

Article

« De la scénographie à la scénographie »

Rodrigue Villeneuve

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 11, 1992, p. 29-40.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041157ar>

DOI: 10.7202/041157ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Rodrigue Villeneuve

De la scénographie à la scénographie

INTRODUCTION

«Le décor: il n'y aura pas de décor».
(Artaud, *le Théâtre et son double*.)

Partons encore une fois d'Artaud, pour essayer d'aborder cette fois la question de l'espace telle qu'elle s'est posée, dans ses grandes lignes, à la pratique du théâtre au XXe siècle. Pour essayer aussi d'y voir un peu plus clair à propos du vocabulaire utilisé pour en parler, et surtout saisir ce que signifie le retour, relativement récent, des mots «scénographie» et «scénographe». Tout est dans Artaud, dit-on avec respect, dit-on avec agacement. Le mot «scénographie» ne s'y trouve pas. Mais l'obsession de l'espace, elle, est partout présente. Qu'on ouvre seulement le premier manifeste du *Théâtre de la cruauté*. Ce qui frappe d'abord, c'est la brutale éviction du décor que nous avons mise en exergue. Mais on peut y lire aussi que «l'expression dans l'espace» est «la seule réelle exigence» du théâtre¹ et, plus loin, en un raccourci saisissant, que l'essence du théâtre est de constituer «un moyen d'illusion vraie»².

Nous sommes en 1930. Le théâtre est entré dans la modernité il y a déjà plus de quarante ans, avec l'«invention» de la mise en scène. Et pourtant les quelques mots d'Artaud soulignent trois choses importantes qui concernent encore

¹ Antonin Artaud, «Le théâtre de la cruauté» (premier manifeste), dans *le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, coll. Idées, p. 135.

² *Ibid.*, p. 139.

ce moment crucial de l'évolution du théâtre — cette coupure? — qui aurait eu lieu à la fin du XIXe siècle: le décor peut disparaître, la notion d'espace est centrale au théâtre, la vérité au théâtre a nécessairement partie liée avec l'illusion.

«L'expression dans l'espace est la seule réelle exigence du théâtre»

«Il n'y aura pas de décor», dit Artaud. Nous reviendrons plus loin sur cette déclaration apparemment sans appel, pour nous demander à quoi renvoie précisément le mot «décor» ici. Attardons-nous d'abord à l'*espace*, catégorie plus large sans cesse invoquée par Artaud et qui aura désormais d'autant plus d'importance que, débarrassé de décor, il sera enfin libre. L'essentiel, l'acte expressif, pourra s'y dérouler dans toute sa plénitude. Artaud fait de l'espace un absolu.

Il le fait radicalement, et on ne peut ramener cette façon de prendre position à une simple question de nuance. Il n'en reste pas moins qu'il reprend ainsi les exigences des premiers grands rénovateurs de la scène. Pour eux déjà l'espace était le lieu privilégié, avec l'acteur, des changements profonds que devait connaître le théâtre. Il y a deux rêves à l'origine de la modernité théâtrale et ces rêves, simultanés et diamétralement opposés, ont précisément pour objet l'espace scénique. Ils sont proposés, dans leur forme la plus pure — comme des utopies, voire des fantasmes — par Zola et par Mallarmé. Rappelons-les.

Chez Zola, l'impératif de la «chute de la matérialité» s'appuie sur une théorie des milieux: situations et personnages émanent de la restitution physique, matérielle, historiquement et sociologiquement exacte de ceux-ci. Le milieu préexiste et détermine. Il ne signifie pas, à la limite, il *est*. Une esthétique naturaliste du décor va se développer à partir de ces présupposés. Antoine et son Théâtre Libre, en France, Stanislavski et le Théâtre d'art de Moscou, du moins dans ses premières années, en seront les plus célèbres représentants. Leur tentative, à bien des points de vue remarquable, échouera sur une contradiction

fondamentale, celle de l'art et du réel, du caractère forcément conventionnel de toute représentation et du caractère forcément immédiat de tout réel.

