

L'œil, le regard et l'espace scénique: éléments pour une phénoménologie du théâtre

Romain Jobez
Université de Poitiers

Chacun sait que le théâtre est une pratique sociale, mise en place grâce à la rencontre entre acteurs et public dans un espace commun dont l'organisation relève de l'art de la scénographie. Le théâtre se divise alors entre l'espace du public, d'une part, et l'espace de la scène, de l'autre, à la fois réel et imaginaire car relevant de la représentation, mise en œuvre de la fiction au moyen de l'illusion. Celle-ci relève de conventions permettant d'établir un pacte de fiction contracté entre les spectateurs et les comédiens et dont les modalités évoluent à travers l'histoire du théâtre.

Responsable de cet espace bipartite, le scénographe est, par nature, à la fois un créateur et un artisan. Il doit donc faire preuve d'un certain savoir-faire ou d'une compétence pratique, mais aussi d'imagination de manière à créer l'espace de la fiction théâtrale. Ces deux compétences sont recouvertes en grec par le terme de *techné* qui désigne à la fois l'art et la technique. Ainsi, la *Poétique* d'Aristote est un traité technique dans les deux sens du terme: elle permet en principe à l'apprenti tragédien de composer un chef d'œuvre selon des règles éprouvées. En effet, le mot *poiein* a, en grec, un double sens qui signifie à la fois «faire» et «inventer». Cette ambivalence se retrouve dans l'étymologie du terme scénographe puisque son étymologie latine *scenographia* vient elle-même du grec *skênographia* qui signifie l'«art de peindre» (*graphein*) la «scène» (*skênê*). Anne Surgers écrit à ce sujet dans *Scénographies du théâtre occidental*: «Il est finalement impossible de déterminer si le skênographos grec était peintre en décor ou ordonnateur de la partie spatiale et visuelle de la représentation: la différenciation entre ces deux activités était d'ailleurs sans doute inconcevable pour les Grecs, tout autant qu'est maintenant difficilement concevable pour nous de confondre, en un terme unique, la fonction dite de création artistique et l'exécution pratique.»¹

¹ Anne Surgers: *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Nathan, 2000, p. 5.

Le premier scénographe dont l'histoire du théâtre ait retenu le nom est Agatharcos de Samos (vers 536 av. J.C. – 582 av. J.C.). Il réalise des décors pour Eschyle et Sophocle et écrit un traité de scénographie en s'inspirant des travaux de ses contemporains Anaxagore et Démocrite, mathématiciens et philosophes, dont il apprend l'art de la perspective, à savoir comme l'écrit le romain Vitruve (Ier siècle ap. J.C.) dans son traité d'architecture, «*principalement par quel artifice on peut ayant mis un point en un certain lieu, imiter si bien la naturelle disposition des lignes qui sortent des yeux en s'élargissant, que bien que cette disposition des lignes soit une chose qui nous est inconnuë, on ne laisse pas de rencontrer à représenter fort bien les Edifices dans les Perspectives que l'on fait aux décorations des Theatres; & on fait que ce qui est peint sur une surface plane, & paroist avancer en des endroits, & reculer en d'autre.*»² Vitruve décrit ici le modèle scénique perspectiviste, dans sa traduction française du XVIII^{ème} siècle, au moment où celui-ci va être perfectionné grâce à la technique de la scène à l'italienne.

La perspective a été redécouverte à la Renaissance par Filippo Brunelleschi (1377-1446) à travers l'expérience dite de la *tavoletta* sur laquelle nous reviendrons par la suite. Celle-ci va conditionner le regard du spectateur sur l'image, que ce soit celle composée par l'inscription des acteurs dans le décor du théâtre ou celle des personnages dans les compositions picturales. Elle marque le début d'une culture de l'image centrée sur un modèle de perception anthropomorphique, à partir d'un point de vue unique qui est celui d'un œil placé dans l'axe de la ligne de fuite. La scénographie organise alors rigoureusement le partage entre la fiction, c'est-à-dire l'espace scénique où se trouve le comédien, et le réel, c'est-à-dire l'espace public, à proprement parler la salle, où se trouve le public. Il y a donc confrontation entre ceux qui sont regardés et ceux qui regardent, dans un espace bipolaire, rigoureusement défini par la science mathématique.

