



La Scène centrale : un modèle utopique ?

L'origine des propriétés mythologiques de la scène centrale ou du théâtre en rond

Nathalie Toulouse-Carasso

Résumé

Cet article porte sur l'origine de la mise en place de la scène centrale ou du théâtre en rond à la fin du XIX^{ème} siècle. Sa valeur utopique est alors définie par ses propriétés mythologiques. Celles-ci permettent d'apporter des éléments de réponse sur les raisons et les causes de la quasi-disparition des théâtres en rond au milieu du XX^{ème} siècle et d'éclairer le phénomène plus récurrent du rapprochement scène/salle.

L'origine historique de la scène centrale

Le mouvement de la scène centrale a été amorcé à la fin du XIX^{ème} siècle en Angleterre, lorsque Godwin Craig (père d'E. Gordon Craig) présente *Hélène de Troie* d'après Homère au *Hengler's Circus* en 1886. A cette époque, les artistes de théâtre songent à rétablir l'espace scénique originel des œuvres antiques et shakespeariennes¹.

Alors que le système illusionniste du théâtre à l'italienne montre une séparation nette entre scène et salle, les théâtres anciens présentent au contraire une liaison importante entre l'aire de jeu et leur auditoire. En adoptant la configuration anglaise, les artistes du XIX^{ème} siècle pensent ainsi pouvoir offrir un regard unitaire à l'ensemble des spectateurs. Ce dispositif est pourtant soumis à une même organisation hiérarchique que celle de l'ancien théâtre traditionnel². À l'origine, les spectateurs aisés s'installent en hauteur, tandis que les moins fortunés assistent au spectacle debout, disposés tout autour de la scène.

Dans un extrait du prologue de la pièce *Henri V* de William Shakespeare, nous pouvons lire dans le monologue : «
Pouvons-nous entasser dans ce cercle en bois tous les casques qui épouvantaient l'air à Azincourt³ ? ». Ici, le chœur, qui fait allusion à la pièce telle qu'elle va être jouée, introduit les éléments de l'œuvre dans son environnement direct, c'est-à-dire au milieu du public, dans le théâtre en bois élisabéthain dont le toit circulaire est à ciel ouvert. Le *wooden O*, comme l'a nommé Shakespeare avait alors pour fonction de conserver un lien avec les vestiges du théâtre. Rappelons que ce théâtre anglais représente un lieu intermédiaire entre le monde supra-céleste (dont la forme circulaire du toit à ciel ouvert rappelle le

¹ Voir André Villiers, *La Scène centrale – Esthétique et pratique du théâtre en rond*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977, p. 19.

² Voir Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Éditions Nathan/HER – coll. Lettres Sup., 2000, p. 94-95.

³ William Shakespeare, *Henry V*, Paris, Le livre de poche, Librairie générale française, 2000, p. 31.

symbole) et le monde terrestre. Pendant la période médiévale, cette symbolique de l'espace a joué un rôle fondamental dans la répartition des spectateurs, placés en arc de cercle au plus près de l'action scénique. En effet, à cette époque le lien métaphysique, qui unit l'ensemble des interprètes et de l'audience, peut justifier une proximité plus importante avec la salle. Lorsqu'au XIX^{ème} siècle, les artistes de théâtre optent pour ce dispositif, ils opèrent cependant un retour vers un mode plus archaïque du théâtre.

La scène centrale partage la même symbolique de l'espace qui définit la forme circulaire comme une figuration du monde céleste⁴. Ces deux dispositifs ont, par ailleurs, souvent fait l'objet d'une confusion. Si le spécialiste du théâtre en rond français André Villiers évoque une représentation de Jacques Copeau au festival du Mai Florentin de 1935 sur une scène centrale alors qu'il s'agit en réalité d'une disposition à l'élisabéthaine, c'est que ces deux espaces scéniques sont assimilables à plus d'un titre⁵. En effet, ils sont nés à la même époque et ont tous deux une aire de jeu sans cadre qui permet un agencement de la salle tout autour de l'espace scénique et non face à lui. Il demeure toutefois un élément pour les dissocier. Le théâtre élisabéthain de forme demi-circulaire est le seul à posséder un mur de fond de scène, contrairement au théâtre en rond dont rien ne vient entraver la disposition entièrement circulaire du public. Pour trouver l'origine de la confusion qui règne entre ces deux configurations, il faut remonter à la fin du XIX^{ème} siècle, lorsque les pionniers du Théâtre Populaire réalisent les premiers essais de théâtre dans les cirques.

L'influence des arts populaires

A cette époque, seule la piste circassienne, avec ses gradins concentriques et son plateau nu, présente quelques similitudes avec le théâtre antique grec ou le théâtre élisabéthain. Dans un premier temps, la quête de proximité avec le public est comblée par la disposition de cette salle, placée au plus près de l'arène du cirque. Dans un second temps, cet agencement permet de renouveler la manière de mettre en scène les œuvres de Shakespeare ou les tragédies grecques. Comme le souligne Denis Bablet, le cirque incarnait, aux yeux de tous ces artistes « un lieu propice à redonner la valeur intrinsèque des œuvres du passé » :

Si le père de Gordon Craig, Godwin, monte *Hélène de Troie* au *Hengler's Circus* dès 1886, c'est que le cirque lui paraît convenir mieux que tout théâtre existant à la mise en valeur de ce drame. Si avant la première guerre mondiale, Reinhardt ordonne la représentation d'*Œdipe* dans l'enceinte du Cirque Schumann, c'est que la piste du cirque lui paraît seule apte à redonner à la tragédie antique la dimension et l'espace qu'elle nécessite⁶. »

Des expériences françaises similaires sont réalisées, par exemple celle de Lugné-Poe qui crée *Mesure pour mesure* de William Shakespeare au Cirque d'été, en 1898 ou celle de Firmin Gémier qui présente *Œdipe, roi de Thèbes* au Cirque d'Hiver, en 1919. En optant pour l'arène, ces pionniers pensent pouvoir se libérer du théâtre traditionnel architecturé en proposant une visibilité plus homogène pour l'ensemble des spectateurs. Cette notion égalitaire a pourtant largement été exagérée : le fait d'être placé devant la scène ou tout en haut des gradins du cirque n'offre pas du tout le même point de vue. De plus, en présentant du théâtre dans les arènes, ces artistes pensent avoir trouvé le moyen de relancer le caractère populaire du théâtre en établissant une étroite collaboration avec la salle. Ils sont également influencés par le genre de discipline représentée dans ces lieux (acrobaties, clown, jonglage...) ; cette notion leur apporte une vision plus physique du rôle du comédien. Au début du XX^{ème} siècle, l'engouement pour le cirque, qui est un des rares modèles à proposer de telles pratiques

⁴Voir Elie Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du CNRS, 1975, p. 80-81.

⁵ Voir André Villiers, *La Scène centrale – Esthétique et pratique du théâtre en rond*, op.cit., schéma planche 14.

