



AGENCE RÉGIONALE DES ARTS DU SPECTACLE  
PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR

**SCÉNO**  
rencontres professionnelles 2006  
**GRAPHIES**  
**EN JEU**

## DES RENCONTRES PROFESSIONNELLES CENTRÉES SUR LES ENJEUX ARTISTIQUES

Les artistes ont besoin de temps spécifiques durant lesquels ils peuvent se libérer des contraintes immédiates de la production pour se ressourcer, perfectionner leur pratique et explorer de nouvelles pistes de travail. Ces moments sont d'autant plus précieux qu'ils sont rares.

Conscient de cette nécessité, le Pôle métiers formation de l'Arcade a décidé de compléter son dispositif de formations techniques et administratives par l'ouverture d'un volet plus directement consacré à des problématiques artistiques. L'Arcade a ainsi initié en décembre 2006 un premier cycle de rencontres professionnelles autour d'une question essentielle et pourtant rarement abordée : la scénographie. Ces journées, dont la programmation fut confiée à Marcel Freydefont, articulaient conférences et ateliers, dans le souci de ne jamais déconnecter l'approche théorique de la pratique. Les artistes sont avant tout des praticiens ; s'ils manipulent un matériau hautement symbolique, leurs problématiques sont très concrètes.

— Des scénographes expérimentés, Jean-Guy Lecat, Philippe Marioge, Christine Marest et Michel Crespin, ont donc accepté de transmettre leur expérience puis d'échanger sur les projets scénographiques des participants inscrits aux ateliers. "Scénographies en jeu" a ainsi permis de traverser toutes les disciplines des arts du spectacle : le théâtre, la danse, la musique, les arts de la rue et de la piste...

Ces journées ont éclairé les notions essentielles sans lesquelles il est impossible de penser l'acte artistique dans toute sa complexité et sa diversité. Une mise en perspective salutaire de la pratique scénographique, abordée autant dans sa singularité et ses spécificités que dans sa complémentarité avec les autres composantes de la représentation.

"Scénographies en jeu" a circulé dans des lieux de création de la région. Les échanges sur cet art de l'écriture spatiale et architecturale ont résonné avec d'autant plus de puissance qu'ils se déroulaient dans des espaces habités quotidiennement par la présence artistique <sup>(1)</sup>.

Fidèle à sa mission de transmission, l'Arcade a tenu à ce que les traces de ces réflexions et de ces échanges circulent le plus largement possible.

<sup>(1)</sup> Les conférences et ateliers se sont déroulés au Centre national des écritures du spectacle, La Chartreuse [Villeneuve-lez-Avignon] ; au 3bisf, Lieu d'arts contemporains, Hôpital Montperrin [Aix-en-Provence] ; à Montévidéo [Marseille] ; à La Minoterie, Théâtre de la Joliette [Marseille].

# SCÉNOGRAPHIES EN JEU

## CONFÉRENCES

synthèses réalisées par Fred Kahn

la scénographie : quels repères, quelles stratégies ?

P.02

conférence de Marcel Freydefont

lieu décor, espace vide : repérer l'espace, l'investir, le faire jouer

P.04

conférence de Jean-Guy Lecat

conception et réalisation de l'espace scénique

P.06

conférence de Philippe Marioge

concevoir les décors et les costumes

P.08

conférence de Christine Marest

l'objet scénographique dans la ville : de la scène-objet à l'accessoire

P.10

conférence de Michel Crespin

# MARCEL FREYDEFONT LES ENJEUX DE LA SCÉNOGRAPHIE

La conférence de Marcel Freydefont s'est déroulée lundi 4 décembre 2006  
au Centre national des écritures du spectacle,  
La Chartreuse. Villeneuve-lez-Avignon

**Pourquoi et comment la scénographie a-t-elle conquis  
une place centrale, à la fois dans le dispositif architectural  
des bâtiments et dans l'opération qui consiste à capter  
l'attention du spectateur ?**

Marcel Freydefont s'est consacré à la pratique puis à l'étude et à l'enseignement de cet art qu'il considère comme l'un des rouages essentiels de la représentation, un élément constitutif de tout acte théâtral. *"Il n'y a pas de spectacle sans scénographie, c'est-à-dire sans le choix d'un lieu de représentation, sans le choix d'un rapport scène/salle et sans une mise en forme de la scène, de l'aire de jeu, sinon de la totalité du lieu de représentation (...) Jouer dans l'espace, c'est faire jouer l'espace"*. La scénographie prend effet dans un espace à la fois réel et transformé par la représentation en un lieu de fiction. Cette transformation de l'espace advient parce qu'un texte est mis en action et elle opère grâce au jeu des acteurs, mais aussi aux décors, aux costumes, à la lumière, au son...

Marcel Freydefont identifie en effet, dans l'acte de représentation, trois champs esthétiques et pratiques qui sont autant distincts que solidaires : la dramaturgie, la régie et la scénographie. La dramaturgie est porteuse de l'action, son véhicule est le texte, ce dernier n'étant pas forcément littéraire, car le langage peut être gestuel, chorégraphique ou musical. La régie (la mise en scène) met en jeu l'action et, par la médiation de l'acteur, elle permet à l'événement scénique d'advenir. Quant à la scénographie, elle compose le lieu de représentation de l'action et pour ce faire, elle aménage l'espace et le temps.

## une affaire de tension et d'oscillation

En s'appuyant sur des photos de plusieurs dispositifs scéniques (*Le Géant* de Royal de Luxe, *Théâtre à la volée* de Michel Crespin...) et d'architectures théâtrales (Le Volcan, "la cabane" devant le Théâtre de l'Odéon...), Marcel Freydefont met en lumière les multiples oscillations de tout dispositif scénographique. La tension permanente entre le lieu de la représentation (l'espace théâtral) et la représentation du lieu (l'espace dramatique) génère une multitude de pôles apparemment contradictoires : ouvert/fermé, dedans/dehors, souple/rigide, pauvre/riche, visible/caché, fixe/mobile, éphémère/permanent...