Or on observe dans le théâtre du vingtième siècle une forte tendance à l'abandon de la scène à l'italienne au profit de différentes formes innovantes: scénographes, metteurs en scène et comédiens ont abandonné les salles de disposition classique et les lieux habituellement réservés au théâtre pour définir un nouveau rapport entre spectateurs et acteurs dans d'autres endroits impliquant une tout autre organisation spatiale. L'espace scénique s'étend à présent au-delà de la scène dans son acception traditionnelle ou celle-ci se voit redéfinie comme un lieu radicalement différent. Le théâtre en tant qu'espace de la représentation se transforme avec l'utilisation de

² Vitruve: *Les Dix Livres d'architecture*, cité d'après Anne Surgers, *op. cit.*, p. 23.

nouveaux médias ou par son ouverture sur les arts plastiques. Dans tous les cas, c'est sous un nouvel angle que se pose la question de la capacité de l'espace de la mise en scène à composer sous forme de tableau l'image de ce qui s'y passe ou plutôt celle du conditionnement de notre perception lorsqu'elle est réduite à contempler cette sorte d'image. Il y a diffraction des images et multiplications des points de vue, abandon de la vision d'un œil unique au profit d'un regard qui se promène.

Mais la fuite hors des limites spatiales du théâtre s'avère être, en définitive, un retour à des formes dites «prémodernes» de la scène, datant d'avant la redécouverte de la perspective à la Renaissance. L'aménagement contraignant des salles de théâtre apparaît en effet comme le résultat d'une évolution historique ou devient l'objet du traitement de la perception sur scène et à travers elle. À cet égard, on peut définir plusieurs moments clés dans l'histoire du théâtre. C'est ainsi qu'en France, jusqu'au milieu du XVIII^{ème} siècle, la salle de théâtre est plutôt un espace multiple ouvert aux regards et aux discussions qu'une scène organisée selon la ligne de perspective du prince. Le théâtre de foire, longtemps négligé par la recherche, apparaît de nos jours sous l'angle de son travail sur l'espace comme une forme de théâtre avancée dans laquelle ce n'est qu'au moment du spectacle que l'espace se définit et se transforme.

Il existe donc, depuis toujours, deux modèles de concurrents de la vision qui se rencontrent, se confrontent, voire s'affrontent autour de l'espace scénique, le modèle de l'œil, d'une part, et celui du regard de l'autre. Ceux-ci divisent le monde entre ceux qui regardent et ceux qui sont regardés, comme on le verra par la suite. Le modèle perspectiviste doit son succès au fait qu'il dissocie l'œil du regard, le voir de l'être vu. Le paradigme perspectiviste met en place la disposition symbolique d'un sujet moderne qui doit s'abstraire de lui-même pour accéder au monde représenté. En revanche, les aménagements des théâtres et le travail du scénographe s'emparent de l'appareil perspectiviste dans un espace de rassemblement festif où l'individualité et la frontalité doivent tout d'abord exister. Le paradigme de la perspective nécessite la projection d'un contexte qui se fonde dans un renversement. Au contraire de l'image, il n'est pas simplement question au théâtre d'une liaison entre l'observateur et ce qui est représenté, mais de la liaison entre des individus qui doivent être définis à la mesure de ce par quoi ils voient et ils sont vus et doivent être dissociés les uns des autres. Il s'agit d'inscrire l'observateur dans une image. Cette inscription ne peut se réaliser, dans le cas d'un dispositif théâtral ouvert et collectif, qu'à partir de l'individu isolé, pris dans la singularité de sa visibilité. Mais le théâtre ne peut avoir pour point de départ un

observateur unique, il doit en présupposer plusieurs. Si non seulement il n'est pas possible d'additionner la somme de plusieurs observateurs simultanés et qu'il faut les rapporter un par un de façon systématique au lieu du spectacle, ils doivent d'abord être définis grâce à un paradigme unique. Ce paradigme se constitue dans la visibilité de l'individu et sa définition dans l'interaction des regards croisés, le passif et l'actif.

