

Des théâtres et des hommes

Gilles Marsolais

Number 79, 1996

Lieux et espaces

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27059ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marsolais, G. (1996). Des théâtres et des hommes. *Jeu*, (79), 32–38.

Trajectoires

Gilles Marsolais

Des théâtres et des hommes

Un événement spectaculaire (accident, bagarre, tour de magie, etc.) se produit dans un endroit public. Spontanément, les curieux font cercle, mais dès la quatrième rangée, ils cherchent un point d'observation plus élevé pour bien apprécier l'action.

Le lieu originel

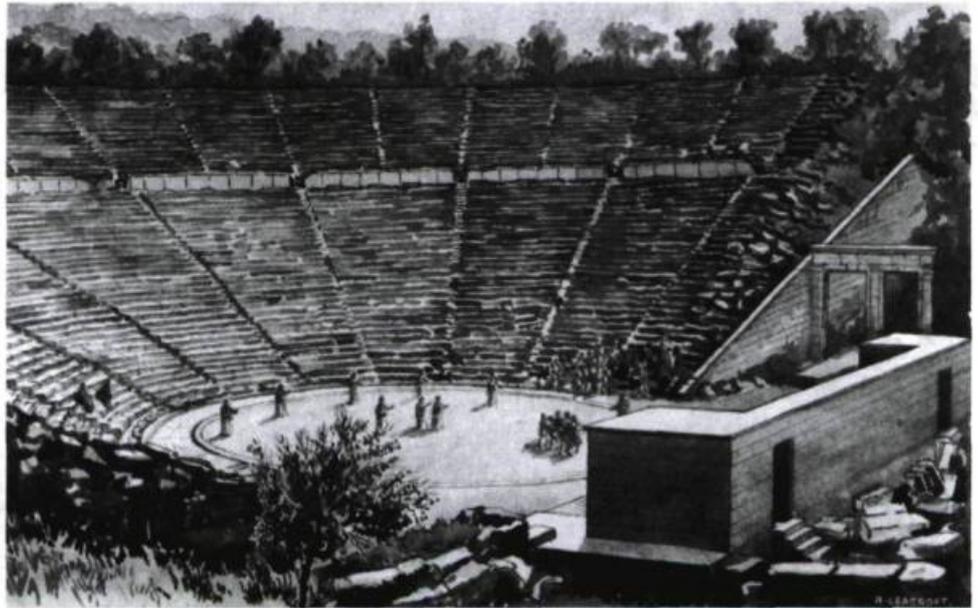
Cette réaction spontanée, alliée à l'évolution socioreligieuse de la Grèce antique, a fourni la base architecturale du théâtre grec qui demeure, après vingt-cinq siècles, le schéma théâtral le plus simple et le plus efficace, si l'on croit que l'acte théâtral repose essentiellement sur la relation entre l'acteur et le spectateur. L'encerclement est la façon la plus naturelle de regarder, d'apprécier et de vivre l'événement.

Le théâtre grec est pourtant bien éloigné de l'immédiat. Sans utiliser des codes aussi stricts que le théâtre oriental, il repose sur une transposition esthétique bien définie : texte poétique, costume qui refait le corps, distribution entièrement masculine, hiératisme du spectacle. L'utilisation d'un schéma événementiel pour un art aussi décanté n'en est que plus significative.

Un théâtre grec pouvait contenir l'ensemble de la cité. Installé au flanc d'une colline formant avec le terrain plat un angle voisin de 30°, encerclant l'orchestre à environ 220°, il donnait aux spectateurs la position dominante, avec une vision et une audition parfaites de l'acte scénique. La scénographie¹ était inscrite dans le lieu même. Trois niveaux principaux marquaient la hiérarchie des personnages : au sol évoluait le chœur, représentant le peuple ; sur le proscenium s'affrontaient les protagonistes ; sur le toit de la skênê apparaissaient les dieux. Il pouvait y avoir de nombreuses interactions entre les différents paliers, chacun de ces passages étant lourd de symboles. L'ampleur de ce lieu à ciel ouvert favorisait la haute spiritualité du spectacle, et ce n'est pas un hasard si Aristophane lui-même, le plus débridé de tous les auteurs comiques, revendiquait pour la comédie une vocation aussi élevée que celle de la tragédie.

