Vers une scénographie de la métaphore : Allio et Planchon

Brigitte Prost

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1974>

DOI : 10.4000/doublejeu.1974

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2004

Pagination : 11-20

ISBN : 2-84133-226-8

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Brigitte Prost, « Vers une scénographie de la métaphore : Allio et Planchon », *Double jeu* [En ligne], 2 | 2004, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 06 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1974> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1974>

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

VERS UNE SCÉNOGRAPHIE DE LA MÉTAPHORE : ALLIO ET PLANCHON

Le décor, c'est une organisation de l'espace, au service d'une pièce, à travers une mise en scène que l'on connaît. Il s'agit de mettre son travail au service d'un contenu précis. Il faut que tout concourt sur le plateau à expliciter la pièce et qu'il existe toujours un rapport entre les formes et le texte.

René Allio¹

René Allio est très tôt dans sa carrière devenu décorateur de théâtre pour un répertoire d'avant-garde, travaillant sur des textes d'Arthur Adamov, de Jean Vauthier, de Rafael Alberti ou d'Eugène Ionesco. Dès 1948, il collabore avec André Roche et sa troupe d'amateurs à Marseille, le « Galion d'Or », puis rencontre deux metteurs en scène familiers des petits théâtres de la rive gauche, André Reybaz et Jacques Mauclair, pour lesquels il réalise les décors de *Capitaine Bada*², du *Repoussoir*³, de *L'Éternel Mari*⁴ et du *Professeur Taranne*⁵. C'est pour une autre pièce d'Arthur Adamov, *Paolo-Paoli*⁶, qu'il travaille pour la première fois avec Roger Planchon en 1957. Jusqu'en 1968, pendant plus de dix ans, il conçoit au Théâtre de la Cité de Villeurbanne une série de décors pour un répertoire très diversifié comportant notamment

1. Cité par N. Zand, « Le décorateur, cet incompris », *Libération*, 8 septembre 1961.
2. J. Vauthier, *Capitaine Bada*, mise en scène d'A. Reybaz, création le 12 janvier 1952 au Théâtre de Poche, à Paris.
3. R. Alberti, *Le Repoussoir ou La Fable de l'amour et des vieilles*, mise en scène d'A. Reybaz, création en janvier 1956 au Festival d'Arras.
4. *L'Éternel Mari* d'après Dostoïevski, adaptation et mise en scène de J. Mauclair, création le 28 mars 1952 au Théâtre de la Gaîté Montparnasse.
5. A. Adamov, *Le Professeur Taranne*, mise en scène de J. Mauclair, création le 18 mai 1954 au Théâtre de l'Œuvre.
6. A. Adamov, *Paolo-Paoli*, mise en scène de R. Planchon, création le 24 mai 1957 au Théâtre de la Comédie à Lyon.

des auteurs contemporains (Brecht, Gatti, Planchon), mais aussi des classiques français et étrangers (Shakespeare, Molière, Racine ou Marivaux).

L'étude de trois de ces réalisations, *George Dandin* en 1958⁷, *Le Tartuffe* en 1962⁸ et *Bérénice* en 1966⁹, permet de saisir une évolution significative pour comprendre tant la démarche personnelle de René Allio, que les nouvelles dimensions qu'acquiert le travail scénographique dans les décennies d'après-guerre. Cette évolution pourrait sans doute se résumer dans ces termes : la scénographie commence à se faire dramaturgie, c'est-à-dire qu'elle s'écarte de la figuration des lieux de la fable ou de la création d'un espace de jeu pour participer à l'élaboration du sens de la représentation. Comme l'affirme René Allio :

[...] il n'est plus seulement question d'imiter le monde en le reproduisant, mais d'élaborer tout un système de représentations où le choix des objets et des formes, leur aspect, leurs matières, leurs relations avec l'acteur, les mouvements qu'ils lui proposent, la façon dont ils organisent autour de lui l'espace de la scène, l'espace lui-même, jouent un rôle primordial. Il ne peut plus s'agir seulement de peinture. La plastique théâtrale renvoie d'abord aujourd'hui aux arts de l'espace et de la lumière : architecture et sculpture. Les plus modernes. Ses moyens sont les mêmes en effet, mais en outre si, comme l'architecture, elle doit organiser l'espace au service d'une fonction, elle doit s'efforcer de véhiculer des sens, d'épouser les propos et les intentions de l'auteur¹⁰.