En somme, notre travail consiste à repenser l'espace scénique à partir d'une phénoménologie de la perception, c'est-à-dire de la façon dont l'être humain voit les choses autour de lui. Pour ce faire, il faut mobiliser des connaissances qui vont au-delà de la simple histoire positiviste de la scénographie, car elles nécessitent également de se pencher sur des disciplines connexes comme l'histoire de l'art (Hubert Damisch, Svetlana Alpers), la psychanalyse (Jacques Lacan), voire la philosophie des sciences (Michel Foucault). Ce travail doit beaucoup à l'important ouvrage d'Ulrike Hass, *Das Drama des Sehens* (2004), et nous voudrions, à travers les thèses ici exposées, lui rendre un hommage explicite³.

L'œil contre le regard

Svetlana Alpers, dans son livre intitulé *L'art de dépeindre* (première édition 1983)⁴ met en opposition le modèle pictural du Nord de l'Europe, c'est-à-dire la peinture hollandaise du XVII^e siècle, de celui du Sud de l'Europe, représenté par les maîtres de la Renaissance italienne. Il s'agit d'une distinction habituelle entre peinture vue comme un art descriptif, d'une part, et art narratif, de l'autre. On a longtemps formulé l'hypothèse d'une utilisation de la *camera obscura* par les peintres hollandais selon l'idée que le rapport de cette peinture au monde équivaut à celui de l'œil au monde. Ce rapport apparaît en opposition avec le modèle perspectiviste en Italie, représenté par l'architecte Leone Battista Alberti (1404-1472) et vu comme prédominant: l'image y est pensée comme surface encadrée, à travers laquelle l'observateur regarde comme à travers une fenêtre. Le modèle descriptif de la peinture hollandaise ne semble pas être composé en fonction d'un observateur; c'est un fragment du monde en dehors de tout cadre qui renvoie donc au miroir. En revanche, le modèle narratif est mis en scène dans un cadre précis qui renvoie alors à la fenêtre. Alpers

³ Ulrike Hass: *Das Drama des Sehens. Sehen und Gesehenwerden als Bühnenform der Moderne*, Munich, Fink, 2004.

⁴ Svetlana Alpers: *L'art de dépeindre*, traduction de Jacques Chavy, Paris, Gallimard, 1990.

associe de son côté le modèle hollandais à la théorie de la rétine de Johannes Kepler (1571-1630). Ce dernier est convaincu que la réception des images est assurée par la rétine et non pas le cristallin, comme on le pensait alors à cette époque, et il pense également que le cerveau serait tout à fait capable de remettre à l'endroit l'image inversée qu'il reçoit. C'est donc l'idée que le monde s'y imprime comme un tableau (*pictura*).

Regard	Œil
Fenêtre	Miroir
Attention portée sur de grands éléments	Attention portée sur des détails
Le corps humain au centre	Le reste de la nature
La lumière modèle les personnages	Les objets reflètent la lumière
Localisation dans un espace clairement définie	Accentuation de la surface, de la couleur et du matériau
Image clairement encadrée	Extrait non encadré
Observateur clairement localisé	Observateur sans position localisée.
Confrontation	Frontalité
Narration	Œil regardant

Voilà donc deux modèles concurrents mais qui ne sont pas pensables l'un sans l'autre comme le montrera la redécouverte de la perspective par Brunelleschi (1377-1446).

Les diagrammes de Lacan

Lacan formalise la question du rapport entre le modèle de l'œil et le modèle du regard dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*⁵. Le premier schéma renvoie au modèle du regard (cf. figure 1). La surface verticale au milieu correspond à une fenêtre ouverte sur le monde, face à laquelle l'observateur est situé géométriquement. Il rappelle également le système de grillage mise en place par Albrecht Dürer (1471-1528) pour dessiner un modèle d'après nature. L'objet aperçu point par point derrière le grillage peut alors être retranscrit de façon géométrique. Le second schéma (cf. figure 1) renvoie à celui de l'œil, puisque la rétine est considérée comme une surface impressionnée par une source lumineuse. Dès lors l'observateur n'a plus de position localisée, il se transforme en objet qui se fond dans la surface du tableau. Le corps de celui qui regarde devient un écran sur lequel se projette le monde tel qu'il est éclairé.

