

Relire les traités techniques

2025/2

architecture

décor

machinerie

éclairage

costume

maquillage



Rencontre avec Lucia Goj, directrice technique du Théâtre du Châtelet

Entretien mené par Aurélien Poidevin

AURÉLIEN POIDEVIN À quel moment avez-vous été en contact pour la première fois avec les traités techniques et quel usage en avez-vous fait ?

LUCIA GOJ Après mon diplôme au lycée artistique de Monza, où je suivais une filière d'architecture, j'ai été reçue, en 1992, à l'Académie des Beaux-arts de Brera, à Milan. J'ai opté pour le parcours scénographie qui comportait tout à la fois des enseignements en peinture, sculpture et mobilier. J'avais aussi des cours de « scénotechnique » : c'est une discipline qui n'existe pas comme telle en France et dont l'objet est la mise en œuvre pratique des projets scénographiques. En Italie, un scénographe est aussi un peintre-décorateur et le cursus comportait, quatre années durant, l'apprentissage progressif de toutes ces matières. C'est dans ce contexte que j'ai fait l'acquisition du *Tratto di scenotecnica* de Bruno Mello¹. Ce traité est une véritable bible car il apprend les bases de la technique à l'italienne, qui consiste à peindre des volumes en trompe l'œil sur une surface plane.

Dès lors, les enseignements s'inscrivaient dans l'héritage de l'école italienne des scènes en perspective, qui mêlaient la perspective frontale et la perspective d'angle, afin d'accentuer, plus encore, le réalisme. Cette pratique est essentielle pour le théâtre, car elle permet de faire rentrer l'espace infini du monde dans l'espace fini de la cage de scène. En somme, nos maîtres de l'Académie des Beaux-Arts ne faisaient rien d'autre que poursuivre l'œuvre de Ferdinando Galli da Bibbiena, un peintre, architecte, décorateur et théoricien italien de la fin du XVII^e siècle². Ce scénographe de l'époque moderne fut l'un des tout premiers à théoriser la vue d'angle et cela avait constitué une

rupture avec l'esthétique du théâtre baroque qui privilégiait la vue de face. Le principe qu'il avait développé consistait à ce que la ligne de fuite soit indépendante du fond de la scène - c'est-à-dire non déterminée par la salle de spectacle - de manière à créer une meilleure continuité entre les scènes feintes et les scènes réelles. Une part importante de nos enseignements avait donc pour objet d'apprendre à créer un espace théâtral qui soit à mi-chemin entre le dessin et la réalité.

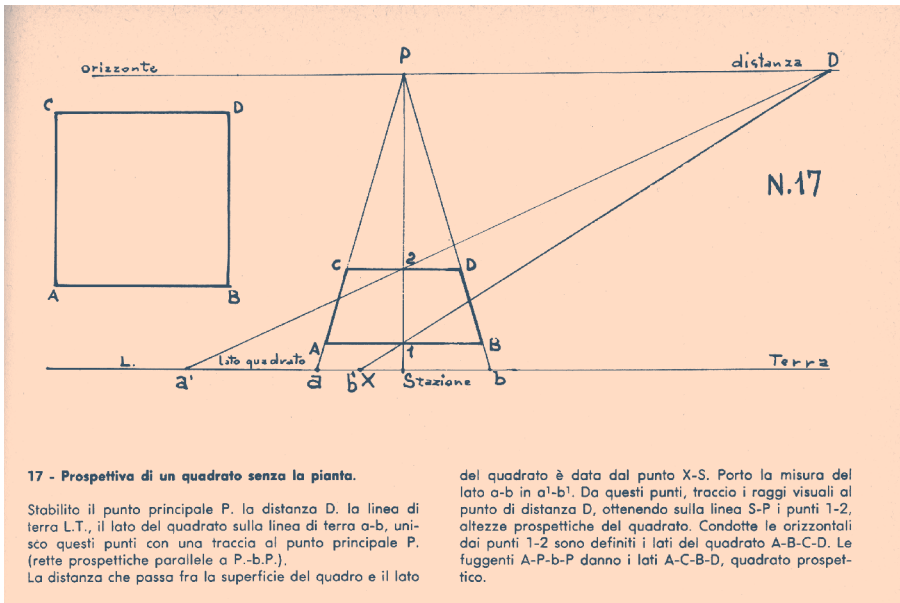
Pour ma part, j'ai approfondi ce travail en consacrant ma thèse de fin d'études à la naissance de la perspective théâtrale au tournant des XV^e-XVI^e siècles. Et en parallèle à mes études, j'étais moi-même peintre-décoratrice dans différents ateliers où je mettais en pratique ces différents savoirs : j'ai ainsi travaillé à l'atelier Ariane de Milan, notamment pour les décors de *Turandot* (Franco Zeffirelli), à l'atelier Sormani (Milan) où j'ai participé à la restauration du décor historique d'*Aida* (Parravicini et Cruciani), et à Vérone, aux ateliers du Théâtre Philharmonique et des Arènes, autour de *La Bohème*, par exemple, aux côtés de Luciano Riccieri [Fig. 1].

