hainard (2005, p. 369) appréhende le musée comme "un dictionnaire qui définit et analyse des objets jouant eux-mêmes le rôle des mots. En tant qu'exposant, muséographe ou scénographe, notre travail consiste à raconter une histoire avec des objets. Autrement dit nous produisons un discours". »⁹⁸¹

Ce propos renverse complètement l'approche neutre que l'on pourrait être tenté d'attribuer à de nombreuses expositions. Il ne pose pas la monstration des objets comme intention première, mais l'intention de transmettre un message en utilisant différents objets. Il établit ainsi les jalons de la machine à représenter. Il reste à ajouter la *fictionalisation* par l'introduction de la poétique, de l'imaginaire, de la représentation. Quelque soit le choix de perspective de présentation, elle est présente. Une ambiance à percevoir comme neutre est une construction.

981 Serge CHAUMIER, « *Les écritures de l'exposition* », *Hermès, la revue, Op. Cit.*, pp. 47-48.



Illustration 83: Scénographie d'exposition de Robert Carsen pour *L'impressionnisme et la mode* au Musée d'Orsay (2013), extrait de « Les Coulisses de l'exposition en cours de montage » © Cinétévé - Musée d'Orsay



Illustration 84: Scénographie d'exposition pour *Calder. Forgeron de libellules géantes* au Musée Soulagès de Rodez (2017), extrait de l'émission *Entrée Libre* de France 5

Entre ces deux propositions, dont l'une exploite le *white cube* avec son apparente neutralité (exposition de Calder), et l'autre se rend un peu plus présente (exposition sur la peinture impressionniste), la perception de la scénographie d'exposition varie, et les pièces qu'elle expose aussi. Les choix de mise en œuvre de Robert Carsen ont fait grand bruit à l'ouverture de l'exposition et mécontenté beaucoup de visiteurs, dont la journaliste Sabine Gignoux⁹⁸² qui lui reproche de distraire la perception des œuvres par la prégnance d'un décor. Son propos va même plus loin en critiquant le message politique, dégradant à l'encontre des œuvres – les présentant « [c]omme des attractions de foire »⁹⁸³ –, que véhicule les choix de cette scénographie. Or ce serait passer à côté de la dimension tout aussi politique du *white cube*, que de croire à sa neutralité. Il véhicule lui aussi un discours sur lequel viennent s'arrimer les antécédents et attentes du visiteurs. Comme le dit Jérôme Glicenstein,

« il n'y a pas de neutralité en matière de muséographie, mais il ne peut y avoir non plus de regard innocent de la part du spectateur »⁹⁸⁴.

Reste à comprendre comment ce discours (et sa lecture) se construit et comment il imprègne le processus de l'exposition. La réactance de Sabine Gignoux peut se comprendre dans la perception d'un message contraire aux enjeux attendus de l'exposition. Si les choix de mise en exposition sont contradictoires avec le propos à l'origine de la mise en relation des différentes pièces (le message de l'instigateur) et la volonté de les présenter pour des raisons précises, le visiteur peut le percevoir et se trouver déstabilisé dans sa visite. La journaliste est en effet outrée que « l'approche sociologique »⁹⁸⁵ soit gommée sous un vernis de joliesse policée. Il y a une réelle

982Sabine GIGNOUX, « La dérive des expositions-spectacles », journal *La Croix*, 30 septembre 2012, http://www.la-croix.com/Culture/Expositions/La-dérive-des-expositions-spectacles-EG_-2012-09-30-859356, consulté le 20 mars 2018.

983*Ibid.*

984Jérôme GLICENSTEIN, *L'Art, une histoire d'expositions*, *Op. Cit.*, p. 9.

985Sabine GIGNOUX, « La dérive des expositions-spectacles », *Op. Cit.*

continuité de communication, du début à la fin du processus d'exposition et une nécessité de cohérence afin de conserver l'intégrité du propos de départ.

« La classification des expôts est, en quelque sorte, la première "écriture" de l'exposition, elle en est aussi – nous l'oublions trop souvent – la première médiation. En faisant le choix de présenter de telle ou telle manière, il s'agit de proposer une "lecture" ; et donc une compréhension au public. Ainsi, les musées qui nous apparaissent trop vite dénués d'aides à la visite, parce que présentant "seulement" des œuvres, sont pourtant déjà dans une démarche de médiation *via* l'accrochage. Le parcours est pensé dès l'origine comme un mode opérant, et parfois suffisant, d'adresse au public. »⁹⁸⁶

L'auteur décrit très bien qu'il n'est en fait pas possible d'être neutre. La mise en relation d'un contenu avec un public implique un rapport singulier par les conditions particulières du contexte dans lequel cette mise en relation se passe. Cela arrive aussi dans l'autre sens. Le visiteur apporte avec lui sa singularité et ses projections :

« Ainsi Jean Davallon pointe-t-il la co-construction du sens par les interprétations qui en sont perçues par le visiteur. La muséologie entre dans une phase davantage axée sur la réception, puisque c'est l'interprétation ou l'explicitation qui s'avère, au final, constituer le véritable récit.

Ainsi davantage qu'à un texte, il faudrait comparer l'exposition à un *hypertexte*, constitué de multiples liens. »⁹⁸⁷

À la fin de cette entrée en matière, on retrouve la boucle de projection caractéristique de la machine à représenter dans l'idée de « co-construction » et d'« interprétations ». Tout d'abord, cela signifie que l'exposition est bien un terrain de jeu légitime pour la théorie systémique de la scénographie. Ensuite, ces informations ouvrent sur le champ de la relation performative qu'elle entretient, en tant que médiation, entre l'être humain et le

986 Serge CHAUMIER, « Les écritures de l'exposition », *Hermès, la revue, Op. Cit.*, p. 46.

987 *Ibid.*, p. 49.

monde. On peut tout de même pointer, qu'à ce stade, il est peu question de l'institution culturelle comme instigateur de l'exposition. Elle semble s'invisibiliser derrière sa production, ce qui ne contredit pas la machine, bien au contraire.

5. 2. 2. b. Médiation d'un discours

Une exposition n'est pas la présentation neutre et simple de pièces, quelles qu'elles soient. Elle possède, de par sa mise en acte, une intention inhérente. Elle contient donc un message à délivrer à travers la monstration. Pour reprendre le propos du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* :

« La médiation se définit donc comme le moment et l'action de servir d'intermédiaire entre deux termes ; elle met en place une triade essentielle constituée des deux éléments qui entrent en relation et de l'intermédiaire – ce troisième élément qui les met en présence l'une de l'autre. »⁹⁸⁸

C'est là qu'intervient la scénographie. C'est là où réside son champ et son pouvoir d'action. C'est elle qui se charge alors de mettre en relation les différents éléments entre-eux afin de rendre l'organisation de la présentation cohérente, de lui conférer une intégrité, une atmosphère, un imaginaire, d'assurer l'accessibilité selon l'intention désirée et de véhiculer le sens impulsé.

« [...] le scénographe, le commissaire, le muséographe ne se contentent pas de poser des objets en un lieu, mais visent à produire du sens par la mise en relation de ces objets entre eux, avec le lieu et avec des textes ou certains éléments visuels. »⁹⁸⁹

988 Raymond MONTPETIT, « Médiation », *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, André DESVALLÉES et François MAIRESSE (dir.), Éditions Armand Colin, Malakoff, 2011, p. 218.

989 Jérôme GLICENSTEIN, *L'Art, une histoire d'expositions, Op. Cit.*, pp. 85-86.

Il ne faut pas oublier les visiteurs, la scénographie permet à l'exposition d'être un lieu de rencontre dans « [...] la relation qui s'établit entre les objets et le public [...] »⁹⁹⁰. Si dans cette citation Jean Davallon attribue cette mise en relation en général à l'exposition, c'est, à l'intérieur de celle-ci, la scénographie qui est à l'œuvre. C'est une idée que l'on peut trouver, formulée un peu différemment, chez Serge Chaumier et François Mairesse :

« [...] et donc l'ensemble de la scénographie, tout est porteur de signe et se présente comme forme de médiation. »⁹⁹¹

La scénographie est un liant signifiant. Étudier le processus de mise en exposition apporte alors de précieuses informations sur la manière dont s'élabore la structure du contenu à lier. C'est ce que l'on retrouve dans la formule proposée par Loïc Lefebvre :

« nous considérerons la manière dont l'exposition est pensée dans le processus médiatique, communicationnel et référentiel »⁹⁹²

Cette considération approche, de fait, l'exposition comme un programme de communication entre un instigateur, un support et un public avec transmission d'un contenu. Comme avec la marionnette, la répartition est tripartite (sans compter la scénographie médiatrice). Ce qui soulève un rapport plus complexe qu'une rencontre entre seulement deux parties, l'œuvre et le visiteur. L'exposition modifie ce rapport en apportant son propre discours dans la relation. Elle agit ainsi avec des :

990Jean DAVALLON (dir. du numéro), « Le musée est-il un média ? », *Regards sur l'évolution des musées, Publics et musées*, n° 2, Éditions L'Harmattan, Paris, 1992, p. 105.

991Serge CHAUMIER et François MAIRESSE, *La Médiation culturelle*, Op. Cit., p. 62.

992Loïc LEFEBVRE, *La Scénographie d'exposition : une pratique de médiation spatiale mise à l'épreuve par l'itinérance des expositions*, Op. Cit., p. 5.

« stratégies de communication dans un objectif de médiation, pratiques qui tendent à inscrire le processus signifiant dans l'espace expositionnel muséal »⁹⁹³.

Le « processus signifiant » concerne le message structurant l'exposition, autrement dit le programme (ou message). Il s'inscrit dans « l'espace expositionnel ». En fait, il prend corps et forme dans les rapports structurels de l'exposition. Ce qui fait que l'exposition véhicule des signes et du sens en plus des pièces à exposer, dans son expression. Les qualités plastiques autour des pièces parlent autant que les pièces elles-mêmes. Leur interactivité vise à « mettre en éveil le fonctionnement psycho-cognitif du visiteur »⁹⁹⁴. Il s'agit d'une communication double dans le cas du schéma d'exposition classique. Il y a la communication des pièces en elles-mêmes, ensuite il y a la communication didactique avec son programme lisible et présenté comme tel (textes, cartels, etc.). L'exposition engage ainsi une interaction consciente prononcée. Puis, il a la communication formelle des choix de mise en rapport des différents éléments (utilisation de vitrine, hauteur de socle, nombre de pièces au mur, rajout de cimaise, peinture colorée des murs, parcours spatial, etc.). La scénographie de l'exposition, au sens actuel, soutient le propos du programme mais produit aussi son propre discours. La prise en compte de tous ces éléments ensemble produit la théorie systémique de la scénographie de l'exposition. C'est cet ensemble qui vient jouer sur les émotions et la distance critique.

« La mise en exposition : une pratique de médiation et de spatialisation aux stratégies de communication multiples. »⁹⁹⁵

Il est impératif de revenir sur le terme de spatialisation qui revient très souvent dans l'exposition et qui, comme nous l'avons vu précédemment, a poussé la définition de la scénographie contemporaine en général. La mise en exposition utilise l'« appréhension

⁹⁹³*Ibid.*, p. 5.

⁹⁹⁴*Ibid.*

⁹⁹⁵*Ibid.*, p. 8.

sensible », l'« approche sensorielle » et « intellectuelle », la « sémiotisation », la « scénarisation », l'« installation », la transmission d'« informations »⁹⁹⁶. Tous ces éléments, que l'on a vu constituer progressivement la théorie systémique de la scénographie, et qui prennent corps ici, s'articulent avec ce que l'on commence à voir de l'exposition comme stratégie de médiation. On peut vraiment comprendre que la signaler comme « mise en espace »⁹⁹⁷ serait passer à côté de son enjeu. On peut faire ici un rapide parallèle avec le paysage. L'exposition en partage des points communs : « un cheminement cohérent dans un espace raisonné : le parcours d'exposition », c'est-à-dire ménager des vues, construire un parcours avec des « frontières », des « points de vue d'ensemble », un guidage pour le visiteur⁹⁹⁸, etc. Comme on l'a vu plus tôt, la spatialisation ne prend pas en charge la temporalité, les sens, les contenus, les émotions, etc. ni pour le paysage, ni pour l'exposition. Elle appauvrit la *mise en rapport*, qui est beaucoup plus riche, à défaut d'être moins imagée, et fonctionne dans toutes les disciplines investies par la théorie systémique de la scénographie.

« [L]es professionnels du Musée se sont vite aperçu qu'il ne suffisait pas d'exposer des objets simplement »⁹⁹⁹.

L'expographie, terme proposé par André Desvallées dès 1993 pour mise en exposition¹⁰⁰⁰, demande un accompagnement de ce qu'elle présente pour rendre son message accessible. Ce qui peut paraître à première vue paradoxale mais qui prend son sens quand on comprend que montrer, c'est déjà orienter. Et si Loïc Lefevbre établit bien une différenciation entre les rôles/fonctions du muséographe (exigence du contenu, transmission du message) et de l'expographe/scénographe d'exposition (adaptation de la forme)¹⁰⁰¹, il n'est pas possible de séparer aussi clairement le fond et la forme (*operatio*

996 *Ibid.*, pp. 9-10.

997 *Ibid.*, p. 5.

998 *Ibid.*, les citations de cette phrase, pp. 34-35.

999 *Ibid.*, p. 12.

1000 *Ibid.*, p. 10.

1001 *Ibid.*, pp. 31-33.

et *diseño*), surtout dans la perception du public, pour qui la forme va conditionner la transmission du fond, ce que confirme Serge Chaumier :

« Il serait donc trop simple de scinder ce qui serait de l'ordre de la conception intellectuelle du côté de la muséographie et ce qui serait de la forme du côté de la scénographie. »¹⁰⁰²

En effet, d'un côté l'une et l'autre sont complètement imbriquées – fond et forme – mais surtout car, de l'autre côté, la scénographie produit son discours propre et conditionne celui de la muséographie.

« [...] la scénographie véritable n'est pas un décor elle est expression de pensée. Il s'agit alors de déterminer laquelle, et si l'on renforce des idéologies, fût-ce inconsciemment, ou si l'on affirme au contraire à travers elle un point de vue. »¹⁰⁰³

Si la muséographie impulse le propos de départ et procède à une organisation des expôts au service de ce propos, la scénographie, en tant que médiation, se pose comme manière et condition d'accès aux expôts, au propos du programme muséographique et à son discours propre. Elle englobe tout. C'est une idée que l'on peut retrouver dans la notion d'« hyperimage » proposée par Jean Davallon et résonnant avec celle d'« hypertexte » avancée plus tôt par Serge Chaumier :

« [...] la scénographie dans son ensemble fabrique une hyperimage qui englobe toutes les autres et s'avère signifiante. »¹⁰⁰⁴

Dans l'exposition, il ne peut pas réellement *ne pas* y avoir de scénographie. Elle est la présentation (en fait représentation), elle est la condition, elle est la mise en relation de

1002 Serge CHAUMIER, *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*, Éditions de La Documentation française, Paris, 2012, p. 71.

1003 *Ibid.*, pp. 70-71.

1004 *Ibid.*, p. 74.

tous les éléments jusqu'au visiteur. Elle n'est pas à négliger, surtout si l'on désire qu'elle soit en adéquation avec la muséographie et qu'elle ne propage pas de contre-sens.

5. 2. 2. c. Qualité de réception

Il est judicieux de se référer au propos de Jean Davallon dans *L'Exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, pour approfondir la relation de l'exposition au visiteur. L'auteur y étudie en profondeur la capacité de l'exposition – en l'occurrence plutôt de l'expographie, qu'il nomme « opération de mise en exposition »¹⁰⁰⁵, par intentions et « gestes »¹⁰⁰⁶ – à produire son message en conditionnant celui du programme muséographique. L'auteur introduit une notion importante dans le paradigme :

« un mode de représentation engage toujours un "discours" sur ce qui est présenté et une sociologie spontanée de la perception des œuvres »¹⁰⁰⁷.

Effectivement, dès lors que l'on considère la mise en exposition comme mise en représentation, la machine à représenter émerge en puissance, avec tout ce qu'elle implique. La présentation d'une pièce est en fait une représentation car la pièce ne peut se déprendre de la manière dont elle est présentée et du rapport que cela crée. On peut comprendre alors comment la mise en exposition et la scénographie produite, peuvent prendre le pas sur le programme.

1005 Jean DAVALLON, *L'Exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1999, p. 11.

1006 *Ibid.*

1007 *Ibid.*, p. 178.

« Et par le fait même, se déplacer du texte vers le média : passer d'une machine sémantico-pragmatique à un *dispositif* socio-symbolique. L'exposition n'était plus alors un simple objet de langage mais plutôt un espace où se produisait du langage. »¹⁰⁰⁸

L'exposition propose bien deux langages en une seule performance. On peut aussi y ajouter celui de chaque pièce exposée qui n'est pas mentionné dans la citation. Néanmoins, c'est le langage formel qui est le plus puissant car aussi le plus présent. Il en vient à conditionner les autres. C'est l'ensemble qui constitue la machine à représenter et lui confère la capacité de média :

« Agencement matériel et organisation conceptuelle sont indissolublement liés dans le fait de prendre en charge le visiteurs, de s'adresser à lui. Et c'est cet usage d'un agencement technique en vue de la réception de quelque chose par quelqu'un qui me semble un des aspects constitutifs d'un média. »¹⁰⁰⁹

La théorie systémique de la scénographie, en prenant en charge la forme et les rapports dans l'exposition, prend aussi sous sa coupe, la communication et le visiteur dans son entièreté. Elle prend ainsi en compte son corps, sa sensibilité et ce qui se produit chez lui, y compris la production émotionnelle. Elle concerne la relation de l'exposition au visiteur. En ce sens on peut la qualifier de médiation et de média. En prenant en compte cette dimension non matérielle, et surtout non prise en charge par la langue mais ressentie, Jean Davallon aussi utilise un autre terme qui connecte directement avec ce qui a formé le concept scénographique théâtral au tournant du XX^e siècle :

« Dès l'entrée dans l'exposition, avant même de voir les objets présentés, je perçois une ambiance. »¹⁰¹⁰

1008 *Ibid.*, p. 18.

1009 *Ibid.*, pp. 36-37.

1010 *Ibid.*, p. 177.

Avec l'utilisation du mot « ambiance », on retrouve le terme désormais consacré de la théorie systémique de la scénographie, qui prend en charge aussi toute la dimension immatérielle, de perception, de projection, ainsi que d'émotion. En outre, la citation pose comme première, la médiation globale de l'exposition avant celle des pièces ou du programme.

L'équation intensifie d'autant plus son lien à la machine à représenter quand Jean Davallon le formule comme une « médiation instaurée entre le visiteur et le monde représenté »¹⁰¹¹. Effectivement, c'est un décalage de perspective qui ouvre la porte en grand sur la machine à représenter. L'idée de qualifier l'exposition de « monde représenté » évacue définitivement toute velléité de neutralité et réintroduit légitimement la relation de l'être humain à sa représentation du monde. Représentation que le visiteur vient, potentiellement de lui-même, confronter avec celle proposée par l'exposition. En outre, Jean Davallon qualifie l'expérience de l'exposition de « rituel de représentation »¹⁰¹². On retrouve, avec la création et le respect de règles, de prescriptions et la performativité, associés à un désir de reconduire la création du monde, la définition du rituel religieux :

« Les rituels religieux dont la fonction est de répéter l'activité originaire des puissances divines consacrent ainsi la participation des hommes à la création continuée de l'univers (Philos., Relig., 1957, p. 34-15) »¹⁰¹³.

Et c'est tout à fait logique lorsque l'on se réfère à l'histoire de l'exposition selon Jérôme Glicenstein. Lors de l'essor de la notion d'art en Occident, à la Renaissance, on l'a vu avec Régis Debray¹⁰¹⁴, celle-ci se détache d'une histoire de l'anthropologie pour devenir relativement autonome. Il est alors nécessaire de lui conférer une légitimité :

1011 *Ibid.*, p. 37.

1012 *Ibid.*, p. 1.

1013 Définition du terme « rituel », Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, entrée B, <http://www.cnrtl.fr/definition/rituel>, consulté le 3 mars 2018.

1014 Voir 3. 3. 2. Dépassement de l'Art.

« Pour assurer une légitimité aux œuvres d'art, il fallait leur attribuer la plus grande dignité possible : une dignité égale à celle du pouvoir politique ou de la religion. »¹⁰¹⁵

La dignité est une notion immatérielle. Ici elle est même représentationnelle car elle entre dans le champ de capacité de la théorie systémique de la scénographie. Dans la mesure où il s'agit d'attribuer une certaine qualité à un objet, on retrouve le procédé des comics et de la marionnette étudié plus tôt. Par le maniement du système de représentation de son environnement, la machine à représenter parvient à conférer une qualité émotionnelle à l'objet. En l'exposant dans les signes du sacré, l'objet bénéficie de la projection imaginaire de celui-ci.

Il n'est pas anodin de voir le pouvoir politique et la religion resurgir. Ils ont en effet en commun de chercher à modeler une représentation du monde particulière et à s'en faire la médiation privilégiée. D'ailleurs, Jean Davallon poursuit ensuite son analogie, avec l'exposition, dans ce sens :

« l'ambition démesurée de la mise en exposition : vouloir saisir le monde »¹⁰¹⁶.

À travers un angle particulier ou un échantillon, l'exposition se pose en relation entre le visiteur et un élément qui nécessite sa compétence pour lui être accessible. Dans le mouvement inverse, l'exposition demande à se saisir de cet élément pour être pertinente et efficace dans sa médiation. Posée ainsi, c'est-à-dire comme performance médiatique, l'exposition (et la scénographie de l'exposition) s'entend comme une interface nécessaire de rencontre effective, de dialogue efficient et de compréhension entre le monde \rightarrow à travers l'objet et son explication \rightarrow et le visiteur.

1015 Jérôme GLICENSTEIN, *L'Art, une histoire d'expositions, Op. Cit.*, p. 31.

1016 Jean DAVALLON, *L'Exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique, Op. Cit.*, p. 187.

5. 2. 2. d. Et le(s) visiteur(s)

À l'autre bout du processus, se trouvent les visiteurs. Ceux-ci font la démarche active de venir à la rencontre de l'exposition. Attendus et indispensables, les visiteurs sont surtout pensés comme un seul, idéal. Il lui est demandé beaucoup pour que l'exposition se performe complètement. Il est plus ou moins censé savoir qu'il est au centre de ce fonctionnement, et venir avec cette idée en tête. C'est en tous cas le propos de Jean Davallon. L'exposition agit comme un « dispositif de réception »¹⁰¹⁷ car le visiteur « participe activement à son fonctionnement »¹⁰¹⁸. On assiste alors à une « situation de connivence »¹⁰¹⁹. On peut même parler d'un « contrat communicationnel »¹⁰²⁰ dans la relation de confiance qui l'unit à l'institution garante de l'authenticité du contenu proposé. De son côté, l'institution instigatrice de l'exposition proposée montre son « intention constitutive de rendre accessibles les choses agencées dans son espace »¹⁰²¹. Du côté du visiteur, il sait que pour aller dans une exposition, il lui sera demandé une activité « cognitive »¹⁰²². Alors, en rentrant, son attente « vise d'abord à saisir la manière dont l'exposition répond à l'intention de le faire accéder à l'objet »¹⁰²³. Le dispositif de l'exposition exprime tout de suite quelle place il donne au visiteur. Il est explicite dans le rapport qu'il pose d'emblée avec son corps. Cette interrelation active et consciente fait dire à Jean Davallon que « l'exposition est le média de la présence »¹⁰²⁴. Ce qu'il explique ainsi :

1017*Ibid.*, p. 26.