⁵ Jacques Lacan: *Le Séminaire*, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1963.

L'abstraction géométrique peut être saisie par un aveugle car elle se laisse mathématiser, comme dans les travaux de Dürer. En revanche, la lumière, en ce qu'elle nous saisit, implique de façon plus importante la question du sujet regardant qui se trouve ainsi pris au piège, transformé en objet regardé par l'inversion du schéma.

La superposition des deux schémas (cf. figure 2) institue un système de regards croisés: ce sont les choses que la lumière éclairent qui me regardent et que je peux à mon tour regarder. La distance qui me sépare d'elles est d'ordre géométrique mais mon rapport à celles-ci entraînent des implications sur ma définition en tant que sujet regardé et regardant. Il y a donc, non pas un jeu de ping-pong entre deux sujets qui se regardent mais un décalage permanent qui rappelle celui à l'œuvre dans *Les Ménines* de Vélasquez, comme on va le voir par la suite. L'opacité de l'écran, c'est ce qui demeure de notre subjectivité et nous évite de perdre complètement notre identité, dans un rapport mimétique à notre environnement. C'est ce qui nous distingue encore de l'animal, de l'huître par exemple, et du mimétisme qui nous fait perdre conscience de nous-même, comme le montrent les travaux de Roger Caillois (1913-1978) auxquels Lacan fait allusion. Le regard est donc ce qui nous définit comme sujet, animé d'un désir pour la chose regardée, jamais entièrement saisie à cause du décalage irrémédiable qui subsiste comme le montrent les schémas. Enfin, le désir nous constitue comme sujet toujours insatisfaits.

Brunelleschi et l'origine de la perspective

La perspective centrale apparaît avec l'expérience de Brunelleschi sur la place entre la cathédrale Santa Maria del Fiore et le baptistère à Florence entre 1413 et 1425. L'expérimentateur devient un héros de la Renaissance dont les talents sont vantés dans de nombreux ouvrages: traités d'Alberti, *Della pittura* (1436) et de Filarete, *Tratta di architettura* (1460-1464); hagiographies de Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi* (1475) et de Vasari, *Vita di Filippo Brunellschi* (1568). Comme l'explique ce dernier, Brunelleschi étudie la géométrie d'après son expérience. Or celle-ci a quelque chose d'irritant dans son caractère ahistorique par rapport à l'art et aux sciences. Il apparaît donc nécessaire de se concentrer sur la notion d'expérience comme le fait remarquer Hubert Damisch dans *L'origine de la perspective* (1987)⁶. Brunelleschi invente en fait l'interpénétration du voir et de l'être

⁶ Hubert Damisch: *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.

vu, soit le détachement du sujet et de son œil. Il peut se regarder sans ne plus être placé sous le contrôle de l'œil de Dieu. Cela conduit donc à l'interdépendance entre la subjectivité moderne et l'invention de la perspective.

Pour réaliser l'expérience, il faut un observateur, un endroit concret et petite peinture portative (*tavolletta* ou tableautin) de l'église baptiste de Florence. Ajoutons un miroir qui a les qualités inverses d'une fenêtre. Tandis que celle-ci permet au regard de se porter de l'intérieur vers l'extérieur, le miroir renvoie le regard et désatialise l'observateur. Cette expérience est décrite par Manetti qui commence avec la peinture miniature, rappelant la position du peintre à l'intérieur du portail médian de Santa Maria del Fiore. Cependant, le tableautin n'est cependant pas entièrement recouvert par cette peinture; de l'argent poli permet au ciel de se refléter, formant un autre ordre du monde dans le miroir aux nuages. Pour Alberti, le miroir est un bon guide qui double la distance entre l'œil et l'image et permet la création d'un espace scénique dans lequel les choses trouvent elles-mêmes leur place. Ce rigorisme frontal masque l'environnement réel. Dès lors, la position de l'observateur n'est pas dans l'espace géométrique mais dans l'image. L'observateur réel est caché derrière le tableautin. Le point où se trouve l'œil de l'observateur correspond à la ligne de fuite dans le tableau. Dans la distance virtuelle que crée la projection du miroir, le point de fuite n'est rien d'autre qu'une image du point où se situe l'œil à la surface du tableau (c.à.d. le point de vue).