Si les composantes essentielles des arts de la scène semblent immuables et solidaires, les agencements et les priorités ont fortement évolué au fil des siècles. Marcel Freydefont remonte le cours de l'histoire, jusqu'au VI<sup>e</sup> siècle av. J-C quand, pour la première fois, le poète sort du cercle, du chœur, et devient acteur, quand à la procession dionysiaque succède la mise en station et quand se construisent les premiers théâtres d'abord en bois puis, au I<sup>er</sup> siècle, en pierre. Puis, il évoque les théâtres romains, édifices clos construits sur terrain plat, contrairement au théâtre grec qui était bâti à flanc de colline. Cette généalogie gréco-latine est d'autant plus essentielle qu'elle a été la référence principale de l'Occident. Mais l'héritage n'est pas univoque.

L'approche architecturale, les dispositifs techniques ont évolué au gré des cultures et avec elle la relation scène/salle. Les lieux dramatiques et leurs fonctions sociales ont produit différents modèles : théâtre de plateau, théâtre de tréteau, rapport frontal ou circulaire (le fameux "wooden O" élisabéthain). Porté par le double souci de procurer toujours plus d'illusion et de vraisemblance, on a assisté à partir de la Renaissance à l'avènement progressif du théâtre moderne, notamment l'invention de la perspective et du quatrième mur, puis avec la construction des théâtres dits "à l'italienne", au découpage de plus en plus précis de la scène et des différents éléments qui la constituent. Les principes architecturaux, la fonction et la disposition du lieu scénique se sont ainsi transformés au gré des évolutions esthétiques et techniques, grâce notamment au développement de machineries de plus en plus sophistiquées. Cependant, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on s'éloigne progressivement des stratégies naturalistes remettant en cause l'architecture et la scénographie qui les servaient. L'espace théâtral devient alors un espace actif, voire acteur, qui définit un point de vue signifiant sur le monde représenté. La scénographie comprendra désormais non seulement l'art du décor, mais aussi l'art de la disposition du lieu de spectacle et de tous les espaces intermédiaires, elle deviendra "l'art de celui qui pense et transcrit l'espace"\*.

## la distance et la tension

Marcel Freydefont explique à quel point l'aire de jeu obéit à des stratégies spatiales, elles-mêmes construites sur des tensions entre des pôles opposés : emplacement/déplacement, dehors/dedans, ouverture/enfermement... Ce qui est donné à voir est aussi mis à distance. Ce principe se traduit très concrètement dans le choix du lieu scénique. La distance sera plus ou moins grande selon que l'on opte pour une scène cubique qui marque une séparation franche avec la salle ou un principe sphérique fondé, à l'inverse, sur l'indifférenciation des espaces de la scène et de la salle. Pour mettre le public "dans" ou au contraire "face" à la fiction, on optera parmi différentes alternatives : scène centrale, frontale, bifrontale, fermée, ouverte...

Pour conclure provisoirement cette traversée des enjeux scénographiques, Marcel Freydefont nous propose de réfléchir à quelques concepts contemporains de lieux de représentation : espace vide, espace total, espace brut et aux typologies de lieux scéniques qui peuvent leur être associés : théâtre historique, théâtre frontal, théâtre transformable, lieux récupérés...

\* In *Qu'est-ce que le théâtre* de Christian Biet et Christophe Triau (Folio essais 2006)

---

Marcel Freydefont est actuellement enseignant à l'école nationale supérieure d'architecture de Nantes et auteur de nombreux articles et ouvrages. Il est scénographe, comédien et metteur en scène de 1966 à 1987, d'abord au sein du TUC - théâtre Universitaire de Clermont-Ferrand, puis à partir de 1976 au sein de la compagnie professionnelle Théâtre des Chiens Jaunes. Il est conseiller en scénographie de 1989 à 1999.

# JEAN-GUY LECAT

## FAIRE JOUER L'ESPACE

La conférence de Jean-Guy Lecat s'est déroulée lundi 4 décembre 2006 au Centre national des écritures du spectacle, La Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon

**Jean-Guy Lecat a construit de manière très pragmatique son approche de la scénographie. Il s'est forgé une esthétique et une philosophie de son métier par la pratique, notamment, en côtoyant Peter Brook et son indéfectible volonté de placer le théâtre au cœur, au centre, de la société.**

Quand Jean-Guy Lecat commence à travailler avec Peter Brook, ce dernier le charge de trouver des lieux de travail pour sa compagnie. *"Il me demandait de ne surtout pas choisir des espaces sans vie"*. Pour supprimer la coupure entre le spectateur et la fiction qui se joue sur scène, le metteur en scène s'est extirpé de la boîte noire et a recherché l'organisation du public la plus naturelle et la plus simple possible.

Commence alors un périple à travers le monde à la recherche *"d'espaces justes"* pour les différentes créations de la troupe. *"La transformation des lieux était parfois très simple. On ne choisissait pas forcément des théâtres. Tout dépendait de ce que l'on avait à dire"*. Les choix sont dictés par des considérations d'ordre pratique : un temps de montage limité, peu de décors et c'est autant d'économies réalisées. La compagnie joue ainsi dans un entrepôt frigorifique et, pour casser le blanc éblouissant des parois, le scénographe monte en fond de scène un mur avec des cagettes de pommes qu'il a récupérées sur les lieux mêmes. Ainsi, pour Jean-Guy Lecat : *"Ce n'est pas très compliqué de faire un théâtre"*.