1018*Ibid.*

1019*Ibid.*, p. 1.

1020*Ibid.*, p. 35.

1021*Ibid.*, p. 17.

1022*Ibid.*

1023*Ibid.*

1024*Ibid.*, p. 191.

« La mise en exposition crée un mode clos, fini. Un monde saturé d'objets accumulés ; un spectacle chargé de sens. C'est un monde réflexif, les objets se renvoient les uns aux autres, et ils sont présents pour s'offrir aux gens, qui sont eux-mêmes présents pour eux. Ces gens s'accumulent en face des objets accumulés. Tout revient à cette présence réciproque. Mais en même temps, l'exposition est un monde fondamentalement tourné vers un ailleurs. Il est tourné vers celui qui l'a produit et qui n'est pas présent ; vers une origine. »¹⁰²⁵

Tout ce qui est évoqué là est une description de dispositif. Des éléments hétérogènes sont réunis à un moment dans un endroit. Ils sont mis en présence. Mais cela par une volonté extérieure qui a mobilisé les éléments et élaboré le programme de sa communication. D'un point de vue relationnel, l'exposition met en présence son intégrité et celle du visiteur mais absente l'instigateur. La machine à représenter le masque par l'interface de l'exposition. Les éléments factuels ne sont pas tout à fait exacts du côté du visiteur non plus. Comme il a été dit plus tôt, l'exposition est pensée pour un visiteur idéal, dans sa taille, sa cognition, sa culture, etc. et également solitaire dans bien des cas. La mise en présence est un fait dans l'expérience. Néanmoins, le projet d'exposition théorique et sa mise en œuvre sont souvent en décalage¹⁰²⁶.

Cela met en lumière quatre éléments. Le premier est la confusion entre dispositif et système dans le procédé d'exposition par Jean Davallon. Il y a bien hétérogénéité des expôts mais l'intégrité de l'exposition et assurée par le système de représentation développé par le programme, voire un second propre à la scénographie. Le deuxième est le potentiel multiple des instigateurs de la machine à représenter. Il y a au moins l'institution, le commissaire et le muséographe (pour une exposition classique), ce qui

¹⁰²⁵*Ibid.*, p. 192.

¹⁰²⁶C'est aussi ce que j'ai pu constater en travaillant comme agent de plateau au Musée du Quai Branly à Paris, entre 2011 et 2012, en particulier concernant les flux de visiteurs, non pensés dans la disposition de certaines expositions temporaires. Ils pouvaient provoquer des bouchons en formant des goulots à cause de cimaises trop rapprochées ou à cause de la proposition d'une vidéo dans un passage. L'agglutinement des visiteurs pouvait même poser des problèmes de sécurité ou des malaises par temps lourd.

peut donner des intentions contradictoires ou masquées dès le départ. Le troisième est la capacité de la machine à représenter comme média et médiation invisible. Le quatrième est la prise en compte aléatoire du visiteur comme être humain par les instigateurs. On peut citer les parcours trop longs, les lignes d'accrochage trop basses qui oublient les jours de grande affluence, le mélange cacophonique de plusieurs bandes sonores, etc. Tout cela pour aboutir à une dernière idée : la machine à représenter est manipulable par l'être humain pour l'être humain. Elle n'atteint pas sa capacité optimum à chaque fois. Elle aussi est dotée d'une capacité d'erreur humaine.

L'exposition est donc le lieu d'un discours à destination du visiteur qui fait la démarche d'y venir. Cela pose ainsi l'exposition comme un lieu de rencontre. Il est intéressant de prendre en compte le fait que le visiteur vient, le plus souvent, volontairement et consciemment vers cette découverte médiée. C'est un élément important de l'enjeu de l'exposition. Chris Dercon, ancien directeur de la Tate Modern (Londres) et de la Volksbühne (Berlin), a utilisé le terme d'« *estrangement* »¹⁰²⁷ à propos des raisons invoquées par des visiteurs pour venir à une exposition, lors d'un sondage. On peut le traduire par éloignement, par une distance, pas seulement spatiale mais générale ; rendre étrange. L'exposition exprime alors une situation singulière où le visiteur vient prendre connaissance de quelque chose qu'il ne connaît pas ou qui lui est présenté comme tel. Dans la démarche il y a mise en contact avec une intégrité extérieure, autre, différente, étrange ou présentée/perçue comme telle, que le visiteur vient intégrer à sa représentation du monde. Pour accomplir ce processus, l'exposition lui demande de mobiliser sa raison et d'ouvrir la capacité d'apprentissage de sa cognition, avec les informations supplémentaires et contextuelles qui lui sont apportées (livrets, cartels, audio-guide, etc.). C'est l'inverse de la démarche immersive qui insiste sur l'émotion. Cependant le concept d'exposition porte une illusion : la médiation de la

¹⁰²⁷Chris DERCON, communication « *Is there a future for the museum ? Which future ?* », colloque *Des lieux pour penser : musées, bibliothèques, théâtres*, Musée de l'Homme, Paris, 20-22 juin 2018.

scénographie n'est pas neutre et influe sur la prise de connaissance. Et c'est parfois l'exposition qui rend l'expôt étrange, qui modifie son intégrité ou le musée qui « [...] attribue d'autres fonctions à l'objet en abrogeant sa ou ses fonctions antérieures. »¹⁰²⁸ C'est clairement le cas pour nombre de pièces présentées au Musée du Quai Branly par exemple. Des objets culturels ou du quotidien sont déconnectés de leur milieu d'expression pour être exposés dans un milieu qui les coupe de leur fonction, auprès de visiteurs qui n'en connaissent pas l'usage. Des vidéos tentent, pour certains, d'en resituer le contexte, mais ne modifient pas le nouveau statut d'expôt qui leur est conféré. L'exposition n'est pas une démarche purement raisonnable. Même en invitant le visiteur au recul par la manière de représenter l'expôt et en invitant à agrandir sa connaissance, la présence de sa médiation ne dépend pas l'être humain visitant, de son émotion et de sa représentation du monde. André Desvallées et François Mairesse proposent l'idée que « c'est par la médiation de sa culture qu'un individu perçoit et comprend le monde »¹⁰²⁹. Très souvent les expositions « médient » avec la culture et les systèmes représentationnels de l'institution et des visiteurs, plus rarement avec ceux des expôts représentés. L'effet d'« étrangement » est bien, par ce biais, un effet scénographique.

Les domaines de la marionnette et de l'exposition montrent leur imprégnation par la machine à représenter. Elles sont bien ainsi des intégrations logiques de la théorie systémique de la scénographie. Passer par leur prisme permet de mieux comprendre le fonctionnement et surtout la puissance de son infiltration dans des aspects vraiment très étendus. La scénographie imprègne le quotidien de l'être humain et surtout des territoires qu'il pourraient évaluer comme neutres mais qui le touchent de manière intime.

1028Remo, GUIDIERI, « L'Imaginaire du musée », *Le Futur antérieur des musées*, Association Nationale pour la formation artistique, Editions du Renard, Paris, 1991, p. 86.

1029André DESVALLÉES et François MAIRESSE (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, *Op. Cit.*, p. 215.

5. 3. La machine à représenter et le monde

Ajouter l'entrée des émotions, de l'intégrité, de la médiation et de l'erreur au paradigme de la théorie systémique de la scénographie parachève d'imbriquer l'être humain dans la machine à représenter, non seulement à l'échelle individuelle mais aussi à l'échelle sociétale. En fait, la machine à représenter est indissociable de l'humain et inversement. C'est ce qui lui permet de cerner et de comprendre le monde en se le représentant. Il lui donne ainsi forme, corps, limites, échelle et sens. Et il en est surtout le centre de pensée et de perception. Avec, pour lien, l'émotion, il tente de comprendre le monde en faisant évoluer ses représentations. Le dialogue est parfois dur et source de difficultés, certaines infranchissables sans abandon douloureux. C'est aussi ce que peut dire Jean-Paul Sartre, par la prise en compte de l'émotion :

« [...] même si, objectivement perçue, l'émotion se présentait comme un désordre physiologique, en tant que fait de conscience elle n'est point désordre ni chaos tout pur, elle a un sens, elle signifie quelque chose. Et par là, nous n'entendons pas seulement qu'elle se donne comme qualité pure : elle se pose comme une certaine relation de notre être psychique avec le monde ; et cette relation – ou plutôt la conscience que nous prenons d'elle – n'est pas un lien chaotique neutre entre le moi et l'univers ; c'est une structure organisée et descriptible. »¹⁰³⁰

La machine à représenter est alors autant un outil de perception et de compréhension que de création, de reconduction ou de déconstruction. Elle modèle le monde. Une représentation différente pour chaque individu mais des structures communes reconnaissables pour des cultures partagées. Elle crée une réalité que l'on pourrait dire projectionnelle.

1030 Jean-Paul SARTRE, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Éditions Hermann, Paris, 1965, p. 20.

« Or *l'homme* est un être de même type que le *monde*, il est même possible, comme le croît HEIDEGGER, que les notions de monde et de « réalité-humaine » (*Dasein*) soient inséparable. »¹⁰³¹

Outil d'humain pour humain, la théorie systémique de la scénographie s'infiltré partout où les représentations, images et imaginaires sont à l'œuvre. Dans son entrée de médiation/communication, la machine à représenter traduit et permet de décrypter les représentations. Dans son entrée politique, elle offre la capacité d'un conditionnement et d'une manipulation, par la désintellectualisation des messages et la maîtrise du rapport entre les choses qui détermine leurs relations. À l'inverse, elle permet de comprendre, par la lecture distanciée de ces rapports et messages, les tentatives d'influence. Dans son entrée sociologique, elle travaille des systémiques relationnelles de transmission de représentations. Dans son entrée philosophique, elle exprime la place et l'interdépendance de l'être humain dans le monde qu'il se représente. Elle pose l'humain comme un être en prise permanente avec son imaginaire et ses émotions, impressionnable dans sa sensibilité et sa mémoire par les images qu'il rencontre, manipulable par la représentation qu'il se fait du monde et de la représentation qu'il se fait de la relation qu'il entretient avec lui.

5. 4. L'humain et le sens

L'humain est le centre, le cœur de la machine à représenter. Elle se performe par et pour lui. Elle est sa manière de saisir le monde, d'y mettre du sens et d'en tirer une certaine reconnaissance d'existence. Par exemple, dans la première constitution japonaise écrite connue, en 604, par le prince Shôtoku, le troisième décret stipule, dans une métaphore, que le respect de la hiérarchie se reflète dans le déroulement ordonné et

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 8.

complet des saisons¹⁰³². Cette représentation simple donne une idée des implications tentaculaires que ce paradigme relationnel induit. La représentation des paysages saisonniers n'est pas l'expression d'une esthétique vide, mais une tentative d'ordonner le chaos du monde en humanisant l'indifférent univers. Le sens crée le monde humain. C'est un monde justifié, un monde saisi, un monde modelable car un monde ému, plus encore, un monde reconnaissant. La machine à représenter crée une place pour l'être humain, elle lui donne un sens en humanisant le monde par la projection d'une relation d'émotion. Elle est une innovation humaine destinée à inscrire l'être humain dans le monde, entendue dans le sens que peut donner Nelson Goodman :

« Si, en outre, les mondes sont autant faits que trouvés, alors connaître c'est autant refaire que rendre compte. [...] Découvrir des lois implique de les rédiger. Reconnaître des motifs consiste surtout à les inventer et les appliquer. Compréhension et création vont ensemble. »¹⁰³³

En cherchant à comprendre le monde, et ainsi à l'humaniser, l'être humain crée l'outil de la machine à représenter pour se saisir du monde et surtout de sa relation à lui.

Néanmoins, elle n'a pas été nommée ainsi jusqu'à présent. Elle n'a pas de consistance matérielle et n'a de manifestation que performative. Elle reste informulée la plupart du temps. Quand il utilise la machine à représenter, l'instigateur n'a pas forcément conscience de toute l'implication sémiotique qu'il injecte dans sa production, car l'auteur

1032Article 3 : « Do not fail to obey the commands of your Sovereign. He is like Heaven, which is above the Earth, and the vassal is like the Earth, which bears up Heaven. When Heaven and Earth are properly in place, the four seasons follow their course and all is well in Nature. But if the Earth attempts to take the place of Heaven, Heaven would simply fall in ruin. That is why the vassal listens when the lord speaks, and the inferior obeys when the superior acts. Consequently when you receive the commands of your Sovereign, do not fail to carry them out or ruin will be the natural result. », Constitution du prince Shôtoku (573-621), connue comme la « Constitution en dix-sept articles », adaptation de la traduction de W.G. ASTON, « Nihongi : Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697 », *The Transactions and Proceedings of the Japan Society of London*, Supplement 1, vol. 2, Éditions Kegan Paul, Trench, Trubner and Co., London, 1896, pp. 128-33. par la Houghton Mifflin Company en 1968, <http://afe.easia.columbia.edu/ps/japan/shotoku.pdf>, consulté le 23 juin 2018.

1033Nelson GOODMAN, *Manière de faire des mondes*, trad. de Marie-Dominique POPELARD, Éditions Gallimard, Paris, 1992 [Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1978], p. 43.

créée aussi avec ses émotions et n'analyse pas forcément sa production. Le pouvoir de la machine est conscient et subconscient. Elle peut acter un conditionnement par sémiotique, bain d'imaginaire, récurrence des représentations, impacts et violence de frappe des images. Il faut comprendre qu'il s'agit de choix sémiotiques, voire de champs sémiotiques et de reconduction des discours associés à ces champs. Par la manipulation des émotions, des représentations, des imaginaires, des rapports, des expériences et des images, la machine à représenter conditionne la place que l'humain ressent se faire dans le monde.

C'est une machine à représenter le monde, une machine à façonner les représentations du monde, une machine à conditionner la perception du monde, une machine à injecter une vision du monde. Mais l'humain peut-il seulement se détacher du monde qu'il s'invente ?

En conclusion, l'émotion fait partie intégrante du fonctionnement de la machine à représenter. Au-delà du mouvement de l'instigateur vers le destinataire, à travers la machine, demandant à celui-ci de réinvestir à son tour la machine en se projetant, il s'agit bien de circulation d'émotion dont il est question. C'est ce qui connecte si fort l'être humain aux représentations car elles fondent sa relation au monde. Elles lui donnent l'illusion de le préserver du chaos.

Conclusion

Tout au long de ce travail, la théorie systémique de la scénographie a été abordée sous différents angles. D'abord, on a pu la cerner et la comprendre à travers l'image de la machine. Elle a dévoilé ses composantes, ses mécanismes, son fonctionnement et son inscription dans la projection humaine grâce à la modélisation. On a pu distinguer trois majeures parties : les rouages internes (*operatio*), l'interface (*diseño*) et la part humaine du nuage avec la projection d'imaginaire et l'investissement émotionnel (complément de l'expérimentation du laboratoire). L'instigateur y injecte également son propre nuage. L'interface constitue le produit scénographique de la machine où la scénographie, l'instigateur et le récepteur se rencontrent. La théorie systémique de la scénographie a ensuite posé ses *translimites* techniques à travers le paysage. Elle a ainsi montré qu'elle ne pouvait se départir de ses supports et de l'expérience humaine. La machine dispose de moyens de gradation et de réglage mais elle ne saurait se décroiser du monde. À la synthèse de définition en création et maniement de représentations, d'images et d'imaginaires, s'ajoute la mise en situation. Puis, la remise en perspective généalogique et historique apporte un précieux recul. Elle permet de poser l'investissement évolutif d'un concept de perception \neg surtout d'image visuelle dans la déformation optique \neg au départ, et en particulier par Vitruve. La théorie systémique de la scénographie se relie à la définition de celui-ci dans la mise en relation de la chose, de son image et de sa perception, dans un questionnement philosophique sur la balance entre vérité et justesse. Réinvesti par diverses relectures, telles que la perspective, le paysage, la toile peinte théâtrale, l'architecture théâtrale, l'espace et, le plus important, l'atmosphère (Adolphe Appia), elle se nourrit et s'enrichit de ce parcours pour aboutir aujourd'hui à la théorie systémique de la scénographie. L'étude de la production de la machine qui s'ensuit

replaces la machine comme un processus performatif et revisite les notions de représentation, d'imaginaire et d'image grâce à l'observation du corpus du *Courant 0*. L'étude, du point de vue des objets finis et de la réception, propose des moyens pour se saisir des dimensions, à priori, paracrées de ces pièces afin de les comprendre et de les intégrer dans le processus scénographique de lecture. C'est une immense dimension tacite qui se révèle grâce à cet outil. Cette étude est ensuite complétée par une observation pratique « en laboratoire ». L'utilisation de la machine à représenter pour produire un ensemble de quatre pièces et deux annexes fait émerger la notion de tension et de partition musicale comme conduite « dramaturgique » et approfondie la notion de justesse. L'expérimentation révèle le paramètre puissant de l'investissement émotionnel dans l'implication du créateur et du récepteur dans la production de la machine. On embrasse alors le formidable potentiel de pouvoir, par conditionnement et influence sur la médiatisation/représentation du monde que manipule la machine. Par l'impact de l'émotion, elle dispose d'un puissant levier sur l'être humain, dont il ne peut se départir. Si comprendre le fonctionnement de la machine à représenter ne gâche en rien son pouvoir magique et émerveillant, cette démarche crée des outils pour mieux parer à certaines de ses utilisations non consenties. Cependant, en ménageant ainsi une part essentielle d'altérité en son sein, la théorie systémique de la scénographie conserve aussi une part d'aléatoire salvatrice. Enfin, l'observation de l'investissement émotionnel généré par la machine à représenter exploitée par les disciplines de la marionnette et de l'exposition éclaire sur les capacités discrètes de la machine à produire une attribution d'intégrité, un positionnement de médiation et une facilité de manipulation. Ces capacités en font un outil de prise sur le monde, et surtout sa représentation par l'être humain.

Au final, la théorie systémique couvre de très nombreux domaines qui ne la limitent pas. Son étendue est considérable et étonnamment profonde. Elle déborde complètement les définitions de la scénographie de la fin du XX^e siècle – en particulier la notion d'espace, ainsi que le domaine du théâtre dont elle se distingue fondamentalement par l'acteur, le

jeu et la mise scène \neg pour atteindre une réelle substance intrinsèque, irréductible et spécifique à elle-même. Elle crée et structure un rapport de chose. En fait, elle n'est pas seulement machine à représenter mais aussi machine à imager, machine à imaginer, machine à construire des univers \neg partiels ou galaxies entières \neg , machine à produire des émotions, machine à se saisir de l'existence. L'imaginaire du scénographe comme illusionniste, en cours à la Renaissance, est finalement justifié. La dédicace « au grand machiniste et scénographe Giacomo Torelli, de Fano, qu'on surnomma "le sorcier" »¹⁰³⁴, vers 1641, n'est pas infondée et se vérifie dans la maîtrise historique de la machine à fabriquer des images.

Pour reprendre la question de l'introduction qui lança cette recherche, la différence entre le décorateur et le scénographe ne se situe pas vraiment dans leur appellation, surtout si l'on reste dans le domaine théâtral. Dans l'usage, la dichotomie des termes s'est plutôt prolongée dans la séparation entre construction et conception, comme pour le costumier et le créateur de costume. Cependant certains concepteurs utilisent encore l'appellation décorateur. Quoi qu'il en soit, cette recherche s'est menée sur la matière et très peu sur les praticiens, d'autant plus que la conclusion que l'on peut en tirer, surtout après l'étude du *Courant 0*, est qu'il n'est pas du tout nécessaire de s'appeler scénographe pour faire usage de la machine à représenter et produire des images. On peut néanmoins très bien comprendre les nécessités qui ont mené à un regroupement comme l'UDS pour défendre les professionnels de certains domaines particuliers.

Le bilan de cette recherche apporte aussi avec elle la structuration de la scénographie en tant que discipline propre et indépendante. C'est un bénéfice autant pour les praticiens que pour les chercheurs, qui permet de servir de socle pour lancer vraiment ce que l'on pourrait nommer les études scénographiques, dans un rattachement plus aux sciences

1034Guy DUMUR (sous la dir.), *Histoire des spectacles*, 19^e vl., Encyclopédie de La Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1965, p. 599.

humaines en général qu'aux études théâtrales.

La théorie systémique de la scénographie ne se cantonne pas aux arts, d'ailleurs son utilisation majeure est usuelle et indiscernée. Son implication est vertigineuse. Elle infuse la vie quotidienne en propageant ou ré-enclenchant des représentations dans une vaste étendue de domaines ; du marketing aux clips musicaux ou aux jeux vidéos, mais on peut aussi penser aux images olfactives que sont les parfums, ou à l'événementiel, comme la célébration nationale de *Hanami* (contemplation des fleurs) qui a lieu tous les ans au Japon ; y compris concernant la manière dont on se représente les choses, par exemple ce à quoi devrait ressembler un chercheur en biologie pour être crédible auprès du grand public – les signes des lunettes, blouse blanche, vocabulaire technique, etc. –, à ce qui constitue un univers scientifique, etc. Les implications sont politiques, philosophiques, éthiques et sociologiques. Elles touchent autant l'individu que les masses, peu importe les classes sociales. La machine à représenter est en usage permanent dans la rhétorique des politiciens et d'un usage récurrent dans les discours sociaux. Représentations et conditionnements sont étroitement liés. La puissance d'impact de la machine à représenter en fait un pouvoir non négligeable, peut-être même le premier, en agissant sur le premier moteur humain de l'émotion.

Ce présent travail de recherche sur la théorie systémique de la scénographie est surtout une excavation d'un fonctionnement existant modélisé. Il est le fruit de l'exploitation d'un matériel pluridisciplinaire, d'emprunts méthodologiques aussi pluridisciplinaires et d'apports de toutes sortes (livres, entretiens, séjours de recherche, journées d'études, pratique, expériences professionnelles passées, constitution d'un groupe de recherche, etc.). Les remises en perspective par le paysage, l'Histoire, l'art, etc. ont enrichi et solidifié la théorie systémique de la scénographie. Maintenant qu'elle existe et que ses bases sont posées, elle demande à être accompagnée dans la poursuite de son affinage, mais également nourrie pour pouvoir s'affirmer et se développer. Son

appropriation par les chercheurs, les praticiens et les étudiants pourra d'autant plus lui être profitable puisqu'elle est un *outil* de conception, d'agencement et de décryptage. L'objectif de cette recherche est qu'elle profite à tous ceux qui en ont besoin, d'un côté ou de l'autre de la machine.

En fait, elle crée un outil pour tous les usagers de la scénographie et peut ainsi permettre de fonder de véritables études scénographiques du point de vue de la recherche, en tant que discipline à part entière, mais aussi utilisable par d'autres car la machine à représenter comporte un puissant potentiel de cryptage et de décryptage de ses réelles implications politiques, philosophiques et sociologiques. C'est une formidable grille de lecture des manipulations de l'image (visuelle, auditive, olfactive, etc.). Et pour les praticiens, c'est un extraordinaire support de création qui rend concret et maniable les éléments destinés à élaborer un projet.

