

De la métonymie à la métaphore

La didascalie comme piste

Louise Vigeant

Number 62, 1992

Scénographie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27776ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vigeant, L. (1992). De la métonymie à la métaphore : la didascalie comme piste. *Jeu*, (62), 33–40.

De la métonymie à la métaphore : la didascalie comme piste

Louise Vigeant

Ma règle consiste à vouloir proposer un décor qui apparaisse, tout à la fois, comme une évidence et une surprise.

Yannis Kokkos

«Route à la campagne, avec arbre.»

C'est la première didascalie d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett¹. Sur la scène du Théâtre du Nouveau Monde, récemment, on a pu voir un piano, côté jardin, et un portemanteau, côté cour, posés sur un plancher de lattes de bois, avec, en fond de scène, un ciel nuageux peint sur une immense toile dont les plis trahissaient l'âge et la facticité du ciel.

«Ines Pérée et Inat Tendu sont réfugiés dans la chapelle ardente désaffectée d'une clinique vétérinaire.»

Cette phrase de la première didascalie d'*Ines Pérée et Inat Tendu* de Réjean Ducharme² situe l'espace. Sur la scène du Théâtre du Nouveau Monde, récemment, on a pu voir deux plates-formes suspendues au-dessus d'un bassin d'eau aux dimensions de la scène.

«Dans l'entrepôt réaménagé qu'il habite, le narrateur a longtemps attendu quelqu'un qui ne s'est pas présenté au rendez-vous. Seul, il improvise cette histoire d'une cantatrice ficelée sur une voie de chemin de fer, en plein désert; d'un monstre myope qui marche vers elle; d'un jeune premier qui voudrait sauver la jeune femme mais s'en trouve empêché, coincé qu'il est sur la corniche élevée de la falaise qui surplombe les rails et de deux trains militaires qui foncent l'un vers l'autre, dans le cadre de l'Opération Goliath et Goliath.»

C'est la première didascalie de *Ne blâmez jamais les Bédouins* de René-Daniel Dubois³. Sur la scène du Restaurant-théâtre la Licorne, récemment, on a pu voir une Pauline Vaillancourt évoluant, seule, sur une scène nue, entourée d'un grillage de bois blanc.

Voilà trois exemples de décors, magnifiquement réussis et appropriés aux textes qu'ils devaient servir, mais qui, cela saute aux yeux, présentent des écarts par rapport aux indications de lieux fournies par les auteurs. Une chose est certaine, ils font la nette démonstration qu'un décor n'est

1. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, les Éditions de Minuit, 1952.

2. Réjean Ducharme, *Ines Pérée et Inat Tendu*, Montréal, Leméac/Parti Pris, 1976.

3. René-Daniel Dubois, *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Montréal, Leméac, 1984.



«Ailleurs, le décor, comme celui de Joseph Saint-Gelais pour sa mise en scène de *Ne blâmez jamais les Bédouins*, refuse toute référentialité et se concentre sur la création d'un environnement voué entièrement au discours, qui pourra alors y déployer toutes ses volutes.» Une production de la compagnie lyrique Chants Libres, présentée au Restaurant-théâtre la Licorne en 1991. Sur la photo : Pauline Vaillancourt. Photo : Yves Dubé.

pas que l'illustration illusionniste du lieu où est censée se dérouler l'action. Décor et scénographie⁴ se présentent plutôt souvent comme des images de ces textes, non seulement du lieu dramatique, mais aussi de l'ensemble signifiant. Car tantôt ils rendent visibles, littéralement, certains rapports entre des personnages, ou entre les personnages et le milieu dans lequel ils évoluent, tantôt ils concrétisent une thématique, l'amplifient ou la nuancent. C'est le cas des deux premiers exemples. Ailleurs, le décor, comme celui de Joseph Saint-Gelais pour sa mise en scène de *Ne blâmez jamais les Bédouins*, refuse toute référentialité et se concentre sur la création d'un environnement voué entièrement au discours, qui pourra alors y déployer toutes ses volutes. On imagine souvent de telles solutions, qui relèvent de l'abstraction, pour les textes d'auteurs comme René-Daniel Dubois ou Normand Chaurette, car ceux-ci pratiquent une écriture très éloignée du réalisme, où se chevauchent souvent plusieurs temporalités et niveaux de récits (dont souvent celui de l'acte créateur lui-même), pour lesquels une localisation dramatique est difficile à identifier, voire parfois inutile.

