

Représenter *Lorenzaccio*. Dispositifs scéniques et décors

Pour représenter cette pièce réputée « injouable », deux conceptions de la mise en scène apparaissent clairement, avec en particulier des espaces théâtraux construits sur des perspectives différentes : une dramaturgie réaliste qui reconstitue un espace référentiel, copiant un lieu réel, dans le cas de *Lorenzaccio* la Renaissance florentine ou transposant celle-ci à une autre époque tout en gardant une volonté référentielle ou bien une dramaturgie stylisée qui évoque au lieu de décrire, avec une scénographie « mentale ».

Dans la tradition de l'illusion théâtrale : reconstituer la Florence du XVI^e par des décors multiples

« L'illusion (...) suppose entre le spectateur et l'image scénique un rapport tel que le spectateur croie à la réalité de l'action scénique et de son cadre, que le monde imaginaire devienne pour lui un monde réel, même si en entrant au théâtre il a pleinement conscience des conventions théâtrales. »¹

Il s'agit donc de reconstituer la réalité sensible de Florence au temps de la Renaissance, à la Cour des Médicis

1896. Théâtre de la Renaissance : Mise en scène d'Armand d'Artois

Décorateurs : MM. Lemeunier, Carpezat et Amable ; Lorenzo : Sarah Bernhardt

Pour avoir une idée de ce qu'a pu être le dispositif scénique, trois types de documents : les notes sommaires d'Armand d'Artois sur ses intentions de metteur en scène, l'iconographie d'époque (dessins de G. Amato paru dans *L'Illustration* ou de M. Parys paru dans *Théâtre illustré*) et les comptes rendus et critiques de presse. Sources à prendre avec précaution, l'unanimité étant toutefois de qualifier la mise en scène de « pittoresque » et les décors somptueux, riches et précis.



© Gallica

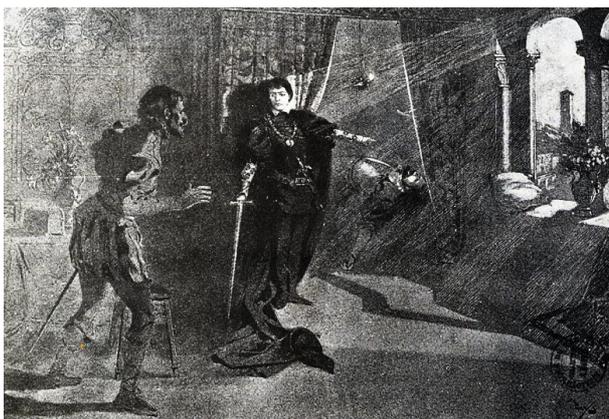
Dessin de G. Amato, paru dans *l'Illustration* du 12 décembre 1896

Description faite par Henry Fouquier dans *le Figaro* du 04/12/1896

« Les décors sont d'un joli goût et d'une couleur exacte. J'ai reconnu avec joie, comme on se souvient d'un paradis perdu, les coins aimés du jardin Boboli et ces hautes terrasses de Lung'-Arno qu'on voit du plais forteresse où les Strozzi vivaient enfermés et en armes. »

Bernard Masson² en fait une description minutieuse avec abondance de détails dont celui-ci « Le décorateur a disposé, au centre de la place, un noyau vivant où tout converge : un puits, aux riches ferronneries, d'une invention aussi gratuite qu'ingénieuse. C'est en demi-cercle autour du puits que tout Florence assiste à la

provocation de Sire Maurice ; c'est sur la margelle du puits que Lorenzo chancelant pose la main »



© Gallica

M. Parys - *Théâtre illustré* (1896)

Au fond le lit placé dans une alcôve et à moitié fermé par des rideaux. Côté cour, une fenêtre dont on imagine la baie géminée dans son entier, fenêtre typique des palais florentins, laissant voir au loin le campanile donc la ville. Côté jardin, une table recouverte d'un tapis et un tabouret.

Dans le *Comoedia illustré* du 1^{er} juin 1912, pour la reprise de *Lorenzaccio* au théâtre Sarah Bernhardt, le 18 mai 1912, A.-E. Marty a fait un croquis de ce qui fut sûrement le même décor confirmant ainsi les éléments essentiels visibles dans le dessin de M. Parys.



© Gallica

¹ Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, CNRS, 1965, p.14

² Bernard Masson, *Musset et le théâtre intérieur*, Armand Colin, 1974, p.257

Juin 1927. Comédie-Française : Adaptation et mise en scène d'Émile Fabre

Décors de Guirand de Scevola. Lorenzo : Marie-Thérèse Piérat

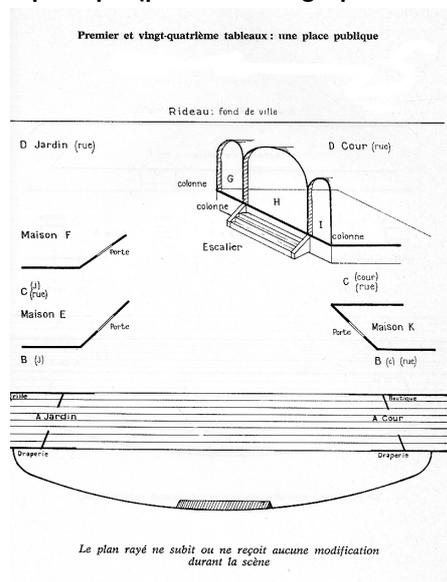
Un décor somptueusement décoratif et un dispositif ingénieux : À l'arrière-plan, une vaste toile peinte représentant une architecture scénique en colonnes et arceaux illustre la Renaissance florentine. Pour les scènes d'extérieur, plusieurs châssis en trompe-l'œil avec des toiles représentant divers lieux connus de Florence permettent de conserver la multiplicité des lieux et alternativement des rideaux de couleurs différentes cachent ces tableaux pour les scènes d'intérieur jouées à l'avant-scène.

Ce qu'en pense le critique Gérard d'Houville :

« Certains décors aussi sont saisissants : la chambre de Lorenzo, la sanglante alcôve, le Ponte Vecchio au crépuscule, d'une évocation si juste qu'elle nous émeut ; la sortie de l'église à la foire de San Miniato, avec les chants liturgiques, les jeunes filles claires, les moines, les noirs bannis, maudissant avant l'exil leur Florence marâtre ; le dîner tragique des Strozzi terminé par la brusque mort de Louise empoisonnée, autour de la longue table servie comme celle des noces de Véronèse... Et surtout j'aime cette mystérieuse petite place, ce détour de ruelle, cette borne, cette fenêtre grillée, le décor de la scène entre Lorenzo et le vieux Strozzi, emblème de tout ce que le destin le plus hardi a d'emprisonné, d'arrêté.

L'habile jeu des rideaux, dont les couleurs diverses sont choisies pour offrir un fond à certains costumes, sert de transition entre les changements de décor, évite toute lenteur. » **Revue Des Deux mondes, juillet-août 1927 p.214**

Une place publique (premier et vingt-quatrième tableaux) :



On peut distinguer : au jardin, trois rues et deux maisons ; à la cour, trois rues encore, avec au premier plan le palais des Nasi (marqué K sur le croquis), ouvert par une porte et au second plan, le palais ducal, dont les trois arcades évoquent la Loggia dei Lanzi et symbolisent les fastes du pouvoir politique.

La scène du portrait (treizième tableau) :



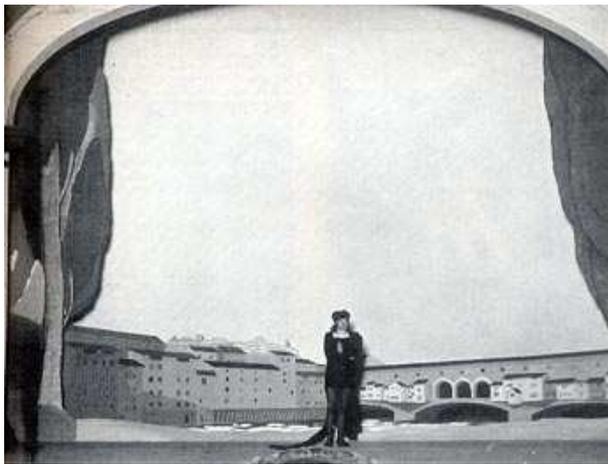
©Gallica

Une terrasse couverte du palais ducal. Trois larges baies à arcades, derrière lesquelles se détache une vue sur les toits de Florence ; disposés de part et d'autre les objets, accessoires indispensables au décor : côté jardin, le chevalet de Tebaldeo, côté cour, le pouf sur lequel est posée la cotte de mailles, au centre le fauteuil dans lequel est assis le duc, un coussin sous les pieds.

Tableau dans le tableau...

³ Schéma reproduit par Bernard Masson, *ibid.* p.289

Les bords de l'Arno



Décor type de la ville de Florence : au crépuscule, « les mille lumières des maisons du Ponte-Vecchio estompées dans la nuit tombante et dont le reflet joue sur l'eau tranquille ». « Voilà le soleil qui se couche ; je n'ai pas de temps à perdre... »... devant ce décor délicat que le spectateur applaudit, Lorenzo s'apprête à amener les seigneurs républicains avant de se lancer dans son monologue, « Te voilà, toi, face livide ? » (monologue réécrit par Émile Fabre...)

© archives Comédie-Française

Qu'en ont pensé les contemporains⁴ ?