AP Et concrètement, comment avez-vous appris la maîtrise de ces différentes techniques ? Le seul traité de Bruno Mello suffisait-il, par exemple ?

LG Depuis le lycée artistique, je connaissais déjà les grands principes de base de la perspective. Tout repose sur le théorème de Thalès qui d'une part permet de réussir des agrandissements et des réductions et qui, d'autre part, aide à mieux comprendre les relations entre les objets dans l'espace. À l'Académie, nous avons utilisé le traité



1 Photographie de l'une des toiles peintes de *La Bohème* de Luciano Riccieri et Giuliano Montaldo dans l'atelier de l'Arène de Vérone.

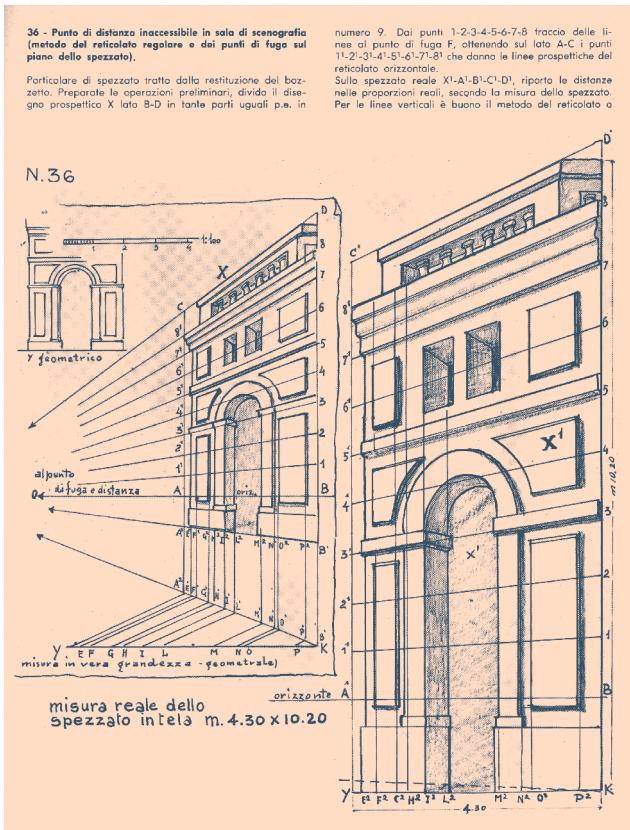


17 - Prospettiva di un quadrato senza la pianta.

Stabilito il punto principale P, la distanza D, la linea di terra L.T., il lato del quadrato sulla linea di terra a-b, unico questi punti con una traccia al punto principale P, (rette prospettive parallele a P.-b.P.). La distanza che passa fra la superficie del quadro e il lato

del quadrato è data dal punto X-S. Porto la misura del lato a-b in a'-b'. Da questi punti, traccio i raggi visuali al punto di distanza D, ottenendo sulla linea S-P i punti 1-2, altezze prospettiche del quadrato. Condotte le orizzontali dai punti 1-2 sono definiti i lati del quadrato A-B-C-D. Le fuggenti A-P-b-P danno i lati A-C-B-D, quadrato prospettico.

