



Double jeu
Théâtre / Cinéma

2 | 2004
René Allio

De la machine à jouer au paysage mental

Un entretien de Jean-Pierre Sarrazac avec René Allio

Jean-Pierre Sarrazac et René Allio



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1985>

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2004

Pagination : 21-28

ISBN : 2-84133-226-8

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Jean-Pierre Sarrazac et René Allio, « De la machine à jouer au paysage mental », *Double jeu* [En ligne], 2 | 2004, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 08 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1985>



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

DE LA MACHINE À JOUER AU PAYSAGE MENTAL

UN ENTRETIEN DE JEAN-PIERRE SARRAZAC AVEC RENÉ ALLIO*

Jean-Pierre SARRAZAC. Pour commencer, une question de vocabulaire : au moment où tu étais le collaborateur de Planchon à Villeurbanne, au moment de la découverte de Brecht en France, on parlait, en matière de décors, de « machines à jouer » ; on préfère parler aujourd'hui de « paysage mental », à propos des décors des mises en scène de Stein, de Vincent, de Chéreau ou à propos de celui de Chatterton mis en scène par Jourdeuil que tu as réalisé. Il y a quelques années, on mettait l'accent sur la fonctionnalité et la transformabilité du décor, sur son aspect « praticable » ; à présent, l'image scénique est donnée d'emblée au spectateur sous l'espèce d'une puissante métaphore et c'est à peine si, sous le regard fasciné du spectateur, elle est susceptible de métamorphose. Ce glissement de termes reflète-t-il un changement radical dans la conception du décor de théâtre ? Rend-il compte de ta propre évolution en tant que scénographe, que décorateur ?

René ALLIO. Ce n'est pas une simple question de vocabulaire. Encore faut-il, par rapport à cette option de « machine à jouer », où à celle d'« image » ou de « paysage mental », être précis. *Machine à jouer*, par exemple, c'est la notion que Planchon et moi nous n'entendions pas exactement de la même façon. Avec cette expression, je ne voulais pas renvoyer à la *machinerie*, mais à la *spécificité* et à la *fonction* d'une scénographie. Planchon, au contraire, affectionnait tout particulièrement – et affectionne toujours, me semble-t-il – les machines. Il faut d'ailleurs reconnaître qu'il y a une jubilation très forte à faire fonctionner des machines sur la scène – je l'ai éprouvée... Ma définition personnelle de la machine à jouer, je l'avais trouvée chez Le Corbusier (il faudra revenir à Le Corbusier et à l'impérialisme des architectes) dans une page où ce dernier parlait des maisons

* Paru dans *Travail théâtral*, n° 28-29, juillet-décembre 1977, et publié ici à la suggestion de Jean-Pierre Sarrazac que nous remercions vivement, et avec le consentement des Éditions de l'Âge d'homme.

comme de « machines à habiter ». La maison devait accomplir à la perfection, tel un outil de l'industrie ou un instrument scientifique, sa fonction spécifique. Cela, j'entendais à l'époque le transposer dans le domaine du théâtre. Et, dans une certaine mesure, cela reste encore valable : même un décor fortement métaphorisé (lorsque, bien entendu, il est nourri de la lecture rigoureuse d'une œuvre dramatique) peut être considéré, dans un sens large, comme une machine à jouer.

Cependant, je ne revendique plus ce terme, car j'ai mis en question, ces dernières années – et mon passage au cinéma y a contribué –, la notion même de *fonctionnalité* d'un décor. Plutôt que de jouer des ressources d'un décor transformable à l'envi, je suis attaché aujourd'hui à la production de décors où l'*espace* devienne *temps*, où l'image puisse se transformer en durée. L'exemple d'un tel transfert, je l'ai trouvé maintes fois dans d'anciens films muets ou bien dans un callotype d'Ill et Anderson : l'image est statique, mais, sous mon regard fasciné qui peut se prolonger des heures durant, elle devient dynamique, elle devient temporalité et elle laisse émerger, comme par métamorphoses successives, une pluralité de sens, des strates de sens. Un effet semblable, je l'ai cherché – et peut-être suis-je parvenu à le créer par mes décors dans *Tartuffe* et *Bérénice* montés par Planchon ou dans *Chatterton*. Il y a des tableaux qui, malgré – ou grâce à – leur immobilité, déroulent devant qui sait les regarder toute une histoire, une généalogie de la nature. Au théâtre, c'est l'histoire des hommes que l'on pourra ainsi faire se dérouler dans une seule image en apparence statique. À regarder patiemment un objet, on pourra relever sur lui les traces de son usage, celles de la main de l'homme. Je voudrais que les objets théâtraux que je conçois aient, sous le regard du public, un tel poids sémantique. Inciter le spectateur non plus à suivre les transformations surprenantes, machiniques d'une scénographie, mais à fouiller longuement, profondément une image...