1. Au sens étymologique, scénographie signifie « peinture de la scène ». Ce serait donc l'art de broser les décors. Mais on lui attribue maintenant un sens plus large, soit « l'art de la mise en forme de l'espace de la représentation ». (*Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.) C'est ainsi que le terme sera utilisé.

Une production
d'*Hippolyte* d'Euripide
à Épidaure, en 1954.
Illustration de Richard
Leacroft tirée de *Theatre
and Playhouse*, Londres
et New York, Methuen,
1984, p. 19.



La forme semi-circulaire élimine une bonne partie de la décoration : on ne peut ériger un mur qui masquerait la vue de nombreux spectateurs. Ainsi le lieu scénique devient à la fois conventionnel et symbolique, le réalisme y étant impraticable. La réalité doit y être représentée de façon transposée, ce qui n'empêche pas le texte de plonger l'auditoire dans des réalités quotidiennes, comme en témoignent admirablement le monologue du Veilleur au début de *l'Orestie*, ou encore les nombreux personnages de serviteurs et de messagers.

Ouvert sur l'infini, avec le soleil comme seul projecteur, le théâtre grec établit un lien immédiat entre l'homme et la nature, entre la nature et le surnaturel. Le drame de l'homme et de son destin – l'homme qui respecte les dieux ou veut les égaler – a su créer le lieu idéal de sa représentation, un lieu qui continue à faire rêver.

Le tréteau médiéval

Tout à l'opposé du théâtre grec, le tréteau médiéval est un lieu polymorphe. Il veut matérialiser à la fois le ciel, la terre et l'enfer. Son personnage central est Jésus-Christ, l'homme-Dieu inaltérable, infaillible et totalement prévisible, qui doit, jusque dans sa propre mort, dominer l'action. Pour cela, on a conçu un tréteau élevé, très large et peu profond, qui reproduit le rapport religieux entre fidèles et officiants : le peuple regarde l'action d'en bas ainsi qu'à la messe il voit l'autel et la chaire. Mais ce schéma de domination en est un aussi de dispersion : le regard est sollicité de tous côtés, et il faut occasionnellement rappeler la foule grouillante à l'ordre² tant le spectacle est diffus. Ceux qui ont droit à un siège (hommes d'église, dignitaires, citoyens fortunés)

2 . On appelait « Silete » (« Taisez-vous ») ces coups de canon que l'on devait parfois tirer avant l'entrée en scène de Jésus, pour demander le silence et indiquer qu'un moment important de l'action commençait.

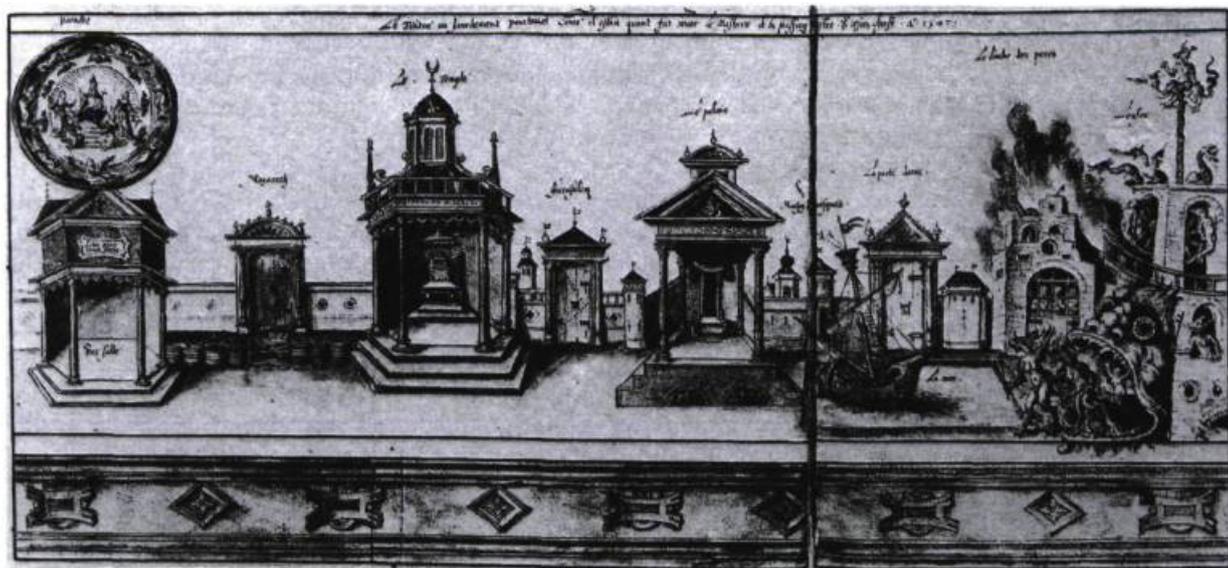
sont minoritaires ; ils font bande à part et, s'ils voient l'action de plain-pied, ils en sont en même temps coupés par la foule devant eux. Ils sont à la fois privilégiés et isolés.

