

III. Enjeux techniques et iconographiques de l'espace scénique

Iconographie des décors de répertoire au XIX^e siècle. Conventions visuelles, artistiques et spatiales

Raphaël Bortolotti

Le théâtre de Feltre, en Vénétie, a la particularité de conserver des éléments de décors originaux : 16 châssis de coulisses, un fond de scène représentant un port et différents accessoires (tels des buissons et des statues).¹ Ces différents éléments, probablement attribuables à la moitié du XIX^e siècle, constituent des scènes de répertoire, une composante essentielle des innombrables théâtres mineurs présents dans l'actuelle Italie du Nord au XIX^e siècle.² À cette époque, chaque petite bourgade possède un théâtre avec ses décors de répertoire et sa machinerie : les décors ne sont pas créés pour une représentation spécifique car ils doivent pouvoir être utilisés dans différentes productions, constituant ainsi un ensemble déterminé de scènes propre à chaque théâtre.³ Ces théâtres mineurs ont de nos jours été transformés ou ont tout simplement disparu et le matériel scénique qu'ils contenaient a rarement été conservé. De manière générale, la nature éphémère des éléments de décors en fait des objets d'une grande fragilité dont la préservation est souvent fortuite. Le matériel de scène de Feltre ouvre ainsi une fenêtre sur une pratique artistique fort répandue au XIX^e siècle, dont les témoins encore existants sont pourtant rares.

Selon Mercedes Viale Ferrero, les scènes de répertoire représentent des sujets généraux susceptibles de s'adapter à de nombreux opéras et à de multiples situations théâtrales : il s'agit de décors conventionnels, présents non seulement en province, mais aussi dans les plus grands théâtres, tel la Scala.⁴ La chercheuse observe que ces décors illustrent des constantes typologiques de scènes déjà présentes au XVII^e siècle, sorte d'images canoniques nées de l'existence d'un lien entre certains

¹ Au dos des châssis se trouvent des inscriptions identifiant la scène qu'ils représentent : « Gabinetto », « Reggia », « Bosco », « Bosco e marina », « Piazza », « Prigione », « Atrio ». Les éléments de décors sont actuellement conservés dans le Palazzo Borgasio-Villabruna, dans la ville de Feltre.

² Tranquillo Orsi écrit dans ses mémoires « ò dipinto il teatro di Feltre unitamente a nove scene ed un sipario ». Voir Maria Ida Biggi, Tranquillo Orsi, in *Venezia arti* 11, 1997, p. 153–158. Il n'est pas possible d'attribuer avec certitude la paternité des éléments conservés au scénographe. Néanmoins, les documents d'archive conservés à Feltre confirment la présence de ces éléments dès la moitié du XIX^e siècle et ne mentionnent pas d'intervention d'autres scénographes durant cette période. Voir Archivio Storico del Comune di Feltre (ASCF), Serie A12, Carteggio generale della categoria V, classe 10, b. 21, *Inventario dei mobili esistenti in Teatro di Feltre*, 1853, *Inventario del Teatro*, 1879, 1880, 1883–1888, 1889.

³ Elena Povoledo, Dotazione, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. 4 : *Dag-fam*, éd. par Silvio D'Amico, Roma 1957, p. 912.

⁴ Mercedes Viale Ferrero, Luogo teatrale e spazio scenico, in *Storia dell'opera italiana*, vol. 5 : *La spettacolarità*, éd. par Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli, Torino 1988, p. 1–122, ici p. 6.

sujets scéniques et certaines situations dramatiques, créant un code significatif propre aux images scéniques.⁵ Pour Viale Ferrero, ces conventions « rentrent dans un dessin conceptuel que l'on peut définir, au sens large, comme une « iconographie théâtrale » ».⁶

En élaborant le concept d'une « iconographie théâtrale » à partir de conventions artistiques et visuelles, Viale Ferrero se rapproche d'une certaine manière des considérations de Ernst Gombrich dans *Art et illusion*, où il définit la représentation comme un long processus impliquant des « systèmes de schémas élaborés », un vocabulaire formel de « conventions » et de « stéréotypes dans la création artistique ».⁷ Dans *Iconologie*, William Mitchell adopte le même point de vue, en précisant : « La gamme des images tout entière demeure dans le domaine de la convention, mais certaines conventions sont orientées vers certains buts (tel que le « réalisme ») et d'autres vers des buts différents (l'inspiration religieuse, par exemple). »⁸ L'idée d'une « iconographie théâtrale » nous permet ainsi non seulement d'appréhender les éléments de Feltre à travers le prisme de conventions, d'habitudes visuelles et artistiques caractéristiques des scènes de répertoire, mais également de mettre en lumière les buts dramatiques de ces conventions.

Une certaine précaution s'impose. Comme le souligne Anne Ubersfeld, il est essentiel de refuser la tentation d'imaginer la perception de l'espace théâtral comme celle d'un tableau.⁹ Ainsi, la chercheuse souligne la nécessité de prendre également en compte la dimension spatiale de la scénographie non seulement dans la relation entre le spectateur et l'objet d'art, mais aussi entre le décor et l'acteur.¹⁰ En étudiant la scénographie à partir d'éléments originaux, il est possible d'examiner non seulement la matérialité de la scénographie (les techniques de peinture, les matériaux, les différents composants d'une scène, etc.), mais également la spatialité de la scénographie (le contexte physique dans lequel sont présentés les décors, la structure de la salle et de la scène, l'articulation de ces différents espaces entre eux, etc.). Cela nous incite à observer l'impact de l'espace théâtral sur la représentation picturale. Il s'agit dès lors d'appréhender les scènes de répertoire moins comme des images scéniques, mais plutôt comme des espaces fictifs construits à partir de la matérialité et de la spatialité des différents éléments de décors.

⁵ Ibid., p. 42.

⁶ « [...] ma tutte queste convenzioni rientrano piuttosto [...] in un disegno concettuale che si può definire, in senso lato, « iconografia teatrale » ». Ibid. (Traduction des citations en français par les soins de l'auteur).

⁷ Ernst Hans Josef Gombrich, *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, trad. de Guy Durand, Paris 1971, p. 49 et 118.

⁸ William John Thomas Mitchell, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, trad. de Maxime Boidy/Stéphane Roth, Amsterdam 2018, p. 127.

⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris 1993, p. 166.

¹⁰ Voir également Joslin McKinney/Philip Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge 2009, p. 164.

Cet article tentera donc d'identifier ces conventions, composante déterminante des scènes de répertoire, que nous appréhenderons à la lumière des différents champs s'articulant autour des éléments de décors ; le champ visuel, pictural, mais aussi matériel et spatial. Pour ce faire, nous tenterons d'abord de comprendre les enjeux liés à l'espace d'un théâtre mineur à travers le cas représentatif de Feltre. Ainsi, nous pourrions analyser l'impact de cet espace sur la scénographie, sa représentation picturale et sa perception. Dans un deuxième temps, nous investiguerons les conventions visuelles, techniques, picturales des scènes de répertoire à la lumière d'un corpus de sources pertinent, tout en tenant compte de la notion d'espace développée dans la première partie. Nous tâcherons ainsi de comprendre le but de ces conventions, et ce qu'elles peuvent révéler des pratiques théâtrales au XIX^e siècle.

I. L'espace théâtral

Le théâtre de Feltre se trouve au premier étage du palais public dit *Della Ragione*. À l'origine, cet espace, construit en 1610, est destiné aux assemblées du Conseil de la Ville. En raison de sa taille trop grande et des difficultés à le chauffer, il n'est jamais utilisé en tant que tel et est rapidement converti en théâtre, déjà à partir de 1621.¹¹ En 1802, la Présidence de la Société du théâtre de Feltre approche le célèbre architecte Gian Antonio Selva qui avait réalisé le Théâtre de la Fenice, quelques années auparavant dans l'optique d'entreprendre une grande restructuration.¹² Dans une lettre de Selva adressée à Domenico Berettini, l'architecte décrit l'état du théâtre d'alors : la salle était « abîmée et difforme », le théâtre possédait 24 loges sur 3 rangées (72 loges en tout) et ne disposait pas de foyer.¹³ Il expose ensuite les lignes directrices qu'il prévoit de suivre pour la restructuration du théâtre. Bien qu'elles ne concernent que la salle des spectateurs, elles révèlent néanmoins différents enjeux décisifs relatifs à cet espace.

La question de la salle des spectateurs

La difficulté majeure rencontrée par l'architecte est de devoir intégrer le théâtre dans une structure architecturale prédéterminée. Selva explique que cet espace est d'une longueur excessive par rapport à la largeur. Il propose dès lors de réduire le

¹¹ Pour l'histoire du théâtre de Feltre avant le XIX^e siècle, voir Anita De Marco/Letizia Braitto, *Storia del Teatro della Senna di Feltre*, in *Rivista Bellunese* 2, 1974, p. 189–196, 3, 1974, p. 311–316, et 4, 1975, p. 87–94, ainsi que Franco Mancini/Maria Teresa Muraro/Elena Povoledo, *I teatri del Veneto*, vol. 2 : *Verona, Vicenza, Belluno e il loro territorio*, Venezia 1985, p. 372–374.

¹² Franco Mancini/Maria Teresa Muraro/Elena Povoledo, *I teatri del Veneto*, vol. 1, tome 1 : *Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia 1995, p. 185.