La scénographie, un élément clé du spectacle

Parce qu'il est le lieu même de la médiation entre le texte et la représentation, l'espace contribue largement à la signification qui se dégage du spectacle. Précisément, c'est dans l'espace réel de la scène, qui produit toujours de nouvelles conditions matérielles d'énonciation, que le texte se concrétise, s'actualise. Son caractère concret rend l'espace déterminant comme facteur d'intégration, sinon de cohérence de la mise en scène (quand cet espace est réussi!). L'espace est à proprement parler le point de jonction des signes scéniques. Les accessoires (leur nombre, leur emplacement, leur manipulation), l'éclairage, le bruitage et, bien sûr, le jeu des comédiens (présences, déplacements,

4. On accorde généralement à la scénographie une dimension plus architecturale qu'au décor : articulation aire de jeu/aire du public (si l'on travaille dans un espace variable), aménagement spatial, volume, construction de dispositifs scéniques, tandis que l'on retient le terme de décor pour un «habillage» de la scène. «La scénographie peut se définir comme l'art de la 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 et une importance extrêmement diverses. À travers son origine historique comme par son réemploi contemporain, ce terme souligne la nécessité d'un travail d'invention conceptuel permettant de penser l'espace.» L. Boucris et G.-C. François, «Scénographie (esthétique)», Michel Corvin [dir.], *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 753.

mouvements), comme l'émission et la réception de leur discours, tout est modulé par l'arrangement spatial.

En fait, cet arrangement spatial remplit plus d'un rôle : il assure le contact entre le public et les comédiens, mais aussi la «rencontre» de ce même public avec un texte. Il est d'abord aménagé, en effet, comme espace de discours : il est un lieu où des personnages prendront la parole. Même si la didascalie d'ouverture, l'indication scénique de l'auteur, remplit une fonction locative en donnant des informations quant à l'espace dramatique, le travail du scénographe ne peut pas se réduire à la *traduction* de cette didascalie. Comme instrument de focalisation, le travail scénographique construit un espace *pour* un texte. Yannis Kokkos, le célèbre scénographe qui a travaillé au Théâtre national de Chaillot avec Antoine Vitez de 1981 à 1988, exprime ainsi cette idée : «Pour moi, l'image théâtrale, c'est une image qui naît de la scène et non pas une image qui est imposée à la scène».

Il est indéniable que de l'architecture même du lieu théâtral où est présenté un spectacle dépend l'espace scénographique proprement dit, c'est-à-dire la disposition du public par rapport à l'aire de jeu, espace qui prédispose le spectateur à un certain type de réception de l'événement théâtral. Mais au-delà, ou en deçà de ces contraintes architecturales, qui vont par exemple déterminer si le spectacle sera joué sur une scène à l'italienne, en intégrant, donc, conceptuellement le «voyeurisme» du spectateur qui lui est sous-jacent, ou dans un espace polyvalent qui, lui, rapproche le public de l'action ou l'y intègre, le texte dramatique — tant ses dialogues que ses didascalies — constitue indéniablement la première source d'indications quant à la création de l'espace de la représentation. Aussi la première tâche du metteur en scène et du scénographe est-elle de transposer des données spatiales textuelles en signes scéniques, c'est-à-dire de créer un lieu réel pour *signifier*, d'une manière

«Décor et scénographie, idéalement, commentent les textes. N'est-ce pas le cas de ce décor de Stéphane Roy, pour la mise en scène d'André Brassard?» *En attendant Godot* au T.N.M., en janvier 1992. Photo : Robert Etcheverry.



