

Comment le théâtre s'inscrit-il dans l'espace ?

LE THÉÂTRE EST UN SPECTACLE. L'étymologie grecque du mot « théâtre », comme l'étymologie latine du mot « spectacle », renvoie au verbe « voir ». Le *théatron* grec est proprement le lieu d'où l'on voit. Ainsi la notion d'espace et de relations spatiales entre le sujet qui voit et l'objet qui s'offre à sa vue, est indissociable de la notion même de théâtre et toute démarche créatrice de théâtre intègre le traitement de l'espace. Il convient d'en distinguer les différents aspects.

1) Que recouvre la notion d'espace au théâtre ?

* L'espace dramatique

L'espace dramatique n'a pas d'existence concrète. Tout entier contenu dans le texte, c'est une fiction, une image spatiale construite à partir d'indications spatio-temporelles. Les lecteurs l'imaginent à partir de leur lecture de la pièce, les metteurs en scène et les scénographes* en proposent diverses représentations matérialisées sur scène.

Les didascalies* donnent généralement un cadre spatial à l'action de la pièce. Elles peuvent être inexistantes comme dans le théâtre antique, générales comme dans la tragédie classique : « La scène est à Trézène », annonce Racine au début de *Phèdre*, ou précises et détaillées comme dans la majorité des textes contemporains de Beckett (voir groupement 1, texte 5 ; voir groupement 5, texte 5).

Au-delà des didascalies*, le texte en lui-même porte divers indices spatiaux. Quand dans *Œdipe-Roi** de Sophocle, Créon, interrogé par Œdipe sur l'oracle qu'il vient de consulter, répond : « Si tu veux que ceux-ci entendent, je suis prêt à parler. Sinon, entrons dans la demeure », il signifie que le chœur se tient devant la demeure royale. Quand *Phèdre* livre son angoisse : « Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes/ Vont prendre la parole... », ses mots donnent une existence au palais où a lieu l'action.

L'espace dramatique d'un texte, qui se projette en autant d'images qu'il y a de lecteurs ou de metteurs en scène potentiels, n'est pas obligatoirement contenu dans les limites spatiales de l'action telle qu'elle est censée se produire sous les yeux des spectateurs. Ainsi quand Électre dans la pièce éponyme de Sophocle, s'exclame à l'adresse du chœur : « On crie là-dedans mes amies », sa parole fait exister, non seulement l'espace sur lequel elle se trouve mais aussi, caché à la vue, l'intérieur du palais dans lequel Oreste accomplit le matricide (voir groupement 1, texte 1). Quand Phèdre dit : « Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !/ Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,/ Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière », elle nous donne à voir la campagne autour de Trézène où se situe le palais de Thésée ; tout comme Thérémène quand il rapportera à Thésée la mort d'Hippolyte sur le rivage : « À peine nous sortions des portes de Trézène [...] Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes. » Il s'agit alors d'espaces qui constituent le hors-scène. **Le hors-scène appartient aux dramaturgies illusionnistes*, qui invitent à imaginer au-delà de la scène un certain nombre de lieux où l'action se déroule hors de la vue des spectateurs, où les personnages continuent en quelque sorte à vivre, une fois sortis de scène.**

★ L'espace théâtral

Le grand dramaturge espagnol du Siècle d'or, Lope de Vega (1562-1635), déclare qu'il suffit pour faire du théâtre de « quatre planches, deux tréteaux, une passion ». Près de quatre siècles plus tard, Peter Brook livre ses réflexions sur sa pratique de metteur en scène, dans *L'Espace vide* :

“ Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. ”

Tout espace où se produit du théâtre devient de fait un espace théâtral. L'espace théâtral se définit aussi par le rapport qu'il instaure entre l'espace du public et celui des comédiens. Le public peut être installé face à la scène dans un rapport scène-salle frontal* – c'est le cas de la salle à l'italienne (voir *infra*) et de la majorité des théâtres – ou bien être placé de part et d'autre de la scène dans un rapport bifrontal*. Le public peut également entourer la scène. Le rapport scène – salle se joue aussi dans la proximité et l'éloignement ; le rôle de la lumière y est déterminant. En effet un spectateur plongé dans le noir, face à une scène relativement lointaine, oubliera plus facilement qu'il est au théâtre pour se laisser happer par l'illusion théâtrale. Un dispositif bifrontal* au contraire ne permettra pas d'oublier qu'on est au théâtre, puisque le spectateur voit d'autres spectateurs en train de regarder la scène en même temps que lui. La proximité permettant de voir l'acteur de près sera moins propice à l'illusion : le spectateur oubliera plus difficilement qu'il

a devant lui un acteur jouant un personnage et non pas une personne « réelle ».

