

En quête d'un idéal spatial

L'impossible équilibre du cube et de la sphère

*Virginie Vincent,
Université Paris 1 Sorbonne*

Le 9 décembre 1948, Etienne Souriau relate lors d'une communication à la Sorbonne¹ la structure spatiale d'une représentation théâtrale : il schématise le processus tantôt par l'image d'un cube lorsqu'il évoque les boîtes à illusions que sont les théâtres dits à l'italienne, tantôt par l'image d'une sphère ancrée sur un dispositif plus proche de la réalité et où la scène est centrale. Je propose pour ce deuxième numéro de la revue *TrOPICS* une étude sur l'idée florissante de l'espace idéal de représentation à partir de deux révolutions scéniques du tournant du XX^e siècle. A travers une approche de l'utopie par la précellence architecturale au théâtre nous essaierons de comprendre ce qui fonde le principe même de lieu idéal. L'article s'intéressera à la remise en cause du théâtre à l'italienne, lieu d'illusion par excellence : l'espace sphérique ou englobant. A partir de ce modèle spatial avant-gardiste qui redéfinit de nouvelles limites à la scène, un nouveau rapport à l'espace fictif s'est instauré : motifs de l'immersion chez Richard Wagner et son théâtre à Bayreuth, de la vision totale ou *omnituens* dans le projet de Théâtre Total de Walter Gropius, de la relation au spectateur et de sa participation plus récemment au sein de l'art performatif et urbain. La confusion de la zone de représentation fictive avec la zone du spectateur abolit la frontière visible de la scène architecturée italienne et « (elle) peut être perçue comme la ligne architecturale de l'utopie théâtrale »². La dimension utopique du lieu théâtral en quête d'un idéal esthétique et architectural, naît d'une relation privilégiée voire fantasmée entre l'objet artistique et les spectateurs : meilleure vision, meilleure écoute, position confortable favorisant une appréhension positive de l'espace de la représentation. Il

¹ Jacques Polieri, article « Le cube et la sphère », *50 ans de recherche dans le spectacle*, Edition Biro, 2006 [1956].

² Michele Riot-Sarcey, *Le dictionnaire des utopies*, Entrée « Théâtre » de Yannick Butel, Edition Larousse, 2002, p. 222.

s'agira d'étudier plus précisément cette porosité organique scène-salle qui aspire à un objectif : l'annihilation de la frontière théâtrale et « (la) disparition progressive de la rampe comme limite entre deux mondes (qui fait) du théâtre un espace désormais complexe où domine la perception d'un entre-deux qui engendre un nouvel espace commun à la représentation et au spectateur »³ au risque de porter la confusion. Nous tenterons une approche analytique et topologique au regard de l'histoire spatiale et théâtrale et essaierons de comprendre la rhétorique de l'espace immersif comme « théâtre idéal ».

L'hétérotopie théâtrale

Il s'agit dans un premier temps de chercher à comprendre ce qui a poussé les créateurs à penser un espace dédié à l'accueil dans un idéal architectural et esthétique, qui a pu parfois ne rester qu'une idée, un concept, comme nous pourrions l'observer dans le cas du *Total Theater* de Walter Gropius. Cet engouement à vouloir créer un espace en prenant en compte la matière qui le constituera est révélateur dès la première apparition du lieu construit accueillant l'art, d'un objectif précis : celui d'introduire un objet fictif ou une réalité autre, dans celle du quotidien. Ces lieux deviennent donc des espaces de transition entre l'espace de la vie, la cité et celui de la représentation. Cette inscription du lieu fictif dans un autre lieu pose alors une dimension très particulière du rapport de ces deux espaces, qu'il convient d'étudier, au regard d'une approche d'abord conceptuelle, afin de pouvoir ensuite élargir la recherche à l'observation d'espaces concrets.

Utopies théâtrales et hétérotopies

L'objet artistique s'inscrit dans un lieu qui lui-même s'inscrit dans un temps et un espace :

L'art concerne directement l'utopie. [...] il convient d'envisager l'utopie non comme une projection vers l'avenir mais comme l'introduction dans le présent d'un autre lieu, alors on peut considérer l'artiste comme un utopiste, c'est-à-dire comme celui qui introduit dans la vie un autre lieu : celui de l'œuvre. L'œuvre ouvre un autre espace dans le présent [...]⁴.

Cette citation de Dominique Berthet, chercheur en esthétique, suppose que le théâtre, ancré dans la fiction et dans un lieu, s'immisce dans la vie réelle et qu'en soi, il est une utopie. Comment alors considérer le lieu de l'utopie ? Le théâtre possède un caractère de l'utopie en ce qu'il s'ouvre sur d'autres espaces, « des

³ *Ibid.*, p. 224.

