

## Deux scénographies de Jean-Claude DE BEMELS

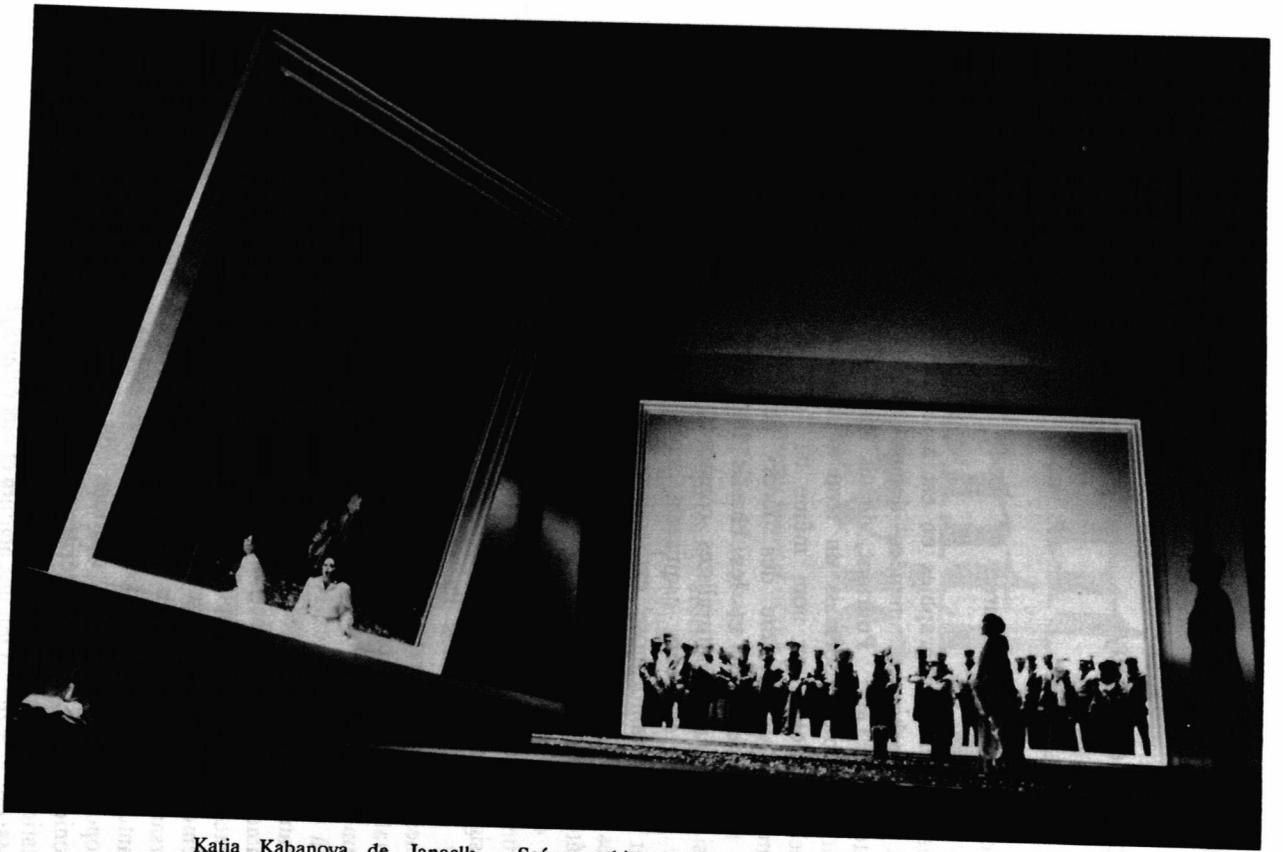
Stephan de Lannoy

### 1. Scénographie et peinture

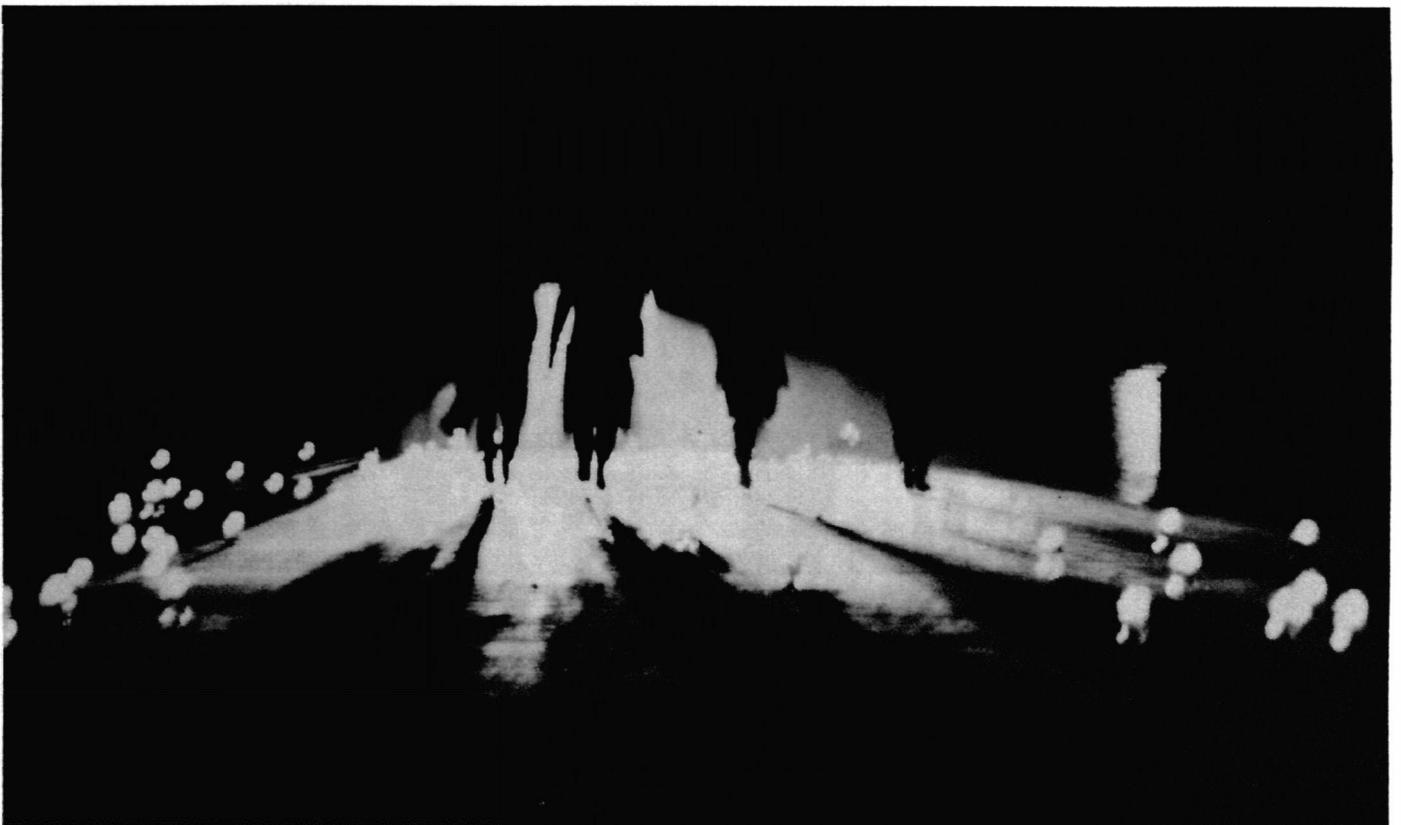
L'analyse des scénographies en est à ses débuts. Elle n'a guère bénéficié des recherches menées depuis longtemps dans le domaine de l'histoire de l'art. Pourtant, depuis Appia et Craig, l'art du décor de théâtre semble désormais un rival à part entière des autres arts plastiques. Rejetant au nom même de l'oeuvre mise en spectacle--de sa dramaturgie--le système des décors peints dans un style réaliste sur les toiles de fond et les chassis latéraux, leur scénographie écarte aussi les décors naturalistes construits: et les dessins dans lesquels ces grands créateurs esquissent leurs projets scénographiques rejoignent la métamorphose expressive dont témoigneront bientôt les peintures abstraites de Malevitch ou d'Albers. Conçus pour une action théâtrale, ils anticipent le développement que les autres arts plastiques ont connu au cours de ce siècle dans le sens de leur propre mise en scène ou, en d'autres termes, la compréhension de leur propre système de signes, leur sémiologie.

