



HAL
open science

**Au croisement de la dramaturgie et de la scénographie :
processus de création des spectacles En cas de nécessité
absolue, lâche la bride (compagnie Allerlei), Noces et Sei
(compagnie le Bouc sur le toit)**

Célia Vermot-Desroches

► **To cite this version:**

Célia Vermot-Desroches. Au croisement de la dramaturgie et de la scénographie : processus de création des spectacles En cas de nécessité absolue, lâche la bride (compagnie Allerlei), Noces et Sei (compagnie le Bouc sur le toit). Sciences de l'Homme et Société. 2014. dumas-01025403

HAL Id: dumas-01025403

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01025403v1>

Submitted on 17 Jul 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université Stendhal-Grenoble 3
UFR LLASIC
Département Lettres et Arts du spectacle

Au croisement de la dramaturgie et de la scénographie :

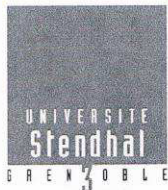
**Processus de création des spectacles *En cas de nécessité
absolue, lâche la bride* (compagnie Allerlei),
Noces et Sei (compagnie le Bouc sur le toit)**

Rapport de recherche Master 1, spécialité Arts du spectacle, parcours Théâtre européen

Présenté par
Célia Vermot-Desroches

Directrice de recherches
Ariane Martinez
Enseignant-chercheur
Maître de conférences

Année 2013-2014



Déclaration anti-plagiat
Document à scanner après signature
et à intégrer au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : VEROT-DESROCHES PRENOM : Cela

DATE : 23/06/14 SIGNATURE : 

Mise à jour mars 2013

Je tiens à remercier chacun des membres des équipes du Bouc sur le toit et d'Allerlei pour m'avoir accueillie avec beaucoup de bienveillance lors des répétitions des spectacles.

Je voudrais remercier particulièrement Virginie Berthier, Marie Brillant et Juliette Morel, ainsi que ceux qui m'ont consacré du temps pour me parler de leur travail et répondre à mes questions.

Je remercie également Ariane Martinez pour ses relectures attentives et ses conseils avisés.

Merci à Solène le Métayer et Astrid Persyn.

Sommaire

Sommaire	5
Introduction.....	7
I. Compagnies et dramaturgies	12
A. Allerlei	12
1. Le thème, base de « spectacles montés de toutes pièces »	12
2. Des « récréations imaginaires sur une sorte de réalité commune »	13
3. Un travail sur l'espace structuré par les accessoires.	15
4. <i>En cas de nécessité absolue, lâche la bride.</i>	16
B. Le Bouc sur le toit	17
1. Un processus adapté à chaque création.....	18
2. Création <i>in situ</i>	18
3. Ecritures contemporaines.....	19
4. Pluridisciplinarité.....	20
5. <i>Les Putains se perdent à être peintes</i> , triptyque	21
C. Dramaturgies	24
1. Thème et texte.....	24
2. « Dramaturgie 1 et 2 »	25
3. L'écriture du texte d' <i>En cas de nécessité absolue, lâche la bride</i> : un « double engendrement ».....	26
4. « L'état d'esprit dramaturgique »	29
5. Place des interprètes.....	30
6. Un même état d'esprit, deux mises en pratique	31
II. Scénographie : processus et décors	35
A. Processus scénographiques	35
1. Une « architecture temporaire ».....	35
2. Etre à l'écoute	37
B. Les décors, images de la dramaturgie	39
1. Structure et thème	39
2. Analyse des décors.....	41
C. Principes de rapport à la dramaturgie.....	45

1. Fonctions dramaturgiques du décor	45
2. Espaces/lieux	47
3. Abstrait/concret.....	47
4. Une « intime traduction »	48
III. Réactions aux scénographies	50
A. Potentialités des scénographies.....	51
1. Incertitudes laissées ouvertes.....	51
2. Trouver le « mode d'emploi »	52
3. Plasticité.....	53
B. Place de la scénographie dans le travail au plateau.....	55
1. Un outil : <i>Noces, Sei</i>	55
2. Un frein : <i>En cas de nécessité absolue, lâche la bride</i>	56
C. Hypothèses autour du rejet de la scénographie d' <i>En cas de nécessité absolue, lâche la bride</i>	59
1. Un « état d'esprit scénographique » ?.....	59
2. La scénographie : mise en scène des liens entre l'individu et la société	60
Conclusion	62
Bibliographie	65
Sommaire des annexes.....	67
ANNEXE 1 : Entretien avec Marie Brillant, réalisé le 16/04/14.....	68
ANNEXE 2 : Entretien avec Virginie Berthier, réalisé le 04/12/13.....	78
ANNEXE 3 : Deuxième entretien avec Virginie Berthier, réalisé le 14/05/14	89
ANNEXE 4 : Entretien avec Bureau A (Daniel Zamarbide), courriel reçu le 24/04/14	97
ANNEXE 5 : Entretien avec Juliette Morel, réalisé le 21/05/14	100
ANNEXE 6 : Réaction de Laura Tirandaz à un questionnaire, courriel reçu le 07/05/14	118

Introduction

Les études en arts du spectacle, du moins en licence, ont tendance à préférer l'analyse des textes et des spectacles en tant qu'objets finis à l'analyse des processus de création. Cela est probablement dû au fait que ces deux étapes du travail théâtral constituent des points de repères stables dans un processus de création beaucoup plus difficile à fixer. Egalement parce que la maîtrise de l'approche de ces deux points, d'un côté le texte, de l'autre la représentation, est nécessaire pour pouvoir aborder ce qui se passe entre l'un et l'autre.

C'est cette lacune dans mon parcours qui m'a poussé à commencer des recherches en étant au plus proche d'équipes de création au cours du processus. Je voulais pouvoir étudier des travaux dans leur lien au texte, et voir comment le même élément pouvait prendre une place différente selon les équipes.