⁴ Dominique Berthet, « L'utopie, une pensée de l'élan », *Recherche en esthétique, Revue du CEREAP*, n°11, octobre 2005, p. 11.

sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient localisables » et que Michel Foucault nomme « hétérotopies ». En s'ancrant dans un cadre repérable et identifiable, celui du bâtiment, lieu privilégié dans la ville, l'objet artistique se délocalise de la réalité quotidienne. Il y a bien une scission qui s'opère entre l'espace de la vie quotidienne et l'espace convoquant la fiction, lorsque le spectateur pénètre la salle de théâtre puisqu'il est plongé dans un espace autre, une sorte de lieu de passage qui va le conduire à un lieu utopique, la scène.

Il oppose aux utopies qui sont pour lui des « emplacements sans lieux réels », des hétérotopies qui « ont le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel, plusieurs espaces qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres »⁵. Le théâtre est donc plus qu'une utopie, il est hétérotopie, puisqu'il est considéré dans un lieu réel, le bâtiment théâtral, lieu privilégié du rassemblement allant même parfois jusqu'au sacré dans le cas des Dionysies.

Pourtant certains espaces de représentation quittent la dimension du lieu afin de retrouver l'innocence du rassemblement dans des espaces non consacrés où le concept de scène est détourné au profit de l'ensemble. Est-ce que nous perdons dans ce cas précis l'attribut définitionnel que fait Foucault au théâtre de ses hétérotopies ? Sont-elles toujours valables au regard de ces nouveaux espaces de représentation ? L'hétérotopie concerne la juxtaposition de plusieurs lieux en un espace, une sorte de perspective en abîme du lieu au sein du cadre théâtral. En ce qui concerne les espaces ouverts nous trouvons bien un espace fictif qui s'articule avec l'espace de la réalité, à la différence qu'il ne s'agit pas de juxtaposition mais de réelle interpénétration de ces lieux. Les lieux ne sont plus coupés les uns des autres, ils se superposent dans la même dimension. Cette différence fondamentale fait sortir le lieu « ouvert » de la dimension hétérotopique puisqu'elle le pousse hors de tout cadre.

Au théâtre le temporel est dans une relation nouvelle au spatial, c'est une « hétérotopie qui se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel »⁶. Cette rupture crée une « hétérotopie chronique », c'est-à-dire l'organisation complexe de l'hétérotopie et l'hétérochronie en ce qu'il y a de plus futile temporairement. La force imminente de la représentation, par son caractère intentionnel, donnerait l'énergie utopique au théâtre par le temps où il se présente. Pour que ces temps imaginaires et réels puissent fusionner il faut leur trouver un lieu. Pour Denis Bablet, « c'est la représentation qui donne au lieu son caractère théâtral »⁷ en fondant ainsi les propriétés de l'acte vivant. Pourtant l'explosion de centres culturels comme lors de la décentralisation en France réservés à l'accueil des spectacles et construits selon le même

⁵ Michel Foucault, *Dits et Ecrits*, « Des espaces autres », publié en 1984. Conférence audio consultée en ligne sur www.foucault.info le 14/09/2010.

⁶ *Ibid.*

⁷ Denis Bablet, « La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle », *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, Ed. du CNRS, 1963, p. 13.

principe architectural, signe la perte singulière de l'espace de la représentation. L'acte théâtral devient maîtrisé techniquement et s'organise en produit fini qui s'offre à une assemblée sélectionnée. Mais l'« architecture et la qualité des espaces publics ont été négligés pour construire des outils fonctionnels »⁸ perdant ainsi de vue le caractère unique de la représentation théâtrale : la rencontre dans un espace-temps. Ces données conceptuelles nous éclairent quant à l'organisation et l'articulation des différents espaces qui composent le théâtre. Nous comprenons également l'intérêt architectural fondé sur la recherche d'un espace idéal, ne créant plus de frontière entre l'œuvre et le spectateur et autorisant donc une position privilégiée de réception, où la représentation fictionnelle se confronte directement au réel.

