Images, théâtralité, imaginaire

Les sources visuelles entre historiographie théâtrale et dramaturgie du regard

Renzo Guardenti

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/998>

DOI : 10.4000/doublejeu.998

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 13-22

ISBN : 978-2-84133-397-4

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Renzo Guardenti, « Images, théâtralité, imaginaire », *Double jeu* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 21 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/998> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.998>

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

IMAGES, THÉÂTRALITÉ, IMAGINAIRE

LES SOURCES VISUELLES ENTRE HISTORIOGRAPHIE THÉÂTRALE ET DRAMATURGIE DU REGARD

L'iconographie théâtrale est, encore de nos jours, une des grandes questions irrésolues de l'historiographie théâtrale. Souvent ignorées, à cause d'une tradition texto-centrique fortement enracinée dans les études théâtrales, ou bien utilisées simplement comme illustrations, les images de théâtre sont, au contraire, une source très importante puisqu'elles attestent, par leur existence même, la nature visuelle des arts de la scène et, de fait, elles permettent la survivance de la mémoire de formes artistiques qui, en raison de leur caractère éphémère, risqueraient d'être reléguées dans le domaine de la parole, du discours, du texte écrit. Ces images sont caractérisées par une double nature : d'une part, elles sont des objets artistiques complètement autonomes – un dessin, un tableau, une gravure, une photographie, etc. – et pour cette raison elles peuvent être considérées comme des *monuments* ; d'autre part, elles sont la sédimentation visuelle de pratiques de la scène et deviennent ainsi la source, le *document*, l'outil indispensable d'une historiographie visant à la reconstruction et à l'analyse de spectacles et de formes scéniques¹.

Ces images forment un ensemble en continuelle expansion, très varié et changeant : des peintures sur vases de la Grèce antique jusqu'aux photographies numériques, les sources iconographiques sur le spectacle ont donné lieu à un répertoire difficile à quantifier, divisé en une ample série de typologies concernant les techniques artistiques, aussi bien que leur fonction, c'est-à-dire le but dans lequel elles ont été réalisées. Témoignage visuel de pratiques et usages de la scène ou, plus généralement, de la

1. Sur les notions de *document* et de *monument* voir : Jacques Le Goff, « Documento / Monumento », in *Enciclopedia Einaudi*, R. Romano (dir.), Turin, Einaudi, 1978, t. V, p. 38-48.

vie théâtrale, l'iconographie théâtrale est non seulement un champ de recherches presque illimité, mais elle est aussi un terrain de vérification de questions de méthode précises, de perspectives d'utilisation, de rapport et de comparaison entre les différents milieux de l'expérience artistique.

IMAGE ET HISTORIOGRAPHIE

Prenons en considération, par exemple, le rapport entre le théâtre et les beaux-arts, qui a intéressé une bonne partie de l'historiographie des soixante dernières années. Il s'agit d'une question très controversée, avec d'importantes implications du point de vue méthodologique. On a commencé à s'interroger sur l'opportunité de considérer les sources visuelles comme indispensables à un exercice correct des études théâtrales, pour arriver à mettre en évidence une ample série de problèmes spécifiques, comme la mise au point, et, d'une façon convaincante, de la notion de *répertoire*, avec toutes les implications concernant le repérage des images, leur organisation dans des ensembles cohérents à partir des chronologies, des typologies de spectacles et des affinités thématiques ou techniques, leur catalogage du point de vue de la spécificité théâtrale du document, leur diffusion et consultation sur des banques de données informatisées², ou encore l'influence des styles et des techniques artistiques sur la valeur testimoniale de la source.

