**Séance 3 : L’espace dans Britannicus**

**L’espace dramatique**

L’espace dramatique est une abstraction, il renvoie à la géographie de la fiction. Dans la tragédie classique, le lieu où se passe l’action est un lieu neutre, peu défini. Racine mentionne « une chambre dans le palais » pour situer l’action de Britannicus, c’est-à-dire une simple pièce sans connotation d’intimité, mais qui se trouve au carrefour d’autres lieux (hors scène) auxquels les personnages se réfèrent : la chambre de Néron ; les appartements de Pallas, d’Octavie ; le sénat ; la salle du banquet ; Rome ; le palais des vestales... Ces espaces peuvent être suggérés de manière physique (Agrippine se trouve devant la porte des appartements de Néron au moment où commence la pièce), de manière plus évasive (on ne connaît pas la configuration architecturale du palais) ou renvoyer à des réalités concrètes.

L’espace dramatique est ainsi très structuré et signifiant dans l’univers racinien, Roland Barthes définit clairement ces trois lieux emblématiques : la Chambre, lieu de pouvoir et du silence, l’Anti- Chambre, espace du langage où l’homme attend et l’Extérieur, « étendue de la non-tragédie ».

L’antichambre où se déroule la pièce n’est pas décrite par Racine, lieu de l’affrontement entre les personnages, lieu qui se fait l’écho de tous ces autres espaces, elle est disponible à toute interprétation pour une proposition scénographique.

**L’espace scénique et dispositif scénographique**

L’espace scénique est l’espace investi par les acteurs ; c’est donc l’espace de jeu. Le dispositif scénographique organise l’espace et en propose une interprétation ; celle-ci peut être d’ordre réaliste, métonymique, symbolique, métaphorique. Il peut renvoyer à des données historiques, s’attacher à un motif particulier (les portes dans la mise en scène de Braunschweig par exemple), figurer un espace psychique (espace mental de Néron)... Pour certains metteurs en scène, la mise en scène commence par un imaginaire scénographique, car l’organisation de l’espace conçu comme une « machine à jouer »engage déjà une lecture dramaturgique de la pièce.

Le dispositif scénographique peut également transformer la configuration de l’espace scénique et son rapport aux spectateurs (la relation scène/salle). Pour Vitez, la simplicité du dispositif scénographique est directement héritée du « tréteau nu » de Jacques Copeau : pour l’un comme pour l’autre, il s’agit avant tout de mettre en valeur le texte. L’espace a pour fnc tion de « montrer le jeu, la notion de jeu ». C’est ainsi que Yannis Kokkos, le scénographe de Vitez, imagine une disposition tri-frontale (198163). Sur la scène, se dresse un espace arboré : colline, arbres, terre, buisson devant un grand cyclorama, ciel aux nuances variables. Mais l’espace de jeu proprement dit est placé dans la salle : les spectateurs sont assis de part et d’autre d’un long rectangle comme une jetée, perpendiculaire au cadre de scène.

Loin de l’idée de reconstitution historique qui a prévalu au début du xxe siècle (avec la notion de « décor »), la réalisation scénographique d’une pensée dramaturgique s’impose sur les scènes de théâtre depuis les années 1960. Vitez avait dénoncé le mythe de la reconstitution historique qui accompagne l’idée d’un « dépoussiérage » des classiques : « Les œuvres du passé sont des architectures brisées [dont] l’usage en est perdu. » Il ne s’agit donc pas de chercher à les reconstruire, à les « restaurer », mais « de montrer les fractures du temps ». C’est de fait à travers une esthétique du fragment, de la métonymie, du choc hétérogène entre différents éléments que les metteurs en scène aujourd’hui abordent la dramaturgie de Britannicus. Certains motifs – tels que la statue de l’empereur Auguste (image de la vertu au pouvoir) – traversent les différentes époques et esthétiques de la mise en scène de la pièce, comme un emblème signifiant.

**LA REPRÉSENTATION DU POUVOIR**

Pièce politique par excellence, Britannicus place en son centre la thématique de la soif de pouvoir, de la rivalité politique et de l’usurpation. La scénographie est la représentation scénique de l’axe dramaturgique choisi par le metteur en scène pour en rendre compte.