2 Planche 17 du traité de Bruno Mello, « Perspective d'un carré sans le plan ».



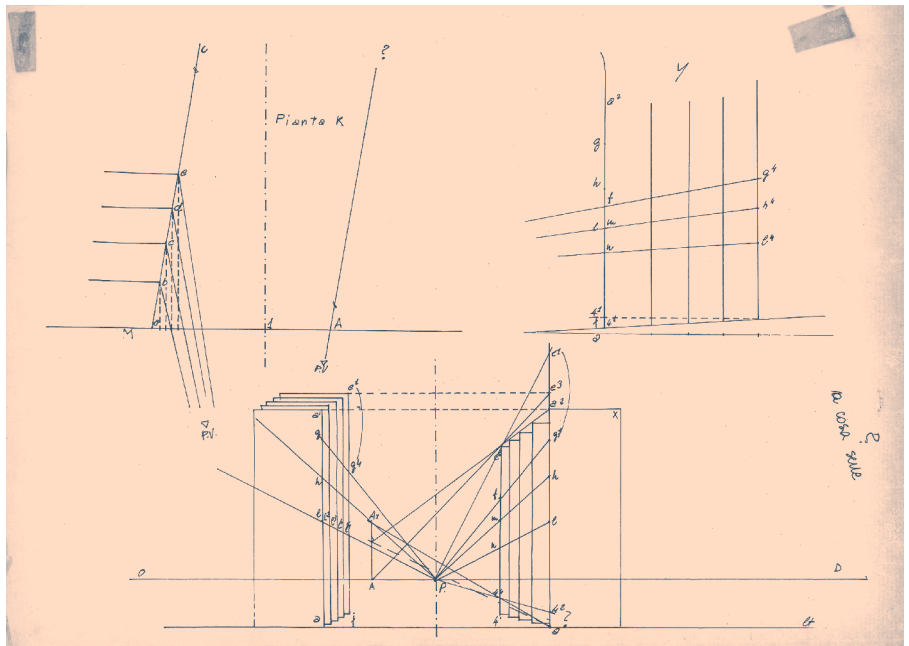
36 - Punto di distanza inaccessible in sola di scenografia (metodo del reticolato regolare e dai punti di fuga sul piano dello spezzato).

Particolare di spezzato tratto dalla restituzione del bozzato. Preparate le operazioni preliminari, divide il disegno prospettico X lato B-D in tante parti uguali p.e. in

numero 9. Dai punti 1-2-3-4-5-6-7-8 traccio delle linee al punto di fuga F, ottenendo sul lato A-C i punti 1'-2'-3'-4'-5'-6'-7'-8' che danno le linee prospettiche del reticolato orizzontale.

Sulla spezzato reale X'-A'-B'-C'-D', riporto le distanze nelle proporzioni reali, secondo la misura dello spezzato. Per le linee verticali è buono il metodo del reticolato a

3 Planche 36 du traité de Bruno Mello, détail d'un décor à partir de la restitution du croquis. ou « Méthode du quadrillage régulier et des points de fuite sur le plan du décor ».



4 Reproduction, par Lucia Goj, de la planche 49 du traité de Bruno Mello, «Châssis vus de face», annotée par l'auteure: «A cosa serve?».

SCENOGRAFIA TEORICO-PRATICA

49 - Telai veduti frontalmente.