On s'est en outre posé des questions concernant l'influence du théâtre sur les beaux-arts, la diffusion de courants artistiques et artisanaux capables de déterminer des tendances esthétiques plus ou moins directement inspirées du théâtre : il s'agit, en somme, du théâtre qui sort de la scène et se glisse dans la vie quotidienne, au moyen de produits artistiques, artisanaux et manufacturés, comme dans le cas des magnifiques porcelaines de Meissen et de Nymphenburg représentant les masques de la *commedia dell'arte*, qui décoraient les salons de la haute bourgeoisie et de la noblesse au XVIII^e siècle. Et pour finir, on pourrait synthétiser, de façon concise,

-
2. C'est le cas de l'*Archivio* informatisé d'iconographie théâtrale *Dionysos*, dirigé par Renzo Guardenti dans le Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo de l'Università degli Studi de Florence, maintenant disponible en DVD : *Dionysos Archivio di iconografia teatrale* (*Dionysos Theatre Iconography Archive*), Corazzano (Pise), Titivillus Edizioni, 2006. Cet *Archivio*, qui contient plus de 21 000 images concernant les arts du spectacle de l'Antiquité à la première moitié du XX^e siècle, se fonde sur un système de catalogage qui privilégie la spécificité théâtrale des documents. Voir Renzo Guardenti, « Prima del software : note di metodo per un repertorio generale informatizzato dell'iconografia teatrale », *Quindi*, n° 17, 1997, p. 42-45 ; et, du même auteur, « Teatro e iconografia : un dossier », *Teatro e Storia*, n° 25, 2004, p. 10-101.

le rapport entre les beaux-arts et le théâtre dans une seule perspective de recherche : celle de la vérification de la crédibilité documentaire des sources iconographiques concernant les arts de la scène.

Les études sur le rapport entre le théâtre et les images sont tellement connues qu'il n'est pas nécessaire de les énumérer. On doit cependant rappeler que c'est à partir des années quarante (du XX^e siècle) – après des contributions importantes, comme les études d'Émile Mâle³ – que commencent à paraître des recherches spécifiques sur les rapports possibles entre les arts de la scène et les beaux-arts, selon une logique visant à mettre en évidence les analogies et les différences entre les deux domaines artistiques. De l'art au théâtre (ou du théâtre à l'art, selon un mouvement de réciprocité) : des titres comme *From Art to Theatre*, l'étude célèbre de George Riley Kernodle⁴, sont sans aucun doute significatifs non seulement de l'objet de la recherche, mais aussi de l'approche méthodologique qui la sous-tend. Ou bien, à peu près à la même époque, mais dans un domaine qui ne concerne pas immédiatement les arts du spectacle, la mise au point, par Erwin Panofsky⁵, d'une méthodologie efficace d'analyse, visant à établir, selon une perspective iconographique et iconologique, la « signification intrinsèque ou contenue » des œuvres d'art et à mettre en évidence les symboles dont elles sont porteuses⁶. Ou encore, en Italie, à partir des années trente, la formulation, par Carlo Ludovico Ragghianti, d'une théorie des arts visuels qui réunissait dans le même domaine conceptuel les beaux-arts, les arts de la scène et le cinéma, sur la base de la détermination de leur identité épistémologique essentielle : il s'agit d'une acquisition théorique très importante, qui pourrait et devrait être un vecteur privilégié des études théâtrales⁷.

En Italie, cette approche particulière s'est principalement fondée sur les études entreprises pendant les années soixante et soixante-dix, tout

-
3. Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, A. Colin, 1908.
 4. George R. Kernodle, *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1944.
 5. Voir Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, traduction sous la direction de R. Pedio, Turin, Einaudi, 1999 : *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, C. Herberre, B. Tesseydre (trad.), Paris, Gallimard, 1967. Édition originale : *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939.
 6. *Ibid.*, p. 7 sq.
 7. Voir, en particulier, Carlo Ludovico Ragghianti, « Cinema e teatro », in *Arti della visione. II. Spettacolo*, Turin, Einaudi, 1976, p. 5-35. Voir aussi, du même auteur, *Arti della visione. I. Cinema*, Turin, Einaudi, 1975, et *Arti della visione. III. Il linguaggio artistico*, Turin, Einaudi, 1979.

d'abord par Cesare Molinari⁸, puis par Ludovico Zorzi⁹, et continuées par leurs héritiers¹⁰ : deux lignes parallèles, et pour certains aspects divergentes non seulement du point de vue de la méthode, mais aussi pour les buts et les résultats de la recherche. La première vise en effet à « reconstituer », en termes historico-philologiques, certains phénomènes des arts du spectacle – ou même du fait théâtral – dans le but de mettre en évidence les procédés et les sédimentations successives des éléments qui ont déterminé la structure et la constitution de l'œuvre, en s'appuyant surtout sur des sources iconographiques, tandis que la seconde définit les contextes artistiques, de production et idéologiques qui, au cours des siècles, ont déterminé la parution de formes scéniques particulières.

