



Dictionnaire des théâtres du monde

Scénographie classique

[historique]

Au sens étymologique la scénographie (skênographia) est la peinture du bâtiment de scène et concerne l'art de peindre les décors. Mais ce savoir, déjà très développé chez les Grecs, s'accompagne le plus souvent, chez eux comme au Moyen Âge et à l'époque classique, d'un recours à divers accessoires et machines. Contribuant par là à la modulation et à l'enrichissement de l'espace du jeu, tantôt par l'implication intime du public dans l'action (Moyen Âge), tantôt, à l'inverse, l'en écartant par une exaltation du trompe-l'œil en perspective (XVIIe et XVIIIe siècle).

EN GRÈCE

Les décors peints

L'art de la skênographia naît avec l'épanouissement du théâtre à Athènes au milieu du Ve siècle av. J.-C. Le peintre Agatharcos de Samos aurait composé pour Eschyle et Sophocle les premiers panneaux peints utilisés pour les décors de leurs tragédies. Ces panneaux devaient être appliqués sur la façade de la skênê, bâtiment de scène alors provisoire, en bois, élevé lors des fêtes en l'honneur de Dionysos. Les archéologues ont pu reconstituer le plan de cette skênê et évaluer la dimension des panneaux peints : 12 mètres environ de part et d'autre du porche central, avec de chaque côté une porte secondaire. Il semble que, vers la fin du Ve siècle, cette architecture ait été complétée par deux ailes en trompe-l'œil (les paraskénies) qui permettaient de juxtaposer de part et d'autre du bâtiment de scène deux lieux scéniques différents. En effet, l'absence de rideau ne permettait pas les changements de décor durant le même drame. Au cours du IVe siècle, le bâtiment de scène fut édifié en dur avec ses deux ailes latérales qui avançaient de 2 mètres environ. Mais on continua à utiliser des panneaux peints figurant une riche décoration architecturale : en effet l'action se situe toujours en extérieur et la skênê représente la demeure devant laquelle a lieu le drame (palais des Atrides dans *Agamemnon* d'Eschyle, temple de Delphes dans *Ion* d'[Euripide](#)). Dans le drame satyrique, les panneaux peints figurent un décor champêtre ou marin (la grotte marine de Polyphème dans *Le Cyclope* d'Euripide par exemple). Dans la comédie les décors représentent des maisons bourgeoises ou campagnardes utilisées dans la vie contemporaine.

L'art de la skênographia eut une grande importance dans l'Antiquité. Les peintures d'Agatharcos de Samos auraient inspiré les travaux de Démocrite et d'Anaxagore sur la perspective. La skiaphia, peinture des ombres portées, illustrée par Apollodore à la fin du Ve siècle, permit de porter les effets illusionnistes du trompe-l'œil à un haut degré de perfection. La parodos du *Ion* d'Euripide décrit ainsi le temple de Delphes dont les spectateurs pouvaient admirer, sans doute, dans les décors, les métopes et les frontons ainsi que le péristyle. Il faut noter à cet égard un détail curieux : malgré leur maîtrise dans l'art de l'illusion des décors d'architecture, les peintres scénographes ont également cultivé le procédé complexe du dessin d'architecture développé : dans l'exemple cité du *Ion*, les décors figuraient certainement la façade ouest et la façade est du temple, chacune de ces paraskénies jouant un rôle scénique différent.

Des peintures de vases et surtout les fresques pompéiennes permettent d'apprécier la richesse décorative de tels décors et leurs effets. Une fameuse inscription de Délos précise le montant considérable des dépenses engagées pour ces décors au milieu du IIe siècle av. J.-C. Il faut noter qu'à cette époque les panneaux peints (pinakês) étaient utilisés pour garnir le bas du proskênion et les thyromata, grandes ouvertures aménagées dans le mur de scène au-dessus. On a retrouvé au théâtre

de Mégalopolis, dans le Péloponnèse, les restes d'un dispositif perfectionné pour la mise en place ou le changement des décors peints : un rail permettait de faire glisser ces panneaux du magasin d'accessoires (la skénothèque) à la frons scaenae.