Comme Barthes l'a montré, on le sait, Brecht a donné de ces signes spectaculaires une des plus profondes analyses, la plus systématique depuis celles de Craig et d'Appia. Il semble néanmoins permis de dire aujourd'hui qu'il a manqué à Brecht, en même temps qu'à ses scénographes Neher et Von Appen, de reprendre la révolution cézaienne de l'espace--peut-être à la suite de la rupture où se sont abîmées en Allemagne, de 1933 à l'après-guerre, les novations de l'art contemporain, une rupture qui s'est prolongée en Allemagne de l'Est, même dans l'entourage de Brecht, alors que d'autres artistes de ce versant de l'Europe en émergeaient, chacun suivant son optique, tels Kantor et Svoboda. Les décors de Neher et ceux de Von Appen proposent encore des citations de réel, stylisées et placées harmonieusement, avec dextérité, dans l'espace scénique. Le choix de la citation achève sans doute de transformer l'élément réel en signe théâtral, accordé au jeu des acteurs et aux éclairages.

Cependant, comparé au leur, le décor de Svoboda est d'abord une sculpture cinématographique: c'est un espace projeté et modelé par



Katia Kabanova de Janack. Scénographie de Jean-Claude de Bemels. Mise en scène de Philippe Sireuil. (photo: Paul Versele)



La Pilule Verte de Witkiewicz. Scénographie de Jean-Claude de Bemels. Mise en scène de Martine Wyckaert. (photo: Danièle Pierre)



La Pilule Verte de Witkiewicz. Scénographie de Jean-Claude de Bemels. Mise en scène de Martine Wyckaert. (photo: Danièle Pierre)

les effets lumineux, même quand il a pour assises certaines structures solides. Plus cézanien que Wieland Wagner, Svoboda semble reprendre les découvertes d'Appia et de Craig à travers celles que Moholy-Nagy a faites comme peintre de l'abstraction géométrique aussi bien que comme photographe et comme créateur de décors.

On verra que chez De Bemels, la scénographie de *Katia Kabanova* (l'opéra de Janacek) peut s'inscrire dans la lignée de Svoboda, tandis que celle de la *Pilule Verte* (la comédie de Witkiewicz) rejoint la démarche de Tadeusz Kantor.

Des artistes doués de tels pouvoirs créateurs ne sont jamais de simples adjuvants de la mise en scène: s'ils n'en sont pas les auteurs uniques, ils créent une part essentielle de la dramaturgie du spectacle, aux sources imaginaires du déploiement de son espace et de la vie qui s'y joue.

La scénographie, aussi éphémère que le spectacle dont elle fait partie, pose en tant qu'art les mêmes problèmes de mémorisation que le théâtre. Svoboda disait que le meilleur témoin de son travail était le film du spectacle. Les nouveaux procédés d'enregistrement télévisuel à haute définition permettront une prise de vue à objectif central fixe et une projection sur grand écran: il s'agit d'un tournant encore plus important pour la critique d'art, dans ce domaine, que l'invention de la reproduction photographique, en couleur, des tableaux.

Art du spectacle, la scénographie doit encore prendre place dans l'histoire de l'art: elle ne le pourra que par l'effort des critiques de théâtre qui connaissent les autres formes d'art, comme Denis Bablet, autant que par les progrès de sa mise en mémoire. Sans doute Craig et Appia paraîtront-ils un jour aussi novateurs, aussi importants dans l'ensemble du mouvement artistique que Picasso ou Klee, qui ne peuvent d'ailleurs rivaliser avec eux comme scénographes. Un De Bemels a réalisé chez nous des décors qui l'égalent aux meilleurs artistes vivants, un Alechinsky, un Paul Delvaux.

Les frontières entre la scénographie et les autres arts plastiques se sont estompées au point d'être parfois indiscernables. Ces derniers ont inclus leur propre présentation, leur mise en scène dans leur statut même, tandis que le théâtre écartait parfois le texte et jusqu'à la présence de l'acteur. Comme manifestation d'art, le happening est étudié aussi bien dans les histoires contemporaines de la peinture que dans celles du théâtre. A quel domaine assigner les actions de Gilbert and George dans les musées, en présence de leurs montages photographiques? En transformant l'hôtel de Rothschild lors de son exposition du CNAC de Paris, Marcel Broodthaers en proposait une mise en scène à travers celle de ses oeuvres.