De même, quand en 1974, Peter Brook investit le Théâtre des Bouffes du Nord, il se refuse à le restaurer parfaitement *"à retourner vers le passé"*. Au contraire, il libère l'espace, l'ouvre pour que le spectateur puisse s'engouffrer dans la représentation. Jean-Guy Lecat réalise donc cette transformation à moindre coût. Le Théâtre des Bouffes du Nord devient un outil de travail suffisamment souple pour se plier à la nécessité de chaque spectacle : *"Il était possible de créer au centre du théâtre une île où se déroulait l'action, ou au contraire d'utiliser le lieu tout entier en tant que décor et faire entrer le public dans le jeu"*.

## “le théâtre, c’est 100 % de vie”

Fidèle à la philosophie de Peter Brook, Jean-Guy Lecat n’a eu de cesse de rendre le plus fluide possible la relation entre le public et la fiction.

*“Avec Peter Brook, il y a d’abord un projet théâtral. La question de l’espace est secondaire. Le lieu doit s’adapter au projet. Et non l’inverse. Le théâtre c’est 100 % de vie, c’est la raison pour laquelle les formes simples de la vie fonctionnent parfaitement”.* Le scénographe cherche ainsi constamment à désencombrer l’espace pour libérer le regard et l’écoute. Il renforce d’autant la relation de proximité avec la pièce: *“Le lieu ne doit pas écraser le public...”*. Jean-Guy Lecat parle également de cette quête d’un centre de gravité, *“une relation parfaite entre les différents éléments du spectacle (les acteurs, les lumières, les costumes...) et la présence des spectateurs”*.

Depuis six ans, le scénographe mène de front plusieurs activités.

*“Je consacre 1/3 de mon temps à de jeunes metteurs en scène, 1/3 à des architectes pour ouvrir des lieux les plus vivants possible et 1/3 à créer des espaces de rencontres entre architectes et metteurs en scène”*.

Il en profite pour casser l’idée reçue qui voudrait qu’une scénographie soit forcément onéreuse. *“J’ai réalisé une scénographie pour un jeune chorégraphe de Montréal avec un budget de cent euros, du papier et de la lumière. Il faut savoir faire simple, mais beau”*.

—  
Jean-Guy Lecat se définit comme directeur technique, décorateur ou scénographe (Jean-Louis Barrault, Beckett, Living Theatre). Il a transformé pour Peter Brook près de deux cents espaces. Il est aujourd’hui consultant auprès d’architectes (Frank Owen Gehry, Hugh Hardy à New York, Manuel Graça Dias à Lisbonne, Steve Tompkins à Londres). Il vient de réaliser les décors de *Titus Andronicus* à Dublin, *Othello* à Lisbonne, de *Mademoiselle Julie* à Madrid, (avec costumes et lumières), de *Collected Stories* à Lisbonne. Des projets le mènent à Madrid, en Norvège, en Inde et à Lisbonne. Il organise des ateliers de travail à l’étranger entre jeunes architectes, scénographes, metteurs en scène, dernièrement dans sept universités américaines et à l’Institut du théâtre d’Helsinki.

# PHILIPPE MARIOGE METTEUR EN ESPACE

La conférence de Philippe Marioge s'est déroulée mardi 5 décembre 2006 au 3bisf, Lieu d'arts contemporains, Hôpital Montperrin, Aix-en-Provence

**C'est à l'adolescence et en amateur que Philippe Marioge découvre le théâtre, "ce plaisir de fabriquer un monde dans le monde".**

Il suivra ensuite une formation d'architecte aux Beaux-Arts. Il en retiendra surtout une méthode qu'il appliquera ensuite dans son travail de scénographe: *"Une approche sur deux plans: l'organigramme qui consiste à lister l'ensemble des données auquel le bâtiment devra répondre (fonction, implantation dans le tissu urbain, législation...) et parallèlement, l'épannelage\* symbolique, le vocabulaire des volumes qui définit le sens de la réalisation"*. Le bâtiment se réalise dans une mise en tension des deux termes, car l'épannelage symbolique (la forme pensée) se confronte toujours aux contraintes dictées par l'organigramme.

Quand en 1968, l'école des Beaux-Arts de Paris ouvre le premier département de scénographie, Philippe Marioge saute sur l'occasion. Son diplôme se fera sur une réalisation scénographique réelle. Il rejoint en 1973, Jacques Nichet, Didier Bezace et Jean-Louis Benoît à la Cartoucherie de Vincennes. Il participe ainsi à quatre aventures collectives et *"éminemment politiques"* du Théâtre de l'Aquarium.

Mais, il devra attendre les années 80 pour voir sa carrière réellement démarrer. Il a quarante ans. Il envoie son CV à cent cinquante metteurs en scène. Il obtient quinze réponses dont celle de Jean-Marie Patte. Ce dernier le présente à Valère Novarina. On ne peut imaginer esthétiques plus différentes... mais tellement nourrissantes. *"Je travaille depuis vingt ans avec ces personnalités radicalement opposées"*. Aujourd'hui, Philippe Marioge compte à son actif cent cinquante-sept scénographies *"sans compter les projets avortés"*. Il a travaillé trois fois dans la cour d'honneur du Palais des Papes pour Didier Bezace (*l'École des femmes*, en 2001) et Eric Lacascade (*Platonov*, en 2002; *Les Barbares*, en 2006). 80 % de ses projets sont menés avec des compagnies qu'il nomme "dépendantes".