L'espace théâtral comme espace de rassemblement est un espace politique : les gradins en amphithéâtre isolent moins de ses voisins que ne le font des rangées de sièges parallèles ; le dispositif des places souligne la hiérarchie sociale, le public populaire restant debout dans les théâtres jusqu'au XVIII^e siècle, les places assises s'achetant ensuite plus ou moins cher selon leur emplacement.

On préférera parler de lieu théâtral plutôt que d'espace théâtral quand on voudra en souligner la matérialité. **Le lieu théâtral renvoie le plus souvent à une construction architecturée à l'intérieur de laquelle se trouve le lieu scénique, lieu concret de la scène ou du plateau** sur lequel les comédiens évoluent et qui est généralement distinct de la salle réservée aux spectateurs.

Ce que les spectateurs voient de la scène et de la salle n'est qu'une partie du lieu théâtral. Bien qu'ils ne soient pas à vue, les cintres, les dessous, les coulisses en sont des éléments essentiels. Les coulisses de part et d'autre de la scène sont un dégagement indispensable aux entrées et aux sorties des acteurs. Les spectateurs les dotent le plus souvent d'une existence imaginaire où les personnages, une fois les acteurs qui les incarnent sortis de scène, continueraient à vivre leur vie et où se dérouleraient les actions qui ne sont pas montrées sur scène et constituent le hors-scène de l'espace dramatique (voir groupement 1, textes 1 et 4).

* Quels rapports entretiennent

l'espace dramatique et l'espace théâtral ?

La nature littéraire et poétique de l'espace dramatique le distingue nettement du lieu matériel de la scène où il est cependant censé se déployer concrètement sous les yeux des spectateurs. Par une sorte de contrat, le spectateur, dès qu'il entre dans un théâtre, est prêt à imaginer un autre lieu que celui qu'il a réellement sous les yeux. Cette démarche, qui peut être soutenue par le décor, les costumes, les objets, autant de constituants du spectacle sur lesquels nous reviendrons, a immanquablement lieu, même si le plateau est nu. Que *Phèdre* se joue sur une scène vide ou entre de fausses colonnades évoquant un palais antique, le spectateur devra, dans tous les cas, opérer un déplacement du lieu concret de la scène au lieu fictif proposé par le texte. Notons que le spectateur d'une mise en scène épurée, sans décor, devra déployer une imagination quelque peu comparable au lecteur de *Phèdre* obligé de se figurer mentalement le lieu de l'action.

Même si le lieu annoncé dans les didascalies* initiales comporte un référent qui existe dans la réalité, ainsi Rome pour *Cinna* ou *Britannicus*, ou un salon bourgeois pour *Tartuffe* ou *La Mère coupable*, ou une place publique pour nombre de comédies, ce référent sera tributaire de l'idée que s'en font le lecteur, le metteur en scène et le scénographe*, le spectateur. L'image qu'on peut se faire de ces lieux varie ainsi selon les époques et les individus.

Quand Alfred Jarry précise à propos d'*Ubu roi* : « La scène est en Pologne, c'est-à-dire nulle part », il ruine la convention ou le code sur lequel repose le contrat passé tacitement entre les spectateurs et les auteurs du spectacle (auteur de la pièce, metteur en scène, acteurs, régisseurs). Parodiant la didascalie* classique, il nous dit que la scène fictive – ou lieu attribué par l'auteur à l'action – se réduit de fait à la scène matérielle de n'importe quel lieu de théâtre, c'est-à-dire partout et nulle part et que la Pologne de son théâtre, comme la ville de Trézène du théâtre racinien, n'existe pas.

2) Peut-on établir un lien entre les types de dramaturgies et le lieu théâtral ?