J.-P. S. Cela correspond-il de ta part à un « virage » esthétique et idéologique du praticable vers le décoratif ? À un nouvel équilibre entre ces deux notions que de tout temps le théâtre s'est efforcé de dialectiser ? Ou bien encore à un retour en force, dans le domaine des conceptions scénographiques, du peintre que tu as été naguère ?

R. A. Il faut avouer que le brechtisme mal compris, celui des épigones, sacrifiait trop exclusivement aux décors praticables. En ce qui me concerne, les premiers spectacles de Brecht que j'ai vus ne m'ont pas incité à saborder le peintre que j'étais. Tout au contraire. Les spectacles du Berliner Ensemble m'auraient plutôt, à l'époque, aidé à recoller les morceaux de moi-même. Avant leur découverte, les décors, c'était surtout le lieu où je gagnais ma vie. Artistiquement, j'y investissais très peu. Mon imagination de peintre était coupée de mon métier de décorateur. Après, j'ai commencé d'entrevoir qu'il m'était possible de concilier mes capacités manuelles (*Dandin* : j'ai construit moi-même le décor avec le chef

machiniste de Villeurbanne ; toutes les maquettes d'*Henry IV* – j'ai besoin de fabriquer très vite des maquettes pour réaliser un décor, pour en penser le fonctionnement – je les ai réalisées en trois jours, avec des bouts de bois et des clous) et mes exigences picturales.

Si tu préfères, mon premier contact avec le spectacle brechtien a été sensible, sensuel, pas intellectuel. Un contact de peintre. D'ailleurs, ces spectacles me renvoyaient avec force à une tradition picturale en complète harmonie avec mes goûts : Bosch, Brueghel, une partie des caravagesques. Au fond – et à l'époque je n'avais pas lu Bakhtine –, ce qui m'a frappé chez Brecht, c'est son aspect *carnavalesque*. Pas seulement la parole populaire, mais aussi *la chose, l'objet populaire*. Brueghel, Brecht offrent un monde à l'opposé de celui du « grand art », de l'art sérieux, officiel. Dans le « grand art », les personnages portent des toges, ils donnent l'impression d'être taillés dans le marbre, ils sont coiffés de ciels sillonnés d'éclairs, ils sont saisis en contre-plongée, etc. Chez Brecht, comme chez Brueghel, les laines sont usées, trouées, les murs se décrépissent, la temporalité historique est donnée à voir dans la matière même de l'existence. Et l'on entrevoit aussi, comme dans la temporalité carnavalesque, les possibilités de renversement ! Mon brechtisme, au fond, était un brechtisme de peintre et... de toujours. Personnellement, je n'ai jamais cru, en peinture, à une rupture totale entre l'art ancien et la modernité. Je veux dire que je ne me suis jamais situé du côté de Delaunay...

Il faut toutefois que je reconnaisse que, durant toute une période, le brechtisme a occulté mon goût pour d'autres peintres, ceux qui se signalent dans le fantastique, dans l'irrationnel : Goya, Daumier lorsqu'il est peintre, Ensor, Van Gogh – ce merveilleux peintre des paysans. Une part de moi-même que mon « brechtisme » m'avait amené, *au nom de l'objectivité*, à négliger, à tenir en suspicion. Il faut le dire, au nom de Brecht, on a commis sur la scène bien des énormités. Ou plutôt au nom d'une assimilation fallacieuse de l'art à la pratique scientifique. On a encouru très fort le risque de stériliser les pratiques artistiques. Pourquoi cette prétention – à un moment, chacun de nous y a succombé – de maîtriser tout le sens d'un spectacle, de ne produire *que du sens*, comme si, en art, le sens ne se manifestait que là où on le met ?...