Voilà donc comment on en arrive à l'isolation de l'œil et à la fin de l'idée d'un espace continu, centré sur le modèle du regard (la perspective comme fenêtre ouverte pour Dürer). Le point de fuite est devenu la représentation projetée du point de vue dans l'image, l'espace géométrique est donc remplacé par l'espace de la projection du miroir. L'observateur attentif du regard est remplacé par un autre type d'observateur, un témoin qui reçoit une projection d'où manque le regard. L'observateur du regard devient donc un objet de projection, un point parmi d'autre de l'observation par l'œil. On comprend dès lors les liens qui peuvent ici être tissés avec la pensée lacanienne.

Le double scénario des Ménines

Les Ménines (1656) est un des tableaux les plus commentés de l'histoire de l'art, peint par Diego Vélasquez (1599-1660), portraitiste officiel de la cour royale d'Espagne. Ce tableau (cf. figure 3) représente au premier plan

l'infante d'Espagne Marguerite (1651-1673), fille aînée du roi, et ses dames d'honneur, lesquelles donnent leur nom au tableau, tandis que le couple royal, formé par Philippe et son épouse Marie Anne d'Autriche (1635-1696) apparaît dans le reflet d'un miroir au fond du tableau. Vélasquez s'est représenté lui-même peignant à la gauche du tableau. Le sujet de celui-ci semble donc la représentation d'une séance de peinture qui a pour objet le spectateur regardant *Les Ménines*. De la sorte, ce dernier devient lui-même le modèle du tableau peint par Vélasquez dans un système de mise en abyme. Faut-il cependant voir dans *Les Ménines* une scène organisée pour notre regard ou un monde qui existe indépendamment de celui-ci ? Vélasquez a composé sa peinture selon les principes d'une illusion d'optique puisqu'il s'avère qu'un décalage existe entre sa construction apparente et sa construction en perspective. Le spectateur des *Ménines* n'est en effet pas placé dans l'axe du miroir mais dans celui de la porte, dans l'embrasure de laquelle se tient un personnage qui semble hésiter entre l'extérieur et l'intérieur. Il s'agit de Don José Nieto Vélasquez, homonyme du peintre qui ne lui était pas apparenté, et occupait en fait ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui la fonction de garde du corps des souverains. Il y a donc, selon les mots de l'historien de l'art Hubert Damisch, un décalage entre l'«*organisation géométrique*» du tableau et sa «*structure imaginaire*», bref une mise en scène même de la question du regard et de ses implications fictionnelles, comme si l'on était dans un système théâtral. La scène est d'ailleurs elle-même théâtralisée, au seuil même de sa représentation puisque Don José Nieto Vélasquez soulève un pan de rideau dans l'embrasure de la porte.

Pour Michel Foucault, le tableau traite de la disparition du sujet, son abstraction de la représentation, propre à la vision du monde de l'Âge classique, tandis que pour Svetlana Alpers, Vélasquez tente d'y concilier deux modèles de la représentation contradictoires. En fait, il est possible de concilier ces deux modèles. Foucault parle d'une double invisibilité du sujet qui observe car il n'est pas présent en dedans et en dehors du tableau puisque nous occupons sa place⁷. Mais Foucault se contredit lorsqu'il explique que c'est le regard du peintre qui nous fait pénétrer dans le tableau. Nous y entrons comme le visiteur dans l'embrasure de la porte en arrière-plan, le second Vélasquez. De la sorte, le peintre recule dans la représentation et nous prêtons notre attention au groupe de figures situé à son côté. Il est dominé par l'infante Marguerite prenant une posture de dame alors qu'elle se trouve encore dans l'enfance, à un âge transitoire.