⁶ Denis Bablet, « La Remise en question du lieu théâtral au XX^{ème} siècle », in *Le Lieu Théâtral dans la Société Moderne*, Paris, CNRS Éditions, 1963, p. 21-22.

dans son enceinte, passe par des artistes comme Charlie Chaplin. Cet interprète du music-hall américain a atteint une grande popularité accélérée par l'émergence du cinématographe. Pour l'illustre metteur en scène russe Vsevolod Meyerhold, il incarne un modèle pour son travail sur le corps. Même si toutes ces pratiques burlesques n'exploitent pas toujours la scène centrale, celles-ci se développent sur plusieurs hauteurs et profondeurs. Cette construction de l'espace met alors en valeur les mouvements et les déplacements des comédiens en sculptant leurs corps en trois dimensions. Rappelons que l'intérêt pour cette valorisation du corps a animé les scénographes du XX^{ème} siècle et a été à la base des conceptions spatiales les plus révolutionnaires, notamment celles de Jacques Polieri qui a exploité la scène centrale dans les années 1960. Enfin, en trouvant refuge dans les cirques, ces artistes pensent pouvoir conquérir « le non public », notamment des spectateurs issus d'une classe plus populaire que celle qu'ils ont l'habitude d'intéresser. Une utopie qui s'est soldée par un échec.

Malgré la vision utopique de ces pionniers, ces expérimentations dans les arènes n'ont pas été vaines. Max Reinhardt, par exemple, s'est servi de son expérience du cirque *Schumann* pour aménager, en 1919, le *Grosses Schauspielhaus* pourvu d'un vaste éperon qui pénètre dans la salle⁷. A la même époque, en 1912, Adolphe Appia conçoit la scénographie d'*Orphée et Eurydice* de Glück à l'institut Jaques-Dalcroze à Hellerau, sans cadre de scène et sans scène. De même, en 1920, lors de la rénovation du Théâtre du Vieux Colombier, Louis Jouvet propose à Jacques Copeau une salle et une scène se situant dans le prolongement l'une de l'autre. Ces expérimentations dans le cirque ont ainsi été à l'origine des modifications architecturales opérées sur le lieu théâtral traditionnel, tel que nous l'entendons.

Les illustrations de ces essais dans le cirque, présentés dans l'ouvrage d'André Villiers, nous permettent, par ailleurs, de constater que ceux-ci disposent d'un mur de fond de scène qui ferme une partie de la piste circulaire⁸. Le public ne prend donc place que sur trois côtés de la scène et non sur l'intégralité de l'arène. Cette disposition rappelle plutôt celle de la scène ouverte ; les gradins s'ouvrant en arc de cercle jusqu'au devant du proscenium et s'avancant profondément dans la salle. Cette distinction nous permet de comprendre comment une analogie entre ces deux espaces scéniques a pu se développer. En optant pour la scène ouverte dans l'enceinte du cirque, ces artistes ont donc participé à les amalgamer. De ce fait, ils ont également impulsé involontairement la réintroduction des théâtres en rond.

Des premiers essais scéniques au développement mondial des théâtres en rond

La formation des premières scènes centrales a lieu aux États-Unis. Les Américains adoptent ce nouveau mode d'expression scénique après le voyage en Europe d'Edmond Jones, qui a assisté en Allemagne aux expérimentations de théâtre dans le cirque de Max Reinhardt. De retour sur son continent, ce critique et illustrateur dessine les premiers contours d'une scène centrale dont la maquette est exposée à New-York⁹ : « Dès 1913, il [Jones] dessine la production la plus révolutionnaire bien que jamais réalisée, *Les Cenci* [de l'auteur Percy Bysshe Shelley], à jouer sur une arène centrale¹⁰. »

Ce précurseur, qui pressent déjà l'intérêt que va susciter ce dispositif, exerce une grande influence sur le développement des futurs théâtres en rond dans son pays. En effet, dès 1914, le premier essai de scène centrale est pratiqué par Azubah Latham, qui met en scène *The Mask*

⁷ André Villiers, *La Scène centrale – Esthétique et pratique du Théâtre en Rond*, op. cit., planche 8.

⁸ *Ibid.*, p. 18-19.

⁹ Voir Kenneth Macgowan, *The Theatre of Tomorrow*, New York, USA, Éditions Boni and Liveright, 1921, p. 274-275.

¹⁰ Denis Bablet, *Les Révolutions scéniques du XX^{ème} siècle*, Paris, Éditions Société Internationale d'Art du XX^{ème} siècle, 1975, p. 240-243.

of Joy dans le gymnase de l'université de Columbia, à New-York. Même si cette expérience est amateur, elle constitue la première en date sur une scène réellement centrale. Ce dispositif connaît ensuite un développement exponentiel avec des promoteurs comme Gilmore Brown qu'il l'essaie à *Pasadena House*, en Californie (1926) ; comme Hughes Glenn, dans le cadre universitaire au Penthouse, à Washington (1932) ; ou encore comme Margo Jones avec son Théâtre *Number 47*, au Texas, qui ouvre le premier théâtre en rond professionnel américain en 1947. Ce dispositif commence à se développer pour faire face à la carence générale du théâtre. Au début du XX^{ème} siècle, les contraintes économiques pour l'amortissement d'une salle de théâtre à l'italienne avec son rideau de fer, son équipement et ses décors, sont inaccessibles pour beaucoup d'artistes. Dans un premier temps, des amateurs passionnés élaborent les premiers essais scéniques du rond en les aménageant dans des locaux universitaires ou associatifs. Cette solution répond aux difficultés économiques en même temps que celle-ci participe à renouveler l'art dramatique outre Atlantique¹¹. De façon cyclique, ces remises en question de l'espace scénique, proposant un rapport cubique ou un rapport sphérique, permettent au théâtre de se ressourcer en modifiant notre perception de l'espace scénique¹². Malgré l'intérêt qu'il a suscité à ces débuts, le théâtre amateur se révèle inefficace à long terme pour se substituer au théâtre professionnel. Pour les artistes américains, la disponibilité et la détermination des acteurs amateurs n'est pas suffisante pour accéder à un théâtre de qualité¹³. De plus, l'aménagement d'une scène centrale n'a pas le même impact économique que la construction d'un théâtre en rond. Le développement professionnel de la scène centrale américaine, qui commence dans les années 1950, ne remporte pas l'adhésion de tous les artistes. La plupart sont plutôt en quête d'une flexibilité qu'ils trouvent dans le théâtre transformable, permettant de disposer du théâtre en rond, de la scène ouverte ou de la scène frontale selon la dramaturgie choisie.

Les Russes œuvrent également à l'élaboration du mouvement de la scène centrale. Leurs premières expériences commencent en 1921, lorsque Nikolaï Okhlopkov est chargé d'organiser les célébrations de la victoire des bolcheviks, à l'occasion des fêtes du 1^{er} mai, à Irkoutsk. Ces grandes manifestations politiques de masse théâtrale ont lieu sur des places publiques en plein air. Celles-ci rassemblent des milliers de personnes qui prennent place tout autour d'une grande tribune.

« Acteurs et public forment une communauté unie par le même idéal [...]. Trente mille personnes participèrent à cette opération. Okhlopkov restera fasciné par les spectacles de masse¹⁴. »

Il renouvelle cette pratique, qui lui apporte une vision différente de l'espace scénique, sur la scène centrale de son petit Théâtre Réaliste de Moscou, en 1933. Cet artiste russe, qui partage sa passion entre théâtre et cinéma, développe des procédés proches du cinématographe grâce à l'association de sa scène annulaire et sa scène centrale. Par exemple, en 1933 pour *La Mère* de Gorki, les spectateurs entourent et sont entourés par le spectacle.

