

**Le masque du théâtre**  
*Le Rideau ou la Fêlure du monde*

Michel Vaïs

Number 89 (4), 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16548ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

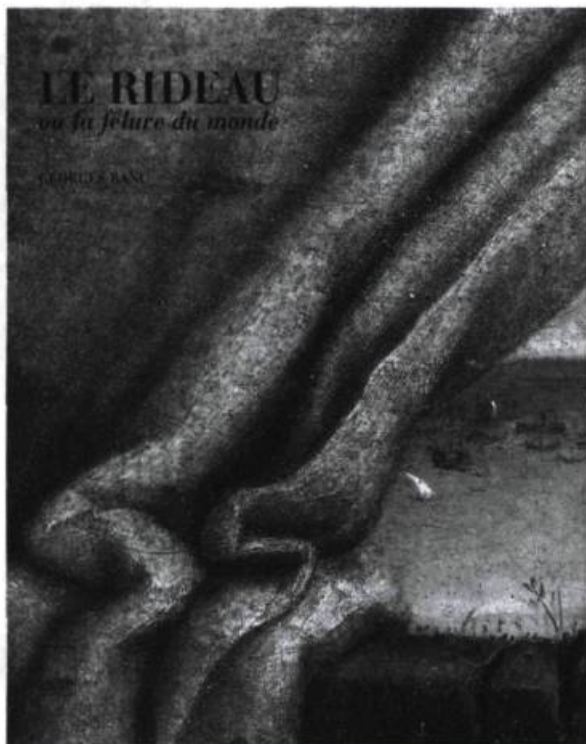
1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vaïs, M. (1998). Review of [Le masque du théâtre : *Le Rideau ou la Fêlure du monde*]. *Jeu*, (89), 137–140.

## Le masque du théâtre



### *Le Rideau ou la Fêlure du monde*

ESSAI DE GEORGES BANU, PARIS, SOCIÉTÉ NOUVELLE ADAM BIRO,  
1997, 160 p., ILL.

Cet album de grand format (23 cm x 28,8 cm), riche d'une centaine de reproductions de tableaux en couleurs, dont plusieurs pleine page, constitue d'une part le regard d'un homme de théâtre sur le motif du rideau dans la peinture à travers l'histoire, d'autre part une étude sur le rideau de scène au théâtre. La thèse du chercheur est que le rideau agit toujours comme métaphore de la fêlure du monde, du partage irrémédiable entre acteurs d'un côté et spectateurs de l'autre, donc entre le monde réel et celui de l'imaginaire.

Selon Banu, le rideau symbolise l'attente, le secret, le mystère ; jamais totalement hermétique, il est fait pour s'ouvrir et se fermer ; différent – mais parent – de la draperie, il sépare et unit, divise et expose. Il marque le début et la fin, la naissance et la mort, comme un même linge peut servir de lange ou de linceul. Qu'il s'agisse du cadre d'une « représentation familiale » ou d'un « regard des coulisses », le rideau est toujours ouvert ou ouvrable, toujours symbole, clôture consentie supposant un pacte de discrétion. Il permet espionnage et dissimulation. Devant un rideau, on n'est jamais très loin du théâtre dans la mesure où il est souvent chargé de théâtralité. On le retrouve à toutes les époques depuis l'Antiquité mais, après bien des modifications, il a presque disparu aujourd'hui de la scène du monde autant que du théâtre.

Avec une abondante iconographie, en recourant à des tableaux de tous les styles, formats ou écoles, l'auteur établit une typologie du rideau. Sacré, présent dans les Évangiles, il est le principal artisan d'une théâtralisation du culte. Le « rideau d'apparition » montre une scène éphémère, d'une intensité passagère. Suit le « rideau de prestige » d'une société qui veut se montrer, s'exposer : on le retrouve dans la loge du théâtre à l'italienne, double de la scène. Le personnage encadré, soutenu, éclairé par un rideau de prestige ressemble à un comédien conscient du rôle social qu'il se sent appelé à jouer. Il pose. Il est souvent seul. Ce rideau est généralement rouge, et c'est ce même rouge qui gagnera le théâtre, comme nous le verrons plus loin.

Exemples éclairants à l'appui, on découvre ensuite le « rideau d'intimité », le « rideau d'événement » (dont le tissu pesant, opaque, produit un « surplus de théâtralité » et souligne la passion dans les scènes de meurtre, de trahison ou d'adultère) et le « rideau de gloire », qui n'est autre qu'un rideau de prestige exacerbé : que l'on pense au célèbre tableau de Louis XIV par Hyacinthe Rigaud.

Ensuite, il y a les « variants » et les dispositifs d'accrochage. Dans un tableau, l'ouverture d'un rideau, son orientation (de gauche à droite, par le milieu, etc.), de même que son opacité, son poids apparent, déterminent la lecture. Les velours lourds évoquent un univers fixe, une société stable, pérenne, tandis que les voiles diaphanes parlent d'un monde en évolution, d'une réalité qui peut toujours être dévoilée.

### Mise en scène

C'est alors que le regard de l'auteur amalgame le tableau et la scène. Banu trouve que, parfois, le peintre s'institue metteur en scène de sa toile. Qu'il assigne un rôle précis au rideau : tel linge pendu derrière la Vierge ne participe-t-il pas d'une « campagne publicitaire » en faveur de la chrétienté ? De même, le peintre indique clairement au moyen d'un rideau la hiérarchie entre les personnages représentés, l'intensité des émotions qui les habitent. Le « rideau soulevé » est l'engagement d'un dialogue avec un spectateur, dialogue « dont seul le théâtre possède pleinement le secret ». Qui a tiré, poussé ou soulevé ce rideau ? Qui est donc le metteur en scène de cette scène ? Est-ce le peintre ? Mais quand le peintre est lui-même dans son tableau ?...