**L’autoreprésentation du pouvoir, Bourdet**

Gildas Bourdet, qui signe également la scénographie, ancre sa dramaturgie dans un effet de miroir par rapport à la situation de Louis XIV. En 1669 (date de l’écriture de Britannicus), le jeune Louis XIV a installé son pouvoir et s’est débarrassé de la Reine Mère (décédée en 1666). La cour est en train de changer : le pouvoir personnel absolu est de plus en plus fort, voire de plus en plus violent. En réalisant de manière très réaliste un salon du château de Versailles, le metteur en scène affirme cette volonté d’une auto- représentation (« la pompe de ces lieux »).

En réalité, et en regardant plus attentivement, il s’avère que cette représentation du xviie siècle se fait à travers le prisme d’un regard contemporain puisque les étiquettes en plastique placées sous les tableaux ou la présence d’une grille de radiateur et la superposition de différentes époques (notamment des tableaux du xviiie siècle) montrent qu’il s’agit à l’évidence d’une reconstitution de Versailles en tant que musée et non d’un déplacement temporel à l’époque du Roi-Soleil. Cette entrée dans la pièce de Racine permet de projeter différents points de vue temporels sur l’œuvre, et place de ce fait le spectateur en position de surplomb, ce qui lui permet alors d’adopter un recul critique (dans un héritage brechtien). La perception de l’espace comme mise en scène (et mise en abîme) du pouvoir en révèle le narcissisme et en dénonce la vanité (Louis XIV vêtu à la romaine se reflète dans la statue de l’empereur Auguste).

**« La surveillance totalitaire »**

Pour Stéphane Braunschweig, il s’agit d’entrer dans un espace contemporain, il ne reste aucun élément des vestiges de l’antique ou du Grand Siècle. Il représente le pouvoir aujourd’hui, totalitaire et menaçant parce qu’il est insidieux. Le metteur en scène interroge la notion d’antichambre proposée par Barthes, qui n’est pas proprement dit un espace de pouvoir :

D’emblée, le spectateur est plongé dans un espace réaliste et réfe rentiel à l’intérieur duquel les personnages circulent de manière rationnelle a priori. La structure spatiale est organisée dramaturgiquement : l’immense porte des appartements de Néron (I, 1) au centre ne laisse que très peu d’espace à Agrippine en avant-scène, les sorties vers le public (entrée de Britannicus à cour et sortie à jardin vers les appartements de Pallas) et la porte latérale à cour qui semble conduire vers les appartements d’Octavie. Le mobilier concourt de même à ancrer les situations et les échanges dans le monde du pouvoir politique : Or, il s’avère très vite que cette scénographie est plus complexe. La porte centrale se lève sur la salle de réunion pour laisser entrer Agrippine (v. 139-140), tandis qu’au moment où Néron, troublé, évoque l’apparition nocturne de Junie, cinq portes s’élèvent au fond de la scène. Cette multiplication des portes dans l’obscurité renvoie tout autant à une métaphore du trouble psychique de Néron qu’au dispositif de surveillance qu’il met en place (les murs ont des yeux et des oreilles) et au labyrinthe dans lequel Junie, comme égarée, cherche à comprendre le langage de la cour et s’y frayer un chemin.

**Le palais comme figure de l’instabilité des alliances, Martinelli**

Alors qu’ils ont monté Andromaque, Bérénice et Phèdre en bi-frontal, Jean-Louis Martinelli et son scéno- graphe Gilles Taschet décident de changer le dispo- sitif pour Britannicus ; il n’est plus question de poser le public face à lui-même pour créer une relation sociale, civique au drame qui se joue. Ils veulent une vision frontale, qui s’impose de manière brutale au spectateur et donner aux acteurs un dispositif dont ils puissent s’emparer, qui joue avec eux. L’idée n’est pas de représenter le palais de Néron de façon historique, mais de donner des signes relativement simples et évidents du pouvoir. Les éléments liés au palais de Néron sont réduits au mur en brique que l’on voit en découverte au lointain. Ce mur avec une petite corniche est un élément historique, lié à ce qu’on pouvait trouver dans l’architecture romaine à l’époque. C’est un élément précis, mais de l’ordre du fragment qui a ici une valeur métonymique. C’est aux spectateurs qu’il revient de « construire » le reste et d’en proposer une interprétation. Un seul élément mobilier est sur le plateau : le trône de Néron, un fauteuil Louis XIV qui représente le pouvoir ; c’est le seul signe qui relie la scénographie avec le xviie siècle de Racine. Quant au rideau rouge, qui n’est utilisé que dans la scène où Néron épie Junie (II, 6), c’est un élément qui amène une dimension de théâtre bourgeois, comme si on était dans un vaudeville : il se passe quelque chose, quelqu’un regarde derrière un rideau, tout va se jouer à cet instant-là. La scène elle-même s’organise à partir d’un plateau tournant au centre duquel se trouve un petit bassin circu- laire rempli d’eau. Ces différents éléments créent un ensemble disparate, une construction faite de fragments hétéroclites qui joue de l’instabilité des signes. Le dispositif est très simple mais il figure une mise en danger sous-jacente :