« Le dispositif scénique favorise cette avalanche de chocs sonores et visuels perçus en simultanéité : les acteurs sont partout ; au-dessus, parmi, derrière ou devant les spectateurs. D'où les protestations de certains d'entre eux qui sortent épuisés d'avoir dû se tourner dans tous les sens pour "tout" voir. Mais le désordre est organisé par la lumière qui sélectionne, accentue certains détails en créant des effets de gros plan. C'est elle aussi qui interrompt le déroulement de l'action pour, comme par un flash-back, ramener le spectateur en arrière dans le temps¹⁵. »

¹¹ Voir Margo Jones, *Theatre in the round*, New York, USA, Editions Rinehart and Co, 1951, p. 37-38.

¹² Voir Etienne Souriau, « Le Cube et la Sphère », in *Architecture et Dramaturgie*, Communications présentées par André Villiers, in *Bibliothèque d'Esthétique*, Paris, Flammarion Éditeur, 1950, p. 498.

¹³ Margo Jones, *Theatre in the round*, op.cit., p. 63.

¹⁴ Marie-Christine Autant-Mathieu, « Unir les arts pour souder les hommes : le théâtre de Nikolaï Okhlopkov », in *L'Œuvre d'art totale*, Paris, CNRS Éditions – coll. « Arts du spectacle / Spectacles, histoire, société », 1995, p. 180.

¹⁵ *Ibid.*, p. 181.

Les spectateurs s'approprient volontiers l'univers de l'œuvre qui traite de la révolution prolétarienne russe puisqu'ils vivent les mêmes événements à l'extérieur. Ici le contexte de la scène centrale leur apporte un moyen supplémentaire pour exprimer leur révolte, en les plaçant au cœur du dispositif.

Plus tard, en 1960, Nikolaï Okhlopkov collabore également au projet de théâtre expérimental circulaire de Maïakovski, à Moscou. Ce théâtre transformable comporte alors un amphithéâtre fixe, un parterre tournant, un tambour avec plates-formes sur ascenseurs, des disques latéraux encastrés mobiles, une paroi coulissante de la scène et la possibilité d'une variation du placement du public¹⁶.

L'ancienne U.R.S.S. a influencé le mouvement de la scène centrale à plus d'un titre. Vsevolod Meyerhold, qui n'a jamais élaboré de théâtre en rond, utilise souvent des espaces circulaires pour renouveler la perception de la scène frontale. En tant que leader incontestable de la révolution théâtrale populaire, il a régulièrement mis en place des plateaux circulaires tournants pour apporter une dynamique supplémentaire à ces mises en scène¹⁷.

Pendant, en 1937, une injonction déclenche la fermeture du Théâtre Réaliste de Moscou ainsi que l'abandon du projet de théâtre circulaire de Meyerhold qui n'a finalement jamais été réalisé « [...] les autorités culturelles imposent au théâtre [russe] la scène frontale... »¹⁸. Cet arrêté a sans doute participé à reconsidérer cette forme comme une disposition démocratique.

Dans la première moitié du XX^{ème} siècle, l'Allemagne, qui a été une plaque tournante des productions artistiques provenant de l'U.R.S.S. et de l'Europe occidentale, participe également à l'élaboration de la scène centrale européenne. Comme nous le rappelons plus haut, Max Reinhardt joue déjà un rôle important dans le développement des premières scènes centrales américaines. En 1920, les membres du théâtre du *Bauhaus* apportent aussi leur contribution au développement mondial de la scène centrale. Pour eux, il s'agit de placer l'action non plus devant mais au centre. Ils entendent ainsi mouvoir les spectateurs en même temps qu'ils déplacent les éléments scéniques, les faisant participer à la mobilité totale du théâtre. Ces utopistes se proposent d'éduquer les hommes et de les amener à penser autrement par le biais du mouvement. Leur projet d'*U-Theater*, par exemple, se compose de deux séries de rangs en forme de U, disposés en amphithéâtre dont les sièges sont mobiles et pivotants. A cela, il faut rajouter que la partie cylindrique placée au centre est déplaçable dans tous les sens. Il s'agit d'une sorte de scène de liaison entre l'aire de jeu et les gradins dont certaines parties sont mobiles et reliées par une passerelle à la scène supérieure¹⁹. Cette esquisse ne comporte ni donnée technique ni solution pratique pour assurer une cohérence d'ensemble. La plupart des projets du Bauhaus, présentés dans des lieux d'exposition internationale aux États-Unis, en Allemagne ou en France, ont toutefois acquis une renommée mondiale²⁰.

Ce phénomène, qui avait commencé très lentement au début du XX^{ème} siècle, a ensuite connu un développement plus important dans les années 1950. Influencée par les modèles américains ou provenant de l'ex U.R.S.S, l'Europe débute ses premiers essais de scènes centrales, notamment en Italie, en Belgique, en Suède, en Finlande, en Grande-Bretagne et en République Tchèque...

Le Théâtre en Rond de Paris, un modèle du genre

¹⁶Voir Jacques Polieri, *Scénographie – Théâtre – Cinéma – Télévision*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, [1963], 1990, p. 178.

¹⁷Voir Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Les Voies de la Création Théâtrale*, vol. 17, coll. - « Art du spectacle », Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 90.

¹⁸Marie-Christine Autant-Mathieu, « Unir les Arts pour souder les hommes. », *op.cit.*, p. 186.

¹⁹Voir Jacques Polieri, *Scénographie – Théâtre – Cinéma – Télévision*, *op.cit.*, p. 174.

²⁰Voir Eric Michaud, *Théâtre années vingt - Théâtre au Bauhaus (1919 - 1929)*, Lausanne, Suisse, Éditions l'Age d'Homme, La Cité, 1978, p. 108.