BIBLIOGRAPHIE ET TABLES

Bibliographie

1. La machine à représenter

État des lieux sur la scénographie

Scénographie théâtrale

- BANU Georges, *Yannis Kokkos, le scénographe et le héron*, Éditions Actes Sud, Arles, 2004 [1ère éd. 1989].
- BANU Georges et SURGERS Anne, *Scénographes aujourd'hui*, cahier hors série de *Séquence*, Académie Expérimentale des Théâtres et Institut Supérieur des Techniques du Spectacle, Journal édité par le Théâtre National de Strasbourg, Strasbourg, 1997.
- BOUCRIS Luc, *La Montée du scénographe*, thèse sous la direction d'André Veinstein, Université de Paris 8, 1987 [micro-fiché par l'ANRT en 1988].
- BOUCRIS Luc, DUSIGNE Jean-François et FOHR Romain (coordonné par), *Scénographie, 40 ans de création*, Éditions l'Entretemps, Montpellier, 2010.
- BOUCRIS Luc et FREYDEFONT Marcel (dirigé par), *Scénographes en France : diversité et mutations*, avec Jean CHOLLET, Véronique LEMAIRE et Mahtab MAZLOUMAN, Éditions Actes Sud, Arles, 2013.
- BURGOYNE Lynda, LAVOIE Pierre, BOUCHARD Mario, CHOINIÈRE Manon, COULOMBE Marc-André, LACROIX Richard et NOISEUX Ginette, *Jeu*, n° 62, Revue de théâtre, Montréal, 1992, pp. 9-32.
- *Construire pour le temps d'un regard : Guy-Claude François scénographe* (catalogue publié à l'occasion de l'exposition *Construire pour le temps d'un regard : Guy-Claude*

François scénographe présentée à Nantes du 27 février au 10 mai 2009), Éditions Fage, Lyon, 2009.

- COLLINS Jane et NISBET Andrew (dir), *Theatre and performance design : a reader in scenography*, Éditions Routledge, New York, 2010.

- CRABTREE Susan et BEUDERT Peter, *Scenic art for theatre, History, Tools and Techniques*, Éditions Elsevier Inc., Burlington, 2005.

- FOHR Romain (textes réunis par), *Du décor à la scénographie*, Éditions l'Entretemps, Lavérune, 2014.

- FREYDEFONT Marcel (textes réunis par), *Petit traité de scénographie, Représentation de lieu/Lieu de représentation*, Éditions Joca Seria, Nantes, 2007.

- GUINEBAULT Chantal, « Scénographie et représentation : une certaine façon d'appréhender le monde », *Études théâtrales*, n° 54-55, Éditions L'Harmattan, Paris, 2012.

- HARRIS Andrew, *The Broadway designs of William and Jean Eckart*, University of North Texas Press, Denton, 2006.

- HAINAUX Rene, *Stage design throughout the world since 1935*, International Theatre Institute, Theatre Arts Books, Paris, 1956.

- HAINAUX Rene, *Stage design throughout the world 1970-75*, International Theatre Institute, Theatre Arts Books, Paris, 1976.

- HENDERSON Mary, *Mielziner, master of modern stage design*, Back Stage Books, Brno-Řečkovice, 2001.

- HOWARD Pamela, *What is scenography ?*, Éditions Routledge, New-York, 2009.

- *La Scénographie*, collection *Théâtre Aujourd'hui*, n° 13, CNPD (réseau Canopé), Futuroscope, 2012.

- *La Scénographie en France*, revue *Actualité de la scénographie*, n° 62, Éditions A. S., Paris, 1993.

- LARRUE Jean-Marc et MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *Le Son du théâtre XIX^e-XXI^e siècle : histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Éditions CNRS, Paris,

2016.

- LAZARIDÈS Alexandre, « À l'enseignement de la scénographie : Kopernikus et Pelléas et Mélisande », *Jeu*, n° 101, Revue de théâtre, Montréal, 2001.
- LÉVESQUE Solange et BURGOYNE Lynda, « La scénographie — Un métier de poète : entretien avec Danièle Lévesque », *Jeu*, n° 62, Revue de théâtre, Montréal, 1992.
- MAREK Hannelore, *Le Théâtre en occident*, adaptation d'André POZNER, Éditions des deux coqs d'or, Paris, 1965 [1ère éd. The Odyssey press, New York, 1964].
- MC KINNEY Joslin et BUTTERWORTH Philip, *The Cambridge introduction to scenography*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.
- MERLIN Christian (sous la dir.), *Opéra et mise en scène*, revue *Avant Scène Opéra*, n° 241, Paris, 2007.
- NAVAJAS Fernando, *Escenografía : retórica de la imagen teatral*, Éditions Círculo Rojo, El Ejido, 2012.
- OENSLAGER Donald, *Stage design : four centuries of scenic invention*, Viking Press, New York City, 1975.
- ORVILLE Larson, *Scene design in american theatre from 1915 to 1960*, University of Arkansas Press, Fayetteville, 1989.
- OWEN Bobbi, *Scenic design on Broadway : designers and their credits, 1915-1990*, Greenwood press, Westport, 1991.
- *Opéra et mise en scène : Robert Carsen*, revue *Avant-Scène Opéra*, n° 269, Paris, 2012.
- PINNEL William H., *Theatrical scene painting*, Éditions Southern Illinois University, Carbondale, 2008 [1ère éd. 1987].
- POLIERI Jacques, *50 ans de recherches dans le spectacle*, Éditions Biro, Paris, 2006 [1ère éd. Revue *Aujourd'hui. Art et Architecture*, n° 17, Boulogne, 1958].
- *Polieri, créateur d'une scénographie moderne*, ouvrage publié pour l'exposition *Jacques Polieri, créateur d'une scénographie moderne* (BNF, site Richelieu, crypte, du 11 juin au 25 août 2002), BNF, Paris, 2002.

- SONREL Pierre, *Traité de scénographie*, Éditions Librairie théâtrale, Paris, 1984 et première édition Leuthier, Paris, 1943.
- SPEAIGHT Robert, *Shakespeare on the stage*, Little Brown & Company, Boston, Toronto, 1973.
- SUÁREZ OLIVARES Claudia, *Redéfinir le rôle du scénographe aujourd'hui : questionnements et débats autour de la Quadriennale de Prague 2011*, thèse sous la direction de Catherine NAUGRETTE, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (IRET), 2018.
- SURGERS Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, Éditions Armand Colin, Malakoff, 2009 et édition augmentée de 2017.
- VILLENEUVE Rodrigue, « De la scénographie à la scénographie », *L'Annuaire théâtral*, n° 11, Revue de théâtre, Montréal, 1992.

Scénographie d'exposition

- BENAITEAU Carole (sous la dir.), *Concevoir et réaliser une exposition*, Éditions Eyrolles, Paris, 2012.
- DELOCHE Bernard, *Mythologie du musée, de l'uchronie à l'utopie*, Éditions Le cavalier bleu, Paris, 2010.
- GIGNOUX Sabine, « La dérive des expositions-spectacles », journal *La Croix*, 30 septembre 2012, http://www.la-croix.com/Culture/Expositions/La-derive-des-expositions-spectacles-EG_-2012-09-30-859356, consulté le 20 mars 2018.
- GRZECH Kinga, « Scénographie d'exposition, une médiation par l'espace », dossier de *La Lettre de l'OCIM* (Office de Coopération et d'Information Muséales. Patrimoine et Culture scientifiques, techniques et industriels), n° 96, Dijon, 2004, http://doc.ocim.fr/opac_css/index.php?lvl=bulletin_display&id=759 (entrée du bulletin no 96), [http://doc.ocim.fr/LO/LO096/LO.96\(1\)-pp.04-12.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO096/LO.96(1)-pp.04-12.pdf), consulté le 9 novembre

2012.

- LAHUERTA Claire (coor.), *L'Œuvre en scène ou ce que l'art doit à la scénographie*, revue *Figures de l'art*, n° 18, Presses Universitaires de Pau et des pays de l'Adour, Pau, 2010.

- « Les musées : une folie Française », *Le Parisien*, 29 décembre 2012, n° 21245.

- NOUVEL Jean et CHAMPENOIS Michèle, *Andrée Putman, ambassadrice du style*, catalogue de l'exposition présentée à l'Hôtel de ville de Paris du 10 novembre 2010 au 26 février 2011, Éditions Akira-Flammarion, Paris, 2010.

- O'DOHERTY Brian, *Inside the white cube, the ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Culver City, 1986.

- *Patagonie : images du bout du monde*, catalogue de l'exposition présentée au Musée du Quai Branly du 6 mars au 20 mai 2012, Éditions Acte Sud, Arles et Musée du Quai Branly, Paris, 2012.

- POULOT Dominique, *Une Histoire des musées de France, XVIIIe-XXe siècle*, Éditions La découverte, Paris, 2008 [1ère éd. 2005].

- SOICHOT Olivier, « Scénographie d'exposition, une profession en quête d'espace », *La Lettre de l'OCIM* (Office de Coopération et d'Information Muséales. Patrimoine et Culture scientifiques, techniques et industriels), n° 139, Dijon, 2012, <http://ocim.revues.org/139>, consulté le 1 novembre 2012.

Scénographie cinématique

- BERGALA Alain (sous la dir.), *Scénographie*, hors série des *Cahiers du cinéma*, Éditions de l'Étoile, Paris, 1980.

- FRANCE Xavier de, *Éléments de scénographie du cinéma*, Éditions de l'Université Paris X, Nanterre, 1989 [1ère éd. 1982].

- HAMUS-VALLÉE Réjane, *Peindre pour le cinéma : une histoire du Matte painting*,

Éditions Presses Universitaire du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2016.

- MALLET-STEVENSON Robert, *Le Décor au cinéma*, Éditions Séguié, Paris, 1996 [textes de 1911 à 1928].

- LORI Renato, *Scénographie et réalisation des décors pour le cinéma*, Éditions Gremese, Rome, 2016.

Général

- BLOCH Alice, *Spectacles d'eau*, Éditions Magellan et Cie, Paris, 2001.

- BÖHME Gernot, « Un paradigme pour une esthétique des ambiances : l'art de la scénographie » (First International Congress on Ambiances, Grenoble, 2008), *À La Croisée*, Jean-François AUGOYARD (dir), Grenoble, 2011, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00836200>, consulté le 11 décembre 2017.

- BOUCRIS Luc, FREYDEFONT Marcel, LEMAIRE Véronique et SARTI Raymond (dir.), *Qu'est ce que la scénographie ? Volume 2 Pratiques et enseignements*, revue *Études Théâtrales*, n° 54-55, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2012.

- DENOIT Nicole et MIGNOT Marie-Pascale, *La Ville dans tous les sens : les nouvelles écritures de la ville*, revue *Communication et organisation*, n° 32, 2007, 2010, <http://communicationorganisation.revues.org/245>, consulté le 18 novembre 2012.

- DESMOULINS Christine (sous la dir.), *Scénographies d'architectes, 115 expositions européennes mises en scène par des architectes*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition *Scénographies d'architectes*, juillet à octobre 2006 au Pavillon de l'Arsenal, Éditions du Pavillon de l'Arsenal, Paris, 2006.

- GAYOT Joëlle (animé par), « Scénographie(s) », débat radiophonique avec Alexandre de Dardel, Yannis Kokkos et Raymond Sarti, émission *Changement de décor*, France Culture, 2012, <http://www.franceculture.fr/emission-changement-de-decor->

[scenographie-s-2012-01-01](#), consultée le 1er janvier 2012.

- GAULNE Jacques, *Architectures scénographiques et décors de théâtre*, Éditions Magnard, Paris, 1985.
- GUINEBAULT-SZLAMOWICZ Chantal (dossier réalisé par), *Scénographie, l'ouvrage et l'œuvre*, revue *Théâtre/Public*, n° 177, Montreuil, 2005.
- GUINEBAULT-SZLAMOWICZ Chantal (dossier réalisé par), *Faire la lumière*, revue *Théâtre/Public*, n° 185, Montreuil, 2007.
- LESAGE Daniel et LEMAIRE Véronique (textes réunis par), *Qu'est ce que la scénographie ? Vol. 1 Processus et paroles de scénographes*, revue *Études Théâtrales*, n° 53, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2012.
- *Pavillon : une revue de scénographie/scénologie*, n°s 1, 2 et 3, Éditions du Pavillon Bossio (École de scénographie de Monaco), Monaco, depuis 2007.
- PILAWA Camille, *Scénographies de théâtre et d'exposition, similitudes et différences. Deux exemples d'exposition : design contre design, deux siècles de création et Marie-Antionette*. mémoire de recherche de Master 1 sous la direction d'Yves Morvan, Paris 3, 2007-2008.
- POLIERI Jacques, *Jeu(x) de communication : recherches, éléments théoriques*, Éditions Denoël, Paris, 1981.
- POLIERI Jacques, *Scénographie - Sémiographie*, Éditions Denoël, Paris, 1971.
- SCHEFER Jean-Louis, *Scénographie d'un tableau*, Éditions du Seuil, Paris, 1969.

Élaboration de la théorie systémique de la Scénographie

Représentation

- BAILLY Jean-Christophe, *Le Champ mimétique*, Éditions du Seuil, Paris, 2005.
- BANU Georges, *L'Homme de dos : peinture, théâtre*, Éditions Adam Biro, Paris, 2000.

- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduction de l'allemand par Maurice de Gandillac, Éditions Gallimard, Paris, 2000 [1ère éd. 1955].
- DESCOLA Philippe, *La Fabrique des images, visions du monde et formes de représentation*, catalogue de l'exposition de l'exposition au Musée du Quai Branly du 16 février au 17 juillet 2011, Éditions du Musée du Quai Branly, Paris, 2011.
- FRANTZ Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIe siècle*, PUF, Paris, 1998.
- JEUDY Henri-Pierre, *L'Irreprésentable*, Éditions Sens & Tonka, Paris, 1999.
- LOCHERT Véronique et DE GUARDIA Jean, *Théâtre et imaginaire : mages scéniques et représentations mentales (XVIe-XVIIIe siècle)*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2012.
- MARIN Louis (sous la dir.), *De la représentation*, Éditions Gallimard-Le Seuil, Paris, 1994.
- NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, Éditions Circé, Belval, 2004.
- SANS CIBLE, *La Représentation*, compte-rendu des rencontres du groupe de recherche de Julie BROCHEN, Robert CANTARELLA, Jean-Louis COMOLLI, Frédéric FISBACH, Alain FRANÇON, Ludovic LAGARDE, Georges LAVAUDANT, Gildas MILIN, Marie-José MONDZAIN, Myriam REVAULT D'ALLONNES, Gilbert TSAÏ, Éditions de l'Amandier, Paris, 2004.
- RUIZ Raoul, *Poétique du cinéma 1*, Éditions Dis Voir, Paris, 2005.
- RUIZ Raoul, *Poétique du cinéma 2*, Éditions Dis Voir, Paris, 2006.
- RYKNER Arnaud, « Les Études Théâtrales comme fondements d'une théorie contemporaine de la représentation », revue *Registres*, n° 19, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2016.
- ZORZI Ludovico, *Représentation picturale et représentation théâtrale*, Éditions Gérard Monfort, Brionne, 1998.

Systemique

- AFSCET (Association Française de Science des Systèmes), « L'approche systémique : de quoi s'agit-il ? » Synthèse des travaux du groupe, *Diffusion de la pensée systémique*, Gérard DONNADIEU, Daniel DURAND, Danièle NEEL, Emmanuel NUNEZ, Lionel SAINT-PAUL, rubrique Textes de référence, 2003, <http://www.afscet.asso.fr/>, consulté le 27 octobre 2016.
- BERTALANFFY Ludwig V., *Théorie générale des systèmes*, trad. de l'anglais par Jean-Benoît CHABROL, Éditions Dunod, Paris, 2012 [G. Brazziler, New York, 1968].
- BOUCHON-MEUNIER Bernadette et LE GALLOU Francis (coord.), *Systemique. Théorie et applications*, Éditions Lavoisier, Paris 1992.
- DURAND Daniel, *La Systemique*, Éditions PUF, Que sais-je ?, 2013, Paris [1ère éd. 1979].
- LE MOIGNE Jean-Louis, *La Théorie du système Général, théorie de la modélisation*, PUF, Paris, 1984 [1ère éd.1977].
- LE MOIGNE Jean-Louis, *Le Constructivisme, Tome 3 : Modéliser pour comprendre*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2003.
- PASK Gordon, *Conversation theory : applications in education and epistemology*, Éditions Elsevier, Oxford, 1976.
- ROSNAY Joël de, *Le Macroscopie : vers une vision globale*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.
- SHANNON Claude E. et WEAVER Warren, *Théorie mathématique de la communication*, trad. de l'anglais par J. COSNIER, G. DAHAN et S. ECONOMIDES, Éditions C. E. P. L., Paris, 1975 [1ère éd. Board of Trustees of the University of Illinois, Chicago, 1949].
- VALLÉE Robert, « Précurseurs et premières figures de la Cybernétique et de la

« Systémique en Europe », article du site internet de l'AFSCET (Association Française de Science des Systèmes) à l'occasion du 6^e Congrès européen de science des systèmes, 19-22 septembre 2005, <http://www.afscet.asso.fr/resSystemica/Paris05/vallee.pdf>, consulté le 26 octobre 2016.

- WIENER Norbert, *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine*, the Massachusetts Institute of Technology Press 1961 [1^{ère} éd. 1948].

Dispositif

- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. de l'italien par Martin RUEFF, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2007 [1^{ère} éd. Nttempo, Italie, 2006].

- AUIPAIS Grégory, « Les politiques symboliques », *Hypothèses*, n° 8, 2005, <http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2005-1-page-17.htm>, consulté le 25 novembre 2016.

- *Écriture contemporaine et dispositif*, collection Incertains regards. Cahiers dramaturgiques, n° 1, Presses Universitaires de Provence et Maison de la recherche, Aix-en-Provence, 2011.

- DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? » *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Éditions de Minuit, Paris, 2003 [texte de 1988].

- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975.

- FOUCAULT Michel, « Le jeu de Michel Foucault » entretien avec D. COLAS, A. GROSRICHARD, G. LE GAUFEY, J. LIVI, G. MILLER, J. MILLET, C. MILLOT, G. WAJEMAN, *Dits et écrits II : 1976-1988*, Éditions Gallimard, Paris, 2001 [1^{ère} éd. 1994].

- LOCHARD Guy, « Parcours d'un concept dans les études télévisuelles. Trajectoires et logiques d'emploi », *Hermès, La Revue* (n° 25), Éditions CNRS, Paris, 1999.

- LOJKINE Stéphane, « Dispositif », article du site internet du projet *Utpictura18*, programme de recherche développé depuis 2009 dans le Centre Interdisciplinaire d'Étude des Littératures d'Aix-Marseille (CIELAM), <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurTexte.php?numero=15>, consulté le 2 novembre 2016.
- LOJKINE Stéphane, « L'invention du dispositif : Surveiller et punir », cours d'initiation à *French theory*, *Utpictura18*, 2012, <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Dispositifs/GenerateurTexte.php?texte=0069-L%E2%80%99invention+du+dispositif+%3A+Surveiller+et+punir>, consulté le 5 juillet 2018.
- ORTEL Philippe (textes réunis par), *Discours, image, dispositif : penser la représentation II*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2008.
- PEETERS Hugues et CHARLIER Philippe, « Contributions à une théorie du dispositif », *Hermès, La Revue* (n° 25), Éditions CNRS, Paris, 1999.
- RYKNER Arnaud, *Corps obscènes, Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages suivi de Note sur le dispositif*, Éditions Orizons, Mulhouse, 2014.
- ZITTOUN Philippe, « Dispositif », *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*, avec BARBIER R., BLONDIAUX L., CHATEAURAYNAUD F., FOURNIAUJ-M., LEFEBVRE R., NEVEU C. et SALLES D. (dir.), GIS Démocratie et Participation, Paris, 2013, URL : <http://www.dicopart.fr/fr/dico/dispositif>, consulté le 2 novembre 2016.

Sémiotique

- BARTHES Roland, *L'Aventure sémiologique*, Éditions du Seuil, Paris, 1985.
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris, 1972 [1ère éd. 1953].
- BARTHES Roland, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1981 [1ère éd. 1954].

- DELEDALLE Gérard, *Théorie et pratique du signe : introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Éditions Payot, Paris, 1979.
- DELEUZE Gilles, *L'Épuisé*, postface à *Quad* de Samuel Beckett, Éditions de Minuit, Paris, 1992.
- DERRIDA, *À Dessein le dessin*, Éditions Franciscopolis, Le Havre, 2013.
- ECO Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1992.
- FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du discours*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2003 [1ère éd. 1999].
- FOUCAULT Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, et deux lettres de Renée MAGRITTE, Éditions Fata Morgana, Saint Clément de Rivière, 1986.
- KLINKENBERG Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Éditions De Boeck & Larcier, Bruxelles, 1996.
- MARTINET Jeanne, *La Sémiologie*, Éditions Seghers, Paris, 1975 [1ère éd. 1973].
- MITCHELL W. J. Thomas, *Iconology : image, text, ideology*, University of Chicago Press, Chicago, 1986.
- MONNET Jérôme, « La symbolique des lieux : pour une géographie des relations entre espace, pouvoir et identité », *Cybergeo : European Journal of Geography*, document 56, 1998, <http://cybergeo.revues.org/5316>, consulté le 26 février 2014.
- PEIRCE Charles Sanders, *Textes fondamentaux de sémiotique*, trad. de l'anglais par Berthe FOUCIHER-AXELSEN et Clara FOZ, Éditions des Méridiens / Klincksieck, Paris, 1987.
- SAUSSURE Ferdinand De, *Cours de linguistique générale*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2016 [1ère éd. 1916].

Image/Imaginaire

- BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. de l'anglais par Théo CARLIER, Édition Robert Laffont, Paris, 1976.
- DELEUZE Gilles, *L'Épuisé*, postface à *Quad* de Samuel BECKETT, Éditions de Minuit, Paris, 1992.
- DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris 1983.
- DELEUZE Gilles, *L'Image-temps*, Éditions de Minuit, Paris 1985.
- CAMPBELL Joseph, *The Hero with a thousand faces*, Éditions Meridian books, New-York, 1956.
- DURAND Gilbert, *L'Imaginaire : essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Éditions Hatier, Paris, 1994.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archéotypologie générale*, Éditions Dunod, Malakoff, 1984 [1ère éd. 1969].
- FLEURY Cynthia (cord.), *Imagination, imaginaire, imaginal*, Éditions PUF, Paris, 2006.
- HERITIER Françoise, *L'Identique et le différent*, Éditions de L'aube, La Tour-d'Aigues, 2008.
- HERITIER Françoise, *Une Pensée en mouvement*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2009.
- MALRIEU Philippe, *La Construction des imaginaires*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2000.
- RANCIERE Jacques, *Le Destin des images*, Éditions La fabrique, Paris, 2003.
- REYMOND Fernand, *La Philosophie de l'imaginaire*, Éditions Lacour, Nîmes, 2015.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Éditions Gallimard, Paris, 1986 [1ère éd. 1940].
- TURNER Mark, *L'Imagination et le cerveau*, conférence donnée au Collège de France le 6 juin 2000, <http://markturner.org/cdf/cdf1.html>, consulté le 14 décembre 2016.
- TURNER Mark, *La Neurosciences cognitive de la créativité*, conférence donnée au

Collège de France le 27 juin 2000, <http://markturner.org/cdf/cdf4.html>, consulté le 14 décembre 2016.

- WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'Imaginaire*, Éditions PUF, Paris, 2013 [1ère éd. 2003].
- WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'Utopie ou la crise de l'imaginaire*, Éditions Jean-Pierre Delarge, Paris, 1979.
- GIUST-DESPRAIRIES Florence, *L'Imaginaire collectif*, Éditions Érès, Toulouse, 2009.