Un problème d'axe

La figure du cercle intervient très vite comme relais de la scène italienne et les architectures existantes sont effacées au profit de cette forme primaire et préalable à l'architecture raisonnée de la Renaissance. Le retour au cercle ou à l'arène est le choix spatial qui s'oppose le plus logiquement au principe cubique : pas « d'œil du prince » en perspective, pas de différence sociale organisée, et surtout l'action théâtrale devient le centre dynamique du lieu qui lui est consacré. On place au cœur du *theatron* (l'endroit d'où l'on voit) ce qui doit être vu. Le théâtre, tel qu'il a évolué depuis la Renaissance, est un théâtre à orientation et perspective fixe, donc une salle conçue pour des spectateurs assis dans l'axe orientés vers une scène surcadrée. Mais si l'on considère les dimensions générales d'un espace théâtral, cet axe est très vite dépassé selon la position occupée par le spectateur. Cet axe idéal calculé par rapport au centre de la scène (le théâtre) correspond finalement à une proportion très réduite de visibilité totale pour les spectateurs.

Cette inégalité de perception visuelle a contribué à l'émergence de catégories de placement et la mise en perspective sociale des spectateurs. Les tarifs se veulent dégressifs selon le niveau de visibilité constaté. Pour se rendre au théâtre il faut désormais faire un choix : soit accepter une visibilité réduite tout en payant une somme raisonnable, soit jouir d'un point de vue unique en y mettant le prix. Il existe donc les privilégiés de la séance théâtrale par leur position dans l'espace.

C'est Nicola Sabbatini (1574-1654) qui donna le nom d'« œil du prince » à la place d'où l'on peut le mieux voir le spectacle, dans son célèbre traité *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*⁹ publié en 1637.

⁸ Mahtab Mazlouman-Lamquang, *L'évolution de l'architecture théâtrale en France 1975-1995*, Mémoire de DEA Théâtre et Arts du Spectacle sous la direction de Robert Abirached, 1996.

⁹ Nicola Sabbatini, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, traduit par Maria Canavaggia, Renée Canavaggia, Louis Jouvét, Neuchâtel, éditions Ides et calendes, 1942 et 1977.

Elle est située quelques rangs au dessus de la ligne médiane de la salle, occupée parfois par la régie son et lumière, et centrée sur la ligne du théâtre (centre de la scène). Cette place, convenue comme étant la meilleure, se base sur des critères de visibilité totale de la scène et également le centre acoustique par excellence de l'espace théâtral. Elle offre un angle de vue permettant une visualisation sans déformation et symétrique, est située à 0,60 mètres au-dessus de la scène et à une distance égale à l'ouverture du cadre de scène qui correspond au septième rang généralement. Ainsi, plus un cadre de scène sera large, plus la place idéale sera éloignée, et plus le reste de la salle sera désaxé. Ce système de rangs et de numéro de place au sein du rang corrobore le sentiment d'inégalité à celui de rassemblement.

Il existe pourtant un moyen de prédisposer les spectateurs dans une égalité, certes toute relative, par le placement libre. Mais n'est-ce pas une utopie de croire à la liberté de placement dans un espace perspectivement inégalitaire ? Il est de plus en plus récent de voir sur les billets la mention « placement libre » autorisant ainsi les spectateurs à choisir leur place, et accordant aux premiers arrivés le privilège de la salle vide. Il y a donc un investissement moral quant au choix et à la décision de se positionner dans un espace : les places sont toujours élues sur des critères de visibilité de la scène, en rapport avec l'allure scénographique si le rideau est ouvert et certainement la connaissance préalable des codes de représentation du metteur en scène ; un spectacle de Bob Wilson ne requiert pas la même proximité qu'un spectacle de théâtre d'objets jouant sur le détail visuel. Dans ce cas, nous voyons que le placement dépend toujours de la scène et des autres spectateurs, et que la liberté de placement est donc impossible dans un espace architecturé selon la vision dans l'axe.

Le problème de la vision dans l'axe est que la perspective ne change jamais. Voir un film avec toujours le même cadrage, la même échelle de plan, la même focale paraîtrait absurde ! Payer sa place assise au théâtre se résout pourtant à cela : observer une action depuis son siège en clignant des yeux. Finalement, cette vue « à clignotement », de face, à une distance toujours égale, place le spectateur dans une relation de soumission visuelle car contraint à la fixité physique, il ne peut que subir les images ou détourner la tête à droite et à gauche. Le principe de la vision axiale peut condamner le spectateur à une forme de passivité et souligne l'une des contraintes majeures du théâtre à l'italienne : la vision figée de l'objet théâtral enfermé dans le cadre. Dans un musée, l'observateur de tableau peut naviguer librement de droite à gauche, d'avant en arrière. Cette liberté de mouvement permet l'appréciation de l'objet artistique dans toute sa dimension 2D ou 3D. Le théâtre, art vivant en trois dimensions, refuse pourtant aux spectateurs leur désir d'immersion ou d'appréciation de l'action scénique puisqu'ils se trouvent figés et non autorisés à se mouvoir dans l'espace qui leur est réservé. Il faut voir autre chose que ce qu'il y a dans l'axe.