En France, l'ouverture du premier théâtre en rond est réalisée par André Villiers et Paquita Claude en 1954. Leur prédilection pour ce dispositif s'est fondée sur le rêve d'un art théâtral rompant avec le clivage des classes sociales et offrant un regard unitaire et homogène à l'ensemble des spectateurs. Ainsi, ils peuvent retrouver la primauté de la relation entre la scène et la salle telle que l'ont revendiquée les artistes du théâtre populaire à la fin du XIX^{ème} siècle. C'est après un voyage aux États-Unis qu'André Villiers fait le choix d'exporter cette forme de la représentation. Son désir de rapprocher le public de la scène est comblé par la configuration même du Théâtre en Rond de Paris. La petite dimension de ce lieu (trois cent cinq places) lui permet de créer l'union scène/salle, si chère à ses yeux. Sa volonté de supprimer le cadre de scène trouve également son accomplissement dans le petit rond de la rue Frochot. Pour lui, la chaîne de présence vivante entre les acteurs et les spectateurs ne doit pas être rompue²¹. Ce raccordement effectif crée, par ailleurs, un contact réel puisque le public est situé sur le même plancher que les interprètes. Les promoteurs de la scène centrale française légitiment ensuite l'usage de cette formule en associant la salle dans le déroulement de certaines œuvres. Par exemple, les spectateurs, mêlés aux affaires domestiques des pièces de salon, ou judiciaires pour celles de procès, vivent les événements de l'intrigue au même rythme que les personnages. Les représentations de pièces comportant une audience, comme *Ouragan sur le Caine* d'Herman Wouk par exemple, sont avantagées par la disposition même de la scène centrale. La proximité entre les acteurs et les spectateurs induit ce rapport direct en provoquant une participation émotive. Cette pièce comporte un temps et un lieu unique, la durée du procès étant celle de la représentation. De la première à la dernière scène, les trois actes sont animés par le procès. Tous les acteurs sont en uniforme militaire. Dans la salle, les témoins, les contre-interrogatoires de la défense et les résultats des experts psychiatres cités par la partie civile, défilent comme dans une vraie salle de justice. Même la suspension d'audience coïncide avec l'entracte. Le rythme de la pièce est ainsi ponctué par le procès lui-même. Aucun spectateur ne sait si l'accusé va être acquitté, comme dans n'importe quel procès. Les spectateurs ont donc ici un rôle double, endossant tour à tour celui du public du Théâtre en Rond et celui de l'audience du tribunal. Une captation audiovisuelle nous a, par ailleurs, permis de constater que les spectateurs échangent entre eux à chaque entrée ou sortie des témoins et se taisent dès que le procès reprend. Il semble qu'à cet égard, la lumière qui les englobe et la proximité du décor du tribunal ont grandement participé à leur identification émotionnelle. Un témoignage de Pierre Cordey l'atteste :

« Le spectateur du procès du Caine n'a pas eu de réaction de joie à la proclamation de l'acquittement du lieutenant Maryk. Le spectateur d'*Ouragan sur le Caine* a-t-il eu de la sympathie pour ce lieutenant ? Cela suffit-il à expliquer la tension qui régnait dans la salle ? Le silence presque insoutenable qu'elle garde, et ses éclats soudains, murmures de protestation ou bien rafales d'applaudissements qui vont moins aux acteurs que, chose rare, aux personnages ? Le soir où j'ai vu *Le Caine*, le public prenait parti comme s'il avait été non pas au spectacle, mais au tribunal²² »

Comment trouver meilleur symbole pour représenter l'audience d'un tribunal que le public lui-même ? Ici, les spectateurs qui vivent les événements en même temps que les personnages ont pu confondre, l'espace d'un instant, la fiction avec la réalité.

Cette relation directe entre l'œuvre et le public s'établit d'autant plus que l'interprète est ici situé à deux pas de la scène. La configuration même du Théâtre en Rond de Paris participe à focaliser le public sur le texte puisque la moitié du temps, celui-ci ne voit que le dos d'un interprète. Cette similitude avec la piste circassienne ne génère cependant pas pour autant un jeu identique. Contrairement au jeu clownesque, l'acteur n'a pas besoin répéter son numéro sur tous les côtés de la piste. Villiers utilise toute une géométrie de mouvements (courbes ou rectilignes) pour doser les différentes nuances de relation qui peuvent exister entre l'acteur et le spectateur (pour associer la salle comme dans les pièces de procès ou pour l'exclure dans

²¹Voir André Villiers, *La Scène centrale – Esthétique et pratique du Théâtre en Rond*, op.cit., p. 46.

²²Pierre Cordey, « Ouragan sur le Caine », *La Tribune de Genève*, le 14 mars 1958.

un registre plus dramatique)²³. Ces déplacements, qui peuvent paraître superflus, sont en fait la composante d'une technique de rééquilibrage du rapport scène-salle. Si à un moment donné, un spectateur voit un acteur de dos, c'est qu'à un autre moment stratégique du jeu il le verra de face. Pour André Villiers, les conditions de jeu de la scène centrale imposent une cadence particulière. La cinématique des évolutions dans le rond obéit à des contraintes qui l'obligent, pour varier les incidences, à isoler ou ouvrir le jeu. Il s'ensuit une grande mobilité - qui n'est pas forcément rapide mais qui donne le sentiment d'une accélération. Il semble que l'immédiateté des échanges entre la scène et la salle et la promptitude des réponses du public sont de nature à susciter un tempo plus vif qu'à l'ordinaire. C'est la raison pour laquelle les pièces de genre comique ont remporté plus de succès. Celles-ci ont, par ailleurs, l'avantage de créer une mise à distance naturelle de la salle. En effet, le spectateur, qui ne peut pas s'identifier au personnage en raison de la grande proximité avec la scène, peut toutefois entrer en connivence avec l'interprète. Dans ce cas, il n'y a pas de participation affective de la part du public mais bien une complicité entre l'acteur et la salle. Cette nuance est importante pour comprendre pourquoi le spectacle comique a bien fonctionné au Théâtre en Rond de Paris. Les conditions physiques de ce théâtre étaient donc favorables au climat de participation. Cependant, l'unité de lieu et de temps permettaient aux spectateurs du Théâtre en Rond d'observer le déroulement de l'action sans qu'aucun changement ne vienne perturber leur participation émotionnelle. Ainsi, la mise en abîme du réel et de la fiction, auxquels se surajoutait la forte illumination du plateau, pouvaient produire des effets qui ont pu s'apparenter à ceux de l'illusionnisme.

« Dire d'un salon, d'une salle de banquet qu'ils se prêtent à l'effusion et à la chaleur communicative ne signifie pas que l'on s'y anéantit forcément en des sortes d'hypnose. Ainsi le climat peut s'échauffer fort au théâtre en rond, les rapports établis restent toujours d'être à être effectivement présents et tous proches. C'est là un caractère extrêmement remarquable : le sentiment peut s'amplifier dans une atmosphère unifiante, il reste toujours pénétré des autres présences réelles, de celles notamment des acteurs - non des personnages²⁴. »

Cette atmosphère n'était pas seulement une prérogative du Théâtre en Rond, mais la concentration centrale l'accentuait. Ce qui pouvait être positif lors d'une adhésion totale du public et un désastre dans le cas contraire. A titre d'exemple, pendant une représentation d'*Ouragan sur le Caine* d'Herman Wouk, un spectateur confond la réalité avec la fiction et fait jaillir la flamme d'un briquet au premier rang, lors d'une reprise de l'audience dans l'obscurité :

« [...] Yves Gladine [qui jouait le rôle du président du tribunal], murmure à l'adresse de l'importun : c'est malin ! Et l'homme de répondre : Pardon, commandant, ma femme a peur dans le noir²⁵. »

Les promoteurs, qui découvrent ainsi le fonctionnement du Théâtre en Rond, s'en étonnent :

« Confusion plus ou moins vague, plus ou moins consciente, du personnage et de l'interprète, connivence en tout cas et preuve certaine qu'acteur et spectateur sont bien ensemble, sans séparation²⁶. »

La présence du grand nombre de projecteurs permettait ainsi de bénéficier des mêmes avantages que le cinéma puisqu'il était possible d'y voir le détail de certains jeux de physionomie, comme lors d'un gros plan cinématographique. Cela peut sans doute expliquer le trouble de certains spectateurs. Rappelons cependant que le rapport proxémique du Théâtre en Rond anéantissait tous les mécanismes de l'illusionnisme et ne permettait pas d'être hypnotiser comme au cinéma. Pour le metteur en scène René Allio, il semblerait que les spectateurs s'y rendaient surtout pour partager des sensations :

²³ André Villiers, *Le Théâtre en rond ou à scène centrale*, Paris, Éditions Librairie théâtrale, 1958, p. 132-133.