Accessoires de scène, machines et praticables

Les accessoires de scène sont peu nombreux : tombeau, autel, statues. L'une des machines les plus intéressantes utilisées par les anciens Grecs est l'ekkyklêma (la machine que l'on roule dehors). Lorsque le drame imposait de faire apparaître aux yeux des spectateurs une scène d'intérieur, la grande porte centrale du décor s'ouvrait à deux battants et une estrade glissait dans l'encadrement du porche (prothyron). Le tableau présenté est souvent celui de la fatalité accomplie : c'est ainsi que l'on voit la chambre du crime dans l'*Agamemnon* d'Eschyle avec les cadavres d'Agamemnon et de Cassandre. De même, dans une intention comique et parodique, Aristophane nous fait voir l'intérieur de la demeure d'Euripide dans *Les Arcadiens*.

La mêchanê, « machine volante » treuillée par un dispositif installé derrière la skênê, fait apparaître ou disparaître dieux et héros : le deus ex machina arrivait ainsi à point pour dénouer les situations les plus compliquées. Médée est enlevée dans les airs sur cette machine à la fin de la tragédie d'Euripide. On en trouve une bonne description parodique dans *Les Nuées* d'Aristophane.

À ROME

Par définition la scaena romaine, le mur de scène, percée de trois portes, ouvre sur l'illusion, c'est-à-dire le néant, comme la scène grecque. Les décorations de ce mur sont donc de pures apparences et la peinture de scène est pour les Anciens uniquement un art du trompe-l'œil. Tant qu'il n'existe essentiellement à Rome que des théâtres temporaires, tout le mur de scène est décoré de peintures dont les témoins vantent le faux-semblant réaliste : les animaux mêmes s'y trompent. Mais au I^{er} siècle av. J.-C., on en vient à construire des scènes en matériaux durs, ornées de statues, de frontons et de colonnes : ce qui était peint est maintenant en grande partie réalisé. Les décors mobiles n'interviennent que pour indiquer le cadre particulier où se joue la pièce. Il n'y a que trois types de décor peint : palais, ville, campagne. Les toiles sont fixées soit sur des tourniquets à trois pans que l'on fait pivoter, soit sur des éléments glissant les uns derrière les autres, et n'occupent qu'une partie de la scène.

AU MOYEN ÂGE

Le théâtre médiéval ne bâtit pas : il théâtralise des espaces, implantant ses scènes provisoires au cœur des lieux symboliques de la société du temps (église pour le théâtre liturgique, grand-place pour le théâtre urbain).

Le Moyen Âge ne s'est jamais préoccupé de construire des édifices permanents réservés à la pratique du théâtre. Ou bien celui-ci se joue dans des lieux bâtis à d'autres fins : église (pour le drame liturgique), siège d'une confrérie (*Le Jeu de la feuillée* ou *Miracles de Notre Dame*), palais de justice ([sotties](#) de la basoche), taverne (Fastnachtspiel de Nuremberg) ; ou bien on construit, sur la place publique, l'« échafaud » qui sera détruit dès la fin de la représentation, quelle que soit l'importance de la construction : les grands mystères exigent ainsi loges et gradins pour plusieurs milliers de spectateurs, vastes scènes aux dessous creusés dans le sol, paradis à superstructures pour les [voleries](#) et enfer maçonné pour éviter tout incendie. On trouve aussi, en Angleterre ainsi qu'en Espagne, des représentations sur char mobile.