Quand cube et sphère se rencontrent

Afin de décristalliser le lieu théâtral et faire sauter ce cadre, la recherche spatiale s'oriente non plus vers des espaces mais des environnements incluant spectateurs et acteurs dans le même milieu. Cette articulation nouvelle des regardants et des regardés avance un premier constat : celui de l'art relationnel dans lequel l'accent est mis sur « l'expérience de la relation sociale »¹⁰ comme le décrit Nicolas Bourriaud, principal théoricien de cette esthétique. Ce nouvel échange, d'abord lié à la relation spatiale, s'élargira à une réelle communication entre les spectateurs et acteurs, nous le verrons à travers le théâtre environnemental. Mais tout d'abord, il est nécessaire d'étudier précisément comment ces nouveaux espaces, pensés dans l'ensemble, s'articulent pour ne former qu'un milieu, qu'un environnement.

Les espaces totalisants

Le lieu théâtral subi des évolutions scéniques majeures au tournant du XX^e siècle, notamment sous l'influence des rénovations scéniques et des réformes artistiques qui submergent l'Europe. Dans la lignée des mouvements esthétiques tels le naturalisme pour la France, le futurisme pour l'Italie, ou encore l'expressionnisme pour l'Allemagne, le désir de fonder un nouveau théâtre apparaît très vite. C'est alors que l'impulsion nous est donnée par des designers et architectes pour qui l'espace est primordial afin d'y intégrer un lieu. La scène, cet espace voué à l'action, devient donc ce lieu à intégrer à un espace plus vaste, celui du théâtre. Les deux théories architecturales ayant retenu notre attention pour cet article cherchent avant tout à modéliser les deux zones qui composent le théâtre afin d'y créer une circulation. Dès 1923, l'architecte Frederick Kiesler évoque le premier concept de « scène spatiale » dans le programme du spectacle *L'empereur Jones* de O'Neil : au lieu de la mention habituelle « décors de... » Kiesler écrit « scène spatiale de F. Kiesler ». Le ton est donné avec cette révolution conceptuelle qui attisera les critiques d'Alfred Kerr jugeant ce terme de pléonasme, la scène étant par nature l'espace, auquel Kiesler répondra que l'espace de la scène ne concerne que l'acteur alors que la scène spatiale tend au-delà de cet espace se fondant dans celui du public.

Wagner, avant que sonne l'heure des réformes scéniques, inaugure en 1876 un nouveau bâtiment conçu par l'architecte Brückwald, le Festspielhaus, à Bayreuth, qui modifie le plan traditionnel du fer à cheval et supprime les balcons. Cet édifice installé à fleur d'une colline n'innove rien par son architecture théâtrale, mais il s'agit au contraire de valoriser l'espace scénique. Le 12 avril 1872, soit quatre années avant l'inauguration, Wagner correspond avec Friedrich Feustel, un banquier bayreuthois :

¹⁰ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

Le bâtiment du théâtre doit être considéré comme provisoire. [...] aucune solidité n'est nécessaire, juste celle qu'il faut pour le tenir debout. Economisons donc de ce côté, pas de décoration ; nous ne voulons donner par notre construction qu'une esquisse de l'idée et confions le soin à la nation de l'édifier en monument¹¹.

Tentative révolutionnaire en matière esthétique : il n'est plus nécessaire de passer par le beau, le superflu, pour provoquer la satisfaction du spectateur. Le principe général qui préside à la construction de ce nouveau bâtiment est de conformer l'intérieur de l'édifice aux besoins esthétiques du spectateur moderne et de créer un *theatron*, c'est-à-dire une *salle pour voir*. Il semblerait qu'il faille miser sur la nature même du théâtre et puiser jusqu'à son origine, le théâtre antique, puisque les salles à l'italienne ont l'inconvénient de détourner les spectateurs de la scène par la structure en fer à cheval, qui leur laisse le loisir de se regarder entre eux.