²⁴ *Ibidem*, p. 153-154.

²⁵ André Villiers, *La Scène centrale – Esthétique et pratique du Théâtre en Rond*, op.cit., p. 94.

²⁶ *Ibidem*.

« Instrument de délectation, on y vient voir la chose de près, non pas comme des voyeurs, mais pour venir partager la sensation, comme je suppose, on venait aux jeux du cirque antique et tout à fait comme on regarde un accident dans la rue comme on s'attroupe autour. C'est la sensation finalement qui prime dans ce théâtre²⁷. »

Malgré toutes les qualités que nous venons de décrire, le Théâtre en Rond a définitivement fermé ses portes en 1984. En effet, la mauvaise presse, dont il fait continuellement l'objet, finit par lui être préjudiciable. A la fin des années 1970, le petit rond commence à être confronté à d'énormes difficultés financières. En procédant à l'étude complète de ce petit théâtre, nous trouvons quelques arguments qui peuvent expliquer son échec. Tout d'abord, certaines pièces ont souvent été rejouées dans d'autres théâtres en rond dans le monde. Il nous semble que ce dispositif a pu être victime de l'absence d'œuvres adaptées à la scène centrale. En 1954, Jacques Scherer, dans une correspondance avec André Veinstein termine son courrier en écrivant : « Le théâtre en rond attend ses auteurs²⁸ ».

Ensuite, nous remarquons que les œuvres qui ont connu un grand succès public, ont élevé la contagion des émotions, comme cela avait été le cas avec *Ouragan sur le Caine* ou *Douze hommes en colère* de Reginald Rose. Les critiques de l'époque n'arrivent pourtant pas à s'en satisfaire. Est-ce parce que cette donnée n'est pas compatible avec l'émergence d'auteurs brechtiens qui insèrent déjà des effets de distanciation ? Dans les années 1960, ces effets émotionnels se situent néanmoins à contre-courant de l'émergence d'une telle dramaturgie. De même, la trop grande proximité, qui régnait entre la salle et l'univers du jeu, a constitué un de ses principaux revers. Ceci n'était pas sans poser de problème pour la création de drames qui provoquaient très souvent un malaise. Le manque de recul généré par cette disposition ne permet aucun échappatoire au public, qui est parfois pris en flagrant délit de voyeurisme. De ce fait, l'interprète, cerné de toutes parts par les spectateurs, prend une importance démultipliée ; ce qui lui retire toute part de mystère. Il semble que pour ces raisons, certains acteurs délaissent le petit rond de Paris. Puis, le fait que les interprètes tournent le dos à une partie du public a représenté à cette époque un inconvénient majeur. Même si certaines pièces à succès comme *Ouragan sur le Caine* n'en ont pas souffert, cette gêne est apparue lorsque la dramaturgie n'était pas adaptée à la scène centrale. Le dos de l'acteur a d'ailleurs souvent fait l'objet du titre des rubriques journalistiques. Enfin, sa toute petite jauge ne lui a pas permis de bénéficier d'une trésorerie importante ; ce qui a pu augmenter ses difficultés.

Les promoteurs de ce petit théâtre n'ont donc pas réussi à se libérer des contraintes scéniques de la scène centrale. Contrairement à ce qu'ils pensaient, celui-ci a conservé une forme architecturée, délimitée par sa scène circulaire. Malgré les difficultés réelles auxquelles il a été confronté, il ne nous semble pas que celles-ci soient suffisantes pour expliquer le rejet dont ce théâtre a fait l'objet. Pour comprendre pourquoi il a été si marginalisé, il faut remonter à la période qui l'a vu naître. En effet, dans les années 1920, la scène centrale avait représenté pour tous ses promoteurs un rêve, celui de créer un spectacle vivant ouvert à tous. Tant qu'il n'avait pas été réalisé, le théâtre en rond pouvait faire l'objet de nombreuses spéculations. Or, en procédant à sa construction, ces artistes se sont confrontés au caractère utopique de sa conception. Leur forme circulaire, qui appelle l'idée du rassemblement professée depuis l'antiquité par Platon, s'est alors révélée difficilement réalisable. Comme nous l'avons constaté, les propriétés de la scène centrale se sont révélées particulièrement contraignantes pour la réalisation de certaines œuvres. N'est-ce pas les règles d'équités qui ont encouragé les artistes à reformer le cercle, en leur donnant l'illusion de réunir tous les spectateurs sans désavantager un seul de ses participants ? Le petit Théâtre en Rond de Paris a, en ce sens, été le symbole de toute une génération d'après-guerre qui avait fondé ses espoirs dans cette forme de la représentation. À cette époque, la société française d'après guerre se confronte à la

²⁷René Allio, « L'Architecture Théâtrale », in *La Documentation Française*, Paris, n° 3282, 15 avril 1966, p. 35.

²⁸Jacques Scherer, *Le théâtre en rond, correspondances avec André Veinstein*, n°4, cote : R3580, Paris, Bibliothèque Nationale de France Richelieu, Arts du spectacle, mai-juin 1954, p. 7.

montée de l'individualisme qui remplace progressivement les idées communautaires. Ce qui aurait pu faire l'objet d'une autre conception du théâtre, si ces promoteurs avaient choisi d'articuler ces deux rapports. À cet égard, le petit rond de la rue Frochot a été leur refuge et ils ont pu y préserver leur idée du collectif. Ce vase clos leur a néanmoins offert les émotions des premiers rapprochements scène/salle.

La valeur utopique de la scène centrale

Il nous semble que l'échec du théâtre en rond trouve ici sa véritable cause. Sinon comment expliquer que la scène centrale fasse l'objet de plus de discours que de réelles productions ? En effet, on peut se demander pourquoi ce dispositif scénique, malgré l'intérêt qu'il suscite au début du XX^{ème} siècle, n'est que très rarement reproduit. Jacques Polieri, qui propose des dispositifs circulaires mobiles dans les années 1960, finit lui-même par s'en détourner à la fin des années 1970. Tous les dispositifs à trois cent soixante degrés sont par la suite délaissés.