5. Cité par Georges Banu, «Le scénographe : un plasticien qui doute», *Alternatives théâtrales*, n° 12, juillet 1982, p. 62.

ou d'une autre, un espace fictif, l'espace dramatique contenu dans le texte. Il ne faut pas entendre cet espace dramatique comme le simple synonyme du lieu, de la localisation de l'action, puisqu'il peut tout aussi bien désigner une ambiance ou un espace psychique. La scénographie doit inventer les moyens scéniques de signifier ces diverses indications du texte dramatique, d'une manière symbolique, qui en convoquera les différentes couches, conscientes et inconscientes.

Décor et scénographie, idéalement, *commentent* les textes. N'est-ce pas le cas du décor de Stéphane Roy et de la mise en scène d'André Brassard d'*En attendant Godot*? Le choix des concepteurs situe d'emblée les personnages sur une scène de théâtre (le spectateur peut aussi bien les voir — les percevoir —, en ce sens, sur un tréteau, sur fond de ciel ouvert). Peut-être cela fait-il automatiquement de Vladimir et Estragon de vieux comédiens oubliés traînant leurs savates dans un théâtre désaffecté. Tout à fait plausibles et justifiées, ces lectures n'en sont pas moins «réalistes»; elles contribuent à situer les personnages dans un contexte vraisemblable. Or, d'un point de vue plus symbolique, ce décor peut aussi se lire comme une transposition de l'idée, souvent reprise depuis Shakespeare, que le monde n'est qu'une immense scène où l'on joue tous sa vie avec plus ou moins de succès, et où l'on s'occupe à «s'agiter», pour paraphraser Beckett, en attente de quelque Godot, faute de savoir que faire de sa vie. De plus, ce choix, du «théâtre dans le théâtre» reproduit la situation même dans laquelle et les comédiens et les spectateurs se trouvent, réunis spécifiquement *pour se dire des choses* sur un mode artistique. Le portemanteau, en soi, n'est-il pas un magnifique exemple de la magie théâtrale qui permet aux uns et aux autres de voir en lui un arbre et d'y croire? Le texte de Beckett, truffé d'allusions à la situation théâtrale, endosse très bien cette image. Et le décor de cette production constitue une réussite, justement parce qu'il contribue à l'«ouverture» du texte, plutôt qu'à sa «fermeture». Manifestement, on y décèle un travail de *réflexion* sur le texte. On s'attendait à un décor épuré — ce texte aurait difficilement encaissé le coup de l'encombrement —, et on l'a eu. On s'attendait à un «arbre», — c'est d'ailleurs à proprement parler impossible de monter cette pièce sans évoquer d'une manière ou d'une autre cet arbre — et on l'a eu. Et quel arbre! De plus, en prime, on a eu une pensée, un *point de vue*, au sens littéral.

Cet exemple prouve bien comment un décor peut éclairer, par sa propre force, le texte dramatique et suggérer des pistes d'interprétation au spectateur. Le décor joue une part importante dans l'économie du spectacle, et il est toujours révélateur de l'étudier dans ses rapports avec le texte qu'il sert. Bien sûr, ce rapport peut en être un d'illustration, de redondance (certains décors pour le théâtre hyperréaliste actuel vont toutefois plus loin que ce parti pris naturaliste en optant pour une hypertrophie de la description), mais le décor peut aussi s'engager dans un rapport dialectique avec le texte quand, par exemple, usant d'anachronismes, il force la représentation théâtrale à une nouvelle synthèse du propos. Ou il peut en faire éclater les dimensions en ajoutant des références initialement étrangères au texte. Parfois, un seul mot dans un texte sert d'indice pour la création d'un décor (pensons à *Peau, chair et os* de Gilles Maheu, à partir du texte de Heiner Müller, dont la dernière expression : «moi, l'ouragan gelé» peut être vue comme la source des immenses blocs de glace proposés par la scénographie). Si le décor a la liberté de se substituer complètement au texte, dans le cas où il ne respecterait aucunement les didascalies de l'auteur, il se présente, la plupart du temps, comme l'accentuation d'un élément textuel, dans une sorte de coïncidence avec lui, outre la possibilité qu'il a de remplir un rôle de complémentarité. Cependant, dans le cas du décor dont il vient d'être question pour *En attendant Godot*, on pourrait plutôt parler d'un rapport en *contrepoint*, s'il est vrai que ce mot désigne «une sorte d'accompagnement», quand deux motifs se présentent «simultanément et indépendamment». Toujours, le décor dit quelque chose du texte.