Le théâtre de Bayreuth s'élève sur une colline hors de la ville en amphithéâtre comme dans l'antiquité où les citoyens se réunissaient annuellement pour les Dionysies. Tel un Dionysos moderne, Wagner offrira chaque année son festival de Bayreuth dédié à son œuvre. Wagner imagine un théâtre où tout convergerait et serait centré sur le drame. Le Festspielhaus, salle oblongue dont les côtés sont formés par une série de parois parallèles à la scène terminées par une colonne décorative, dispose le spectateur assis en un point quelconque de cet amphithéâtre sous un vaste portique se rétrécissant graduellement et aboutissant au cadre scénique. Les colonnes forment à la scène une série de cadres successifs donnant lieu à une illusion d'optique qui fait paraître la scène plus éloignée et les personnages plus grands que nature. La scène et la salle sont nettement séparées mais le centre de gravité du théâtre se situe sur la scène, ce qui possède l'avantage de projeter la position du spectateur à l'intérieur du cadre scénique, par les cadres intermédiaires créant l'illusion d'optique. Autre élément important à la condition de l'espace total, la lumière, ou plus précisément l'absence de lumière par le noir initial et le noir ponctuel entre les actes ; les changements de décor ne s'effectuent donc plus à vue des spectateurs et permettent une concentration active des participants (acteurs, public et musiciens). C'est enfin la dimension sonore qui parachève la forme suprême du foyer dramatique : l'orchestre invisible, situé en fosse et réverbérant ainsi les notes dans tout l'espace théâtral, permet techniquement d'envelopper la salle dans un univers sonore.

Avec le Festspielhaus de Bayreuth, Wagner et son architecte Brückwald transforment le théâtre à l'italienne en l'adaptant à une vue axiale et instiguent ainsi une fonction première à la scène : être vue par tous les spectateurs. Cette nouvelle architecture prône un nouveau théâtre qui se veut désormais être un art visuel où le regard se dirige vers le drame uniquement et où rien ne vient interpénétrer l'axe de vision. Autant dire que ce nouveau processus de vision au

¹¹ Herbert Barth, Dietrich Mack et Egon Voss, *Wagner, une étude documentaire*, Paris, Gallimard, « Esquisses et lettres », 1976.

théâtre a de quoi surprendre, le public étant habitué à beaucoup moins de rigueur et d'attention à cette époque. Ce nouveau cadre captif et n'autorise pas le spectateur à se perdre dans l'espace théâtral le noir étant total dans la salle et la vision dirigée vers le foyer scénique. Ce dispositif expérimente finalement le pouvoir de la vision humaine, les procédés illusoires et optiques de la perspective, et révèle le caractère graphique de l'art. En 1882, à Bayreuth lors d'une représentation de *Parsifal*, Felix Weingartner, chef d'orchestre, s'exprime sur la dimension nouvelle qui règne au Festpielhaus :

Les lumières s'éteignent dans la salle. Un silence immobile s'installe. Chacun retient son souffle. Comme une voix d'un autre monde, les premières notes du prélude s'élèvent lentement dans l'espace. L'impression est incomparable et surtout inoubliable [...] Le rideau se sépare lentement en deux et un tableau apparaît devant nos yeux [...] Lorsque Gurnemanz s'apprête à accompagner Parsifal au château du Graal, je fus saisi par un léger vertige. Que se passait-il ? Il me semblait que toute la salle avec les spectateurs se mettaient en mouvement. Un changement de scène par pivotement des décors avait commencé. L'illusion était parfaite. On ne marchait pas, on était porté. L'espace devenait temps¹².

Le Bauhaus est fondé en 1919 à Weimar par Walter Gropius et confié à l'architecte Mies van der Rohe. Cette école dévolue en design et en architecture porte très vite un intérêt sur la scène constituée par une action directe dans l'espace qui devient alors le moyen de composer avec lui. Plusieurs recherches florissent afin d'imaginer la scène idéale et c'est Oskar Schlemmer qui ouvre la voie avec la création de sa « scène mécanique » où l'homme devient un parfait machiniste et où l'espace théâtral revêt de nouvelles valeurs.

Les nouveaux éléments du spectacle sont : l'espace (planimétrie et stéréométrie), la forme (surface et plasticité) et enfin la couleur (lumière et projection). Ce qui nous intéresse particulièrement sont les deux sciences appliquées à l'espace que sont la planimétrie – penser dans des plans horizontaux – et la stéréométrie – mesure de ce qui occupe un volume. Ces nouvelles conceptions du plan scénique font évoluer la vision dans l'axe et ouvrent la possibilité d'un renouveau spatial. C'est ensuite Walter Gropius, architecte, designer et urbaniste allemand ensuite naturalisé américain qui poursuit la réforme spatiale ne pouvant cependant mener à terme son projet de *Total Theater*, notamment par la prise de contrôle des nazis du Bauhaus pendant la seconde guerre mondiale. Son innovation marquante considère le théâtre dans sa totalité, d'où le nom de Théâtre Total et souhaite l'unité de l'acteur et du spectateur. Dans un discours qu'il fait à Rome en 1934 lors d'un congrès sur le théâtre, Gropius évoque le but fondamental du concept soit le bouleversement du spectateur par sa mise en espace et la création d'une scène spatiale :