Sia dato la pianta del palcoscenico K, le divisioni a-b-c-d-e (tracce), i passaggi a¹-b¹-c¹-d¹-e¹ (proiezione orizzontale delle quinte o telai) e il profilo dei medesimi, posti sulla pendenza del palcoscenico L.T. a¹-b¹-c¹-d¹-e¹. I telai restringono verso il fondo palcoscenico, tendendo al centro per ornamentare la visibilità e l'effetto prospettico di lontananza. Si trovano sopra una perpendicolare, innalzata dal punto a, oggetto del primo telaio, tante distanze uguali 1-2-3-4 (pianta). Telai da dipingere a¹-b¹-c¹-d¹-e¹. Conduco da questi, tante tracce al punto di vista V, o di stazione S, (proiezione orizzontale dell'occhio). Stabilisce sull'inclinato a-c gli spazi che dividono i telai prospetticamente, è valida l'affermazione, che più essi si restringono al centro, più si allontano l'oggetto visto dallo spettatore, è valida l'affermazione, che più essi si restringono, se parallele all'asse (telai) le distanze segnate saranno naturali. Per segnare le linee prospettive sui telai a-b-c-d-e veduti dal punto di vista V, in modo che le linee fuggenti segnate, appartengano allo spettatore (V) una unica linea fuggente, si proiettano geometricamente, tutti gli angoli dei telai, che guardano il centro del palcoscenico sulla M (linea di terra in pianta) in a-b-c-d-e, si costruisce l'alzato geometrico veduto di fronte. Sia la linea di terra L.T., l'orizzonte C-O, il punto principale P e la distanza D uguole a quello in pianta fig. K. Si riportano le proiezioni dei telai a-b-c-d-e in a-b-c-d-e (fig. X) alzando tante verticali a¹-b¹-c¹-d¹-e¹. Stabilisce le altezze dei telai uguali a quelle date sul profilo Ya¹-1-b¹-2-C¹-3-d¹-4-e¹, telai che appoggiano sul declivio del palcoscenico; dalla parte opposta segno il primo telaio X (fig. X). Presi a piacere dei punti sulla linea a¹ (fronte X) del primo telaio, da questi punti l-h-g (tracce delle fuggenti al punto principale P, che corrispondono agli altri telai nei punti 1'-2'-3'-4'-5' e così per h-g. Dal punto di vista V, lo spettatore ha l'impressione che queste linee fuggenti concorrono al suo occhio, come se i telai formassero una sola parete. Riprovo il risultato sul telaio X (figura X). Ripartata sulla linea di terra i punti 1'-2'-3'-4' (pianta K) in 1'-2'-3'-4' (telaio X) sezione dei raggi visuali dei telai a-b-c-d-e (pianta K) innalzo le verticali 1'-2'-3'-4' angoli dei telai posti in a-b-c-d-e (pianta K). Sul telaio 4'-2' ultimo del profilo (geometrico Y) porto le altezze delle fuggenti g'-h'-f' (fig. X) corrispondenti all'ultimo telaio e-e' (fronte X) in f'-h'-g' (tracce delle fuggenti al punto di vista V, tagliando le proiezioni del quadro in f'-m-n punti prospettici dei punti da g'-h-i sull'ultimo telaio, come appaiono allo spettatore posto al punto di vista V).

Prese le altezze f'-m-n e portate sull'ultimo telaio in f'-m-n unite con i punti g'-h'-4', telaio X, concorrono al punto principale P.

Dimostrazione di linee fuggenti, che passando attraverso

telai situati geometricamente, secondo la posizione definita dalla pianta geometrica a-b-c-d-e (fig. X) vedute dal punto di vista V, non cambiano di posizione, ma si vedono come alla figura (pianta K) a¹-1'-2'-3'-4'. Il punto occidentale A (pianta K) è il punto di concorso delle linee convergenti al centro a-c (pianta K) ottenuto, riportando dal punto di vista V, una parallela alla a-c, che dà il punto A sulla linea di terra (posizione del quadro) ottenendo il punto occidentale, riportato nella figura X con la misura 1-A (pianta in A.P. - fig. X).

Per trovare il punto sopra orizzontale A' (fig. X) punto di concorso della inclinazione del piano palcoscenico, ottenuto riportando la proiezione orizzontale dell'ultimo telaio 4' (profilo Y) in 4' prendo 4'-g riportandolo da a in 4' (fig. X). Condotta il punto 4' a P, trovo sull'ultimo telaio 4' (linea di terra). Unisco a con 4' fino ad incontrare la linea orizzontale A-A' punto di concorso occidentale sopra orizzontale, che segue l'inclinazione del palcoscenico. Riporto l'altezza e' sul telaio x (fig. X) in e', che unito al punto occidentale A dà l'altezza prospettica dell'ultimo telaio. Trovandosi i telai sull'occidentale a-C (pianta K) conduco a' (fig. X) estremità superiore del primo telaio, al punto sopraorizzontale occidentale A' linea che passa per il punto e' (fig. X) regola fissa, dato che i telai della medesima altezza, seguono nella parte superiore, l'inclinazione del palcoscenico. Ripartando l'altezza geometrica g'-e' da g' in g' (telaio X) e condotte al punto principale P, trovo sull'ultimo telaio il punto e' termine superiore del medesimo, essendo e' la misura prospettica di g'-e'.