J'ai donc suivi les répétitions de deux compagnies pendant leurs résidences de création au Tricycle à Grenoble. D'abord la compagnie Allerlei lors de la création d'*En cas de nécessité absolue, lâche la bride* sur le thème de la rigueur, ensuite la compagnie le Bouc sur le toit lors de la création de *Noces* et *Sei*, les deux premières parties d'un triptyque constitué de trois textes contemporains intitulé *Les Putains se perdent à être peintes*. Ces trois spectacles vont constituer mon corpus.

Il me faut signaler d'emblée que je n'occupais pas la même place auprès de ces deux compagnies, puisque j'étais présente pendant la création d'*En cas de nécessité absolue, lâche la bride* en tant qu'assistante à la mise en scène (je le suis d'ailleurs encore) alors que je n'avais pas d'autre fonction que celle d'observatrice auprès du Bouc sur le toit. La question du recul et de l'objectivité se pose nécessairement et je me suis efforcée d'en faire preuve.

Ce qui m'a intéressée en premier lieu dans la constitution de mon corpus était la confrontation de deux modes de travail très différents, basé sur un texte chez le Bouc sur le toit et sur un thème chez Allerlei. Mais le Bouc sur le toit travaille sur des textes contemporains, ce qui engage parfois des processus de réécriture des textes par les auteurs, à la lumière du travail de plateau. Et la méthode de travail d'Allerlei est loin d'exclure le texte. En effet, elle est basée sur un montage de textes (littéraires et

critiques) et de situations réalisé par la metteuse en scène, montage qui conduit les répétitions, au moins dans un premier temps.

Deux processus que j'imaginai bien distincts se sont révélés en réalité proches par bien des aspects. Il n'y avait pas d'un côté le texte qui déterminait une mise en scène, de l'autre une représentation idéale qui guidait l'écriture d'une partition.

C'est que le processus de création n'est en réalité jamais aussi simple, comme le soulignent Almuth Grésillon et Marie-Madeleine Mervant-Roux :

Il convient donc d'en finir avec le dilemme apparu dans les premiers essais de genèse théâtrale : faut-il privilégier le texte dramatique, ou partir de la mise en scène ? Ce dilemme semble avoir pour origine la division historique des disciplines académiques : études littéraires *versus* arts du spectacle, division que l'exploration génétique vient troubler. Même là où il existe [...] un texte de départ et une mise en scène, on ne peut dissocier facilement les domaines.¹

J'ai donc choisi d'aborder les processus de création sous l'angle de la dramaturgie, qui se situe précisément dans cet échange entre le texte et la scène.

La dramaturgie est définie par Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* comme suit :

Dramaturgie désigne alors l'ensemble des choix esthétiques et idéologiques que l'équipe de réalisation, depuis le metteur en scène jusqu'au comédien, a été amenée à faire [...]. En résumé, la dramaturgie se demande comment sont disposés les matériaux de la fable dans l'espace textuel et scénique et selon quelle temporalité. La dramaturgie, dans son sens le plus récent, tend donc à dépasser le cadre d'une étude du texte dramatique pour englober texte et représentation scénique.²

La dramaturgie n'est plus subordonnée au texte auquel elle était historiquement liée, mais à l'ensemble que le texte forme avec la représentation scénique. La dramaturgie est définie ici comme le *résultat* du travail de création : en même temps qu'elle produit un spectacle, l'équipe artistique produit un système de pensée qui s'articule à ce spectacle. Ce système de pensée constitue la dramaturgie du spectacle. La dramaturgie serait donc un sens global né de l'association du texte avec ses conditions de représentation.

D'autre part, les auteurs de *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* soulignent que la dramaturgie est une notion qui a gagné les autres arts de la scène comme la danse

¹ GRESILLON Almuth et MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Marguerite Duras/Claude Regy : *L'Amante anglaise* », in GRESILLON Almuth, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, BUDOR Dominique, *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Editions, 2010, p. 232.

² PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, 2^e ed. rev. et augm., Paris, Armand Colin, 2009, p. 106.

ou les arts du cirque. Cette migration vers des disciplines dont le texte est absent lui a conféré un autre sens, qui met en lumière sa place *au sein* du processus :

Regard sur le texte ou le plateau, le dramaturge aide l'équipe artistique à saisir le mouvement de l'œuvre et à l'animer [...] Faite d'observation, de réflexion, de dialogue, d'hypothèse et de réaction, la dramaturgie possède ainsi un caractère expérimental qui fait d'elle un *mouvoir* : elle anime, actionne, remue, questionne.¹

La dramaturgie se définit ainsi également comme une recherche en vue de l'élaboration de ce discours. Elle n'est pas que l'aboutissement du spectacle, elle tient une part active dans le processus de création.

A ce point d'intérêt initial s'est ajouté le travail de la scénographie des spectacles, car il s'est déroulé de façon très différente dans les deux compagnies. Alors qu'il a constitué un réel point d'appui pour les équipes du Bouc sur le toit, le travail scénographique a posé beaucoup plus de problèmes à l'équipe d'Allerlei. Il m'est apparu aussi lors de mes recherches que l'on reconnaît largement que le travail du scénographe comporte une part dramaturgique. Cela m'a poussée à étudier de plus près le lien entre ces deux notions.

On trouve dans le *Dictionnaire du théâtre*² cette définition de la scénographie :

Au sens moderne, c'est la science et l'art de l'organisation de la scène et de l'espace théâtral. C'est aussi, par métonymie, le décor lui-même, ce qui résulte du travail du scénographe.³

Le terme, comme la dramaturgie, recouvre à la fois le processus et son résultat. Le processus tient à la fois de la technique et de l'art, c'est-à-dire qu'il y a création dans le travail scénographique, mais que cette création est étroitement liée à des savoir-faire techniques nécessaires à la conception du décor. La scénographie naît dans le jeu des allers-retours entre la dramaturgie du spectacle en élaboration et les contraintes physiques de la construction ou économiques de la production.