« Les sites, multipliés de la sorte instantanément, écrit le critique des *Nouvelles littéraires*, donnent à la tragédie cet élan de poursuite, cette fuite rapide des péripéties dans le temps et dans l'espace, l'instantanéité des événements concentrés dans une action dramaturgique ». Mais poursuit-il « Cet ingénieux rideau n'est qu'un pis-aller, en attendant l'agencement mécanique, les décors à double et à triple face, l'équipement des dessous et des cintres permettant, avec d'adroits machinistes, des changements à vue »

Nozière, critique de *L'Avenir*, regrette le manque d'efficacité d'un tel dispositif :

« On comprend sans peine, écrit-il, que la rapidité des changements oblige à simplifier la construction des décors. On est tenté de résoudre la difficulté en ayant un motif architectural derrière lequel on puisse aisément manœuvrer quelques toiles de fond, tandis que les portants du premier plan sont chargés sans grand effort. Ainsi la forme et les dimensions des décors restent souvent les mêmes. La nécessité de planter le décor au loin — derrière le rideau devant lequel se jouent des scènes — ne permet pas les cadres nécessaires aux intimités, aux confidences. Pour faciliter les changements, il ne saurait être question de meubles ; il faut se contenter des sièges indispensables à la pièce ; les accessoires sont peints sur la toile du décor ou portés par les figurants ».

Le décor descriptif montre ses limites mais est-on prêt en 1927 à y renoncer ?

Une scénographie avec décor unique : évoquer sans décrire

Des décors abstraits

Décembre 1927. Théâtre de la Madeleine : Adaptation et mise en scène d'André Bour

Lorenzo - Renée Falconetti

La même année que la mise en scène d'Émile Fabre dans une toute autre conception scénographique, dépassant la notion de décoration et d'ornementation. Un décor abstrait fait de tentures bleues et d'éléments de briques dorées ; non figuratif, il fait appel à l'imagination du spectateur. Une nouvelle voie s'est ouverte même si la critique ne la salue guère positivement...

« On ne pouvait prétendre au théâtre de la Madeleine aux somptuosités de la Comédie-Française. Pour le déroulement rapide des scènes, c'est le système des draperies avec un éclairage approprié et des accessoires essentiels, système employé intelligemment pour suppléer aux décors. » **Paul Ginisty, Le Petit Parisien 04/12/1927**

« Le théâtre a été moins heureux [que la Comédie-Française]. En dépit de la célérité des machinistes et de la simplicité des décors qui sont constitués de panne bleue, devant lesquels on installe une cheminée ou une fenêtre, il y a d'un tableau à l'autre des interruptions de quelques minutes qui font souvent perdre au spectateur le fil de l'intrigue, même lorsqu'il la connaît par cœur. Et, au risque de paraître vieux jeu, il faut bien convenir que les rideaux ne seront jamais que des moyens de fortune bien moins éloquents que de véritables décors. » **James de Coquet, Le Figaro 04/12/1927**

« Les décors sont ici simplifiés jusqu'à l'extrême : un rideau bleu, le long duquel on loge alternativement une chaise, une table, une balustrade, une fenêtre, une ou deux colonnes. Et, la toile baissée, l'obscurité règne dans la salle ; ce n'est pas le théâtre dans un fauteuil, c'est le théâtre dans le noir. » **Louis Schneider, Le Gaulois, 05/12/1927**

« Les décors ? Je n'aime pas beaucoup ces excès de velours bleu coupés par des bouts d'architecture en briques. Je n'approuve pas non plus le genre « rôtisserie » de la cheminée ducale. » **Gérard d'Houville, Le Figaro, 05/12/1927**

⁴ Les deux critiques qui suivent sont citées par B. Masson, *ibid.*, p.295 et p.297-8

Octobre 1945. Théâtre Montparnasse : adaptation et mise en scène : Gaston Baty

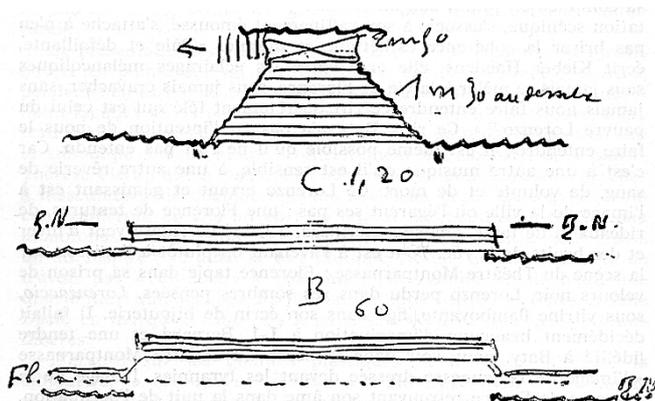
Rideaux et tapisseries : Émile Bertin ; Lorenzo - Marguerite Jamois

Comment évoquer un milieu complexe ? Gaston Baty répond « Il n'y aura pas de décors. La pièce sera jouée devant des rideaux noirs, et les projecteurs, prenant sous leurs feux les personnages revêtus de beaux costumes les animeront. La lumière creusera autour d'eux l'atmosphère. **On peut tout obtenir de la lumière** ».

Avant la première représentation qui aura lieu le 9 octobre, il écrivait aussi dans *Opéra*, (3 octobre 1945) « Qui sait si [...] en l'absence de tout décor, quelques accessoires, de beaux costumes, des violons, des chants et de la lumière ne suffiront pas à évoquer Florence ? »

Les conceptions scénographiques de Gaston Baty sont dans la lignée des théories développées au début du siècle par Adolphe Appia puis par Edward Gordon Craig.

5



Dispositif scénique conçu et dessiné par Gaston Baty
© Bibliothèque de l'Arsenal

Il choisit un **décor abstrait** : des tentures de velours noir découpent **quatre lieux scéniques** à partir d'un escalier monumental placé au centre de la scène et rythmé par des paliers intermédiaires qui serviront d'autant d'aires de jeux ; en cela G. Baty suit le dispositif du « tréteau nu » de Jacques Copeau.

Les tentures servent de fond neutre mais évoquent aussi la nuit. Toutefois il y ajoute des éléments figuratifs comme le rideau d'avant-scène représentant Florence, et une tapisserie qui reproduisait la fresque de Gozzoli, « Le Cortège des Rois Mages ».

Surtout, c'est la **lumière** dont les variations favorisent la puissance expressive de l'espace qui crée l'atmosphère en faisant se détacher sur le fond noir les objets et les costumes

et la progression dramatique est rythmée par les « noirs » qui préparent les changements de lieux.



Les deux tapisseries : Florence



« Le Cortège des Rois Mages »



Avec le lit

© Lipnitzki-Violet



Il peut paraître surprenant qu'alors que la scénographie est déclarée fondamentalement abstraite, les seules photos dont nous disposons suggèrent un décor figuratif. On peut sûrement expliquer ce paradoxe par l'absence de photos d'ensemble qui rétabliraient une meilleure perspective. Photographier de grands rideaux noirs a peut-être moins tenté les photographes de plateau (suivant en cela les critiques !) qui ont donc donné plus d'importance aux « détails » photogéniques qu'ils ont cadrés en plan rapproché. Ces images ne rendent pas compte du projet de G. Baty que nous pouvons lire dans les commentaires de l'époque. Force est de reconnaître qu'une image est parfois moins objective qu'un texte écrit...

⁵ Croquis reproduit dans Bernard Masson, *ibid.* p.328.

« Ce que je préconise par-dessus tout au théâtre c'est le "vide" »
Praticables (estrades) et lumière

Juillet 1952. Cour d'honneur du Palais des papes / mars 1953. Théâtre National Populaire

Adaptation et mise en scène de Gérard Philipe (conseillé par Jean Vilar)

Scénographie de Léon Gischia (décors et costumes)

Léon Gischia :

Peintre, Léon Gischia (1903-1991) va rationaliser l'espace scénique tout au long de sa collaboration avec Jean Vilar amorcée en 1945. À ses côtés, il contribue à définir une organisation de l'espace qui engagera une nouvelle esthétique, dès les premières éditions du festival d'Avignon, puis à partir de 1951 au T.N.P., dans la grande salle de Chaillot. Partant du plateau nu ou d'un dispositif simple sur fond neutre, Gischia compose l'espace avec l'apport d'éléments scéniques choisis pour leur valeur signifiante et leur propension à éveiller l'imaginaire du public. Il combine les formes et les couleurs jusque dans les accessoires et les costumes, en clarifiant le jeu des acteurs et les rapports des personnages comme les tensions internes du drame. « Mais, déclare Gischia, il s'agit encore davantage de redonner au théâtre son état de cérémonie qui créera l'état de grâce qui, je crois, est à la base du théâtre. » Un objectif qui rejoint pleinement les aspirations artistiques et sociales de Vilar. © Encyclopædia Universalis 2007. Article « Scénographie »

Le scénographe Christian Bérard écrivait « « Ce que je préconise par-dessus tout au théâtre c'est le "vide" » et c'est par le vide de l'espace d'Avignon comme de celui de Chaillot, seulement meublé de praticables et d'oriflammes que Florence est évoquée. Aucun décor descriptif.