⁷ Michel Foucault: *Les mots et les choses*, «Les suivantes», Paris, Gallimard, p. 19-31.

Il s'agit donc d'un scénario qui semble organisé dans l'instant pour notre regard, dans un espace longitudinal, éclairé par la fenêtre latérale. Mais ce groupe s'est d'abord constitué pour l'œil du roi car c'est le miroir qui fait face à notre œil et nous exclut donc de ce scénario. Dès lors, le tableau perd de sa profondeur pour devenir une surface plane, le mode de représentation quitte donc celui de la narration et du regard pour celui de l'œil attentif, impressionné par la lumière, qui s'arrête aux détails et n'est donc plus localisé par rapport à la toile. Le peintre et sa toile infléchissent ainsi notre vision des choses, dans une frontalité agressive qui radicalise le modèle de l'œil. En réalisant plusieurs peintures inspirées des *Ménines* en 1957, Picasso analyse dans son hommage à son prédécesseur la séparation de l'œil et du regard (cf. figure 4). Au milieu de cet espace se joue le scénario du regard, il rassemble les surfaces colorées et les figures ou personnages. Au fond de cet espace délimité par un rouge foncé se joue ce qui relève du principe de l'œil; tout y est redoublé et on semble y voir des globes oculaires. La toile du peintre délimitée par ce même rouge et par du blanc appartient aux deux principes. En haut de l'image, deux pupilles semblent nous regarder et renvoyer au regard du peintre triomphant sur le modèle de l'œil.

L'œil et/ou le regard: Le Théâtre Olympique de Vicence

L'héritage de Vitruve marque son influence dans le théâtre construit par Andrea Palladio (1508-1580) sous la forme d'un cercle extérieur qui exclut le modèle du regard. Le terme de *cercle* est utilisé indépendamment du fait qu'il s'agit dans le cas du Théâtre Olympique (construit entre 1580 et 1580) d'une *ellipse* très prononcée qui est due aux caractéristiques du terrain de construction. L'idée générale est en fait le cercle ou le demi-cercle (cf. figure 5). Il est évident que, dans le cas du Théâtre Olympique, Palladio a suivi ce modèle intellectuel. Le bâtiment rectangulaire à sa disposition n'est pas utilisé dans sa longueur mais, dans sa profondeur réduite, ouvert en largeur sur la scène. Dans l'utilisation de l'espace s'exprime un refus clair de la profondeur telle que la réclame le modèle de l'œil. Le théâtre palladien n'affirme pas le cercle comme conception globale du théâtre mais n'en retient plus que le modèle de la séparation franche entre la scène et la salle, le long du bord de l'avant-scène. Cette séparation le long d'un mur imaginaire transparent se répète et se matérialise dans la verticale du mur ornemental qui se situe derrière lui. Avec ce traitement de la frontière entre la salle et la scène, cette dernière est conçue comme une surface

d'exposition et non pas comme une échappée dans un cadre qui voudrait attirer le regard sur un espace clairement perceptible. Le mur ornemental clairement et régulièrement fractionné par ses nombreuses niches, statues et fresques rend impossible une focalisation claire. Il attire l'attention de l'œil sur de nombreux petits détails et obéit dans sa totalité à la volonté de délimiter un espace de vision sans jouer avec l'existence d'un espace en arrière-scène ni même sans l'évoquer. L'observateur se trouve placé face à lui sans pour autant être clairement localisé. C'est de là que découle le modèle de la frontalité qui est mise en œuvre dans le théâtre palladien à partir du présupposé du cercle extérieur, lequel définit le théâtre comme reproduction et réflexion de ses relations au cosmos. Ce système de relation ne se voit dans le Théâtre Olympique ni limité ni amoindri par le fait que Palladio accentue le cercle intérieur plutôt que l'extérieur, car la forme circulaire extérieure partage avec celle intérieure le même axe. L'axe central est suggéré par le mur ornemental sans être cependant clairement tracé car à celui-ci ne correspond aucun autre élément de la ligne médiane mis en valeur. Cet espace de vision n'a pas d'axe médian ni de focalisation. Il est plutôt déterminé par l'équilibre du cercle intérieur qui se concentre dans le centre de l'avant-scène et est fermé par le mur ornemental. C'est le modèle d'un œil qui se suffit à lui-même, est ouvert et prêt à voir, un modèle que la disposition du théâtre suit dans son ensemble.