## un désir et une peur partagés

Le scénographe est souvent l'un des premiers interlocuteurs du metteur en scène. *“Les premières rencontres sont très intimes. En formulant son désir, il prend conscience de son projet. Il a déjà des envies d'espaces, de décors, mais de façon très parcellaire, localisée et parfois même contradictoire. J'estime que le scénographe a une triple fonction d'accoucheur, de traducteur et de concepteur”.*

À charge au scénographe, au fil des séances, de faire la synthèse sans appauvrir le processus de création. *“L'espace doit raconter quelque chose en plus. Le tout est de savoir quoi ?”.*

Commence alors le long processus de transposition d'un propos dans une forme. *“J'ai remarqué que cette gestation dure souvent neuf mois. Disons entre un an et six mois”.* Le metteur en scène reste le garant de la vision globale du projet, le scénographe, lui, n'est qu'un élément dans un collectif. *“C'est le spectacle dans sa totalité qui fait sens. Je ne suis pas plasticien, ce que je réalise ne représente pas une œuvre en soi. Je peux faire des suggestions sur la lumière ou le son, je sais que d'autres vont permettre à cette idée d'aller plus loin. C'est un travail de groupe, un jeu de stimulations réciproques qui enrichissent la proposition...”.*

Le scénographe, explique encore Philippe Marioge, doit prendre en compte de nombreux paramètres : ce que l'œuvre véhicule, le désir du metteur en scène, les contingences techniques et économiques... *“La scénographie est une infrastructure, comme les fondations dans un bâtiment. Elle propose une structuration de l'espace que le metteur en scène et les acteurs vont utiliser. Je dois notamment comprendre ce que vont raconter les déplacements, les cheminements. La préoccupation constante est d'être sûr que l'on se comprend bien”.*

Les risques de malentendus sont d'autant plus grands que souvent la scénographie doit être livrée très tôt. *“L'espace est un personnage de plus qui doit être là dès les premières répétitions. C'est dangereux. Car le théâtre s'exprime avec les acteurs”.*

Le scénographe doit donc anticiper. Pour ce faire, il a quelques outils. Aucun n'est infallible. *“Bien sûr, on réalise des maquettes. Mais, elles permettent juste de confirmer que l'on est bien d'accord sur ce que l'on cherche. De toute façon, il y a toujours des surprises. L'idéal, c'est de bénéficier d'une première période de répétitions en amont. Mais souvent, les contraintes économiques sont trop importantes. On est alors obligé d'inventer in abstracto l'espace de représentation en espérant que les répétitions n'apportent pas de trop grosses modifications. Notre boulot, c'est de prévoir. Arriver à anticiper par l'imagination la bonne réponse”.*

Cette démarche ressemble fort à un exercice d'effacement. Autrement dit par Marcel Freydefont : *“Un scénographe ne prend pas la place, il laisse la place à ce qui doit être”.*

—

Après un diplôme d'architecte aux Beaux-Arts de Paris et quatre ans de créations collectives au théâtre de l'Aquarium à la Cartoucherie de Vincennes (1973-1976), Philippe Marioge a réalisé en tant que scénographe indépendant plus de 152 scénographies pour 54 créateurs dont Didier Bezace, Jacques Nichet, François Joxe, Augusto Boal, Jean-Marie Patte, Jean Gaudin, Louis Castel, Valère Novarina, Christine Dormoy, Bruno Abraham-Kremer, Declan Donnellan, Eric Lacascade, Jacques Falguières, Pippo Delbono...

\* En urbanisme l'épannelage est la forme globale d'un édifice inséré dans sa rue, la masse donnée dans l'ensemble urbain, sans les détails.

# CHRISTINE MAREST

“LE SENS PREMIER  
DE CONCEVOIR  
(LES DÉCORS  
ET LES COSTUMES)  
EST “DONNER LA VIE”

La conférence de Christine Marest s'est déroulée lundi 18 décembre 2006  
à Montévidéo, Marseille.

**Christine Marest propose d'aborder l'univers scénographique selon quatre axes. D'abord la conception et la création du projet, puis sa réalisation et enfin la dimension humaine.**

Christine Marest compare le processus de conception d'une scénographie à celui qui consiste à “donner la vie”. Elle explique comment le projet scénographique se conçoit dans une tension entre la spontanéité (pôle masculin) et la culture (pôle féminin).

## la spontanéité

*“L'échange intellectuel et la levée des inhibitions ont un effet stimulant sur l'imagination créative des partenaires. Plus la complicité et la réceptivité seront sans limite, plus la spontanéité sera vivante (...). Lors de ces premiers échanges, je dessine peu et surtout ne montre aucun dessin, craignant de fixer un cadre, un style, un espace, desquels nous ne sortirions pas facilement”.*

## la culture

Mais pour Christine Marest: *“L'inspiration, si spontanée soit-elle, ne visite qu'un cerveau labouré. S'il faut beaucoup de culture pour nourrir l'inspiration, il faut aussi beaucoup de technique pour la libérer”.* Quel serait le bon équilibre? Il n'existe pas de recette toute faite: *“Ne pas respecter, ne pas connaître à fond les règles de l'art, peut donner au jeune créateur une liberté et un souffle incontestables. Trop les respecter peut être castrateur”.*

Avant d'être projetée, l'idée doit être conçue. *“Le scénographe est en même temps accoucheur et accouché: il doit recevoir l'œuvre, être à la fois à l'écoute du metteur en scène, des autres concepteurs et de sa propre inspiration. La scénographie, décors ou costumes, n'a pas de vie autonome. Sans le souffle du texte, de la musique ou de l'argument, sans celui des interprètes, sans les lumières, la scénographie est en gestation (...). La créativité qui est un principe de vie, semble être un pouvoir de synthèse, d'adaptation, une puissance d'intégration des tendances les plus disparates de notre être”.* Il faut donc tirer un fil sensible, trouver une *“image directrice intérieure”* et s'y tenir dans les moindres détails.