Le mouvement de la scène centrale semble avoir été victime des propriétés de sa forme mythologique. Depuis l'origine, dans le champ du théâtre, l'idée du rond est appuyée par une mythologie circulaire très ancienne. Sa représentation est effectivement active dans certaines formes dramatiques et scéniques. De l'Antiquité à la fin du Moyen-Âge, le cercle a une part importante dans les symboles dramatiques et scéniques. Pour comprendre ces croyances, cet attachement pour le rond, il faut sortir du champ théâtral et s'arrêter sur les grandes mythologies du cercle. Celui-ci symbolise, par ailleurs, un modèle de perfection en architecture. En 1920, lorsque Walter Gropius, fondateur du Théâtre du Bauhaus, élabore un manifeste, il entreprend alors de faire cesser la séparation de classe en s'appuyant sur des formes et des couleurs simples. C'est ainsi qu'il préconise le cercle dans la plupart des projets architecturaux du Bauhaus. Dans un ouvrage sur le sujet, Éric Michaud, qui établit un lien entre ces modèles utopiques et la théorie de la cité idéale professée par Platon, décrit comment les membres du Bauhaus s'en sont eux-mêmes inspirés pour rassembler les hommes dans une même sphère²⁹. La cité platonicienne comporte, en effet, quelques similitudes avec celle préconisée dans le manifeste de leur théâtre. Dans *La République*, Platon élabore la quête du bonheur social dans la politique de bien commun. Sous la plume du philosophe, une société plus juste s'exprime circulairement « - Et sans doute, dis-je, un régime politique, une fois qu'il a pris un bon départ, va en s'accroissant comme un cercle³⁰ ». Le philosophe démontre que depuis la fin de la descendance divine, le cercle figure l'ultime liaison entre les divinités et le monde des humains. Pour Platon, le fait que le cycle de la connaissance passe à travers les formes circulaires du corps humain l'atteste. L'éducation de l'homme, qui s'effectue par le canal circulaire de l'œil, nécessite l'intermédiaire de la lumière du soleil, lui-même circulaire³¹. Ainsi, la thèse de la filiation divine, est idéalisée autour de cette pensée. Sur ces mêmes principes, Platon confère au cercle des propriétés mythologiques, comme par exemple celle du cosmos et de la formation de l'âme du monde qui se fondent sur une idéologie sphérique analogue. L'univers peuplé de planètes sphériques, qui en tournant forment un grand cercle, nourrit cette thèse. Sa théorie repose sur la relation entre toutes les figures du cosmos et celles du corps de l'homme ; créant un lien entre le monde visible et le monde invisible. Dans le mythe platonicien, les formes circulaires des parties du corps humain en portent l'empreinte. *La République* trace ainsi les plans d'une cité idéale. Afin de la rendre plus juste, les règles d'équité encouragent la communauté à se regrouper en cercle. Tous les éléments qui composent la cité doivent donc être liés entre eux par l'intermédiaire de

²⁹Eric Michaud, *Théâtre années vingt - Théâtre au Bauhaus (1919 - 1929)*, op.cit., p. 12-13.

³⁰Platon, *La République*, Trad. Pierre Pachet, Paris, Éditions Gallimard, fascié [1993], 2006, Livre IV, 424a – 424c, p. 208-209.

³¹*Ibid.*, Livre VII, 530c – 532b, p. 385-387.

la forme circulaire³². Depuis, il semble que l'organisation d'une communauté ait été conçue autour de ce mythe. C'est sans doute pour ces raisons que nous retrouvons la forme circulaire dans de nombreux édifices. En effet, afin de réunir la cité tout entière, il faut trouver des lieux dont la contenance reflète cette appartenance communautaire. Là encore, le cercle permet de réunir les hommes sans désavantager un seul de ses participants.

« Nous établissons la cité non pas en cherchant à obtenir qu'un groupe isolé soit chez nous exceptionnellement heureux, mais que soit heureuse, le plus qu'il est possible, la cité tout entière. En effet, nous avons pensé que c'est dans une telle cité que nous aurions le plus de chances de trouver la justice, et à l'inverse l'injustice dans celle qui est gouvernée de la pire façon³³. »

Ainsi, en liant chaque groupe de personnes à l'intérêt de la cité, ses habitants ont le sentiment de vivre en harmonie. Dans les années 1950, André Villiers s'est lui-même appuyé sur l'idéologie platonicienne pour légitimer la disposition circulaire de son théâtre : « Le mouvement est pour Platon la forme parfaite, le mouvement circulaire est le mouvement parfait³⁴ ».

Sans même évoquer la construction de bâtiment en dur, la pratique de la scène centrale est très rare dans le paysage contemporain d'aujourd'hui. Quelques pays, majoritairement anglo-saxons, possèdent encore de tels lieux pour des représentations théâtrales, comme certains États des États-Unis, l'Angleterre, l'Australie et le Japon. On peut se demander pourquoi ceux-ci produisent encore des dispositifs circulaires. Est-ce parce que l'Angleterre conserve un vivier d'auteurs pour la scène centrale ? Le fait que les États-Unis n'en développent pas particulièrement nous fait réfuter cette théorie. En essayant de comprendre les raisons d'une telle continuité, nous avons toutefois constaté que tous les théâtres ronds existants ont des points communs. En effet, ceux-ci sont dotés des toutes dernières technologies. Il semble que l'utilisation savante de la lumière et du son ait modifié la perception de la scène centrale dans le monde.

La diffusion sphérique du son

Dans les années 1960, pour apporter une preuve supplémentaire des vertus de leur théâtre architecturé, les promoteurs du Théâtre en Rond de Paris entreprennent de donner des cycles réguliers de musique de chambre³⁵. Les vertus spécifiques de la scène centrale se révèlent particulièrement propices à l'intimité nécessaire entre les musiciens et les auditeurs. Le Théâtre en Rond de Paris confirme au fil du temps cette disposition pour la musique. L'orientation concentrique en accentue sans doute l'acoustique. Le rapprochement maximum du public avec l'orchestre doit participer à l'impression d'être immergé dans la matière sonore. En ce sens, l'enveloppement complet de l'assistance semble être favorable à ce dispositif. Ces concerts encouragent, par ailleurs, la présence d'un public bien spécifique qui lui est resté fidèle jusqu'à la fin ; ceux-ci ont été diffusés jusqu'en 1984. L'écoute musicale, qui requiert une salle contenant une bonne résonance acoustique, ne s'appuie pas nécessairement sur un dispositif frontal. Jacques Polieri, qui pressent l'importance que va prendre les effets sonores, s'est particulièrement intéressé à leur diffusion dans des espaces circulaires. Pour lui, le son diffusé sous la forme polycylindrique et polysphérique est plus efficace que sous la forme cubique.

« A l'inverse des parois concaves, qui focalisent souvent les ondes sonores d'une manière très nuisible, les surfaces convexes les dispersent utilement. On a été ainsi amené à prévoir sur des parois des volumes convexes de formes diverses, dont les

³²*Ibid.*, Livre IV, 424a, 425b-c, 432b, p. 209- 211- 224.

³³*Ibid.*, Livre IV, 420b, p. 202.

³⁴André Villiers, *Le Théâtre en Rond ou à Scène centrale*, op.cit., p. 4.

³⁵André Villiers, « La musique de Chambre », in *Fonds Villiers*, cote : 4 ° COL - 21/411 (1-4), Paris, Bibliothèque Nationale de France Richelieu, Département arts du spectacle, 1956.

plus employés sont les cylindres de Volkmann (1942) et les sphères de Nygen (1946). Ces éléments permettent d'atténuer et même de supprimer certains échos, de contrôler les réflexions des ondes, d'augmenter la durée de réverbération aux fréquences aigües. Ils tendent à régulariser la distribution des sons propres de la salle, ainsi que la courbe de décroissance sonore³⁶. »

Quelques exemples de lieux, spécifiquement dédiés à l'écoute musicale, suivent cette voie³⁷. Aujourd'hui, cette forme de dispositif semble être adoptée dans ce domaine. La puissance suggestive du son semble avoir conduit à reconsidérer la scène centrale sous un nouvel angle. A cet égard, les éléments sonores offrent le recul dont ce dispositif avait besoin.