¹³ La lettre, datée du 15 février 1802, est conservée dans le Polo Bibliotecario Feltrino (PBF). Elle est retranscrite dans Mario Gaggia, *Il teatro di Feltre*, in *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore* 52, 1937, p. 891–895, ici p. 894.

nombre de loges à 67 (quatre rangées de 17 loges) au lieu des 72 d'origine afin de garantir une forme « raisonnée » et « permettant une bonne vision ».¹⁴ Un plus grand nombre de loges rendrait la forme de la salle oblongue et serait « désagréable à regarder, il n'y aurait pas de bonne visibilité ». L'architecte prévient même qu'il ne pourrait pas prêter son nom à une telle construction.¹⁵ En outre, il estime que le nombre de loges proposé est proportionné à la taille de la ville : il évoque son expérience avec un projet de théâtre pour la ville d'Adria, dans lequel il n'y a que 15 loges par rang.¹⁶

La présidence ne se satisfait pas de la proposition de Selva. Lorsque les travaux commencent dès 1804, elle demande explicitement au maître d'œuvre Giovanni Curtolo de conserver les 72 loges, tout en respectant « les normes du dessin de Selva ».¹⁷ La présidence cherche ainsi à maximiser le nombre de loges par rapport à l'espace disponible. Cette volonté s'explique par le système de financement régissant le théâtre. Dans un premier temps, l'achat de loges par des privés constitue le fonds nécessaire à la construction ou la rénovation du théâtre. Ensuite, par le paiement d'une rente annuelle, les propriétaires de loges (ou *palchettisti*) mettent chaque année à la disposition de la société du théâtre une base financière lui permettant de fonctionner. Ainsi, plus il y a de propriétaires de loges, plus la société dispose de fonds.

Cette volonté de maximisation du nombre de loges a un impact sur la forme de la courbe de la salle des spectateurs. Au début du XIX^e siècle, la typologie de salle la plus courante en Italie et en Europe est encore celle dite « à l'italienne » : une typologie dont les variantes (forme en U, en fer à cheval, forme elliptique, etc.) sont débattues déjà depuis le XVIII^e siècle.¹⁸ Selva avait une connaissance approfondie de ce débat, en particulier du traité de Pierre Patte *Essai sur l'architecture*

¹⁴ « La scarsa larghezza della loro sala è cagione che il detto Teatro non può venire di quella grandezza che permetterebbe la sua lunghezza, quindi è che volendo una figura ragionata e tale che prestasse sempre una conveniente visione a tutti i palchetti, esso non può contenere che diciassette palchetti per ordine ». *Lettera di Gian Antonio Selva a Domenico Berettini*, 15 juin 1802, Gaggia, Il teatro di Feltre, p. 894.

¹⁵ « Prevedo benissimo che un tale discreto numero non potrà convenire per le reciproche loro convenienze, ma d'altra parte confesso di non essere io capace di maggior numero di palchetti senza cadere in una figura troppo oblunga che sarebbe disgradevole all'occhio, che non darebbe buone visuali, che riuscirebbe incomoda e che non potrei prestarmi a presentargliela. » Ibid.

¹⁶ « Mi parrebbe ancora che la di lui grandezza sarebbe proporzionata alla Città poichè feci ultimamente un disegno di altro Teatro per la Città di Adria nel quale vi sono soli 15 palchetti per ordine. » Ibid.

¹⁷ « Si offre il Progettante di riformare tutto il Teatro ed il Scenario con loro Soffitti nel modo il più migliore combinabile però sempre col vaso della Fabbrica, che sarà allargato senza alcun danno, o minorazione de Palchi ». Polo Bibliotecario Feltrino « Panfilo Castaldi » (PBF), *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Per la Rifabbrica e riforma del Teatro di Feltre a norma del Disegno, sive modello esibito, dessunto da quello del pubblico Architetto Sig. Selva*, 4 février 1804.

¹⁸ Enrico Quagliarini, *Costruzioni in legno nei « teatri all'italiana » del '700 e '800. Il patrimonio nascosto dell'architettura teatrale marchigiana*, Firenze 2008, p. 35. Voir également à ce sujet Elena Tamburini, *Il Luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800. Dall'utopia giacobina alla prassi borghese*, Roma 1984.

théâtrale (1782),¹⁹ dont il s'inspire ouvertement pour le projet du théâtre de la Fenice.²⁰ L'optimisation acoustique, esthétique et visuelle invoquée par l'architecture pour le projet de Feltre reflète d'ailleurs l'argumentaire au cœur de ce débat, dont la finalité est l'élaboration d'une théorie de structure de salle idéale. Malgré tout, la présidence préfère un nombre plus élevé de loges, au risque de déformer la forme prévue par Selva. Pour le conte Francesco Riccati, cette déformation est caractéristique de la forme en fer à cheval, comme à Feltre :

Le constructeur de théâtre vise à élargir le plus qu'il peut le sommet de la courbe [...] pour pouvoir installer le plus grand nombre possible de loges [...]. Dans l'élargissement excessif de la courbe à son sommet [...], il est devenu usage de recourir à cette étrange figure, qu'on appelle vernaculairement *fer à cheval* [...].²¹

L'exploitation maximale de l'espace constitue ainsi un paramètre fondamental dans le choix de la forme de la salle. La structure de la salle cristallise donc non seulement une tradition architecturale, soutenue à l'époque par une théorisation de l'espace théâtral, mais elle est également conditionnée par une logique spéculative issue du mode de financement des théâtres de province visant l'exploitation maximale de l'espace.

Outre les facteurs structurels évoqués jusqu'ici, des enjeux sociaux régissent la structure de la salle à l'italienne. Comme le souligne Fabrizio Cruciani, le théâtre est le monument de la bourgeoisie, fondé sur l'entrepreneuriat des *impresari* et organisé comme lieu social de la ville.²² Le théâtre permet aux élites citadines de se réunir non seulement pour assister aux spectacles, mais aussi pour se rencontrer, mettre en scène les hiérarchies sociales, construire ou renforcer des réseaux sociaux.²³ L'architecture du théâtre à l'italienne rend les différents niveaux sociaux visibles à travers la structure architectonique des loges, satisfaisant le « besoin de distinction visible de la bourgeoisie croissante. »²⁴

¹⁹ Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles*, Paris 1782.

²⁰ Maria Ida Biggi, I progetti teatrali di Giannantonio Selva, in *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*, éd. par Martina Frank, Bologna 2011, p. 259–274, ici p. 268.

²¹ « Fa di mestieri altresì che il Costruttore de' Teatri abbia mira d'allargar più che può l'apice della curva, acciocchè vi possa delinear, e disporre il più grande numero possibile di Palchi dirimpetto alla scena [...] : conciossiachè nell'allargare eccedentemente la curva nella sua sommità, [...] è stato d'uopo di ricorrere a quelle strane figure, che vernacolamente si chiamano a ferro di cavallo ». Francesco Riccati, *Della costruzione de' teatri secondo il costume d'Italia vale a dire divisi in piccole logge*, Bassano 1790, p. 9.

²² Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro. Con tracce grafiche di Luca Ruzza*, Roma 2016, p. 42.

²³ Giorgio Pullini, Il teatro fra scena e società, in *Storia della cultura veneta*, vol. 6 : *Dall'età napoleonica alla Prima Guerra Mondiale*, éd. par Girolamo Arnaldi/Manlio Pastore Stocchi, Venezia 1986, p. 237–282, ici p. 240.

²⁴ « [...] il bisogno di distinzione visiva, rispetto agli spettatori non privilegiati, durante l'ascesa borghese si accentuò. » Claudio Meldolesi/Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma, 2010, p. 119.

Les documents d'archives conservés à Feltre mettent ainsi en lumière la nature des contraintes structurelles d'une salle de province. Au XIX^e siècle, la conception d'une salle de théâtre n'est pas prioritairement le résultat d'une structuration déterminée par des impératifs acoustiques et visuels ; les architectes doivent avant tout respecter les exigences de confort, d'économie, et de maximisation de l'espace tel que l'exigent les commanditaires, tout en conservant la structure traditionnelle maintenant une certaine hiérarchie sociale.

La scène

Au même titre que la salle des spectateurs, différents contrats documentent la restructuration de l'espace scénique lors de la restauration du théâtre de Feltre au début du XIX^e siècle. Dans un premier contrat de 1804, le maître d'œuvre Curtolo s'engage à

réaliser les décors et la scène dans leur forme la plus moderne [...] de telle sorte que les changements de scène puissent se réaliser de manière décente. Le mouvement des coulisses et des frises sera réalisé par une machine sous la scène. Il y aura également une herse au-dessus de la scène. Autant de choses qu'on n'a jamais vues auparavant dans ce théâtre[.]²⁵

Une nouvelle proposition de contrat faite quelques années plus tard précise la constitution des décors : il s'agit de fournir « les scènes complètes avec ciels et plafonds, coulisses, rideaux »,²⁶ ainsi que de « former les toiles des coulisses de la manière la plus maniable, ainsi que les fonds de scène, à l'usage des théâtres modernes. »²⁷ Les dispositions prises au sujet de l'espace scénique dans ces documents d'archive font référence au système traditionnel italien pour les changements de décors à vue : les châssis de coulisses sont mis en mouvement par un mécanisme se trouvant en-dessous de la scène, les toiles de fonds de scène et les frises par un mécanisme situé au-dessus de la scène. Déjà présent sur les scènes européennes depuis le XVII^e siècle, ce système ne cesse de se perfectionner au fil des décennies pour atteindre une sorte d'apogée technique au XIX^e siècle.²⁸

²⁵ « L'orditura del Scenario, ed il Palco del medesimo sarà ridotto nella forma la più moderna, e di più la Tessitura delle Arie sarà fatta in modo, che potranno essere eseguite le trasfigurazioni in maniera decente. La tessitura intanto delle quinte, quanto delle Arie sarà costruita, e condotta da una Machina riposta sotto il Scenario. Sarà egualmente formato il Pradelone d'appoggio sopra il detto Scenario, cose tutte, che fin ora non vi sono mai state ». PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Per la Rifabbrica e riforma del Teatro di Feltre a norma del Disegno, sive modello esibito, dessunto da quello del pubblico Architetto Sig. Selva*, 4 février 1804.

²⁶ « Di dare alestite completamente con Soffitti ed arie analoghe quinte, tende, tendoni ». PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Il progetto di proseguire i lavori, e stabilir interamente questo Teatro in modo servibile a qualunque rappresentazione*, 19 février 1811.

²⁷ « Fare i telleri delle Quinte in modo manegibile, come anche le tende all'uso dei moderni Teatri ». PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Proposizione dei lavori di compimento del teatro*, 4 mai 1810.