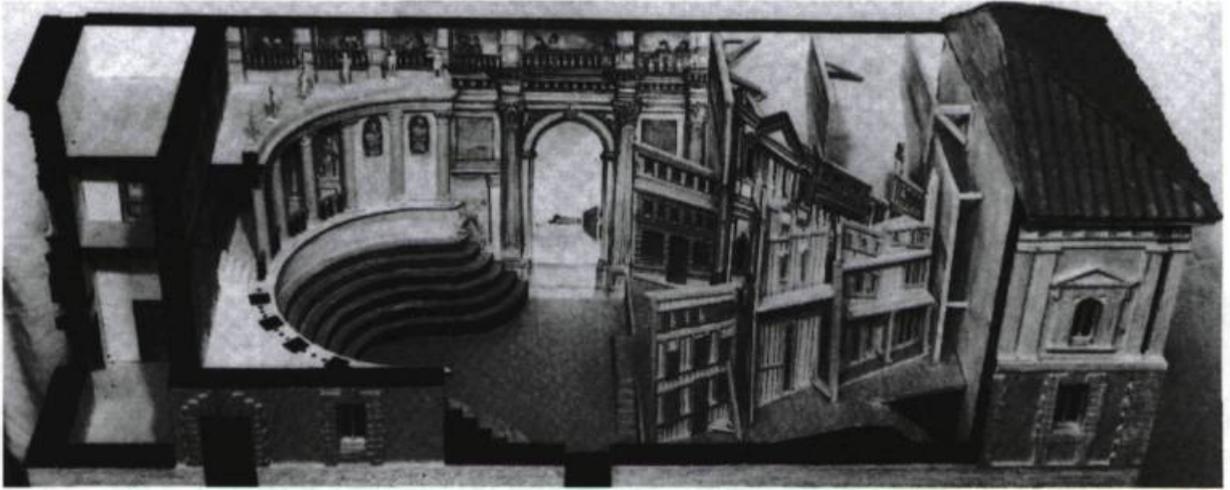
La scénographie médiévale est naïve : le ciel domine de ses deux ou trois étages ; l'enfer est une gueule de dragon brûlante et fumante où s'engouffrent les damnés. Plusieurs symboles y sont présents ; ainsi l'enfer est planté côté cour et le ciel côté jardin, car Jésus, face aux spectateurs, damne les méchants à sa gauche, le côté sinistre, et montre la droite, le côté du Père, aux bons chrétiens. L'alignement des mansions sur le tréteau ainsi que le rapport frontal entre acteurs et spectateurs invitaient à la décoration, et l'imagination des concepteurs ne s'en est pas privée. On a même installé sur scène un large bassin d'eau pouvant servir autant pour le déluge que pour la pêche miraculeuse. Compte tenu de la naïveté du public, cette scénographie « réaliste » avait sur les spectateurs/fidèles un impact comparable à celui des épopées bibliques de notre cinéma. Au fil des siècles, le spectacle devint d'ailleurs de plus en plus réaliste.