Mais que faut-il entendre par là ? Comment la « plastique théâtrale » peut-elle « véhiculer des sens » ? Et ceux-ci se contentent-ils « d'épouser les propos et les intentions de l'auteur » ou ne constituent-ils pas plutôt, en appui des orientations de la mise en scène, un commentaire de l'œuvre ?

GEORGE DANDIN : UNE DRAMATURGIE DE L'OPPOSITION DE CLASSES

Lorsque René Allio prend en charge la scénographie du *George Dandin* que met en scène Roger Planchon en 1958, il a pour consigne de dégager la pièce

7. Molière, *George Dandin*, mise en scène de R. Planchon, création en octobre 1958 au Théâtre de la Cité de Villeurbanne.

8. Molière, *Le Tartuffe*, mise en scène de R. Planchon, création le 22 novembre 1962 au Théâtre de la Cité de Villeurbanne.

9. Racine, *Bérénice*, mise en scène de R. Planchon, création le 3 mars 1966 au Théâtre de la Cité de Villeurbanne.

10. R. Allio, « Une scène qui n'existe pas », *Les Lettres françaises*, 24-30 octobre 1963.

de l'imagerie convenue du siècle de Louis XIV et de donner une épaisseur matérielle à la représentation de la gentilhommière du personnage principal. Comme l'indique la « Petite Genèse illustrée d'un décor » dans le programme du spectacle :

Il s'agit d'un jardin-cour de ferme dans une imposante propriété.
 Montrons quatre choses :
 – la maison, riche propriété ;
 – la ferme qui la fait vivre ;
 – le jardin-cour où l'on mange les soirs d'été. Dans le coin le plus propre, la table des maîtres ; au fond, près des remises, la table des fermiers ;
 il y a aussi le chemin par où arrivent Clitandre, les Sotenville, etc.

Cette reconstitution a d'abord une valeur historique et entreprend de montrer sur la scène la vie quotidienne de paysans du xvii^e siècle, en prenant appui sur des peintures ou des gravures (Jacques Callot, Abraham Bosse, Rembrandt, Le Nain, Hobbema...). Pierre Marcabru commente en ces termes l'effet produit sur le plateau :

Ce metteur en scène, accompagné de son décorateur, René Allio, a acheté une ferme aux frères Le Nain, à Louis plus exactement, et dans cette ferme a installé une farce de Molière, une farce triste et qui fut un divertissement royal. Il y a donc d'un côté des valets, des écuries, du cheptel mort, du cheptel vif, des tas de foin, des champs et des barrières ; et de l'autre, des rôles, des dialogues et des sentiments. Tout le travail de Roger Planchon a consisté à unir par la mise en scène ces deux mondes hostiles, à les lier ensemble sur le théâtre. Côté ferme, c'est étonnant. L'exactitude dans le détail est fascinante, et l'élégance de ce détail rappelle la richesse décorative de Visconti, un Visconti qui ne céderait pas au joli, un Visconti tenu par les nécessités du réalisme. Certes, à la limite, on glisse vers le tableau vivant, vers le trop vrai, mais l'imagination de Planchon donne aux accords et désaccords humains une spontanéité et un naturel qui effacent le guindé de la reconstitution naturaliste. C'est l'intelligence du détail qui domine, et, chez Planchon, l'intelligence du détail tient du génie. Tout ce qui est silhouette, tout ce qui s'attache au décor est juste¹¹.