Mallarmé, pour sa part, met en perspective une quête de l'Absolu, qui, lorsqu'il s'y livre à propos du théâtre, prend la forme de fascinants exercices d'évidement de la scène. On trouve dans les textes de *Crayonné au théâtre*³ une telle sacralisation du théâtre, une telle sublimation de ses «servants», qu'on pourrait y voir, à la limite, une des formes les plus violentes, les plus exacerbées, de la haine du théâtre. Car comme le rêve naturaliste, l'aspiration symboliste, dans son radicalisme mallarméen, conduit à la destruction de l'art du théâtre puisqu'elle souhaite en faire une *cosa mentale*, détachée le plus possible de toute représentation sensible. Il n'y aurait de théâtre, idéalement, que dans le Sujet.

Appia et Craig, qui se nourriront de cette esthétique, deviendront, davantage que les grands metteurs en scène naturalistes, les figures emblématiques de la modernité théâtrale. Figures tragiques d'abord puisqu'ils étaient forcément condamnés à l'échec. Il va de soi de chercher à matérialiser la scène. Antoine et Stanislavski, pour ne prendre qu'eux, menèrent de longues carrières occupés à cette tâche. Leur radicalisme, réel, ne les plaçait pas en-dehors de la pratique de leur métier. Mais pour ne plus «ouïr geindre la bête» du vieux théâtre, Craig et Appia durent le plus souvent se contenter d'esquisses, de dessins et d'importants écrits théoriques auxquels on ne revient pas assez. Espaces rythmiques, volumes en mouvements, primauté de la musique, lumière, leurs recherches obstinées allaient dans le sens de l'art moderne, qui, de son côté, était en train d'abandonner la figuration. C'est à Craig et Appia, forcément, qu'il devait revenir de définir le théâtre, non plus comme un miroir, mais comme un langage.

³ Stéphane Mallarmé, «Crayonné au théâtre», dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, coll. Bibliothèque de la Pléiade, pp. 291-351.

Un nouvel artiste naquit donc à la fin du XIX^e siècle, le metteur en scène, et avec lui un nouvel objet d'art, la représentation théâtrale. Ce n'est pas là un des phénomènes les moins importants, ni les moins intéressants, de l'histoire des arts contemporains. Le spectacle n'avait jamais eu ce statut. Jusque-là, il était l'agrégat de divers métiers, l'occasion de transferts illusionnistes plus ou moins réussis, le lieu de déclamation des «grands textes» ou des nouveaux auteurs, un rite social, une fête... Le fait de constater qu'il n'avait jamais été en quête d'unité, qu'il n'avait cherché à être, de façon plus ou moins nette, l'espace de création d'un seul maître d'œuvre, n'enlève évidemment rien à sa prodigieuse histoire. Qui oserait dire que l'«invention» de la mise en scène marque un progrès? Et sait-on ce qu'on a alors sacrifié? Quoi qu'il en soit, la représentation théâtrale sera désormais soumise à la nécessité de la cohérence. Ce qui fera écrire à Antoine ces mots étonnants et qui correspondent sans nul doute à sa conviction la plus profonde, Antoine écrira: «L'ensemble au théâtre n'est-il pas l'absolue et l'exquise jouissance»⁴. Coordonnateur des signes, gestionnaire absolu du sens, le metteur en scène commence un long règne. Et il le commence en «décorateur», qu'il remplisse lui-même la fonction, comme Craig ou Appia, ou qu'il s'adjoigne un collaborateur qui saura travailler dans son sens. Il sait que ce qu'il cherche, l'unité organique de la représentation, n'est possible que s'il définit d'abord un espace. Le renouveau scénique, en ce début du XX^e siècle, fut donc d'abord un renouveau de l'espace, ou plus justement, par le dépassement de l'espace mimétique, il fut l'occasion de la découverte d'un véritable espace scénique.

«Il n'y aura pas de décor»

Un des aspects les plus étonnants de cette révolution esthétique est la persistance des mots «décor» et «décorateur». Comment expliquer en effet qu'ils n'aient pas été emportés, si précisément ce qui comptait le plus pour les premiers metteurs en scène était de reconquérir l'espace scénique en le débarassant des

⁴ André Antoine, *le Théâtre Libre*, Paris, Eugène Verneau, 1890, pp. 87-88.

oripeaux de la décoration romantique? Il n'est pas de mots assez durs, d'images assez fortes qu'ils n'aient utilisés pour signifier leur dégoût et leur condamnation du vieux décor. Il est vrai qu'avec eux l'acception de ce mot s'élargira considérablement.