## la vision esthétique

Christine Marest poursuit : *“A priori, je pense que la surcharge scénographique est néfaste à la lecture du spectateur qui se perd en recherches inutiles de significations et oublie l'essentiel”.*

Mais pour autant, il n'y a pas de style a priori, impropre. *“L'espace vide de Peter Brook, très élaboré, ou un décor dit “réaliste” peuvent être aussi justes, aussi forts, l'un que l'autre”.*

Par contre, le spectacle est toujours porté par une dynamique interne : *“Pour les décors comme pour les costumes, des temps de changements trop longs sont inacceptables aujourd'hui (...). Des axes de circulation bien pensés, pour les interprètes comme pour les changements de décors, de costumes ou d'accessoires, sont essentiels au rythme du spectacle”.*

La configuration et l'esthétique de la scène et de la salle jouent un rôle déterminant : *“Ils sont déjà un décor en soi”.* Les questions sont nombreuses : *“Aller contre ou s'insérer dans cet espace ? Renforcer ou effacer le cadre de scène ? Quels sont les matériaux, les formes, qui vont favoriser ou non l'acoustique ? Quels sont les dégagements, les possibilités techniques, les accès plateau, les équipements, le personnel... ?”.*

Christine Marest accorde une importance toute particulière à la création des costumes. *“Elle demande des connaissances des tissus, des coupes, de l'histoire du costume civil et du costume de spectacle, entre autres choses. Le corps humain et sa mobilité sont contraignants. Le costume de l'interprète peut exprimer bien des non-dits sur son personnage. Les couleurs, les matières, les patines ou non, sont à définir clairement. Les accessoires (chaussures, armes...) ne peuvent être décidés arbitrairement, ou laissés au hasard. Ce n'est pas seulement une recherche esthétique : l'intentionnalité là aussi, doit rester lisible dans chaque détail.”*

Christine Marest insiste aussi sur les impératifs de faisabilité et de sécurité. Et bien sûr, le scénographe doit également tenir compte des contraintes financières.

## la réalisation

*“Le scénographe est le maillon indispensable entre la création et la réalisation, entre l'artistique et la technique”.* La présentation de la maquette est une étape importante. Pour limiter les risques de malentendu, elle doit être à la fois extrêmement précise et aussi synthétique que possible. *“Mais, la maquette n'est qu'un support que l'on doit dépasser”.*

## la qualité des rapports humains

Christine Marest rappelle que l'acte théâtral est une œuvre collective. *“La complicité avec l'équipe de réalisation doit être aussi grande que celle qui a existé avec l'équipe de création. Sans la créativité des artisans, artistes pour certains, et des techniciens qui collaborent à la réalisation, la scénographie sera incontestablement affaiblie”.* La qualité des rapports humains joue donc un rôle déterminant. *“Le spectacle n'est pas le don des artistes à un public, mais le don de toute une équipe”.*

## agressivité et aggrédivité

Création et inconnu sont jumeaux. L'inconnu génère l'angoisse et la peur, qui se transforment parfois en agressivité. Or, l'agressivité fait *“œuvre de mort”.* Les valeurs des deux sexes sont virtuellement présentes en tout être. Pour engendrer la plénitude de la créativité, les valeurs féminines, c'est-à-dire une réceptivité, une capacité d'adaptation et un esprit de conciliation, doivent s'unir aux valeurs authentiques de la virilité c'est-à-dire une *“aggrédivité”* puissante et généreuse. La scénographie fait alors *“œuvre de vie”.*

Après des études littéraires et aux Beaux-Arts à Lyon, Christine Marest débute au Théâtre Universitaire, puis au TNP de Villeurbanne et à l'Opéra de Lyon. Elle collabore avec les metteurs en scène dramatiques et lyriques : Louis Erlo, Gabriel Garran, Arlette Téphany, Pierre Meyrand, Renée Auphan, Guy Coutance, Eric Tappy, Luce Melite, Vincent Vittoz, etc... Parallèlement, elle aborde la mise en scène, notamment *Secouez-moi* avec l'Ensemble Musicatize. En 2007, elle a travaillé à l'élaboration d'un spectacle musical avec le compositeur André Bon, à partir d'une pièce de Jean-Claude Grumberg.

# MICHEL CRESPIN

## LA VILLE EST UNE SCÈNE !

La conférence de Michel Crespin s'est déroulée mardi 19 décembre 2006 à La Minoterie, Théâtre de la Joliette, Marseille.

**L'acte de représentation advient dans la rencontre entre une dramaturgie, une régie et une scénographie. Mais, dans les arts de la rue, l'équilibre entre ces trois composantes est profondément modifié... Et certainement encore plus intimement lié. Démonstration avec Michel Crespin.**

Dans un spectacle en salle, la dramaturgie, l'action puis sa mise en scène semblent toujours primer, sinon précéder, la scénographie. Dans l'espace urbain, il en va tout autrement. Si en intérieur, on peut évacuer la question du lieu et prétendre jouer dans un espace neutre (la fameuse boîte noire qui ne l'est jamais totalement), la ville, elle, est chargée d'une forme et d'une vie que l'on ne peut ignorer. *"En jouant dans la rue, précise Michel Crespin, on intervient sur un espace d'usage architectural qui obéit déjà à des régulations et qui, de plus, n'attend pas de paroles artistiques"*. Contrairement à une salle de spectacle, dans la ville aucun signe a priori n'indique de séparation entre les espaces fictionnels et l'espace réel. *"Il faudra bien, d'une manière ou d'une autre, définir les territoires de la fiction et envisager le dialogue avec le territoire de ville environnant"...*

### l'inscription dans le réel

Michel Crespin nous rappelle que les conditions de rassemblement des individus autour d'une fiction répondent à des modes de fonctionnement ancestraux. *"Le cercle correspond à la convocation naturelle du public"*. De même, si le "hors les murs" dans son acception contemporaine est apparu dans les années 60, cette pratique s'inscrit dans une longue filiation historique. Si le théâtre a plus de vingt-huit siècles, il les a surtout passés sur des tréteaux et des baraquements et à ciel ouvert, tour à tour dans et aux marges de la Cité. Ce n'est qu'à la Renaissance que les murs se sont refermés sur lui. Diapositifs à l'appui, Michel Crespin montre comment les stratégies scénographiques déterminent la puissance d'inscription de la fiction dans la réalité urbaine. *"On se confronte à un environnement architectural monumental. Une des réponses consiste à s'inscrire par rapport à cette*

monumentalité". Le *Géant* de Royal de Luxe est l'exemple le plus connu. Les poupées géantes du Bread and Puppets, au début des années 70, répondaient à une autre nécessité, celle de faire entendre au cœur de New York l'opposition à la guerre du Viêt-Nam.

