



Autopsie d'une scène de théâtre

Sandrine Dubouilh

Volume 27, Number 1, 1999

La Mort de Molière et des autres

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/030545ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/030545ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (print)

1708-2307 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dubouilh, S. (1999). Autopsie d'une scène de théâtre. *Protée*, 27(1), 75–80.
<https://doi.org/10.7202/030545ar>

Article abstract

Leaving aside any idea of scenery or of a minimum necessary space (to leave room for action), how can one undertake a scenographical analysis of *La Mort de Molière*? Considering the very nature of video images, their modes of succession and repetition, considering also the way they are used in this work, where meanings are put forth that neither the text nor the historical event to which it refers could reveal, our study is devoted to solve this enigma, by making a scene after scene analysis. The resulting sketches, which seem to write a true glossary of contemporary scenography, reveal manifold and well articulated spaces. Their construction and editing, in the unique and technical place that is the studio, offers another perception of the work, a reflection on the quickly passing and at the same time everlasting theatrical living art, brought for ever to a stand still by memory, nostalgia ... and videocameras.

SCÈNE DE AUTOPSIE D'UNE SCÈNE DE THÉÂTRE THÉÂTRE

SANDRINE DUBOUILH

Est-ce un abus de langage? Est-ce aussi paradoxal que cela paraît? L'esthétique vidéo est souvent défini comme un espace, «un espace nouveau»¹, mental, qui nous familiarise avec la simultanéité, la fragmentation et la cinétique de l'image. Autant de caractéristiques propres à l'audiovisuel qui avaient jeté les hommes de théâtre dans un profond désarroi, impuissants qu'ils se sentaient à concurrencer ce rival et à se dégager de l'immobilisme de l'espace théâtral. Pourquoi, par ailleurs, l'écran de télévision est-il souvent incapable de rendre l'identité profonde de l'espace scénique, et en quoi la vidéo de Robert Wilson, *La Mort de Molière*, apporte-t-elle réponse à ces questions?

Avant d'entreprendre une analyse scénographique de l'œuvre de Robert Wilson, il est bon toutefois de s'armer sinon d'une méthode, du moins de quelques outils et hypothèses, pour dépasser le constat d'un message hermétique, porté par une impénétrable perfection plastique. On pourra être désemparé devant une œuvre qui s'inscrit dans une globalité, dont on reconnaît le vocabulaire artistique, tout en en percevant la singularité énigmatique. Ici, l'énigme se pose en termes d'espaces, ou plus exactement d'images dont l'enchaînement évolue, au cours du film, d'une séquence fragmentée et répétitive à la révélation d'un tout. Aussi l'analyse sera-t-elle construite sur la seule observation des éléments visuels, faisant abstraction du texte et de tout élément sonore, pour tenter une autre lecture qui mette à jour ce sens intuitivement contenu dans le film. La puissance de l'expression plastique de Robert Wilson est telle qu'il a été nécessaire d'isoler et de schématiser chaque image à l'aide de croquis afin d'en comprendre la structure, au-delà de l'apparence.

On reconnaîtra aisément, en effet, tout le glossaire artistique (bestiaire, mobilier, etc.) de Robert Wilson, ingrédients ou répertoire d'une œuvre qui nécessite des médiations multiples pour s'accomplir et dont la vidéo fait partie, au même titre que le théâtre, l'installation ou l'exposition. À ce propos, Guy Scarpetta écrivait que

*Wilson sait se situer [...] à l'endroit où les arts se confrontent. Dans les zones d'intersection. Là où chaque art pose des questions aux autres. Là où chaque art est mis en demeure de répondre à la provocation, ou au défi, qu'un autre art lui lance.*²

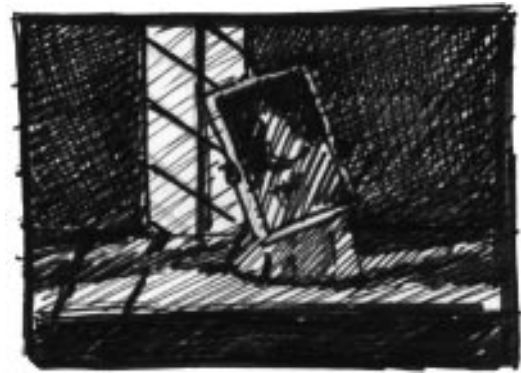
De fait, Robert Wilson n'entretient-il pas lui-même l'ambiguïté sur la nature de chacune de ses réalisations? Ainsi, pour la présentation du spectacle *Einstein on the Beach*, en 1976, à Avignon, il continue d'expliquer qu'il faut s'y rendre «comme on irait au musée voir une peinture, apprécier la couleur de la pomme, la ligne d'une robe, la qualité de la lumière [...] Écouter les images»³.