Marcel Duchamp est considéré par Tadeusz Kantor, par John Cage, par les créateurs de happenings et par la plupart des artistes

d'avant-garde comme l'initiateur le plus important de la modernité. Son assemblage de Philadelphie, *Etant donnés . . .*, est un montage scénique avec cadre, échafaud en damier, panorama et éclairages de théâtre: cet assemblage met en cause le rapport du spectateur à l'oeuvre plastique et à son lieu d'apparition (le musée), de telle façon qu'aucune intelligence de son message n'est possible sans exercer le métalangage de la logique de ses signes. L'événement de la sémiologie comme médium expressif, provoqué par Duchamp dans les commentaires obligés de ses oeuvres, les différentes *Boîtes*, apparaît ici comme le critère de la modernité des arts plastiques et du théâtre. Celle-ci tend à effacer leurs frontières mutuelles sans rompre leurs caractères propres.

Le propre de la scénographie en ce point est la mise à l'épreuve du projet de "décor" par le jeu (de l'acteur) au cours des répétitions, en vue d'une connivence dialectique avec la mise en scène du "texte". Pour que l'histoire de la scénographie se dessine, il faut que cette connivence puisse être analysée, comme elle l'est dans les travaux de Denis Bablet. Au contraire de simples recueils de reproductions de décors, qui permettent d'assimiler les décors efficaces et les réalisations médiocres au gré des réussites photographiques, Bablet a le souci d'indiquer chaque fois leur signification dramaturgique. Son ouvrage fondamental, *les Révolutions scéniques du XXème siècle*, nous présente souvent les dessins ou les aquarelles préparatoires aux décors: oeuvres dont la reproduction est beaucoup plus parlante que celle du décor lui-même, plus riche de poésie native, plus proche d'une partie des racines de la création--mais aussi plus loin du spectacle concret, moins distincte des oeuvres picturales proprement dites. Notre mémoire des spectacles est mal constituée.

Les reproductions de maquettes, de dessins préalables ou de décors nus ne donnent, de ces oeuvres d'art que sont les grands spectacles et les grandes scénographies qu'ils font vivre, que des traces partielles. Ce ne sont que les fragments d'un projet. Même des photos du spectacle n'en donnent la plupart du temps qu'un moment figé, abstrait, si un commentaire circonstancié n'en décrit pas la genèse et le sens. Malgré ces réserves, ces documents invitent à une comparaison des scénographies entre elles dans l'histoire des spectacles, et avec les oeuvres d'art contemporaines dans les autres domaines des formes plastiques. Cette double séquence de l'histoire de l'art, telle que nous commençons à la discerner, semble ne laisser émerger que peu de scénographies vraiment majeures, s'imposant comme phénomènes créateurs à l'égal des oeuvres de Cézanne ou de Moore. A ce niveau, la profondeur de l'approche dramaturgique aussi bien que la force plastique distinguent les projets et les réalisations d'Appia et de Craig, comme celles des scénographes soviétiques des

années vingt, tels Popova, Lissitsky et Vesnine.

Quand de grands peintres de notre siècle ont réalisé des décors, et ils sont nombreux à l'avoir tenté, comme Picasso, Braque, Mondrian, Léger, Miro, Chagall, Ernst, Rauschenberg, Warhol, c'était surtout pour des spectacles de ballet ou de théâtre "mécanique", ignorant le véritable travail d'acteur. Les décors de Braque pour le *Tartuffe* de Jouvet ne semblent proposer qu'une image scénique de grande qualité picturale: le jeu des acteurs ne pouvait guère le rendre plus signifiant. Ni le théâtre ni même le ballet n'ont été pour l'oeuvre de ces grands peintres l'occasion d'un approfondissement décisif. Réciproquement, ils n'ont pas apporté au théâtre de renouvellement créateur. Si le métalangage des signes est mis en cause par eux, c'est dans leur peinture même et non par leur compréhension du problème propre de la scénographie, comme l'ont pu faire Craig, Vesnine, Baumeister ou Moholy-Nagy et, aujourd'hui même, Herrmann, De Bemels ou Guy-Claude François. Chaque oeuvre théâtrale a ses propres lois qui rompent le rythme inspirateur d'une recherche picturale pure. L'humilité d'un labeur d'équipe s'oppose souvent à la solitude des créateurs, et rares parmi eux sont ceux qui peuvent s'y plier.