La rencontre entre la fiction et le réel peut se jouer sur d'autres échelles. Une image peut suffire. Ainsi avec une sérigraphie encollée, avec en perspective des cheminées d'usine, Ernest Pignon Ernest réactualise violemment le mythe de Prométhée. La dimension plastique est évidente. Ce n'est pas un hasard : "Allan Kaprow et les performers américains des années 60 ont été les premiers artistes de rue au sens contemporain du terme", rappelle Michel Crespin. "Les arts de la rue doivent beaucoup aux plasticiens. Il suffit de regarder les interventions de Christo, de Xavier Juillot, de Bernard Lagneau...". Le scénographe urbain est aussi l'héritier de Méliès, de la magie du cinéma...

La scénographie est souvent un processus de transformation et même de métamorphose de l'environnement urbain, à l'image des jardins potagers que Le Phun plante en une nuit et fait pousser plusieurs jours dans les cœurs de ville. "L'artiste déplace les frontières entre espace public et privé, terrain naturel et urbain. Il révèle la poésie donc les contradictions, les aberrations et les violences des différents usages des territoires". Le matériau scénographique va donc se confronter, se frotter, dialoguer avec un contexte urbain. "L'enjeu consiste à faire basculer le public dans un imaginaire qui lui-même émerge du réel (...). La scénographie se sert des aspérités de l'environnement pour s'y accrocher". Et ce, parfois très concrètement... Antoine le Ménestrel grimpe au mur et emmène le spectateur dans un autre rapport à l'architecture. Angie Hiesl assoit des vieux sur les façades, comme des tableaux vivants. La danse peut également être sustentée et se produire dans le vide ou à la verticale (Olivier Farge, Roch and Lichen, compagnie Retouramont...). Le mur d'immeuble est un espace d'expression au même titre que le pavé (compagnie Ex Nihilo). Le scénographe doit jouer avec la circulation, l'irrigation, le flux des villes (*Taxi* de Générisk Vapeur, *Les Autobobus* d'Ilotopie...). Il détourne le mobilier urbain comme a pu le faire Ilotopie ou le collectif Ici Même. "L'enjeu est de faire sens, si l'on doit rajouter des signes dans des lieux qui sont déjà surchargés de signes".

## de l'accessoire à la scène objet

Des accessoires quotidiens peuvent devenir de puissants véhicules fictionnels : des parapluies au carnaval de Dunkerque, ou même un simple cadre avec lequel Jean-Georges de l'Agence Tartare transfigure le langage télévisuel. Dans *Bivouac*, le spectacle déambulatoire de Générisk Vapeur, des bidons portent toute la charge dramaturgique... Royal de Luxe, en prologue à son *Géant*, dissémine dans la ville des fourchettes et des chaussures monumentales qui sont autant d'objets transitionnels entre le réel et l'imaginaire qui ainsi s'annonce. Quant à la scène, elle peut être minuscule. Michel Crespin a débuté sa carrière par des "tours de force forains". Il est donc bien placé pour savoir que parfois "un tapis suffit à délimiter l'aire de jeu". À l'inverse, dans *One day 49*, Serge Noyelle redessine au sol un plateau avec trois espaces

distincts, l'ensemble sur près de 250 mètres de long. Les baraques d'entresort de Burattini, les tréteaux de *Théâtre à la Volée-Acte 2* de Michel Crespin, sont autant de stratagèmes pour déstabiliser la relation entre lieu de représentation et lieu de fiction... Jusqu'à ce que la scène devienne, elle-même, protagoniste. Dans *La véritable Histoire de France*, toujours de Royal de Luxe, le plateau est un livre de plusieurs tonnes à feuilleter. Avec les incroyables machines de François Delarozzière, l'objet scénographique, tel que la marionnette géante d'une girafe ou d'un éléphant, porte à la fois le sens et le jeu. De nombreux spectacles sont bâtis sur ce principe : *La 2cv-théâtre* du Théâtre de l'Unité, Ali Salmi d'Osmosis et son semi-remorque, *La Presse* de Metalovoice, Trans Express et ses Arts célestes...

De plus, la scénographie urbaine se soucie de toutes nos facultés sensorielles, la vue bien sûr, mais aussi l'ouïe tels Fluxus dès les années 60, puis Urban sax. Avec *Monument-Instrument*, Michel Risse a su faire de la ville un instrument de musique. L'Éléphant Vert met en scène des objets sonores synchronisés et, grâce à un long tube, Les Souffleurs peuvent s'adresser intimement à l'oreille d'un individu perdu au milieu d'une foule. Même l'odorat sera sollicité, confère le *Péplum* de Royal de Luxe et son "travelling odorant".

Et Michel Crespin n'a pas eu le temps de développer la relation à la lumière, au masque, au costume, aux fêtes et carnivals : "Qui veut approcher la scénographie urbaine, déambulatoire ou pas, doit assister et vivre au moins une fois dans sa vie, le carnaval de Viareggio en Italie ou les Fallas de Valencia en Espagne".

Nous maudissons souvent, à juste titre, la ville et son inconfort. Mais, alors que ses empêchements devraient être vécus comme une impossibilité artistique, ils produisent souvent, au contraire, une incroyable sensation de liberté de création. L'artiste de rue serait-il un peu expert urbain ?