Mais la question est peut-être mal posée. Le plus étonnant n'est-il pas que les termes nouveaux utilisés pour désigner l'activité du décorateur et qualifier ce dernier ne soient apparus que dans les années soixante-dix, c'est-à-dire près de cent ans après la dite révolution. En effet, on pense spontanément, sans s'étonner de l'immense écart temporel, que les mots «scénographie» et «scénographe» sont utilisés maintenant parce qu'ils correspondent mieux à la fonction du décorateur telle qu'on l'a définie depuis l'apparition de la mise en scène.

Revenons à Artaud. Quand ce dernier écrit, péremptoire: «Il n'y aura pas de décor», il pensait sans doute à une construction, de bois ou de toile peinte, représentant un lieu, probablement un décor «moderne», à la Bérard, comme le pratiquaient ses contemporains du Cartel. Il n'en veut pas. Est-ce à dire que l'espace qu'il souhaite ne pourrait en aucune façon s'appeler un décor? Non. Simov (Théâtre d'art de Moscou), Craig, Popova (Meyerhold), Neher (Berliner Ensemble) font des décors. Le mot a donc pris dès le début du siècle une expansion considérable, pour ne plus désigner qu'une organisation de l'espace, figurative ou non. Il faudra longtemps pour que ce sens soit sanctionné. C'est ce que fera par exemple Bablet, dans son ouvrage classique *le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, paru en 1965, lorsqu'il proposera cette définition du décor: «L'ensemble des éléments qui ont pour fin l'organisation de l'espace scénique, quels que soient la structure de cet espace et le rapport qui le lie à l'espace réservé aux spectateurs»⁵. Ainsi, la plupart des fonctions que l'on reconnaît aujourd'hui au décor furent expérimentées dès les années vingt. Un décor d'Appia est une image mentale, Meyerhold invente la «machine à jouer», d'autres (Jessner, Piscator, Reigbert, etc.) développent en virtuose le potentiel métaphorique de l'espace scénique.

⁵ Denis Bablet, *le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Éd. du CNRS, 1965, p. X.

Puisque les mots «décor», «décoration» et «décorateur» avaient su à ce point s'adapter aux divers changements survenus tout au cours du XX^e siècle, pourquoi encore une fois les remplacer tardivement par ceux de «scénographie» et de «scénographe»? Parce que ceux-ci sont «incontestablement plus chics»⁶, comme on le dit en raillant? Simple effet de mode pour marquer l'aboutissement d'un long processus d'évolution? Posons une autre hypothèse: pourquoi ne marqueraient-ils pas plutôt un début, celui d'une autre manière de concevoir l'espace scénique, une manière à la lettre postmoderne, mettant en cause la conception totalisante de la pratique du théâtre qui dominait depuis la fin du XIX^e siècle?

Scénographie

Précisons d'abord que cette substitution, toute récente, est loin d'être achevée. «Scénographe» et «scénographie», pour désigner l'art de celui-ci, ont tendance à s'imposer peut-être davantage du côté de la critique, surtout universitaire, que du côté de la pratique. C'est ainsi, par exemple, que Georges Banu, en 1982, coordonnait un dossier intitulé «Scénographie: images et lieux» dans la revue *Alternatives théâtrales*. Les dictionnaires de Pavis et de Corvin consacrent d'importants articles à «scénographie». Mais déjà Temkine, dans *Mettre en scène au présent* (1977), ou Roubine, dans *Théâtre et mise en scène* (1980), utilisaient largement l'un et l'autre termes.

Par ailleurs Peduzzi, le scénographe qui fait équipe avec Patrice Chéreau, dira que le mot «décor» ne le «gêne» pas⁷; il l'utilise d'ailleurs lorsque, par exemple, il parle du *Ring* de 1976⁸. Chéreau, quant à lui, parle toujours de

⁶ Henri Loyrette, «L'étonnement d'Hermiane», dans *Théâtre en Europe*, n° 6, avril 1985, p. 106.

⁷ Richard Peduzzi, «La mémoire et le vide», dans *Théâtre en Europe*, n° 6, avril 1985, p. 102.