L'interprétation de Jouvet dans le rôle d'Arnolphe surpassait évidemment la scénographie de Bérard. Les photos le révèlent autant que le commentaire des théâtrologues: Bérard, "lorsqu'il oeuvre chez Jouvet, laisse de côté ses inclinations picturales et ses élégances gouachées à la mode, jusqu'à son style grand couturier que l'on retrouve lorsqu'il travaille pour le ballet, . . . Bérard (est) comme pénétré de l'esprit géométrique de Jouvet . . . dans une alliance intime de la couleur décorative et des formes stylisées."<sup>1</sup> Ces traits caractérisent bien la faiblesse fondamentale de la forme plastique des scénographies de Bérard, malgré leurs qualités théâtrales. Selon Bernard Dort, le jeu du grand acteur était rythmé ici "par l'ouverture et la fermeture du petit jardin sur chariots roulants qu'avait peint, sur les indications de Jouvet, Christian Bérard."<sup>2</sup> Ces indications dénotent aussi les carences fréquentes de l'histoire des spectacles: nous ne connaissons plus le fonctionnement véritable de nombreuses scénographies, tant que des micro-analyses spécifiques ne leur ont pas été dédiées.

Le jeu de Louis Jouvet donnait sa force à l'image scénique: de même, c'est la mise en scène de Max Reinhardt qui faisait de beaucoup de ses spectacles un événement théâtral, et non la scénographie de Stern, sans force stylistique propre. Dans l'histoire du spectacle, de grands scénographes comme Appia et Craig échappent à une situation générale d'infériorité due à l'emprise du metteur en scène. Les chatoyants costumes de Léon Gischia n'avaient pas la puissance inventive du jeu de Vilar.<sup>3</sup>

Aujourd'hui, le peintre Tadeusz Kantor est l'auteur aussi bien de la scénographie que de la mise en scène de ses spectacles, tels la *Poule d'eau* ou la *Classe morte*, inspirés de textes de Witkiewicz. Kantor mène la démarche de Marcel Duchamp au delà de ses limites plastiques: sa peinture, devenue théâtre, est passée par la présentation réelle de sa genèse fantasmatique dans le happening, pour s'élargir en dialogue indépendant de l'auteur: "Naturellement, dit Kantor, la *Poule d'eau* n'est pas un happening, mais je m'en suis approché avec des éléments artistiques très proches de la vie. Encore un pas, et c'est la vie ! . . . Ce n'est naturellement pas du naturalisme. Encore un pas et tout est détruit, parce qu'il n'y a pas alors de différence entre l'art et la vie. On ne sait plus si c'est la vie ou si c'est l'art. Le spectateur est incertain, il ne se sent pas assuré. Dans la *Poule d'eau*, il ne sait pas s'il n'est pas lui-même acteur (. . .) Cela crée un sentiment d'incertitude, d'inquiétude."<sup>4</sup> Le happening, fusion de la scénographie et de la mise en scène dans une création plastique devenue spectacle, entraîne un gel de l'ancien dialogue dramatique et sa métamorphose en aube balbutiante de la parole humaine, en même temps qu'une mise à nu de la démarche propre de l'art plastique, tous deux reconduits à leurs fondements sémiologiques. En cherchant à comprendre sur deux exemples le travail du scénographe De Bemels, on pourra discerner l'émergence de ces signes essentiels.