J.-P. S. Mais, pour en revenir à la relation du « praticable » et du « décoratif »... Hier, les spectacles établissaient une tension entre ces deux notions ; aujourd'hui, au contraire, la peau et l'architectonique d'un décor coïncident, fusionnent. Peut-on parler, devant certains spectacles actuels, d'un avènement du décor matiériste, d'une symbiose du praticable et du décoratif ?

R. A. Oui, ce phénomène est réel... Avec *Bérénice*, nous commençons, Planchon et moi, à chercher autre chose que la sacro-sainte *praticabilité* du décor. Je crois que, dans l'espace brechtien, cette valeur de praticabilité était intimement liée à la volonté de faire apparaître crûment sur la scène ce qui en avait été très longtemps refoulé : l'*espace du travail*, l'espace

réel du travail. Donner à voir au public l'espace du travail dans la relation subtile qu'il entretient avec l'*espace de la fiction*, la façon dont le premier circonscrit le second ou comme il le chevauche, etc. Il y avait là la volonté de mettre en lumière le procès du travail théâtral. Ainsi, dans *Les Âmes mortes*, nous avons un souci didactique – séparer nettement les deux espaces : tandis qu'à l'avant de la scène il y avait un lieu qui se limitait à donner des indications sur l'action, qui était traité de façon fonctionnelle, le fond de scène était pris en charge par la peinture, c'était un espace englobant qui parlait du temps et de l'époque où se déroulait la pièce. Dans *Bérénice*, au contraire, puis dans *Chatterton*, la saison dernière, c'est une seule image qui résume tout en elle, l'espace du travail théâtral et celui de la fiction, une seule image qui historicise et qui, en même temps, sert à l'action. Le dépiècement des valeurs scénographiques n'a plus cours aujourd'hui. C'en est fini de cette sorte de didactisme que nous recherchions au moment des *Âmes mortes*. C'en est fini du *dogme* qui bride l'imagination et la réalisation d'un décor, qui l'informe de l'*extérieur*.

J.-P. S. Crois-tu qu'il y avait une morale, une économie des matériaux que l'on emploie pour fabriquer un décor ? En d'autres termes, que penses-tu de l'usage actuel du polystyrène expansé, matière qui fait accéder l'art du trompe-l'œil à la troisième dimension, qui permet de donner à voir sur la scène des montagnes... légères comme l'air ? N'allons-nous pas, avec ce matériau, vers un nouveau naturalisme du décor, vers la production de l'illusion de réel ?

R. A. On ne sait pas que ça ne pèse pas. Quand on voit cette matière, traitée habilement, on peut croire que ça pèse vingt tonnes, que c'est comme un bloc de lave. Dans les sculptures de César, les polystyrènes patinés ont l'air de granit poli. Il y a une ambivalence de ce matériau. Va-t-on s'en servir en avouant sa véritable nature ? Ou bien encore une fois pour créer du *faire-croire* au spectateur ?... L'artificialité du théâtre a déserté ses anciens repaires, la toile peinte en particulier, mais elle en investit d'autres. La question de l'*artificialité* du polystyrène revient au fond à celle de la machinerie : va-t-on la mettre en évidence, en faire un objet de spectacle, au risque que cela tourne à la parade, à l'exhibition gratuite ? Va-t-on continuer de l'occulter, se résigner à ne jamais découvrir, devant les spectateurs, l'espace du travail ? Personnellement, je pense que c'est dans le jeu serré du vrai et de l'artificiel, de la réalité du travail et de la production d'illusion, dans ce jeu extrêmement subtil que réside le risque du théâtre. Son plaisir et son sens. Et Chéreau, dans *La Dispute* notamment, n'a pas peu contribué à régénérer le théâtre, du point de vue du *risque*. Nous revenons au polystyrène : ces pans de murailles qui se déplaçaient, comme en un ballet sur la scène. Et puis cette *autre réalité* sur la scène qui nous fascinait : entièrement artificielle et donnée comme telle... C'est ainsi que, de *Bérénice* à *Chatterton*, je suis moi-même hanté par le jeu des miroirs...