⁸ Richard Peduzzi, «Construire ma peinture», dans *Histoire d'un Ring*, Paris, Laffont, 1980, p. 91 sq.

Peduzzi comme d'un «décorateur». Même «vieux» usage dans un dossier consacré par *Théâtre en Europe* à Aillaud. On pourrait multiplier les exemples. Cependant d'autres praticiens préfèrent se voir désignés, et se désignent eux-mêmes clairement, comme des «scénographes». C'est le cas de Frigerio⁹, le collaborateur de Strehler, ou encore de Kokkos¹⁰.

Mais l'emploi de «scénographie» pour désigner, par métonymie, le décor lui-même, reste rare. Prenant au hasard les programmes de productions récentes ici et en France (*Peau, chair et os*, *Provincetown Playhouse*, *En attendant Godot*, *Wouf Wouf*, *le Temps et la chambre*), on n'y trouve qu'un seul usage du mot «scénographie»¹¹. À la revue *Jeu*, on n'a pas semble-t-il de politique arrêtée à ce sujet. Dans les «fiches» qui précèdent les comptes rendus critiques, on utilise l'un ou l'autre (le plus souvent «décor»), suivant peut-être en cela le programme du spectacle dont il est question dans l'article.

Il ne s'agit en rien d'une enquête. Ce sont là quelques cas de figure, comme on dit maintenant. Ils suffisent à montrer que ces nouvelles appellations, sans avoir complètement remplacé les anciennes, sont maintenant très largement en usage. Que disent-elles d'autre, ou de plus, que ce que «décor», tel que défini plus haut, disait déjà?

«Une illusion vraie»

Les dictionnaires de théâtre (Pavis, Corvin) ne nous sont pas d'un grand secours à ce propos. Ils interprètent généralement l'apparition du mot scénogra-

⁹ Ezo Frigerio, dans *Théâtre en Europe*, n° 12, 1987, p. 87.

¹⁰ Georges Banu, «Quatre scénographes: des mots et des images», dans *Alternatives théâtrales*, n° 12, juillet 1982, p. 5.

¹¹ *Peau, chair et os*, Müller/Maheu, Carbone 14, 1991; *Provincetown Playhouse*, Chaurette/Ronfard, 1992; *En attendant Godot*, Beckett/Brassard, TNM, 1992; *Wouf Wouf*, Sauvageau/Messier, Repère, 1992; *le Temps et la chambre*, Strauss/Chéreau, 1991.

phie comme la sanction des révolutions scéniques du début du siècle. Elle signifierait, dit Pavis, l'avènement d'une «écriture dans l'espace», c'est-à-dire plus précisément le passage du décor peint à un espace à trois dimensions, du lieu figuré au dispositif, du texte dit au texte en interrelation avec tous les éléments scéniques¹². Tous changements très anciens et dont l'élargissement de sens du mot décor rendait déjà compte.

Si scénographie veut bien dire, étymologiquement, «écriture dans l'espace» et recouvre donc bien la nature des changements survenus, le mot renvoie aussi à ce «legs culturel de l'Occident»¹³ que sont le théâtre à l'italienne et la perspective. Et dans ce sens, il renvoie non plus tant à l'espace à trois dimensions dont la scène aurait repris possession avec Antoine ou Craig, mais à la peinture. La scénographie, c'est en effet, à l'origine, à la Renaissance, un terme de peinture désignant l'art de représenter en perspective. C'est donc une forme particulière d'illusionnisme, qui connaîtra au théâtre un développement éblouissant. On sait à quel point la scénographie baroque, liée au cadre de scène et à la salle en fer à cheval et à étages de loges, se répandit d'Italie à travers toute l'Europe et prescrivit pour au moins deux siècles la manière de représenter au théâtre.

La modernité théâtrale secoua ce modèle, au nom de la vérité qu'il fallait chercher au théâtre, vérité sociale ou vérité du sujet. Elle le fit, croit-on, contre le XIX^e siècle, qui n'aurait fait que perpétuer cette vieille théâtralité devenue exsangue. Est-ce bien le cas? C'est le XIX^e siècle qui, sous l'impulsion des Lumières (voir Diderot, par exemple), et avec le romantisme, rêva d'une nouvelle manière de représenter le monde. C'est lui qui, dès ses premières années, posa la Vérité dans la perspective de l'art. Au théâtre, on assista à une rapide dégradation de cette idée. Elle aboutit à la surcharge, au cabotinage, au développement d'une industrie de la décoration théâtrale fort habile, mais

¹² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éd. Sociales, 1987.