La définition de Patrice Pavis souligne que l'objet de la scénographie s'étend au-delà de la scène, puisqu'elle organise aussi « l'espace théâtral », c'est-à-dire ce qu'il y a sur scène bien sûr, et la structuration de l'espace scénique (à l'italienne, boîte noire,...) mais aussi les modalités de contact entre la scène et la salle, et les rapports du public au

¹ BOUDIER Marion, CARRE Alice, DIAZ Sylvain, METAIS-CHASTANIER Barbara, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 107-108.

² PAVIS Patrice, *op. cit.*

³ PAVIS Patrice, *op. cit.*, p. 314.

lieu théâtral, ainsi que la façon dont ces données entrent en dialogue avec le propos du spectacle.

L'organisation de l'espace théâtral vise à créer les conditions de représentation qui permette de rendre compte du point de vue sur le texte ou le thème pour le spectateur. C'est ce qu'explique Patrice Pavis dans la suite de sa définition :

La scénographie conçoit sa tâche non plus comme illustration idéale et univoque du texte dramatique, mais comme dispositif propre à éclairer (et non plus à illustrer) le texte et l'action humaine, à figurer une situation d'énonciation (et non plus un lieu fixe), et à situer le sens de la mise en scène dans l'échange entre un espace et un texte. La scénographie est [...] recherche de la situation d'énonciation non pas « idéale » ou « fidèle », mais la plus productive possible pour lire le texte dramatique et le relier à d'autres pratiques du théâtre.¹

De même que la dramaturgie, la scénographie est définie comme une recherche. Mais ce n'est pas sa seule affinité avec la dramaturgie. En effet, puisqu'elle s'intéresse à la situation d'énonciation, elle a beaucoup à voir avec le discours porté par le spectacle qui s'élabore dans le processus dramaturgique. Elle en est même constitutive, puisqu'elle construit les conditions de l'énonciation du texte. Cette construction se fait de façon à ce qu'elle soit « productive » pour le texte du point de vue du sens.

Dans le milieu professionnel du spectacle, le terme de « scénographie » remplace aujourd'hui celui de « décor », qui est lié aux notions d'illustration, d'ornement, et n'entretient pas de rapport direct avec l'action², contrairement à la scénographie.

Le décor est fixe, et à l'origine en deux dimensions, il évoque la toile peinte qui prévalait sur scène jusqu'au début du XX^e siècle. Patrice Pavis explique que la scénographie ajoute une dimension au décor, la profondeur, et même une quatrième dimension : le temps. C'est cette inscription dans le temps qui caractérise la scénographie et la distingue du décor. Elle est traduite par la possibilité d'évolutions des décors au cours du spectacle.

Toutefois, « décor » reste utilisé, Marcel Freydefont souligne d'ailleurs que « toute scénographie implique un décor, si l'on entend par là le matériel scénique³ ». C'est pourquoi j'emploierai parfois « décor » pour désigner la réalisation scénographique concrète, ce qui se trouve sur scène.

¹ PAVIS Patrice, *op. cit.*, p. 315.

² PAVIS Patrice, « Décor », *op. cit.*, p. 80.

³ FREYDEFONT Marcel, « Décor », in CORVIN Michel, (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 404.

Les points de jonction et les frottements de ces deux notions, dramaturgie et scénographie, ont été très nets pour moi lors de mes suivis de création, notamment à travers les difficultés liées à la scénographie qui ont eu lieu lors de la création d'*En cas de nécessité absolue, lâche la bride*, et que j'ai cherché à comprendre.

A l'issue du travail des équipes que j'ai suivies, il m'est apparu que les trois scénographies, dans lesquelles on retrouvait une bonne part de la dramaturgie du spectacle, mettaient en valeur le poids de la société sur les individus, ce qui correspondait au propos dramaturgique du *Bouc sur le toit*, mais pas à celui que défendait *Allerlei*. Cela pouvait expliquer pourquoi le travail avec la scénographie m'avait paru productif d'un côté et encombrant de l'autre. Cela supposait l'impératif d'un lien très étroit entre la dramaturgie et la scénographie pour que leur rencontre soit féconde, ce que je vais m'attacher à montrer à travers l'exemple de ces trois spectacles.

Mon étude est nourrie de ma présence et des observations que j'ai faites en répétitions, de paroles de membres des équipes que j'ai recueillies lors d'entretiens, et d'écrits critiques qui sont venus étayer ma réflexion.

Je vais commencer par une présentation des deux compagnies ainsi qu'une description de leurs processus de travail habituels, ce qui permettra de mieux définir chacune de leurs pratiques dramaturgiques. Je décrirais ensuite les processus de travail des scénographes des trois spectacles et les décors qu'ils ont conçus. Enfin je m'intéresserai à la façon dont les équipes ont travaillé avec ces décors une fois qu'ils ont été construits, comment ils ont pu être un appui ou non dans la recherche, de quelle façon et pourquoi.

I. Compagnies et dramaturgies

Dans cette partie, je vais chercher à définir plus clairement mes objets d'études. Je vais d'abord présenter les deux compagnies étudiées et les spectacles dont les processus de création seront pris en compte, puis je m'intéresserai aux spécificités de chaque compagnie dans sa pratique de la dramaturgie.

A. Allerlei

Allerlei est une compagnie grenobloise, fondée en 2007 à l'occasion de la création de son premier spectacle, *Familière Famille*. Elle réunit la metteuse en scène Marie Brilliant et des comédiens issus pour la plupart de la classe professionnelle du conservatoire de Grenoble ainsi que deux régisseurs-créateurs, son et lumière.