Réception du public / de l'humain

- BRUNET François, « Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de visual culture », *Études anglaises*, n° 58, 2005, URL : www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-1-page-82.htm, consulté le 17 mai 2016.
- CHION Michel, *L'Audio-vision, son et image au cinéma*, Éditions Armand Colin, Paris, 2011 [1ère éd. 1990].
- FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Trad. de l'Allemand par le Dr. S. Jankélévitch, Éditions Payot & Rivages, Paris, 1921.
- FRIED Michael, *La Place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. de l'anglais par Claire BRUNET, Éditions Gallimard, Paris, 1990 [1ère éd. Université de Chicago, 1980].
- HALL Edward T., *La Dimension cachée*, trad. de l'anglais par Amélie PETITA, Éditions du Seuil, Paris, 1971 [1ère éd. 1966].
- HAMON-SIREJOLS Christine et SURGERS Anne, *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Actes du colloque international organisé par l'Université Lumière-Lyon 2 du 18 au 23 septembre 2000, Presses universitaires de Lyon, 2003.
- HEINICH Nathalie, *La Sociologie de l'art*, Éditions La découverte, Paris, 2001.

- HUYGHE Pierre-Damien, « Entretien », *À quoi tient le design*, Éditions De l'incidence, Saint Vincent de Mercuze, 2014.
- RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Éditions La Fabrique, Paris, 2000.
- RANCIERE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Éditions La Fabrique, Paris, 2008.

Exemples livresques d'application théorique

- DESSANAY Margherita et VALLI Marc, *Microworlds*, Laurence King publishing, London, 2011.
- HAMADA Jeff, *Remake : master works of arts reimaged*, Chronicle books, San Francisco, 2015.
- JIMENEZ SALCEDO Marta, *Jazmin de vestido, cristal de papel. El vestuario escénico como dispositivo artístico*, Beca Antonio Saura, Diputación Provincial de Huesca, 2012.

2. Translimites techniques et historiques

Paysage

Théorie

- APPLETON Jay, *The Experience of landscape*, John Wiley & sons, Hoboken, 1996.
- BARIDON Michel, *Naissance et renaissance du paysage*, Éditions Actes Sud, Paris, 2006.
- BERQUE Augustin, *Médiance : de milieux en paysages*, Éditions Belin, Paris, 2000

[1re éd. Reclus, 1990].

- BERQUE Augustin, *Les Raisons du paysage*, Éditions Hazan, Vanves, 1995.
- BERQUE Augustin (sous la dir.), *La Mouvance, du jardin au territoire : 50 mots pour le paysage*, Éditions de La Villette, Paris, 1999.
- BERQUE Augustin (sous la dir.), *La Mouvance II, du jardin au territoire : 70 mots pour le paysage*, Éditions de La Villette, Paris, 2006.
- BERQUE Augustin (sous la dir.), *Cinq propositions pour le paysage*, Éditions Champ Vallon, Seyssel, 1994.
- BESSE Jean-Marc, *Le Goût du monde : exercices de paysage*, Éditions Actes Sud, Arles, 2009.
- BRUNON Hervé, CHOMARAT-RUIZ Catherine, DONADIEU Pierre et TORRE André, « Pour une "métascience" du paysage », *Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace*, n° 2, 2009, http://www.projetsdepaysage.fr/pour_une_metascience_du_paysage, consulté le 9 février 2017.
- CAUQUELIN Anne, *L'Invention du paysage*, PUF, Paris, 2013 [1ère éd. Plon 1989].
- CHOMARAT-RUIZ Catherine, *Précis de paysagétique*, Presses Universitaires de Valenciennes, Valenciennes, 2014.
- CHOMARAT-RUIZ Catherine (sous la dir.), *Paysage en projet*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2015.
- CHOMARAT-RUIZ Catherine, « Vous avez dit "paysage" ? », *Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace*, n° 4, 2010, http://www.projetsdepaysage.fr/vous_avez_dit_paysage_, consulté le 9 février 2017.
- CHOMARAT-RUIZ Catherine, « Paysagété de la représentation », Discours de soutenance d'Habilitation à diriger des recherches en Philosophie et sociologie, 2011, *Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace*, n° 5, 2011, http://www.projetsdepaysage.fr/paysag_it_s_de_la_repr_sentation, consulté le 9 février 2017.

- CHOMARAT-RUIZ Catherine, « Lecture critique du livre de Pierre Donadieu » [*Les Paysagistes, ou les métamorphoses du jardinier*, Éditions Actes Sud/ENSP, Arles, 2009], *Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace*, n° 3, 2010, http://www.projetsdepaysage.fr/lecture_critique_du_livre_de_pierre_donadieu, consulté le 13 janvier 2017.
- CHOUQUER Gérard, *L'Étude des paysages. Essais sur leurs formes et leur histoire*, Éditions Errance, Paris, 2000.
- *Convention Européenne du paysage*, Conseil de l'Europe, série des traités européens n° 176, Florence, 2000, <https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=090000168008062a>, consulté le 4 avril 2017.
- CORAJOURD Michel, *Le Paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, Éditions Actes Sud, Arles, 2010.
- CORBIN Alain, *L'Homme dans le paysage*, Éditions Textuel, Paris, 2001.
- DAGOGNET François (sous la dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage* (actes du colloque de philosophie et d'esthétique du paysage, Lyon, 1981) Éditions du Champs Vallon, Seyssel, 1982.
- DONADIEU Pierre et PÉRIGORD Michel, avec la collaboration de Régis Barraud, *Le Paysage : entre natures et cultures*, Éditions Armand Colin, Paris, 2012.
- KÜSTER Hansjörg, *Petite histoire du paysage*, trad. par Tatjana MARWINSKI, Éditions Circé, Strasbourg, 2013 [1ère éd. Beck, Munich, 2009].
- JAKOB Michael, *L'Émergence du paysage*, Éditions Infolio, Gollion, 2004.
- KERAVEL Sonia, *Passeurs de paysages*, Éditions MétisPresses, Genève, 2015.
- LASSUS Bernard, *Une poétique du paysage : le démesurable*, Éditions de Bernad Lassus, Paris, 1976.
- LUGIMBÜHL Yves, *La Mise en scène du monde : construction du paysage européen*, Éditions CNRS, Paris, 2012.

- ROGER Alain, *Court traité de paysage*, Éditions Gallimard, Paris, 1997.
- ROGER Alain, « Alain Roger : "Tout paysage est un produit de l'Art". », interview par Éric LORET, *Libération*, 2 juillet 1998, http://next.libération.fr/livres/1998/07/02/alain-roger-tout-paysage-est-un-produit-de-l-art_242859, consulté le 9 janvier 2017.

Thématiques et motifs

- BONNEFOY Yves, *L'Arrière-pays*, Éditions Gallimard, Paris, 2003.
- CORBIN Alain, *Les Cloches de la terre : paysage sonore et culture sensible dans les campagnes du XIXe siècle*, Éditions Albin Michel, Paris, 1994.
- DALEM Pierre-Yves, *Sakutei-Ki ou livre des jardins japonais et scénographie*, mémoire de fin d'études, Atelier de scénographie, Académie Royale des Beaux-Arts de Liège, 1984-1985.
- DEGUEN Nathalie et THUILLIER Marie-Caroline (sous la dir.), *Théâtres de verdure*, Éditions Gourcuff Gradenigo, Montreuil, 2015.
- DEPARDON Raymond, *Le Désert, allers et retours*, propos recueillis par Éric HAZAN, Éditions La Fabrique, Paris, 2014.
- JACKSON John Brinckerhoff, *De la nécessité des ruines et autres sujets*, trad. de l'américaine par Sébastien MAROT, Éditions du Linteau, Paris, 2005 [1ère éd. The University of Massachusetts Press, Amherst, 1980].
- KRAVEL Sonia, *Passeurs de paysages : une réflexion sur la transmission de l'expérience paysagère*, thèse de doctorat sous la direction d'Augustin BERQUE, EHESS, 2008.
- LOUIS XIV, *Manière de montrer les jardins de Versailles*, Éditions Artlys, Paris, 2013.
- HARRISON Robert, *Forêt : essai sur l'imaginaire occidental*, trad. de Florence NAUGRETTE, Éditions Flammarion, Paris, 1994.
- SCHAFER Murray R., *Le Paysage sonore*, trad. de Sylvette GLEIZE, Éditions

Wildproject, Marseille, 2010 [1ère éd. R. Murray Schafer, 1977].

- SCHAMA Simon, *Le Paysage et la mémoire*, trad. de l'anglais par Josée KAMOUN, Éditions du Seuil, Paris, 1999 [1ère éd. Alfred A. Knopf Inc., New York, 1995].

- SCHURIAN Walter, *Art fantastique*, Éditions Taschen, Cologne, 2006.

- WOLF Norbert, *Peinture de paysage*, Éditions Taschen, Cologne, 2008.

- WRIGHT Tom et MIZUNO Katsuhiko, *Samadhi on Zen gardens, Dynamism and tranquility*, Mitsumura Suiko Shoin Publishing, Kyoto, 2010.

- ZIEGLER Damien, *La Représentation du paysage au cinéma*, Éditions Bazaar&Co, Paris, 2010.

Perspective : architecture et peinture

- COURRÉNT Mireille, « Illusion du réel et esthétique de la correction : *mimesis* et *phantasia* dans la théorie vitruvienne de l'architecture », *Regard et représentation dans l'Antiquité*, revue d'Études Antiques *Pallas*, n° 92, 2013, 2013, URL : <http://pallas.revues.org/163>, consulté le 02 juin 2017.

- DAMISCH Hubert, *L'Origine de la perspective*, Éditions Flammarion, Paris, 1993 [1ère éd. 1987].

- GINOUVÈS René et MARTIN Roland (sous la dir.), *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine. Matériaux, techniques de construction, techniques et formes du décor*, tome I, École Française de Rome, École Française d'Athènes, Rome, 1985, http://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1985_dic_84_1, consulté le 10 avril 2017.

- GINOUVÈS René (sous la dir.), *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine. Éléments constructifs : supports, couvertures, aménagements intérieurs*, tome II, École Française de Rome, École Française d'Athènes, Rome, 1992, http://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1992_dic_84_2, consulté le 10 avril 2017.

- GINOUVÈS René (sous la dir.), *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine. Espaces architecturaux, bâtiments et ensembles*, tome III, École Française de Rome, École Française d'Athènes, Rome, 1998, http://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1998_dic_84_3, consulté le 10 avril 2017.
- GROS Pierre, « Le rôle de la *scaenographia* dans les projets architecturaux du début de l'Empire romain », *Le Dessin d'architecture dans les sociétés antiques*, Actes du colloque de Strasbourg, 26-28 janvier 1984, Éditions Brill, Leyde, 1985, <http://books.openedition.org/efr/2506?lang=fr>, consulté le 30 mai 2017.
- PANOFSKY Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, trad. sous la direction de Guy BALLANGÉ, Éditions de Minuit, Paris, 1975.
- ROUVERET Agnès, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, École française de Rome, Rome, 2014 [1ère éd. 1989].
- VITRUVÉ, *De Architectura/De l'Architecture*, trad. et com. dirigés par Pierre GROS, Éditions Les Belles Lettres, Paris, 2015 [1ère éd. I^{er} siècle avant J.-C.].
- VITRUVÉ, *De Architectura/De l'Architecture*, traduction et commentaires de Ch.-L. MAUFRAS, Éditions C. L. F Panckoucke, Paris, 1847, consulté en ligne <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Vitruve/livre1.htm#1>.

Théâtre

Scénographie théâtrale antique

- ALLAN Arlene et STOREY Ian C., *A guide to ancient greek drama*, Blackwell publishing, Malden, Oxford, Victoria, 2005 [version PDF].
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. du grec par l'abbé Charles BATTEUX (1713-1780), Édition de J. Delalain, Paris, 1874, http://www.mediterranees.net/civilisation/spectacles/theatre_grec/poetique.html,

consulté le 27 mai 2017.

- ARISTOTE, *Poétique*, trad. du grec par Odette BELLEVUE et Séverine AUFRET, Éditions Mille et une nuits, Paris, 2001.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. du grec par Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, Éditions du Seuil, Paris, 1980.
- ARNOTT Peter, *Greek scenic conventions in the fifth century B.C.*, Greenwood Press, Westport, 1978 [1ère éd. Oxford University Press, Oxford, 1962].
- ANTI Carlo, *Teatri greci arcaici, da Minosse a Pericle*, Éditions Le Tre Venezie, Padoue, 1947.
- BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Textes réunis et présentés par Jean-Loup RIVIÈRE, Éditions du Seuil, Paris, 2002 [textes de 1957, 1964, 1982, 1984 et 1993].
- BARIDON Michel, *Naissance et renaissance du paysage*, Éditions Actes Sud, Paris, 2006.
- BIEBER Margarete, *The History of the greek and roman theater*, Princeton University Press, Princeton, 1939 et édition de 1961.
- DIAZOMA (association), *Ancient theaters, Citizens' movement for the enhancement of ancient theaters*, trad. du grec vers l'anglais par Elias VERGITSIS, Éditions Ch. G. Lazos, Athènes, 2016.
- EUCLIDE, *Opera omnia*, texte original en grec (env. 300 av. J.-C.), accompagné d'une trad. en latin de Johan Ludvig HEIBERG, Édition Lipsiae, Leipzig, 1883.
- EUCLIDE, *Les Quinze livres des Éléments d'Euclide. Traduits de Latin en François*, trad. par Denis HENRION, Éditions Abraham Pacard, Paris, 1615.
- GHIRON-BISTAGNE Paulette, « Images du théâtre grec » (note critique de *Illustrations of greek drama*, A. D. TRENDALL et T. B. L. WEBSTER, Phaidon Press, Londres, 1972), *Revue des Études Grecques*, n° 414, vol. 87, 1974, http://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1974_num_87_414_1254, consulté le 12 avril 2017.
- GROS Pierre, *L'Architecture Romaine : du début du III^e siècle av ; J.-C. À la fin du*

Haut-Empire, 1 Les monuments publics, Éditions A. et J. Picard, Paris, 2011 [1ère éd. 1996].

- HAIGH A. E., *The Attic theatre : a description of the stage and theatre of the athenians, and of the dramatic performances at Athens*, Oxford University Press, Oxford, 1889.

- LAËRCE Diogène, *Vies et doctrines des philosophes illustres suivies de la vie de Plotin par Porphyre*, trad. française sous la dir. de Marie-Odile COULET-CAZÉ, Éditions Librairie Générale Française, Paris, 1999.

- LAËRCE Diogène, *Vies et doctrines des philosophes illustres suivies de la vie de Plotin par Porphyre*, trad. française de Ch. ZEVORT, Éditions Charpentier, Paris, 1847.

- LO SARDO Eugenio, *Eureka ! Il genio degli antichi*, catalogue de l'exposition au Musée National d'Archéologie, Naples, du 11 juillet 2005 au 9 janvier 2006, Éditions du Musée National d'Archéologie, Naples, 2005.

- MASTRONARDE Donald J., *Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama*, University of California, Berkeley, 1990 [version PDF].

- MAUDUIT Christine (textes réunis par), *L'Onomasticon de Pollux : aspects culturels, rhétoriques et lexicographiques*, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain – CERROR, Lyon, 2013.

- MCDONALD Marianne et WALTON J. Michael (edited by), *The Cambridge companion to Greek and Roman theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

- MERCOURIS Spyros, *A Stage for Dionysos – Theatrical Space & Ancient Drama* Catalogue de l'Exposition (Athens), Édition Kapon, Athènes, 1998.

- MORETTI Jean-Charles, *Théâtre et société dans la Grèce antique : une archéologie des pratiques théâtrales*, Éditions Librairie Générale Française, Paris, 2001.

- MORETTI Jean-Charles, « Formes et destinations du *proskènium* dans les théâtres hellénistiques de Grèce », *De la scène aux gradins : théâtre et représentations dramatiques après Alexandre Le Grand*, (actes édités par) LE GWEN Brigitte, Presses

Universitaire du Mirail, Toulouse, 1997, http://www.persee.fr/doc/palla_0031-0387_1997_num_47_1_1463, consulté le 29 avril 2017.

- MORETTI Jean-Charles, « L'architecture des théâtres en Grèce (1980-1989) », *Topoi*, n° 1, vol. 1, 1991, http://www.persee.fr/doc/topoi_1161-9473_1991_num_1_1_1454, consulté le 10 avril 2017.

- PROCLUS DE LYCIE, *Les Commentaires sur le premier livre des éléments d'Euclide*, trad. du grec par Paul VER EECKE, Éditions Desclée de Brouwer et Cie, Bruges, 1948.

- PROCLI DIADOCHI, *In primum Euclidis elementorum librum commentarii*, ex recognitione Godofredi FRIEDLEIN, Éditions Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1992.

- SPATHARI Elissavet, *Épidaure, visite du sanctuaire d'Asklépios et du musée archéologique d'Épidaure*, Éditions Herpéros, Athènes, 2015.

- TAPLIN Oliver, *The Stagecraft of Aeschylus : the dramatic use of exits and entrances in greek tragedy*, Oxford University Press, Oxford, 1977.

- THIERCY Pascal, *Aristophane : fiction et dramaturgie*, Éditions Les Belles Lettres, Paris, 1986.

- *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité*, Actes du colloque du 5-7 novembre 1981, Centre de recherche sur le Proche-Orient et la Grèce Antique, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Strasbourg, 1981.

- WILSON Peter (sous la dir.), *The Greek theatre and festivals*, Oxford University Press, Oxford, 2007 [version PDF].

Autour du décor théâtral de la Renaissance

- LECLERC Ludovic, *Les Décors, les costumes et la mise en scène au XVIe siècle (1615-1680)*, Éditions Slatkine reprints, Genève, 1970 [1ère éd. 1869].

- LOMBAERDE Piet (sous la dir.), *The Notion of the painter-architect in Italy and the southern low countries*, Éditions Brepols, Turnhout, 2014.

- MAHELOT Laurent, *Le Mémoire de Mahelot : mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi*, introduction de Pierre PASQUIER, Éditions Champion, Paris, 2005 [1ère éd. 1673].
- MARCIAK Dorothée, *La Place du prince : perspective et pouvoir dans le théâtre de cour des Médicis, Florence (1539-1600)*, Éditions Honoré Champion, Paris, 2005.
- MERINO PERAL Esther, *Historia de la escenografía en el siglo XVII : creadores y tratadistas*, Éditions de l'Université de Séville, Séville, 2011.
- PALLADIO Andrea, *Les Quatre livres de l'architecture*, trad. par Roland FRÉART DE CHAMBRAY, Éditions Flammarion, Paris, 1997 [1ère éd. 1650].
- PERRELLI Franco, *Storia della scenografia. Dell'antichità al XXI secolo*, Éditions Carocci, Rome, 2013 [1ère éd. 2002].
- PERRUCHON Véronique, *Noir : lumière et théâtralité*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Asq, 2016.
- PRAMPOLINI Enrico, *Lineamenti di scenografia italiana (dal Rinascimento ad oggi)*, Éditions Bestetti, Rome, 1950-1951.
- SABBATINI Nicola (1574-1654), *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, trad. de l'italien par Maria CANAVAGGIA et Renée et JOUVET Louis, introduction de Louis JOUVET, Éditions Ides et calendes, Neuchâtel, 1942 [1ère éd., Ravenne, 1638].
- SERLIO Sebastiano, *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, trad. par Vaughan HART et Peter HICKS, Yale University Press, New Haven, 1996 [1ère éd. 1545].
- SERLIO Sebastiano, *Premier, second, troisième, quatrième et cinquième livres d'architecture de Sébastien Serlio Bolognois*, en version italienne originale et traduite par Iehan MARTIN, Éditions Jean Barbé, Paris, 1545 [entre 1537 et 1551].
- SURGERS Anne et PASQUIER Pierre (sous la dir.), *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Éditions Armand Colin, Paris, 2011.

Le décor théâtral du XVIIIe au XIXe siècle

- Galerie Daniel Greiner, *Dessins du XVIII^e au XIX^e siècle*, catalogue de la galerie, Paris, 1997.
- JOIN-DIÉTERLE Catherine, *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque Romantique*, Éditions Picard, Paris, 1988.
- KRÖGER Stefan, « Les décors des premières représentations de la Tétralogie de Richard Wagner », *Revue de la BNF*, n° 37, 2011, <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2011-1-page-18.htm>, consulté le 29 juin 2018.
- *L'Envers du décor à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIXe siècle*, Éditions Gourcuff Gradenigo, Montreuil, 2012.
- SCHOLZ János, *Baroque and romantic stage design*, Éditions H. Bittner and Company, New York, 1950.

Le décor théâtral du tournant XIXe siècle à la moitié du XXe siècle

- *André Acquart : 30 ans de scénographie*, Association Jean Villar, Maison Jean Villar/ Bibliothèque Nationale, Avignon, 1985.
- *André Barsacq, un décorateur au carrefour de la réflexion scénique du XXe siècle*, Cahier de l'exposition présentée par la BNF, site Richelieu, du 14 décembre 2004 au 27 février 2005, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2004.
- APPIA Adolphe, *Œuvres complètes*, tome 1 : 1880-1894, Éditions de L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983.
- APPIA Adolphe, *Œuvres complètes*, tome 2 : 1895-1905, Éditions de L'Âge d'Homme, Lausanne, 1986.
- APPIA Adolphe, *Œuvres complètes*, tome 3 : 1906-1921, Éditions de L'Âge d'Homme, Lausanne, 1988.

- APPIA Adolphe, *Œuvres complètes*, tome 4 : 1921-1928, Éditions de L'Âge d'Homme, Lausanne, 1992.
- *Adolphe Appia*, Victoria and Albert Museum, livret d'exposition, octobre 1970-janvier 1971, directeur John POPE-HENNESSY, Éditions du Victoria and Albert Museum, Londres, 1970.
- BABLET Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Éditions du CNRS, Paris, 1975 [1ère éd. 1965].
- BERBAIN Iris, *Du maître peintre décorateur de théâtre au scénographe : Émile BERTIN (1878-1957), le dernier d'une tradition*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Michel LENIAUD, École Pratique des Hautes Études, Paris, 2016.
- BOWLT John, *Russian stage design : scenic innovation, 1900-1930 : from the collection of Mr and Mrs Nikkita D. Lobanov-Rotovskiy*, Charles Schlacks Jr, Idylwild, 1982.
- COQUIOT Gustave, *Nouveau manuel complet du peintre-décorateur de théâtre utile aux décorateurs, aux auteurs dramatiques, aux acteurs et aux amateurs de théâtre*, Encyclopédie-Roret, Éditions L. Mulo, Paris, 1910.
- CRAIG Edward Gordon, *Scene*, Oxford University Press, Oxford, 1968 [1ère éd. 1923].
- CRAIG Edward Gordon, *Towards a new theatre*, Éditions J M Dent & Sons limited, Londres, 1913.
- CRAIG Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, Éditions Circé, Belval, 1999 [1ère éd. William Heinemann ltd, Londres, 1911].
- *Gordon Craig et le renouvellement du théâtre*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1962.
- LOSCO-LENA Mireille, *La Scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, Éditions ELLUG – Université Stendhal, Grenoble, 2010.
- LOSCO-LENA Mireille, « Du regard à la vision : le spectateur virtuel des symbolistes », *Théâtres virtuels*, Sylvie TRIAIRE et Pierre CITTI (dir.), Éditions Presses Universitaires de la Méditerranée, Montpellier, 2001.

- *Louis Jouvet et la scénographie*, Édition de la Maison Jean Villar, l'Association Jean Villar et du Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale, Avignon, 1987.
- PAULY Danièle, *Théâtre des années 20 : la rénovation scénique en France*, Éditions Norma, Paris, 1995.
- VILLIERS André (dir), *Architecture et dramaturgie*, Éditions Flammarion, Paris, 1950.