L'ambiguïté reste peut-être le dernier obstacle à lever pour commencer notre analyse de *La Mort de Molière*. On peut qualifier celle-ci de «regard de la vidéo sur le théâtre»⁴. La question alors est de nous demander quels sont les éléments – les indices – qui permettent d'identifier l'objet filmé comme étant «théâtral», tout en n'étant pas du théâtre filmé. Il y a certes le thème et l'événement historique auquel il se rapporte, de même que les éléments matériels de la scénographie, les costumes, et surtout les décors, leur texture, leur dépouillement que l'on identifiera plutôt comme appartenant au théâtre. Notons ici qu'en dépit de la place à peu près unique qu'occupe Robert Wilson dans le paysage théâtral contemporain, et de la difficulté de prendre la mesure de son influence⁵, on peut cependant lui reconnaître des précurseurs parmi les fondateurs de la scénographie contemporaine. À titre d'exemple, on pourra relever ici les éclairages et les ombres portées d'objets situés hors cadre, qui rappellent les travaux d'Adolphe Appia⁶.

Cependant, si ces éléments sont autant d'indices qui nous renvoient au théâtre, ils ne suffisent pas à expliquer ce que Jean-Louis Barrault appelait en 1964 une «impression de théâtre», impression qui faisait cruellement défaut – et aujourd'hui encore – dans les diffusions de théâtre filmé pour la télévision. Intéressé par ces questions, il proposait de ne pas «renier le lieu théâtral de départ»⁷:

[...] rien n'est plus beau plastiquement que le lieu d'un théâtre. N'y aurait-il pas avantage à partir de ce lieu choisi pour et par le théâtre, et alors de s'éloigner du côté «impression d'ensemble» du théâtre, en construisant un découpage précis qui aurait pour but de faire revivre à travers le petit écran l'impression physique que ressent le spectateur assis dans l'amphithéâtre? [...] Un montage partant de ce lieu, pourrait peut-être donner à la télévision une correspondance exacte de la «théâtralité».⁸

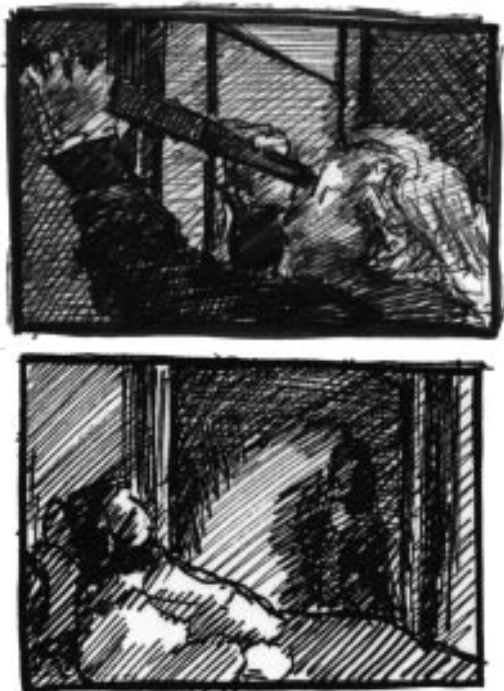
Il est peut-être bon de rappeler que cette citation, qui place le lieu théâtral et le rapport du spectateur au spectacle comme éléments caractéristiques de la «théâtralité» transmissibles au téléspectateur, est contemporaine de recherches où ces mêmes éléments faisaient l'objet d'expérimentations multiples visant à rompre leur stabilité. Or, et c'est pourquoi les propositions de Jean-Louis Barrault peuvent nous intéresser ici, «l'impression de théâtre» qui émane de *La Mort de Molière* tient sans doute précisément à l'intuition de la présence d'une scène. Il se dégage de *La Mort de Molière* une évidence de théâtre, et particulièrement de théâtre classique. Cette scène de théâtre est présente physiquement, et ceci dès la première image, «l'entrée» de l'enfant portant le portrait, schématisée dans le croquis ci-dessous:



On a déjà mentionné le traitement des éclairages, ici la projection d'une fenêtre sur un mur que l'on pourrait assimiler à un mur de fond de scène. C'est une vision frontale, devenue aujourd'hui classique et omniprésente, où le téléspectateur est effectivement mis dans une situation proche de celle du spectateur, et où l'on reconnaît aisément les éléments constitutifs de notre scène: le mur, l'aire de jeu, et une zone d'ombre en avant-scène qui laisse un temps penser au vide de la fosse d'orchestre, jusqu'à ce que l'enfant y pénètre, crevant ainsi le cadre fictif que l'on avait imaginé. Robert Wilson rend ainsi compte de ce qui fait l'essence d'une scène de théâtre, un espace voué au jeu mais aussi identifiable dans ses caractéristiques matérielles et temporelles.