Toutes les modifications que les architectes et les scénographes à son service ont entreprises après la mort de Palladio suivent le modèle du regard. Les portails sont élargis et traités comme cadres pour une série d'échappées qui aboutissent dans un espace en arrière-scène. L'axe médian est souligné par une perspective particulièrement aplatie. Les perspectives forment des lignes de fuite pour le regard qui, à chaque nouvel angle de vue, doit être pris dans les dispositifs de mise en perspective de façon à ce qu'ils puissent produire leur effet. L'existence de l'observateur est donc présupposée à partir d'un certain nombre de points de vue; il doit passer de l'un à l'autre car la perspective qui se réalise en sept endroits correspond à sept points de vue idéaux. Si l'on laisse de côté la curiosité que représente la perspective septuple, subsiste le principe de la frontalité auquel se conforment les dispositions du regard, dans un modèle d'imbrication confrontative avec l'observateur. L'arrangement du scénographe présuppose à chaque fois l'observateur en un point précis. Son regard est attiré dans une intention précise, jusqu'à ce qu'il ait saisi l'arrangement dont il s'agit. La relation du regard prend fin dans le champ des idées et intentions.

En raison de la dimension spatiale close du théâtre palladien, le modèle du Théâtre Olympique n'arrive pas à s'imposer. Il reste comme plaqué et sans influence sur l'organisation de l'espace de vision. L'intention des commanditaires ne se laisse reconnaître que pour un regard impossible; pour un regard posé sur ce théâtre depuis la perspective d'un oiseau, qui traverse son toit et a simultanément à l'œil le dispositif devant le mur ornemental et le scénario qui est caché derrière celui-ci. L'intention des commanditaires est donc, de façon paradoxale, soumise à cette vision infinie qui est présupposée par l'architecture théâtrale de Palladio, laquelle rappelle celle-ci dans le modèle de l'œil qui se suffit à lui-même. Le Théâtre Olympique ressemble à un œil qui se voit lui-même voir. «*Ce théâtre joue par lui-même*», a dit Gérard Philippe lorsqu'il y joua en 1952 Rodrigue dans *Le Cid*. Cette architecture théâtrale se soustrait à l'attention du regard que l'acteur tente d'attirer sur lui. Le Théâtre Olympique de Vicence est unique dans sa radicalité avec laquelle il se donne comme lieu de la vision pure. Cette vision pure est l'énergie particulière qui fait vibrer ce bâtiment et le domine, «*l'élément divin de son architecture*» selon Goethe. Ce théâtre a l'horizon au-dessus de lui, non pas le plan horizontal devant les yeux, et il le traite dans l'organisation d'une expérience de vision réelle et non pas à l'aide de techniques d'illusion. Le Théâtre Olympique n'est donc pas, en définitive, une architecture en trompe l'œil.

Modèle de l'œil et modèle du regard cohabitent donc l'un avec l'autre, l'accentuation du premier sur le second s'avérant souvent être un enjeu idéologique, lorsqu'il s'agit d'opérer dans la scénographie du bâtiment théâtral une répartition entre regardants et regardés. Mais leur cohabitation confrontative rappelle également que le théâtre a pour enjeu la mise en place d'un espace où voir et être vu sont possibles dans un jeu de regards croisés qui ne laissent aucun de ceux qui participent au spectacle, qu'ils soient spectateurs ou acteurs de la représentation, en dehors du champ de vision formé par celle-ci et, partant, littéralement impressionnés par les feux de la rampe. Se regroupe donc grâce aux talents du scénographe une assemblée animée par le désir de voir et qui se trouve happée par la vision théâtrale, qu'elle la saisisse en amont de la représentation, du côté de ce qui est encore la scène, appelée aujourd'hui à se transformer, ou en aval de celle-ci, du côté d'une salle qui se veut de plus en plus espace public multiforme.