Un dramaturge écrit pour un lieu théâtral précis, qu'il connaît, celui de son époque. C'est vrai des dramaturges antiques, élisabéthains, classiques, dont les pièces sont structurées en fonction de la configuration du lieu de leur représentation ; c'est moins vrai aujourd'hui où il existe une grande variété de lieux, y compris des lieux non théâtraux investis par des spectacles (cour du palais des Papes à Avignon par exemple, usines désaffectées, rues...). Quant au théâtre romantique, il s'affirme à l'encontre des possibilités matérielles offertes par les théâtres de son temps : les pièces, que Musset réunit sous le titre *Théâtre dans un fauteuil*, sont écrites pour être lues (voir groupement 2, texte 2 ; groupement 5, texte 4). **Il est donc important avant d'aborder toute étude d'un texte de théâtre d'interroger son rapport à l'espace théâtral pour lequel il fut produit et de clarifier la spécificité de ces espaces liés à une époque et à une société donnée.**

* Les théâtres antiques

La Grèce antique a créé le tout premier lieu théâtral d'Occident. C'est un espace circulaire autour d'un autel rond en pierre, la *tymélé*. La procession en l'honneur de Dionysos y venait offrir au dieu un sacrifice animal, et c'est vraisemblablement là l'origine du théâtre. À partir du VII^e siècle av. J.-C., on construit des théâtres autour de la *tymélé*. Lieux de célébrations religieuses et civiques, ils ne seront jamais des constructions isolées, mais feront toujours partie intégrante d'un sanctuaire.

La spécificité de l'espace théâtral antique grec, construction à ciel ouvert, consiste dans la distribution de l'espace théâtral en trois lieux distincts : l'orchestra, le *proskenion* et les gradins.

L'orchestra*, espace circulaire central (voir croquis, p. 15) en terre battue d'environ vingt mètres de diamètre, est réservé au chœur, groupe d'une douzaine de choreutes* alternant des parties chantées et dansées et des parties dialoguées avec les acteurs par l'intermédiaire du coryphée*.



Le proskenion*, longue estrade assez étroite sur laquelle évoluent les acteurs, adossée à une construction rectangulaire très allongée : la *skéné* qui sert de coulisses. Le mur de la *skéné* ou mur de scène, percé de trois ouvertures, permet les entrées et sorties des acteurs.

Les gradins, adossés au flanc d'une colline sont disposés en demi-cercle et peuvent contenir, comme le fameux théâtre d'Épidaure, jusqu'à 14 000 spectateurs.

Le double espace de l'orchestra et de la scène se retrouve dans les deux éléments constitutifs de la dramaturgie antique, les acteurs et le chœur, et dans la structure même des pièces de théâtre qui repose sur l'alternance de parties dialoguées et de parties chantées, sur un début constitué par un prologue (*parodos*) suivi de l'entrée du chœur et une fin (*exodos*) qui coïncide avec la sortie du chœur (voir groupement 1, texte 1).

Ainsi le chœur, spatialement placé entre les gradins et la scène, a une fonction dramaturgique d'intermédiaire ou de médiateur entre les acteurs et les spectateurs : témoin, comme ces derniers, des événements qui se déroulent sous ses yeux ou sont rapportés par le messenger, il est un porte-parole, un interprète des pensées des spectateurs, il exprime ses réactions et commente l'action. **Personnage collectif, il représente la voix anonyme de la collectivité.**

1. Anne-Marie Bonnabel, Marie-Lucile Milhaud, *À la découverte du théâtre*, coll. "Réseau", Ellipses, 2002, p. 31.

Les héros mythiques fortement individualisés qu'interprètent les acteurs apparaissent, sur le *proskénion**, aussi lointains dans l'espace qu'ils sont éloignés dans le temps des spectateurs grecs de l'époque classique.

Sur un plan pratique, les intermèdes du chœur permettaient aux acteurs de se changer puisqu'ils n'étaient que trois pour assumer les différents rôles.

Les théâtres romains, qui datent du I^{er} siècle avant Jésus-Christ, modifient l'architecture du théâtre grec. L'orchestra n'est plus circulaire mais semi-circulaire et devient un emplacement réservé aux sièges des sénateurs. Le chœur s'installe sur la scène agrandie et les parties chorales ont une fonction plus ornementale que dramaturgique.