Dès le drame liturgique, la scénographie du théâtre religieux s'organise sur un axe symbolique qui est l'axe même de l'édifice religieux : du levant (le chœur, la vie, le paradis) au couchant (le portail ouest, la mort, l'enfer). Entre ces deux pôles, qui structurent encore les [mystères](#) du XVI^e siècle, les différents lieux du spectacle se répartissent en bordure de l'aire de jeu, restant visibles tout au long de la pièce (décor simultané) : les acteurs sont d'emblée installés dans ces lieux (que le XIX^e siècle dénomma mansions) ; ils restent spectateurs des scènes où ils ne jouent pas et entrent physiquement dans l'action en pénétrant dans l'aire de jeu. La forme globale du lieu théâtral des mystères a donné lieu à controverses, les tenants du « cercle magique » (l'expression est de Rey-Flaud) ne jurant que par un théâtre à scène centrale. En fait, les réalisations sont très diverses, et si certaines reposent sur le cercle, bien d'autres (notamment dans le nord de la France) sont en rapport frontal. Il reste cependant qu'il y a une réelle imbrication entre acteurs et spectateurs : la contiguïté spatiale entre gradins, loges et mansions, souvent de construction analogue, permet une grande connivence entre les uns et les autres. C'est encore plus vrai du théâtre profane, qui repose scéniquement sur l'usage

des tréteaux : un plancher sommaire posé sur des tonneaux délimite une scène à hauteur d'homme, généralement peu profonde, et fermée à l'arrière par un rideau qui sert de coulisses. Le public, debout, se masse contre cette scène rudimentaire, dans un tel rapport de proximité avec les acteurs qu'elle induit forcément de leur part un jeu « au public ». Le théâtre médiéval n'est pas un théâtre du quatrième mur !

AU XVII^e SIÈCLE

Même les troupes ambulantes présentent l'appareil scénique, décors variés ou voleries d'*Andromède* et *Dom Juan*. Les scènes parisiennes, aménagées dans d'étroits jeux de paume ou à l'hôtel des Confrères de la Passion, s'en tiennent jusque vers 1640 à la tradition moyenâgeuse du décor multiple juxtaposant des mansions, qu'illustre *Le Mémoire de Mahelot*. Chaque mansion à son tour dévoilée marque un changement de lieu des acteurs, cantonnés surtout à l'avant-scène. Même au temps du décor unique, le changement de la seule toile du fond pourra le signifier encore. Les trois décors types dégagés par Serlio d'après Vitruve aideront l'unité de lieu à s'imposer dans la dramaturgie classique française : scène « satyrique » dans la pastorale, rue ou carrefour bordés de maisons pour la comédie, décor royal dans le genre noble de la tragédie, place bordée de palais et de temples, parfois ouvrant sur la mer ou un port, mais plus souvent temple et plutôt palais luxueux – parfois salle du trône, cabinet ou antichambre, vestibule à demi-extérieur ou même jardins du palais, rarement camp militaire de campagne avec tentes et pavillons. Ces décors de convention, quoique diversifiés selon les pièces, aboutiront au palais dit « à volonté » de la dramaturgie néoclassique. Ces lieux généraux dissimuleront en fait des tensions entre intérieur et extérieur (*L'École des femmes*) ou divers appartements d'un palais (*Cinna*, *Bérénice*). Les pièces à spectacle, ainsi *Dom Juan*, conserveront le droit à un décor par acte dans le cadre d'une ville et ses environs, compatible avec l'unité de temps.

La révolution scénographique majeure est l'application de la perspective picturale à la décoration théâtrale, dès le XVI^e siècle en Italie : elle contribue à l'élimination des décors simultanés, ou dispersés dans une salle de palais. Elle suscite la scène fermée en boîte d'illusion optique, avec pour point focal le centre de la salle, ou place « du roi » (la perspective décentrée apparaît seulement à la fin du XVII^e siècle). Elle est volontiers redoublée à l'infini par-delà un arc médian percé à jour, soit grotte-tunnel ou berceaux de feuillage succédant à des « palissades » de cyprès en dégradé, soit porte de ville en forme d'arc de triomphe barrant une avenue rectiligne, soit palais à arcades dont les colonnades du premier plan, simples ou redoublées, et volontiers ornées de statues dorées, figurent par convention, plutôt que l'intérieur, la cour d'entrée ouverte en portique. Ces recherches élaborées sont au départ le fait du théâtre de cour et des académies aristocratiques. Leur effet magique est renforcé, le rideau n'étant baissé qu'en fin de spectacle, par les changements à vue du décor, entre les actes pour des intermèdes ou un changement de lieu, puis à l'intérieur des actes dans les pièces à spectacle, opéras, pièces à machines, comédies-ballets, ou *Dom Juan* (à l'acte III). La représentation sublimée des sites urbains, l'accord pastoral entre nature et sentiments, hommes et dieux, incitent à multiplier décors et machines, dont la France s'attachera à limiter l'arbitraire : la succession des décors dans *Dom Juan* est au contraire significative de l'élan entravé du héros.