Au lieu d'une salle en profondeur avec sa perspective statique et son point de vue figé, c'est un nouvel espace théâtral qui s'impose avec pour centre la scène,

¹² *Ibid.*

dynamique, transformable, intégrant tous les types de théâtres antérieurs. [...] Le noyau du théâtre c'est la scène. Sa forme, sa disposition par rapport aux spectateurs ont une importance capitale pour le déroulement du drame et sa force émotive. C'est de la scène spatiale que doit naître la nouvelle conception de l'espace théâtral¹³.

La scène spatiale est centrale mais doit s'organiser en rapport avec les spectateurs, elle doit agir pour les servir et travailler avec leur présence. Alors le théâtre devient un espace pensé dans un ensemble où l'action travaille avec la scène, elle-même travaillant avec les spectateurs.

Il suffit de faire tourner de 180° le grand disque du parterre pour transformer complètement le théâtre ! Car alors la scène excentrique devient une arène ronde, centrale, entourée de spectateurs de tous côtés ! Cette transformation peut s'accomplir même au cours de la représentation¹⁴.

Gropius attache une valeur primordiale à la scène, mais à l'inverse d'une fixité propre au théâtre à vision axiale il propose au spectateur de changer d'axe durant la représentation au moyen de système de rotation technique et d'effets visuels :

Le but n'est pas l'accumulation matérielle de systèmes ingénieux. C'est pourquoi tout cela n'est que moyen pour parvenir à entraîner le spectateur dans l'évènement scénique¹⁵.

C'est ainsi qu'apparaît la notion d'évènement, qui semble alors définir ici un système de production unique et singulier de la représentation qui ne passe pas par un cadre établi. Dès lors la représentation théâtrale devient singulière par l'espace qu'elle occupe. Le lieu n'est plus le cadre mais c'est la spatialité qui conditionne l'espace de la scène, l'organisation des éléments qui composent l'espace.

Exigences du théâtre d'aujourd'hui... Un théâtre de communauté servant de liaison au peuple... Coordination de tous les éléments architecturaux en vue d'une synthèse spatiale permettant une cohésion véritable entre acteurs et spectateurs. Abolition de la séparation entre le monde de l'apparence de l'acteur et le « monde réel » du spectateur. Activation du spectateur dont les capacités créatrices doivent être éveillées et rendues efficaces¹⁶.

Si en ce début de XX^e siècle ces innovations sont restées projetées sur des plans, quelques décennies plus tard cet espace théâtral pensé comme

¹³ Jacques Polieri, « 50 ans de recherche dans le spectacle », dans *Architecture aujourd'hui*, numéro spécial édité en 2006, Edition Bird [1958].

¹⁴ *Ibid.*, p. 79.

¹⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹⁶ *Ibid.*, p. 79.

environnement a vu le jour sous une forme beaucoup moins ingénieuse mais largement accessible : celle du *théâtre environnemental* poussant la théorie de Gropius au-delà de l'architecture.

La théorie du théâtre environnemental de Richard Schechner voit le jour dans la mouvance des avant-gardes américaines à la fin des années 50. D'abord praticien avec The New Orlean Group puis avec The Performance Group à New York, Schechner envisage des pistes pratiques afin de profiter d'un espace neutre et sans frontière, rendant possible la communication entre les performeurs et les spectateurs afin de revenir à une forme primitive de l'acte de représenter : *doing* et *showing doing*, littéralement « montrer » et « montrer que l'on fait » qu'il conceptualisera par l'*Environmental Theater* régi par six axiomes¹⁷. La problématique de l'espace devient donc un enjeu fondamental pour qu'il y ait une réelle interpénétration des entités, et c'est d'abord en pensant l'espace comme total que cette opération sera effective avec l'axiome n°2 : *la totalité de l'espace est utilisée*¹⁸. Il s'agit d'utiliser un domaine spatial dont les frontières sont modulables continuellement et définies organiquement par l'action qui l'emplit. Sur le schéma antérieur des espaces totalisant l'espace environnemental tient compte d'un ensemble spectateurs-performeurs, et donc de leurs mouvements : si l'acteur bouge, le spectateur bouge également, et c'est donc l'ensemble qui bouge. Il ne s'agit donc plus d'un dispositif frontal de face à face où l'illusion technique et l'acte dramatique performent le mouvement de l'espace, c'est l'action qui fonde l'espace : « l'espace de la performance est défini organiquement par l'action »¹⁹.