## 2. La Pilule Verte

La "comédie avec cadavres" de Witkiewicz, *Les Grâces et les Epouvantails* ou la *Pilule Verte*, retrouve dans la lignée d'*Ubu Roi* la puissance dramatique de la farce foraine pour exprimer les délires obsessionnels sous-jacents à toutes les structures sociales. Martine Wyckaert, le metteur en scène, et Jean-Claude De Bemels l'ont présentée à Bruxelles en 1981 dans une ancienne caserne de la gendarmerie; ils ont atteint là, on tentera de l'indiquer, cette limite du dialogue qui définit le désert croissant de la modernité et cette pauvreté concertée d'une scénographie devenue l'investissement d'un lieu, telle que Grotowski l'envisageait en nous entraînant "vers un théâtre pauvre". L'architecture pesante de cette caserne du 19<sup>ème</sup> siècle exprimait la pompe de l'autorité sociale et par son état d'abandon (recomposé en signes théâtraux par les auteurs du spectacle) la dérision du pouvoir, dans une tension ubuesque approfondie par la représentation du destin tragique de l'art.

La pilule verte est un aphrodisiaque invincible et mortel destiné à séduire une femme fatale, qui le détourne à ses propres fins pour troubler le rituel d'initiation d'un éphèbe par un pseudo-philosophe. Les autres personnages--homme de science, homme d'affaires, cardinal,

militaire--qui évoquent ceux de *Balcon* de Genêt, sont confrontés à cette séductrice et à deux jeunes-filles. Tous sont détruits par la pilule verte sauf l'une des jeunes-filles, son père sémite et une foule de juifs parmi lesquels ce dernier choisira pour sa fille l'auteur d'une race nouvelle.

Wyckaert et De Bemels ont inscrit ce drame dans celui de la scission qui a tourmenté Witkiewicz entre le poète-surhomme et le poète-paria, confronté à une société hostile dont il rejette les aspirations.<sup>5</sup> L'oeuvre de Witkiewicz déstabilise toutes les structures traditionnelles sur lesquelles repose le fonctionnement de nos sociétés. Dans cette caserne abandonnée de la gendarmerie, ce centre ruiné du pouvoir social dans son évidence la plus immédiate, les interrogations du poète reprenaient vie par l'ironie de leur théâtralisation dans le lieu naguère le plus opposé à leur conception, transformé parfois en sanctuaire fantastique.

A travers couloirs et salles, le public y suivait les détours d'un labyrinthe à double centre. Dans la première partie du parcours, avant l'arrivée à la première "salle de spectacle", De Bemels avait disposé différentes tables aménagées comme celles des loges d'artistes, avec miroirs et matériel de maquillage. Des lumerottes de chandelle éclairaient chacune d'elles comme dans une partie de bâtiment privée d'électricité et, plus profondément, comme des stations sacrées ou les relais d'un temple souterrain. Mais la dérision des lieux délabrés était accentuée notamment par des portes ouvrant sur des toilettes dégradées, construites dans ce dessein par le scénographe, et par des grabats factices.

En progressant, le public entendait toujours plus distinctement parler: un responsable du spectacle invitait les premiers arrivés à s'asseoir, en même temps qu'il commençait déjà, livre en main comme un metteur en scène introduisant la répétition, à donner des indications sur le style du jeu, comme si le public composait la troupe et s'essayait à jouer ou plutôt à caqueter, glousser et siffloter, dans un opéra parodique dont on entend quelques phrases orchestrales.

Dans la *Classe morte*, spectacle dont une des sources est la pièce "*Tumeur Cervykal*" de Witkiewicz, le metteur en scène Tadeusz Kantor invitait aussi le public à prendre place, mêlant l'imaginaire au jeu réel de l'occupation des lieux. Cet accueil est lui-même un jeu de celui qui représente le poète intransigeant, déchiré par la mort, étranger à la foule. Comment la société pourrait-elle agréer facilement celui qui en dévoile la turpitude et qui en éclaire les contradictions?