Si ces détails ont d'abord une valeur référentielle et cherchent à donner une image vraisemblable de ce que pouvaient être les modes de vies dans la campagne française à l'époque de Molière, les objets présents sur le plateau « valent » également « à la fois plastiquement par leur matière et par leur forme et ont valeur de signes »¹². Ainsi une baratte sert-elle au jeu

11. P. Marcabru, *Le Figaro*, 22 novembre 1961.

12. D. Nores, « Vilar et Gischia : la "fête" théâtrale », *Le Jardin des arts*, février 1963 (archives du TNP de Villeurbanne).

de scène des acteurs, représentant à la fois pour Dandin « l'instrument de sa prospérité et le moyen de tenir qui le tient »¹³. Mieux, lorsque Dandin et Angélique, son épouse, prennent leur repas sur une table richement garnie et sur laquelle sont disposés des chandeliers et des couverts en argent, alors même que plus loin, près d'une remise, des paysans sont attablés pour un repas frugal pris avec des couverts en bois, le contraste des objets fait signe et dit les oppositions de classes sociales.

Plus largement, cette opposition est reprise dans la plantation du décor qui présente en vis-à-vis la maison de Dandin, riche gentilhomme, et la remise où s'abritent les paysans. La première, à jardin¹⁴, apparaît massive, en pierres et construite sur plusieurs étages, quand la seconde n'est qu'un précaire assemblage de planches surmonté d'un pigeonnier bancal, comme amarré sur un mât de cocagne. C'est précisément dans ces mises en parallèle de deux mondes que le décor revêt une dimension clairement dramaturgique, donnant une image concrète de la situation sociale de Dandin. D'autres éléments scéniques viennent compléter cette dimension quasi allégorique de la scénographie : par exemple des draps immaculés (symbole peut-être d'un mariage non consommé) sont tendus entre les deux espaces d'habitation et marquent par là même le fait que Dandin est dans un entre-deux ; venant de l'un, il n'a pas encore tout à fait trouvé sa place dans l'autre.

LE TARTUFFE : « TRADUIRE LE TEMPS PAR L'ESPACE »¹⁵

Pour le décor du *Tartuffe* mis en scène par Roger Planchon en 1962¹⁶, René Allio choisit de réaliser ce qu'il appelle une « machine à jouer ». Dans un entretien avec Jean-Pierre Sarrazac où ce dernier insiste sur la dimension de « fonctionnalité et de transformabilité du décor », sur « son aspect praticable », il explique qu'il n'entend pas tant sous cette formule de « la machine à jouer » la « machinerie » du décor que « la spécificité et la fonction d'une scénographie » :

13. D. Nores, « Vilar et Gischia... ».

14. Comme le montrent les documents d'archives conservés au TNP de Villeurbanne. La photographie publiée dans la monographie d'É. Copfermann : *Roger Planchon*, Lausanne, La Cité, 1969, ill. 5, a été malencontreusement reproduite à l'envers.

15. É. Copfermann, *Roger Planchon*, p. 176.

16. Pour lequel le Syndicat professionnel de la critique dramatique et musicale, placé sous la présidence de Paul-Louis Mignon, lui a décerné le prix du meilleur décorateur.

Ma définition personnelle de la machine à jouer, je l'avais trouvée chez Le Corbusier [...] dans une page où ce dernier parlait des maisons 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 jouer¹⁷.

Le principe du décor du premier *Tartuffe* que met en scène Roger Planchon repose principalement sur l'ouverture progressive de l'espace : après chaque acte, la ferme qui occupe le fond de la scène se lève pour lui donner une profondeur supplémentaire ; un nouveau fond apparaît avec son ameublement et ses tableaux, donnant l'illusion d'un changement de pièce, et donc de l'étendue, de la variété, de la richesse de cette maison de grand commis du roi, conçue dans un style versaillais, avec notamment un somptueux parquet de marqueterie : René Allio et Roger Planchon entendent ainsi souligner un aspect généralement négligé de la pièce, le fait qu'Orgon n'est pas un simple bourgeois, mais bien un homme de pouvoir qui a soutenu le roi pendant la Fronde et en a tiré bénéfice.