—

Michel Crespin est metteur en scène et scénographe urbain, consultant pédagogique. Il est à l'origine de l'invention et de la définition d'un certain nombre d'outils d'importance dont dispose aujourd'hui le secteur des arts de la rue : Lieux Publics, Centre national de création des arts de la rue, le Festival d'Aurillac et le Goliath, guide des professionnels des arts de la rue. Comme metteur en scène urbain, outre ses propres créations, il accompagne, à différents titres, près de trente années de créations artistiques dans ce secteur. En 2005, il concrétise l'accueil, à Marseille, de la première promotion de la FAi AR (Formation Avancée et itinérante des Arts de la Rue).

# SCÉNO GRAPHIES EN JEU

LES ATELIERS

synthèse des ateliers réalisée par Fred Kahn

# “IL N’Y A PAS DE SPECTACLE SANS SCÉNOGRAPHIE, C’EST-À-DIRE SANS LE CHOIX D’UN LIEU DE REPRÉSENTATION, SANS LE CHOIX D’UN RAPPORT SCÈNE/SALLE ET SANS UNE MISE EN FORME DE LA SCÈNE, DE L’AIRE DE JEU, SINON DE LA TOTALITÉ DU LIEU DE REPRÉSENTATION (...) JOUER DANS L’ESPACE, C’EST FAIRE JOUER L’ESPACE”.

➤ Espace d’information, d’échange d’expériences, les rencontres professionnelles permettent de mettre en perspective des problématiques partagées. Les ateliers proposés dans le cadre de “Scénographies en jeu”, en regard des conférences, ont été pensés comme un dispositif d’accompagnement artistique prolongeant l’échange avec les scénographes invités sur le champ de la pratique.

Ces ateliers de scénographie se sont déroulés dans la continuité de chacune des conférences. Jean-Guy Lecat, Marcel Freydefont, Philippe Marioge, Christine Marest et Michel Crespin, ont accepté d’apporter leur expérience et d’échanger sur les projets de création de seize compagnies issues des différentes disciplines des arts du spectacle.

Les compagnies ont adressé à chaque intervenant une note d’intention scénographique de leur création en cours. Elles étaient invitées à participer aux ateliers en binôme (metteur en scène/scénographe) afin d’installer les questionnements dans l’espace collectif de la création. Chaque projet présenté a été étudié en présence de l’ensemble des participants. Au total, 35 personnes, artistes et scénographes, ont pu réinterroger leur projet à la lumière des axes de travail proposés par les intervenants : repenser la question de l’espace, de l’adresse au public, des frontières entre scénographie, dramaturgie et mise en scène, mais aussi articuler les partis pris scénographiques aux questions de mise en œuvre et de coût de production.

De ces moments d’échanges entre compagnies et scénographes ont émergé des questionnements récurrents, des axes de travail communs. La présente restitution a été réalisée sous forme de synthèse, afin de mettre en évidence la manière dont les questions abordées au cours des conférences se retraduisent dans la création de chaque nouveau spectacle.

“FAIRE UNE SCÉNOGRAPHIE, C’EST METTRE EN SITUATION UN OBSTACLE. RAJOUTER DES SIGNES INUTILES PRODUIT LA CONFUSION. À DES ARCHITECTURES TRÈS SPECTACULAIRES, LE LIEN ENTRE LE TEXTE ET LA SCÉNOGRAPHIE N’EST PAS INTÉRESSANTE EN SOI, ELLE EST AU SERVICE DE LA MISE EN SCÈNE” • “ÉVITEZ DE VOUS PROJETER TROP TÔT DANS UNE FORME. IL EST PRÉFÉRABLE D’AVOIR D’ABORD QUELQUE CHOSE À DIRE ET ENSUITE DE CHERCHER LA FORME ADÉQUATE. SI IL EST IMPORTANT DE CHERCHER DE NOUVELLES FORMES, IL NE FAUT PAS FAIRE N’IMPORTE QUOI.”

Avant toute chose, formuler le projet dramaturgique

Maintenir un dialogue avec la mise en scène tout au long de la création

➤ Pour Marcel Freydefont, il est important de bien identifier les différentes étapes de création. Il arrive que par manque d’expérience, les frontières entre la dramaturgie, la régie (la mise en scène) et la scénographie soient mal cernées. Or, pour que la scénographie puisse commencer à se dessiner, les bases du projet dramaturgique doivent être posées de manière solide. Si cette étape est négligée, on risque alors de tomber “dans le fantasme et non dans la nécessité artistique”. Le metteur en scène doit être capable d’énoncer clairement sa démarche à ceux avec qui il envisage de travailler, “sinon, le dialogue est impossible”.

Composer le lieu de représentation, aménager l’espace et le temps

La scénographie n’ajoute pas une nouvelle strate de signes et de sens, elle permet au projet dramaturgique de s’exprimer. Les intervenants ont mis en garde les scénographes contre le danger “de la construction intellectuelle, de la philosophie obscure” qui induit certaine confusion quant à la fonction du scénographe. Car, “Faire une scénographie, c’est mettre en situation”.

“La scénographie ne doit pas faire obstacle. Rajouter des signes inutiles produit de la confusion. On peut faire exister un objet absent avec la lumière et les déplacements des comédiens”, indique Jean-Guy Lecat. Christine Marest ajoute : “Quand on débute dans la profession, on veut tout dire et tout prouver. Il faut trouver un axe pour éviter de surcharger le spectacle”.

Pour autant, il est important de ne pas formaliser trop vite la scénographie conseille Jean-Guy Lecat. “Évitez de vous projeter trop tôt dans une forme. Il est préférable d’avoir d’abord quelque chose à dire et ensuite de chercher la forme adéquate. Si il est important de chercher de nouvelles formes, il ne faut pas faire n’importe quoi.”

Le travail du scénographe consiste à débusquer les vraies motivations du metteur en scène. Bien souvent, il devra produire un paysage mental où le lieu n’est pas celui de l’action mais celui des résonances de l’action à travers le texte. Jean-Guy Lecat met en garde : “Ne vous enfermez pas a priori dans une idée. À titre d’exemple, avant de vous lancer dans un projet d’espace cabaret, interrogez-vous : faut-il une proximité physique acteurs/spectateurs ou opter pour une proximité mentale plus évocatrice ? La structure cabaret va être identifiée très vite. Il faudra continuer à étonner.”