1. Le thème, base de « spectacles montés de toutes pièces¹ »

Chaque création de la compagnie traite d'un thème, assez vaste et plutôt prégnant dans la société : la famille et les normes en 2007 (*Familière Famille*), la croyance et les dogmes en 2008 (*Au nom de*), le couple en 2011 (*Copula, l'ère moderne du couple solitaire*), et enfin la rigueur en 2014 (*En cas de nécessité absolue, lâche la bride*).

La compagnie s'appuie sur un processus de travail bien particulier pour aboutir à la création de ces « spectacles montés de toutes pièces¹ », qui consistent en une succession de différentes situations mettant en jeu le thème de diverses manières.

Comme l'explique Marie Brilliant, le thème constitue « la base² » du spectacle ; il en est le point de départ : c'est l'envie de le traiter qui déclenche la création, et c'est sur lui que s'appuie le travail.

Des textes sont sélectionnés en rapport avec le thème. Il s'agit à la fois de textes dramatiques et d'essais philosophiques, ou toute sorte d'écrits en lien avec le thème. Parmi les premiers matériaux, il y a aussi des chansons, des vidéos, des idées d'atmosphère, de situations. L'essentiel de cette matière est apporté par Marie Brilliant, la metteuse en scène, mais les comédiens peuvent également contribuer à cette collecte initiale. L'équipe est réunie une première fois pour lire et échanger autour de cette

¹ *Copula, l'ère moderne du couple solitaire*, dossier de presse, p. 5.

² Annexe 1 : Entretien avec Marie Brilliant, réalisé le 16/04/14.

matière, mais aussi du thème en général, et c'est à partir de cette rencontre que Marie Brillant réalise l'écriture du spectacle, c'est-à-dire le montage des textes choisis et la définition des situations évoquées.

Le premier texte du spectacle ainsi produit sert de point de départ aux répétitions, qui sont aussi un moment d'écriture, dans la continuité du montage qui « n'est jamais fixe. Donc [les répétitions] sont encore une autre étape qui amène à un texte qui ne sera peut-être pas vraiment celui que j'avais posé sur la table au début des répétitions. Et il y a aussi un processus qui fait que je continue de changer la pièce même si elle est déjà créée¹ ». Le texte de la pièce n'est donc jamais définitif.

2. Des « récréations imaginaires sur une sorte de réalité commune² »

Au sein de l'ensemble de ses spectacles, la compagnie revendique un fort lien à la réalité, et à l'actualité de la société, à travers le choix du thème. Mais ce thème est toujours pris à contre pied, détourné, dans le but de changer le regard du spectateur sur des valeurs qui paraissent simples et acquises au premier abord. Cette attitude révèle une forme de positionnement sceptique par rapport au monde. Il s'agit de mettre en doute une notion – Marie Brillant parle de « nécessité³ » à le faire – mais sans jamais prétendre délivrer une vérité à l'issue du travail quant à cette notion.

Cette attitude sceptique est au cœur du rapport que la compagnie entretient avec les spectateurs, aussi bien dans le temps de la représentation qu'à l'échelle du processus de création dans son intégralité. En effet, une fois le spectacle créé, le public devient un point d'appui pour toujours remettre en mouvement ce qui a été fait. C'est pourquoi souvent :

[le spectacle] se crée donc en plusieurs étapes, deux ou trois jusqu'à maintenant. Cela nous permet d'éprouver le spectacle devant un public, de le mettre à l'épreuve, et de le faire évoluer en fonction de ses réactions et de nos sensations. Le travail ne se fige pas, puisque c'est un texte que l'on peut toujours écrire.⁴

Les modifications ne sont pas faites pour répondre aux attentes du public, mais les réactions de celui-ci permettent en quelque sorte de mettre à jour les manques. Marie Brillant explicite :

¹ Annexe 1 : Entretien avec Marie Brillant.

² *Copula, l'ère moderne du couple solitaire*, dossier de presse, p. 5.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Je suis dans la salle ou en régie et j'écoute, et c'est là que je sais que je change des choses. C'est une sorte de perfectionnement pour faire ressentir au public ce que je voudrais qu'il ressente à ce moment *t*. Et si je sens que ce n'est pas ça alors je perfectionne, je change.¹

Cette pratique est courante. Elle est relevée par les auteurs de *Genèses théâtrales* :

On distingue par exemple, dans le théâtre occidental moderne, plusieurs étapes codées de fixation (ou de non-fixation) de la réalisation : l'étape précédant la rencontre du spectacle avec le public [...]; une deuxième étape, qui suit immédiatement cette rencontre : les réactions des salles guident alors les praticiens pour la correction du travail.²

A l'échelle de la représentation, c'est le public qui est stimulé sur le terrain du doute. Par la forme même du spectacle, comme l'explique Marie Brilliant :

Je souhaite [...] bouleverser sans cesse les habitudes et l'écoute des spectateurs. On chamboule aussi bien les rôles que les lieux ; l'imaginaire que l'on crée évolue sans laisser le temps de s'attacher à ce que l'on pense être des repères.³

Il y a aussi une volonté de créer un trouble en brouillant les frontières entre la scène et la salle. D'où l'incertitude de la formule : « une sorte de réalité commune ». Ainsi la participation du public est parfois sollicitée :

J'aime bien toujours qu'il y ait une intervention du public, très encadrée, parce que j'aime bien que le reste de public ne sache plus si c'est voulu ou pas et que la frontière entre la scène et la salle s'amenuise. [...] Dans *Au nom de* c'était déjà présent. Les spectateurs n'étaient pas avertis, mais c'était extrêmement encadré, ils montaient sur scène, on les faisait participer. Ça créait plutôt une gêne du reste du public qui rigolait et aussi qui était indécis...⁴

Ce trouble permet la distance nécessaire à la réflexion que la compagnie veut provoquer chez son spectateur. Il est créé également par l'usage de l'humour et de l'absurde dans les situations proposées.