* Les théâtres de tréteaux de l'âge baroque

Au cours du XVI^e siècle, des formes spécifiques de théâtre se développent dans les pays d'Europe : la **comedia*** et l'**auto-sacramental*** en Espagne, le **théâtre élisabéthain***, avec le grand Shakespeare, en Angleterre, et la **commedia dell'arte*** en Italie. On regroupe sous le terme de théâtre de tréteaux ces formes théâtrales à ciel ouvert. S'y rattache également le théâtre du Moyen Âge, religieux puis profane, qui se produit dans les rues lors de la représentation des *mistères**.

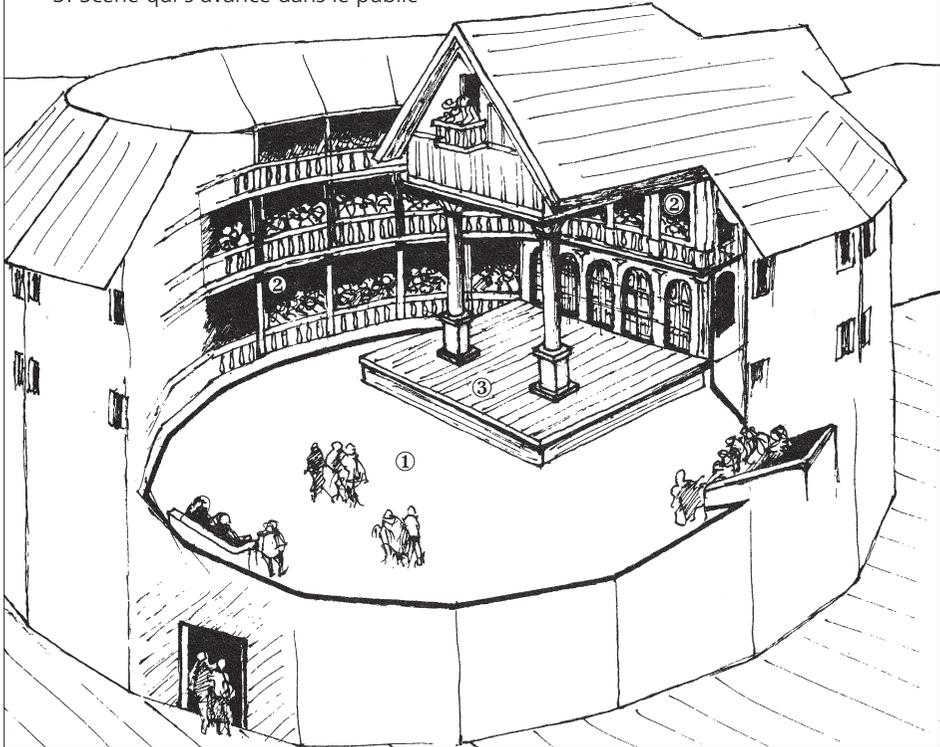
En Espagne, les cours intérieures des maisons ou des auberges sont aménagées pour devenir des lieux de représentation : les *corrals*. Né également dans les cours d'auberge, le théâtre élisabéthain conserve le principe de tréteaux à ciel ouvert, adossés à un mur de fond (voir croquis, p. 17). L'espace théâtral propose plusieurs aires de jeu clairement repérables dans les théâtres anglais comme le Globe de Shakespeare aujourd'hui reconstruit à l'identique à Londres : l'avant-scène ou *proscenium*, l'*inner stage* en retrait, protégé par un auvent, susceptible de se fermer par des rideaux, l'*upper stage*, premier étage de la galerie, figurant un lieu surélevé, comme le fameux balcon dans *Roméo et Juliette*.

Les caractéristiques communes des lieux théâtraux espagnols et anglais influencent les dramaturgies : la lumière du jour n'impose pas le découpage en actes que rendra inévitable la nécessité de changer les bougies dans une salle obscure. **La scène qui s'avance, entourée de trois côtés par les spectateurs**, crée un rapport de proximité entre les acteurs et le public. L'illusion réaliste ne saurait être une préoccupation du théâtre de tréteaux ; **les adresses*** **au public** y sont fréquentes, **les aires de jeu simultanées** permettent l'étalement de l'action dans l'espace et dans le temps, **l'absence de décor** sert un théâtre qui laisse la primauté à la parole du dramaturge à même de transporter l'imagination des spectateurs (voir groupement 1, texte 2).