**L’ESPACE MENTAL**

La représentation scénique de l’espace mental est née avec l’essor du symbolisme à la fin du xixe siècle et a été réactivée avec l’arrivée des peintres scénographes auprès des metteurs en scène dans les années 1970 (Aillaud, Arroyo, Chambas...). Il s’agit de montrer une abstraction ou d’entrer dans la psyché d’un personnage (le palazzo mentale). Elle révèle ainsi ce qui ne se

voit pas de l’extérieur, elle donne accès au trouble et ouvre des portes à l’imaginaire du spectateur. Avec Britannicus, il est intéressant de sonder les méandres de ce personnage hors norme qui bascule vers le monstrueux (Danan/Bézu) ou de révéler la relation trouble qui unit la mère et le fils (Jaques-Wajeman).

**Néron comme le lieu d’une psychomachie, Bézu**

La scénographie réalisée par Murielle Trembleau, sobre, lisse, épurée, se présente comme une boîte évidée vers l’intérieur. La scène, composée de planches assemblées, est prolongée en une plate- forme vers les spectateurs et s’ouvre en arrière comme l’intérieur d’un cadre à double fond. Tandis que le premier acte, joué en avant-scène, est plongé dans la chaude obscurité de la nuit, le rideau de fer se lève au deuxième acte sur l’apparition de Néron dans une clarté aveuglante et froide. Ce contraste produit un effet de « zoom » sur le personnage qui rayonne de sa toute puissance (II, 1) comme si, de manière ciné- matographique, on entrait dans l’espace mental de ￼￼￼Néron

￼

**Le labyrinthe de Néron**

Cet espace clos, « taillé au couteau » (A. Bézu), devient l’antre psychique du jeune tyran. Le metteur en scène compare Vincent Berger au jeune acteur de Pasolini, Franco Citti, « un acteur qui sortait de la rue, joli garçon, un peu incontrôlable. L’acteur n’a pas à jouer un monstre naissant, au contraire c’est de l’immaturité ; il est à peine sorti de l’adolescence, il est malléable, influençable ; il est jeune, il y a du désir et de la sensualité, mais à l’état naissant, sexuellement naissant ; s’il est cruel, c’est dans une certaine inconscience ou légèreté ; il a un goût pour le théâtre, toutes ces choses-là sont bien plus riches pour un acteur que l’idée du monstre ». L’espace scénographique est ici ce qui met en tension (et en lumière) le combat intérieur de cette âme tourmentée. Son système de découpes et de changements de lumière sculpte les contours du labyrinthe de la psyché de Néron.

**Figuration du lien fusionnel et incestueux entre Agrippine et Néron, Jaques-Wajeman**

La scénographie représente un bunker en béton armé dont le sol rouge sombre évoque du sang séché. L’espace est nu, angoissant et étouffant. Une bouche d’aération souligne le côté confiné du lieu comme si les protagonistes étaient repliés sur eux-mêmes dans un sentiment de guerre imminente. La décadence est présente à travers les deux fauteuils club comme des vestiges d’un faste passé. Dans ce décor massif et brut, surgit de manière incongrue un élément dramaturgique étrange qui matérialise la relation de Néron à sa mère :

En incarnant concrètement le monstrueux (de manière gore), la metteuse en scène rend visible l’inconscient du personnage qui dirige sa folie meurtrière. Ce choix scénographique est, certes, une prise de position dans l’interprétation de la pièce, mais ce signe théâtral est assez mystérieux pour laisser au spectateur la responsabilité de son interprétation (il peut en effet projeter différentes images sur cet élément).

￼