Le décor théâtral de la deuxième moitié du XXe siècle

- *AS. Actualité Scénographie*, périodique sous la direction de Jean CHOLLET, Bruxelles puis Paris à partir de 1983, depuis 1977, lecture régulière.
- BABLET Denis, « Le terme de "décor de théâtre" est périmé », *Revue d'esthétique*, n° 13, PUF, Paris, 1960 [tiré à part consulté à la BNF Arsenal daté de 1964].
- BAUGH Christopher, *Theatre, performance and technologie : the development of scenography in the twentieth century*, Éditions Palgrave Macmillan, New York, 2005.
- BERGER René (directeur), *Cahiers pour l'art*, numéro spécial du périodique sur le théâtre abstrait, n° 46, Éditions de l'Association pour l'art, Paris/Lausanne, 1956.
- BOUCHARD Mario, *L'Art de la scène : passé-présent. Scénographie québécoise 1940-1990*, Éditions de l'Association des Professionnels des Arts de la Scène du Québec, Montréal, 1991.
- BOUCRIS Luc, *La Montée du scénographe*, thèse dirigée par André VEINSTEIN, Université Paris VIII, 1987 [mis en fiche par l'ANRT de Lille en 1988].
- BOUCRIS Luc, FREYDEFONT Marcel et SARTI Raymond, « Ancrage historique et esthétique », *Qu'est-ce que la scénographie ?*, vol. 2, pour la revue *Études Théâtrales*, n° 54-55, Éditions L'Harmattan, Paris, 2012.
- CASSIN-SCOTT Jack, *Costumes ad settings for staging historical plays. V. 1 The*

- Classical period*, Plays. Inc publishing, New York City, 1979.
- CASSIN-SCOTT Jack, *Costumes ad settings for staging historical plays. V. 2 The Medieval period*, Plays. Inc publishing, New York City, 1979.
 - CASSIN-SCOTT Jack, *Costumes ad settings for staging historical plays. V. 3 The Elisabethan and Restoration period*, Plays. Inc publishing, New York City, 1979.
 - CASSIN-SCOTT Jack, *Costumes ad settings for staging historical plays. V. 4 The Georgian period*, Plays. Inc publishing, New York City, 1979.
 - CHOLLET Jean et FREYDEFONT Marcel, *Les Lieux scéniques en France 1980-1995 – 15 ans d'architecture en France*, Éditions Actualité Scénographie, Paris, 1996.
 - FRETTE Guido, *Orientamenti della scenografia*, Görlich Editore, Milano, 1961.
 - GROPIUS Walter et WENSINGER Arthur (sous la dir.), *The Theatre of the Bauhaus*, Wesleyan University Press, Middletown, 1960.
 - Institut du théâtre de Prague, *Interscena, revue spécialisée pour les problèmes de scénographie*, numéro sur la Quadriennale de Scénographie, vol. 1, Éditions Orbis, Prague, 1977.
 - JINDRA Vladimír (sous la dir.), *Scénographie : le Théâtre en Tchécoslovaquie*, Éditions de l'Institut du théâtre, Prague, 1962.
 - JOUAN Roger et BAUDE-DEFONTAINE Alain, *Les Bâtisseurs de rêves, grands décorateurs de théâtre, 1955-1980*, Bibliothèque historique de la ville de Paris, Paris, 2003.
 - *Le Décor illusion*, numéro spécial du périodique *Actualité des Arts Plastiques*, Éditions du Centre National de documentation pédagogique, n° 64, Paris, 1989 [1ère éd. 1984].
 - LEMAIRE Claude, *Scénographies*, mémoire de diplôme dirigé par Paul VIRILIO, École Spéciale d'Architecture, Paris, 1974.
 - MIELZINER Jo, *Designing for the theatre, a memoir and a portfolio*, Athenaeum, Cambridge 1965.
 - PAYNE Darwin Reid, *Computer scenographics*, Éditions Southern Illinois University,

Carbondale, 1994.

- PAYNE Darwin Reid, *Scenographic imagination*, Éditions Southern Illinois University, Carbondale, 1993 [1ère éd. 1974].
- POLIÉRI Jacques, *Scénographie : théâtre, cinéma, télévision*, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1990 [1ère éd. Architecture d'Aujourd'hui, 1963].
- Réso-Scéno (Association nationale de développement de l'enseignement de la scénographie), *Jeunes scénographies. À travers l'enseignement de la scénographie en France*, Éditions de l'Association Jean Vilar, Avignon/Nantes, 2001.
- Réso-Scéno, Union Des Scénographes et le Centre Français du Théâtre, *L'Enseignement de la scénographie en France*, Édition dans le cadre de la Quadriennale de Scénographie et d'architecture de théâtre, Exposition française, Prague, 1999.
- RUBINOW Wladimir, *Fonctions scéniques du théâtre en plein air*, 1^{er} symposium international de scénographie - Interscena 66, Prague, 1966.
- SONREL Pierre, *Traité de scénographie*, Éditions Librairie théâtrale, Paris, 1984 [1ère éd. Leuthier, Paris, 1943].
- VEANER Daniel, *Scene painting : tools and techniques*, Éditions Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, 1984.

Complément théâtre appliqué

- *Autour du théâtre de Bussang : le pays de Maurice Pottecher*, Éditions de l'Office de Tourisme de Bussang, Bussang, 2000, livret distribué en juillet 2016 par le service de communication du Théâtre du peuple.
- BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Éditions Gallimard, Paris, 2006.
- BOISSON Bénédicte et DENIZOT Marion, *Le Théâtre du peuple de Bussang. Cent vingt ans d'histoire*, Éditions Actes Sud, Arles, 2015.

- BRAUNSCHWEIG Stéphane, *Petites portes, grands paysages*, Éditions Acte Sud, Arles, 2007
- BRECHT Bertold, *Petit organon pour le théâtre*, trad. de Jean TAILLEUR, Éditions de L'Arche, Paris, 1978 [1ère éd. Suhrkamp Verlag, Franckfort-sur-le-Main, 1963].
- CHEREAU Patrice, *Si tant est que l'opéra soit du théâtre : note sur une mise en scène de Lulu*, Éditions Ombres, Toulouse, 1992.
- *Danse Buto*, plaquette du cycle *Japon 83*, Éditions de La maison des cultures du monde, Paris, 1983.
- DEGAINÉ André, *Histoire du théâtre dessiné*, Éditions Nizet, Paris, 2000.
- GRÜND Françoise, *Tchiloli. Charlemagne à São Tomé sur l'île du milieu du monde*, Édition Magellan & Cie, Paris, 2006.
- GRÜND Françoise, « Le *Tchiloli* de Sao Tome (Inventer un territoire pour exister) », *La scène et la terre, questions d'ethnoscénologie*, revue *Internationale de l'imaginaire*, n° 5, Éditions de la Maison des cultures du monde, 1996 https://www.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/editions/la_scene_et_la_terre.pdf, consultée le 14 juin 2017.
- HAQUETTE Jean-Louis et HÉNIN Emmanuelle (dir.), *La Scène comme tableau*, Éditions La Licorne, Poitiers, 2004.
- *Hayachine Kagura : théâtre rituel masqué*, plaquette du cycle *Japon 83*, Éditions de La maison des cultures du monde, Paris, 1983.
- *Kyôgen : théâtre comique japonais*, trad. du japonais par Kunjirô HANDA et Mieko MATSUMOTO, Éditions de l'Arbre de Jessé, Joigny, 1999.
- POTTECHER Maurice, « Le théâtre du Peuple », *Revue des deux mondes*, juillet 1903, <https://rddm.revuedesdeuxmondes.fr/archive/article.php?code=58066>, consulté le 13 juin 2017.
- SIEFFERT René, avec la collaboration de Michel WASSERMAN, *Théâtre classique*, coll. Arts du Japon, Édition de la Maison des cultures du monde, Paris, 1983.
- *The Minack story : a remarkable woman who built a unique theatre*, The Minack

Theatre Trust, Porthcurno, 2015.

- *The Minack : a living, working theatre*, The Minack Theatre Trust, Porthcurno, 2015.

- *Yama-Uba (La sorcière de la montagne)*, choix de pièces du Théâtre lyrique japonais, n° 14, trad. du japonais par le Général G. RENONDEAU, extrait du Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient, t. XXXII, 1932.

3. Typologie de production

Autour du corpus

Kazimir Malévitch et *Blanc sur blanc*

- BARBE Norbert-Bertrand, *Sens et contexte du Carré noir sur fond blanc de Kazimir Malévitch*, Éditions Bès, Mouzeuil-Saint-Martin, 2010.

- BIRNHOLZ Alan C., « On the meaning of Kazimir Malevich's "White on white" », revue *Art International*, n° XXI/1, 1977.

- FLOCON Albert, *Scénographies au Bauhaus*, Éditions Klincksieck, Paris, 2013 [1ère éd. 1987].

- MALÉVITCH Kazimir, *La Lumière et la couleur*, textes de 1918 à 1926, trad. du russe par Jean-Claude MARCADÉ et Sylviane SIGER, Éditions de l'Âge d'Homme, Lausanne, 1981.

- MALÉVITCH Kazimir, *Écrits*, trad. du russe par Andrée ROBEL-CHICUREL et présenté par Andei B. NAKOV, Éditions Champ libre, Paris, 1975.

- MALÉVITCH Kazimir, *Dieu n'est pas détrôné : l'Art, l'Église, la Fabrique*, trad. du russe par Jean-Claude et Valentine MARCADÉ, Éditions de l'Âge d'Homme, Lausanne, 2002 [écrit en 1920].

- MALÉVITCH Kazimir, *Le Suprématisme : le monde sans-objet ou le repos éternel*,

trad. du russe par Gérard CONIO, Éditions Infolio, Gollion, 2011.

- MALÉVITCH Kazimir, *Suprématisme : 34 dessins*, trad. du russe par Jean-Claude MARCADÉ, Éditions de L'Âge d'Homme, Lausanne, 1974.

- MERCADÉ Jean-Claude (sous la dir.), *Malévitch*, Actes du colloque international tenu au Centre Pompidou du 4 au 5 mai 1978, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1979.

- *Malévitch, Carré blanc sur fond blanc*, émission *Les Regardeurs* : entretiens avec Michael et Florian QUISTRE-BERT, Bernard BLISTÈNE mené par Jean de LOISY et Sandra ADAM-COURALET, France culture, Paris, 6 septembre 2014, 59 min, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/malevitch-carre-blanc-sur-fond-blanc>, consulté le 19 juillet 2017.

- NÉRET Gilles, *Kazimir Malévitch, 1878-1935, et le Suprématisme*, Éditions Taschen particulière pour Le Monde, Köln 2005.

- ROGER Alain, *Le Carré blanc sur fond blanc*, Éditions VR/SO, Saint Didier au Mont d'Or, 1991.

Jardin sec du temple Ryoan-ji à Kyoto

- ALLEN Jeanne, *The Designer's guide to japanese patterns*, Éditions Thames and Hudson, London, 1988.

- BERQUE Augustin, *Vivre l'espace au japon*, Éditions PUF, Paris, 1982.

- BERTHIER François, *Le Jardin du Ryōanji : lire le zen dans les pierres*, Éditions Adam Biro, Paris, 1997 [1ère éd. 1989].

- BOUVIER Nicolas, *Le Vide et le plein : carnets du Japon 1964-1970*, Éditions Hoëbeke, Paris, 2004.

- CAGE John, *Ryōanji*, composition musicale, 1983-1985, site officiel du John Cage Trust, http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=165, consulté le 10 août 2017, performance de Catherine LEE, John C. SAVAGE et Matt HANNAFIN

au The Extradition Series, Portland (Oregon), 17 janvier 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=ghhlyIKlCpA>, consulté le 10 août 2017.

- FAURE Bernard, *L'Imaginaire du zen. L'univers mental d'un moine japonais*, Éditions Les Belles Lettres, Paris, 2011.

- GOKYŌHOKO Yoshitsune (auteur présumé), *Sakutei-ki ou le livre secret des jardins japonais*, manuscrit de la fin du XIIe siècle, d'après la trad. orale de Tomoya MASUDA, com. de Pierre et Susanne RAMBACH, Éditions Albert Skira, Genève, 1973.

- HOLZER David, *Le Jardin zen*, trad. de l'anglais par Virginie de BERMOND-GETTLE, Éditions Maxi-livres, Paris, 2006 [1ère éd. Top That ! Publishing plc., 2004].

- KONÉ Alioune, *Le Zen en Europe : un état des lieux*, trad. de l'anglais par Georges TOULLAT, Zen-occidental.net, 2000, <http://www.zen-occidental.net/articles1/kone1.html>, consulté le 10 août 2017.

- ODIER Daniel, *Chan & zen : le jardin des iconoclastes*, Éditions du Relié, Paris, 2006.

- *Ryōanji*, site japonais officiel, <http://www.ryoanji.jp/smph/eng/history/index.html>, consulté le 31 juillet 2017.

- TOCCOLI Vincent-Paul, *Le Miroir de l'absence, essai sur le jardin zen*, Éditions Amalrhée, Nantes, 2006.

- WATT Alan, *L'Envers du néant : le testament d'un sage*, trad. de l'anglais par William DESMOND, Éditions Denoël/Gonthier, Paris, 1978 [ère éd. Celestial Arts, Millbrae, 1974].

- WRIGHT Tom et MIZUNO Katsuhiko, *Samadhi on Zen gardens, Dynamism and tranquility*, Mitsumura Suiko Shoin Publishing, Kyoto, 2010.

- SHOJI Yamada, *Shots in the dark : Japan, Zen, and the West*, trad. du japonais à l'anglais par Earl HARTMAN, The University of Chicago Press, Chicago, 2009 [1ère éd. Kobundo Publishing Co., 2005].

John Cage et 4'33''

- BERNHART Walter et WOLF Werner (sous la dir.), *Silence and absence in literature and music*, Éditions Brill, Leiden, 2016.
- CORBIN Alain, *Histoire du silence : de la Renaissance à nos jours*, Éditions Albin Michel, Paris, 2016.
- CAGE John, partition originale en notation proportionnelle de 1952-1953, Museum of Modern Art, New-York, consultée en septembre 2015.
- CAGE John, *A composer's confessions*, Éditions Allia, Paris, 2013 [écrit en 1948].
- CAGE John, *Silence : conférences et écrits*, trad. de l'anglais par Vincent BARRAS, Éditions Héros-Limite, Genève, 2003 [1ère éd. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961].
- CAGE John, *Silence : discours et écrits*, trad. de l'anglais par Monique FONG, Éditions Denoël, Paris, 2004 [1ère éd. 1970].
- CAGE John, *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*, Éditions de L'Hern, Paris, 2002-2014.
- CAGE John, *L'Œil du poète*, trad. de l'anglais par Christophe MARCHAND-KISS, Éditions Textuel, Paris, 1998.
- CAGE John, *4'33'' : John Cage Centennial Edition*, Henmar Press, inc., New York, 2012.
- GANN Kyle, *No silence : 4'33'' de John Cage*, trad. de l'anglais par Jérôme ORSONI, Éditions Allia, Paris, 2014.
- *Johncage*, site officiel du John Cage Trust, http://www.johncage.org/4_33.html, consulté le 10 août 2017.
- KAMPS Tony (sous la dir.), *Silence*, exposition présentée par la Menil Foundation à Houston du 27 juillet au 21 octobre 2012 et à Berkeley par l'université de Californie, le Berkeley Art Museum et le Pacific Film Archive du 30 janvier au 21 avril 2013, Yale University Press, New Haven, 2012.

- LARSON Kay, *Where the heart beats : John Cage, Zen Buddhism and the inner life of artists*, The Penguin Press, New York, 2012.
- LOZERAND Emmanuel, « Les contrebandiers du zen. Sur le rôle des passeurs dans un processus de cosmopolitisation », transmission directe de l'auteur, à paraître.
- SUZUKI DAISSETZ TEITARO, *Derniers écrits au bord du vide*, trad. de l'anglais par Philippe MOULINET, Éditions Albin Michel, Paris, 2010 [1ère éd. The Estate of D. T. Suzuki, 1969].

Samuel Beckett : *Actes sans parole 1, Film, Quad et Worstward Ho*

- ALACCHI Mireille, *La Scénographie dans l'œuvre de Samuel Beckett*, thèse, directeur non spécifié (première page du manuscrit incomplète, consulté à la bibliothèque Gaston Baty, Paris), Université de Rouen, 1979.
- ANZIEU Didier, *Beckett et le psychanalyste*, Éditions Folio-Gallimard, Paris, 1999.
- BECKETT Samuel, *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Éditions de Minuit, Paris, 1992 [1ère éd. 1989 et 1990].
- BECKETT Samuel, *L'Image*, Éditions de Minuit, Paris, 1988.
- BECKETT Samuel, *Company/Ill Seen Ill Said/Worstward Ho/Stirrings Still*, Éditions Dirk Van Hulle, Anvers, 2009 [1ère éd. The Right of Samuel Beckett, 1980].
- BECKETT Samuel, *Cap au pire*, Éditions de minuit, Paris, 1991.
- BECKETT Samuel, *Quad*, performance diffusée lors d'une soirée Théma d'Arte sur Samuel Beckett le 25 septembre 2008, consulté en avril 2013, que l'on peut retrouver sur la plate-forme Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=4ZDRfnICq9M>, consulté le 9 août 2017.
- BECKETT Samuel, *Comédie et actes divers : Comédie ; Va et viens ; Cascando ; Paroles et musique ; Dis Joe ; Acte sans paroles I et II ; Film ; Souffle*, Éditions de Minuit, Paris, 1972.

- BECKETT Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules : Cette fois ; Solo ; Impromptu d'Ohio ; Quoi où*, Éditions de Minuit, Paris, 1986.
- BECKETT Samuel, *La Dernière bande* suivi de *Cendres*, Éditions de Minuit, Paris, 1959.
- BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Éditions de Minuit, Paris, 1957.
- BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Éditions de Minuit, Paris, 1952.
- BECKETT Samuel, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Éditions de Minuit, Paris, 1963-1974.
- BECKETT Samuel, *Le Dépeupleur*, Éditions de Minuit, Paris, 1970.
- BECKETT Samuel, *Compagnie*, Éditions de Minuit, Paris, 1985.
- BECKETT Samuel, *Poèmes* suivi de *Mirlitonnades*, Éditions de Minuit, Paris, 1978-1992.
- BECKETT Samuel et Alan SCHNEIDER, *Film*, Grove Press / Evergreen Films, 1965.
- BECKETT Samuel, *Quad : Quad ; Trio du Fantôme ;...Que nuages... ; Nacht und Träume*, Éditions de Minuit, Paris, 1992.
- *Beckett et les autres arts*, revue d'études théâtrales *Registres*, hors série n° 3, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2012.
- CASANOVA Pascale, *Beckett l'abstracteur : anatomie d'une révolution littéraire*, Éditions du Seuil, Paris, 1997.
- DELEUZE Gilles, *L'Épuisé*, postface à *Quad* de Samuel Beckett, Éditions de Minuit, Paris, 1992.
- DELEUZE Gilles, « Le plus grand film irlandais ("Film" de Beckett) », *Critique et clinique*, Éditions de Minuit, Paris, 1993.
- DELEUZE Gilles, « L'Épreuve inverse : comment éteindre les trois variétés ("Film" de Beckett) », *L'Image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris, 1983.
- GAVARD-PERRET Jean-Paul, *L'Imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Éditions Lettres Modernes Minard, Paris et Caen, 2001.

- GROSSMAN Éveline, *L'Esthétique de Beckett*, Éditions Sedes, Paris, 1998.
- GROSSMAN Éveline et SALADO Régis, *Samuel Beckett, l'écriture et la scène*, Éditions Sedes, Paris, 1998.
- JACQUART Emmanuel, « Beckettissimo : Beckett virtuose de l'écho. Fin de partie et l'essence du Bouddhisme », *Samuel Beckett : crossroads and bordelines, l'œuvre carrefour/l'œuvre limite*, Éditions Rodopi, Amsterdam, 1997.
- JAMOUCSI Lassaad, *Le Pictural dans l'œuvre de Beckett : approche poïétique de la choseté*, PU Bordeaux, Bordeaux, 2007.
- *Japon-Beckett*, Cahiers Renaud Barrault, Éditions Gallimard, Paris, 1981.
- JULIET Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Édition P. O. L., Paris, 1999.
- NAUGRETTE Catherine, *Le Théâtre de Samuel Beckett*, Éditions Ides et Calendes, Lausanne, 2017.

Yves Klein et l'exposition *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*

- BROOK Peter, *L'Espace vide : écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, Paris, 1977 [1ère éd. Mac Gibbon and Kee ltd, Londres, 1968].
- KLEIN Yves, *Carnets du Japon*, originaux tapuscrits et manuscrits, Fondation Yves Klein, Paris, 1952-1953.
- KLEIN Yves, *Journal d'Irlande*, original manuscrit, Fondation Yves Klein, Paris, 1950.
- KLEIN Yves, *Les Fondements du judo*, Éditions Dilecta, Paris, 2006 [1ère éd. Grasset, Paris, 1954].
- KLEIN Yves, *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Éditions de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2003.
- KLEIN Yves, *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première*, film sur

l'exposition éponyme, 1 minute 40, Galerie Iris Clert, 1958.
<http://www.yvesklein.com/fr/films/view/88/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-de-matiere-premiere/?of=5>, consulté le 31 juillet 2017.

- KLEIN Yves, *Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle*, succession Yves Klein, 1959,
<http://www.yvesklein.com/fr/ecrits/view/81/regles-rituelles-de-la-cession-des-zones-de-sensibilite-picturale-immaterielle/?of=4>, consulté le 31 juillet 2017.

- *La Plasticité du vide : espace scénique, espace poétique*, collection Incertains regards. Cahiers dramaturgiques, n° 4, Presses Universitaires de Provence et Maison de la recherche, Aix-en-Provence, 2011.

- LEVI-KUENTZ François, *La Révolution bleue*, film de 52 minutes, 2006, extrait concernant l'immatériel, <http://www.yvesklein.com/fr/series/index/89/immateriel>, consulté le 2 août 2017.

- MUSSO Pierre, *Yves Klein : fin de représentation*, Éditions Manucius, Houilles, 2010.

- *Yves Klein : corps, couleur, immatériel*, sur l'exposition du 5 octobre 2006 au 5 février 2007 au Centre Pompidou, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2006.

- *Zéro International*, sur l'exposition du 11 avril au 8 juin 1998 au Musée d'art moderne et contemporain de Nice, Éditions Régie Automne des Comptoirs de Vente des Musées de la Ville de Nice, Nice, 1998.

- *Yves Klein Archives*, site officiel dirigé par Rotraut Klein-Moquay et Daniel Moquay, http://www.yveskleinarchives.org/works/works13_fr.html, consulté le 31 juillet 2017.

- O'DOHERTY Brian, *White cube : l'espace de la galerie et son idéologie*, trad. de l'anglais par l'association des Amis de la Maison Rouge et JRP/Ringier Kunstverlag AG, Lapis Press, San Francisco, 2008 [1ère éd. 1976].

***Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras et Alain Resnais**

- BAUREZ Thomas, « Alain Resnais, l'homme qui avait du mal à "se considérer comme un auteur" », *L'Express*, 28 septembre 2012, http://www.lexpress.fr/culture/cinema/cinema-alain-resnais-il-m-est-difficile-moi-meme-de-me-considerer-comme-un-auteur_1167138.html, consulté le 1er août 2017.
- CARLIER Christophe, *Marguerite Duras – Alain Resnais : Hiroshima mon amour*, PUF, Paris, 1994.
- DELEUZE Gilles, « Les nappes du passé suivant Resnais », *L'Image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985.
- DRISSI Hamida, « L'Orient fantasmé de Marguerite Duras : figures du métissage et influences des philosophies asiatiques », *Revue-analyses*, n° 3, vol. 4, automne 2009, UQAM, <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/viewFile/725/626>, consulté le 17 août 2017.
- DURAS Marguerite, *Hiroshima mon amour*, scénario, Éditions Gallimard, Paris, 1960.
- GOUDET Stéphane (anthologie établie par), *Alain Resnais, Positif*, revue de cinéma, Éditions Gallimard, Paris, 2002.
- HUYGHE Pierre-Damien, *Le Cinéma avant après*, De L'Incidence Éditeur, Saint-Vincent-de-Mercuze, 2012.
- KLEINBERGER Alain et MESNARD Philippe (sous a dir.), *La Shoah : théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, Éditions Kimé, Paris, 2013.
- KOSAKAI Yoshiteru, *Hiroshima Peace Reader*, trad. du japonais à l'anglais par Akira et Michiko TASHIRO et Robert et Alice Ruth RAMSEYER, Hiroshima Peace Culture Foundation, Hiroshima, 2007 [1ère éd. 1980].
- LAGIER Luc, *Hiroshima mon amour*, collection Les petits cahiers, Éditions des Cahiers du cinéma, Paris, 2007
- MARKER Chris, *La Jetée*, 28 minutes, Production Argos film, 1962.
- MARKER Chris, *Sans soleil*, 100 minutes, Production Argos film, 1983.