Martine Wyckaert ne trouvait pas les crédits nécessaires au montage de la pièce. Elle l'a donc fait jouer dans ces lieux abandonnés, par deux acteurs ou plutôt par un seul acteur-metteur en scène jouant tous les rôles et l'expliquant au public en bafouillant à la limite

de l'imbroglio, l'autre apparaissant plus tard dans le rôle du concierge des bâtiments qui interrompt ce récital solitaire et finit par se laisser entraîner à dire une part de la pièce, non sans réticence ni maladresse. Entre public, acteur et "concierge" allait naître un échange perpétuel du fantastique et du "réel" qui rejoignait le propos crucial du poète, ironiquement traduit par les signes théâtraux--comme l'utilisation des meubles délabrés, les bruits de chargement et de nettoyage des poêles, le parquet démonté par l'"acteur" pour alimenter le feu ouvert, les quiproquo d'entrées et de sorties . . . Le moment extrême de cet échange et son télescopage scénographique survenaient à la fin du spectacle, quand le concierge excédé par cette tension entre réel et fantastique mais répondant aussi à la demande du jeu, étouffait l'acteur, l'étendait sur son propre lit, remarquait qu'ils avaient bien joué et enfin (emportant son chaudron à charbon) s'en allait: au moment où il saisissait la poignée de la porte, une paroi entière de la deuxième salle--de son "décor"--s'effondrait (la porte restant seule verticale et ne tombant, en sens inverse, qu'au moment où le concierge la refermait, par un étonnant effet d'irréel), laissant voir l'immense perspective de la plus longue salle de la caserne, parsemée des mêmes lumerottes qui avaient éclairé les loges des artistes le long du premier parcours. A ce moment éclatait tout au fond une musique de Chostakovitch jouée par un trio; au ras du sol et du plafond, des faisceaux de lumière transversaux (réglés par De Bemels) accentuaient le fantastique stellaire des lumerottes. Cette musique, signe d'une inspiration supérieure au drame apparent, attirait dans son orbite le concierge: il abandonnait son chaudron pour revêtir une jaquette et se mettre au piano, tandis que sa victime (l'acteur) se relevait, enfilait un habit et, juché sur un escabeau dans ce nouvel espace, commençait à diriger l'orchestre de chambre avec quelque exagération burlesque. La splendeur et la dérision des perspectives les plus profondes de l'action--de l'existence--annoncées dès le début du montage scénographique, resurgissent ici sous le signe de l'art et sont rendues présentes dans l'espace même du spectacle, transfiguré--à l'occasion de ce geste anodin de sortir--par une métamorphose inattendue, merveilleuse, en finale d'opéra.

### 3. *Katia Kabanova*

*Katia Kabanova* raconte une histoire d'amour adultérin dans le milieu campagnard de la Russie du 19ème siècle. Katia est culpabilisée par la religion, la tradition familiale, la honte publique, une belle-mère dominatrice<sup>6</sup>, elle se suicide en se jetant dans la Volga.

En montant cet opéra de Janacek à La Monnaie en 1983, les auteurs du spectacle<sup>7</sup> ont voulu éviter les connotations folkloriques de

la musique et du livret, pour y mettre en exergue les structures d'invention, proches des recherches atonales et de la grande tragédie.

La scénographie, l'éclairage, le jeu scénique ont ici radicalement renouvelé la tradition interprétative. Tout le spectacle est dominé par deux grands cadres de photos enserrant une scène dominée par un miroir sombre. De Bemels concevait même celle-ci toute entière comme une chambre photographique où, dans une lumière bleutée, se développeraient coup sur coup les images du drame. Trace d'un instant passé, la photographie est le signe de la fascination où ce passé enfermera l'héroïne.

Le cadre de scène est doublé par un cadre blanc nervuré et le rideau de scène est remplacé par une vaste photographie en noir et blanc représentant une petite fille vue en gros plan devant une route de campagne. C'est la photo de celle qui interprète Katia enfant ou plutôt l'apparition imaginaire d'une enfant qui pourrait connaître le destin de Katia. La scène est bordée du côté jardin par une immense cheminée dont la tablette praticable, comme celle d'Alice au pays des merveilles, s'enfonce vers le lointain en perspective forcée. Le miroir qui la surmonte est incliné vers le sol plus que de coutume, de sorte qu'il reflète la scène pour le parterre. S'échappant du domaine familial pour retrouver son amant, Katia traversera ce miroir comme Alice.

Le lointain est occupé par un écran sombre dont le centre est troué d'une échancrure étroite, non sans connotation érotique, et bordé d'un cadre blanc nervuré comme celui de l'avant-plan et comme le miroir. Quand cet écran est enlevé, il laisse apparaître un fond clair sur lequel notamment la foule des villageois viendra s'étaler dans une attente intemporelle, comme une photo en noir et blanc qui aurait échappé à la chambre bleue pour se surimposer à l'image de l'hymen, de l'issue entrouverte.