²⁸ Oscar G. Brockett/Margaret Mitchell, *Making the Scene. A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States*, éd. par Linda Hardberger, San Antonio 2010, p. 72–78 ; et George Izenour, *Theater Technology*, New York 1988, p. 13.

Les dispositions des contrats de Feltre laissent transparaître les attentes des commanditaires vis-à-vis de l'espace scénique à ce sujet : la scène doit être pourvue d'un système de décors auquel sont associées des qualités de modernité et de performance, même pour un théâtre plus modeste comme celui de Feltre, imitant ainsi les théâtres plus renommés comme la Fenice, considéré alors comme l'un des plus performant d'Italie.²⁹ Au-delà de la question de sa qualité technique, ce système doit surtout permettre de « réaliser des changements de décors de manière décente [...], chose jamais vue auparavant dans ce théâtre », comme le précise le contrat de 1804.³⁰ Pour les commanditaires de Feltre, la possibilité d'opérer des changements à vue dans leur théâtre semble constituer une condition *sine qua non* pour une scène fonctionnelle. La scène matérialise ainsi un espace technique, symbole d'une certaine « modernité », essentiellement consacré à la spatiation et la mise en mouvement des toiles de décors peintes, créant ainsi devant les yeux des spectateurs des espaces fictifs qui accompagneront les acteurs durant la performance.

L'espace fictif

Les espaces fictifs créés par les différents éléments de décors (châssis, fonds de scène, frises) sont également évoqués dans différents documents relatifs à la restructuration du théâtre de Feltre au début du siècle. Un contrat daté de 1811 précise que l'entrepreneur Curtolo s'engage à

monter complètement [...] les 8 scènes suivantes, y compris le rideau, le tout peint par une bonne main intelligente selon les règles de l'art et de la perspective : [...] Un palais avec toile de fonds et 6 coulisses / Une chambre avec quatre portes latérales, et une au milieu / Un cabinet avec deux coulisses / Une forêt avec six coulisses / Un cachot avec quatre coulisses / Une rue avec quatre coulisses / Une scène rustique / Un rideau.³¹

Cette clause de contrat met en exergue deux aspects fondamentaux dans l'élaboration d'un espace fictif sur la scène d'un théâtre comme celui de Feltre.

Premièrement, le contrat évoque le savoir-faire nécessaire à créer un espace fictif grâce à la mise en œuvre de la perspective. Pour créer l'illusion d'un espace cohérent à partir des surfaces planes des différentes toiles, le peintre utilise des lignes de perspective qu'il calcule en fixant un point de vue et un point de fuite

²⁹ Cette appréciation ressort particulièrement du contexte fortement concurrentiel de la création de la Fenice. Voir Mancini/Muraro/Povoledo, *I teatri del Veneto*, vol. 1, tome 1 : Venezia. *Teatri effimeri e nobili imprenditori*, p. 185.

³⁰ Voir note 25.

³¹ « Di dare alestite completamente [...] le seguente n. 8 trasformazioni compreso il sipario il tutto dipinto da buona intelligente mano secondo le regole dell'arte e della prospettiva [...] : Una Regia con principale, e fondo su sei quinte / una Camera con quattro porte laterali, ed una nel mezzo / un Gabineto con due quinte / una Boscarea con sei quinte / una Prigione su quattro quinte / una strada su quattro quinte / Scena rustica / Sipario. » PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Il progetto di proseguire i lavori, e stabilir interamente questo Teatro in modo servibile a qualunque rappresentazione*, 19 février 1811.

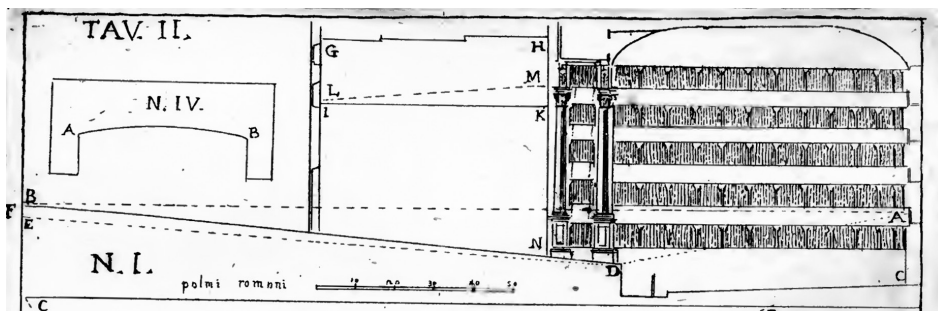


Fig. 1. Baldassarre Orsini, *Le scene del nuovo Teatro del Verzaro di Perugia*, Perugia 1785, tavola II.
© Getty Research Institute, Los Angeles (92-B21614)

dans l'espace théâtral. Pour déterminer ces points et créer la perspective, le peintre doit prendre en considération non seulement la structure et la dimension de la scène, mais aussi celle de la salle des spectateurs, établissant ainsi une relation visuelle entre ces différents espaces.³² Dans son traité *Le scene del nuovo Teatro del Verzaro di Perugia*, publié en 1785, Baldassarre Orsini fixe le point de vue pour les décors à l'entrée du théâtre à la hauteur d'un homme debout (point A) (Fig. 1). Le lien visuel ainsi déterminé entre la scène et la salle induit la notion de « point de vue idéal », provoquant, selon Patte, une déception constante pour la majorité des spectateurs :

une décoration théâtrale ou une perspective, n'a véritablement qu'un seul endroit, un seul lieu, d'où il fasse un effet raisonné, & hors duquel on ne sauroit gueres l'appercevoir que d'une façon défectueuse : l'art ne parviendra jamais à rectifier ce désavantage.³³

Ce point de vue idéal met en exergue la forte relation entre décors et espace théâtral, une relation impactant dès lors non seulement la conception mais également la réception de la scénographie par les spectateurs.

Deuxièmement, le contrat identifie les différents espaces fictifs devant être représentés sur ces décors. Un contrat datant de 1810 caractérise ces différentes scènes de répertoire comme étant les « plus importantes et nécessaires ». ³⁴ Les sept scènes du contrat de 1811 correspondent au répertoire de décors de la plupart des théâtres mineurs à cette époque, généralement constitué d'une dizaine de scènes.³⁵ De même, le scénographe Francesco Bagnara, chargé de réaliser les

³² McKinney/Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, p. 105.

³³ Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, p. 25–26. McKinney parle de « scenography operating within a scopic regime based on disembodied deception ». Voir Joslin McKinney, *Seeing Scenography. Scopic Regimes and the Body of the Spectator*, in *The Routledge Companion to Scenography*, éd. par Arnold Aronson, New York 2017, p. 102–118, ici p. 106.

³⁴ « Alestire le più importanti e necessarie scene che saranno dateci con le loro quinte, tende, arie, soffitti, ecc. ». PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Proposizione dei lavori di compimento del teatro*, 4 mai 1810.

³⁵ Voir Raphaël Bortolotti, *Provincial Scenography in Nineteenth-Century Italy. The Stock Scenery of Feltre's Theatre*, in *Feltre's Teatro Sociale and the Role of Provincial Theatres in Italy and*

décors de répertoire pour le théâtre de Belluno en 1834, envoie à la Présidence une liste des décors à réaliser dans laquelle il différencie deux types de scènes ; celles « indispensables » (« place, prison, forêt, chambre rustique, chambre noble, horizon, palais – pouvant également servir de temple »), et d'autres scènes « qui peuvent être ajoutées » (« jardin, village, cabinet »).³⁶ Le fait que certaines scènes soient considérées comme essentielles au bon fonctionnement d'un théâtre vient corroborer l'observation de Viale Ferrero sur la constitution et l'adaptation au XIX^e siècle d'un répertoire typologique récurrent de lieux à représenter.³⁷ Cruciani voit dans ce répertoire de lieux une composante importante pour la stabilisation et la standardisation du modèle du théâtre à l'italienne, évoquant notamment le besoin des artistes itinérants de pouvoir disposer de structures similaires ou assimilables.³⁸

La remarque de Bagnara au sujet de la scène de palais « pouvant également servir de temple » est d'un grand intérêt.³⁹ Elle révèle le caractère polysémique conféré à certaines scènes. De même, à Feltre, une facture de 1813 pour les décors réalisés, précise que la « prison » peut aussi être utilisée comme « souterrain » et la « forêt » peut également faire office de « campagne ».⁴⁰ Cette notion de polysémie est essentielle pour appréhender la fonction des décors de répertoire au sein du spectacle. Comme Joslin McKinney le remarque, la prise en compte du caractère versatile de la scénographie nous pousse à sortir d'une analyse purement formaliste, mettant ainsi en lumière la capacité de ces images de glisser d'une signification à l'autre.⁴¹ La polysémie assumée des décors de répertoire nous incite dès lors à prendre une certaine distance avec le sujet représenté : il s'agit moins d'appréhender ces images comme la description d'un espace spécifique, que plutôt

the Habsburg Empire During the Nineteenth Century, éd. par Giulia Brunello/Raphaël Bortolotti/Annette Kappeler, Baden-Baden 2023, p. 327–345.

³⁶ « Piazza, Prigione, Bosco, Camera Rustica, Camera Nobile, Reggia che possa servire per Tempio, Arie panni ed Orizzonte. Queste sono indispensabili, ma si potrebbe aggiungere, Giardino, Villaggio, Gabinetto ». Archivio storico del Comune di Belluno, Archivio della Società del Teatro di Belluno, *Per l'erezione del Teatro*, Busta 1.12.3, *Per l'erezione del Teatro*. Altre carte relative ai lavori di decorazione del Teatro all'epoca della sua costruzione, *Elenco delle scene occorrenti per la dote del Teatro di Belluno*, 23 juin 1834.

³⁷ Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, p. 48–49.

³⁸ Cruciani, *Lo spazio del teatro*, p. 30.

³⁹ Cet usage multiple de décors est tout à fait commun, comme c'est le cas par exemple au théâtre de Český Krumlov au XVIII^e siècle. Voir Jana Franková/Jana Spáčilová, *Le Théâtre de Český Krumlov. Une scène authentique ?*, in *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles. Actes du colloque international = Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle au XVII^e et XVIII^e siècles* 4, 2010, p. 23–35, ici p. 25.