J.-P. S. *Le jeu de l'illusion et de la réalité, ce vieux thème de prédilection de la littérature dramatique, s'inscrivant concrètement, matériellement, sur le plateau ?...*

R. A. Oui. Le théâtre des épigones de Brecht était parvenu à un point paradoxal : l'espace du travail finissait par faire écran devant l'espace de la fiction. Ce dernier, il s'agit peut-être aujourd'hui de le revaloriser. Chéreau fait beaucoup pour cela. Au nom des techniques anciennes ou orientales – nô, bunraku, etc. –, on avait fini (c'est tout de même curieux !) par disqualifier l'espace de la fiction. Ce qu'on n'avait pas compris, c'est que, dans ces formes de théâtre, l'espace de travail est tellement présent qu'il finit par *s'abolir* dans le représenté. *Tartuffe* déjà, ou bien *Bérénice*, *Chatterton*, je voudrais croire que je suis parvenu à cette *dissolution* – ou à cette suspension – de l'espace du travail dans le représenté.

J.-P. S. *En regard du rêve – tout particulièrement celui de Piscator – d'une scénographie accordée au monde dans lequel nous vivons, à ses techniques, à son industrie, les décors que nous voyons aujourd'hui sur les scènes ne sortent-ils pas d'un puits d'archaïsme ?*

R. A. Toujours les machines. Il y a même eu une sorte de rêve de la *machine à tout jouer*. Il semble, par bonheur, qu'on en revienne aujourd'hui. Non... ce rêve subsiste encore dans quelques têtes : celles, *technocratiques*, de certains architectes qui veulent nous construire des théâtres, modèles de technologie moderne, qui soient des machines à jouer dans tous les sens.

Moi-même, naguère, j'ai écrit que, comme le théâtre de l'âge classique fonctionnait avec la technologie même qui faisait marcher les bateaux, les ateliers et les machines à cette époque, le théâtre d'aujourd'hui se devait de mettre en œuvre une technologie en harmonie avec celle qui fait marcher les bateaux et les usines d'aujourd'hui. Je crois à présent que cette idée était une baliverne. La vraie différence ne passe pas entre le nouveau et l'ancien en général, mais entre ce qui est du domaine de l'industrie, de la science et ce qui ressortit à un *domaine radicalement différent*, celui de la production artistique. Il y a une production artistique quasi artisanale qui n'est absolument pas liée à la production industrielle et scientifique. L'erreur, encore une fois, a été cette assimilation tendancieuse de l'art à la science. En fait, le théâtre n'est pas plus archaïque, pas moins « contemporain », même s'il n'a pas les mêmes règles de développement, qu'une autre pratique qui serait très avancée technologiquement.

J.-P. S. *Cependant, pour les architectes qui construisent de nouveaux théâtres, il semble que la frontière entre l'ancien et le nouveau passe entre la scène à l'italienne et des salles entièrement transformables...*

R. A. Je crois que, de Brecht à aujourd'hui, la preuve a été donnée un assez grand nombre de fois que l'on pouvait utiliser la scène à l'italienne de manière *non illusionniste*. Pour le reste, je pense que l'espace théâtral est *défixé* et qu'il ne se refixera pas de sitôt. Salles désaffectées ou Cartoucherie

de Vincennes, c'est dans les *béances* de la cité, littéralement dans ses terrains vagues, que se situent les principaux foyers de création de ces dix dernières années. Le théâtre n'est pas près de revenir s'installer au cœur de la cité. On ne peut plus, en matière de création théâtrale, penser exclusivement en termes d'*espace institué*. N'en déplaise aux architectes et autres technocrates...