Ces indécisions et ce décalage sont permis par l'engagement des comédiens, qui sont au centre du travail de la compagnie. La représentation fonctionne sur le mode du jeu : les comédiens proposent une situation en la mettant en place, la jouent, puis en changent, dans le même mouvement. Bien que déstabilisé comme expliqué plus haut, le spectateur est emporté lui aussi dans ce mouvement. Les différentes situations sont

¹ Annexe 1 : Entretien avec Marie Brilliant.

² GRESILLON Almuth, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, BUDOR Dominique, *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Editions, 2010, p. 21.

³ *Copula, l'ère moderne du couple solitaire*, dossier de presse, p. 5.

⁴ Annexe 1 : Entretien avec Marie Brilliant.

amenées d'emblée, sur le mode des associations d'idées selon un fil conducteur plus ou moins ténu. Avec la présence des comédiens, ce sont les deux choses auxquelles le spectateur peut se raccrocher. Une forme de ludisme est mise en jeu, ce que traduit bien l'usage du terme « récréations imaginaires¹ » que la metteuse en scène utilise pour décrire son travail.

3. Un travail sur l'espace structuré par les accessoires.

Le décor prend naissance une fois le montage des textes effectué et les scènes délimitées, ce qui nécessite déjà certains éléments. Puis se rajoutent d'autres accessoires qui se révèlent indispensables au fur et à mesure des répétitions, contraints ou apportés par les comédiens. Cela relève d'un certain hasard, c'est-à-dire que l'espace naît progressivement et se modifie selon les inventions de chacun. Il ne s'agit pas d'un cadre fixe construit à priori, simplement d'une aire de jeu mobile. Tout doit toujours rester suffisamment malléable pour que les comédiens puissent eux-mêmes déplacer les éléments et accessoires. Ce sont les maîtres de la scène.²

Cette conception du travail de l'espace révèle la place centrale tenue par les comédiens dans le processus de travail. Le choix de ce qui se trouve sur scène est donc déterminé par les besoins des situations. Toutefois, il y a une vraie structuration de l'espace.



Si on prend le spectacle *Au nom de* en exemple (image ci dessus tirée de la bande annonce du spectacle³), on voit que trois zones sont déterminées sur le plateau : l'Enfer à jardin, le Paradis à cour, deux pôles symboliques dont le code sera détourné au

¹ *Copula, l'ère moderne du couple solitaire*, dossier de presse, p. 5.

² *Au nom de*, dossier de presse.

³ <http://vimeo.com/3352646>, consultée le 05/04/14.

cours du spectacle, et entre eux, au centre, un espace de jeu, qui accueille tantôt une table basse, tantôt un tableau et des chaises, ou encore une table familiale. La situation de l'espace de vie principal entre ces deux pôles rappelle ironiquement la situation de l'homme dans la vision catholique du monde, à égale distance du paradis et de l'enfer, et pouvant à tout moment se rapprocher de l'un ou de l'autre. On est donc loin d'une composition de l'espace laissée au hasard.

4. En cas de nécessité absolue, lâche la bride.

Le spectacle dont la création constitue mon objet d'étude a été joué en janvier 2014 au Théâtre de Poche à Grenoble après une résidence de création d'un mois. Il a par la suite été joué au Théâtre de l'Elysée à Lyon puis au CLC d'Eybens, et sera repris en septembre 2014 au Teamtheater à Munich, après une semaine de travail en août.

Le spectacle met en scène quatre candidats représentant chacun une partie de l'Europe, à qui l'on a attribué une couleur : bleu pour le nord-est, vert pour le nord-ouest, orange pour le sud-est et rouge pour le sud-ouest. Ces candidats participent à une sorte de jeu dans lequel ils doivent réaliser différentes épreuves qui leur sont données par un meneur de jeu dont on n'entend que la voix. Le but de ce jeu est de faire preuve de rigueur, et d'augmenter ainsi son nombre de points, en vue de remporter la victoire. Les épreuves saugrenues se succèdent, jusqu'à délitement du jeu, disparition de la voix, et les prises de parole des candidats s'ouvrent à une expérience plus intime de la rigueur.

L'équipe de création se compose de 4 comédiens dont la metteuse en scène : Marie Brilliant, Grégory Faive, Emilie Geymond et Christelle Larra, ainsi qu'un créateur son, Laurent Buisson, et un créateur lumière, Vincent Guyot. Tous ont déjà travaillé ensemble au moins une fois.

La création de ce spectacle a surtout consisté en une résidence d'un mois, au théâtre de Poche à Grenoble. Auparavant, la metteuse en scène avait organisé deux weekends de lecture et de discussions : l'un en juin 2013 et l'autre en décembre 2013. Ces deux weekends ont été l'occasion de lire le montage proposé par la metteuse en scène et d'en débattre, afin qu'elle puisse y apporter des modifications avant le début des répétitions.

On retrouve les caractéristiques particulières au travail d'Allerlei sur ce projet : le thème est premier, il est ancré dans le réel : c'est la prolifération des politiques de rigueur un peu partout en Europe qui déclenche l'envie de traiter ce thème, il est décalé et remis en question par le cadre choisi (un jeu télévisé absurde), le but affirmé par la metteuse en scène est de questionner, à l'échelle de l'intime, cette notion politique et publique.

Toutefois, ce projet se différencie des précédents par deux caractéristiques principales : il y a une continuité narrative et psychologique dans ce spectacle, il y a quatre personnages, avec leurs caractères et leurs motivations propres. La deuxième grande différence est l'utilisation d'une scénographie, sur laquelle je reviendrai.