D'un côté, donc, la reconstruction des procédés qui ont contribué à la réalisation du spectacle, la plus éphémère des œuvres d'art, et son analyse à partir de sa manifestation virtuelle créée par la recomposition de phénomènes, sur la base des pièces documentaires ; de l'autre, la mise en rapport de formes et d'événements du spectacle, dans le champ plus vaste de l'histoire de la culture, selon des perspectives warburgienne et panofskyenne, qui tend à repérer et à interpréter des symptômes culturels et des symboles au moyen des images. Et Ludovico Zorzi va jusqu'à affirmer que « sans l'histoire des beaux-arts, l'histoire du spectacle risquerait de devenir une discipline sans objet »¹¹. Cette affirmation, bien qu'elle puisse sembler paradoxale et provocatrice, intéresse cependant les structures profondes des sciences du spectacle et met en évidence l'importance irremplaçable des sources visuelles dans la recherche théâtrale.

-
8. Voir Cesare Molinari, *Spettacoli fiorentini del Quattrocento. Contributi allo studio delle sacre rappresentazioni*, Venise, Neri Pozza, 1961 ; et, du même auteur, *Le Nozze degli Dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Rome, Bulzoni, 1968.
 9. Voir Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Turin, Einaudi, 1977 ; et, du même auteur, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Turin, Einaudi, 1988.
 10. À propos des lignes méthodologiques tracées par Cesare Molinari, voir Renzo Guardenti, *Gli Italiani a Parigi. La comédie italienne (1660-1697). Storia, iconografia, pratica scenica*, Rome, Bulzoni, 1990, 2 vol. et Sandra Pietrini, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Rome, Bulzoni, 2001 ; pour l'historiographie théâtrale dérivée de Ludovico Zorzi, voir Sara Mamone, *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una Regina, Maria de' Medici*, Florence, Le Lettere, 1998 et Stefano Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua perpetua memoria*, Florence, Le Lettere, 1998.
 11. Ludovico Zorzi, « Figurazione pittorica e figurazione teatrale », in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979, vol. I, p. 419-462. C'est nous qui traduisons.

DRAMATURGIES DU REGARD

Comme on l'a déjà dit, les arts de la scène reposent sur la notion d'image, qui pourrait être à la base de l'idée même de théâtralité. Dans un essai célèbre sur les projets dramaturgiques de Baudelaire, Roland Barthes s'interroge sur cette notion :

Qu'est-ce que la théâtralité ? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes, de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submergent le texte sous la plénitude de son langage extérieur¹².

La séduisante définition de Barthes n'épuise cependant pas la notion et met en évidence avec une nonchalance apparente ce qui, en réalité, est sous-tendu par le mot, c'est-à-dire l'indétermination et, par conséquent, la complexité de son réseau sémiotique, tout en soulignant – par l'énumération « des artifices sensuels » – les facteurs de risque liés à une approche épidermique de la définition. La théâtralité, « cette sorte de perception œcuménique », se manifesterait donc comme un vertige synesthésique, où les sollicitations des sens s'entrecroisent en créant une aura ambiguë, dont les éléments qui la composent devraient être tous débrouillés. C'est ce dont, paradoxalement, s'imprègne, selon Barthes, une grande partie de l'œuvre de Baudelaire, à l'exception des essais de dramaturgie¹³.

La question est tellement ouverte que, dans un colloque dédié à l'iconographie théâtrale, Martine de Rougemont s'est demandé, non sans provocation, si la théâtralité relève du visible, après avoir connoté la notion de manière différente selon ses contextes d'utilisation, en soulignant ainsi l'évidente oscillation du sens du mot¹⁴. Et lors du même colloque, Maria Ines Aliverti a démontré que, dans les théories de Diderot et de Gordon Craig, l'idée de théâtralité correspond à une configuration de la scène fondée sur la notion d'image. Ces problèmes se manifestent surtout pour l'iconographie théâtrale, où il est très difficile de délimiter avec précision le domaine de la recherche. Quelle est donc la documentation visuelle

12. Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 41-42.