La création d'un espace imaginaire

Le décor est le premier élément du spectacle théâtral que perçoit le spectateur; et comme l'usage du rideau se fait de plus en plus rare, ce dernier a même souvent le loisir d'observer le décor avant le début

La Trilogie des Brassard
(Théâtre d'Aujourd'hui,
1991), dans un décor de
Claude Goyette. Sur la
photo : Rita Lafontaine,
Sylvie Drapeau et Élise
Guilbault. Photo :
Daniel Kieffer.



de la pièce. Déjà, ce décor fournit des informations sur ce qui suivra : s'il voit des objets qui lui sont familiers, le spectateur peut sûrement identifier le lieu de l'action; ou alors, si le décor est plus abstrait ou onirique, le public sera tout de même touché par des lignes, des couleurs, des matériaux constituant une image poétique qui conditionnera sa réception.

Sauf dans les rares cas de dispositifs scéniques architecturés à caractère abstrait — et apparemment « insignifiants⁶ » —, un décor est toujours figuratif : il représente un « espace imaginaire construit à partir du texte⁷ ». Mais les modes de figuration sont multiples. Le théâtre naturaliste, dominant depuis près d'un siècle et encore présent sur nos scènes, opte pour des décors mimétiques, reconstitutions minutieuses de lieux existants dans la réalité sociale contemporaine de l'action et où se déroulent souvent des drames à caractère familial : des salons, la plupart du temps. Le souci en est un de « vérité »; le décorateur devant restituer fidèlement un lieu et une époque, il s'inspirera de ses connaissances sociologiques personnelles et de celles qui se dégageront des lectures qu'il fera (particulièrement dans le cas de pièces d'une autre époque). Le décor conçu par Pierre Labonté pour *Oublier* de Marie Laberge, à la Compagnie Jean-Duceppe en octobre 1987, ou encore celui de Martin Ferland pour *le Prix*, d'Arthur Miller, sur la même scène, fournissent d'excellents exemples de ce type de représentation. Dans ces cas, l'objectif est de donner au spectateur l'illusion la plus parfaite possible qu'il se trouve devant une maison bourgeoise ou un grenier emplis de vieux meubles, comme s'il les découvrait à travers le trou d'une serrure. Ainsi, le caractère proprement théâtral, c'est-à-dire factice, de l'ensemble est-il gommé au profit du descriptif, de caractère photographique. Le spectateur doit, en quelque sorte, oublier qu'il est au théâtre. Il pourra alors vivre plus étroitement le drame des personnages, auxquels le réalisme du décor l'aide à s'identifier.

6. Même le constructivisme russe des années vingt, taxé de formalisme, était porteur d'une vision de l'homme.

7. Anne Ubersfeld, *l'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 56.

Conformément au code naturaliste, l'auteur de ce type de drame identifie clairement le lieu dramatique de son action. Citons Marie Laberge :

L'intérieur d'une maison cossue. Le salon en bas, boiseries, fenêtre au fond, vaisselier, piano avec énormes chandeliers dessus et, à l'avant-scène, un divan qui fait face au public, une table basse et un ou deux autres fauteuils. / Le salon est surplombé d'une sorte de mezzanine. L'escalier pour y accéder est côté jardin. Il monte jusqu'à un palier où se trouve une porte, bifurque et mène à la mezzanine qui traverse la largeur de la scène, avec une rampe. Derrière se trouvent deux portes, l'accès aux chambres⁸.