Il est significatif de constater que ces deux points qui divergent par rapport à la ligne esthétique de la compagnie sont considérés comme des erreurs par la metteuse en scène, qui souhaite revenir dessus et retravailler l'ensemble du spectacle avant de présenter le spectacle à Munich.

C'est en cela que comme évoqué plus haut la place des spectateurs est importante dans le processus de création de la compagnie. Au terme d'un mois de création, il est parfois difficile de considérer avec objectivité le résultat du travail accompli, et les réactions directes ainsi que les retours du public permettent de rendre compte de ce qui est perçu. Une forme d'incompréhension a souvent été manifestée quant au parcours des personnages et la continuité de la situation. Le spectacle est perçu comme s'il intégrait des sauts, des ellipses, alors que dans le travail, les indications de mise en scène donnaient des moteurs psychologiques pour passer d'une situation à l'autre, et ce jusqu'à la fin du spectacle. Les réactions de spectateurs permettent de percevoir l'écart entre la direction du travail et le résultat final, et si l'on considère que ce choix de la continuité a été semi subi comme l'explique Marie Brilliant¹, cela peut conduire au renoncement à cette ligne narrative par la suite.

B. Le Bouc sur le toit

Le Bouc sur le toit est une compagnie parisienne. Elle a été créée en 2004 par quelques jeunes comédiens, à la sortie de leur formation au conservatoire du XVIII^e arrondissement. Aujourd'hui la compagnie réunit comédiens, éclairagistes,

¹ Annexe 1 : Entretien avec Marie Brilliant.

scénographe, costumier, vidéaste, musiciens, chanteurs, de façon variable en fonction des différents projets.

La compagnie a créé trois spectacles avant celui que j'ai étudié. Le premier, en 2004, était la mise en scène d'un livret d'opéra d'Apollinaire, *Casanova dans la métamorphose galante*. Le suivant, en 2007, était un montage de texte sur la pensée nationaliste, *Le Projet concret*. Le dernier, *Henry 5, here and there, o'er times*, en 2012, est une création à l'échelle européenne, toujours sur l'identité nationale, à partir d'*Henry V* de Shakespeare, avec la participation de trois auteurs écrivant *in situ* des variations sur la pièce de Shakespeare. Le point d'intérêt de la compagnie sur ces deux derniers spectacles s'est porté plus particulièrement sur la question de la rhétorique nationaliste, soit la façon dont la pensée façonne la langue. Cet intérêt pour la langue et le texte est un aspect important du travail de la compagnie.

1. Un processus adapté à chaque création

Chaque projet est pour Le Bouc sur le Toit une occasion de se redéfinir. Cette redéfinition passe d'abord par le questionnement des processus même de la création puis du dispositif de représentation. En découlent nos positionnements esthétiques ou formels. C'est ainsi que nous revendiquons de hiérarchiser notre recherche et de l'ancrer dans le réel.¹

Ainsi pour le Bouc sur le toit le processus de création est propre à chaque projet. C'est-à-dire que chaque texte appelle une certaine façon de travailler. Cette singularité propre à chaque projet n'exclut pas la possibilité de dégager des caractéristiques propres à la compagnie, qui en revendique d'ailleurs elle-même un certain nombre :

Aujourd'hui, les lignes de force des projets de la compagnie sont la pluridisciplinarité, la création *in situ* et les écritures contemporaines.²

C'est ainsi que la compagnie se définit sur son site internet ou dans ses dossiers artistiques. En effet, ces trois aspects sont caractéristiques du travail du Bouc sur le toit.

2. Création *in situ*

Le travail *in situ* prend place dans un lieu non théâtral, qui *a priori* n'est pas fait pour accueillir un spectacle. C'est un lieu qui nourrit directement la création, par sa

¹ Site de la compagnie : <http://www.leboucsurletoit.com/dotclear/index.php?Presentation> (consulté le 05/04/14)

² *Les Putains se perdent à être peintes*, dossier artistique, p. 20.

nature même. Dans la pratique du Bouc sur le toit, le travail *in situ* s'inscrit dans la lignée de Jacques Copeau et de son rapport au plateau nu.

La compagnie a commencé à découvrir cet aspect du travail de l'espace lorsqu'elle est partie jouer *Casanova* dans une grange. Cela a changé le rapport à l'espace, mais surtout au public. Selon Virginie Berthier, le fait que « le public lui-même va avoir un rapport différent au lieu dans lequel il se rend¹ » institue un rapport différent entre les comédiens et le public. Les codes de la représentation sont brouillés, ce qui permet de redéfinir librement le mode de contact.

Lorsque la compagnie crée le *Projet Concret*, elle le fait dans une cour et pour cette cour, ce qui aboutit à « une sorte d'essai performance », « une forme beaucoup plus proche du théâtre d'intervention² ». Cette forme est liée au lieu, puisqu'elle nécessite par la suite des « lieux intermédiaires » pour être rejouée.

Pour *Henry 5*, l'étape qui a été présentée a été travaillée à l'Avant Rue, un lieu de création pour les compagnies rues, marionnettes, dont tous les différents espaces ont été utilisés (coursives, bar, hall, espace central...), de façon particulière, sans placement du public, qui pouvait évoluer librement.

3. Écritures contemporaines

Excepté le premier projet, tous les autres sont basés sur des textes contemporains. En effet, le texte du *Projet concret* consiste en un montage, dont certains textes ne sont pas contemporains, mais il a été établi par Virginie Berthier et est passé par un travail de réécriture qui en fait un objet à part entière. Si *Henry 5* est basé sur la pièce de Shakespeare, des auteurs ont été conviés à participer à la création afin de réécrire ce texte, d'en produire des « variations ».