- NEYRAT Cyril, *Hiroshima mon amour*, Éditions des Cahiers du cinéma et du CNC, Paris, 2007.
- PRÉDAL René, *L'Itinéraire d'Alain Resnais*, Éditions Lettres modernes, Paris, 1996.
- RESNAIS Alain, *Nuit et brouillard*, 32 minutes, production Anatole DAUMAN et Argos Film, 1956.
- TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre*, trad. du japonais par René Sieffert, Éditions Verdier, Lagrasse, 2011 [1ère éd. 1978].
- UEDA Akiko, MÉVEL Yann et De CHALONGE Florence (textes réunis et présentés par), *Orient(s) de Marguerite Duras*, Éditions Rodopi B.V., Amsterdam, 2014.

Bernd et Hilla Becher et les *Wassertürme*

- BARTHES Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1980.
- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduction de l'allemand par Maurice de Gandillac, Éditions Gallimard, Paris, 2000 [1ère éd. 1955].
- *Bernd and Hilla Becher. Water towers*, présentation de l'œuvre, Musée Guggenheim, New-York, <https://www.guggenheim.org/artwork/500>, consulté le 1er août 2015.
- *Bernd and Hilla Becher. Typologies*, sur l'exposition tournée à la Biennale de Venise (1990), Kölnischer Kunstverein (1990), université d'Harvard à Cambridge (1991), Cleveland Center (1991), Bernd et Hilla Becher et Klaus Bußmann, Münster, 1990.
- *Bernd and Hilla Becher, Jannis Kounellis, Susana Solano*, sur l'exposition du Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 24 janvier au 19 avril 1992, Éditions du musée, Bordeaux, 1992.
- BECHER Bernd, *Industrial landscapes. Bernd and Hilla Becher*, The MIT Press, Cambridge, 2002.

- CUISINIER Alphonse Henri, *Traité pratique de photographie industrielle et publicitaire*, Éditions Paul Montel, Paris, 1948.
- GRONERT Stefan, *L'École de photographie de Düsseldorf – Photographie 1961-2008*, trad. de l'allemand par Jean TORRENT, Éditions Hazan, Paris, 2009.
- KOETZLE Hans-Michael, *Photo Icons : petite histoire de la photo*, vol. 1 : 1827-1926, Éditions Taschen, Köln, 2008 [1ère éd. 2002].
- KOETZLE Hans-Michael, *Photo Icons : petite histoire de la photo*, vol. 2 : 1928-1991, Éditions Taschen, Köln, 2008 [1ère éd. 2002].
- *La Photographie 3. (Post-) documentaires*, Les grands entretiens d'Artpress, Artpress, Paris, 2016.
- RAFFARD Matthieu, *La Soif d'images : petites révélations sur la lumière et la photographie*, Éditions Transboréal, Paris, 2009.
- *Typologie. Bernd et Hilla Becher*, Éditions du Centre Régional de la Photographie, Denain, 1984.
- *Typologies anciennes. Bernd et Hilla Becher*, sur l'exposition au Musée des Arts Contemporains de la Communauté française de Belgique, 4 juin au 13 août 2006, Hôrnu, Éditions La lettre volée, Bruxelles, 2006.

Image/Mimesis/Représentation

- AUERBACH Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l'allemand par Cornélius HEIM, Éditions Gallimard, Paris, 1969 [1ère éd. C. A. Francke AG Verlag, Bern, 1946].
- BEN MRAD Rafika, *La Mimésis créatrice dans la Poétique et la Rhétorique d'Aristote*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2004.
- BOUGOUX Daniel, *La Crise de la représentation*, Éditions La découverte, Paris, 2006.

- DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Éditions Gallimard, Paris, 1992.
- DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris 1983.
- DELEUZE Gilles, *L'Image-temps*, Éditions de Minuit, Paris 1985.
- DESCOLA Philippe, *La Fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation*, sur l'exposition au Musée du Quai Branly du 16 février 2010 au 11 juillet 2011, Éditions d'art Sonogy et Musée du Quai Branly, Paris, 2010.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Éditions de Minuit, Paris, 1990.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Édition Gallimard, Paris, 2007.
- FRIED Michael, *La Place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. de l'anglais par Claire BRUNET, Éditions Gallimard, Paris, 1990 [1ère éd. Université de Chicago, 1980].
- FOUQUET Ludovic et FAGUY Robert, *Face à l'image : exercices, explorations et expériences vidéoscéniques*, Éditions de L'Instant même, Québec, 2016.
- HUYGHE Pierre-Damien, *Le Différend esthétique*, Éditions Circé, Belval, 2004.
- GEFEN Alexandre (textes choisis et présentés par), *La Mimesis*, Éditions Flammarion, Paris, 2002.
- LONGUIN, *Traité du Sublime*, trad. par Nicolas BOILEAU (1674), Librairie Générale Française, Paris, 1995 [1ère éd. Ier siècle].
- MARIN Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Éditions du Seuil, Paris, 1993.
- PLATON, *La République*, trad. par Georges LEROUX, Éditions Flammarion, Paris, 2008 [1ère éd. 2002, texte original 315 av J.-C.).
- RANCIERE Jacques, *Le Destin des images*, Éditions La fabrique, Paris, 2003.
- RASSIAL Adélie et Jean-Jacques (textes rassemblés par), *L'Interdit de la représentation* (colloque de Montpellier en 1981), Éditions du Seuil, Paris, 1984.
- RYKNER Arnaud, « Les Études Théâtrales comme fondements d'une théorie

contemporaine de la représentation », revue *Registres*, n° 19, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2016.

- SURGERS Anne, *L'Automne de l'imagination : splendeurs et misères de la représentation (XVIe-XXIe siècle)*, Éditions Peter Lang S.A., Berne, 2012.

Complément de culture japonaise

- BANU Georges, *L'Acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*, Éditions Gallimard, Paris, 1993 [1ère éd. 1986].

- BARTHES Roland, *L'Empire des signes*, Éditions Albert Skira, Genève, 1970.

- BUISSOU Jean-Marie (sous la dir. de), *Esthétiques du quotidien au Japon*, Éditions du Regard, Paris, 2014 [1ère éd. 2010].

- EMA Tsutomu, *A historical sketch of japanese customs and costumes*, Éditions Kokusai Bunka Shinkokai, The Society for International Cultural Relations, Tokyo, 1936.

- HA THUC Caroline, *Nouvel art contemporain japonais*, Nouvelles éditions Scala, Paris, 2012.

- HALL Edward T. et REED HALL Mildred, *Comprendre les japonais*, trad. et adapté de l'anglais par Edmond JACQUEMOT, Éditions du Seuil, Paris, 1994 [1ère éd. 1987].

- *Japon*, National Geographic, Éditions Prisma, Gennevilliers, 2005.

- *Japon*, Guide Voir, Éditions Hachette, Paris, 2008 [1ère éd. 2000].

- PELLETIER Philippe, *Atlas du Japon. Après Fukushima, une société fragilisée*, Éditions Autrement, Paris, 2012.

- PORRET Jean-Paul, *Vivre le Japon*, Éditions Hikari, Lille, 2014.

- SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle histoire du japon*, Éditions Perrin, Paris, 2010.

- TAMBA Akira (coord. par), *L'Esthétique contemporaine du Japon*, Éditions CNRS, Paris, 1997.

5. Applications rentables et capacités discrètes

Émotion

- BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Éditions PUF, Paris, 1970 [1ère éd. 1888], transcrite en version numérique par Jean-Marie TREMBLAY, Université du Québec à Chicoutimi, 2003, http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/essai_conscience_immediate/conscience_imm.html, consulté le 24 janvier 2018.
- BRONCKART Jean-Paul, « L'approche des émotions/sentiments chez Spinoza, James et Vygotski », *Émotions et sentiments : une construction sociale. Approches théoriques et rapports aux terrains*, Maryvonne CHARMILLOT, Caroline DAYER, Francis FARRUGIA et Marie-Noël SCHURMANS (dir.), Éditions L'Harmattan, Paris, 2008.
- CHANNOUF Ahmed et ROUAN Georges, *Émotions et cognitions*, Éditions De Boeck Université, Bruxelles, 2002.
- GARNEAU Jean et LARIVEY Michelle avec la collaboration de LA PLANTE Gaëtane, *Les Émotions : source de vie*, Éditions Red, Outremont, 2000.
- GUERRA Giovanni, « Musique, émotion, inconscient : logiques d'une perlaboration », *Insistance*, n° 5, Éditions Érès, Toulouse, 2011.
- FERNANDO Nathalie, EGERMANN Hauke, CHUEN Lorraine, KIMBEMBÉ Bienvenu et MCADAMS Stephen, « Musique et émotion : quand deux disciplines travaillent ensemble à mieux comprendre le comportement musical humain », *Anthropologie et sociétés*, n° 38, Département d'anthropologie de l'Université Laval, Laval, 2014.
- NUGIER Armelle, *Histoire et grands courants de recherche sur les émotions*, Revue électronique de Psychologie Sociale, n° 4, Association Francophone de Psychologie

Sociale, 2009.

- SANDER David et SCHERER Klaus R. (dir.) *Traité de psychologie des émotions*, Éditions Dunod, Paris, 2009.
- SARTRE Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Éditions Hermann, Paris, 1965.
- TCHERKASSOF Anna, *Les Émotions et leurs expressions*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 2008,

Marionnette

- BATY Gaston et CHAVANCE René, *Histoire des marionnettes*, PUF, Paris, 1959.
- BEAUCHAMP Hélène, *Alain Recoing : la marionnette ou « je est un autre »*, Éditions THEMMA (Association Nationale des Théâtres de Marionnettes et Arts Associés), Paris, 2009.
- BEAUCHAMP Hélène, GARCIN-MARROU Flore, NOGRIES Joëlle et HAESBROECK Élise Van (coor.), *Les Scènes philosophiques de la marionnette*, Éditions L'Entretemps et Institut International de la marionnette, Montpellier, 2016.
- BENSKEY Roger-Daniel, *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, Éditions Nizet, Saint-Genouph, 2000 [1ère éd. 1971].
- CALLIES Grégoire, EBEL Emmanuelle, JOLLY Geneviève, MANESSIER Jean-Baptiste, *Mettre en scène et scénographier la marionnette, autour de la collaboration entre Grégoire Callies et Jean-Baptiste Manessier*, Cahier de recherche n° 13, Université de Strasbourg, Strasbourg, 2009.
- CHESNAIS Jacques, *Histoire générale des marionnettes*, Éditions Bordas, Paris, 1947.
- DUFRÊNE Thierry et HUTHWOHL Joël (dir), *La Marionnette : objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation*, Éditions L'Entretemps, Laverune, 2014.

- GILLES Annie, *Le Jeu de la marionnette : l'objet intermédiaire et son métathéâtre*, Presses universitaires de Nancy, Nancy, 1981.
- HANDSPRING PUPPET COMPANY, « The genius puppetry behind *War Horse* », Ted Talk, Long Beach, 2011, <http://www.handspringpuppet.co.za/our-work/talks-and-publications/ted-talk-the-genius-puppetry-behind-warhorse/>, consulté le 27 janvier 2018.
- *Humain non humain, Puck : la marionnette et les autres arts*, revue annuelle thématique, n° 20, Éditions de l'Institut International de la marionnette et de L'Entretemps, Charleville-Mézières et Laverune, 2014.
- JURKOWSKI Henryk, *Métamorphose : la marionnette au XXe siècle*, Éditions de l'Institut International de la marionnette, Charleville-Mézières, 2000.
- LECUCQ Évelyne (dir.), *Les Fondamentaux de la manipulation : convergences*, THEMMA et Éditions Théâtrales, Paris, 2003.
- LEGENDRE Micheline, « Marionnette », *Vie des arts*, revue d'arts visuels, n° 13, Montréal, 1958.
- *Les Arts de la marionnette*, collection Théâtre aujourd'hui, n° 12, CRDF de Champagne-Ardenne, 2011.
- MARIONNETTE ET THÉRAPIE (association), *L'Introduction de marionnettes dans les dispositifs thérapeutiques en France : histoire et témoignages*, n° 38, Nantes, 2015.
- MARIONNETTE ET THÉRAPIE (association), *Le Théâtre de marionnettes et l'« Autre scène »... de l'inconscient*, compte-rendu du XV^e colloque international Marionnette et thérapie lors du XVIII^e Festival mondial des théâtres de marionnettes de Charleville-Mézières, n° 39, Nantes, 2016.
- MCCLOUD Scott, *Understanding comics : the invisible art*, HarperCollins Publishers Inc., New-York, 1993.
- SERMON Julie, « I, robot... You, puppet », *Art Press 2*, n° 38, Paris, août 2015.
- STALL Dinaïg, « Résister aux objets par l'objet », *Art Press 2*, n° 38, Paris, août 2015.
- TEMPORAL Marcel, *Comment construire et animer nos marionnettes*, lettres-préfaces

de Gaston BATY, André THÉRIVE, Francis de MIOMENDRE, Henri BOURGOIN, Paul MORAN, Éditions Bourrellet et Cie, Paris, 1942 [texte de 1938].

- TILLIS Steve, *Toward an aesthetics of the puppet : puppetry as a theatrical art*, Greenwood Press, New York, 1992.

Exposition

- Association Nationale pour la Formation Artistique et Culturelle, *Le Futur antérieur des musées*, Éditions du Renard, Paris, 1991.

- CHAUMIER Serge, « Les écritures de l'exposition », *Hermès, le revue*, n° 61, Éditions CNRS, Paris, 2011.

- CHAUMIER Serge, *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*, Éditions La Documentation française, Paris, 2012.

- CHAUMIER Serge et MAIRESSE François, *La Médiation culturelle*, Éditions Armand Colin, Malakoff, 2017 [1ère éd. 2013].

- DAVALLON Jean, *L'Exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1999.

- DAVALLON Jean, « Le Musée est-il un média ? », *Regards sur l'évolution des musées, Publics et Musées* n° 2, Éditions L'Harmattan, Paris, 1992, https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1992_num_2_1_1017, consulté le 26 juin 2018.

- DESVALLÉES André et MAIRESSE François, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Éditions Armand Colin, Malakoff, 2011.

- FREYDEFONT Marcel, MUSTON Susanna, GANGLOFF Emmanuelle, *Scénographier l'art*, Éditions Canopé, Futuroscope, 2015.

- GIGNOUX Sabine, « La dérive des expositions-spectacles », *La Croix*, 30 septembre 2012, <http://www.la-croix.com/Culture/Expositions/La-dérive-des-expositions->

[spectacles- EG -2012-09-30-859356](#), consulté le 27 janvier 2018.

- GLICENSTEIN Jérôme, *L'Art, une histoire d'expositions*, PUF, Paris, 2009.
- GUBLER Jacques et BARBEY Gilles, « Frederick Kiesler et la problématique du "contemporary art applied to the store and its display" », *Das Werk : Architektur und Kunst = L'œuvre : architecture et art*, n° 59, Zürich, 1972, file:///C:/Users/C%C3%A9line-Marie/Downloads/wbw-002_1972_59__2026_d.pdf, consulté le 20 mars 2018.
- HUGHES Philip, *Scénographie d'exposition*, trad. de Marianne BOUVIER et Alice PÉTILLOT, Éditions Eyrolles, Paris, 2010.
- LAHUERTA Claire (dir), *L'Œuvre en scène ou ce que l'art doit à la scénographie, Figures de l'art*, n° 18, revue d'études esthétiques, Presses Universitaires de Pau et des pays de l'Adour, Pau, 2010.
- LAMIZET Bernard et SILEM Ahmed, *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, Éditions Ellipses, Paris, 1997.
- LAMOUREUX Johanne, « L'exposition comme produit dérivé : *Marie-Antoinette* au Grand Palais », *Intermédiatités*, n° 15, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2010.
- LEFEBVRE Loïc, *La Scénographie d'exposition : une pratique de médiation spatiale mise à l'épreuve par l'itinérance des expositions*, rapport de travail dirigé par Bernard SCHIELE, programme de maîtrise en muséologie, UQÀM, Montréal, 2015.
- O'DOHERTY Brian, *Inside the white cube, the ideology of the Gallery Space*, The Lapispress, 1986.
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Éditions Galilée, 1974, Paris.
- POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France, XVIIIe-XXe siècle*, Éditions La découverte/poche, 2005/2008.
- *Projet d'exposition : guide des bonnes pratiques*, Serge CHAUMIER, Gilbert LEGUAY, François LE JORT, Nicole SITRUK, Stéphane ZELLER, Anne CARLES, Marianne KLAPISCH, Sophie THOMAS, Pierre VERGER, Éditions EPL, UDS sous

égide SMF, MIQCP et ICOM, Paris, 2013.

- *Scénographier l'art contemporain*, sur le stage de la Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale du 15, 16 et 17 octobre 1986 au Centre d'art contemporain de Villefranche-sur-Saône, Éditions de la M. N. E. S. (France), Savigny-le-Temple, 1986.
- SOMPAIRAC Arnaud, *Scénographie d'exposition : six perspectives critiques*, Éditions MétisPresses, Genève, 2016.

Des mondes

- BOILLAT Alain, *Cinéma, machine à mondes*, Éditions Georg, Chêne-Bourg, 2014.
- GOODMAN Nelson, *Manière de faire des mondes*, trad. de Marie-Dominique POPELARD, Éditions Gallimard, Paris, 1992 [Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1978].

Table des entretiens et séminaires

Scénographie

- Anne Surgers : séminaire *Auditeurs ? Spectateurs ? Publics ? Ce que dit l'histoire du lieu de spectacle*, Théâtre de la Colline, organisé par le Centre de Recherche sur la Théorie et l'Histoire du Théâtre (IRET, 2017).
- Dinaïg Stall :
 - entretien sur le lien de la marionnette avec la scénographie et sur la validité de ma théorie (UQÀM, 2017).
 - relecture de la partie « 5. 2. 1. Marionnette » sur la validité de la proposition théorique (2018).
 - participation à son cours *Les Tendances artistiques du théâtre de marionnette contemporain*, DESS Marionnette (UQÀM, 2018).
- Marie-Ève Turcotte :
 - entretien sur l'influence des logiciels de 3D sur la conception de projet dans la formation de scénographie à l'EST (UQÀM, 2018).
 - participation à son cour *Scénographie assistée par ordinateur* (UQÀM, 2018).
- Anick La Bissonière :
 - entretien sur l'organisation de la formation de scénographie (UQÀM, 2018).
 - participation aux cours *Scénographie : langage graphique* (année 2) et *Décor : le lieu à configuration multiple* (année 1) (UQÀM, 2018).
- Iris Berbain :
 - entretien sur l'utilisation du terme de scénographie au tournant du XX^e siècle et son introduction par Pierre Sonrel (2018).

- relecture de la partie « 2. 2. Retour sur l'histoire conceptuelle de la scénographie théâtrale occidentale » sur le parcours historique de la scénographie (2018).

- Sandrine Dubouilh :

- entretien à propos de la cohérence et de la validité de la théorie systémique de la scénographie (2018).

- relecture de la partie « 1. La machine à représenter » sur le développement de la théorie systémique de la scénographie (2018).

Théorisation de la théorie systémique de la scénographie

- Bruno Pequignot : entretien à propos de la notion de représentation (2014).

- Arnaud Rykner : entretien à propos de la notion de dispositif et d'une ébauche de la théorie systémique de la scénographie (2015).

- Jean-Louis Schefer : échange à propos de l'ouvrage *Scénographie d'un tableau*, à l'occasion d'une conférence au Musée Delacroix, Paris (2016).

- Véronique Perruchon : séminaire *Noir. Lumière et théâtralité*, tiré de son livre *Noir. Lumière et théâtralité*, Éditions Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2016, à la Société d'Histoire du Théâtre, Paris (2017).

- Gilles Declercq : séminaire *La fascination*, intérêt particulier sur le processus de fascination des images, en Sorbonne (2017).

- Pierre-Damien Huyghe : intervention dans le séminaire transdisciplinaire Arts & Médias de Catherine Naugrette et Marie-Dominique Popelard, *Qu'est-ce que la recherche en art*, Maison de la Recherche, 2017.

Paysage

- Alice Roussille :

- entretien sur la recherche théorique sur le paysage (2016).

- écoute de sa communication sur sa pratique de paysagiste lors de la journée d'étude *Scénographie d'aujourd'hui* (GIROS, Paris 3, 2016).

- Sonia Keravel :

- entretien sur la notion de paysage-image et la correspondance scénographie systémique/paysage (Paris, 2017).

- relecture de la partie « 2. 1. *Paysmage et translimites* scénographiques » sur la pertinence de la notion de paysage pour remettre en perspective les limites de la théorie systémique de la scénographie (2018).

- Gilles Clément : série complète des cours inclus dans l'ensemble *Jardins, paysage et 'génie naturel'*, Collège de France, Paris, année 2011-2012 (visionnage sur le site internet http://www.college-de-france.fr/site/gilles-clement/_course.htm, courant 2017) : leçon inaugurale (01/12/11), *Le jardin en mouvement* (8/12/11), *Le jardin planétaire* (15/12/11), *Le Tiers paysage* (05/01/12), *Le partage de la signature* (12/01/12), *La forme et l'information* (19/01/12), *Nature à lire* (26/01/12), *Économie et paysage* (02/02/12), *Cosmologie et paysage* (09/02/12).

- Joëlle Zask : conférence « Pour une philosophie politique du jardinage », dans le cadre des séminaires *Communs et paysage – Lieux, pratiques, projets*, proposés par l'École Nationale Supérieure de Paysage (Paris, 2017).

Théâtre antique grec

- Ioannis Benos (Diazoma) : entretien à propos du rapport du théâtre antique au paysage (Athènes, 2016).

- G. Karadedos : échange courriel à propos de la scénographie du théâtre antique (Athènes, 2016).
- Mihael Pitenis : entretien à propos du rapport du théâtre antique au paysage et de l'avènement de la scénographie (Athènes, 2016).
- Platon Mavromoustakos :
 - entretien à propos du rapport du théâtre antique au paysage (Athènes, 2016).
 - séminaire *Les Anciens et nous : la mise en scène moderne et contemporaine du théâtre grec antique* (Paris III, 2017).
- Romain Piana : entretien à propos de l'origine du dispositif théâtral et des sources fiables sur le sujet (Paris, 2017).

Culture Japonaise

- Emmanuel Lozerand :
 - deux entretiens à propos de la construction japonaise du rapport esthétique zen (2015 et 2016).
 - relecture de la partie « 3. Typologie de production » et entretien sur la pertinence et l'exactitude d'utilisation de la notion de bouddhisme zen japonais, ainsi que du rapport à la culture japonaise (2018).
 - conférence sur le rapport de Roland Barthes à la culture japonaise (Maison de la Culture du Japon, 2015).
 - séminaire sur la construction japonaise du zen (INALCO, 2016).
- Cours à l'INALCO (Paris, premier semestre de l'année 2015-2016) :
 - Estelle Leggeri-Bauer : histoire du Japon.
 - Alexandre Roy : Japon contemporain (civilisation et géographie).
 - Introduction aux Études Japonaises : Emmanuel Lozerand, Bernard Thomann, Isabelle Konuma, etc.