Aux murs, contre les boiseries, en trumeaux ou sur les dessus de portes, sont placées des peintures du xvii^e siècle aux sujets religieux ou profanes, ou plus exactement des reproductions photographiques de ces peintures, en noir et blanc, encadrées, et qui forment un contraste avec le luxe et la vraisemblance historique du mobilier et de la décoration. L'accent est mis sur le traitement baroque, mélodramatique et sensuel des motifs religieux, une dimension qui tend à s'effacer au dernier acte avec la découverte d'un fond de scène sans ornements. Mais c'est par le mouvement d'approfondissement de l'espace que la scénographie de René Allio donne une équivalence plastique à l'action dramatique : la découverte progressive de la maison d'Orgon constitue comme une visualisation de l'emprise grandissante de Tartuffe, puis s'achève sur la mise en évidence d'une porte – ouverture sur l'extérieur par laquelle l'intrigue privée devient tout à coup politique.

Le cadre dans lequel évolue Orgon ne dit pas seulement sa richesse, mais il suggère aussi, par la présence insistante de nus masculins dans le choix des tableaux, l'homosexualité latente du personnage, perceptible par ailleurs à travers le jeu des comédiens. Dans une forme de prologue, Roger Planchon donne des indices de cette interprétation de la pièce : un

17. R. Allio, « De la machine à jouer au paysage mental » (entretien avec Jean-Pierre Sarrazac), *Travail théâtral*, n° 28-29, juillet-décembre 1977, p. 109.

rideau de scène reproduit à très grande échelle une descente de croix¹⁸ où le Christ apparaît dans une nudité troublante ; à l'emplacement de son sexe, une porte s'ouvre pour laisser passer la servante Flipote, munie d'une lanterne, et qui examine avec étonnement l'immense tableau.

Une porte dérobée s'ouvrant sur une immense Descente de Croix ; des murs mordorés sentant la rente et l'encens ; des cloisons de boiserie blondes et d'images sulpiciennes découvrant le vide au rythme où tombent les masques : tout le squelette de la pièce est ainsi figuré dans l'espace, toute sa chair blafarde de société minée par ses mensonges¹⁹.

Ce témoignage de Bertrand Poirot-Delpech dit combien le décor ne constitue pas véritablement une traduction dans l'espace de la pièce de Molière, mais fonctionne en dialogue avec le travail du metteur en scène. Plutôt que « d'épouser les propos et les intentions de l'auteur » comme l'affirmait René Allio, la contribution du scénographe, par le recours à des éléments de décor qui dénotent la position sociale du personnage ou connotent ses inclinations homosexuelles – comme par la dynamique du dispositif scénique accompagnant le déroulement de l'action dramatique – participe pleinement au travail dramaturgique et à l'établissement d'une lecture renouvelée de l'œuvre.

BÉRÉNICE : CONSTRUIRE UNE IMAGE POÉTIQUE

Si les décors de *George Dandin* et du *Tartuffe* mis en scène par Roger Planchon s'inscrivent encore dans l'horizon d'attente des spectateurs, en ne s'écartant que faiblement des modes de représentation habituels du répertoire classique, il en va différemment de ceux de *Bérénice*. Les problèmes posés par cette œuvre sont, en effet, d'une autre nature : d'une part l'action ne se déroule pas au xvii^e siècle, mais dans l'Antiquité romaine, ce qui crée une articulation plus complexe des temporalités, d'autre part la pièce nécessite la représentation d'un espace tragique où s'affrontent deux sphères inconciliables, le domaine public de l'exercice du pouvoir et celui, intime, des passions amoureuses. En outre, le travail sur ce décor marque, de l'aveu même du scénographe, une nouvelle étape dans sa recherche :

18. Il s'agit de la reproduction d'un tableau anonyme du xvii^e siècle conservé au Musée des Beaux-Arts de Dijon.

19. *Le Monde*, 11 mars 1964.

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 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. Dans *Les Âmes mortes*²⁰ nous avons un souci didactique – séparer nettement les deux espaces : tandis qu'à l'avant-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 la 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, [...] 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'action²¹.