Cet attachement aux écritures contemporaines révèle une volonté d'être en lien avec des formes qui témoignent des évolutions du théâtre et du rapport au spectateur, et avec des points de vue de notre époque, des préoccupations qui sont propres à la compagnie plutôt que d'un texte : ce sont les thématiques des textes que Virginie Berthier expose quand elle retrace l'histoire de la compagnie.

¹ Annexe 2 : Entretien avec Virginie Berthier, réalisé le 04/12/13.

² *Id.*

Néanmoins, la metteuse en scène revendique « une grande fidélité au texte¹ », situant l'intérêt du travail de la compagnie dans le « cheminement vers le texte² », comme je l'expliquerai plus loin.

4. Pluridisciplinarité

Dès *Casanova*, la compagnie collabore avec des artistes venant de pratiques différentes de la leur. Au fur et à mesure des projets, de nouvelles personnes s'ajoutent au noyau de comédiens fondateurs de la compagnie. La compagnie correspond effectivement à un groupe de personnes, mais qui n'est pas fermé sur lui et s'ouvre sans cesse, au gré des nouveaux projets, à d'autres individus, avec des parcours et des manières de faire différents.

Cette diversité enrichit le travail, puisqu'elle garantit une certaine pluralité dans les points de vue et les façons d'aborder la scène : c'est le cas par exemple lorsque trois auteurs travaillent ensemble sur le même projet, comme pour *Henry 5*. Mais elle enrichit aussi le collectif, comme la compagnie l'affirme sur son site internet :

La constitution de notre collectif en 2003 a d'emblée été mue par la double nécessité de proposer des gestes artistiques et de continuer à nous "former". Notre travail n'est autre qu'un moyen pour nous d'appréhender le monde, de le comprendre, de le penser, au sein du collectif. L'échange de pratiques et l'expérimentation sont au cœur de notre démarche. Cette démarche est logiquement ouverte à l'interdisciplinarité, via nos collaborations avec des musiciens et des vidéastes par exemple, comme à l'interculturalité.³

Cette volonté d'autoformation, en continu, correspond à un fonctionnement très autonome de chacune des parties de la création, un fonctionnement « laboratoire » comme l'explique Virginie Berthier à propos d'*Henry 5*, où chaque groupe expérimentait différentes choses pour aboutir à différentes propositions. La metteuse en scène relie alors ces différentes propositions selon une « espèce de dramaturgie⁴ ». Elle impute ce mode de fonctionnement à des impératifs économiques, mais il n'est pas sans intérêt pour la création.

En effet, chaque proposition étant assez différente, on retrouve la pluralité déjà évoquée, qui n'a pas pour objectif de brouiller les pistes, mais plutôt de traiter la pièce

¹ Annexe 2 : Entretien avec Virginie Berthier.

² *Id.*

³ Site de la compagnie : <http://www.leboucsurletoit.com/dotclear/index.php?Presentation> (consulté le 05/04/14)

⁴ Annexe 2 : Entretien avec Virginie Berthier.

ou le sujet dans son intégralité, selon ses différentes facettes. La diversité de chaque proposition peut permettre aussi de distinguer malgré tout ce qu'il y a de commun entre elles, et qui appartiendrait à l'œuvre en propre.

Cette autonomie du reste de l'équipe par rapport à la metteuse en scène amène à définir la mise en scène plutôt comme pratique de la dramaturgie que comme direction d'acteurs. Cet aspect a été particulièrement visible pour la création d'*Henry 5*, mais c'est quelque chose qui était déjà présent de façon plus diffuse dans les pièces précédentes.

5. *Les Putains se perdent à être peintes*, triptyque

Le processus de création que j'ai observé peut être relié aux « lignes de force » évoquées plus haut. Il est aussi singulier, en lui-même, et également dans chacune de ses parties, car il s'agit d'un triptyque.

Chaque partie de ce triptyque consiste en un court texte contemporain, traitant d'une figure féminine historique et littéraire, qui a été réduite par ses contemporains à son seul sexe, comme si cette qualité masquait ses activités. Chaque texte est d'une auteure différente, écrit sans concertation avec les autres : elles se sont aperçues après coup que ces trois pièces courtes avaient ce point commun. Il s'agit de *Noces* de Laura Tirandaz, de *Sei* de Caroline Dumas de Rauly, et de *Tentative de saisine d'une amazone un peu vulgaire* de Virginie Berthier.

Les trois auteures se sont rencontrées à l'ENSATT, dans le département d'écriture dramatique, et elles avaient déjà collaboré au sein de la compagnie pour *Henry 5*. Cette expérience commune de l'éclatement et de la pluralité les pousse à décider de monter ces trois pièces ensemble, mais en respectant leur singularité, qui appelle pour chacune des choix différents des autres.

Pour Virginie Berthier, cette démarche se situe « à contre courant de là où on verrait une mise en scène définie comme une unité, unité de pensée aussi, que garantirait le metteur en scène ou un collectif identifié, ou même un auteur, selon... Là, l'idée est d'attaquer les choses par différents bouts et puis de proposer une expérience théâtrale, en termes de traversée¹ », il s'agit de chercher « une hétérogénéité esthétique dans un discours² ». Ainsi, c'est Virginie Berthier qui met en scène l'ensemble du

¹ Annexe 2 : Entretien avec Virginie Berthier.

² *Id.*

triptyque pour des raisons pratiques, et l'équipe technique est la même¹, mais il y aura trois équipes de comédiens et trois scénographies différentes, ce qui permet de proposer au spectateur un « dialogue “ interculturel ” entre différentes manières de faire et puis aussi de voir le monde² ».