⁴⁰ « Una prigione forzata che servir possa da sotteraneo, sena luminata da una Lampada trasparente / Un Bosco forzato che servir possa da Campagna boscarecia ». PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Nota di spese, e fattura delli seguenti 26 Senari occorrenti pel compimento del Teatro*, undated [1811].

⁴¹ McKinney/Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, p. 164.

comme une « convention scénique »⁴² ou, comme l'exprime Erika Fischer-Lichte, un type d'espace que le spectateur peut clairement identifier et qui se réfère à des archétypes de trames narratives.⁴³ Il devient alors possible d'envisager ces lieux scéniques, non pas pour leur matérialité ou pour l'espace plus ou moins mimétique qu'ils dépeignent, mais plutôt pour leur fonction dramatique au sein du spectacle, autrement dit pour l'espace qu'ils symbolisent.⁴⁴ À Feltre, par exemple, les spectateurs ont l'habitude de voir toujours la même prison dans différentes pièces de théâtre. Lorsque cette scène de répertoire apparaît, les spectateurs savent qu'il s'agit de la scène de prison de la pièce, invoquant un horizon d'attente caractéristique à cette scène lié à la dramaturgie de la pièce, ne portant pas directement sur l'aspect visuel des décors. Ils appréhendent ce lieu pour ce qu'il représente en tant que « topos » dramatique, renvoyant les spectateurs à l'action même de la pièce.⁴⁵ En revanche, un décor nouveau provoque un effet de surprise et requiert des spectateurs un certain temps pour appréhender le lieu représenté, le menant à observer le décor dans sa matérialité (par exemple la qualité de sa facture, les références visuelles conscientes et inconscientes dépeintes, etc.)⁴⁶

Les documents d'archive retraçant la restructuration du théâtre de Feltre au début du XIX^e siècle nous ont permis de mettre en lumière la nature de la relation des décors avec l'espace théâtral. Ils constituent, d'une certaine manière, un point d'articulation entre différents espaces ; d'un côté, la salle des spectateurs, cristallisée par des enjeux non seulement structurels, artistiques, mais aussi sociaux et économiques ; de l'autre, la scène, agencée de sorte à présenter et mettre en mouvement les toiles peintes. Les décors sont élaborés en fonction de la configuration de ces deux espaces, établissant un lien à la fois visuel et physique entre salle et scène. En les adaptant et en les accommodant à l'espace théâtral, le peintre peut ainsi créer l'illusion d'un espace fictif, matérialisant un nouvel espace, dramatique.

⁴² Voir Martine De Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris 2001, p. 60, ainsi que Paul Stefanek, Remarks on the Aesthetics and Sociology of Drama, in *Maske und Kothurn* 25, 1979, p. 139–144.

⁴³ Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, vol. 2 : *Vom « künstlichen » zum « natürlichen » Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen 1988, p. 76.

⁴⁴ Pour les différentes notions d'espace au théâtre, voir Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris 2015, p. 45. Pour le XIX^e siècle en particulier, voir également Anne Ubersfeld, L'espace du drame romantique, in *Le spectaculaire dans les arts de la scène. Du romantisme à la Belle Époque*, ed. par Isabelle Moindrot/Olivier Goetz/Sylvie Humbert-Mougin/Luigi Allegri, Paris 2006, p. 16–23.

⁴⁵ Bruno Forment décrit ce phénomène dans son article, Reconnecting the Romantic Opera Repertoire. The Forgotten Stage Photographs of the Grand Théâtre de Gand, in *Fontes Artis Musicae* 66/4, 2019, p. 336–352, ici p. 347–348.

⁴⁶ Dans son ouvrage *La musique des yeux*, Pietro Gonzaga décrit la force de l'effet visuel d'un décor sur le spectateur, voir Pietro Gonzaga, *La musique des yeux et l'optique théâtrale*, St. Pétersbourg 1807, p. 19–32.

II. Iconographie des scènes de répertoire

Afin de dégager les conventions visuelles autour de ces espaces fictifs, il est nécessaire d'identifier et délimiter d'abord un corpus de sources relatives aux décors de répertoire. Nous croiserons ensuite ces différentes sources entre elles, afin de mettre en lumière des points de comparaison reflétant les enjeux spécifiques de ces espaces.

Corpus de sources

Les rares décors encore conservés dans les théâtres italiens constituent une source importante mais difficile à exploiter. Il est d'abord nécessaire d'identifier les théâtres conservant encore des éléments de décors originaux. La manipulation de ces éléments de grande dimension requiert ensuite une équipe de machinistes expérimentés.⁴⁷ De plus, l'analyse de cette source, aussi centrale soit-elle, requiert certaines précautions : la rareté des décors encore conservés ne peut offrir qu'une vision partielle au chercheur, les théâtres où sont encore conservés de tels éléments se trouvent dans des régions variées, ils présentent des situations architectoniques et socio-culturelles disparates, les décors ont été créés par des artistes différents à des époques diverses. Il s'agit dès lors de relever les similarités plutôt que les différences pour dégager d'éventuels points de comparaison.

Une seconde source est constituée par les esquisses de scénographes explicitement destinées aux décors de répertoire de théâtres mineurs. Pour la région et la période qui nous concernent, il est possible de distinguer deux scénographes en particulier : Francesco Bagnara (1784–1866) et Romolo Liverani (1809–1872). Le premier a été actif comme scénographe et décorateur dans de nombreux théâtres de la province vénitienne.⁴⁸ Une grande partie de ses esquisses sont conservées au Museo Correr à Venise, souvenirs de ses propres mises en scène.⁴⁹ Les scènes de répertoire sont reconnaissables grâce à la présence sur certaines esquisses de l'inscription « per dotte », documentant ainsi les décors de répertoire pour les théâtres de Rovigo, Bassano, Belluno, Legnago, Montagnana et Cittadella. Le deuxième, Romolo Liverani, a essentiellement travaillé en Emilie-Romagne.⁵⁰ Sur ses esquisses, conservées à la Biblioteca Comunale Aurelio Saffi de Forlì et à la Biblio-

⁴⁷ Dans le cadre du projet de recherche « Le théâtre de province italien et le Risorgimento » à la Haute école des arts de Berne HKB et soutenu par le Fonds national suisse FNS (<https://data.snf.ch/grants/grant/188853>), nous avons eu l'opportunité d'aller étudier quelques théâtres italiens de Cagli, Ostra et Urbana, qui conservent encore des toiles de fond et des châssis de coulisse datant de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Je tiens à remercier Raphaël Masson, mais aussi Lionel Usandivaras et Pasquale Mascoli du théâtre de la Reine à Versailles pour leur précieuse collaboration.

⁴⁸ Voir Maria Ida Biggi, *Francesco Bagnara. Scenografo alla Fenice. 1820–1839*, Venezia 1996, p. 17.

⁴⁹ Voir Maria Ida Biggi, Borsato, Bagnara and Basoli. *Archaeological References and Reverberations on the Venetian and Bolognese Neoclassical Stages*, in *Music in Art* 40/1–2, 2015, p. 99–123, ici p. 100.

⁵⁰ Voir Marcella Vitali, *Romolo Liverani, scenografo*, Faenza 1990.

teca Comunale Manfrediana de Faenza, le scénographe indique souvent l'occasion pour laquelle les décors ont été réalisés : il est ainsi possible de documenter les décors de répertoire pour les théâtres de Fognano, Cotignola et Recanati.⁵¹

Les nombreuses gravures et lithographies d'Alessandro Sanquirico constituent une troisième source. Bien qu'aucune ne se réfère spécifiquement au répertoire de décors d'un théâtre mineur, ces gravures endossent une fonction de « modèle », un guide à consulter pour la mise en scène dans les provinces.⁵² On peut dès lors envisager ce type de source comme des références visuelles génériques en fonction desquelles les scénographes actifs en province s'orientent. Les esquisses et lithographies présentent néanmoins la limite de n'être que des interprétations de scénographie, traductions graphiques d'une vision spatiale comme l'exprime Franco Mancini.⁵³ En croisant les illustrations et esquisses de scénographies avec des éléments de décors encore conservés, il est possible de mettre en lumière la dimension visuelle, picturale et matérielle des scènes de répertoire.

Nous analyserons également ces espaces à la lumière des traités de Baldassare Orsini et Johann Adam Breysig, rares sources offrant une analyse approfondie de scènes de répertoire réalisées pour des théâtres mineurs. Ces traités mettent en exergue le caractère spécifique exprimé par ces différentes scènes, illustrant l'impact des conventions picturales des décors sur la perception émotive et sensuelle des spectateurs.⁵⁴ Cette dimension expressive de la peinture de scène amène d'ailleurs le scénographe Pietro Gonzaga à comparer l'art du décorateur à celui du musicien dans son traité au titre évocateur *La musique des yeux*.⁵⁵ En tenant compte des enjeux liés au « caractère » de ces scènes, nous pourrions ainsi amener un éclairage sur la fonction dramatique de ces différents espaces.

Les différents types d'espace

Viale Ferrero identifie des constantes typologiques de lieux, présentes déjà à la fin du xvii^e (décors naturels, décors architecturaux, lieux horribles), auxquelles s'ajoutent de nouvelles typologies au xix^e siècle (décors contemporains, espaces

⁵¹ On trouve par exemple « Bosco dipinto come corredo scenico presso il nuovo teatro di Recanati nell'agosto del 1838 e ridipinto nel nuovo teatro di Saludecio l'estate del 1843 ». Biblioteca Comunale Manfrediana, Faenza, N. 218850 Album 2 – tav. 56, dis. 68.

⁵² Mercedes Viale Ferrero, L'invenzione replicabile, in *Alessandro Sanquirico. Il Rossini della pittura scenica*, éd. par Maria Ida Biggi/Maria Rosaria Corchia/Mercedes Viale Ferrero, Pesaro 2007, p. xxix–liv, ici p. xxxiv.