Le dispositif sonore, un nouvel élément distanciateur pour la scène centrale

S'ouvrir au monde sonore, c'est avant tout s'en retirer en prenant de la distance. Joël Pommerat, qui vient lui-même d'adopter ce dispositif en 2010, nous permet d'en apporter un exemple concret. Il n'avait jusqu'à maintenant jamais expérimenté la scène centrale. En proposant des spectacles sur la scène frontale, celui-ci disposait d'emblée d'une distance entre la scène et la salle qui favorisait l'immersion du public dans le monde fictionnel, tel qu'il l'avait toujours envisagé. On peut alors se demander pourquoi ce metteur en scène a choisi cette nouvelle disposition pour son dernier spectacle. Pour *Cercles/Fictions*, Pommerat a fait ajouter des gradins sur l'espace scénique du Théâtre des Bouffes du Nord afin de former un cercle complet³⁸. En s'appuyant sur la matière sonore, il permet aux spectateurs de convoquer l'espace illimité de leur mémoire et de les libérer du vase clos de la scène centrale. Cette plongée dans le monde sonore peut être comparée à une séance de cinéma : les comédiens portent tous des micros HF (sans fil) et leurs voix sont sonorisées par le biais d'enceintes placées tout autour de la scène. Grâce à ces micros quasiment invisibles, les comédiens peuvent chuchoter et l'émotion peut être palpable pour l'ensemble de l'auditoire. Les différentes ambiances sonores parviennent ainsi aux oreilles du public sans le moindre effort et le son panoramique participe ici, comme au cinéma, à une immersion dans l'inconscient, chaque spectateur interprétant ce qu'il entend selon sa propre expérience. Les sons HF ont l'avantage de créer un espace virtuel pour accueillir le monde fictif dans lequel le metteur en scène cherche à introduire le public. De plus, grâce à une technique d'éclairage de fondus au noir et à la pénombre qui règne sur le plateau, les interprètes apparaissent et disparaissent de la scène comme par magie. Au gré des différents épisodes qui forment le spectacle, les lumières qui sont aussi maîtrisées que le son permettent à Pommerat de maintenir chaque spectateur à distance ; les spectateurs d'en face étant à peine discernables. Tout comme ses autres spectacles, il n'a donc pas développé de rapports proxémiques avec le public. La grandeur du diamètre du cercle, la hauteur des murets courbes délimitant la scène, ainsi que l'utilisation de bruitages, participent à créer une distance entre la salle et la scène. Déceler les sons, les reconnaître et se projeter dans un monde invisible, contribuent par ailleurs à isoler les spectateurs entre eux. Tous ces éléments vont à l'encontre d'une volonté de liaison entre la scène et la salle.

Le titre *Cercles/Fictions* porte bien son nom : cette disposition circulaire tout autour de la scène contribue effectivement à introduire les spectateurs dans le monde de la fiction. Avec

³⁶Jacques Polieri, *Scénographie, Théâtre – Cinéma – Télévision, op.cit.*, p. 151.

³⁷Comme par exemple : le Théâtre Philharmonique de Berlin, en Allemagne ; ou le nouveau Théâtre en Rond Musical de Sacramento aux États-Unis, The Wells Fargo pavillon, qui a ouvert ses portes durant l'été 2003 ; ou encore le théâtre musical The Anvil Arts, situé à Basingstoke en Angleterre ; et enfin, le Grand Théâtre National de Chine à Pékin, qui a ouvert ses portes en 2008 ; tous ces lieux disposent d'une scène centrale dans leur auditorium.

³⁸Le spectacle *Cercles/Fictions* a été représenté au Théâtre des Bouffes du Nord en janvier 2010.

cette expérience, la scène centrale montre aujourd'hui qu'elle peut être tout aussi efficace que la scène frontale pour introduire le public dans l'univers d'une œuvre. Nul besoin d'être partisan d'un théâtre communautaire, comme les anciens promoteurs de la scène centrale. Tout récemment, en 2007 et 2008, le fait que l'auteur Michel Vinaver, pour la réédition de certaines de ses pièces, se soit également appuyé sur ce dispositif pour faire réentendre ses œuvres, atteste du renouveau de la scène centrale.

De plus, les récentes expériences de metteurs en scène qui utilisent des dispositifs tri ou quadri-frontaux apportent une preuve supplémentaire de ce réinvestissement. Ces dispositifs se distinguent des anciens théâtres en rond par leur forme quadrilatère qui est composée de gradins séparés en plusieurs blocs distincts. Les différentes formes adoptées par les multi-frontaux montrent cependant qu'il n'existe aucune coalition entre tous les artistes qui en utilisent.

Claude Régy, par exemple, pour la représentation de *Comme un chant de David*, en 2005 au Théâtre National de la Colline, ne cherche pas à faire communier le public dans une même sphère. Il crée pour l'occasion une aération importante entre les gradins et entre les rangs du public pour d'un côté fragmenter l'assistance et de l'autre pour éloigner la salle de la scène³⁹. Pour lui, cette mise à distance est nécessaire pour que le public retrouve un état de « médium⁴⁰ ». A cet égard, il en fait le même usage que Pommerat.

Au contraire, Enrique Diaz présente *Ensaio.Hamlet* (Répétition Hamlet), d'après William Shakespeare à la Ferme du Buisson à l'automne 2007, dans un dispositif tri-frontal avec des gradins proches de la scène. Grâce aux mécanismes de la mise en abîme du théâtre, présents dans l'œuvre de Shakespeare, les comédiens insèrent le spectateur dans la confiance du jeu, replaçant le thème de la pièce dans le contexte social et culturel d'aujourd'hui. Ils passent parmi les spectateurs, leur susurrent des mots à l'oreille, leur demandent s'ils ont vu le fantôme. Le dispositif tri-frontal, qui devient un terrain de jeu entre la scène et la salle, participe ici à impliquer davantage les spectateurs.

De même, Árpád Schilling se sert d'un dispositif quadri-frontal de proximité pour proposer une forme artistique ouverte au public. Les répétitions ont lieu en présence des spectateurs qui peuvent apporter leur contribution en échangeant avec les comédiens. En février 2007, cette compagnie hongroise a présenté ainsi *Hamlet* d'après William Shakespeare à la Maison de la Culture de Bobigny, spectacle pendant lequel la salle est restée éclairée jusqu'à la fin. Les comédiens interviennent au milieu du public, les invitent à lire un texte, les interpellent pour leur demander leur avis. Comme celui d'Enrique Diaz, ce dispositif multi-frontal a généré un rapprochement avec le public.

Tous ces metteurs en scène ont donc des points de vue différents sur la fonction de la scène centrale. Pour Claude Régy, il s'agit de faire figurer l'idée communautaire en disposant le public tout autour de la scène, alors que pour Enrique Diaz et Árpád Schilling, cette forme permet d'intégrer les spectateurs d'une façon plus ludique.