13. *Ibid.*, p. 42.

14. Voir Martine de Rougemont, « La théâtralité relève-t-elle du visible ? Questions sur l'illustration théâtrale », in *European Theatre Iconography. Proceedings of the European Science Foundation Network* (Mayence, du 22 au 26 juillet 1998 ; Wassenaar, du 21 au 25 juillet 1999 ; Poggio a Caiano, du 20 au 23 juillet 2000), C. Balme, R. Erenstein, C. Molinari (dir.), Rome, Bulzoni, 2002, p. 121-139. Selon Martine de Rougemont, il faut distinguer entre figurations « théâtrale », « dramatique », « narrative », « didactique », « iconologique », « décorative ».

qui entre de plein droit dans ce champ ? S'il fallait agir sur la base d'une perspective particulièrement limitée, nous serions obligé de ne considérer comme pertinentes – et donc explicitement porteuses de théâtralité – que les sources « objectives », c'est-à-dire les documents qui proviennent du contexte de la production du spectacle et donc appartiennent génétiquement à l'événement théâtral, qu'il s'agisse de sources qui ont une valeur de projet, ou de mémoire : la maquette ou le croquis de costume et, à la limite, la photo de scène. Mais la question est plus ample : on sait, en effet, que du point de vue fonctionnel, c'est-à-dire de l'intentionnalité avec laquelle la source a été réalisée, la gamme des sources est très vaste, jusqu'à donner lieu à un panorama très articulé de typologies, multipliant ainsi d'une façon exponentielle le répertoire. Mais il y a aussi des sujets qui appartiennent au champ de l'iconographie théâtrale, en tant que reflets d'une « théâtralité » virtuelle, qui s'insinue dans des contextes figuratifs ne se rapportant pas directement au théâtre en tant que tel. C'est le cas, entre autres, de la peinture d'histoire qui s'est développée dans le milieu néo-classique entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, un genre très riche de systèmes gestuels et de composition, qui se rapportent, de près ou de loin, à la pratique théâtrale contemporaine, comme on le déduit par exemple du célèbre *Le Serment des Horaces* de Jacques-Louis David.

Si l'élargissement de la notion de théâtralité à certaines typologies documentaires contribue donc à étendre les catégories qui constituent le répertoire, les techniques artistiques et les conditionnements stylistiques peuvent en même temps entraîner non seulement une réduction de la « théâtralité » du sujet représenté, mais – en tant que filtre capable d'en influencer la qualité et les tons – ils peuvent aussi orienter l'interprétation vers une idée de théâtralité préconçue, provoquant des écarts imprévus et injustifiés entre ce qui est montré par l'image et nos connaissances d'une pratique de la scène : c'est le cas, désormais largement débattu, des rapports entre dessin, peinture et gravure. La théâtralité cependant peut être considérée non seulement comme une qualité intrinsèque d'un sujet, mais elle peut aussi être définie en tant que processus, même en faisant abstraction de ce qui a été effectivement représenté. Assez souvent, pour « trouver » le théâtre, il faut aller le chercher là où, du moins en apparence, il n'existe pas : par exemple, dans le très célèbre tableau *Les Ménines* de Velázquez, présenté d'une façon incomparable par Michel Foucault dans l'essai qui ouvre *Les mots et les choses*¹⁵. Les yeux de Foucault accompagnent le lecteur du tableau de Velázquez à travers un parcours qui se charge d'une tension dramatique causée par prolongement, juste en termes de durée,

15. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 19-31.

de la description d'une double perception, la vision de celui qui regarde le tableau et la vision du peintre qui se représente lui-même, regardant son image dans le moment de la création, avec le regard tourné vers le sujet qu'il s'apprête à représenter sur la toile qui, comme le châssis d'une coulisse, encadre la partie gauche du tableau.