Dès lors que l'on a identifié ce premier espace, on ne peut que s'interroger sur la nature, l'appartenance scénographique des autres cadrages de la vidéo. Le terme « scénographie » est à entendre ici dans son sens contemporain⁹, c'est-à-dire un champ très vaste qui recouvre plusieurs domaines d'application, ceux-ci se trouvant en grande partie réunis dans ce film. Ceci doit être mis en rapport avec l'activité multiple de Robert Wilson, scénographe et plasticien, qui en a exploré la diversité. On peut relever ainsi, dans *La Mort de Molière*, quatre types de démarches scénographiques : l'espace théâtral, déjà évoqué, l'espace pictural, l'espace muséographique et l'espace technique du studio, dévoilé par le *travelling* final reconstituant l'intégralité des enchaînements de ces diverses scénographies. On constate alors qu'en dépit de l'uniformité de la présentation frontale et plane due à l'écran, nous sommes en mesure d'apprécier la nature différente de ces espaces, et l'usage physique que l'on pourrait en faire.

Pour illustrer ce propos, relevons comme exemples d'espace pictural Galilée regardant dans sa lunette, ou Molière allongé dans son lit vu de profil,



ou encore certaine image plus abstraite ou géométrique, comme celle d'une partie du parquet reproduite ci-dessous.

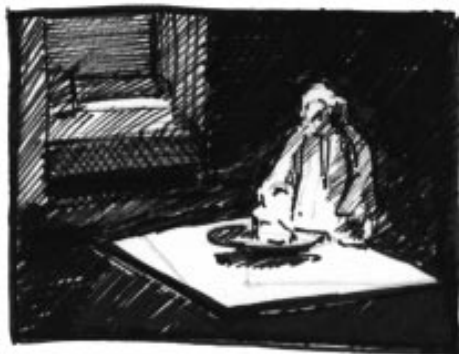


De même, on peut citer comme type d'espace muséographique la présentation du fauteuil de Molière dans une vitrine, où l'objet, filmé en plongée et sur l'arête, laisse percevoir l'espace qui l'entoure et la possibilité de le contourner totalement, ce qui n'est pas le cas des visions frontales soit théâtrales, soit picturales. On pourrait donc comparer cette démonstration à une sorte d'inventaire où Robert Wilson s'inscrit là encore dans la pratique actuelle de la scénographie que certains n'hésitent pas à désigner comme « l'art de créer des visions »¹⁰. Une telle définition de la scénographie, qui consacre la perception visuelle, se trouve pleinement réalisée par la vidéo, et il faut remarquer que la diversité des espaces filmés est liée à celle des cadrages : cadres, hors cadres, champs et hors champs. On peut ainsi rapprocher la définition de l'espace dit « pictural », et illustré précédemment, de celle de la photographie qui

*[...] découpe un champ qui se suffit à lui-même, autocomplétude de la photographie : même s'il s'agit d'un espace vide, d'un désert, l'image en est totalement pleine dans ses limites.*¹¹

Ainsi, on pourra s'interroger sur la qualité particulière d'une autre image extraite du film et schématisée ci-dessous, où Molière brûle ses manuscrits, tandis qu'on aperçoit au fond son lit.

Bien qu'elle ne prenne pas place dans l'espace scène, cette image possède néanmoins un caractère scénique. Il s'y déroule une action, et deux plans sont



mis en relation à travers l'espace et à travers cette action. L'image ne semble pas pouvoir s'inscrire dans un autre type d'espace, pictural ou cinématographique, puisqu'elle ne découpe pas un champ « auto-suffisant » et ne génère pas du hors champ mais bien plutôt du hors cadre. C'est un espace où l'on ne voit pas la matérialité du lieu théâtral, tout en en percevant intuitivement les limites: les limites latérales ou coulisses, et le front de contact entre la scène et la salle grâce à un juste rapport de hauteur et de profondeur, qui est sensiblement celui que nous avons dans une salle de spectacle.

Or, dans cette séquence scénographique, la présence de la scène de théâtre soulève deux questions. La première concerne l'œuvre théâtrale de Robert Wilson, où l'on ne reconnaît pas de respect pour la scène classique, le plateau, qu'il qualifie plus volontiers de « paysage où il peut se passer des choses. [...] On s'y promène comme dans un parc »¹². La seconde tient plutôt à la fonction primordiale d'une scène de théâtre. Qu'on la considère comme un lieu technique ou poétique, c'est avant tout le lieu de l'action, ce qui n'est certes pas le cas ici. Filmée à diverses reprises, elle devient le lieu de la mémoire, de l'histoire figée, où sont présentés sur un podium une stèle, les oripeaux du théâtre classique, scènes de la *commedia dell'arte* et fauteuil de Molière. La scène, amputée de sa fonction primordiale, se voit plus

paralysée encore par cette charge fétichiste, soumise au poids de notre regard ému devant les choses du passé et notamment par cette période de l'histoire du théâtre. Nostalgie de l'âge d'or, nostalgie du verbe, nostalgie de l'acteur-poète disparu.