¹³ Georges Banu, «Des abstractions où l'on respire», dans Yannis Kokkos, *le scénographe et le héron*, Arles, Actes Sud, 1989, p. 146.

paresseuse, culinaire, platement imitative. Au point que le théâtre ne sembla possible à certains que sous sa forme littéraire. Contrairement à ce que voudrait un récit plus ou moins mythique de la naissance de la modernité, la «rupture» de 1880 ne ferait que répercuter, reprendre et redresser celle, originale et beaucoup plus profonde, du début du XIX^e siècle.

Donc, par-delà les tentatives de réalisme du XIX^e siècle, ce que refuse plus radicalement le théâtre avec l'apparition du metteur en scène, c'est la théâtralité baroque, lieu de l'illusion sans illusion, de l'incertitude du sens, de l'hétérogénéité. Or c'est cette théâtralité qui précisément inspire les plus grands de ceux qu'on appelle — ou qui s'appellent volontiers — des scénographes: Frigerio, Kokkos, Damiani, Aillaud, Peduzzi, etc. Voilà le supplément de sens qui serait rattaché à la réapparition du mot «scénographe»: un certain détachement de la modernité, un certain éloignement d'une conception autoritaire et exclusive du travail de mise en scène. Dort dirait une «émancipation» de la représentation¹⁴.

Le «scénographe» n'est plus en effet le «décorateur»; il ne se conçoit plus comme occupant provisoirement et sous son autorité une part du territoire appartenant dans son principe au metteur en scène: «Il s'agit de s'affronter à un spectacle dans sa totalité, autant sur le plan du texte que sur celui de l'image à produire et de l'espace scénique, même si celui-ci se rattache non seulement au théâtre, mais aussi à la peinture ou à l'architecture. [...] La scénographie ne se résume pas simplement à la production d'un objet, d'un espace plastique sur scène. J'estime que le scénographe ne produit pas seulement l'image finale, mais il participe à l'intégralité du processus qui mène vers la conception qui régit une mise en scène. Je n'assume pas une sorte d'intendance plastique du spectacle, je m'intègre comme une sorte de co-auteur»¹⁵. Cette déclaration de Kokkos, fort explicite, montre bien que le décor désormais n'est plus conçu comme le lieu

¹⁴ Bernard Dort, «La représentation émancipée», dans *la Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988, pp. 173-184.

¹⁵ Georges Banu, «Quatre scénographes: des mots et des images», *op. cit.*, p. 5.

d'intégration des éléments scéniques, mais comme un «discours critique»¹⁶, assumé par un artiste revendiquant sa pleine autonomie.

Faut-il préciser que ce «retour» n'a rien à voir avec un nouvel affleurement du motif classique, qu'il ne se ramène pas non plus à la citation postmoderne et qu'il dépasse ce que certains ont appelé le «nouveau maniérisme»¹⁷. Il marque:

- *un nouveau rapport avec l'image*: la scénographie, comme la décoration, est une façon de parler du réel en le montrant, dans un espace à trois dimensions où agissent des acteurs. Ce qui la particularise, c'est la netteté de la découpe, l'évidence de l'adoption d'un point de vue, le statut sensible de l'image, si bien que le spectateur s'y sent sollicité et impliqué en tant que tel, au titre de regardant;

- *un autre rapport avec l'acteur*: l'acteur n'est plus, suivant la leçon d'Appia, l'élément plastique duquel on part pour construire l'espace. Il s'y ajoute, s'y inscrit, il ne s'y intègre pas. Ce qui a comme conséquence un déplacement d'accent au plan du jeu, un glissement du corps à la parole. L'espace scénographique fournit à l'acteur un cadre fort, à l'artificialité duquel forcément il s'oppose. Pour cela précisément il devient un lieu privilégié de profération du texte (ou du chant);

- *un rapport avec l'histoire*: la scénographie joue volontiers avec la mémoire, celle du théâtre d'abord, si difficilement saisissable. «[...] nous ne travaillons

¹⁶ «Les grands et beaux décors de Frigerio sont avant tout des *discours critiques*. Ce sont des objets poétiques violents qui imposent une lecture critique de l'œuvre présentée. Ils interrogent, provoquent, et n'illustrent jamais le texte». Roger Planchon, dans *Théâtre en Europe*, n° 12, 1987, p. 74.