⁵³ Franco Mancini, La Scenografia romantica 1, in *Critica d'arte* 15/96, 1968, p. 45–60, ici p. 48.

⁵⁴ Orsini définit cette qualité à travers ce qu'il nomme *costume* : « In fatti il costume è una delle singolari parti, e più nobili, che facciano esprime, e per dir così, animata una scena, palesando chiaramente la natura sua, e rispetto al disegno, al chiaroscuro, ed al colorito, che in alcun altro modo esser non può che tale, quale è il verosimile, e il necessario ». Baldassare Orsini, *Le scene del nuovo Teatro del Verzaro di Perugia*, Perugia 1785, p. xxvii.

⁵⁵ « Nous dirons à présent des maisons, des villes, et des campagnes, que l'art du Décorateur rend superbes, et délicieuses, considérables, touchantes, illustres, par la savante et judicieuse distribution de l'espace, et des couleurs, qui constitue les formes visibles, et qui est l'essence de notre musique. » Gonzaga, *La musique des yeux*, p. 47.

publics).⁵⁶ En suivant cette différenciation, il est possible de mettre en exergue des enjeux de représentation spatiale spécifiques inhérents à la nature et au caractère de ces différents espaces que nous identifierons ainsi ; les architectures fastueuses, l'espace public, l'espace menaçant, l'espace contemporain privé et l'espace naturel.

Les architectures fastueuses

Selon Orsini et Breysig, les scènes représentant un espace architectural fastueux (palais, vestibule, cabinet ou temple) doivent donner une impression de richesse et de magnificence : Orsini précise que ce caractère s'exprime essentiellement par la richesse de la décoration.⁵⁷ La décoration des scènes fastueuses de notre corpus présente un lexique décoratif faisant essentiellement référence au répertoire iconographique de sources de l'antiquité classique reproduites dans les nombreuses publications d'études archéologiques de la fin du XVIII^e siècle, largement répandues au début du XIX^e siècle et dont l'impact est fondamental sur les scénographes.⁵⁸ Ainsi, on retrouve les mêmes cariatides sur semi-colonne et socle, avec draperies, frises et tables décorées d'acanthes ou de rinceaux dans les scènes de cabinet de Feltre (Fig. 2) et d'Urbania (Fig. 3), comme dans les esquisses de Bagnara pour Cittadella (Fig. 4). Un lit à l'antique derrière une alcôve complète le fond de cette scène, ainsi que des tables avec peintures de style pompéien. Ce même lexique décoratif antique se retrouve dans les scènes de palais de Feltre (Fig. 5) ou dans le fond de scène de Urbania (Fig. 6) avec, notamment, des colonnes de marbre coloré corinthiennes sur socle avec tables décorées d'éléments relatifs au vocabulaire classique. Le fond



Fig. 2. Cabinet (« gabinetto »), châssis de coulisse, ~1850, Teatro della Senna, Feltre. Photographie : Archivio Mariangela Mattia, 2018

⁵⁶ Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, p. 49 et p. 57.

⁵⁷ Orsini, *Le scene del nuovo Teatro del Verzaro di Perugia*, p. LXXXIII ; Johann Adam Breysig, *Szenographie oder Bühnen-Gemälde des Königsberger neuen Schauspielhauses, da[s] nach bessern, bisher nicht beachteten Grundsätzen konstruiert ist [Königsberg 1808]*, in *In blauer Ferne. Von der Kulissenbühne zum Königsberger panoramischen Theater. Schriften zur Bühnenreform von Johann Adam Breysig (1766–1831)*, éd. par Ingeborg Kregel-Strudthoff/Bärbel Rudin, Wiesbaden 1993, p. 170–206, ici p. 190–196.

⁵⁸ Voir Biggi, Borsato, Bagnara and Basoli, p. 99–123.

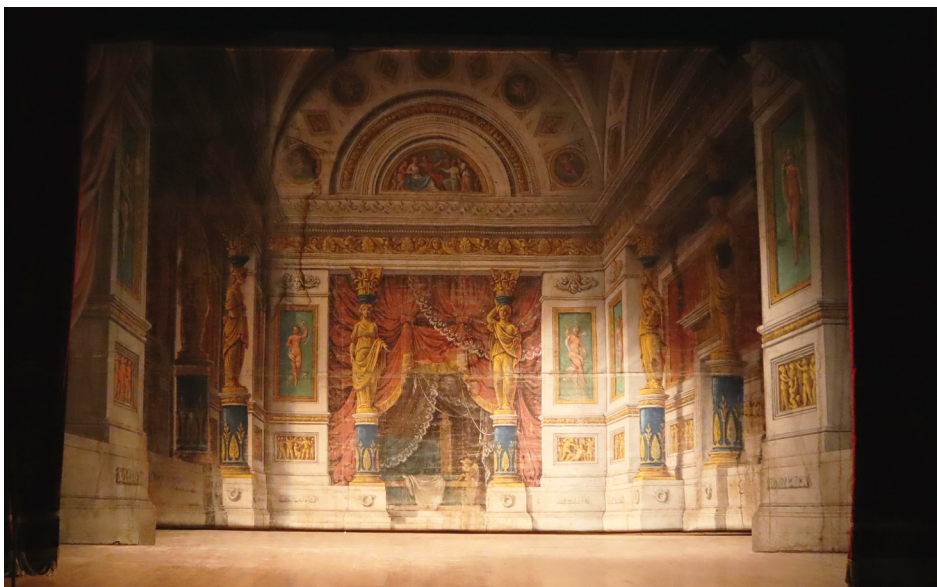


Fig. 3. Romolo Liverani, Cabinet, châssis de coulisse, 1863, Teatro Bramante, Urbania. Photographie : Raphaël Bortolotti, 2022

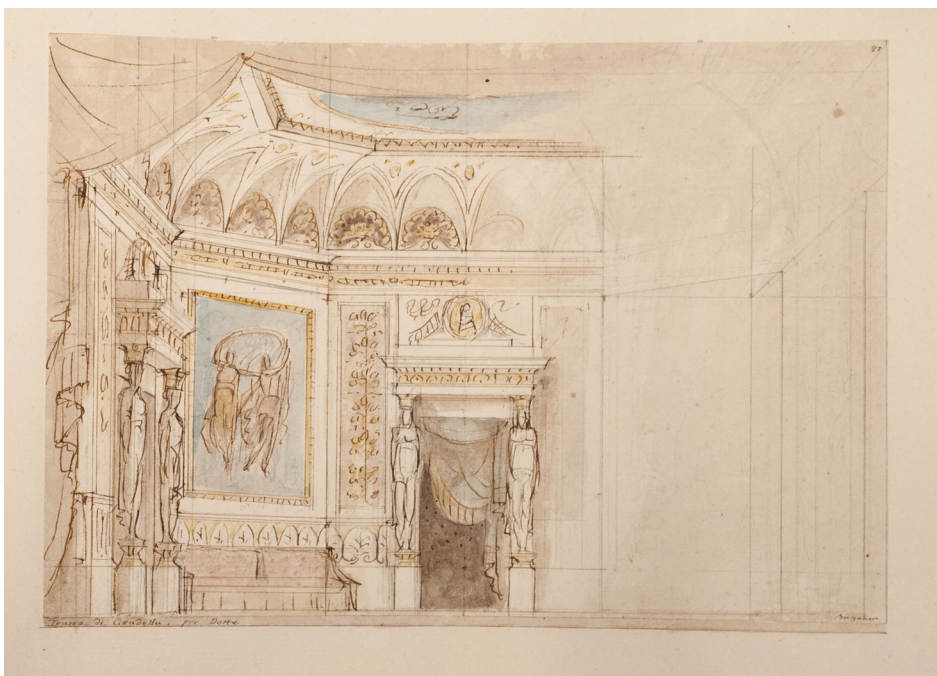


Fig. 4. Francesco Bagnara, Teatro di Cittadella. Per Dotte, dessin et aquarelle, Ca'Rezzonico – Museo del Settecento Veneziano, Venise. © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia (inv. Classe III 5988)



Fig. 5. Palais (« Reggia »), châssis de coulisse, ~1850, Teatro della Senna, Feltre. Photographie : Archivio Mariangela Mattia, 2018



Fig. 6. Romolo Liverani, Palais, châssis de coulisse, 1863, Teatro Bramante, Urbania. Photographie : Raphaël Bortolotti, 2022



Fig. 7. Enrico Andreani, Palais, toile de fond, 1865, Teatro La Vittoria, Ostra. Photographie : Raphaël Bortolotti, 2022

de scène de palais de Ostra (Fig. 7) présente aussi de telles colonnes, auxquels s'ajoutent entablements, plafonds à caissons.

La présence de l'antique dans la scénographie du début du XIX^e siècle parmi les décors de la plupart des théâtres en Italie est non seulement liée à la place importante des sujets classiques dans le répertoire joué à cette époque, mais également à la faveur du public pour ce style, considéré idéal pour dépeindre des situations tragiques et romantiques.⁵⁹ La régularité du rythme architectural de ces espaces, leur lexique décoratif classicisant sont autant de caractéristiques qui marquent la persistance de l'héritage classique tout au long du XIX^e siècle en Italie.

Selon Breysig, le caractère antique confère non seulement à la scène un caractère majestueux et grandiose, il a en plus l'utilité d'être « moderne ».⁶⁰ L'antique ne transmet pas seulement des valeurs de majesté, de « beau idéal », de « perfec-

⁵⁹ Ibid., p. 107.

⁶⁰ « Tiefe Durchsichten durch Gewölber, die auf Kolonaden ruhen, hin und wieder in mehrere Räume des Schlosses, sind nöthig, um den Umfang einer Wohnung der Majestät begreiflich zu machen. Daher ist auch die ausgebildetste Bauart der Griechen, die Korintische, dazu gewählt. Diese paßt doppelt, weil das Antike auch modern ist. » Breysig, *Szenographie oder Bühnengemälde des Königsberger neuen Schauspielhauses*, p. 194.