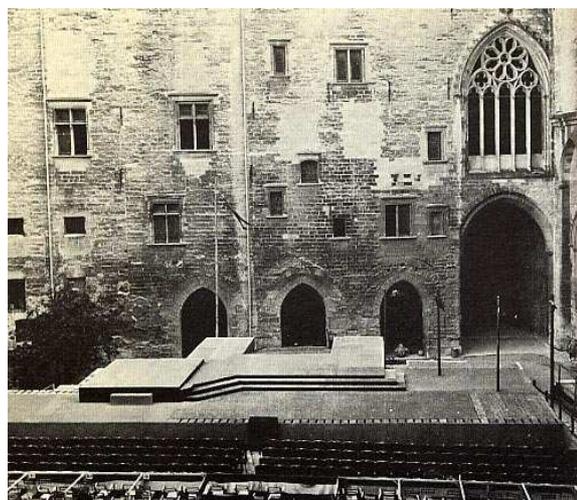
Voici ce qu'en disent les critiques de l'époque :

À Avignon :

« La chambre de Lorenzo, la salle des réunions où l'on votera pour Côme, successeur d'Alexandre, c'est toujours le même plateau dénivélé de loin en loin, pour qu'on s'y dresse, qu'on s'y asseye, qu'on s'y vautre. Et le même fond de murs. Mais à chaque épisode il y a un « coup de nuit », et le pinceau du projecteur, tout à coup, désigne un point de la scène, et allume des costumes éclatants : nous devinons tout de suite où nous sommes. Nous ne sommes pas si sots qu'il nous faille des fauteuils, des portraits, des tentures... Jean Vilar se forme un art de suggestion, très délicat, fondé sur sa confiance en nous – et sur son pouvoir à lui, qui est grand... [...] » **Robert Kemp dans Les Nouvelles littéraires 24/07/1952**

Au TNP Palais de Chaillot :

« La mise en scène est dans l'ensemble une grande réussite. Pas de décor, bien entendu, mais à partir du moment où l'action est engagée, où les scènes prennent de la consistance, cette absence ne cause aucune gêne au spectateur. Il se confirme que par les jeux de la lumière, par les costumes (dus à M. Gischia), par un certain art de la composition, le décor peut nous être rendu sensible sans même qu'il soit donné à notre perception. La musique de M. Maurice Jarre tient sa place dans l'espèce de conjuration magique qui s'opère sur la scène. » **Gabriel Marcel dans Les Nouvelles littéraires 19/03/1953**



Avec pour toile de fond naturelle les murs du Palais des papes et sur le vaste plateau surélevé, Léon Gischia invente une « architecture scénique » composée de deux **praticables** nus de hauteur et de surface diverses qui s'emboîtent l'un dans l'autre, sur lesquels les acteurs accèdent par des marches. Ce sont d'une part les mouvements d'ombre et de la lumière qui créent les aires de jeux, d'autre part les quelques objets scéniques comme les sièges – deux tabourets noirs, un fauteuil Renaissance et un siège curule – apportés et enlevés par des figurants entre deux tableaux, qui suggèrent les lieux différents. Au spectateur d'imaginer en toute liberté. Une large avant-scène, une estrade surélevée, un plateau central, des passerelles formées de part et d'autre du plan incliné, les escaliers, tel est l'essentiel du dispositif que Bernard Masson⁶ décrit avec précision :

Côté jardin, la plus haute et la moins étendue de ces estrades, le tertre, rappelle, par sa forme presque carrée, un « ring de boxe » : la foire de Montolivet, la scène du portrait, la scène des armes, entre autres, s'y

trouveront à l'aise. L'autre estrade, légèrement en contrebas, plus vaste et de contour plus tourmenté, constitue la partie centrale du dispositif. À la face, un enfoncement hardi côté jardin brise l'alignement des deux estrades et place l'élément central en retrait sur le tertre jardin ; un escalier de trois marches suit tout du long l'angle obtus ainsi formé. Au lointain, un large plan incliné, ménagé au centre du plateau, met en communication l'espace scénique avec la muraille du palais. [...] Au palais de Chaillot, un fond tantôt noir, tantôt ciel, sur lequel se découperont parfois les acteurs en ombres chinoises, remplacera la noblesse des pierres et les souffles de la nuit.

⁶ *Ibid.* p.344

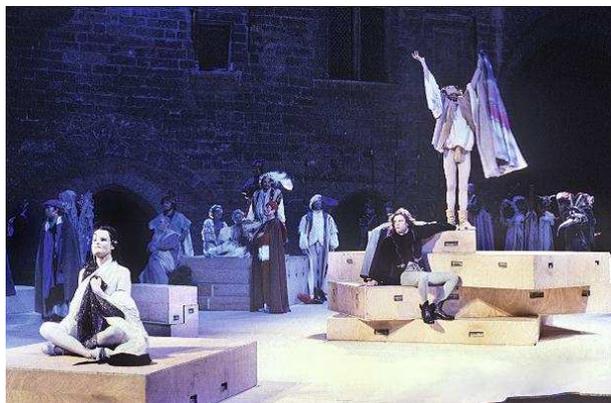
Praticables (cubes), paravents-miroirs

Masques

1969. Otomar Krejča et le théâtre Za Branou de Prague / juillet 1970. Avignon Palais des papes

Scénographie : Josef Svoboda

Un espace complexe, transformable, un lieu polyvalent



©Enguerrand

Palais des papes

Une mise en scène devenue légendaire qui montre une société qui n'est plus que masque et théâtre avec un jeu de miroirs qui renvoient à l'infini les masques et des acteurs en permanence sur scène affirmant ainsi la théâtralité, car chacun est théâtre pour tous les autres. Dans ce lieu unique et transformable, les actions peuvent se dérouler simultanément. Les meubles ? des cubes maniés par les acteurs. Ils les déplacent, les font se rejoindre, les superposent et la disposition variables de ces cubes servent de cadre aux différentes actions de la pièce. Les costumes ? des collants de diverses couleurs sur lesquels les comédiens posent à la vue du public les vêtements correspondants au rôle du moment. Les visages ? des masques ou bien de carnaval, ou bien des masques neutres –ainsi Lorenzo est-il toujours accompagné de son double masqué.

Florence et son ambiguïté voire sa dégénérescence est ainsi évoquée par des miroirs qui renvoient des images troubles et ambiguës et par la lumière qui joue elle aussi sur les variations, glauque, ou chaude et sensuelle donnant ainsi la tonalité voulue pour telle ou telle scène.



© Enguerrand

Palais des papes



© Jaromir Svoboda

Prague

« Nous voici dans la salle avant que commence le spectacle. Dans la demi-obscurité de la scène un fond de miroirs bas, dont la représentation révélera qu'ils peuvent être transparents et qu'on peut les disposer de différentes manières, sur les côtés autant de miroirs qui limitent l'espace en même temps qu'ils le prolongent de leurs images multiples. Disséminés ici et là, des cubes gris, une paroi qui deviendra lit, des praticables de petites dimensions sur lesquels reposent des costumes un monde où règne l'incohérence. Est-il en ruine ou en construction ? L'un et l'autre sans doute [...] Les comédiens vont l'animer de leur perpétuelle présence : lors même qu'ils ne participent pas directement à l'action dialoguée, ils lui servent de fond, ou ils en organisent l'espace, se figeant en des attitudes qui instaurent un univers de statues sans jamais tomber dans le tableau vivant. »

Denis Bablet, *Lorenzaccio* à Prague - Un univers, des hommes, un triomphe⁷

C'est sur un plateau presque nu que se joue ce *Lorenzaccio*. Seul, un ensemble de paravents composés de miroirs qui tantôt reflèteront ce qui se passe devant eux, tantôt laisseront deviner, par transparence, ce qui se passe derrière, permettra à Krejča de multiplier les différents plans de son espace scénique utilisé dans toute sa largeur et dans toute sa profondeur [...] ; des cubes sombres maniés par des acteurs qui serviront de sièges ou de piédestals, et plus encore de points d'appui pour le jeu. De plus, l'éclairage ne cesse de remodeler cet espace, tantôt le coupant nettement en deux (au premier plan, un rideau de lumière barre la scène), tantôt le prolongeant presque jusqu'à l'infini.

Bernard Dort, Tentative de description de *Lorenzaccio*⁸

⁷ In *Lettres françaises*, n°1307, du 5 au 11 novembre 1969

⁸ In *Travail théâtral*, n°1 - automne 1970, p.31-32

Architectures métalliques

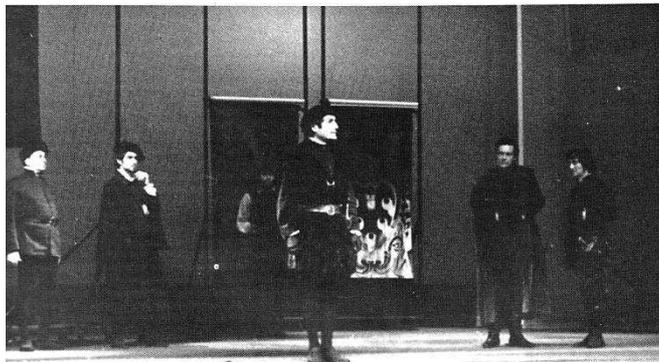
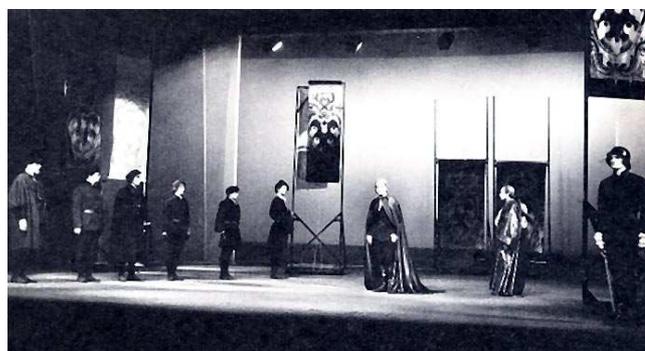
1969. Théâtre de l'Est parisien

Adaptation et mise en scène : Guy Rétoré ; Scénographie et costumes : Michel Raffaëlli

La mise en scène de Guy Rétoré s'inscrit dans une démarche qu'il a initiée depuis plusieurs années : donner aux spectateurs non pas un spectacle qui les *séduise* et qu'ils *consomment* mais un « spectacle qui les réjouisse tout en nourrissant leur réflexion »⁹. De *Lorenzaccio*, il fait une lecture politique partant du principe de ne pas actualiser une œuvre du passé, car l'Histoire n'est pas répétitive, mais de bien cerner la situation historique de l'œuvre et, dit Guy Rétoré, de « chercher les transpositions qui permettent au public de les recevoir avec la force qu'elles avaient pour le public contemporain de l'auteur. » En ce qui concerne donc *Lorenzaccio*, c'est la situation politique de la France sous la Monarchie de Juillet au lendemain d'une révolution manquée.