Cette image est celle d'un praticable de forme carrée posé sur la scène et représentant une antichambre de palais : l'un de ses angles orienté vers la salle forme un éperon à l'avant-scène ; cette configuration particulière crée un sentiment d'étrangeté chez le public, d'autant plus que les acteurs ont pour consigne de se déplacer non suivant l'axe cour-jardin ou face-lointain, mais parallèlement aux côtés du carré. L'effet insolite met d'emblée ce même public en position d'observateur devant un espace-piège qui multiplie les ouvertures et les angles de vue grâce à l'instauration d'un jeu de miroirs.

Ce qui apparaît clairement toutefois, ce sont deux territoires opposés l'un à l'autre, ceux des personnages principaux, Titus et Bérénice. Côté jardin, dans un renforcement, s'impose à la vue du public une porte sombre, massive et austère, décorée à pointes de diamant, « la porte des services » (selon René Allio) où veille Paulin, le gardien muet du pouvoir, observant ce qui se joue sur scène²². Cette entrée, qui est censée donner sur les grandes salles du palais, correspond à l'espace de Titus. Côté cour, une autre ouverture encadrée d'un rideau et d'un dais réalisés dans un lourd tissu richement damassé, bleu pâle, fait pendant à la première : c'est celle, baignée de lumière, qui donne accès aux appartements de Bérénice et laisse visible depuis la salle un couloir tapissé d'une fourrure beige à longs poils qui déborde de cette entrée, recouvrant un praticable – lequel, par ses dimensions, a toutes les apparences d'un lit, mais où sont placés trois sièges pliants.

20. *Les Âmes mortes*, d'après N. Gogol, adapté par A. Adamov, mise en scène de R. Planchon et décor de R. Allio, Théâtre de la Cité, Villeurbanne, 1960.

21. R. Allio, « De la machine à jouer au paysage mental », p. 109.

22. Notamment aux scènes 4 de l'acte II ou 1 de l'acte III.

Entre les deux, dans l'angle opposé à l'éperon face au public, s'ouvrent deux couloirs étincelants qui se rejoignent perpendiculairement, entièrement couverts de miroirs comme dans un palais des glaces de fête foraine.

Les matériaux, les formes, les couleurs et les luminosités sont là pour dire combien la sensualité et l'amour sont du côté de Bérénice, quand les valeurs de l'ordre et de l'austérité sont du côté de Titus. Par ailleurs, les panneaux de boiseries à caissons et les miroirs ont une valeur historiciste : ce sont en effet des éléments qui renvoient non à l'Empire romain, mais au ^{xvii}^e siècle, le premier relevant d'un art décoratif propre au siècle de Louis XIII, le second pouvant lointainement évoquer la galerie des Glaces de Versailles.

En réalité, cette fois encore, la scénographie se fait dramaturgie, mais sur le mode d'une relation symbolique ou métaphorique qui passe en particulier par quelques effets d'étrangeté, comme la teinte bleutée des boiseries. Y participent aussi le praticable disposé devant l'entrée de l'appartement de Bérénice – constituant comme une excroissance de celui-ci jusque dans l'antichambre –, ou encore les couloirs vitrés, irréels, sans connexion logique avec la disposition des appartements et qui forment comme un double fond de la scène. Leurs parois permettent de reproduire à l'infini l'image des acteurs qui passent dans leur champ, notamment lors des monologues d'Antiochus et de Titus. Ce faisant, elles mettent en scène le dédoublement presque schizophrène des personnages : à l'acte IV, scène 3, Titus se concerte avec ses reflets, les interpelle comme d'autres lui-même. Le monologue tragique est ainsi distancié ; les miroirs viennent dire indirectement l'état psychotique du personnage, incapable de se construire un moi unifié. Il y a une métaphore, c'est-à-dire un établissement d'un raisonnement analogique : la démultiplication des reflets dans le miroir évoque celle des identités chez les personnages. L'effet produit par ce dispositif se rapproche, mais pour les faire coexister dans un même espace, de la distinction faite par Bertolt Brecht entre formes dramatiques et formes épiques du théâtre. Tandis que le monologue prononcé par l'acteur est, pour le public, « occasion de sentiment », le jeu devant les miroirs « éveille son activité intellectuelle »²³. Roger Planchon commente ainsi cette activité dans le programme du spectacle :