Aujourd'hui, la configuration circulaire de la scène centrale est moins pratiquée que la forme quadrilatère. Pour expliquer ce phénomène, l'étude sur le fonctionnement du Théâtre en Rond de Paris nous apporte encore des éléments de réponse. En effet, sa forme ronde avait généré des problèmes techniques ; notamment en ce qui concerne la couronne d'éclairage. Deux projecteurs sont alors indispensables pour un jeu central (l'acteur nécessitant un éclairage de face et de dos). La disposition périphérique des projecteurs présente cette difficulté : tout faisceau dirigé sur l'acteur qui regarde vers le centre, dos au public, a un champ limité. S'il est très plongeant il va dans le public. S'il est trop oblique, il n'éclaire pas vraiment le visage, et accroche tout de suite les spectateurs en raison de la courbure de la scène. Aussi, à moins de couper le faisceau avec un volet et de rendre le projecteur

³⁹Voir Claude Régy, Intervention au séminaire « En vis-à-vis » (ARIAS / Paris III, février 2006) au sujet de *Comme un Chant de David*, in *Ligeia, Dossiers sur l'Art*, XXIème année, n° 81-82-83-84, Paris, Janvier-Juin 2008, p. 176.

⁴⁰*Ibidem*.

inutilisable le reste du temps, il n'y a pas d'autre solution que d'en placer deux à chaque fois. Cette difficulté s'atténue sur une scène rectangulaire comme le quadri-frontal qui demande moins de projecteurs et rend le réglage plus facile. Dans cette optique, la forme quadrilatère apporte un avantage.

D'autre part, l'étude du Théâtre en Rond de Paris nous a permis de constater que pour se rapprocher du public des procédés de distanciation sont nécessaires. En effet, lorsque les promoteurs de ce théâtre présentaient des pièces qui ne respectaient pas cette donnée, les spectateurs étaient à ce moment là pris en flagrant délit de voyeurisme. Comme nous avons pu le constater, Enrique Diaz et Árpád Schilling ont mis en place des effets de distanciation pour disposer le public à proximité de la scène centrale. Leurs comédiens interpellent directement le public pendant la représentation en leur faisant prendre de la distance par rapport au processus d'identification des personnages de Shakespeare. Aujourd'hui, la proximité avec le public ne représente plus une difficulté majeure comme à l'époque du Théâtre en Rond. Les nombreux obstacles rencontrés par les anciens théâtres en rond semblent avoir initié une nouvelle conception de ce dispositif. Ces quelques exemples permettent par ailleurs de démontrer que la scène centrale ne représente plus un obstacle pour la bonne réception d'une œuvre théâtrale. La finalité d'une représentation dramatique ne se joue plus devant une salle ignorée, dans l'objectif de lui transmettre un message qu'en regardant et écoutant elle décryptera, comme le conçoivent ces promoteurs des années 1950. Les derniers metteurs en scène de la scène centrale l'ont intégré, pour éveiller la lucidité du public, des procédés de distanciation ou une mise à distance physique du public sont dorénavant indispensables. Il semble que ces dernières expériences pourraient modifier la destinée de la scène centrale en apportant une justification à sa légitimité et sa pérennité.

Bibliographie

Monographie

BABLET, Denis, *Les Révolutions scéniques du XXème siècle*, Paris, Éditions Société Internationale d'Art du XXème siècle, 1975.

BLANCHARD, Paul, *Firmin Gémier*, Paris, Éditions L'Arche, coll. – « Le Théâtre et les jours », 1954.

BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, trad. de Jean Tailleur, Paris, Éditions L'Arche, [1948], 1963.

HUGHES, Glenn, *The Penthouse Theatre : Its History and Technique*, New York, USA, Samuel French, 1945, revised Edition Seattle, WA, U.S.A, University of Washington Press, 1950.

JONES, Margo, *Theatre in the round*, New York, USA, Rinehart and Company, 1951.

KONIGSON, Elie, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du CNRS, 1975.

MACGOWAN, Kenneth, *The Theatre of Tomorrow*, New York, USA, Boni and Liveright cop., 1921.

MICHAUD, Eric, *Théâtre années vingt – Théâtre au Bauhaus (1919 – 1929)*, Lausanne, Suisse, Éditions La Cité – L'Âge d'Homme, 1978.

PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold Vsevolod, Le Théâtre*, Arles, Éditions Actes Sud, coll. - « Papiers Essais », 2005.

PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold, Les Voies de la Création Théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, vol. 17, coll. - « Art du spectacle », 2004.

PLATON, *La République. Du régime politique, Politia* trad. grec ancien par Pierre Pachet, Paris, Éditions Gallimard – coll. « Folio Essais », 1993.

POLIERI, Jacques, *Scénographie – Théâtre – Cinéma – Télévision*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1990.

POULET, Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Éditions Flammarion – coll. « Champs », 1979.

REY-FLAUD, Henri, *Le Cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du moyen âge*, Paris, Éditions Gallimard, 1973.

SURGERS, Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Éditions Nathan/HER – coll. « Lettres Sup. », 2000.

VILLIERS, André, *La Scène centrale. Esthétique et pratique du théâtre en rond*, Paris, Éditions Klincksieck – coll. « d'esthétique 28 », 1977.

VILLIERS, André, *Le Théâtre en Rond ou à scène centrale*, Paris, Éditions Librairie théâtrale, 1958.

Ouvrage collectif

BABLET, Denis, JACQUOT, Jean (dir.), *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, Éditions du CNRS – coll. « Arts du spectacle / Spectacles, histoire, société », 1963.

COUTY, Daniel, REY, Alain (dir.), *Le Théâtre*, Paris, Éditions Bordas, 1980.

MACGOWAN, Kenneth, JONES, Robert Edmond (dir.), *Continental Stagecraft*, New-York, USA, Noble Offset Printers, 1922.

Dossier de revue

ALLIO, René (1966), « L'Architecture théâtrale », *La Documentation Française*, 1966, 15 avril, n° 3282, p. 17-41.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (1995), « Unir les arts pour souder les hommes : le théâtre de Nikolaï Okhlopkov », *L'Œuvre d'art totale*, 1995, Paris, Éditions du CNRS – coll. « Arts du spectacle / Spectacles, histoire, société », p. 179-193.

CAPRON, Marcelle (1955), « La Querelle du Rond », Paris, *La Revue théâtrale*, 1955, n° 29, p. 36-39.

CIRET, Yan (1999), « L'Ere du cercle », Paris, *Le Cirque au-delà du cercle*, 1999, Art press, n° 20 spéciale, p. 107-112.

CLAUDE, Paquita (1955), « Pourquoi j'ai créé un théâtre en rond », Paris, *La Revue théâtrale*, 1955, n°29, p. 26-30.

LEMARCHAND, Jacques (1955), « Pour ou contre le Rond ? Opinions et critiques », Paris, *La Revue théâtrale*, 1955, n° 29, p. 35-44.

PETIT, Pierre (1955), « Le cercle magique », Paris, *Le Conservatoire*, Revue officielle de musique et de théâtre, 1955, n° 41, 1^{er} trimestre.

SCHERER, Jacques (1954), « Le théâtre en rond, correspondances avec André Veinstein », n°4, cote : R3580, Paris, Bibliothèque Nationale de France Richelieu, Arts du spectacle, 1954, 2^{ème} trimestre.

VILLIERS, André (1952), « Le Théâtre en rond aux USA », Paris, *La Revue théâtrale*, 1952, n°20, p. 11-22.

Pour citer ce document

Nathalie Toulouse-Carasso, «La Scène centrale : un modèle utopique ?», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Réinventer le cercle, mis à jour le : 10/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1356>.