Ce rendez-vous manqué avec l'histoire, Guy Rétoré va le mettre en scène avec austérité, sans faste, sans jeux de lumière et de musique, au contraire une « lumière miteuse » et une musique concrète qui n'évoque guère l'Italie : rien qui puisse faire écran entre le public et ce qui lui apparaît comme l'enjeu essentiel de la pièce.

Ce ne sera donc pas un décor au sens décoratif du terme mais une structure abstraite et neutre : une architecture métallique, faite d'éléments mobiles, complétée par des éléments nécessaires à la progression dramatique. Rétoré refuse toute allusion figurative à la Florence de la Renaissance, ses palais, ses tableaux, ses sculptures. Il n'en présente qu'une « ossature anonyme » que seul le théâtre peut faire vivre.



© Betty Raffaëlli

« Pour traduire visuellement le parti pris de Rétoré, tout en fournissant à l'action les moyens de se dérouler sans pauses ni à-coups, Michel Raffaëlli a imaginé une architecture métallique faite d'éléments mobiles, qu'il a voulue fonctionnelle et significative à la fois : non point un décor, mais une structure abstraite et neutre, qui, sans désigner aucun lieu précis, puisse se manier comme un jeu de meccano. Triangles en cornière et barres de fer de diverses dimensions, montés sur des roulettes adaptables, servent à délimiter sur le plateau les aires scéniques successives ; faciles à manœuvrer par les comédiens, transformables à vue, susceptibles de recevoir des éléments décoratifs (tapisseries, banderoles, affiches, étoffes), ces potences ne sont que des supports pour le jeu et le mouvement : nullement destinées à « parler » au spectateur, elles installent la représentation dans un univers spectral, froid et dénué de grâce. » Robert Abirached¹⁰

Qu'en ont pensé les critiques ?

« Son dispositif scénique, fait de cadres métalliques miteusement décorés, n'arrive pas à cerner l'action des différentes scènes, dont l'alternance imite celle des scènes dans les pièces de Shakespeare. [...] les éclairages sont mal réglés. Rétoré a cru qu'on pouvait utiliser un plateau nu pour donner une idée d'improvisation d'où naîtrait l'illusion scénique [...] » Guy Dumur, *Le Nouvel Observateur*, n°259 du 27 octobre au 2 novembre 1969

Quant à Jean-Jacques Gautier, critique conservateur qui se tourne d'abord vers les mises en scènes passées, il pouvait difficilement apprécier celle de Guy Rétoré...

« Florence ? Un, ensemble de portiques, d'agrès, de barres plus ou moins parallèles, de chevalets, de trépieds dont la plupart sont surmontés de bandes de papier à la mode chinoise, sans signification quant à la pièce, et qu'à chaque intervalle les personnages feront tourner en tous sens sans que personne puisse comprendre ce que sont ces potences, ces mâts, ces tubes baladeurs. » Jean-Jacques Gautier *Le Figaro*

⁹ Robert Abirached, *Lorenzaccio*, L'Avant-scène n°603, p.21.

¹⁰ *Ibid.* p.23

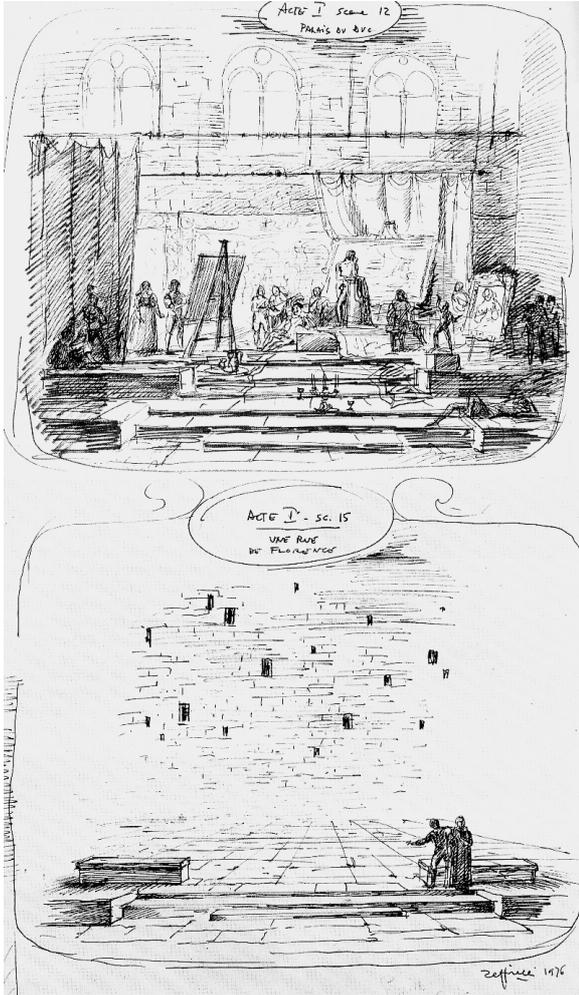
La machinerie de la Comédie-Française

1976 et 1977. Comédie-Française.

Adaptation et mise en scène : Franco Zeffirelli. Réalisation décorative de Gianni Quaranta

Notons que l'expression « réalisation décorative » du programme de la Comédie-Française n'est pas anodine.

Une mise en scène éclatante avec une scénographie somptueuse évoquant une Florence décadente.



© Zeffirelli¹¹

Austérité ou somptuosité



© Zeffirelli

Évoquer la Florence de la Renaissance sans toiles peintes, sans tapisseries figuratives mais avec un décor unique : **un mur de pierre inspiré des façades austères des palais Médicis ou Strozzi**. Mais ce cadre scénique ne reste pas nu... bien au contraire. Quand il s'agit de figurer (et non d'évoquer) les intérieurs, des éléments descendus rapidement des cintres viennent envahir le plateau et les fenêtres et remontent tout aussi promptement quand le lieu change. Ce peut être une paire de rideaux pour le palais Cibo, une tenture aux armes des Médicis...¹²

Pour les extérieurs, ce sont **les variations sur le mur de pierre** – fenêtres aux emplacements et aux formes différentes – qui signalent les différents lieux : ainsi alors que la pièce commence avec un mur nu, une muraille pourrait-on dire, dès la scène 2, celle-ci apparaît percée d'une porte centrale. Faire voir la cour du palais du duc ? Accrochée en haut de la muraille, une grande tenture aux armes des Médicis et une vingtaine de figurants (la cour et les gardes d'Alexandre)



Quant aux intérieurs, le spectateur se sait **chez le marquis Cibo** grâce à deux fenêtres géminées, au centre de la muraille et deux rideaux de part et d'autre de la scène, un fauteuil agrémentant le tout. Un coussin au pied du fauteuil sera ajouté pour la confession de la marquise, un lit défait pour la scène entre la marquise et le duc

Chez les Strozzi : un haut mur percé de deux doubles fenêtres en hauteur. Sur une petite estrade au fond, un fauteuil, quelques rouleaux et des livres empilés. À droite une grande sphère armillaire.

Au palais des Soderini, une fenêtre géminée à hauteur d'homme, une banquette de chaque côté et un fauteuil.

¹¹ Tous les photogrammes de la mise en scène de Franco Zeffirelli sont extraits de la captation de 1977 : DVD Éditions Montparnasse

¹² Tous les éléments décrivant le cadre scénique sont issus des didascalies écrites par Agnès Vinas dans la version scénique qu'elle a retranscrite : <http://www.lettresvolees.fr/musset/documents/Zeffirelli.pdf>

Au palais du duc, comme il se doit le cadre est somptueux : tapisseries, rideaux, tableaux, statues. Le plateau est envahi... Les figurants ont un aussi un rôle important dans ce dispositif scénique pour montrer le foisonnement de la vie florentine. Ainsi lors de la scène du portrait, une vingtaine de figurants – des courtisans – dansent et chantent. L'autre scène (IV, 10) qui se passe dans le palais est elle aussi surchargée de tous ces accessoires

Quant à la **chambre de Lorenzo**, elle est plus sobre, le cadre est nu, avec les deux seules tentures de part et d'autre de la scène.



Le jeu se fait souvent à l'avant-scène sur les marches qui barrent la scène, ce qui permet aussi d'avoir effet de profondeur.

Décor unique voire austère mais une scénographie foisonnante :

Il faut bien reconnaître que ces moments où la scène est envahie laissent une impression de somptuosité et de surcharge alors que la plus grande partie des scènes sont dans ce décor austère de mur de pierre percé d'une seule porte ! Mais comme un dispositif scénique ne se limite pas aux accessoires et au cadre scénique lui-même mais qu'il intègre aussi les costumes de Marcel Escoffier, magnifiques, la musique de Maurice Jarre inspirée de la Renaissance, les chansons, la masse de figurants, l'ensemble crée cette impression de somptuosité ressentie par le public... et les critiques. Ainsi Pierre Marcabru dans le *Figaro* du 6 octobre 1977 écrit-il « La mise en scène devient romanesque,

descriptive et parfois même décorative, ce qui n'est pas nécessairement un compliment », ou Anne Ubersfeld qui qualifie la mise en scène de Franco Zeffirelli de « mise en scène éclatante et superficielle »



Il apparaît ici que c'est bien plus la surcharge des figurants qui crée l'effet que le décor... puisque c'est le même mur austère.