A l'opposé, la fosse d'orchestre sur laquelle Katia seule viendra se pencher dans sa détresse, devient par une réminiscence wagnérienne l'espace de l'abîme des souffrances et de leur au-delà, au-delà de l'oppression du passé--comme la musique de Janacek l'exprime à ce moment par la structure novatrice du rapport entre la voix et l'orchestre qui la pénètre et la submerge.<sup>8</sup>

Ce décor renouvelle avec une puissance incomparable les découvertes du constructivisme dans l'utilisation scénographique de la photo et l'abstraction des formes.

Les personnages sont habillés comme à l'époque de la création de l'opéra de Janacek, celle des années vingt qui ont vu, comme on sait, le triomphe du constructivisme dans l'avant-garde. Le sens spatial de leur gestuelle--le rapport des personnages entre eux, au décor, au public--vit des tensions que le Living, Grotowski et le Butho nous ont apprises: quand Katia s'approche de son amant, ou du cadre de scène-

-comme voulant s'échapper de sa propre photo--, du miroir pour y pénétrer magiquement<sup>9</sup> ou de la fosse d'orchestre, nous ressentons la puissance du signe scénique de son mouvement, avec une clarté que les constructivistes ignoraient.

Cette scénographie d'un opéra du passé le ressaisit dans le style qui en était le plus proche (si sa première réalisation avait pu en bénéficier), mais il recrée ce style grâce au renouvellement du sens du corps, en montrant sur scène le processus même de sa genèse imaginaire, tel que Marcel Duchamp l'a donné à voir dans l'Assemblage de Philadelphie.

Université de Louvain La Neuve  
(LAD).

## Notes

1. D. Bablet, *Les Révolutions scéniques du XX siècle*, Paris, Société internationale d'art, 1975, p. 225.

2. B. Dort, "Sur deux comédiens: Louis Jouvet et Jean Vilar," *Cahiers Théâtre Louvain*, n°37, mars 1979, p.31.

3. Cfr B. Dort, id.

4. cité par D. Bablet, op. cit., p.359.

5. Cfr A. Van Crugten, S.I. Witkiewicz, *Aux sources d'un théâtre nouveau*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, p.128.

6. Plus bigote dans le livret que dans le spectacle où son comportement est trop libre--d'où une moindre cohérence de l'action: l'emprise de la belle-mère, déforcée, explique moins bien le suicide de Katia.

7. Sylvain Cambrening, chef d'orchestre, Philippe Sireuil, metteur en scène, Jean-Claude De Bemels, scénographe.

8. Mais la fosse d'orchestre de Bayreuth, "l'abîme mystique", n'est pas visible du spectateur. Ce geste de Katia n'est pas aisément compréhensible, parce que la fosse est trop étrangère à l'espace scénique dans une salle à l'italienne, à moins d'aménagements comme ceux que K.E. Herrmann a réalisés à La Monnaie pour les opéras dont il assurait la scénographie. Ici, la transgression du rapport à la salle de style baroque (à la fosse qui y appartient) n'est pas justifiée par la logique de l'action parce qu'elle n'est pas soutenue par une transformation partielle du style architectural, comme dans la *Clémence de Titus* et dans *Così fan tutte*. Le fleuve qui submerge Katia est figuré dans la scène finale par une fumée dense faite de flocons blancs, qui s'écoule au ras du sol depuis le lointain; l'image de cette neige artificielle ne fonctionne qu'assez faiblement--elle n'a pas l'évidence des autres composantes de la scénographie.

9. La clé de la grille du jardin, prévue par le livret, a été remplacée ici par un voile de dentelle blanc que Katia revêt sur la tête. La clé est pourtant un objet parfaitement compris des spectateurs, comme les *Noces de Figaro* le démontrent à chaque représentation: Katia pourrait l'élever comme un talisman à l'approche du miroir. Le voile, en tout cas, n'a pas la fonction de délivrance que Sireuil souhaitait lui conférer: il est au contraire un signe de pureté, de préservation--alors qu'ici, la clé serait un signe de transgression, de libération.