Le misure a-b-b'-b'-b' (fig. X) date dai laterali 1-2-3-4 (profilo Y) riportate sulla orizzontale a'-a' (fig. X) condotte alla distanza D, danno i medesimi spazi ottenuti dai raggi visuali in 1'-2'-3'-4' (pianta K) riportati alla fig. X. Sul piano orizzontale linea di terra L.T. (pianta) sia M il punto che taglia tutti i telai, trovando sul piano orizzontale o pianta i punti M'-M'-M'-M' e sulla proiezione verticale geometrica (fig. X) sui telai g'-m'-g'-m'-g'-m' - g'-m' dati dalle fuggenti in P.

Ripartato sul primo telaio X in g'-n (traccia al punto principale P) trovo le tracce di questo piano, su tutti i telai in n'-n'-n'-n' prospettiva perfetta per lo spettatore (V). I raggi visuali, condotti dai punti M'-M'-M'-M' con la loro intersezione sulla linea di terra L.T. danno le larghezze 4'-n (profilo Y) l-n' (fig. X) 3'-n'-2'-n' - l'-n'

* * *

Questa tavola serve per dare le soluzioni dei principali problemi usati per mettere in prospettiva i pezzi di scena (telai ecc.) e si ripetono, meno che per i casi di prospettiva occidentale e del punto principale fuori centro.

5 Détail de la planche 49 du traité de Bruno Mello, «Châssis vus de face».

de Bruno Mello car il était construit de manière progressive et faisait ainsi office de manuel, mêlant la théorie à la pratique. À cet égard, la planche n° 17 permet par exemple de comprendre comment peindre en adoptant un point de vue [Fig. 2]. On apprend d'abord à construire un carré en perspective, sans passer par le plan. À gauche de la planche, le carré est représenté en plan, c'est-à-dire face au spectateur. À droite, c'est bien le même carré mais il désormais est représenté en perspective. On adopte alors un point de vue autonome qui n'est plus celui du seul spectateur de face : voici donc illustrée, avec simplicité, la rupture avec le théâtre baroque. Ce qui est intéressant ici, c'est de comprendre que le point P, le point de fuite frontal, est lié au point auxiliaire D, c'est-à-dire à la distance entre l'observateur et le tableau. Ces deux points sont sur une ligne d'horizon. Et une fois tracée la ligne de terre, on peut déterminer les côtés du carré qui apparaît, dès lors, en perspective.

Une fois que nous avons compris, nous apprenions comment appliquer les règles de la perspective à la scénographie moderne, lorsque le point de fuite n'est plus à l'intérieur de la cage de scène. C'est tout l'enjeu de la planche n° 36 [Fig. 3]. Nous devons tout d'abord réaliser un croquis à l'échelle 1/100^e. Ce croquis, en haut à gauche de la planche, est l'équivalent du carré en plan. Puis nous préparions un croquis en perspective, en identifiant un point de fuite : ici, il se situe sur la ligne d'horizon (c'est le point F, à la base gauche de la porte). Le côté B D étant agrandi, il restait à diviser la base en points égaux Y à K, de manière à tracer une grille irrégulière qui respecte la perspective du dessin. Enfin, nous apprenions à reporter le croquis à taille réelle, en traçant une grille régulière cette fois-ci, avec les mêmes divisions que sur le dessin central. Ainsi proportionnée, la grille finale qui mesurait 4,30 mètres de large par 10,20 mètres de haut, permettait de peindre l'élément d'architecture en trompe l'œil, que ce soit sur une toile ou sur un châssis en bois.