Cette boîte à miroirs nous a paru offrir une correspondance poétique avec la façon dont les personnages s'interpellent, s'interrogent. Ils sont là se mirant dans leurs monologues, et inscrits dans les glaces. Réalité, renvoyée comme dans les miroirs, inversée. Les miroirs multiplient ce monde incertain. Titus croit qu'il aime toujours Bérénice, il ne sait pas

23. B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Arche, 1963, p. 40-41.

encore qu'il ne l'aime plus. Antiochus croit se sacrifier pour le bonheur de Titus et de Bérénice. Quel sens attribuer à cette illusion bâtie sur une méprise « Vous aimez, on vous aime » ? Introspections psychologiques, méprises, boîtes à miroirs. Peut-être faut-il quelque part des miroirs pour reconnaître son visage fût-ce au prix d'une illusion²⁴.

En somme, l'image scénique que René Allio cherche à établir est une sorte d'« image poétique » qui agit sur la perception de l'ensemble du spectacle, créant à la fois l'espace de l'action dramatique et ses prolongements dans la réflexion ou dans l'imaginaire. Comme l'affirme René Allio en 1963 dans un entretien pour *Les Lettres françaises*, il faudrait

pour chaque pièce, inventer une sorte de langage pour l'œil qui soutienne les significations de la pièce, les prolonge et leur fasse écho, tantôt de façon diffuse et subtile, à la manière d'images poétiques (où les sens fortuits ne sont pas moins importants que ceux que l'on a cherchés), à l'intérieur du registre et du mode d'expression choisi. C'est ici que nous sommes le plus désarmés. Cette démarche exigerait une grande liberté de choix et de moyens offerts sur le théâtre au metteur en scène et au plasticien pour mettre en œuvre ce qu'il devient inexact d'appeler la « décoration » puisque son rôle n'est plus du tout ornemental et qu'elle est un *acteur* de plus sur le théâtre. Les auteurs, les metteurs en scène, les acteurs travaillent pour une scène qui n'existe pas. Il faut tenter de la leur donner²⁵.

La scénographie devient donc commentaire dramaturgique, mais selon des modalités variables. Lorsque René Allio imagine et construit les décors de *George Dandin* et du *Tartuffe*, les éléments qu'il rassemble ont à la fois une valeur de « représentation », puisqu'ils permettent de situer l'action dramatique dans le temps et l'espace, et une valeur de « présentation » (pour reprendre les termes mêmes de René Allio), en ce sens qu'ils servent aussi à définir et commenter l'intrigue. Mais quand il réalise la scénographie de *Bérénice*, c'est un espace presque entièrement symbolique qu'il compose pour la tragédie racinienne. La valeur signifiante des éléments scéniques ne vient pas s'ajouter comme une dimension supplémentaire à la construction de l'espace fictionnel ; c'est la totalité de l'image scénique qui fonctionne comme un réseau dense de significations métaphoriques, appelant un processus de lecture proche de celui que réclame un tableau.

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'image est statique, mais

24. Programme de *Bérénice*, mise en scène de R. Planchon (archives du TNP de Villeurbanne).

25. R. Allio, « Une scène qui n'existe pas ».

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 [...]. 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 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 fouiller longuement, profondément une image²⁶...

Cette recherche de la transformation de l'espace en temporalité n'est pas propre à ces réalisations, mais constitue une préoccupation qui traverse toute l'œuvre de René Allio. On la retrouve en effet tant chez le scénographe que chez le peintre qui s'interroge sur la façon d'intégrer une expérience du temps dans la contemplation du tableau et qui songe même un moment à y introduire le cinétisme²⁷. Et c'est tout naturellement qu'elle trouvera son accomplissement dans ses films.

BRIGITTE PROST

UNIVERSITÉ DE HAUTE BRETAGNE, RENNES II

26. R. Allio, « De la machine à jouer au paysage mental », p. 108.

27. Voir « René Allio », *Actualité de la scénographie*, n° 33, 3^e trimestre 1987, p. 109.