Et puis, il y a les couleurs. Le rouge, qui est apparu tardivement dans les salles de théâtre, vient de la peinture où on l'a vu beaucoup plus tôt. C'est là que Charles Garnier (l'architecte du Palais Garnier, ou Opéra de Paris) a compris que cette couleur était la plus propre à exalter la beauté des femmes. Voilà pourquoi les rideaux des théâtres, en Europe, comme les fauteuils et les loges, sont rouges<sup>1</sup>.

1. Ce qui explique, pour nous Québécois, en quoi Yvette Brind'Amour et Mercédès Palomino, qui ont fondé le Rideau Vert il y a un demi-siècle, ont réalisé une petite révolution.



Le « rideau d'intimité », Pieter de Hooch, *Couple avec un perroquet*, reproduction tirée de l'ouvrage de Georges Banu, *le Rideau*, p. 32.



Mais c'est dans la dernière partie de l'ouvrage que la réflexion passe résolument du côté du théâtre. C'est aussi là, malheureusement, que l'iconographie est la moins abondante. Dans la Rome antique, le rideau *tombait* (avec fracas, dans une tranchée aménagée au pied de la scène) à l'arrivée du monarque. De tous les spectateurs rassemblés pour le spectacle, lui seul n'attendait pas. L'événement que constituait son entrée dans la salle précédait de peu celui de la scène. Ensuite, on ne revoyait plus le rideau de toute la représentation. Il n'existait aucun système pour le refermer. Les changements de décors s'effectuaient donc à vue, pendant qu'on occupait les spectateurs par des intermèdes.

Le « rideau de gloire ».

Hyacinthe Rigaud, *Louis XIV*, reproduction tirée de l'ouvrage de Georges Banu, *le Rideau*, p. 37.

Ce n'est qu'en 1641 que l'abbé d'Aubignac (pour *la Pucelle d'Orléans*) a l'idée de fermer le rideau de scène entre le troisième et le quatrième actes, afin de pouvoir transporter l'action d'un lieu à un autre. Pendant toute la période de la tragédie classique,

la non-fermeture du rideau fit qu'en France on opta pour l'absence de changement de décors et donc pour le lieu unique. En même temps, en Italie, on choisit plutôt la transformation à vue. Conséquence : la mort, chez Racine, a toujours lieu hors de la scène (sinon, que faire du corps ?). Notons à cet égard la manière dont Shakespeare, qui s'est toujours passé de rideau devant sa scène à éperon, faisait place nette. Un personnage ordonnait inmanquablement, à la suite d'un violent règlement de comptes : « Que l'on emporte les cadavres ! »

Puis, on prit goût à la fermeture du rideau pour ménager des changements de décors de plus en plus impressionnants, suscitant un étonnement à répétition. À l'époque romantique, chaque acte se terminait par un coup de théâtre, souvent une mort, que le rideau rendait dès lors abstraite. Et le cérémonial des nombreux entractes (quatre pour cinq actes), en émiettant l'action, permettait à la salle de « reprendre le pouvoir » sur la fiction, comme l'écrit Banu. Rassurants, gages par leur longueur des enchantements promis, les entractes ont transformé le théâtre en sortie mondaine. Voilà pourquoi le lourd rideau de velours rouge est bourgeois. Une fois refermé, il fait de la salle un univers clos, homogène et complaisant, qui met la scène entre parenthèses. Tel que défini par Garnier, il est cette « immense paroi somptueuse, souple et colorée qui renverra à la



salle d'éclatants reflets ». Par opposition, le rideau-tableau (peint comme une toile, de couleurs vives) qui, historiquement, l'avait précédé était plutôt aristocratique. Même fermé, il attirait le regard vers la scène, à laquelle le public accordait toute sa liberté.

Quant au « rideau simulé », c'est un ersatz : *peint* en rouge, le rideau de toc des nouveaux riches de Napoléon III annonce le règne de l'argent et du faux. C'est le *digest* du rideau de velours qui, « à l'abri de tout imprévu, ne se dérobera guère à l'ordre imposé ».

Le terme « rideau de fer » a été pris au théâtre par Winston Churchill, qui l'a le premier utilisé comme symbole de la division de l'Europe. À l'origine, c'était un écran métallique destiné à protéger la salle contre les incendies. Encore aujourd'hui, dans de vieux théâtres parisiens, les « pompiers de service » l'abaissent et le relèvent avant chaque représentation, pour en vérifier le bon fonctionnement.

Au XX<sup>e</sup> siècle, quand il n'a pas totalement disparu, le rideau est devenu un élément de la scénographie. On est passé « des enjeux du rideau aux jeux avec le rideau ». Ainsi, Brecht, qui a adopté la scène à l'italienne, n'en a pas pour autant cédé aux charmes du rideau d'apparat. Son petit rideau partiel, de toile écru, qui ponctue ostensiblement les épisodes de la fiction épique, est issu du cabaret.

Dans sa dernière partie, l'étude de Georges Banu fourmille d'autres pistes, du « lever de rideau », qui est un genre dramatique, au « rideau mental » ou au « rideau évanoui », en passant par les fameux trous du rideau de scène, qui permettent aux acteurs de « saisir l'état du public en attente ». Cet ouvrage est fascinant, pour qui veut réfléchir au théâtre comme au *theatrum mundi*. « Paupière du théâtre », comme l'a aussi dit Jean-Louis Barrault – que Banu ne cite pas –, le rideau est loin d'avoir livré tous ses secrets. **J**



Rideau de l'Opéra Garnier, à Paris. Photo tirée de l'ouvrage de Georges Banu, *le Rideau*, p. 131.