Ainsi, tous les lieux nécessaires à l'action sont présentés : en bas, le salon où aura lieu le «conseil de famille»; en haut, la chambre où est réfugiée la cadette amnésique et, au palier, la porte des toilettes où s'est enfermée la mère. Bien que cette didascalie soit d'abord et avant tout dénotative : elle *nomme* les lieux (et le décor apparaît alors comme la traduction fidèle, en signes visuels, de cette didascalie), on peut tout de même en faire une lecture connotative puisqu'elle suggère plus que ce qu'elle semble dire de prime abord. Ainsi, l'adjectif «cossue» renvoie immédiatement au groupe social auquel appartiennent les personnages. De plus, le fait que l'intérieur soit privilégié par rapport à l'extérieur, et le privé par rapport au public, laisse déjà prévoir les contours du drame. On peut dès lors sentir dans ce décor le poids de la famille et du passé, les thèmes centraux de la pièce.

Sans être la reconstitution intégrale d'un espace dramatique, un décor peut le suggérer d'une façon métonymique ou métaphorique. Il sera métonymique, par exemple, quand il n'aura recours qu'à quelques meubles ou accessoires pour désigner un lieu — un élément devant suggérer un ensemble — : un sofa et une télévision indiqueront assez simplement un intérieur privé. C'est le cas de décors dits réalistes, qui ne déploient pas tout l'arsenal du décor naturaliste et se contentent de donner les éléments jugés indispensables pour situer le spectateur. Infailliblement, ces choix trahissent la théâtralité de la proposition; on en «avoue» le caractère «construit», «faux». Ces éléments donnent également lieu à une stylisation, qui ajoute une dimension affective interpellant l'imaginaire du spectateur. La majorité des décors imaginés pour les pièces de Michel Tremblay s'inscrivent dans cette catégorie. L'écriture de Tremblay exige des décors métonymiques qui permettent de représenter plusieurs lieux à la fois, en autorisant un traitement symbolique de l'espace.

Pensons au décor de *la Trilogie des Brassard*, signé par Claude Goyette. Ce dernier avait installé Marie-Louise dans son salon et Léopold à la taverne, et placé leur voiture, où les attendait Roger, au centre de la scène, comme une prolepse annonçant déjà l'accident fatal (ce que Tremblay n'avait pas indiqué dans sa didascalie initiale, même s'il y avait fait mention des positions diamétralement opposées de Marie-Lou et Léopold; voilà encore un exemple de l'inventivité de la scénographie et de sa compréhension des enjeux du texte). Toutefois, là ne s'arrête pas le travail signifiant de tels décors. Ils peuvent, encore plus que les décors naturalistes, parce qu'ils sont plus épurés, être porteurs des sens diffus que sont les connotations. Ainsi la religiosité de Marie-Lou, tout comme la solitude de Léopold, apparaissent plus clairement dans ce dépouillement, et le décor accentue l'effet de distance psychologique créé par leur éloignement, et qui ne ment pas sur la qualité de leur relation.

Finalement, on parlera d'un décor métaphorique lorsque, s'éloignant de la représentation iconique, le scénographe proposera une *image* du texte, à la manière de l'image poétique. Par un procédé de comparaison ou de substitution analogique, il évoquera un aspect du texte et, ce faisant, lui conférera une importance particulière. À ce moment-là, l'«inspiration» de la métaphore déborde la seule didascalie : elle prend source dans les dialogues. Une analyse lexicale d'*Ines Pérée* et *Inat Tendu*