L'exemple de la dernière scène est frappant : « La mère de l'étudiant mort vient s'accroupir devant le cadavre de son fils et le redresse sur ses genoux, comme une Pietà. Elle restera à l'avant-scène jusqu'à la fin de la pièce. Le décor change à vue : des praticables montent du sol, la tapisserie des Médicis descend des cintres. La scène se remplit progressivement d'une trentaine de figurants, dont une douzaine de soldats allemands en armures et hallebardes »



Entretien avec Francis Huster (interprète de Lorenzo) :

« Le spectacle a été conçu en 1976 à la Comédie-Française, c'est-à-dire pour un théâtre à l'italienne : cela imposait une conception du plateau qui devait faire profiter le spectateur de l'espace qui s'ouvrait devant lui, et forçait les comédiens à un jeu frontal. Le décor, par ailleurs n'était pas Un décor mais Des décors : une suite de tableaux qui s'inscrivait en fait dans une sorte d'absence de décor.

Pouvez-vous expliciter cette conception, paradoxale, du décor ?

Dès l'instant où il ne peut pas servir l'imagination du spectateur, où il ne lui permet pas de « s'envoler », le décor n'existe pas. Et la suite des éléments, la succession de ces tableaux vivants conçus par Zeffirelli équivalait à cette absence. Un seul décor, par son occupation de la scène et la projection qu'on pouvait s'en faire à l'intérieur de soi-même, aurait défini quelque chose. Or, pour Zeffirelli, il s'agissait au contraire de laisser transparaître une atmosphère d'époque sans faire un « décorum ». ¹³

Il nous semble que lorsque F. Huster parle d'« atmosphère d'époque », il pense à l'atmosphère de vie foisonnante et décadente rendue par Zeffirelli, c'est peut-être plus de la mise en scène qu'il s'agit grâce à toutes les composantes du dispositif que du décor lui-même dont il est malgré tout difficile d'affirmer qu'il ne fait pas de « décorum ».

¹³ Lorenzaccio, Hatier, collection Théâtre et Mises en scène, 1985, p.148-9

Un univers baroque

1986. Théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis.

Mise en scène de Daniel Mesguich

Selon Anne Ubersfeld, « une mise en scène baroque et “grotesque” montrant le monde entier dérisoire, paranoïaque et hystérique » fondée sur le mouvement (une danse générale entraîne la société) et sur la métamorphose (Tebaldeo est un hermaphrodite).

Un décor unique sans ornementation

1989. Théâtre du Rond-Point /Théâtre Renaud-Barrault

Mise en scène de Francis Huster. Décor d’Hervé Boutard et costumes de Dominique Borg

Francis Huster transporte la Florence des Médicis dans le Paris de la monarchie de Juillet et selon ses propos rapportés par Philippe Sénart « À travers Florence, Musset, nous dit-il, a voulu peindre le Paris pourri et maudit de cette époque et, à travers les Médicis, les Orléans. » Les avis des critiques sont contrastés ; Armelle Héliot dans *Le Quotidien de Paris* du 23/03/1989 est conquise par la mise en scène : « C’est à Paris, vers 1833, que le metteur en scène transporte l’action de la pièce. [...] la cohérence des partis pris scénographiques efface toute réticence : un décor unique, simple qui permet les jeux intérieurs, extérieurs, et des costumes remarquables d’invention, d’harmonie » alors que René Solis dans le *Libération* du 28/03/1989 ironise : « Et puisque *Lorenzaccio* date de 1833, et au cas où on aurait mal compris le contexte, autant transposer tout ça dans une rue du Paris de l’époque avec redingotes et hauts de forme » ajoutant une remarque assassine sur « la laideur du décor ».

Claire Derouin et Nathalie Thévenin font un compte rendu de la représentation¹⁴ et sur le matériel scénographique : « Un mot sur le décor et les costumes. L’architecture de la salle du Théâtre Renaud-Barrault (forme circulaire), la disposition de la scène (qui entre de plain-pied dans la salle par une avancée de pierres), et l’absence de rideaux participent du désir de réduire la distance qui sépare le spectateur et son époque de cette histoire vieille de deux cents ans. [...] »



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Huster opte pour un lieu simple, un décor unique, l’éclairage venant s’intensifier sur tel côté de la scène, à un moment précis : une rue pavée, une bâtisse en ruines à l’arrière-plan, à droite, une modeste cabane sur le devant, deux bancs au centre, trois arbres morts, trois lampadaires, un ciel couvert, orageux... Le gris prédomine, rehaussé par endroits de légères touches blanches, symboles de neige.

Pour illustrer les excès d’une civilisation sur le chemin de la ruine, ni or, ni clinquant. Là encore, les couleurs sombres se détachent et les tissus sont très rarement colorés. »



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

© Daniel Cande

Comme dans nombre de représentations, la foule est un élément essentiel et l’encombrement du plateau s’y retrouve une fois de plus. Resterait à en analyser les mouvements et les raisons d’un tel foisonnement.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

©Daniel Cande

Le sacre de Côme de Médicis



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Photo de la troupe au complet

¹⁴ in *Lorenzaccio*, Cahiers Textuel n° 8, février 1991, article p.145-149 ; la citation se trouve p.146

Un cadre scénique chargé de symboles

1989. Comédie-Française.

Mise en scène et lumière de Georges Lavaudant. Décor, costumes et lumière de Jean-Pierre Vergier

Une impression carcérale :

« À y réfléchir, cette mise en scène produit pourtant un sens assez manifeste. Sa thèse est qu'il y a des impasses historiques, des moments où l'on ne peut plus ni vivre dans l'inacceptable, ni le combattre ; l'humanité même en chaque individu est alors corrompue ou détruite. Lorenzaccio est donc lucide et voit juste : son acte lui est nécessaire mais ne l'est qu'à lui ; il ne servira à rien ; l'histoire lui manque. [...] Ainsi se comprennent les choix essentiels de la mise en scène. [...]

L'espace achève d'explicitier la thèse. Barrée par un mur vaste – mais pas d'une élévation telle qu'il puisse donner le sentiment de la grandeur –, la scène perd sa profondeur et se réduit à une mince bande qu'on a pris soin de désorienter. Voici, à la lettre et en infraction d'autant plus signifiante aux habitudes scénographiques, un espace sans perspective(s).

Des bruits lointains de pas, de portes et de serrures ajoutent quelque chose de carcéral. » Guy Rosa¹⁵

« On pourrait se croire à la cour d'un Noriega, d'un Ceausescu, de ces démagogues enfermés dans leur bunker-palace, coupés de ce qui se passe dehors et qui se prétendent protecteurs des arts, comme pour accéder à la considération. Florence la belle est loin.

Derrière un rideau de velours rouge sali, dont on ne voit pratiquement plus les ornements, le décor (de Vergier) est un mur noir, parsemé d'étoiles d'or éteint, dans lequel s'ouvrent de petites portes obliques. Côté cour, une immense statue renversée, cassée dont le socle bosselé sert de divan, de siège. L'impression de bunker est donnée par ce mur, qui ne laisse pas d'espace de jeu. Comme si Lavaudant voulait se débarrasser de sa réputation d'"homme de belles images" et s'interdire toute tentation spectaculaire. Unique fantaisie : le rock qui rythme les entrées dansées. » Colette Godard¹⁶

En réalité il ne s'agit pas comme l'écrit Colette Godard du socle d'une statue mais d'un bras *qui n'est pas celui* d'une autre statue pendue en l'air, tête en bas qui comme nous allons le voir a été abaissée presque jusqu'au sol au début de l'acte V et qui remonte dans les cintres avant la scène finale.

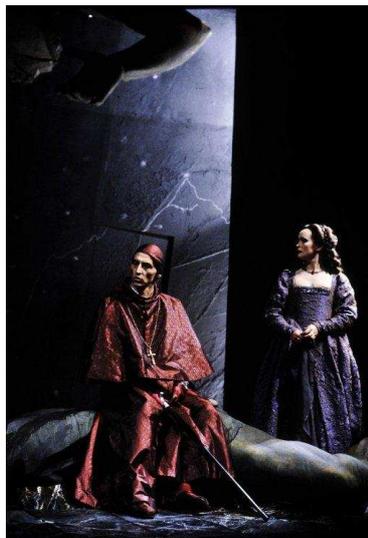
Deux statues, éléments clés de ce cadre scénique¹⁷

Photo 1 : Un mur sombre décoré d'étoiles et percé de portes. Photo 2 : un bras de statue jonchant l'avant-scène côté cour. Photo 3 : une autre statue de bronze, de grande dimension, suspendue en l'air tête en bas

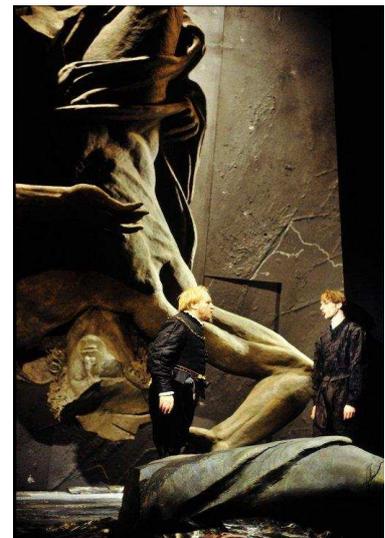


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

©Daniel Cande



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

À l'avant-scène, ce bras de statue multi-fonctions sert tout à la fois de siège, de banc, de lit. Lit mortuaire pour Louise, lit d'amour pour le duc avec la marquise, lit de mise à mort du duc par Lorenzo... qui y a d'abord déposé un bouquet de fleurs blanches.