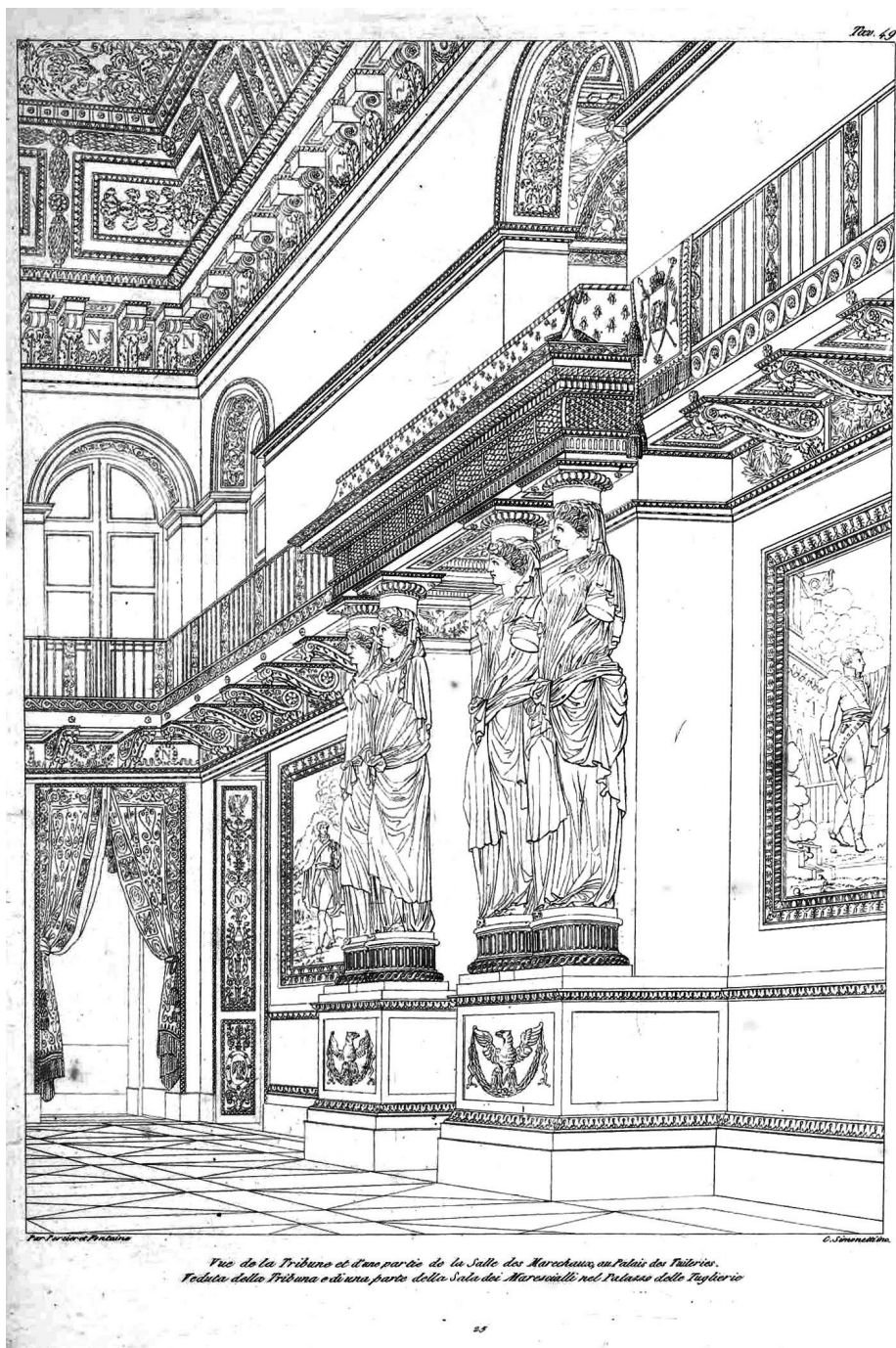


Fig. 8. Charles Percier/Pierre François Léonard Fontaine, Vue de la Tribune et d'une partie de la Salle des Maréchaux au Palais des Tuileries, in Charles Percier/Pierre François Léonard Fontaine/Francesco Lazzari/Giuseppe Borsato, *Raccolta di decorazioni interne*, Venezia 1843, Tavola 49. © Getty Research Institute, Los Angeles

tion », pour reprendre les termes de Francesco Milizia dans son *Dizionario delle belle arti del disegno*.⁶¹ Il est aussi synonyme d'une certaine modernité, reflétant le goût de l'époque pour ce style notamment en matière de décoration intérieure, codifiée à travers des recueils tels celui de Charles Percier et Pierre François Léo-nard Fontaine.⁶² Un goût qui persiste en Vénétie pendant toute la première moitié du XIX^e siècle : le scénographe Giuseppe Borsato, également décorateur, publie en 1843 une réédition du recueil de Percier et Fontaine reposant sur le même type de lexique décoratif observé dans les décors de répertoire (Fig. 8).⁶³ Un tel rapprochement entre décoration intérieure et scénographie s'observe dans le parcours professionnel même de nombreux artistes, exerçant généralement leur art aussi bien sur les toiles des décors d'un théâtre que sur les murs de salons ou de palais.⁶⁴ Comme l'explique Negri Arnoldi, cette proximité est due à la similarité des problèmes de recherche spatiale rencontrés par les artistes dans ces deux champs.⁶⁵ Ainsi, ils mettent à profit les compétences acquises dans ces différents domaines, faisant de ces arts la manifestation multiple d'un même savoir-faire.⁶⁶

Bien que le lexique décoratif de ces scènes fastueuses affiche des similitudes, leur composition les distingue : la scène de cabinet présente une forme plus contenue construite sur un plan centré hexagonal. D'un point de vue scéno-technique, il s'agit généralement d'une scène courte, à savoir un fond de scène proche du public et un nombre restreint de châssis. À l'inverse, dans la scène de vestibule ou de palais, une multiplication des colonnes agrandit l'espace et confère au décor une impression d'ampleur. Il s'agit généralement de scènes longues, multipliant les coulisses, créant ainsi une succession de plans amplifiant l'espace.

La référence à l'antique garantit à ce type d'espace à la fois un caractère fastueux et une certaine modernité. En associant la composition visuelle de ces décors avec le type de plantation sur scène (courte ou longue), le scénographe peut exprimer différentes qualités spatiales : un certain confinement ou intimité pour le cabinet, ampleur et grandeur pour le palais.

⁶¹ « L'antico è il modello della bellezza sublime, di quel bello ideale, di quella perfezione perfetta », Francesco Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno. Estratto in gran parte dalla enciclopedia metodica*, Bassano 1797, *ad vocem* « Antico », p. 34–39, ici p. 34–35.

⁶² Mario Praz, *Goût néoclassique*, Paris 1989, p. 84.

⁶³ Giuseppe Pavanello, La decorazione degli interni, in *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento*, éd. par Giuseppe Pavanello, Milano 2003, vol. 2, p. 421–498, ici p. 455.

⁶⁴ Voir Giuseppe Pavanello, L'Ottocento, in Francesca d'Arcais/Franca Zava Boccazzi/Giuseppe Pavanello, *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, Venezia 1978, vol. 1, p. 105–120, ici p. 110–111.

⁶⁵ Francesco Negri Arnoldi, Prospettici e quadraturisti, in *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. 11, Venezi/Roma 1963, col. 99–116, ici col. 113.

⁶⁶ Anna Maria Matteucci, Architettura e grande decorazione. Reciproche influenze in sistemi affini, in *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, éd. par Anna Maria Matteucci/Deanna Lenzi/Wanda Bergamini/Gian Carlo Cavalli/Renzo Grandi/Anna Ottani Cavina/Eugenio Riccòmini, Bologna 1980, p. 3–15, ici p. 3.

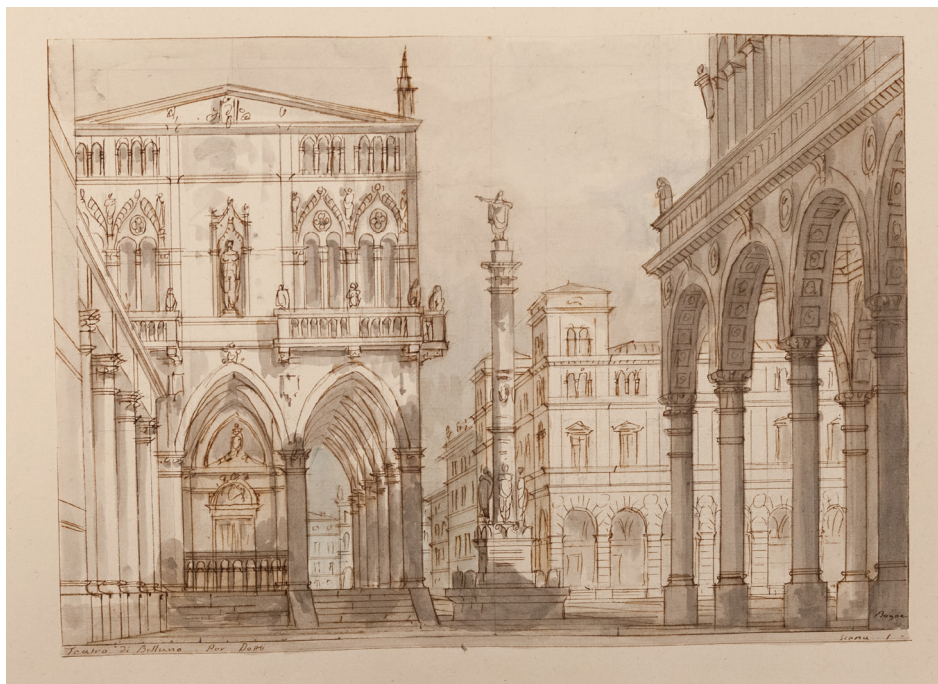


Fig. 9. Francesco Bagnara, Teatro di Belluno. Per Dotte, dessin et aquarelle, Ca'Rezzonico – Museo del Settecento Veneziano, Venise. © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia (inv. Classe III 5987)

Les espaces publics

Orsini explique que les espaces publics (place, rue) doivent transmettre une impression de profondeur principalement à travers la recherche de contraste. Ce contraste peut être obtenu d'une part en multipliant les styles architecturaux distincts (moderne, antique, palladien), et d'autre part, en variant les registres des édifices (noble, rudimentaire ou rustique).⁶⁷ Cet effet produit de la variété dans la perspective, à l'instar de la scène de place publique de Bagnara pour le théâtre de Belluno (Fig. 9).