C'est un véritable exercice de rigueur qui permet d'avoir la garantie que les proportions restent justes, y compris si les fuyantes sont complexes. Si l'on regarde avec attention la planche 36, on réalise que le décor qui se situe en bas à droite est planté parallèle au cadre de scène : il est alors impossible d'évaluer sa profondeur ! Tout l'art de la scénotechnique consiste, en mêlant pratique et théorie – c'était ici toute la valeur de ce traité de

Bruno Mello – à développer l'habileté du peintre-décorateur, habileté qui consiste à savoir jusqu'où ne pas aller trop loin dans la tromperie. Au cours de ma quatrième année d'études, j'ai su représenter le vrai dans le faux. À ce moment-là, la scénotechnique était la matière que je préférais.

AP Lorsque nous avons feuilleté le traité, nous avons retrouvé une feuille de calque collée entre les pages 86 et 87. C'est un dessin technique réalisé à l'encre de chine, mais pouvez-vous expliquer de quoi s'agit-il au juste ?

LG Ah !, c'est une réplique de la planche n° 49 et c'est amusant car j'ai écrit quelque chose qui n'apparaît pas dans l'original : « *A cosa serve?* » – « À quoi bon ? » ! [Fig. 4] Il s'agit d'une étude de perspective dans laquelle je me suis exercée à déplacer le point de fuite, de manière à développer mon habileté. Sur cette planche, les châssis sont vus de face sur le plateau qui, rappelons-le, est toujours en pente. Or, d'un théâtre à l'autre, le pourcentage de cette pente peut varier. Il faut donc ajuster les hauteurs, les inclinaisons et les fuyantes pour que le décor reste cohérent : c'est la condition nécessaire au trompe l'œil. Deux notions sont mobilisées dans cet exercice : le point de fuite P et le point accidentel A qui permet de faire converger les lignes vers le lointain (fond de la cage de scène). Et si l'exercice est réussi, on obtient les profils et les angles des châssis qui, une fois plantés, donnent l'impression de former un mur alors qu'ils sont espacés les uns par rapport aux autres. C'est un exercice classique, qui repose sur le principe de la quinte : on distingue en effet sur ce dessin cinq plans successifs. On s'inscrit dans la filiation du *Settimo libro* de Sebastiano Serlio qui avait publié, dès la fin du XVI^e siècle, un traité d'architecture dans lequel était théorisée la restitution de la perspective³. En 1637, Nicola Sabbattini avait formalisé l'exercice dans son propre traité et c'est devenu un classique du peintre-décorateur⁴.

Recopier le traité n'était pas inutile, contrairement à ce que j'ai écrit, je ne m'en rends compte que rétrospectivement. Tout d'abord parce qu'aujourd'hui rien n'a changé : depuis que la perspective a conditionné le théâtre, aucune de ces règles n'a été remise en question⁵. Certes, l'apparition de la tournette a constitué une rupture esthétique grâce à l'utilisation des décors en volume, mais Leonardo

da Vinci l'avait déjà proposée en son temps ! Ensuite, ce travail de copie m'aura été utile car cela m'a permis d'incorporer et de m'appropriier les règles. Or, lorsqu'on intégrait un atelier, nous étions testés sur notre capacité à dessiner en perspective : mon maître, Luciano Damiani, qui avait travaillé avec Giorgio Strehler, vérifiait toujours la bonne maîtrise de ces pratiques. Cela me rappelle donc de bons souvenirs...

AP Trente ans plus tard, quel regard portez-vous sur le traité de Bruno Mello ? Est-il, aujourd'hui encore, un ouvrage de référence ?

LG Nous n'avons pas encore parlé de la troisième partie du manuel : il y est question de machinerie et de construction. Ce traité va bien au-delà de la scénographie ! Je vais vous donner quelques exemples de son actualité. Il y a une dizaine d'années, le Théâtre du Châtelet avait mis à l'affiche *Orlando Paladino*, de Joseph Haydn, dans une mise en scène de Kamel Ouali et une scénographie de Nicolas Buffe⁶. Nous devons reconstituer la mer et je savais que le traité de Bruno Mello expliquait comment, grâce à un jeu d'arbres à came, créer l'illusion des vagues⁷. On y trouve aussi la technique de la poche à neige, ou encore des astuces pour créer des arbres avec des filets de pêche⁸. Alors ce livre est certes un peu anachronique à l'heure du tout écran mais il est aussi très actuel. Il s'inscrit exactement au croisement de la fin de la perspective et du début du cinéma et je n'en connais pas d'équivalent. C'est la raison pour laquelle il est, encore aujourd'hui, dans la bibliothèque du service technique du Châtelet.