This wooden O

« Ce cercle de bois. » C'est ainsi que Shakespeare, par la voix du Prologue de *Henry V*, qualifie le lieu théâtral élisabéthain. Son tablier de jeu, l'*apron stage*, serait, selon ce Prologue, un indigne tréteau (*unworthy scaffold*), une simple arène de coqs (*cock-pit*). Mais il ne faut pas prendre ce Prologue à la lettre ; Shakespeare connaissait mieux que quiconque les possibilités de ce petit théâtre issu de la synthèse de trois lieux très fréquentés à l'époque : les cours d'auberge, les halls civiques et les arènes de combats d'ours. L'encerclement est emprunté aux arènes, l'étagement des spectateurs vient des cours d'auberge, et les deux portes surmontées d'une galerie reproduit le mur des halls civiques. Ce lieu est donc purement laïc. Malgré son exiguïté, on peut, grâce aux rangées circulaires, y entasser jusqu'à 3 000 spectateurs.

Hourdement de Valenciennes. Reproduction tirée de *Histoire de la scène occidentale*, Paris, Armand Colin, 1992, planche 7.





Le Teatro Olimpico construit à Sabbionetta, en Italie, en 1588. Reproduction tirée de *Theatre and Playhouse*, Londres et New York, Methuen, 1984, p. 47.

Le dispositif scénique permanent offre toutes sortes de possibilités. Horizontalement, il permet de situer des lieux distincts ; verticalement, il peut illustrer tous les rapports de dominants à dominés, d'assiégeants à assiégés, d'amoureux à bien-aimée... Ses trappes au plancher servent de fosses, de tranchées, de refuges. Le toit au-dessus du plateau (le *tiring house*) sert aux apparitions de toutes les créatures fantasmagoriques qui peuplent le théâtre élisabéthain.

Le ciel pénètre au centre de l'édifice mais, à cause de la hauteur, la référence au surnaturel n'y est pas spontanée : il faut lever la tête pour voir un ciel plus menaçant qu'enveloppant. Ce qui se présente directement à la vue, c'est le combat des hommes entre eux ou contre leurs propres démons.

En dépit des apparences, les théâtres grec et élisabéthain, issus des deux plus grands moments du théâtre occidental, obéissent aux mêmes principes. Le public encercle et domine l'action³, la scénographie est incluse dans l'architecture, le réalisme visuel est impraticable, la décoration est réduite à sa plus simple expression. Ces deux lieux répondent à un théâtre basé sur la complicité entre le poète, les acteurs et le public, un théâtre qui interdit l'illusion réaliste.

Glissements à l'italienne

Un fauteuil à l'orchestre représente aujourd'hui une place au rez-de-chaussée face à la scène. Se souvient-on que cette place était jadis occupée par le chœur, représentant le public, qui vivait et analysait les tourments et les joies des protagonistes ? Il s'est produit, à travers les siècles, un lent glissement de terrain, qui a entraîné un glissement de vocabulaire. Les Romains ont coupé l'orchestre en deux, donnant plus d'importance à la scène ; cette moitié d'orchestre a ensuite été envahie par les spectateurs ; l'action s'est retranchée sur scène ; la skênê qui, au départ, était la coulisse est devenue

3. Dans les théâtres élisabéthains, seule une faible proportion de spectateurs autour du plateau voit les personnages d'en bas.



Une fusion du théâtre grec et du théâtre élisabéthain. Le Festival Theatre de Stratford, en Ontario, à sa construction en 1957.

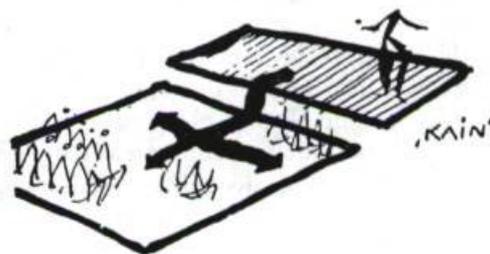
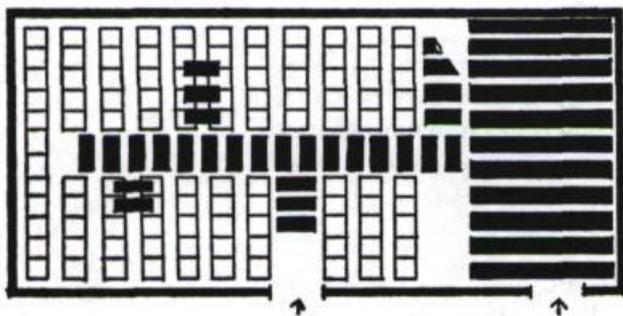
Photo tirée de *Theatre and Playhouse*, Londres et New York, Methuen, 1984, p. 177.