Bien sûr, on peut liquider la scène à l'italienne – ne serait-ce que parce qu'à chaque nouveau spectacle, en fonction de l'œuvre qu'ils montent, le metteur en scène et le décorateur devraient repenser *la place du spectateur*, la concevoir à neuf. Mais surtout que l'on ne se précipite pas pour créer une nouvelle architecture contraignante, fût-ce l'architecture impossible, impensable, qui permettrait toutes les formes, toutes les relations salle-scène possibles, c'est-à-dire, en définitive, *aucune*... Mais il y a les architectes, ces gens qui raffolent des majuscules, qui s'intitulent le Maître de l'Ouvrage, ces gens qui ont une prétention à la Maîtrise.

J.-P. S. Les architectes, justement, ne sont-ils pas un peu prisonniers d'une idéologie de l'Ordre, à la Descartes ou, plus récemment, à la Haussmann, cet astucieux préfet de Paris qui, tout à la fois, pensait embellissements et stratégie et qui élargissait les avenues afin de prévenir les barricades ? Le théâtre, vu de l'extérieur, n'est-ce pas aussi un monument, un édifice destiné à asseoir, à témoigner d'une certaine conception de l'ordre républicain ?

R. A. Justement. J'ai lu récemment un article de Guy Gauthier dans la revue *Pourquoi ?* qui s'intitule « Un ordre de pierre ». C'est là que j'ai retrouvé Le Corbusier, mon initiateur à la machine à jouer. Le Corbusier qui écrivait à propos de son plan d'urbanisation du Maroc : « Je pense que des villes animées d'esprit nouveau, ordonnées plus largement encore, [...] bâties d'acier et de verre, debout au bord de l'océan [...] eussent créé chez les Arabes cette atmosphère d'enthousiasme, d'admiration, de respect par les moyens insignes de l'architecture et de l'urbanisme. L'Arabe y eût découvert son éducateur, son instructeur, [...] il eût admiré, aimé, compris les temps nouveaux, respecté la France de toute sa conviction. L'architecture et l'urbanisme peuvent être le grand éducateur. » Cela, je ne l'achète plus, ni en architecture, ni en théâtre, ni en quoi que ce soit !

J.-P. S. Penses-tu qu'il est impossible aujourd'hui d'imaginer un rapport harmonieux de l'intérieur du théâtre à son extérieur, de l'artiste à la cité ? Et toi-même, dans ton prototype de maison de la culture, n'as-tu pas souhaité jadis faire du théâtre une maison de verre, comme c'est le cas dans le théâtre de Mies Van der Rohe à Mannheim ?

R. A. Oui, en effet, j'avais proposé que les murs soient de verre. Les gens qui passaient par là dans la journée devaient pouvoir regarder leurs artistes au travail. C'était un peu du fétichisme, ça !... De la mise en scène, de la mise en société. Un abus de pouvoir idéologique, en tout cas. Que masquait, évidemment, le fard démocratique.

J.-P. S. À recenser les impérialismes qui pèsent sur la création théâtrale, il ne faudrait pas oublier celui qu'exerce le décorateur au profit de son compère le metteur en scène : je veux dire la toute-puissance du visuel aux dépens du sonore. Le théâtre est beaucoup plus œuvre de géomètre que de musicien ; le sens y sourd presque exclusivement de l'image ; toute l'attention est donnée à la plastique, à des tableaux, où, contraint-forcé, l'acteur doit trouver sa place, peu à la voix. Ton passage au cinéma – je pense tout particulièrement à Pierre Rivière où la voix off du parricide tient une si large place – ne t'a-t-il pas amené à méditer sur la tyrannie du visuel au théâtre ?

R. A. L'importance de la voix, du sonore, c'est en effet, pour moi, la découverte d'une autre dimension. La possibilité de nouvelles dialectiques. Cela s'est imposé à moi parce que, en tant qu'auteur, en tant que réalisateur de films, il me revient de combiner tous les éléments, toutes les données. Mais, comme c'est pour moi un phénomène et une préoccupation récents, je ne suis pas encore apte à les théoriser... Je tiens beaucoup à *Pierre Rivière*, ce film m'a amené sur de nouveaux terrains, celui que tu viens d'évoquer et quelques autres.

ENTRETIEN RÉALISÉ PAR JEAN-PIERRE SARRAZAC
UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE, PARIS III