En Italie, la **commedia dell'arte**, issue peut-être des bonimenteurs de foire, se joue dans les rues, sur des tréteaux. Elle se caractérise par de courtes improvisations fondées sur la vie quotidienne. Elle aura un rayonnement considérable grâce à la

Le théâtre élisabéthain

1. Spectateurs debout
2. Spectateurs assis
3. Scène qui s'avance dans le public



virtuosité de ses artistes. Invités en France à la fin du XVI^e siècle, les comédiens italiens s'y installent sur plusieurs générations ; ils influenceront Molière et seront les interprètes favoris de Marivaux.

* Vers le théâtre à l'italienne et le triomphe de l'illusion vraisemblable

Au XVII^e siècle en France, le théâtre se développe considérablement (voir question 4, p. 44). Les représentations ont lieu dans les collèges, à la Cour, et à la Ville où apparaissent des salles fixes, inspirées par les architectes italiens qui s'emploient à organiser l'espace en fonction de la perspective afin de créer l'illusion théâtrale (voir croquis, p. 17). Tout est calculé de façon que depuis une place centrale, appelée

1. Anne-Marie Bonnabel, Marie-Lucile Milhaud, *À la découverte du théâtre*, coll. "Réseau", Ellipses, 2002, p. 44.

l'œil du Prince, les éléments présents sur la scène ainsi que le corps des acteurs et les personnages soient dans un rapport qui produise un effet de réel. **Architecture, machineries et dramaturgies convergent dans le même but : produire chez le spectateur l'illusion qu'il assiste à un événement se déroulant dans le monde réel et non sur une scène de théâtre.** La découverte fondamentale de la perspective révolutionne le théâtre comme elle a révolutionné la peinture et rapproche ces expressions artistiques. À propos de Sabbatini, architecte et scénographe italien (1574-1654), Jean Duvignaud écrit :

“ Sabbatini avait simplement introduit dans le théâtre la perspective qui avait déjà, des années auparavant, bouleversé la peinture. Le rapport entre ces deux révolutions affectant les images collectives d'une époque est si fort que les deux arts se pénètrent l'un l'autre, [...] On représente en peinture des scènes théâtrales au moment où le théâtre construit son lieu dramatique comme un tableau¹. ”

La recherche de l'illusion théâtrale totale conduit le théâtre classique à instituer un principe et des règles qui en découlent.

Le principe d'imitation du réel efface tout signe susceptible de rappeler au spectateur qu'il est au théâtre : l'adresse au public est bannie, les monologues, qui n'ont pas d'équivalent dans la vie réelle, doivent être justifiés.

La règle du vraisemblable : le spectateur doit pouvoir croire que ce qui se passe sur scène pourrait se passer dans la vie réelle. Dans le cas de tragédies reprenant les épisodes mythologiques des tragédies grecques, la vraisemblance consiste à rester fidèle au modèle antique.

La règle des trois unités (lieu, temps, action) découle du postulat de l'illusion et de la vraisemblance. Dans la perspective de l'illusion absolue, le public ne peut accepter que plusieurs lieux soient figurés sur l'espace scénique, à la différence des aires* de jeu multiples des théâtres de tréteaux*, ni que des changements de décor viennent rompre l'illusion. En conséquence, **l'action se déroule dans un seul et même lieu** où les personnages peuvent, vraisemblablement, se rencontrer et **elle est unique** afin d'éviter la dispersion entraînée par une pluralité d'actions. La durée de la fiction dramatique devrait pouvoir se superposer à la durée de la représentation, c'est l'unité de temps idéale pour que le spectateur croie vivre un événement en temps réel. La vraisemblance entrerait alors en contradiction avec l'unité de temps : comment contenir vraisemblablement l'ensemble d'une intrigue en deux heures ? La règle de **l'unité de temps étend à vingt-quatre heures la durée de l'action.**

1. Jean Duvignaud, *Spectacle et Société*, Paris, PUF, 1970.