La scénographie à l'italienne a pour effet d'isoler du public la scène, délimitée par un proscénium triomphal dissimulant les coulisses et par la rampe, parfois une fosse d'orchestre. Mais par des marches le spectacle peut déborder dans la salle, ou la cour peut, par un pont mobile, monter danser sur scène au Palais-Royal ; des loges surplombent l'avant-scène, tandis que le décor prolonge la décoration des salles : au XVII^e siècle, même à distance, fonctionne encore en son principe la participation ancienne du public au spectacle.

BILAN

La liste est longue de ces peintres, sculpteurs, architectes, ingénieurs, certains tentés par la *Trattatista* (l'art du traité), se piquant de mathématiques, qui devinrent ordonnateurs d'*ingegni* (machines de jeu), d'apparati (d'apparats), de feste teatrali (fêtes théâtrales), de spectacles de toute nature, inventeurs de lieux, de fables et de merveilles. Tous, divers et semblables, ont pris leur tour et leur part dans l'histoire commune de la décoration, de la machinerie et de l'architecture théâtrales du XVI^e au XIX^e siècle. D'abord en Italie, mais bientôt dans toute l'Europe, ils ont élaboré et perfectionné les effets, les procédés, le matériel et l'espace d'un art éphémère quoique construit. Usant des expériences passées, ils ont sans cesse renouvelé les règles, modifiant la configuration des scènes et des théâtres qu'ils aménageaient. Voyageant eux-mêmes ou favorisant la diffusion de leurs idées, suscitant de longues filiations, raillés ou adulés, dispendieux souvent et cependant indispensables, célèbres ou obscurs, ils ont allié les arts, les techniques, l'inspiration, le procédé, le coup d'œil, le sens pratique. Si, dans les origines, la pratique scénique est une activité parmi d'autres

pour ceux à qui le prince fait appel (activité impliquant réciproquement et profondément la peinture, l'architecture, la perspective et la mécanique), le développement des arts de la scène va progressivement aller vers une spécialisation des métiers.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Présence du théâtre antique , [exposition, Espace culturel de] Vaison-la-Romaine ; [juillet-septembre] 1985, [organisée par la ville de Vaison-la-Romaine... et le Centre d'information culturelle de Vaison-la-Romaine], Vaison-la-Romaine : Centre d'information culturelle, 1985
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb361463385>
- L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673... , S. Wilma Deierkauf-Holsboer, Paris : A. Nizet, s. d.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb329769415>
- L'Espace théâtral médiéval , Élie Konigson ; [publié par le] Centre national de la recherche scientifique, Paris : Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1975
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb345570800>

Rédacteur(s)

[F. Dupont](#) [B. FAIVRE](#) [C. DELMAS](#) [M. FREYDEFONT](#)

Éditions Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Technique et créateurs techniques](#)

Période(s) : Antiquité grecque Antiquité romaine Moyen âge Renaissance 17ème siècle 18ème siècle 19ème siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Eschyle Sophocle Euripide Agatharcos de Samos skênê Agamemnon Ion Cyclope (le) Skiaphia Apollodore pinakês proskênion thyromata Aristophane ekkyklêma prothyron Acharniens (les) mechanê Nuées (les) scaena volerie Jeu de la feuillée (le) Miracles de Notre-Dame Mansions Mahelot (L.) Serlio (S.) Vitruve Palais à volonté Andromède Dom Juan [Molière] École des femmes (l') Cinna Bérénice perspective illusion rideau

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-scenographie-classique>