Un bras sans le reste du corps, affalé, inutile pour l'action, le symétrique des *hommes sans bras* dont parle Lorenzo : lui, c'est un bras sans homme. Peut-être ce qui reste d'une des statues de l'arc de Constantin (même s'il est vrai qu'elles étaient en marbre, et pas en bronze) ou d'une antique statue d'Harmodius ou d'Aristogiton, mais dont on a perdu l'identité, qui n'est plus qu'une référence inutile à un temps où les statues étaient debout et représentaient des héros que l'on vénérât et dont on gardait les exploits en

¹⁵ in *Cahiers Textuel* n° 8, février 1991, p151-2

¹⁶ "Lorenzaccio", l'oiseau noir : Georges Lavaudant a mis en scène un Lorenzaccio cynique et ironique. Article paru dans l'édition du 28.10.89 du Monde

¹⁷ Les interprétations de ces deux statues sont des hypothèses posées par Agnès Vinas.

mémoire. Ce temps-là est aboli, et l'antique gloire du passé est ravalée à la fonction utilitaire d'un siège à tout faire : il n'y a plus ni religion, ni héroïsme, ni art, toutes les valeurs sont par terre.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Dans la scène 2 de l'acte V, à Venise, la grande statue suspendue est descendue quasiment au niveau du sol et lors de la scène finale du couronnement de Côme, elle remonte en partie dans les cintres de manière à dégager la partie de la scène qu'elle occupait, mais elle demeure visible et menaçante. Et c'est ainsi cadrée de loin qu'on s'aperçoit qu'elle est peut-être une réinterprétation en bronze du Christ du Jugement dernier de Michel Ange dans la chapelle Sixtine. Suspendue comme une épée de Damoclès, image possible de la transcendance, mais pendue par les pieds, renversée, incongrue, méconnaissable tant qu'on ne la voit pas de loin, donc plus mystérieuse qu'inquiétante. Comme une transcendance impuissante dans un monde chaotique, littéralement sens dessus dessous, incapable de rétablir quelque ordre et quelque morale que ce soit, même au moment du Jugement dernier.

Un « effet de bunker » dû au peu de profondeur scénique



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

© Daniel Cande

L'effet de clausturation est tel que seule la lumière détache un peu les personnages environnés de ténèbres et que tout le cadre scénique disparaît.

Les photos précédentes de Daniel Cande sont des photographies de plateau de 1989 alors que les photos qui suivent sont des photogrammes extraits de la captation vidéo par Alexandre Tarta en 1990, la caméra permettant des effets que ne peut voir le spectateur de théâtre.



© Comédie-française
- La sept



Le bal chez Nasi : la troupe du duc venant de la gauche et la troupe antagonique des Strozzi venant de la droite se rejoignent et se défilent dans une atmosphère rock et un banc de brouillard. Le cadrage en plongée permet de prendre la mesure du peu de profondeur scénique : la scène ne peut contenir plus de dix ou douze acteurs à la fois.

Salviati guette Louise au bal chez Nasi : le plan d'ensemble souligne l'effet de clausturation produit par le grand mur qui barre le fond de la scène, troué de quatre ouvertures très légèrement obliques, créant une perturbation visuelle. Suspendue en l'air, la grande statue en bronze rapetisse encore visuellement l'espace scénique



© Comédie-française
- La sept



L'église de Tebaldeo (II, 2) en plongée, avec Valori et Lorenzo levant la tête vers la statue de bronze, comme ils le feraient dans la chapelle Sixtine pour regarder le Christ du Jugement dernier. Mais que regardent-ils exactement ? L'image d'un Dieu vengeur qui a perdu son pouvoir, ou simplement une œuvre d'art déclassée ?

Les Huit (V, 1) sont relégués à l'avant-scène dans un espace rendu encore plus étroit par un rideau rouge qui masque le mur étoilé. Venu de derrière la tenture, le cardinal Cibo va faire son apparition, délivrer sa parole sibylline en latin, puis regagner la coulisse. Il est bien clair que les décisions importantes se prennent derrière ce rideau rouge ; les quelques comparses qui se tiennent devant en sont réduits à attendre, bavarder, faire semblant de protester, entériner... ou jouer de la guitare. Le pouvoir est ailleurs.

Ce cadre scénique est aux antipodes de celui de Franco Zeffirelli ; **totalemment symbolique**, avec son aire de jeu limitée. L'atmosphère qui règne est étouffante. Donc un *Lorenzaccio* sans Florence, sans ouverture, sans échappées poétiques ou si peu, cerné de toutes parts, totalement asphyxié.

Retour dans la Cour d'Honneur du Palais des papes 48 ans après Jean Vilar et Gérard Philippe

Praticable et tableaux abstraits

2000. Cour d'Honneur du Palais des papes en juillet/ Théâtre des Amandiers de Nanterre en octobre

Mise en scène de Jean-Pierre Vincent ; dramaturgie: Bernard Chartreux

Scénographie de Jean-Paul Chambas et costumes de Patrice Cauchetier

Un lieu spécifique : la Cour d'Honneur du Palais des papes

« Elle a des lois qu'il faut respecter. Elle est immense – plus de 1 000 mètres carrés. Il faut centrer le jeu sur un espace réduit, tout en donnant l'illusion qu'on occupe la totalité du plateau. Et il ne faut pas se soucier du bâtiment. Il joue tout seul, à côté du spectacle. J'entends par bâtiment non seulement ce que le palais représente historiquement, mais aussi les fantômes artistiques qui habitent la Cour, dans l'imagination des spectateurs. » Jean-Pierre Vincent¹⁸

Un « fantôme » : Jean Vilar. « Le directeur des Amandiers monte la pièce à risques de Musset. Sur les lieux mêmes où Vilar la fit renaître »¹⁹

« Son Lorenzaccio a tout l'air d'être un salut à Vilar, salut bienséant, discret, pas filial mais presque – la classe ! Même économie des ressources ; même simplicité du dispositif et des allées et venues ; même promptitude de la démarche d'ensemble ; même démarcation à vif des tableaux ; même élégance souveraine, pour un peu désinvolte, à exprimer en profondeur, sans la laisser voir ni entendre, la gravité du propos. » Michel Cournot²⁰

Jean-Pierre Vincent s'explique longuement dans un entretien mené par David Lescot²¹

Le point de vue sur l'enjeu de la pièce :

« Nous n'avons pas privilégié le drame d'une, de deux ou de trois belles âmes, mais celui de leur ville, d'où elles tirent leur existence, et qui est pour moi le sujet principal. C'est en l'abordant sous l'angle de la ville que l'on peut parvenir à régler les problèmes que pose cette pièce. »

Lorenzaccio dessine donc le portrait d'une ville, Florence, et le paysage d'une âme, celle de Lorenzo, ange et pourriture.

Les étapes de la création

« Plus que de décoration, les quarante-cinq lieux de *Lorenzaccio* posent une question de circulation et d'évocation. Il nous a tout de même fallu dix maquettes différentes pour parvenir au **décor unique** qui est le nôtre. »

Le scénographe Jean-Paul Chambas a d'abord proposé un praticable, une sorte de flèche surélevée qui aurait occupé, dirigée vers le centre, d'un mètre vingt de haut, avec des escaliers devant, comme s'il s'agissait de l'angle d'une forteresse, mais avec le volume et le rythme d'un parvis de cathédrale. Problème technique ! L'idée est abandonnée.

Comment rendre la souffrance d'une ville en pleine décadence ? Par un vieux théâtre à ciel ouvert, détruit par la guerre et jouxtant une chapelle ? Par un vieux cinéma d'Italie fasciste ou d'Europe centrale en guerre ? En évoquant la ville boueuse, détruite par des bombardements, cernée de barbelés ? Mais cette version « disait tout immédiatement ».

Reste à régler la question de la circulation et de l'alternance entre intérieur et extérieur !

La réalisation de l'espace scénique



Côté cour, un praticable en forme de forteresse, avec de larges marches où s'assoient les acteurs ; côté jardin un dallage de marbre. Des tableaux de Chambas : en fond de scène un immense ciel d'éruption volcanique ou d'incendie révolutionnaire, de grands panneaux peints tels des paravents, « dans des teintes rouge orangé plutôt transparentes, s'accordent à la crise, aux désordres, aux mystères, qui agitent la Florence de Musset ». Troués de portes ils facilitent entrées et sorties mais privilégient les scènes d'extérieur.