Se détacher de l’univers dramaturgique

Pour Marcel Freydefont, l’univers dramaturgique ne doit pas être pris au pied de la lettre. “Chaque texte porte son propre espace, sa forme. Peut-on lui faire confiance ? Les réponses scénographiques trop simplistes sont redondantes. Elles referment l’imaginaire et ne procèdent pas de la métaphore”. “Attention à ne pas apporter des réponses scénographiques à des problèmes de mise en scène”, ajoute-t-il. “La mise en scène est là pour apporter du rythme et de la fluidité (...) La réalisation scénographique n’est pas intéressante en soi, elle est toujours au service d’une mise en scène. Elle est traversée par une action. En aucun cas la scénographie ne se substitue à la faiblesse dramaturgique”.



ON” • “LA SCÉNOGRAPHIE NE DOIT PAS FAIRE  
DE LA CONFUSION” • “MÊME FACE  
U NE PEUT PAS ÊTRE SON PROPRE TEXTE”  
ME ET DE LA FLUIDITÉ (...) LA RÉALISATION  
ELLE EST TOUJOURS AU SERVICE D’UNE MISE  
ANS UNE FORME” • “POUR QUE LE SCÉNOGRAPHE  
ESPACE DE LIBERTÉ”

### Laisser le scénographe s'emparer du projet

Comme le souligne Christine Marest, si le metteur en scène est le garant de l'action, il ne doit pas oublier que le théâtre est un acte collectif.

*“Le risque est souvent de vouloir tout diriger. Pour que le scénographe puisse prendre sa place, il faut lui laisser un espace de liberté. En donnant trop d'indications, vous privez les autres intervenants de leur propre imaginaire.”*

### Penser l'adresse au public

Convoquer le public et s'adresser à lui est une grande responsabilité.

*“Si on convoque des spectateurs, c'est pour partager quelque chose. Ne pensez pas seulement à vous faire plaisir”* indique Jean-Guy Lecat. Des écarts peuvent se creuser entre les intentions affichées et la forme proposée. Pour Philippe Marioge, il convient de penser tout au long de la création la position du spectateur, se poser la question : *“quelle est la situation de départ ? Les conditions nécessaires pour mettre en mouvement les protagonistes ? Où est la théâtralité ? Où est le spectacle ?”*

### Laisser surgir la vie et permettre la subversion du cadre établi

Michel Crespin interroge la pertinence d'un dispositif de jeu et sa capacité *“à faire la bascule entre le thème du spectacle et les questions contemporaines que pose toute création”*. Les artistes qui interviennent dans l'espace public ne doivent pas tomber dans la fascination du territoire qu'ils investissent. Car *“même face à des architectures très spectaculaires, le lieu ne peut pas être son propre texte”*. Dans la rue aussi, il faut éviter les procédés systématiques car le spectateur les identifie très vite et les désamorce.

# SCÉNO GRAPHIES EN JEU

Marcel Freydefont \_ Jean-Guy Lecat \_ Philippe Marioge \_ Christine Marest \_ Michel Crespin

Les rencontres professionnelles "Scénographies en jeu" ont permis d'échanger de façon très concrète sur les enjeux de la scénographie dans le processus de conception et de réalisation d'un spectacle. Ces actes font suite aux conférences et ateliers organisés par l'Arcade en décembre 2006, en partenariat avec le Centre national des écritures du spectacle La Chartreuse [Villeneuve-lez-Avignon], l'Institut Supérieur des Techniques du Spectacle [Avignon], le 3bisf [Aix-en-Provence], le Grim/Montévidéo [Marseille] et La Minoterie-Théâtre de la Joliette [Marseille].

"Scénographies en jeu" a été organisé en partenariat avec Réseau en scène - Languedoc-Roussillon (Association régionale de coordination et de diffusion des arts du spectacle en Languedoc-Roussillon).

téléchargeable sur [www.arcade-paca.com](http://www.arcade-paca.com)



collection **REPÈRES** • N° 4 - janvier 2008

est éditée par l'Arcade Provence-Alpes-Côte-d'Azur (Agence régionale des arts du spectacle)

**Directeur de la publication** Bernard Maarek, **coordination collection Repères** Sylvia Andriantsimahavandy, **réalisation Repère** N°4 Pôle métiers formation - Mireille Chabert, Héloïse Leloup, Anne Rossignol, **comité de rédaction** Fred Kahn, Mireille Chabert, **rédaction** Fred Kahn, **ont collaboré à ce numéro** Michel Crespin, Marcel Freydefont, Jean-Guy Lecat, Christine Marest, Philippe Marioge, Émilie Rajat, Patricia Vignoli, **réalisation graphique** Xavier Perrillat > [www.xavier-perrillat.com](http://www.xavier-perrillat.com) - Tirage 3000 exemplaires.

L'Arcade est missionnée par la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur et le Ministère de la Culture et de la Communication (Direction régionale des affaires culturelles) pour soutenir et développer les différents secteurs de la musique, de la danse, du théâtre, des arts de la rue et des arts du cirque en Provence-Alpes-Côte d'Azur : information, analyse et observation, promotion et accompagnement artistique, concertation professionnelle, formation.

**Président : Alain Hayot** - Directeur : Bernard Maarek  
17 rue Venel BP 84 13101 Aix-en-Provence Cedex 1 Tél. : 04 42 21 78 00 - Fax : 04 42 21 78 01  
Mél : [arcade@arcade-paca.com](mailto:arcade@arcade-paca.com) - Internet : [www.arcade-paca.com](http://www.arcade-paca.com)  
Code APE : 913E - N° Siret : 305 350 795 00038 - N° ISSN : 1955-7299