- Armen Gobel : Séminaire *L'Art poétique du Nô : de la saveur à l'émotion* (Centre International de Réflexion et de Recherche sur les Arts du Spectacle, 2015).
- Jeanne Sigée : Séminaire sur *La Formation dans le Bunraku et le Kabuki* (Centre International de Réflexion et de Recherche sur les Arts du Spectacle, 2015).
- Journée d'études *Le Théâtre asiatique : entre fascination, réappropriation et inspiration*, (Musée Guimet, 2015).
- Conférence collective *Vocabulaire de la spatialité au Japon* (Maison de la Culture du Japon, Paris, 2015).
- Participation à la reconstitution de la cérémonie du Nunobashi (région de Tateyama) sur la passerelle du canal Saint-Martin, *Toyama fait sa Nuit Blanche 2015*, précédée de conférences sur la région de Toyama (Maison de la Culture du Japon, Paris, 2015).
- Yoshi Tsuboi : entretien à propos du motif japonais dans ma recherche (Tokyo, 2015).

Autre

- Alan Ouakrat : entretien sur le sujet du marketing, de son aspect médiatique et éthique (2018).
- Amélie Séguin : relecture de la partie « 5. 1. Enjeu de l'investissement émotionnel » sur la validité de l'exploitation de l'aspect émotionnel par la machine à représenter, du point de vue de la psychologie (2018).
- François Mairesse : entretien à propos de la scénographie d'exposition comme média (2018).
- Cindy Lebat : entretien à propos de l'aspect de médiation de la muséologie et de la scénographie d'exposition (2018).
- Françoise Gründ Khaznavar : relecture de la partie « 2. 3. 3. Un lopin de terre pour le Tchiloli » (2018).

- Archives Yves Klein :

- consultations de manuscrits et tapuscrits originaux, en particulier des journaux de voyage au Japon et en Irlande (2018).

- relecture de la partie « 3. Typologie de production » sur la validité du propos sur Yves Klein (2018).

Table des séjours de recherche

Japon 1 : du 30 juillet au 1er septembre 2014

Lieux : Tokyo, Kôen-ji, Kyoto, Nikko, Kamakura, Kanazawa, Karuizawa.

Activités :

- représentation de Nô et de Kyôgen, Théâtre National du Nô, Tokyo.
- représentation de Kabuki, Kabuki Za, Tokyo, journée entière : 3 sessions de 2 spectacles.
- représentation de Kabuki, théâtre privé, école de Kabuki, Tokyo.
- représentation de Bunraku, Théâtre Gekijo, théâtre situé dans la gare de Kyoto.
- représentation de Nô, festival populaire d'été de Kôen-ji, Tokyo.
- représentation de danse contemporaine, les écoles de danse de Tokyo.
- représentation de la compagnie féminine Takarazuka Kagekidan, spectacle musical et revue *My dream*, Tôkyo Takarazuka theater, Tokyo.
- matsuri (festival) d'été de Koen-ji, Tokyo.
- matsuri O-bon, sur les rives de la Sumida, près d'Asakusa, Tokyo.
- initiation à l'Ikebana (Sogetsu), Ichiyo School, Tokyo.
- initiation à la cérémonie du thé, Kudan Institute of Japanese culture, Chiyoda, Tokyo.
- visite des principaux parcs et jardins de Tokyo : Gyôen (Shinjuku), Yoyoi-Kôen (Shibuya), Hibiya et Palais impérial (Chiyoda), Ueno (Ueno), Kiyosumi (Fukagawa), grand parc du Palais Tôgû.
- visite des temples de : Kyoto, Nikko, Kamakura.

Japon 2 : du 11 avril au 2 mai 2015

Lieux : Tokyo, Niigata, Sado, Aomori, Yakunodate, Hirosaki, Itchinoseki, Yamagata, Kyoto, Osaka, Nara, Hiroshima, Itsukushima, Nagasaki, Sendai, Matsushima, Kamakura.

Activités :

- recherche des lieux, suivi et observation de *Hanami* (floraison des cerisiers et événement national) sur l'île principale de Honshu.
- spectacle de printemps des Maiko, Gion Kobu Kaburenjo theater, Kyoto.
- présentation synthétique des arts japonais traditionnels, Gion Yasaka Hall, Kyoto.
- visite des principaux ensembles temples-jardins de Kyoto : Riyôan-ji, kinkaku-ji (Pavillon d'or), Yakasa-jinja, etc. et du Mont Hiei.
- visite du musée de la paix, du parc du mémorial et des monuments de recueillement, Hiroshima.
- visite, spectacle populaire et musée médiéval, parc Hiroshima-jô, Hiroshima.
- visite du musée de la Bombe Nucléaire et du parc commémoratif, Nagasaki.
- entretien avec Yoshi Tsuboi sur la thèse, Université de Waseda, Tokyo.
- visite du musée du théâtre, Université de Waseda, Tokyo.

Prague, République Tchèque : du 18 au 25 juin 2015

Lieu : Festival de scénographie *Quadriennale de Prague 2015*.

Activités :

- visite des stands professionnels.
- visite des stands étudiants.
- spectacle *Sweet/sweet/sweet* de Jan Nebesky, National Theatre.
- rencontre informelle avec Jean-Guy Lecat (scénographe, de Peter Brook entre autres).

- rencontre informelle avec les représentants de la formation de *diseno teatral* de l'Université du Chili.
- conférences.
- consultation d'ouvrages spécialisés étrangers.

États-Unis d'Amérique : du 18 juillet au 19 septembre 2015

Lieux : New-York, Chicago, San Francisco, Seattle, Las Vegas, Los Angeles, San Antonio, La Nouvelle Orléans, Miami, Washington.

Activités :

- parcours en train du pays sur son ensemble national : étude des paysages urbains et de grands territoires (diversité, étendues, transitions et rapports culturels et cinématographiques).
- visite du Milenium park et expérience du cinéma en plein air (*Charlie and the chocolate factory* de Mel Stuart, 1971), Chicago.
- visite du Lincoln park, Lake Shore park, Chicago park, Lakefront trail, Washington park, Jackson park, Jane Addams park, Milton Lee Olive parc, Chicago.
- visite du Golden Gate Park, Ina Coolbrith park, San Franscisco.
- visite de la Space Needle (vue à 360°) et de son parc, Seattle.
- parcours du Strip, Las Vegas.
- visite du Hoover dam et du désert alentours, Las Vegas.
- visite des studios Warner Bros., Los Angeles.
- parcours de la Riverwalk, San Antonio.
- parcours du quartier français, La Nouvelle Orléans.
- visite du Senate park, Washington.
- parcours de Lummus park et de South Pointe Beach, Miami.
- visite du Museum of Modern Art (*Blanc sur blanc* de Kasimir Malevitch), du musée

Guggenheim (*Wassertime* de Bernd et Hilla Becher), du Metropolitan Museum of art, National museum of the American Indian, Museum of moving image, New York.

- rendez-vous d'étude (partition originale du 4'33" de John Cage), MoMA, New-York.
- consultations des fonds sur la scénographie au Lincoln center et à la grande Bibliothèque (Public library).
- projection d'opéra en plein air (*Iolanta* de Tchaikovsky et *Le château de Barbe bleue* de Béla Bartók dirigé par Valery Gergiev et mis en scène par Mariusz Treliński), Lincoln Center Plaza, New York.
- projection du film japonais *Karumen kokyo ni kaeru* de Kaesuke Kinoshita (1951), Japan Society, New York.
- comédies musicales à Broadway (*Roi lion*, *Chicago*, *Wicked*), New York.
- exposition sur la superproduction cinématographique *Hunger games*, New York.
- visite du Battery park, Washington square park, Bryant park, Central park, Madison square park, Union square park, Bronx park, Flushing meadows Corona park (Queens), Coney Island (Brooklyn), Staten Island, Rockaway park beach (Brooklyn).
- observation du développement et de l'utilisation des systèmes marketing, neuromarketing et des stratégies de vente basées sur l'imaginaire, l'image et les représentations, sur l'ensemble du territoire, ainsi que de son lien au spectaculaire et à la scénographie.

Porthcurno, Cornouailles, Royaume Uni : du 12 au 16 juillet 2016

Lieu : Théâtre Minack de Porthcurno.

Activités :

- représentation en soirée de *A winter's tale* de Shakespeare, mis en scène par la compagnie Moving stories.
- visite du théâtre vide en journée et du musée du théâtre (histoire et activités).

- récolte de documentation auprès du service de communication.

Bussang, France : du 21 au 25 juillet 2016

Lieu : Théâtre du Peuple de Bussang.

Activités :

- représentation en soirée du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, mis en scène par Guy Pierre Couleau.
- visite du dispositif théâtral d'ouverture sur la forêt, en journée.
- entretien avec Mustapha Hanamid (responsable des relations publiques).
- visite du site en journée, consultation d'archives avec Camille Oneglia (étudiante et stagiaire au service communication).

Grèce : du 31 août au 19 septembre 2016

Lieux : Athènes, Archea Epidavros, Argos, Delphes, Érétria, Isthmia, Kalamata, Épidaure, Thorikos.

Activités :

- exploration sur site de théâtres antiques : Dyonisos (Athènes), Odéon d'Hérode Atticus (Athènes), site complet de l'Acropole (Athènes), Épidaure, Petit Épidaure (Archea Epidavros), Argos, Delphes, Thorikos, Érétria.
- 2 spectacles dans l'Odéon Hérode Atticus, Athènes :
 - Aristophane, *Plutus*, mis en scène par Yorgos Kimoulis
 - Eschyle, *Sept contre Thebes*, mis en scène par Cesaris Grauzinis, State theatre of Northern Greece.
- visite du musée du théâtre d'ombres chinoises Spathareio, Athènes et entretien avec le

service communication.

- rencontres et recherche auprès de l'association Diazoma, Athènes.
- rencontre avec Platon Mavromoustakos.
- rencontre avec Mihael Pitenis.
- échange à distance avec M. Karadedos.
- échanges avec Angeliki Spiropoulou.

UQÀM, Montréal, Québec, Canada : du 4 décembre 2017 au 4 février 2018

Lieu : École Supérieure de Théâtre de l'Université du Québec À Montréal.

Condition particulière : Lauréate de la bourse Figura (Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire), stage de recherche de 2 mois, sous la direction de Dinaïg Stall, marionnettiste et enseignante à l'École Supérieure de Théâtre.

Activités :

- entretiens avec Dinaïg Stall ainsi que participation à son cour « Les tendances artistiques du théâtre de marionnette contemporain » (DESS Marionnette).
- entretien avec Marie-Ève Turcotte (influence des logiciels de 3D sur la conception de projet dans la formation de scénographie à l'EST).
- entretien avec Anick La Bissonnière, coordinatrice de la section scénographie sur le fonctionnement de la formation.
- participation aux différents cours de scénographie de l'École Supérieur de Théâtre (« Scénographie assistée par ordinateur » avec Marie-Ève Turcotte, « Scénographie : langage graphique » et « Décor : le lieu à configuration multiple » avec Anick La Bissonnière).
- consultation de la bibliothèque de l'UQÀM.
- participation au séminaire mensuel du Centre de Recherche Interuniversitaire en Sociocritique des Textes (Figura).

- visite du Musée de Beaux-Arts, Montréal.
- visite du Musée d'Art Contemporain, Montréal.
- visite de la ville et activités d'hiver proposées par la ville.
- spectacle *Partout ailleurs* mis en scène par Dinaïg Stall à la Maison Théâtre, Montréal.
- Esquisse de projet pour l'« aménagement identitaire » du lieu occupé par le Centre des Musiciens du Monde/Projet Constantinople à Montréal, dirigé par Frédéric Léotar, Kiya Tabassian, Caroline Marcoux-Gendron et Martin Bonnard.

Site internet officiel : <http://centredesmusiciensdumonde.com/>

Table des illustrations

1. La machine à représenter

Illustration 1: <i>Les Joueurs d'échecs</i> , Paris BORDONE © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Jörg P. ANDERS	63
Illustration 2: volet gauche et volet droit d'une même page - Formules de description d'un système. Bernadette BOUCHON-MEUNIER et Francis LE GALLOU (coord.), <i>Systémique. Théorie et applications</i> , Éditions Lavoisier, Paris, 1992, p. 12.....	72
Illustration 3: Exemple de continuité plastique et sémantique entre le dallage et le plateau de jeu.....	74
Illustration 4: Exemple des séquences de groupes sémantiques dans le tableau (p. 57).	75
Illustration 5: <i>La Trahison des images</i> , René MAGRITTE, Huile sur toile, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1928-1929, https://en.wikipedia.org/wiki/File:MagrittePipe.jpg#/media/File:MagrittePipe.jpg , <i>fair use</i> , consulté le 21 octobre 2017.....	105
Illustration 6: Modélisation partielle de la machine à représenter : les rouages internes. Étape 1.....	112
Illustration 7: Modélisation du procédé imaginaire de la machine à représenter. Étape 2	123
Illustration 8: Tableau d'exemple avec le motif de forêt d'Adolphe APPIA.....	123
Illustration 9: <i>L'Ombre du cyprès</i> , Adolphe APPIA, Theater Museum, Munich, 1909, dans Adolphe APPIA, <i>Œuvres complètes</i> , 1906-1921, Tome 3, Éditions L'Âge d'homme, Lausanne, 1988, p. 91.....	124
Illustration 10: Modélisation du procédé imaginaire de la machine à représenter. Étape 3	

.....	126
Illustration 11: Modélisation du procédé imaginaire de la machine à représenter. Étape 4	
.....	128
Illustration 12: Procédé de projection d'imaginaire de la machine à représenter. Schéma simplifié.....	133
Illustration 13: Exemple dessiné de la projection imaginaire.....	134
Illustration 14: Procédé de projection d'imaginaire de la machine à représenter. Modélisation – étape 5.....	135
Illustration 15: Modélisation opératoire de la machine à représenter. Modélisation complète – dernière étape.....	138
Illustration 16: Illustration du processus de la fabrique d'imaginaire – modélisation ludique et imagée.....	139

2. Translimites techniques et historiques

2.1. *Paysmage* et *translimites scénographiques*

Illustration 17: <i>Frons scenae</i> et décors fixes en perspective du Teatro Olimpico de Vicence, Italie, 1580-1585. Il a été dessiné par l'architecte Andrea PALLADIO et agrémenté des décors en perspective de Vincenzo SCAMOZZI. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Veneto_Vicenza1_tango7174.jpg , GNU free documentation license, consulté le 21 octobre 2017.....	160
Illustration 18: <i>L'Annonciation des bergers</i> , <i>Les Très Riches Heures du Duc de Berry</i> , Folio 48, 1410-1486, conservé au Musée Condé à Chantilly. Livre d'heures commandé par le Duc Jean I ^{er} de BERRY au frères Paul, Jean et Herman de LIMBOURG. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Folio_48r_-_The_Annunciation_to_the_Shepherds.jpg , Wikimedia public domaine, consulté le 21	

octobre 2017.....	162
Illustration 19: <i>La Vierge au chancelier Rolin</i> , Jan VAN EYCK, Musée du Louvres, Paris, vers 1435, https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Vierge_du_chancelier_Rolin#/media/File:Jan_van_Eyck_070.jpg , <i>Wikimedia public domain</i> , consulté le 21 octobre 2017.....	165

2. 2. Retour sur l'histoire conceptuelle de la scénographie théâtrale occidentale

Illustration 20: Les montagnes basses en arrière-plan du théâtre d' Épidaure, Péloponnèse, Grèce, septembre 2016.....	192
Illustration 21: Trois angles de vue différents du site archéologique du théâtre de Thorikos, Site archéologique du théâtre de Thorikos, Attique, Grèce, septembre 2016.	196
Illustration 22: Site archéologique du Théâtre de Dyonisos à Athènes, Attique, Grèce, septembre 2016.....	197
Illustration 23: Site archéologique du théâtre de Taormine (photographie Brouardi), Sicile, Italie. <i>Vue panoramique de l'amphithéâtre de Taormine</i> , 12 mai 2013, Par Brouardi — Travail personnel, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=26053350 , <i>Creative Commons Attributions-Share alike 3.0 unported licence</i> , consulté le 19 octobre 2017.....	198
Illustration 24: Site archéologique du théâtre de Délos (photographie Bernard Gagnon), île de Delos, Grèce insulaire, <i>Ancient Greek theatre in Delos 01</i> , 12 octobre 2011, Par Bernard Gagnon – Travail personnel https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ancient_Greek_theatre_in_Delos_01.jpg , <i>Creative Commons Attributions-Share alike 3.0 unported licence</i> , consulté le 24 mai 2018.....	199

Illustration 25: Site archéologique du temple et théâtre de Delphes, Phocide, Grèce, septembre 2016.....	200
Illustration 26: Site archéologique du théâtre d'Érétrie, Eubée, Grèce, septembre 2016.	200
Illustration 27: Site archéologique du théâtre d'Argos, Péloponnèse, Grèce, septembre 2016.....	201
Illustration 28: « Fig. 276. Megalopolis ; Plan with skenotheke for scaena ductilis », plan proposé par Margarete Bieber pour étayer le propos d'un système de rail à toile peinte utilisé dans le théâtre de Mégalopolis, <i>The History of the Greek and Roman theater</i> , Princeton University Press, Princeton, 1961 [1ère éd. 1939], p. 75.....	210
Illustration 29: Exemples de costières et châssis en plans successifs typiques de la boîte à illusion du théâtre perspectiviste de la Renaissance, plan et élévation proposés par Margarete Bieber en amalgame au théâtre grec antique, <i>The History of the Greek and Roman theater</i> , Princeton University Press, Princeton, 1939, p. 143, fig. 195 et 196...	212
Illustration 30: Dessin de reconstitution du <i>Frons scaenae</i> du théâtre d'Orange Ier siècle av. J.C. (dessin illustratif de repères chronologiques sur le site officiel du théâtre d'Orange), rubrique « Le théâtre antique d'hier à aujourd'hui », page 1931 « Des fouilles sous la scène » du diaporama, http://www.theatre-antique.com/fr/decouvrir/theatre-antique-dhier-aujourd'hui , consulté le 19 octobre 2017.....	249
Illustration 31: Dispositif de toile peinte en fonctionnement dans le théâtre grec antique (Athènes), esquisse d'Italo Gismondi pour Carlo Anti, reprise par Margarete Bieber, Carlo ANTI, <i>Teatri greci arcaici, da Minosse a Pericle, Op. Cit.</i> , Table 5, « Teatro nel recinto del Leneo ad Atene (450 circa av. Cr.), Ricostruzione di I. Gismondi », p. 349	265
Illustration 32: Dispositif de toile peinte en fonctionnement dans le théâtre grec antique (Syracuse), vue de dos, esquisse d'Italo Gismondi pour Carlo Anti, reprise par Margarete Bieber, <i>Ibid.</i> , Table 3, « Cavea e edificio scenico del teatro di Damòcopo a Siracusa (476 circa av. Cr.), Ricostruzione di I. Gismondi », p. 345	267

Illustration 33: Dispositif de toile peinte en fonctionnement dans le théâtre grec antique (Syracuse), vue de face, esquisse d'Italo Gismondi pour Carlo Anti, reprise par Margarete Bieber, <i>Ibid.</i> , Table 4, « Cavea e edificio scenico del teatro di Damòcopo a Siracusa (476 circa av. Cr.), Ricostruzione di I. Gismondi », p. 347.....	267
Illustration 34: <i>Skene</i> possible (peinture ou volume?), esquisse d'Ernst Robert Fiechter pour Margarete Bieber, Margarete BIEBER, <i>The History of the greek and roman theater, Op. Cit.</i> , Figs. 241, 242, « Possible background buildings of the fifth century, Fiechter » (<i>Dionysostheater</i>) III, p. 60.....	269
Illustration 35: Pinacles de la <i>skene</i> de Priene, esquisse d'Ernst Robert Fiechter pour Margarete Bieber, <i>Ibid.</i> , Figs. 423-425, « Priene, earlier and later scene buildings, with pinakes », p. 111, note « Gerkan, <i>Das Theater von Prien</i> , pl. XXXV », p. 316.....	271
Illustration 36: Scène du théâtre Minack (Cornouailles), surplombant l'Atlantique, surplombant l'Atlantique, Porthcurno, Cornouailles, Royaume-Uni, juillet 2016.....	277
Illustration 37: Festival de Delphes de 1927, Prométhée enchaîné d'Eschyle, festival organisé par Angelos et Eva Sikelianos. Site internet de l'European cultural centre of Delphi, <i>Timeline</i> : https://www.eccd.gr/en/the-centre/timeline/ , consulté le 7 juin 2017.	281
Illustration 38: Festival de Delphes de 1930, <i>Les Suppliantes</i> d'Eschyle, <i>Ibid.</i>	282
Illustration 39: Théâtre d'Archea Epidavros, dit Petit Épidaure, Péloponnèse, Grèce, septembre 2016.....	283
Illustration 40: Avant la représentation, odéon Hérode Atticus à Athènes, festival d'Athènes, septembre 2016.....	290
Illustration 41: Le ciel en trompe-l'œil du Teatro Olimpico de Vicence (photographie Didier Descouens), <i>Interior of Teatro Olimpico (Vicenza) – Gradinata</i> , 3 juin 2016, par Didier Descouens, — Travail personnel, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=62233188 , <i>Creative Commons Attributions-Share alike 4.0 unported licence (Facebook restricted)</i> , consulté le 20 octobre 2017.....	293

- Illustration 42: Plan du Festpielhaus de Bayreuth de Richard Wagner (image Kolossos), construction achevée en 1876, plan proposé par Kolossos en 2005 et tiré du *Lexicon der gesamten Technik* (dictionnaire de technologie) de Otto Lueger, publié en 1904, sous le titre *Richard Wagners Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth (Arch. Brückwald)*, domaine public https://fr.wikipedia.org/wiki/Palais_des_festivals_de_Bayreuth#/media/File:L-Bayreuthertheater.png, consulté le 7 mai 2019.....323
- Illustration 43: Dessin d'Adolphe APPIA pour *Die Walküre*, Richard WAGNER, 1892, F3e, Collection Appia, Berne, dans Adolphe APPIA, *Œuvres complètes*, tome 1 : 1880-1894, Éditions de L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983.....329
- Illustration 44: Maquette d'Edward Gordon CRAIG, mise en scène d'*Hamlet*, William SHAKESPEARE, mis en scène d'Edward Gordon CRAIG avec Constantin STANISLAVSKI, Théâtre d'Art de Moscou, 1912. Planche III de *Gordon Craig et le renouvellement du théâtre*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1962.....332
- Illustration 45: *The Steps*, Edward Gordon CRAIG, Edward Gordon CRAIG, « The Steps », *Towards a new theatre*, Éditions J M Dent & Sons limited, Londres, 1913, pp. 41-47.....335
- Illustration 46: Deux angles de vue différents du théâtre Minack (première image Matthew Burtwell), première image extraite du film *Aerial Cornwall : The Minack Theatre*, Matthew Burtwell - Aerial Cornwall GoPro Studio, 11 août 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=RpU4UIitfgvk>, consulté le 21 octobre 2017, deuxième image théâtre Minack, Porthcurno, Cornouailles, Royaume-Uni, juillet 2016.346
- Illustration 47: Le soir tombe lors de l'entracte d'une représentation au Minack Théâtre, Porthcurno, Cornouailles, Royaume-Uni, juillet 2016.....348
- Illustration 48: Théâtre Riverwalk à San Antonio (deuxième photographie site touristique *Visit San Antonio*), Texas, États-Unis d'Amérique, août 2015. Fig 35 : Arneson River Theatre at La Villita, San Antonio, *Visit San Antonio*, <http://visitsanantonio.com/Browse-Book/Attractions/Arneson-River-Theatre-at-La->