Les châssis de Feltre représentent des édifices à l'antique, avec portes ou portiques encadrés par des colonnes ou pilastres d'ordres variés, entablement, balustrade et frise décorée d'éléments classicisants (Fig. 10). Orsini précise qu'il est plus avantageux de mettre au premier plan des bâtiments antiques pour favoriser le contraste, en créant un détachement des différentes parties afin d'augmenter l'impression de profondeur.⁶⁸ Le contraste évoqué par Orsini peut également être

⁶⁷ « Il misto del nobile col rozzo, e del nuovo col logoro, produce nella prospettiva quella varietà, per cui l'occhio si compiace. Nel telone sono rappresentate più abitazioni con diversi stili di architettura, moderno, antico, palladiano, e che so altro. » Orsini, *Le scene del nuovo Teatro del Verzaro di Perugia*, p. C–CI.

⁶⁸ « I primi telaj [...] rappresentano fabbriche addattate ne' rimasugli di antichi edifizj [...] ; e questo assai favorisce il contrasto, e'l chiaroscuro della scena. » Ibid., p. c.

obtenu par des clairs-obscurs intenses.⁶⁹ Les colonnades ou portiques des édifices permettent tout particulièrement des effets de lumière marqués, comme on le voit sur le châssis de Feltre : en représentant une lumière venant de côté, le peintre provoque de vifs contrastes de clairs-obscurs sur les colonnes, soulignant ainsi le relief des bâtiments, leur conférant monumentalité et ampleur. La succession des masses claires et obscures donne à la scène la profondeur recherchée, comme dans la scène de place publique d'Ostra (Fig. 11). Le caractère contrastant de cet espace se traduit donc à la fois dans une apparence composite, en multipliant les édifices, les styles architecturaux, des registres élevés et bas, et également à travers le traitement de lumière et du clair-obscur, conférant à la scène l'ampleur et la monumentalité nécessaire.

L'espace menaçant

Pour Orsini, ce type d'espace est l'un des plus difficiles à réaliser en raison de la spécificité du caractère à trouver : « Le caractère angoissant du lieu, la pénombre, le clair-obscur, la richesse du sujet, en somme l'expression caractéristique [de cette scène], le coloris vrai et juste, sont des conditions qui mettent au supplice les esprits les plus vifs. »⁷⁰ Orsini précise que l'horreur peut être suggérée par la composition de la scène, avec notamment de larges voûtes très basses reposant sur d'épaisses colonnes comme à Ostra (Fig. 12) ou dans les esquisses de Liverani (Fig. 13).⁷¹ Les châssis du premier plan reproduisent de larges pans de murs, encadrant et restreignant le regard, conférant ainsi l'espace un caractère confiné, comme à Feltre (Fig. 14). Cette scène illustre généralement des enchaînements de galeries, d'escaliers, de passages suggérant un espace

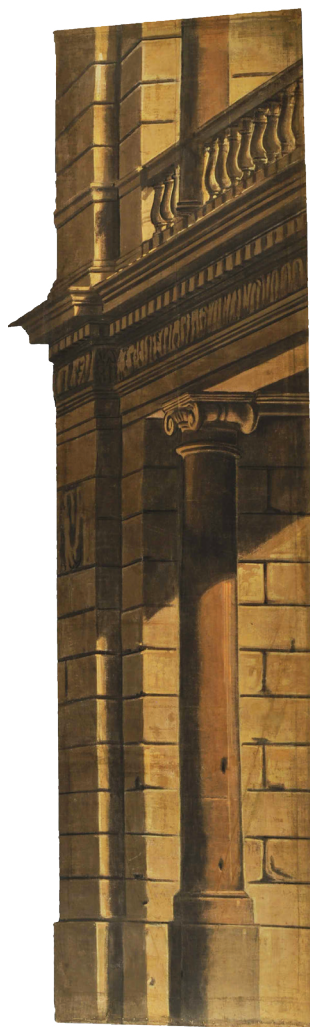


Fig. 10. Place (« piazza »), châssis de coulisse, ~1850, Teatro della Senna, Feltre. Photographie : Archivio Mariangela Mattia, 2018

⁶⁹ « Il gioco di questo prospetto è ne' punti accidentali della prospettiva, per i quali ne deriva gran massa di ombra, e ampio passaggio del chiaro attraverso la fabbrica ». Ibid., p. CXIX-CXX.

⁷⁰ « L'orridezza del luogo, la mestizia, il chiaroscuro, la varietà dicevole al soggetto; in somma l'espressione caratteristica, e il colorito proprio e vero, sono circostanze che pongono alla tortura i più spiritosi ingegni. » Ibid., p. CVII.

⁷¹ « L'orridezza, e la mestizia si consegue dalle linee rette perpendicolari, un po' soverchiamente distese, dalla bassezza delle arcate a pian terreno, e dalla eccedente alquanto altezza negli archi più angusti ». Ibid., p. CIX.



Fig. 11. Enrico Andreani, Palais, toile de fond, 1865, Teatro La Vittoria, Ostra. Photographie : Raphaël Bortolotti, 2022



Fig. 12. Enrico Andreani, Prison, toile de fond, 1865, Teatro La Vittoria, Ostra. Photographie : Raphaël Bortolotti, 2022



Fig. 13. Romolo Liverani, Corredo scenico del nuovo teatro di Recanati nell'agosto del 1838 e successivamente ridipinto presso il teatro di Cotignola in occasione della quaresima del 1843, dessin, n. 218845, Album 2 – tav. 51, dis. 62, Biblioteca Comunale Manfrediana, Faenza

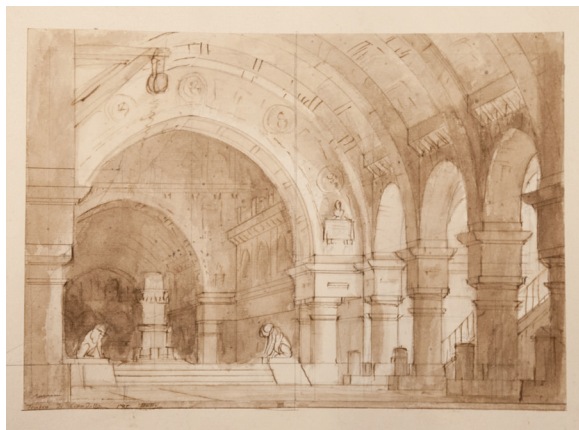


Fig. 15. Francesco Bagnara, Teatro di Cittadella. Per Dotte, dessin et aquarelle, Ca'Rezzonico – Museo del Settecento Veneziano, Venise. © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia (inv. Classe III 5988)



Fig. 14. Prison (« Prigione »), châssis de coulisse, ~1850, Teatro della Senna, Feltre. Photographie : Archivio Mariangela Mattia, 2018



Fig. 16a. Enrico Andreani, Prison [détail], toile de fond, 1865, Teatro La Vittoria, Ostra. Photographie : Raphaël Bortolotti, 2022

complexe, intriqué, comme par exemple dans l'esquisse de Bagnara pour le théâtre de Cittadella (Fig. 15). Viale Ferrero voit dans la composition de l'espace la recherche de résultats expressifs spécifiques. Ainsi une vision à foyers multiples se combinant avec une vision en plans superposés confère un effet optique labyrinthique, alors qu'une vision rigoureuse en plans superposés donne une impression de calme et de sérénité.⁷² À cela s'ajoute le fait qu'il s'agit généralement d'une scène courte, amplifiant le caractère confiné de cet espace.

Un traitement spécifique de la lumière et de la couleur permet également d'accentuer ce caractère, notamment avec un contraste marqué, un clair-obscur large, des ombres profondes.⁷³ Le peintre obtient une telle luminosité en plongeant la scène dans l'obscurité et en représentant une source lumineuse intense, souvent peinte au centre de la scène sous forme de lanterne, produisant ainsi une lumière rasante, créant de forts effets de contrastes.⁷⁴ Cette lanterne peut parfois être éclai-

⁷² Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, Illustration n. 13.

⁷³ « Le masse del chiaroscuro vogliono esser larghe e gravi, e lavorate perciò con sufficienti riflessi. » Orsini, *Le scene del nuovo Teatro del Verzaro di Perugia*, p. CIX.

⁷⁴ « In questa sorta di scene l'ombra dee superare il chiaro; e l'accordo dee nascere dall'artifizioso contrasto degli accidenti del chiaroscuro [...]. Il tutt'insieme del chiaroscuro vuole avere alquanto di fierezza; e a ciò molto giova il pigliare il lume di notte, come qui si è fatto, immaginando, che il lanternone in G vi spanda la sua luce. » Ibid.



Fig. 16b. Enrico Andreani, Prison [détail], toile de fond, 1865, Teatro La Vittoria, Ostra. Photographie : Raphaël Bortolotti, 2022

rée grâce à un système de transparence, comme à Ostra (Fig. 16a et 16b). Ce système consiste à remplacer les vitres peintes de la lanterne par un papier huilé ou un tissu plus fin. En plaçant une source lumineuse derrière la lanterne peinte, la source lumineuse est rendue réellement perceptible aux spectateurs, créant ainsi un effet visuel saisissant pour le spectateur.⁷⁵

Cet espace est donc rendu oppressant, non seulement grâce à la composition de l'espace, mais également par le traitement de la lumière avec de forts clairs-obscurs et des effets suggestifs de transparence. Le peintre cherche ainsi à créer une atmosphère intense, propre aux scènes pouvant avoir lieu dans une prison ou une crypte.