8. Marie Laberge, *Oublier*, Montréal, VLB éditeur, 1987.



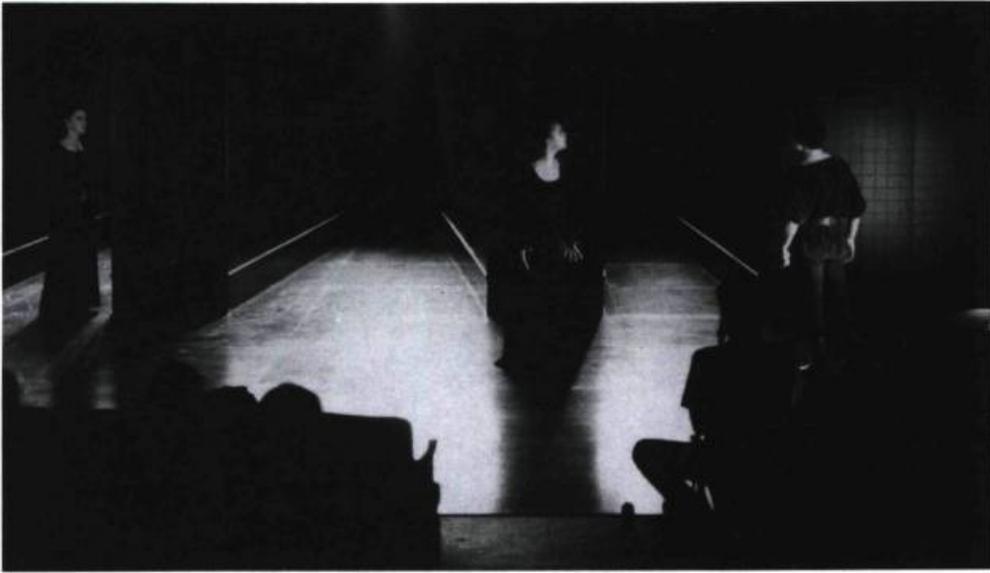
«[...] on parlera d'un décor métaphorique lorsque, s'éloignant de la représentation iconique, le scénographe proposera une *image* du texte, à la manière de l'image poétique.» Le décor d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, signé par Danièle Lévesque. Spectacle présenté au T.N.M. en 1991. Photo : Pierre Desjardins.

démontrerait par exemple assez rapidement comment l'image de l'eau y est omniprésente⁹; en outre, les enfants disent venir de l'île de Terre-Neuve, ce qui pourrait justifier en soi que les personnages aient à traverser une étendue d'eau. Mais ici, cette eau devient beaucoup plus un symbole de l'état dans lequel se trouvent les enfants, enlisés qu'ils sont dans un univers qui ne leur offre que peu de chances de s'épanouir, un univers où ils se débattent désespérément, d'autant plus que la metteuse en scène, Lorraine Pintal, y fait beaucoup jouer les comédiens.

Espace et codes esthétiques

La conception d'un décor est tributaire des codes dramaturgiques et esthétiques, eux-mêmes influencés par les codes architecturaux de construction des espaces théâtraux, qui ont bien sûr changé au fil des ans et des siècles. Inutile de dire que la tragédie antique, le drame élisabéthain et la pièce naturaliste ne se sont pas développés dans le même type d'espace. Et même si, de nos jours, nous devons souvent présenter au même endroit ces divers répertoires, il sera justement de la responsabilité du scénographe d'imaginer un espace approprié qui rendra justice aux textes.

9. On trouve dans le texte du premier acte, successivement, les allusions suivantes à l'eau (les éléments extraits de didascalies sont en italique) : *habillée en bathing beauty*, *bottes de caoutchouc*, *gant de vaisselle*, *Sœur Saints-New-York-des-ronds-d'eau*, *Queue-de-pie mouillée*, *sapeuse-pomprière*, on a traversé, vroush que broush, ça bouillonnait, en rivières, torrents de délire, rejaillir, *douche froide*, «son vase va déborder, on va se faire arroser...», tout nus et tout mouillés, sur les cailloux glacés de ce littoral, NOUS AVONS NAVIGUÉ ET LÀ NOUS BARBOTONS (c'est moi qui souligne par l'emploi des majuscules), déparler à gros bouillons, navires sans voiles, océan, bancs de sardines, dauphins, un pouce d'eau, «Je me flanque à l'eau et me noie», étoile de mer, lait, larmes, tu pleures, — Je suis une licheuse. Je déchire les tuyaux des pissenlits et je liche le sang blanc des parois intérieures. Je suis une sipeuse. Quand il a plu et que je passe avec une cuiller près d'une flaque un peu boueuse, je me penche dans son miroir et je le sipe comme une soupe. J'AI SOIF, robinets, l'eau potable, — Le lac Ontario et le lac Érié ont été tous bus par des algues géantes. Il ne reste qu'un pied de profondeur dans les lacs Huron, Michigan et Supérieur!, quelques gorgées d'eau, des tonnes de salive, vous vous noierez dans votre bain, histoire de lacs, un bateau, une tempête dans un verre d'eau, l'eau à la bouche, *pleure de plus en plus*, *sanglots*, des larmes, verser sur moi, les larmes, pleuriez, boire, comme un crabe, l'eau à la bouche, dix baignoires, éponge, du lait chaud, pleurer, maillot de bain et gant de vaisselle, l'eau à la bouche, sous-sol humide, a fondu en larmes, *passé aux larmes*, *pleure de plus belle*, Tu pleures encore? embarquer Inat, les yeux plein d'eau.