Villita, consulté le 21 octobre 2017.....	350
Illustration 49: Espace de la kinté (croquis de Françoise Gründ), Françoise GRÜND, <i>Tchiloli. Charlemagne à São Tomé sur l'île du milieu du monde</i> , Édition Magellan & Cie, Paris, 2006.....	352
Illustration 50: Espace central avec le petit cercueil (photographie Françoise Gründ), <i>Ibid</i>	354
Illustration 51: La Haute Cour (photographie Françoise Gründ), <i>Ibid</i>	354
Illustration 52: Théâtre du Peuple en 1896 (rubrique « De 1895 à nos jours » ou « L'Histoire », site internet officiel), <i>Le Théâtre du Peuple</i> , photographie provenant du site internet officiel avec accord de Mustapha Hanamid (responsable des relations publiques), http://archives.theatredupeuple.com/le-theatre-du-peuple/de-1895-a-nos-jours , consulté le 21 octobre 2017.....	356
Illustration 53: Ouverture des portes de fond de scène en fin de représentation, Théâtre du Peuple, Bussang, Vosges, France, juillet 2016.....	359
Illustration 54: Salle et scène du Théâtre National de Nô, Tokyo, <i>A contemporary Noh theatre with indoor roofed structure</i> , Bokken, 2005, domaine public https://en.wikipedia.org/wiki/Noh#/media/File:Noh-stage.jpg , consulté le 21 octobre 2017.....	361
Illustration 55: Scène en plein air et aux flambeaux, festival Takigi No, Sanctuaire Heian Jingu, Kyoto (photographie Miyamoto Musashi), Miyamoto Musashi, matsuri de Juin (entre 2007 et 2017), « Fêtes et Matsuri », « L'histoire et la culture du japon », <i>La Pierre et le sabre Bourges Iaido</i> , http://www.la-pierre-et-le-sabre-iaido18.fr/matsuri.htm , consulté le 21 octobre 2017.....	363

3. Typologie de production

Illustration 56: Antigone de SOPHOCLE, mis en scène par Satoshi MIYAGI, Palais des

Papes, Avignon 2017 (photographie Marie-Pierre Ferey pour le Courrier Picard), Marie-Pierre FERÉY, « Une « Antigone » entre Orient et Occident en ouverture du festival d'Avignon », *Courrier Picard*, 7 juillet 2017, <http://www.courrier-picard.fr/41661/article/2017-07-07/une-antigone-entre-orient-et-occident-en-ouverture-du-festival-davignon>, consulté le 21 octobre 2017.....371

Illustration 57: trois vues de *Blanc sur blanc*, Kazimir MALÉVITCH, galerie du Museum of Modern Art, New York, 1918. Septembre 2015. Autorisation d'usage par le service des archives du MoMA.....376

Illustration 58: Six vues du jardin du temple Ryôanji, Kyoto, KOTARÔ et HIKOJIRÔ, jardin de type *karesansui*, temple Ryoanji, Kyoto, 1499-1507. Avril 2015.....380

Illustration 59: Huit vues et détails de la partition de *4'33"* de John CAGE, version de 1952-1953, archives du Museum of Modern Art, New York 1952-1953. Autorisation d'usage par le service des archives du MoMA.....386

Illustration 60: *Actes sans parole 1* de Samuel BECKETT, mis en scène par Dominique DUPUY, scénographié par Éric SOYER, Palais de Chaillot, 2013 (trois images extraites de la captation complète réalisée par Luc Riolon pour « Scènes d'écran » d'ARTE), Palais de Chaillot, Paris, 2013, captation entièrement visible en consultation publique sur le compte Vimeo de Luc Riolon, <https://vimeo.com/100259292>, consulté le 24 mai 2018.....389

Illustration 61: Illustration 61: Deux vues de *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*, Yves KLEIN © Courtesy Succession Yves Klein c/o ADAGP Paris, 2018, rubrique « Immatériel », « Série », « Œuvres », *Yves Klein*, <http://www.yvesklein.com/fr/series/index/89/immatériel>, consulté le 21 octobre 2017. Autorisation d'usage par la fondation Yves Klein.....392

Illustration 62: Six images extraites d'*Hiroshima mon amour*, long métrage de Marguerite DURAS et Alain RESNAIS, 00:04:11 / 00:09:25 / 00:37:31 / 00:46:02 / 01:02:54 / 01:11:39, Anatole Dauman, Cargo Film et Daiei Studios, 1959.....396

Illustration 63: Trois images extraites de *Film*, court-métrage de Samuel BECKETT et

Alan SCHNEIDER, 01:09 / 05:38 / 15:59, Grove Press et Evergreen Film, 1965.....	968
Illustration 64: <i>Breath</i> de Samuel BECKETT, scénographié et filmé par Henrik MOSEID et CURRAN, Production Débris, 1988, https://www.youtube.com/watch?v=Dq_n7izHoCQ , consulté le 30 septembre 2017.....	400
Illustration 65: <i>Wassertime</i> , Bernd et Hilla BECHER, archives du Musée Guggenheim, New-York, 1980. Autorisation d'usage par le service d'archives du musée Guggenheim	402
Illustration 66: <i>Quad</i> , Samuel BECKETT, schéma du plateau et des parcours des personnages, Samuel BECKETT, <i>Quad</i> , Éditions de Minuit, Paris, 1992, p. 15.....	404
Illustration 67: <i>Quad</i> , image extraite du court métrage réalisé par Samuel BECKETT, image extraite de <i>Quadrat I + II</i> , time code : 01:50, Arte, https://www.youtube.com/watch?v=4ZDRfnICq9M , consulté le 21 octobre 2017.....	404
Illustration 68: <i>Annonciation</i> , Fra ANGELICO, cellule 3, couvent San Marco, Museum of San Marco, Florence, 1437-1446, The Yorck Project (2002) <i>10.000 Meisterwerke der Malerei</i> (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH, <i>GNU Free Documentation License</i> , https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A8me_de_l%27Annonciation_chez_Fra_Angelico#/media/File:Fra_Angelico_049.jpg , consulté le 7 mai 2018.....	435

4. En laboratoire

Illustration 69: Cliché no 9 (Utah).....	479
Illustration 70: Mosaïque photographique <i>Deep Wild West</i> dans son contexte d'exposition, hall d'accueil de la Maison de la recherche, Paris.....	481
Illustration 71: Visuel <i>Étrangère</i>	484
Illustration 72: Affiche <i>Les Forteresses : rêves et désirs d'une poupée</i>	485
Illustration 73: Affiche <i>La Veilleuse</i>	486

Illustration 74: Projet d'affiche <i>De sa chambre</i>	487
Illustration 75: <i>Junwa</i> , Kazuyo OSHIMA, 2008.....	490
Illustration 76: Apparition de la figure, <i>Les Forteresses</i>	493
Illustration 77: Moment du lâcher-prise, <i>Les Forteresses</i>	493
Illustration 78: Échantillon de transition paysagère vers la désertification, <i>La Veilleuse</i>	498
Illustration 79: Entrée du roi, <i>Pyrame et Thisbé</i> , Théophile de VIAU, mise en scène Benjamin LAZAR, scénographie Adeline CARON.....	503
Illustration 80: Modélisation opératoire finale de la machine à représenter.....	514

5. Pour aller plus loin...

Illustration 81: <i>Actes sans parole 1</i> de Samuel BECKETT, mis en scène par Aurélia IVAN et François LAZARO, scénographie par Aurélia IVAN, interprétation de Rémi DEULCEUX et François LAZARO, Grand Parquet, Paris, 2006, festival Paris Beckett 2006/2007, http://www.elastictheatre.com/creations/acte-sans-paroles-1/	531
Illustration 83: Marionnette prototype du cheval créé par Basil JONES et Adrian KOHLENER (Handspring Puppet Company) pour <i>War horse</i> , « The genius puppetry behind War Horse », Image extraite de la captation de la Ted Talk, Long Beach, 2011, 14:03, https://www.ted.com/talks/handpring_puppet_co_the_genius_puppetry_behind_war_horse?language=fr#t-838480 , consulté le 7 mai 2018.....	535
Illustration 86: Scénographie d'exposition de Robert Carsen pour <i>L'impressionnisme et la mode</i> au Musée d'Orsay (2013), extrait de « Les Coulisses de l'exposition en cours de montage » © Cinétévé - Musée d'Orsay, https://www.youtube.com/watch?v=jBKB_93UqiQ , consulté le 7 mai 2018.....	542
Illustration 87: Scénographie d'exposition pour Calder. <i>Forgeron de libellules géantes</i> au Musée Soulages de Rodez (2017), extrait de l'émission <i>Entrée Libre</i> de France 5,	

diffusée le 21 septembre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=CO09CZgGdPE>,
consulté le 7 mai 2018.....542

Table des matières

Remerciements.....	6
Résumé et mots-clés.....	8
<i>Abstract and key words</i>	9
Sommaire.....	10
Glossaire.....	15
Introduction : pourquoi proposer une théorie systémique de la scénographie aujourd'hui ?.....	20
1. La machine à représenter.....	27
- Généalogie.....	31
- Définitions actuelles.....	53
1. 1. L'image de la machine : une métaphore concrète au service d'un concept complexe.....	57
1. 1. 1. Déplacement du concept scénographique traditionnel.....	58
1. 1. 2. Remise en perspective par la notion de représentation.....	60
1. 1. 3. L'innovation oubliée de <i>Scénographie d'un tableau</i>	62
1. 1. 4. Et le théâtre ?.....	64
1. 2. Les rouages internes de la machine – Composition de l'hypothèse.....	65
1. 2. 1. Création d'un système de représentation.....	65
1. 2. 1. a. Retour sur la représentation.....	66
1. 2. 1. b. Système/Systemémique.....	68
- Définition d'un système.....	69

- L'approche systémique.....	76
- <i>Operatio</i> et avènement du système de représentation.....	77
- <i>Disegno</i> et modélisation.....	79
1. 2. 1. c. Intention motivante.....	81
1. 2. 2. Concomitance du dispositif.....	82
1. 2. 2. a. Retour sur le dispositif Foucauldien.....	85
1. 2. 2. b. Dispositif ou système ?.....	87
1. 2. 2. c. Caractéristiques substantielles.....	91
1. 2. 2. d. L'agent externe invisible.....	92
1. 2. 2. e. Cadre opératoire.....	94
1. 2. 2. f. Plasticité constitutive.....	95
1. 2. 3. Inhérence de la lecture sémiotique.....	97
1. 2. 3. a. Retour sur la sémiotique.....	97
1. 2. 3. b. Le signe, unité de base.....	99
1. 2. 3. c. Le sens comme motivation.....	101
1. 2. 3. d. Envers du processus de représentation.....	103
1. 2. 3. e. Système de signification / système de représentation.....	106
1. 2. 3. f. Sémiotique / Sémiographie / Scénographie, même concept ? (modélisation 1).....	107
1. 3. L'interface – Investir la machine.....	113
1. 3. 1. La fabrique d'imaginaire.....	115
1. 3. 1. a. Lieu de rencontre.....	115
1. 3. 1. b. Une industrie logique.....	120
1. 3. 1. c. Procédé imaginaire (modélisation 2).....	121
1. 3. 1. d. Filtre du nuage d'imaginaire (modélisation 3).....	125
1. 3. 1. e. Court-circuit (modélisation 4).....	127
1. 3. 2. Imbrication réceptive ou <i>feed-back</i> du système.....	129
1. 3. 2. a. La mécanique du cerveau.....	130

1. 3. 2. b. Vidéo-projecteur avant l'heure (modélisation 5).....	132
1. 3. 2. c. Magasin d'imaginaire.....	136
1. 3. 2. d. Interdépendance (modélisation complète).....	137
1. 3. 3. Manipulation du monde.....	140
1. 3. 3. a. Nécessité de décryptage.....	140
1. 3. 3. b. Puissance d'un outil discret.....	142
1. 4. Conséquences mécaniques et théoriques directes.....	143
1. 4. 1. Carcasse décorative.....	144
1. 4. 2. Champs d'invisibilité.....	145
1. 4. 3. Évaluation de performance.....	146
2. <i>Translimites</i> techniques et historiques.....	151
2.1. <i>Paysmage</i> et <i>translimites</i> scénographiques.....	154
2. 1. 1. Retour sur la notion de paysage.....	157
2. 1. 2. Décor de pays et scènes <i>graphiées</i>	170
2. 1. 3. La machine à « paysager ».....	175
2. 1. 4. De l'imaginaire à la terre : les moissons du réel	176
2. 1. 4. a. Image et continuité.....	177
2. 1. 4. b. Vivant et irréductibilité.....	179
2. 1. 4. c. Usage et contingences.....	183
2. 1. 4. d. Expérience sensible.....	185
2. 1. 5. Transgressivité de la moissonneuse.....	187
2. 1. 6. Ce que la théorie systémique de la scénographie peut rendre au paysage	188
2. 2. Retour sur l'histoire conceptuelle de la scénographie théâtrale occidentale.....	190
2. 2. 1. De la <i>skenographia</i>	202
2. 2. 1. a. Entre spéculations et assertions.....	214
- Une <i>skene</i> tardive.....	215

- Le mythe des toiles peintes.....	221
2. 2. 1. b. <i>Skenographia</i> et <i>scaenographia</i>	225
- Confusion lexicale : scène, décor, ornement, image.....	225
- Emploi contemporain et traduction.....	227
- Relire Aristote et Vitruve avec les mots justes ?.....	229
- Contexte de l'ornement architectural antique.....	247
- De <i>skene</i> en <i>scaenae</i>	250
2. 2. 1. c. Pour en finir avec le fantasma de la toile peinte.....	260
- Représenter devant une image peinte ?.....	261
- Dispositif contrarié.....	264
- Avenir d'une <i>skene</i> architecturée.....	270
- Mimesis et conventions théâtrales.....	272
- Redondance du réel.....	275
- L'art du poète.....	276
2. 2. 1. d. Le paysage et le poète.....	280
2. 2. 2. Au début était le paysage d'Attique.....	283
2. 2. 2. a. Aménagement technique de l'environnement.....	284
2. 2. 2. b. Le décor du réel : communion des forces et immersion.....	285
2. 2. 2. c. Fermeture et préséance de l'architecture.....	287
2. 2. 3. Séparer le réel et la représentation : le théâtre en boîte	288
2. 2. 3. a. Joindre les murs – enclore le jardin fictionnel.....	288
2. 2. 3. b. Le toit de l'odéon – fermer le ciel.....	289
2. 2. 4. Mutation représentationnelle de la Renaissance Italienne.....	293
2. 2. 4. a. Transition de la Renaissance.....	298
2. 2. 4. b. Jouer dans un tableau grâce aux mathématiques.....	303
2. 2. 4. c. La ville politique.....	307
2. 2. 4. d. Le prince scénographe.....	312
2. 2. 5. Résistance du paysage.....	317

2. 2. 6. Du XIXe au XXIe siècle : entre innovations, reprises et continuités.....	319
2. 2. 6. a. Du peintre-décorateur au décorateur-maquettiste.....	320
2. 2. 6. b. Décompression théâtrale.....	321
- L'atmosphère d'Adolphe Appia.....	325
- Le design architectural d'Edward Gordon Craig.....	330
2. 2. 6. c. Pierre Sonrel et le rapport scène/salle.....	336
2. 2. 6. d. Scénographie émancipée.....	341
2. 3. Persistances du dehors.....	345
2. 3. 1. En parasol et capuche au Minack.....	345
2. 3. 2. Et au milieu de Riverwalk coule une rivière.....	349
2. 3. 3. Un lopin de terre pour le Tchiloli.....	351
2. 3. 4. Effractions naturelles à Bussang.....	355
2. 3. 5. Les pins et les galets du Nô.....	359
3. Typologie de production.....	367
3. 1. Sur une production spécifique de la machine à <i>dé-représenter</i>	372
3. 1. 1. Détail des pièces.....	373
3. 1. 1. a. Choix du corpus : le <i>Réel défenestré</i>	406
3. 1. 1. b. Découverte d'une récurrence : le <i>Courant 0</i>	409
- Contre-pied d'une forme de représentation.....	410
- Intégration d'une mouvance spirituelle	413
3. 1. 2. Mouvement général.....	428
3. 1. 2. a. Point d'épuisement d'un système de représentation.....	430
3. 1. 2. b. Transmutation et protéiformité d'un canevas.....	433
3. 1. 2. c. Dynamique du XXe siècle.....	437
3. 2. Distinctions et variations de production : représentation, imaginaire et image	439
3. 2. 1. Représentations.....	440

3. 2. 1. a. Renoncer au mirage de l'apparence.....	441
3. 2. 1. b. Dilution du cadre représentatif.....	446
3. 2. 2. Une image sans mimesis ?.....	451
3. 2. 2. a. Passage d'une forme à une présence.....	454
3. 2. 2. b. Ni rien, ni vide.....	455
3. 2. 2. c. Spiritualité motrice.....	458
3. 2. 2. d. Atteindre une autre dimension.....	461
3. 2. 3. Du dispositif pour remplacer la mimesis.....	463
3. 2. 3. a. Le geste révélé.....	466
3. 2. 3. b. Transmission des forces.....	467
3. 2. 3. c. Absence assumée ou présence dévoilée ?.....	469
3. 2. 4. Apprivoiser l'imaginaire.....	470
4. En laboratoire.....	475
4.1. Les créations.....	477
4. 1. 1. Principe.....	488
4. 1. 2. Intentions et objectifs.....	491
4. 1. 3. Protocole.....	494
4. 1. 4. Expressions.....	495
4. 2. Compte rendu.....	496
4. 2. 1. Travailler la cohérence (système de représentation).....	496
4. 2. 2. Structurer les différents niveaux (rapport représentation/sémiotique).....	500
4. 2. 3. Mobiliser local et léger (dispositif).....	502
4. 2. 4. Produire la mise en situation de l'image (paradigme image-usage-support- expérience).....	504
4. 2. 4. a. Le fil et la tension.....	506
4. 2. 4. b. Les déclencheurs d'imaginaire et les sorties de magasin.....	508
4. 2. 4. c. La déflagration.....	509

4. 2. 5. Jouer avec le nuage d'imaginaire.....	510
4. 2. 6. Une machine un peu sauvage.....	512
5 – Pour aller plus loin.....	517
5.1. Enjeu de l'investissement émotionnel.....	518
5. 1. 1. Emprise.....	522
5. 1. 2. Relation au monde.....	525
5. 2. Des capacités étendues de la machine.....	527
5. 2. 1. Performance marionnettique.....	527
5. 2. 1. a. Le corps du monde.....	531
5. 2. 1. b. Intégrités.....	533
5. 2. 3. Processus d'exposition.....	538
5. 2. 3. a. Entrée contemporaine.....	538
5. 2. 3. b. Médiation d'un discours.....	544
5. 2. 3. c. Qualité de réception.....	549
5. 2. 3. d. Et le(s) visiteur(s).....	553
5. 3. La machine à représenter et le monde.....	557
5. 4. L'humain et le sens.....	558
Conclusion.....	562
BIBLIOGRAPHIE ET TABLES.....	567
Bibliographie.....	569
Table des entretiens et séminaires.....	618
Table des séjours de recherche.....	624
Table des illustrations.....	631
Table des matières.....	642

La machine à (re)représenter : pour une Théorie Systémique de la Scénographie

Depuis la fin des années 1960, la scénographie suscite un intérêt croissant, surtout au théâtre mais aussi dans les autres arts, dans l'exposition, au cinéma, ou encore dans les meetings politiques, etc. En France, le nombre de thèses touchant au sujet a augmenté considérablement depuis 1985, pour atteindre le chiffre de 182 début 2017. Or, sa définition reste pour le moins floue et suscite des débats et des positionnements forts, voire radicaux, surtout quant à sa dépendance au théâtre et à sa qualité d'espace. Il s'avère alors d'un grand intérêt de proposer une approche théorique et scientifique pertinente de la scénographie contemporaine, afin de lui donner une définition claire qui pourrait servir de matériau commun aux théoriciens comme aux praticiens ou encore aux étudiants.

La démarche de cette recherche relie l'élaboration d'une théorie systémique de la scénographie, dans un premier temps, avec son itinéraire historique depuis la Grèce antique – enrichie de nouvelles traductions des textes de référence –, dans un second temps. Elle intègre aussi, comme cas d'expérimentation de la théorie dans un troisième temps, l'analyse d'un corpus particulier qui retrace le mouvement de « dé-représentation » du *Courant 0* au XX^e siècle. Elle termine enfin son parcours, dans un quatrième temps, avec l'approfondissement des véritables enjeux humains de la théorie à travers le prisme de l'émotion. Un quatrième temps d'expérimentation « en laboratoire », analyse une production pratique. L'approfondissement du rapport humain ménagé par la machine dans l'investissement émotionnel de l'être humain récepteur, rend compte d'une place fondamentale laissée à autrui. Elle termine enfin son parcours, par l'observation de capacités particulières de la machine (attribution d'intégrité et médiation) à travers l'étude d'applications spécifiques (marionnette et exposition).

Avec la récurrence de la notion de représentation, c'est la machine à représenter qui se découvre. Elle déborde de loin l'idée d'espace pour se définir comme création et maniement de représentations, d'images et d'imaginaires. Ce qu'on pourrait aussi appeler conception de mise en situation d'image, repose sur une gradation du rapport entre image, usage, support et expérience. Elle crée et structure une idée de rapport. Elle se pose ainsi comme média en conditionnant la relation de l'humain au monde – de part son rapport et sa représentation – à travers l'émotion.

Mots-clés : scénographie – machine à représenter – représentation – imaginaire – image – paysage – *Courant 0* – émotion

The machine for (un)making representation : for a Systemic Theory of Scenography

Since the late sixties, scenography became a trend in France, the majority being for the theater but also featured in art, exhibition, movies, or political summits, etc. In France, the number of Ph. D. theses touching this subject rose exponentially since 1985, and boasting a total of 182 pieces in early 2017. Nevertheless, its definition remains blurred, leading to debates and strong statements, particularly about the inherent dependency to the theatrical domain and its spatial essence. Thus, the goal of this research is to provide an accurate theoretical and scientific approach to contemporary scenography, outlining a clear definition that can serve as common material for professionals, theorists and students.

Firstly, this research elaborates upon the concept of a systemic theory of scenography, baring the historical path that scenography went through since the time of ancient Greece – Secondly it introduces new translations of referential texts. The third point is about a special corpus analysis which traces the movement of the unmaking representation by the *Stream 0* (*Courant 0*) during the XX^e century as an experimental case for testing the theory's validity. The fourth point opens a practical laboratory. The human paradigm is deepened through an emotional investment as the theory's real life challenge. Lastly, this research studies three special abilities of the machine related to the emotional investment (integrity attribution and mediation) through three specific applications (puppetry and exhibition).

The prevalence of the notion of representation is what ultimately reveals the representation making machine. It goes far beyond the idea of space to define itself as creation, as well as the manipulation of representations, images and imagination. What could be known as *image situation design* is based on a gradation of the relationship between image, use, support and experience. The machine orchestrates and structures the idea of a relation ratio. It positions itself then as a tangible medium by conditioning the link between humanity to the world - by its relation and its representation - through emotion.

Mots-clés : scenography – machine for making representation – representation – imaginary – image/picture – landscape – *Stream 0* – emotion