Mais qu'est-ce donc qu'une scène de théâtre si ce n'est le lieu de l'action? Comment avons-nous pu la reconnaître? Comment ne pas s'émouvoir de cette difformité qui la tient à l'écart du jeu, la dépossède de l'éphémère pour l'installer dans une matérialité pérenne, plus objet de musée que support de l'art vivant? La mort de Molière est-ce la mort du théâtre? C'est l'œuvre audiovisuelle, vidéographique, qui pose ici la question, alors même qu'elle a été désignée dès sa naissance comme responsable de la mort du théâtre.

Ainsi désossée, éparpillée en une vingtaine de petits dessins, l'œuvre a fait émerger un questionnement, mais n'a pas encore révélé son secret. La dissection faite, il est temps de reconstituer ce corps, et de s'intéresser aux enchaînements des espaces, théâtral, pictural et muséographique, entre eux, ou, à défaut d'enchaînement, aux passages construits d'un espace à l'autre dans ce qui au départ n'est qu'une juxtaposition d'images. Regard de la vidéo sur le théâtre, *La Mort de Molière* présente des fragments, visions parcellaires et récurrentes de lieux, tous contenus dans un espace clos, infiniment plus clos qu'une scène de théâtre, le studio de tournage. Au fil des croquis, guidé par les rares indices laissés par l'auteur, le plan du dispositif se dessine.

Glissant de la scène à la fenêtre, puis de la fenêtre au lit, puis encore à cet espace muséal et figé qui semble en dehors de l'espace probable du studio, la caméra nous dévoile progressivement la scénographie globale de l'œuvre, scénographie qui, unifiée, lui donne un sens: Molière mourant est allongé dans son lit face à la scène où son théâtre est déjà figé pour l'éternité.

NOTES

1. Voir par exemple l'article de René Payant, « La frénésie de l'image, vers une esthétique selon la vidéo », *Revue d'esthétique*, n° 10, Toulouse, Privat, 1986, p. 17-23.

2. *Théâtre/Public*, n° 106, juillet-août 1992, p. 18.

3. T. Grillet, « La tentation de l'immobilité? », *Théâtre/Public*, n° 106, p. 32.

4. Cette définition, support de mon analyse, m'a été donnée par Nicole Prada, étudiante au doctorant à l'Université Paris VIII, au cours d'une discussion sur *La Mort de Molière*.

5. « Robert Wilson est-il représentatif d'autre chose que de lui-même? », *Théâtre/Public*, n° 106, p. 7.

6. Dans son ouvrage *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, Denis Bablet cite des extraits de *La Musique et la mise en scène* et de *L'Œuvre d'art vivant* où Adolphe Appia expose ses théories pour « une lumière active », notamment par l'utilisation d'ombres portées (Paris, CNRS, 1965, p. 261). Ses principes sont illustrés de croquis et en particulier *L'Ombre du cyprès* (planche 106), espace rythmique conçu pour Jaques-Dalcroze, en 1909.

7. J.-L. Barrault, « Une confidence tirée à quinze millions d'exemplaires », dans « Télévision », dramaturgie nouvelle », n° 47-48, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault*, Paris,

Juillard, 1964, p. 7-8.

8. *Loc. cit.*

9. « Scénographie d'équipement, scénographie de spectacle, scénographie d'exposition, scénographie urbaine, la scénographie est une. C'est dans tous les cas un travail de mise en forme esthétique d'un espace aux fins d'une représentation ou d'une présentation » (*Actualité de la Scénographie*, n° 77, janvier-février 1996, p. 60).

10. C'est ainsi que M. Freydefond, rédacteur à *l'Actualité de la Scénographie*, l'unique revue en France consacrée spécifiquement à l'esthétique et aux techniques de la scène, définit le rôle du scénographe dans son cours de deuxième année à l'Université de Nanterre.

11. F. Seghuret, « L'illusion de l'illusion », *Revue d'esthétique*, n° 10, 1986,

p. 30. Pour qualifier d'autres séquences du film non inscrites dans l'inventaire scénographique précédent, comme certains gros plans ou portraits, on peut s'appuyer sur la suite de cette citation : « Le cinéma, en centrant l'image sur elle-même, évoque le hors champ possible, c'est-à-dire d'autres images éventuelles ».

12. *Le Monde*, 26 septembre 1974. Plus récemment, on pourra se reporter au témoignage de Giuseppe Frigeni, assistant de Robert Wilson pour *La Flûte Enchantée* créée à l'Opéra Bastille en 1991 (*Théâtre/Public*, n° 106, p. 23-24).



Molière
brûlant
des
manuscrits



Molière
porte
un mouchoir
à ses lèvres

Télescope
La neige tombe
Bruits de la mer