1 Bruno Mello, *Tratto di scenotecnica: prospettiva teatrale, restituzioni, pratica nella pittura e nella confezione delle scene, macchineria, trucchi di palcoscenico, materiale elettrico, luministica e illuminotecnica, impianto elettronico*, Milan, Görlich, 1962.

2 Ferdinando Galli da Bibbiena, *Disegni della scene, che servono alle due opere, che si rappresentano l'anno corrente nel Regio Teatro di Torino*, [ca 1705].

3 Marco Rosci, *Il Trattato di Architettura di Sebastiano Serlio*, Milan, I.T.E.C., 1967.

4 Nicola Sabbattini, *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri* [1637].

5 Frédérique Aït-Touati, « 2. Mettre le monde dans un théâtre : Scène esthétique », *Théâtres du monde Fabriques de la nature en Occident*, Paris, La Découverte, 2024, p.49-62.

6 Éléments de décors et de scénographie en ligne : <https://nicolasbuffe.com/orlando-paladino/> consulté le 28 juin 2025.

7 Bruno Mello, *Tratto di scenotecnica...*, op. cit., p.238.

8 *Ibid.*, p.260 et p.300.

Coordination

Pierre Causse, Sandrine Dubouilh,
Aurélien Poidevin

Préface

Aurélien Bory

Contributions

Clarisse Bardiot, Elsa Bataille-Testu,
Marie-Agnès Blond et Stéphane Roux,
Dominique Bruguière, Pierre Causse,
Clémentine Cluzeaud, Léonor Delaunay,
Sandrine Dubouilh, Lucia Goj, Charline Granger,
Chantal Hurault, Yanna Kor, Cécile Kretschmar,
Catherine Lanoë, Nanouk Marty, Maurizio
Moretti, Pauline Noblecourt, Véronique
Perruchon, Aurélien Poidevin, Christine Richier,
Simon Willemin



Le présent numéro est consacré à la manière dont on décrit, publie, transmet et pense les techniques scéniques. Il invite à feuilleter, lire ou relire les traités techniques, ces ouvrages qui condensent, à un moment donné de l'histoire, une somme de savoirs sur les pratiques du plateau. ¶ Malgré certaines apparences, ces traités ne sont pas arides, dépassionnés, sans fantaisie ni enthousiasme, bien au contraire : ils sont traversés par un rapport sensible à la scène, le plaisir de dévoiler les secrets de la fabrique, un amour du travail parfaitement exécuté, le désir de transmettre les bonnes pratiques qui libèrent du temps et l'imagination. Si l'histoire des techniques théâtrales s'est souvent focalisée sur les innovations, un regard sur les traités permet de s'intéresser aux techniques usuelles et à la rationalité des pratiques ordinaires. Car l'événement unique de la représentation ne peut advenir sans un ensemble de gestes précis et répétés par lesquels se maintient l'instrument scénique. Aussi les ouvrages techniques représentent-ils une voie d'accès à la compréhension des conditions matérielles et sensibles du travail des artistes. ¶ Cette approche au plus près du document touche à des interrogations sur les manières dont les dispositifs techniques façonnent les relations, sur l'obsolescence rapide des systèmes, sur l'intégration des nouvelles technologies, ouvrant la question de leurs conséquences écologiques et de leurs effets sur la sécurité des travailleurs et des travailleuses. ¶ Des entretiens - avec les architectes Marie-Agnès Blond et Stéphane Roux, la créatrice lumière Dominique Bruguière, la créatrice de maquillages et de masques Cécile Kretschmar, la directrice technique Lucia Goj et le chef constructeur Maurizio Moretti - apportent autant de compléments et contrepoints, mobilisant différentes histoires de la technique et de la transmission. ¶ Des extraits de traités scandent le numéro, autant de pages offertes comme documents susceptibles d'éclairer des pratiques révolues, comme points de départ pour des recherches à venir, comme sources d'inspiration pratiques et graphiques.



Isbn 979-10-94971-39-0 23 €



Société d'Histoire
du Théâtre

BnF