Victorien Sardou – le magicien du théâtre français de la fin du XIX^e siècle, capable de créer des scènes à haute tension dramatique – aurait certainement aimé le suspense introduit par Foucault. Comme Sardou, qui par le biais de la « scène à faire », faisait précipiter les attentes du public dans le dénouement de l'intrigue, Foucault ne décèle le sujet du tableau qu'après un parcours long et zigzagant, fait de rebondissements, de renvois, d'écarts et de coïncidences entre la toile et l'observateur, entre l'observateur et le sujet invisible, entre le peintre, le sujet et l'observateur. Nous sommes à la cour d'Espagne. Dans la salle où Diego Velázquez est en train de peindre, apparaissent Isabelle de Vesco, l'infante d'Espagne Marguerite, Maria Agustina Sarmento, la naine Maribarbola, le bouffon italien Nicola Pertusato ; au deuxième plan, enveloppés dans la pénombre, la dueña Marcela de Ulloa et un garde du corps, peut-être Diego Ruiz de Azcona, tandis que, sur les marches au-delà de la porte ouverte au fond, on aperçoit le dignitaire de cour José Nieto Velázquez. Mais le vrai sujet de la figuration, vers lequel se fixe l'attention du peintre et qui coïncide avec notre position d'observateurs, on peut le percevoir, comme on sait, sur le mur du fond, orné de plusieurs tableaux, où se découpe, comme une espèce de tache de lumière dans un cadre sombre, un tableau qui n'est pas un tableau, mais un miroir qui reflète les images des souverains d'Espagne Philippe IV et Marianna. Il s'agit donc de quelque chose d'impalpable, une espèce de vision ou d'hallucination, une pure image dont on ne peut vérifier la consistance physique, mais qui existe quand même et qui est visible. Le parcours tracé par Foucault nous mène presque inévitablement, une fois encore, vers Roland Barthes, dont l'œuvre a été trop souvent ignorée par l'historiographie théâtrale : dans le contexte italien, par exemple, on ne peut citer que deux contributions significatives, celles de Marco Consolini et Marco De Marinis¹⁶, qui évoquent la difficile relation du savant avec les arts de la scène. Mais les écrits de Barthes vers lesquels nous a conduit Foucault ne sont pas ceux des essais sur le théâtre, mais ceux des lumineuses considérations sur la photographie.

Peu de temps après la parution de l'édition italienne de *La chambre claire*, Nicola Savarese s'inspira de l'essai de Barthes pour une approche séduisante

16. Voir Roland Barthes, *Sul teatro*, M. Consolini (dir.), L. Santi (trad.), Rome, Meltemi, 2002 (postface de Gianfranco Marrone) ; et Marco De Marinis, « Barthes e il teatro : il dis-piacere della scena », in *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Rome-Bari, Laterza, 2004, p. 64-91.

des pratiques du kabuki japonais¹⁷. Mais ici la perspective est différente et elle prend directement en considération les matériaux dont l'historien du spectacle doit assez souvent tenir compte: des traces intermittentes, des fragments, si on les considère séparément, qui peuvent sembler de petites choses mortes et dénuées de sens, pâles reflets comme l'image fanée des souverains d'Espagne fixée par Velázquez dans le miroir des *Ménines*. Nous sommes dans une situation semblable à celle du *Spectator* barthésien face à la photographie: la photo est ce qui a été et qui ne revient pas, sinon sous forme « d'*eidôlon* émis par l'objet [...], le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie: le retour du mort »¹⁸.

Barthes avait, d'ailleurs, saisi la nature la plus profonde de la photographie dans un étroit lien génétique avec le spectacle, s'il est vrai que

Ce n'est pourtant pas [...] par la peinture que la photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre. Mais si la Photo me paraît plus proche du Théâtre, c'est à travers un relais singulier [...] : la Mort. On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des Morts. La Photo est comme un théâtre primitif, comme un tableau vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts¹⁹.