C'est donc sur ce premier point que le concept de lieu, ou d'espace, se transforme en milieu ou environnement, et qu'apparaît alors la notion de mouvement et de mobilité du cadre. L'abolition de la frontière entre spectateurs et acteurs recrée ainsi des conditions d'interaction, de proximité physique ou d'éloignement avec autrui.

Avec l'axiome n°4, l'attention est flexible et variable, le mouvement de l'action entraîne avec lui la mobilité de l'axe de vision. Le spectateur est libre d'orienter sa vision par son positionnement libre dans l'espace afin de profiter de ce qui l'entoure. Certains moments peuvent cependant l'exclure par des effets de *local-focus*, intervenant dans des espaces privilégiés où seuls quelques personnes ont droit à une proximité avec l'action ; ces moments creux où le spectateur ne peut pas poser son attention sur ce qu'il doit voir, lui permettent une « inattention sélective », où il a la possibilité de réfléchir en dehors de l'action à laquelle il participe. Cette distanciation, somme toute brechtienne, permet également aux spectateurs de ne pas se perdre dans l'illusion de la représentation, et les oblige

¹⁷ Première parution dans *The Drama Review*, vol. 12, n°3, Architecture / Environment, Printemps 1968, p. 41 à 64. Consulté en ligne le 17/11/2009 sur le site Jstor (MIT Press).

¹⁸ Traduction personnelle de Richard Schechner, *Environmental Theater*, édition enrichie, Applause edition, 1994, p. 28 : *All the space is used for the performance*.

¹⁹ Traduction personnelle, *ibid.*, p. 28 : *The space of the performance is defined organically by the action*.

ainsi à retourner temporairement à leur réalité de spectateur. Leur attention devient donc inconstante et perturbée par la multiplicité des signes environnants, ce qui les conduit finalement à faire des choix et donc prendre position face à ce qu'ils observent et à ce qui les observe. L'évènement théâtral prend aussi place soit dans un espace totalement transformé, soit dans un espace trouvé²⁰ (axiome n°3). Il y a premièrement la possibilité de transposer un espace dans les conditions de l'interaction par l'aménagement d'une salle. L'espace peut s'adapter à la volonté de la performance et réunit les conditions nécessaires à l'établissement du contact entre spectateurs et performeurs par l'installation d'un dispositif. Le Performance Group possède par exemple un espace neutre, le Performing Garage, qui se module à volonté selon les dispositions spatiales désirées. C'est également le cas d'un lieu comme le théâtre du Soleil à la Cartoucherie de Vincennes qui autorise alors de nombreuses possibilités de disposition spatiale au sein du bâtiment mais également en ses dehors. Un tel espace modulable permet donc à la séance de s'orienter différemment selon l'acte en jeu. Dans de nombreux théâtres bâtis sous la décentralisation, des salles studio, salles transformables, ou salles à dispositions différentes comme au Théâtre de la Cité Internationale de Paris, ont été créées afin de répondre aux besoins de la création.

Finalement les principes du théâtre environnemental s'orientent vers les conditions d'un espace ouvert et social où, comme le dit Schechner, « l'espace du théâtre devient comme celui de la ville où les lumières s'éteignent et s'allument, la circulation n'arrête jamais, et où les conversations sont saisies par bribes »²¹.

Vers une quatrième dimension théâtrale

Le projet de *Total Theater* de Gropius n'a pu aboutir pour des raisons politiques d'abord, mais également pour des raisons d'ordres techniques, nous le supposons. Malgré ces changements radicaux dans la conception de l'espace, le théâtre total crée seulement l'illusion du mouvement pour le spectateur ; il s'agit de créer techniquement un processus de machinerie ouvrant le cadre, le sectionnant afin de créer la « quatrième dimension », c'est-à-dire une vision dépassant le frontal et créant les conditions de perception dans le mouvement. Le cubisme, par exemple, illustre cette quatrième dimension, c'est-à-dire l'objet représenté en 2D ou 3D mais visible sous des angles multiples. Se référant directement à la théorie de la relativité et à l'ouvrage *Espace, Temps, Architecture* de l'architecte Siegfried Giedion, Gropius commente « la mutation fondamentale survenue dans la conception de notre monde » et poursuit qu'en « périssant l'idée d'un espace statique au profit d'un système de relation en perpétuel changement, (on) met en mouvement

²⁰ Traduction personnelle, *ibid.*, p. 30 : *The theatrical event can take place either in a totally transformed space or in 'found space.*

²¹ Traduction personnelle *ibid.*, p. 39 : *the environmental theater space become like a city, where lights are going on and off, traffic is moving, parts of conversation faintly heard.*

nos capacités de perception intellectuelles et affectives. Nous comprenons à présent l'urgence intérieure des futuristes et cubistes qui les premiers tentèrent de fixer la magie de la quatrième dimension, par le moyen d'illusion du mouvement de l'espace ».