¹⁷ Voir le n° 5 de *l'Art du théâtre*, automne 1986, dossier «Le nouveau maniérisme», Actes Sud.

que pour aujourd'hui», écrit Kokkos¹⁸. D'où l'importance, et le plaisir, de donner, paradoxalement, à cet éphémère une dimension historique, de le faire traverser par le temps. C'est la légèreté du théâtre qui autorise cette gravité, qui en fait un lieu de mémoire (personnelle, collective, culturelle) si riche, si complexe, si troublant. La mémoire y tremble toujours un peu: est-ce bien cela, ce qui me touche, et m'en rappellerai-je? Rien n'y est certain, tout peut y être rappelé;

- *un rapport avec le temps*: il s'agit ici de celui de la narration. Une scénographie doit permettre le déroulement d'un récit. Sans ce potentiel narratif, elle n'est qu'une image, une image impressionnante peut-être, mais sans vertu dramatique. Un scénographe fait se conjuguer temps et espace;

- *une suspension de la leçon orientale*: Mnouchkine aime bien citer ce mot d'Artaud: «Le théâtre est d'essence orientale». Tous les modernes y ont cru, y ont trouvé leur chemin de Damas, y ont puisé leur inspiration, de Stanislavski à Brecht, en passant par Meyerhold et combien d'autres. De ce point de vue aussi, la scénographie se démarque. Par un recours à la tradition occidentale de la perspective, elle réagit au détachement du mimétique, à la fascination pour le vide qu'on structure selon d'autres lois que celles de la représentation figurative, à la symbolisation de l'espace. Il ne s'agit évidemment pas de régression, ni d'une adhésion naïve à une forme historique de théâtralité morte à tout jamais, mais d'une prise de position esthétique qui peut être fondée sur la nécessité de retrouver les conditions de la dénégation, c'est-à-dire du jeu de l'adhésion et de la séparation;

- *un autre rapport avec la matière*: la scénographie tire partie aujourd'hui de ce qui gênait tant les réformateurs de la fin du XIX^e siècle, à savoir la contradiction inscrite au cœur même du théâtre entre illusion et matière, entre représentation et réel: le réel de l'acteur d'abord, qui ne cessera jamais d'être scandaleux, et

¹⁸ Yannis Kokkos, «Comment créer des théâtres dans le théâtre», dans Yannis Kokkos, *le Scénographe et le héron*, p. 118.

celui, pour une part, du référent scénique (la vraie chaise usée contre le mur de toile peinte, si manifestement peinte).

On comprend mieux maintenant pourquoi la définition du théâtre que donne Artaud: «un moyen d'illusion vraie», nous avait retenu au départ. Lui, le Moderne, nous fournissait l'expression la plus juste pour désigner l'objet de ce trajet contemporain, trajet à rebours, qui réunit la scénographie (actuelle) à la scénographie (baroque): l'«illusion vraie», et non le Vrai (celui du monde ou celui de l'âme, qu'importe). Jamais évidemment Artaud n'aurait approuvé ce «retour». Mais il faut se dire que le décor moderne lui était tout aussi étranger. L'espace qu'il appelait de tous ses vœux — cela devint de plus en plus clair — était celui d'un «théâtre impossible», théâtre de la non-représentation, théâtre de la mort du théâtre, où illusion et vérité se confondraient¹⁹.

Le scénographe, lui, se contente d'essayer de rapprocher l'illusion et la vérité, comme les deux termes d'un oxymoron, prenant soin d'y laisser un espace où là seulement le théâtre peut exister.

¹⁹ Voir à ce propos les deux pages remarquables que Daniel Mesguich consacre à Artaud dans *l'Éternel éphémère*, Paris, Seuil, 1991, pp. 97-98.