L'espace contemporain privé

Comme l'observe Elena Povoledo, en adhérence au changement du répertoire au XIX^e siècle, des espaces intérieurs bourgeois et populaires s'ajoutent aux typologies de décors qui se distinguent des décors fastueux antiques.⁷⁶ Généralement appelés « chambre noble » et « chambre rustique », ces espaces reflètent une certaine contemporanéité et quotidienneté.⁷⁷ Celle-ci s'exprime notamment par la présence d'objets ordinaires suggérant une activité humaine : par exemple, dans la chambre rustique, une serviette suspendue, des effets de cuisine, des sièges, des tables, une fenêtre ouverte donnant sur l'extérieur, parfois cassée, ou même un bac à lessive comme à Cagli (Fig. 17). Ces différents objets confèrent à la scène une certaine instantanéité, comme s'ils venaient d'être utilisés.

La chambre noble représente ce même type d'objets, mais dans un registre plus élevé, tels des divans, des tableaux, des miroirs, comme dans les esquisses de Bagnara (Fig. 18). Breysig souligne l'importance de garantir à cette scène une certaine actualité : il précise que les murs doivent être peints en suivant les goûts du public en matière de décoration d'intérieur.⁷⁸ L'espace noble est décoré de pilastres, de moulures et de tapisseries, tels qu'on en trouve dans les recueils de décoration intérieure de la première moitié du XIX^e siècle, dont la circulation est en pleine augmentation et densification.⁷⁹ Comme dit précédemment, l'implication des scénographes comme décorateurs a forcément mis ces artistes en contact avec les modèles les plus actuels de décoration intérieure, que Peter Thornton décrit comme un phénomène international.⁸⁰

⁷⁵ « Im Hintergrunde steht auf einem Bogengange am eisernen Geländer auf einem Pfosten eine transparente Laterne ». Johann Adam Breysig, Nachricht von einigen neuen Arbeiten des Herrn Breysig zu Ballenstädt im Bernburgischen für das neue Theater zu Magdeburg [1797], in *In blauer Ferne*, p. 79–85, ici p. 82.

⁷⁶ Povoledo, Dotazione, p. 912.

⁷⁷ « Der Charakter dieser Szene ist vornehm-bürgerlich, oder der Mittelcharakter von Zimmern in Städten. Sie ist daher so angenommen, als wenn die Wände durch einen Dekorations-Mahler bemahlt worden wären, nach der Ueblichkeit in den letzten zehn, funfzehn Jahren. » Breysig, Szenographie oder Bühnen-Gemälde des Königsberger neuen Schauspielhauses, p. 189.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Peter Thornton, *Authentic Decor. The Domestic Interior, 1620–1920*, London 1985, p. 210–218.

⁸⁰ Ibid., p. 9.



Fig. 17. Tito Azzolini, *Chambre rustique*, toile de fond, 1878, Teatro comunale, Cagliari. Photographie : Raphaël Bortolotti, 2022



Fig. 18. Francesco Bagnara, *Teatro di Bassano. Per Dotte*, dessin et aquarelle, Ca'Rezzonico – Museo del Settecento Veneziano, Venise. © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia (inv. Classe III 5987)

La composition de l'espace distingue également ces deux scènes. Dans la chambre rustique, les poutres en bois soulignent les lignes de perspective d'un espace complexe, intriqué, avec plusieurs plans qui s'imbriquent les uns dans les autres de manière aléatoire. À l'inverse, dans la chambre noble, la composition respecte une symétrie stricte. Selon Breysig, l'espace rustique doit éviter la symétrie afin « d'éviter l'architectonique », ⁸¹ ou autrement dit « l'art de bâtir » qui repose sur « les combinaisons de l'ordre, de l'intelligence et du plaisir moral ». ⁸² Ainsi, la composition même de l'espace reflète des niveaux sociaux différents : la symétrie de la chambre noble, associée à un niveau social élevé, évoque un espace rationnel, maîtrisé, alors que l'absence de symétrie de la scène rustique illustre un espace aléatoire, spontané, en dehors des règles architectoniques.

En représentant des objets du quotidien et en observant la mode en matière de décoration d'intérieur, ce type d'espace renvoie le spectateur à des éléments reflétant son propre environnement, conférant ainsi à ce type d'espace une certaine contemporanéité. Des typologies structurelles projettent sur les spectateurs des impressions spatiales en fonction du niveau social que la scène doit illustrer.

L'espace naturel

Selon Gonzaga et Joseph-François-Louis Grobert, l'absence de pièces d'architecture à représenter en perspective rend cette scène plus facile à exécuter pour les peintres. ⁸³ Pour le scénographe Paolo Landriani l'absence de perspective architecturale dans cette scène mène certains artistes à abuser du châssis de coulisse figurant des arbres, utilisé pour n'importe quel type de scène ouverte : s'insérant visuellement n'importe où dans la scène, ces coulisses permettent de donner de la profondeur sans effort. ⁸⁴ Ce reproche de Landriani nous permet d'appréhender la composition de l'espace naturel : les châssis de forêt sont généralement réalisés dans des tons sombres, en contraste avec le fond de scène, illustrant sou-

⁸¹ « Da die Architektonik in einer solchen Szene am wenigsten theil nehmen darf, so ist hier absichtlich Symetrie so viel wie möglich vermieden worden ». Breysig, *Szenographie oder Bühnen-Gemälde des Königsberger neuen Schauspielhauses*, p. 188.

⁸² Sur la notion d'architecture, voir « Architecture », in Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archaéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, vol. 1, Paris 1832, p. 93.

⁸³ Le colonel Grobert souligne l'avantage des scènes sans architecture : « les erreurs qui résultent de la différence du placement des spectateurs se confondent avec l'irrégularité qui appartient au sujet ». Joseph-François-Louis Grobert, *De l'exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène*, Paris 1809, p. 124. Pietro Gonzaga évoque en particulier l'expressivité innée des scènes de nature pour les spectateurs, à l'opposé des scènes d'architecture dans lesquelles « le spectateur n'est aucunement préparé à sentir cette expression de laquelle il ne se doute presque point. » Pietro Gonzaga, *Informations à mon chef ou éclaircissement convenable du décorateur-théâtral*, St-Petersbourg 1807, p. 57.

⁸⁴ « [...] basta per quanto si scorge che allunghino la scena nel modo più facile e sbrigativo. Sol che torni comodo al pittore, non si cerca più altro. » Paolo Landriani, *Osservazioni sulle scene teatrali sì antiche che moderne*, in Giulio Ferrario/Pierre Patte/Paolo Landriani, *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni*, Milano 1830, p. 315–369, ici p. 368.



Fig. 19. Romolo Liverani, Scena per commedie per l'Edificio di Giulio Emilia-
ni, 1830, n. 1303, Album 8 –
tav. 169, Biblio-
teca Comunale
Manfrediana,
Faenza



Fig. 20. Romolo Liverani, Scène de forêt, 6 châssis de coulisse et toile de fond, 1863, Teatro Bra-
mante, Urbania. Photographie : Raphaël Bortolotti, 2022

vent un chemin partant au lointain dans des tons plus clairs, comme on l'observe dans les esquisses de Liverani (Fig. 19). Les châssis de coulisses ont ainsi un effet de repoussoir, ajoutant de la profondeur à la scène. Cette manière de traiter les masses est accentuée par le fait que cette scène est longue, multipliant ainsi les coulisses d'arbres sur les côtés, comme on l'observe à Urbania (Fig. 20). Cette caractéristique pousse justement certains scénographes, comme le constate avec regret Landriani, à utiliser les châssis de forêt dans toutes les scènes ouvertes pour reproduire cet effet au lieu de créer des châssis appropriés.

La composition des scènes ouvertes, naturelles, est donc essentiellement redevable au traitement de la lumière et de la couleur par le peintre, qui confère à l'espace la profondeur et l'ampleur requises, notamment grâce à la perspective aérienne. L'espace naturel est donc avant tout tributaire du talent du peintre à créer de l'espace par la maîtrise de la couleur.

Conclusion

Les conventions composant les espaces fictifs des scènes de répertoire se manifestent d'une part à un niveau visuel, par le biais notamment de références iconographiques à l'antique, à certaines architectures, aux goûts et modes de l'époque. Ces conventions s'observent également à un niveau matériel et spatial, comme à travers l'impact de différentes techniques picturales (composition, clair-obscur, lumière peinte) sur la perception physique de l'espace, le rôle du type de plantation de décors (longue ou courte), ou encore les effets de l'éclairage sur ces toiles peintes. Ainsi, des conventions de différentes natures servent la représentation de l'espace fictif, ou plutôt son expression. Associées au différent type d'espace à représenter, ces conventions sont susceptibles de transmettre une impression spatiale spécifique et de produire un effet différent sur le spectateur. Elles peuvent agir sur la perception de la dimension (l'ampleur de l'espace naturel d'une forêt, le confinement d'un cabinet), sur l'expression de différents registres (l'espace rustique, noble, fastueux, etc.), ou sur le ressenti de différents caractères (majestueux, effrayant, etc.). Ces conventions participent ainsi à un ressenti physique de l'espace représenté sur le spectateur. Il ne s'agit pas seulement de montrer un cabinet, mais de faire ressentir au spectateur un espace confiné, ou de peindre une forêt, mais d'exprimer l'ampleur et la profondeur de cet espace sur scène.

Au-delà de ce qu'ils représentent, les décors de répertoire projettent ainsi différents ressentis physiques, sortes d'écrans prêts à accueillir une trame narrative. Ils constituent différentes qualités physiques d'espaces (ample, confiné, menaçant, noble, rustique, etc.), sortes de signifiants utiles aux différentes trames des pièces jouées. Durant la performance, les acteurs projeteront ensuite sur ces toiles un signifié plus spécifique, articulant l'espace du décor avec la trame de la pièce jouée. Ces décors constituent ainsi des espaces génériques au service d'une dramaturgie qu'il s'agit encore d'investiguer, notamment en étudiant la fonction dramatique de ces espaces au sein des pièces où ils sont utilisés.