© Pascal Victor Nanterre-Amandiers

¹⁸ Dans un entretien avec Brigitte Salino, in *le Monde* du 07/07/2000

¹⁹ Début de l'article intitulé **Lorenzaccio: le défi de Vincent**, par Laurence Liban in *L'Express* du 20/07/2000

²⁰ *Le Monde* 29/07/2000

²¹ *Lorenzaccio*, édition du Théâtre des Amandiers, 2000



Jean-Pierre Vincent : « Finalement, il y a ce praticable en forme de forteresse, qui est aussi comme un souvenir volontaire et involontaire de Vilar. Il repose sur un grand dallage de marbre, qui raconte le mythe idéal de Florence. C'est le sol de ce fameux tableau qui s'intitule *La Cité idéale*. On peut considérer que cette ville vit sur un rêve de son passé : les Strozzi aspirent à réinstaurer la défunte République florentine. On peut donc partir d'un idéal de beauté pour y jouer la pourriture et la corruption. Je me suis souvenu alors d'un certain nombre de tableaux de Chambas, datant du début des années 80, où il peignait des ciels d'éruptions volcaniques, en fusion,

des montagnes noires surmontées de nuages passant du rouge à l'orange et du jaune au noir. Nous avons d'autre part installé côté jardin, un environnement de murs aux formes géométriques, qui renvoient aux paravents de la rue du théâtre de la Renaissance. Ils forment à la fois des rues et des couloirs possibles, extérieurs ou intérieurs. Le fond est occupé par un mur du même acabit avec trois portes. Se marient donc une évocation de la Renaissance et une évocation de l'oppression, par l'effet du praticable. C'est du Chambas, mais on ne peut s'empêcher de penser à du Delacroix. C'est ainsi que se superposent le sentiment de la Renaissance, celui du romantisme, et pourtant c'est une œuvre moderne. »

À quoi Bernard Chartreux responsable de la dramaturgie ajoute au cours du même entretien :

« Il faut aussi compléter la description qu'a faite Jean-Pierre par celle des costumes. Ceux-ci ne sont pas précisément référencés sur le plan historique. On va de vêtements appartenant à la Renaissance jusqu'à d'autres connotant l'Occupation de 1940, le centre se situant tout de même autour de 1830, mais pas de façon archéologiquement insistante. »

Et qu'en ont pensé les critiques ?

« "Prenez le livre, asseyez-vous confortablement, lisez et rêvez, dit (Musset) à son lecteur-spectateur, qui ce faisant a tout loisir (et toute obligation !) d'imaginer son spectacle."

Faire sens. Or c'est à une opération inverse que se livre sa mise en scène : elle ne laisse au spectateur pas la moindre liberté « d'imaginer » ; elle étouffe la pièce sous les signes explicites. Tout doit faire sens : tel semble être le programme fixé. La Florence imaginaire du XVI^e siècle devient un catalogue de références, souvent cinématographiques : un petit coup de Parrain (costumes sombres et mines patibulaires) pour figurer l'atmosphère mafieuse de cette guerre des familles, quelques séquences de Monsignore, avec ses cardinaux droit sortis de chez le costumier, un brin de 1900 pour illustrer les sorties de messe et l'obscurantisme catholique et, last but not least, des soldats en uniforme de la Wehrmacht pour évoquer l'occupation de la ville par des troupes allemandes (la Grande Vadrouille ?). D'où il ressort qu'Alexandre de Médicis-Pétain, même combat. » René Solis, *Libération* du 26/07/2000

Un drame de tous les temps

« Sur la vaste scène de la cour d'honneur, juste quelques éléments abstraits de couleur ocre et de larges marches où s'assoient les protagonistes. Est-on au XVI^e siècle ? Non. Vincent déplace le conflit dans l'Italie moderne. Les hommes sont en costume sombre, haut de forme ou feutre noir sur la tête, et lisent leur journal en marchant d'un pas rapide. Les femmes sont dans des robes longues, plus intemporelles. Seuls quelques pages en tenue claire et Alexandre de Médicis, le tyran, qui se drape dans un ample manteau rouge, relie la pièce à son époque selon le goût hétéroclite du metteur en scène. Vincent nous dit ainsi que « Lorenzaccio » est un drame de tous les temps, qu'il conte la querelle éternelle entre la corruption totale d'Alessandro et la corruption expiable de Lorenzo, et, enfin, que la modernité de l'œuvre permet de parler aujourd'hui du fascisme et de la mainmise de l'Église sur les rouages politiques italiens. La troupe du théâtre des Amandiers met en branle cette modernisation de Musset avec une belle élégance simple. » Gilles Costaz, *Les Échos*, 28/07/2000

« La difficulté de l'aire vaste est plus ou moins contournée par le décor de Jean-Paul Chambas, qui a fait dresser à jardin et au fond de grands panneaux peints à la manière nuagiste, troués de portes facilitant entrées et sorties. Ainsi s'accroissent les circulations, fréquentes. La sphère intime est à l'évidence défavorisée. On aimerait que la consommation de l'assassinat, par exemple, se déguste dans une touffeur intime. La liquidation de Lorenzo à Venise se solde par la vision impromptue d'un mannequin pattes en l'air, révélée illico par l'éclipse d'une toile peinte avec gondoles tenue à bout de bras. On ne peut tout avoir.

Quant à la figuration de la politique, non négligeable chez Musset, à la tête alors encore chaude des Trois Glorieuses, Vincent a tablé sur un mélange de signes qui pourrait évoquer à la fois Fellini - pour l'Église - et la mafia pour les corps constitués en familles rivales. » Jean-Pierre Léonardini, *L'Humanité* du 28/07/2000

Scénographie épurée et manipulation de marionnettes

**2009. Théâtre de l'Apostrophe (Cergy Pontoise), Théâtre de la Place (Liège). Création à l'Opéra de Dijon
Mise en scène d'Yves Beaunesne ; scénographie de Damien Caille-Perret ;
Travail sur la marionnette : Cyril Bourgeois**

Le choix des marionnettes

Des marionnettes, le choix s'impose d'emblée à Yves Beaunesne, c'est pour lui un postulat de travail : « Il en faut un certain nombre pour qu'elles puissent arriver à représenter une frange de la société. Plus précisément tous ces pantins de la République que les puissants sacrifient sans état d'âme. »

Damien Caille-Perret, scénographe²² s'explique :



« Avec Yves Beaunesne, nous collaborons ensemble depuis plus de dix ans. Aussi, je n'ai pas été surpris quand il m'a parlé de transposer la pièce dans la Russie du XIXème siècle. Comme lui, je crois qu'il est toujours intéressant de déplacer les choses, ne serait-ce que pour ne pas être dans la reconstitution. Transposer donne de la liberté. Pour ma part je voulais que le décor, et le mobilier notamment, véhiculent l'idée d'étrangeté. Que les spectateurs voient des choses qu'ils n'ont pas l'habitude de voir et qu'au final cela donne l'impression qu'absolument tout peut se passer dans un tel environnement. La pente, quant à elle, sert à évoquer la fuite possible. Les personnages n'y sont jamais stables, toujours en déséquilibre. Ce qui fait le lien avec l'histoire. »

Telles les voiles d'un bateau, une toile de fond aux cordages bien visibles qui tantôt dévoile et tantôt dissimule.²³

Une scénographie épurée.



© Gilles Abegg -
Opéra de Dijon

« Comment transposer scéniquement la multitude des lieux évoqués dans la pièce ? En réduisant les signes à l'essentiel. Des tapis de sol différents évoqueront les diverses habitations, un lit, la chambre du meurtre final et seuls quelques meubles ou objets indispensables seront utilisés. Chaque changement, rythmé, quasi chorégraphié se devinera dans la pénombre, rendant plus visible encore la manipulation des uns par les autres et plus théâtrale cette sulfureuse histoire d'amour et de haine. »



²² In programme de salle du théâtre de "L'apostrophe", scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val d'Oise

²³ Dossier pédagogique du théâtre de la Place réalisé par Bernadette Riga :

http://www.theatredelaplace.be/uploads/cahiers_pedagogiques/cahier_pedagogique_lorenzaccio.pdf.p19

Les marionnettes sont réalisées en bois, les articulations des bras et de la tête (bien visibles) donnent à l'objet toute la vie nécessaire tandis que les jambes, inexistantes sont remplacées par des socles ajourés. La raideur du bas du corps accentue encore l'idée de la manipulation de ces pantins, incapables de se mouvoir et de se gouverner seuls.²⁴

Et les critiques :

Le spectacle peut voyager sans peine, avec ses décors très simples (signés Damien Caille-Perret) : la toile pendue à des filins en fond de scène (mur, collines... ou cape), des objets symboliques (tapis, lit, prie-Dieu) que l'on déplace à la hussarde (« hop ! hop ! ») ; et une distribution « commando » : dix comédiens virtuoses seulement, contre une cinquantaine de personnages à l'origine. Certains ont été supprimés (comme le peintre Tebaldeo). Les autres, principalement les gens du peuple, sont figurés par de belles marionnettes en bois, animées par les acteurs à tour de rôle. Florence est un théâtre d'ombres, ses habitants sont manipulés par les puissants, eux-mêmes des pantins, qui jouent et rejouent la cruelle comédie du pouvoir. » Philippe Chevilly, *les Échos*

« Si l'on devait résumer la « touche » Yves Beaunesne, on dirait que son théâtre fait fourmiller l'épure. Ce talent singulier, le metteur en scène belge, très sollicité en France, l'applique une fois encore avec *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset.

Pour cette œuvre hors normes, grouillante de complots et d'enjeux exaltés dans l'Italie du XVI^e siècle, Yves Beaunesne a choisi un décor de voilures ténébreuses. Ce mur de tissu, soutenu çà et là par des cordages coulissants, évoque tout sauf les merveilles de l'architecture florentine. Et pourtant, ça marche ! Traduisant l'opacité des machinations qui se trament au sein d'une Florence décadente, rongée par la corruption et soumise au joug d'Alexandre de Médecis, la scénographie ouvre quantité de possibilités, en ligne avec la seule tragédie française shakespearienne. En découle, dans une lumière crépusculaire, une adaptation rigoureuse de deux heures trente et une mise en scène qui va à l'essentiel tout en prenant le temps d'illuminer les contradictions intimes d'un héros atypique.

[...] Aux côtés des dix comédiens se dresse une armée de marionnettes aux allures fantomatiques : belle idée pour figurer la toile de nobles italiens, gravitant autour des protagonistes, tirant les fils de complots divers mais eux-mêmes manipulés par des puissances inconnues – marionnettistes cachés sous leur cape noire.