Sans se déplacer, le corps spectatorial peut appréhender tout l'espace de représentation et avoir accès à tous les axes de vue qui composent l'ensemble de l'espace.

Avec l'impact des nouvelles technologies, des avancées scientifiques telles que les neuro-sciences, la maîtrise du son, de la lumière, les créateurs s'approchent du réel scientifique et de la « mécanique » humaine. Ils ne représentent plus seulement le reflet de ce que nous percevons ou voulons percevoir mais prouvent qu'ils maîtrisent techniquement les processus d'assimilation de la sensation par cette capacité scientifique et technologique à désormais activer des processus d'immersion sensorielle jouant avec l'invisible, au-delà des 24 images par seconde comme avec la 3D au cinéma par exemple. On va chercher à atteindre le spectateur au plus profond de son enveloppe charnelle. Ce renversement esthétique souligne donc un changement fondamental de l'objectif de l'art, devenu relationnel en se présentant dans un environnement attenant à la réalité, parfois même directement confondu avec elle.

L'espace idéal au théâtre devient alors par l'annihilation de son cadre et par son principe d'immersion, une condition spatiale réelle coupant tout rapport avec l'idée de lieu utopique. Il devient lui-même l'utopie. Il s'agit d'une utopie visuelle, perceptive et sensorielle que le spectateur expérimente par ces nouveaux principes d'immersion. Cet impact sensoriel remet en question les valeurs mêmes de l'espace du quotidien, de la cité et ces révolution scéniques reflètent les mutations scientifiques, technologiques, sociales et économiques d'un monde en transformation. Le mode de perception visuelle, au gré de l'ère médiatique, se modifie intensément et se veut désormais obsolète face à la saturation d'images à laquelle l'individu est confronté. C'est donc par un processus d'immersion que les artistes tentent désormais de captiver les spectateurs, quitte à les envoyer dans une autre dimension et leur faire expérimenter des sensations qu'ils ne connaissent pas ou peu. En défiant les capacités sensorielles humaines, l'art stigmatise peut-être un retour à l'émotion et au ressenti, par une démarche expérientielle et un nouveau regain d'empirisme. En induisant ainsi le corps social dans l'expérience théâtrale, l'art promeut un dialogue avec la cité en créant un lieu inédit pour révéler notre réalité actuelle et en s'inscrivant dans un espace social idéalement réaliste.

Bibliographie

- Bablet Denis, Jacquot Jacques, *Le Lieu théâtral dans la société contemporaine*, Paris, Edition du CNRS, 1963.
- Barth Herbert, Mack Dietrich et Voss Egon, *Wagner, une étude documentaire*, Paris, Gallimard, « Esquisses et lettres », 1976.
- Berthet Dominique, *Recherche en esthétique*, « L'utopie, une pensée de l'élan », *Revue du CEREAP*, n°11, octobre 2005.
- Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1996.

- Foucault Michel, *Dits et Ecrits*, « Des espaces autres », publié en 1984. Conférence audio consultée en ligne sur www.foucault.info le 14/09/2010.
- Mazlouman-Lamquang Mahtab, *L'évolution de l'architecture théâtrale en France 1975-1995*, Mémoire de DEA Théâtre et Arts du Spectacle sous la direction de Robert Abirached, 1996.
- Polieri Jacques, *50 ans de recherche dans le spectacle*, Edition Biro, 2006 (deuxième édition).
- Sabbatini Nicola, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, traduit par Maria Canavaglia, Renée Canavaglia, Louis Jovet, Neuchâtel, éditions Ides et calendes, 1942 et 1977.
- Schechner Richard, *Performance Theory*, revised edition, London, Edition Routledge, 2003.
- , *Environmental Theater*, an expanded new edition, New York, Ed. Applause, 1994.
- , *The Drama Review*, vol. 12, n°3, Architecture / Environment, Printemps 1968. Consulté le 17/11/2009, sur le site Jstor (MIT Press).