la boîte à trois murs où se déroule l'action. Une telle évolution devait favoriser, à la longue, le rapport frontal entre le drame et le public.

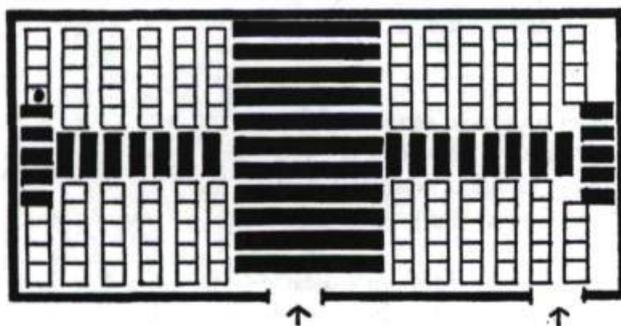
Les Italiens, partant d'un simple tréteau de foire où l'on débattait librement des questions d'amour, de sexe et d'argent, n'ont pas résisté à leur désir d'impressionner le public par des démonstrations féeriques nécessitant des moyens techniques complexes. Ils ont voulu que cette technique soit invisible au spectateur. Pour cela, ils ont construit et perfectionné à l'extrême cette chambre à illusions qu'est la scène à l'italienne. De plus, à la Renaissance, les recherches sur la perspective trouvent à la scène des applications stimulantes pour les décorateurs. Ces deux facteurs ont largement contribué au développement du théâtre à l'italienne, longtemps considéré comme le lieu théâtral par excellence, au point où bien des architectes ont tenu ce modèle pour acquis et l'ont reproduit, sans remise en question, dans tout l'Occident.

Ce lieu est pourtant paradoxal. L'orchestre y sert parfaitement le rapport frontal, mais les balcons disposés en fer à cheval appellent un spectacle au centre, comme dans un théâtre grec ou élisabéthain. Or ce sont d'autres spectateurs qui sont au centre et, pour une bonne partie du public, le spectacle se déroule en dehors du champ normal de vision. Ces théâtres comportent même un certain nombre de « places aveugles » d'où les spectateurs n'ont qu'une vue très partielle de la scène. De plus, les balcons sont découpés en loges murées qui isolent les groupes selon la richesse ou le rang social⁴. Leurs scènes à la machinerie très complexe ont suscité un foisonnement de décoration. Alors que Molière se contentait d'une rue ou d'une place à la ville pour jouer ses pièces et que Corneille et Racine écrivaient les leurs pour un « palais à volonté », sorte de lieu

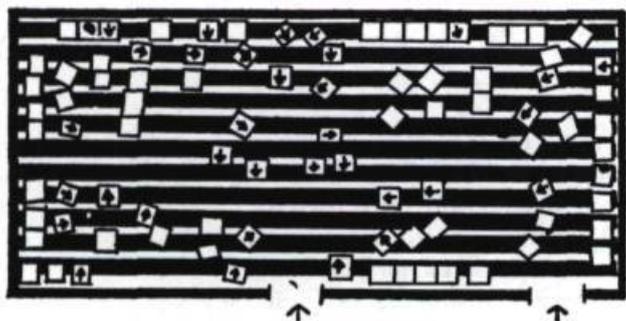
4. Jugeant ces salles antidémocratiques, Wagner fit construire à Bayreuth le célèbre Festspielhaus ; les balcons sont abolis, chaque spectateur a une vision parfaite du plateau, et tous les fauteuils sont orientés vers le centre de la scène.