Pantins aux visages impassibles, ces poupées de bois traduisent à merveille ces indéboulonnables familles aristocratiques fermement agrippées à leurs privilèges. » Catherine Makereel, *Le Soir*, janvier 2010

Spectacle sous chapiteau

Le chapiteau, « un lieu qui contient en lui-même une infinité de lieux » avec un sol pavé en mosaïque

Juin 2010. Théâtre des Célestins de Lyon. Mise en scène de Claudia Stavisky

Scénographie d'Estelle Gautier

Des objets signifiants

Comme il est devenu évident depuis plusieurs années déjà qu'il est impossible de monter *Lorenzaccio* de manière réaliste en faisant exister chaque lieu, c'est un certain nombre de *signes* qui vont les évoquer, somptueux chez Zeffirelli ou Mesguich, minimalistes chez Stavisky. « Par exemple, le bureau de Philippe Strozzi est représenté par un caisson de la taille d'une table de travail, sur lequel sont posés des livres et des papiers : ce simple bureau évoque à lui seul tout un cabinet de travail, avec une bibliothèque, une lumière tamisée... »

Dans quel cadre esthétique et historique ?

Claudia Stavisky : « J'ai eu envie d'élaborer une esthétique artisanale qui rejoigne une époque contemporaine, mais la plus indéfinissable possible. Je suis parti de l'idée du rêve. Un rêve que pourrait faire un lecteur d'aujourd'hui. Tout se mélange un peu : des images de la Renaissance, des années 1830, d'aujourd'hui... Cela dans un enchevêtrement aux contours flous, comme à l'intérieur d'une conscience imaginaire, poreuse. Une conscience au sein de laquelle tout s'entrecroise et se mélange avec beaucoup de liberté. »²⁵

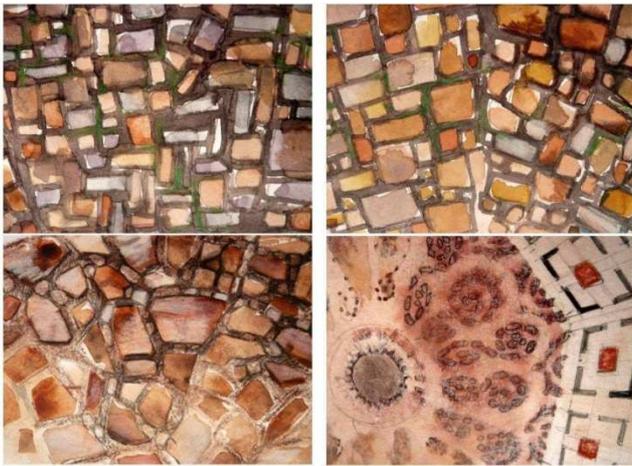
Donc pour rompre avec une éventuelle reconstitution historique et trouver un équilibre entre la Renaissance florentine, le XIX^e siècle de Musset et notre époque contemporaine, des images vont se superposer : par exemple l'escabeau de Philippe Strozzi est une rambarde de bibliothèque « XIX^e » posée sur un escabeau contemporain tout simple, alors que le centre du plateau est une reproduction du véritable motif de la cathédrale Santa Maria dei Fiori à Florence.

Comment travailler sur la simultanéité des événements et des lieux, des scènes d'intérieur et d'extérieur, des scènes intimistes et des scènes de foule ?

²⁴ *Ibid.* p.22

²⁵ Propos recueillis par Manuel Piolat Soleyman in Dossier du Théâtre des Célestins, p.20

Rendre l'imbrication de l'intérieur et de l'extérieur par le sol pavé du chapiteau



La scénographe Estelle Gautier s'explique²⁶ :

« Le passage de l'extérieur à l'intérieur, et vice-versa, était une autre difficulté posée par le texte. Mais, en réalité, la solution s'est imposée d'une manière évidente. Un chapiteau est une *hétérotopie*, c'est-à-dire un lieu qui n'est pas totalement déterminé, comme peut l'être un train par exemple. Le chapiteau, c'est un lieu qui contient en lui-même une infinité de lieux. C'est le sol du chapiteau qui prend en charge l'imbrication de l'intérieur et de l'extérieur dans ma scénographie : le pavé que j'ai fait construire est comme une mosaïque, qui joint ensemble des pavés de rues florentines et des mosaïques d'intérieur, à la façon des marbres qui garnissent les sols des cathédrales. Ainsi, en fonction de l'éclairage particulier d'un endroit du sol, des éléments de décor

présents ou absents au plateau et du jeu des comédiens, on se retrouve en un instant dedans ou dehors, ou même au-dessus des toits de la ville, comme dans la scène où Catherine et Marie discutent au bord de l'Arno (I, 6). »

L'aspect cinématographique



« Pour transposer cela [passer rapidement et sans transition d'un lieu à un autre] à la scène, nous avons pensé que c'est l'espace qui doit évoluer autour des acteurs, et non l'inverse. Les caissons montés sur des roulettes jouent ce rôle-là. »

Photo de répétition © Christian Ganet

Critiques :

« Les comédiens sont en mouvement perpétuel, valsant avec les quelques meubles et accessoires au centre d'une plate-forme circulaire qui rappelle le cirque. Claudia Stavisky a effectivement choisi de monter ce spectacle sous un chapiteau, et non dans son théâtre des Célestins. Comme au cirque, le public entoure la scène et les comédiens font leurs entrées et sorties sur deux côtés, traversant parfois fugitivement la scène ou se mêlant aux spectateurs. Ce "ballet" est très réussi : l'absence de décor évite tout problème de changement de lieux et de reconstitution ; les costumes modernes écartent la question de la fidélité à la peinture du seizième siècle et ne font rien perdre de l'essence de l'intrigue ; les jeux de clair-obscur des lumières peuvent rappeler l'esthétique romantique ; les mouvements incessants dynamisent la représentation et symbolisent parfaitement l'effervescence de la Florence de l'époque. » Caroline Vernisse, Théâtrethèque, 12/06/2010

La mosaïque, aire de jeu



Photo de répétition © Christian Ganet

²⁶ Propos recueillis par Ophélie Kern, *ibid*, p.23

Un plateau nu

**Création (en russe) le 11 décembre 2010 au Maly Drama Théâtre à Saint-Pétersbourg
Mars 2012. Représentations au Théâtre des Célestins de Lyon (version russe surtitrée)**

Adaptation et mise en scène : Claudia Stavisky

Décors : Christian Fenouillat ; Costumes : Agostino Cavalca ; Lumières : Franck Thévenon.

« Claudia Stavisky a fait le choix de l'épure et du plateau nu. Les costumes et les lumières sculptent une allure française que vient habiter la puissance de jeu des acteurs russes. »²⁷

Note d'intention de la metteuse en scène :

Musset donne « une atemporalité et universalité à ce qui se joue sur scène. Les pas qui conduisent Lorenzo vers son crime passent par le Ponte Vecchio, sillonnent le pont des Arts, franchissent le pont Anitchkov, traversent le temps. Lorsque nous le voyons marcher irrémédiablement vers son idéal échoué, lorsque le pouvoir légitime est en crise, nous, citoyens-spectateurs, sommes postés devant ce choix entre la République du rire ou la République des larmes. »²⁸

Un plateau nu, des objets pour situer l'espace apportés au fur et à mesure, des costumes superbes, où se rencontrent le temps des Médicis et celui de Musset et les variations de la lumière qui sculptent l'ensemble.



© Viktor Vassiliev



« Grâce aux costumes que l'on discerne très bien dans un espace scénique obscurci, dépouillé et ascétique, le caractère cyclique de l'histoire est révélé. La République, qui n'a pas pu s'installer au XVIe siècle, fait une nouvelle tentative au XIXe siècle. À la fin du spectacle les membres du Conseil des Huit mettent les robes (XVIe siècle) et les hauts chapeaux (XIXe siècle) : ainsi se produit une certaine fusion des époques, le puzzle s'assemble en une seule pièce. » Revue Samizdat

Date	Lieu de création	Mise en scène	
1896	Théâtre de la Renaissance	Armand d'Artois	p.1
1927	Comédie-Française	Émile Fabre	p.2
1927	Théâtre de la Madeleine	André Bour	p.3
1945	Théâtre-Montparnasse	Gaston Baty	p.4
1952	Cour d'Honneur / TNP Chaillot	Gérard Philipe (et Jean Vilar)	p.5
1969	Théâtre Za Branou de Prague	Otomar Krejča	p.6
1969	Théâtre de l'Est parisien	Guy Rétoré	p.7
1976/1977	Comédie-Française	Franco Zeffirelli	p.8-9
1986	Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis	Daniel Mesguich	p.10
1989	Théâtre du Rond-Point/ Renaud-Barrault	Francis Huster	p.10
1989	Comédie-Française	Georges Lavaudant	p.11-12
2000	Cour d'Honneur / Théâtre des Amandiers de Nanterre	Jean-Pierre Vincent	p.13-14
2009	Théâtre de l'Apostrophe de Cergy-Pontoise/ La Place – Liège	Yves Beaunesne	p.15-16
2010	Théâtre des Célestins de Lyon. Hors-les-murs : sous chapiteau	Claudia Stavisky	p.16-17
2010/2012	Maly Drama de Saint-Pétersbourg / 2012 : Théâtre des Célestins	Claudia Stavisky	p.18

Dossier réalisé par Marie-Françoise Leudet

²⁷ Présentation faite par le Théâtre des Célestins pour les représentations de mars 2012

²⁸ Dossier de mars 2012 p.10