L'analogie entre la condition de l'historien du spectacle et celle du *Spectator* se fait encore plus forte lorsqu'on utilise l'iconographie théâtrale, qui se range, tout compte fait, au même niveau que la photographie dans la théorisation barthésienne: chaque source visuelle – qu'il s'agisse d'une peinture sur vase, d'un dessin, d'une gravure, d'un tableau, d'une photo de scène – est un simple *eidôlon*, un simulacre d'une présence scénique inexorablement passée. Il faut cependant revenir au passage de Foucault, dont la lecture s'enrichit de nouvelles perspectives. Si l'on fait abstraction des choix lexicaux – des mots comme spectacle, scène, spectateurs scandent avec une fréquence rythmée l'essai sur *Les Ménines* – qui, de toute façon, sont des symptômes d'une certaine attitude mentale, la théâtralité du tableau de Velázquez consiste essentiellement dans le parcours de lecture entrepris par le philosophe. Le réseau des rapports entre les différents sujets intérieurs et extérieurs au tableau, construit par Foucault avec une lente et croissante tension, se définit comme une véritable dramaturgie du regard qui s'accomplit avec la révélation du centre réel de la « scène ». *Ce drame de la perception*

17. Nicola Savarese, « Teatro nella camera chiara », *Quaderni di teatro*, n° 16, mai 1982, *Le Visioni del teatro*, p. 31-51.

18. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil (« Cahiers du cinéma » Gallimard ; 2), 1980, p. 22-23.

19. *Ibid.*, p. 56.

et de l'analyse, outre que sur les trajectoires des regards, se réalise à partir de la dimension temporelle mise en place par Foucault pendant son analyse.

Le facteur du « temps » – le temps de celui qui observe, de celui qui, au moyen de l'acte de regarder, prolonge la durée de la perception grâce à l'insistance de sa propre attention sur les différents détails du tableau et crée de nouvelles agglutinations proxémiques et conceptuelles, rendant ainsi dynamiques les éléments de la figuration – joue donc un rôle fondamental dans la théâtralisation du tableau et établit de fécondes intersections entre la peinture et le théâtre. Au cours des années trente, Carlo Ludovico Ragghianti avait déjà illustré avec efficacité ce noyau conceptuel²⁰, amenant, bien que de manière indirecte, à une méthodologie capable de développer des recherches et des perspectives analytiques de lecture des monuments figuratifs, dans le but d'établir des rapports entre les éléments qui les composent, selon des modalités qu'on peut appeler « dramaturgiques ».

Ainsi, sans vouloir tout ramener au spectacle ou voir le théâtre là où il n'existe pas, on peut quand même affirmer qu'une telle démarche permet de déplacer l'attention de l'objet d'étude au procédé de la composition qui l'a déterminé. Cela signifie aussi activer, au moyen d'une translation ultérieure, une espèce de dramaturgie intérieure, tout à fait différente du théâtre mental de Mallarmé, évoquée par le rapport entre le lecteur et la page écrite: un *théâtre-de-la-vision-intérieure*, parallèle aux *théâtres-en-forme-de-livre*²¹, subjectif, suggestif et évanescent comme les reflets du miroir du tableau de Velázquez, comme les aériennes et impalpables évolutions de Loïe Fuller, qui avaient tant fasciné les symbolistes. Et, dans cette évanescence, il y a toute la fascination des arts de la scène, et c'est cette même évanescence qui ajoute une valeur particulière aux images qui, même par fragments, en racontent l'histoire.

RENZO GUARDENTI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI, FLORENCE

20. « Il faut observer qu'il n'est pas possible qu'un tableau ou une sculpture existent d'une manière immédiate, pour le spectateur, pour celui qui les contemple de façon critique (c'est-à-dire pour celui qui reconstruit de façon critique le procédé, le travail de réalisation formelle de l'artiste [...] dans tous ses éléments). Avec un coup d'œil, bien qu'il soit magique, on n'arrive jamais à saisir une œuvre d'art dans la complexité des rapports qui l'ont déterminée [...] et qui ont amené l'artiste à la réaliser. L'œuvre d'art doit être donc assumée, parcourue, "développée" par le spectateur. Le temps donc, en tant qu'élément actif, en tant que "temps idéal", est présent aussi dans un tableau ou dans une sculpture [...] », Carlo Ludovico Ragghianti, « Cinema e teatro », p. 20. C'est nous qui traduisons.

21. Sur cette notion, voir Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologne, il Mulino, 1995, p. 211-232.