Bérénice de Racine : «S'inspirant de la tradition tragique, Danièle Lévesque, pour la mise en scène de Brigitte Haentjens, a dessiné un décor simple, mais qui, dans son matériau [...] et par son effet de perspective, a compensé le plafond bas de l'Espace Go pour finalement réussir à donner à l'ensemble le ton de solennité qu'exige le texte.»
Photo : Les Paparazzi.

Aujourd'hui, comment lit-on les textes anciens, et comment les transpose-t-on en signes scéniques? On sait qu'au XVII^e siècle, les auteurs n'écrivaient que très peu de didascalies; les codes de la tragédie et de la comédie étant rigoureusement fixés, ces indications étaient à toutes fins utiles superflues. Pour *Bérénice*, par exemple, Racine indique : «La scène se passe à Rome, dans un cabinet qui est entre l'appartement de Titus et celui de Bérénice». S'inspirant de la tradition tragique, Danièle Lévesque, pour la mise en scène de Brigitte Haentjens, a dessiné un décor simple, mais qui, dans son matériau (une espèce de carrelage lisse de couleur bronze) et par son effet de perspective, a pu compenser le manque de dégagement de l'Espace Go où le plafond est bas, pour finalement réussir à donner à l'ensemble le ton de solennité qu'exige le texte. En aménageant trois couloirs, elle soulignait les profondes divisions entre les personnages qui s'opposent, autant par leur passé (leurs origines sont différentes) que dans leur présent (leurs préoccupations deviennent tout à coup incompatibles) et pour l'avenir qu'ils vivront séparément. En outre, les costumes, sobres et à peine historicisés, contribuaient, sans engager la production dans l'intemporalité, à moderniser la vision de l'œuvre. Cela constituait un cadre approprié à l'action «de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie», comme l'écrit Racine dans sa préface.

Représentation de l'espace et espace de la représentation, le décor est fictif et réel, référentiel et ludique, esthétique et fonctionnel, tout à la fois. Par ces quelques remarques sur les liens qu'entretient le décor avec le texte dramatique, j'ai voulu souligner la valeur créatrice du travail des scénographes, mené de concert avec celui des metteurs en scène. Bien que les conditions matérielles de production influencent la scénographie — contraintes architecturales, disponibilité des appareils techniques, conditions financières —, on devrait toujours pouvoir dire que le décor relève d'une véritable lecture du texte, dans sa couche dialoguée comme dans sa couche didascalique. Le respect du texte, on l'aura vu, ne se réduit pas à une simple «obéissance» aux indications scéniques. Bien sûr, le prestige de l'auteur, comme celui du metteur en scène d'ailleurs, peut influencer sur le degré de liberté que s'alloue le scénographe par rapport au texte. Souhaitons, malgré ces réalités, que la scénographie, sur nos scènes, se manifeste encore, et de plus en plus, comme un lieu de production de sens, cognitifs et émotifs, pour le plus grand plaisir des spectateurs, plaisir de l'intelligence après celui des yeux. ●