Shakuntala, d'après le texte de Kalidasa.



Les Aïeux, d'après le texte de Mickiewicz.



« La conquête de l'espace dans le Théâtre Laboratoire, à partir de la scène italienne jusqu'à l'exploitation totale de toute la salle, parmi les spectateurs. » Dessins de Jerzy Grotowski tirés de *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1971, illustrations 52 à 57.

neutre où toute tragédie pouvait se dérouler, les Romantiques, Victor Hugo en tête, réclamaient des lieux réels complets pour chaque acte de leurs pièces. Une tradition s'établit d'applaudir le décor au lever du rideau, comme s'il s'agissait d'une œuvre indépendante de la pièce : triomphe du visuel sur la signification.

C'est contre cet abus de décoration qu'Adolphe Appia a réagi. Il a créé ses célèbres « espaces rythmiques » qui permettent de retrouver dans le rapport frontal une architecture qui donne la primauté à l'acteur, dont le corps seul doit porter toute la signification du drame. Appia et ceux de sa génération furent les premiers à bénéficier de

la principale révolution technique de l'histoire du théâtre, la lumière électrique, avec ses infinies possibilités de zones, de teintes et d'intensités.

Pour sculpter les corps dans l'espace et donner tout leur sens aux mouvements de l'acteur, on revient à des dispositifs scéniques aux paliers multiples. En concevant le « tréteau nu » du Vieux-Colombier, Copeau et Jouvet étaient à la fois révolutionnaires et enracinés ; en allant contre leur temps, ils revenaient aux sources d'une architecture scénique presque dépouillée de décoration.

Et maintenant...

Le XX^e siècle, avec ses possibilités techniques illimitées, a vu proliférer toutes sortes d'architectures théâtrales. On a multiplié, d'une part, les variations sur les schémas anciens selon les esthétiques ou les visions sociales. D'autre part, les salles transformables, à géométrie variable, ont proliféré ; on a même cru qu'elles apportaient la réponse aux questions d'espace théâtral. On sait maintenant que les questions demeurent.

La fragmentation de nos sociétés ne permet pas d'envisager un type d'espace qui fasse l'unanimité. Et le développement technologique invite à utiliser toutes sortes de gadgets pour rendre le théâtre aussi attrayant que le cinéma et la vidéo. Mais le théâtre ne risque-t-il pas d'y trahir sa nature même ?

Contre cette tendance technologique, Grotowski a proposé comme idéal un « théâtre pauvre », non par défaut (il disposait d'importants budgets) mais par choix esthétique. Il voulait que l'acteur seul porte la signification du drame. Il s'est servi pour cela de la plus originale innovation d'architecture théâtrale du XX^e siècle : la boîte noire, l'espace vide, l'espace libre, où l'on peut totalement recréer à chaque spectacle le rapport entre l'acteur et le spectateur, selon la signification la plus profonde de chaque œuvre.

Cette approche, qui ne convient qu'à de petites salles, laisse entière la problématique des théâtres plus vastes. Doivent-ils être fixes ou transformables ? Doit-on y préférer le rapport frontal ou l'encerclement ? Faut-il installer sur scène un dispositif fixe ou laisser le champ libre à la créativité des scénographes ? Le Festival Theatre à Stratford en Ontario, synthèse du lieu élisabétain et du lieu grec, est cité comme modèle dans le monde entier ; on s'en est souvent inspiré pour la construction d'autres salles. C'est une solution, mais qui ne peut répondre à tous les courants du théâtre contemporain.

Lors d'un récent débat sur le thème « Théâtre et technologie⁵ », les participants qui, tous, utilisaient des technologies de pointe dans leurs spectacles convenaient, devant la possibilité de créer bientôt des spectacles virtuels, que l'élément essentiel du théâtre demeurera toujours la communication directe entre l'acteur et le spectateur. Nous revoilà donc à la case départ, mais bien loin de l'unanimité des Grecs ou de l'accord esthétique des élisabéthains. Nos choix varieront à l'infini. ♦

5. Radio-Canada, *la Grande Scène du dimanche*, 19 mai 1996.