La troisième partie n'étant pas encore créée à ce jour, je traiterai essentiellement des deux premières, *Noces* et *Sei*, qui ont été créées et jouées au Tricycle à Grenoble les 3, 4 et 5 avril 2014.

a. Noces

Noces est une pièce de Laura Tirandaz, qui s'est inspirée de la légende attachée à Marguerite de Valois. La pièce raconte les nuits de Margot après son mariage arrangé avec le roi de Navarre, les confrontations répétées avec sa mère et les jeux de rôles qu'elle met en place avec sa servante. Le jeu est au centre de la pièce, et l'enjeu principal des recherches et répétitions a été d'explorer les différentes facettes qu'il adopte : jeux d'influence et de pouvoir, jeux enfantins, jeu entre l'extérieur où se prépare le massacre de la Saint Barthélémy et l'intérieur où la jeune épouse s'obstine, jeu entre la langue de Laura Tirandaz et celle de Marguerite de Valois, jeux des différents rôles qu'adoptent les personnages, etc.

L'équipe de création comprend une metteuse en scène, Virginie Berthier, et trois comédiennes, Aurélie Cohen, Anne Gennatas et Fabienne Labarthe. Cette composition d'équipe très basique par rapport à l'usage actuel des nouvelles technologies de l'image et du son met les questions de jeu de l'acteur au centre.

Le travail a eu lieu en plusieurs étapes. Il y a eu une semaine de travail en août 2013 durant laquelle des lectures au plateau ont été faites, en présence de Laura Tirandaz. Ces lectures ont conduit à des modifications sur le texte, parce que l'auteure avait pris du recul sur lui et sentait qu'il était nécessaire de le modifier, et le choix a été fait d'insérer des extraits des *Mémoires* de Marguerite de Valois entre les scènes pour faire exister le temps des nuits et introduire une distance. La seconde étape est la résidence de création au Théâtre de Poche, qui s'est déroulée du 20 mars au 6 avril

¹ Directeur technique et création lumière *Sei* : Bastien Gérard, scénographe : Juliette Morel, création lumière *Noces* : Etienne Gennatas, création son : Emilie Hanak (Milkymee) et Joe Cave, costumier : Antonin Gelibert.

² Annexe 2 : Entretien avec Virginie Berthier.

2014. Entre ces deux étapes, il y a eu d'autres temps de travail, plus dispersés, avec les comédiennes.

b. Sei

Sei a été écrite par Caroline Dumas de Raully, et s'attache à la figure de Sei Shônagon, poétesse et dame de compagnie de l'Impératrice du Japon en l'an 1000. Originellement destinée à la marionnette, la pièce, énigmatique au premier abord, met en scène Polichinelle en tenancier de cabaret, proxénète, montrant et offrant « la délicate Sei » à ses clients. Sei danse et se prostitue contre des dollars, de la poudre, et la promesse du « bateau vers la terre libre », où elle pourra rejoindre Jim Morrison. Sei de *Sei* n'est pas Sei Shônagon, elle ne vit pas en l'an 1000, mais les échos de la poétesse parviennent dans le texte, qui met en scène les relations de domination et de manipulation au sein du duo, et – peut-être – l'émancipation de Sei.

L'équipe comprend un comédien, Luc Guiol, une comédienne danseuse chorégraphe, Maïmouna Coulibaly et une vidéaste, Zita Cochet. On retrouve la pluridisciplinarité évoquée plus haut dans cette composition d'équipe, et dans ce cas précis, c'est un élément fondateur du projet, puisque Virginie Berthier le définit même comme le premier geste sur le texte :

Le texte de Caroline Dumas de Raully est de ces miscellanées fantasmagiques qui font s'entrechoquer les espaces et les époques, les genres et les références. Aussi fallait-il, comme geste initial de mise en scène, constituer une équipe conforme à cette ambition syncrétique.¹

Le travail a commencé plus tôt que *Noces*, puisqu'une première étape de recherche a eu lieu en octobre 2012, sous chapiteau, puis une autre semaine en août 2013, et enfin la résidence de création au Tricycle, dans le même temps que *Noces*. Ces différentes étapes correspondent aux moments où l'ensemble de l'équipe était présent, mais il y a eu d'autres temps de travail avec seulement les comédiens entre ces différentes étapes.

Les étapes préalables à la résidence de création ont permis de déterminer le besoin d'un rapport au public autre que frontal, et hors d'une salle de théâtre. Recherche a donc été faite d'un lieu proche du Théâtre de Poche (il fallait pouvoir jouer *Noces* et *Sei* ensemble, sans temps et espace de transition trop conséquent). Ce spectacle a donc été joué à l'Ampérage, salle de concert grenobloise située en face du Théâtre de Poche.

¹ *Les Putains se perdent à être peintes*, dossier artistique, p. 8.

N'ayant pas pu assister aux étapes précédentes, je m'attacherai surtout à la résidence de 2014 au Tricycle pour ces deux pièces.

On retrouve dans ce travail l'autonomie donnée à tous les membres de l'équipe, liée là aussi à un temps de création très court. Les deux pièces ont été répétées dans deux lieux différents (le Théâtre de Poche pour *Noces*, et le Théâtre 145 pour *Sei* en attendant l'Ampérage qui n'a été à disposition que trois jours avant la première), ce qui a permis à chaque équipe d'avancer de son côté, ce qu'expliquait Virginie Berthier avant que la résidence ne commence :

Il y a tellement d'aspects, le jeu, le rapport à l'espace, le travail vidéo, qui est encore un autre enjeu, chacun a son travail. La seule personne qui va devoir un peu aller d'un lieu à l'autre c'est moi, mais comme chaque équipe est assez autonome, je ne serai pas tout le temps là quand les gens travailleront.¹

C. Dramaturgies

On voit bien, à la suite de ces descriptions, que ces deux compagnies ont des façons de travailler bien différentes. Toutefois, elles ont pour point commun de ne pas intégrer de dramaturge dans leur équipe de création. Cette absence ne signifie bien entendu pas l'inexistence de toute dramaturgie, puisqu'elle se pratique indubitablement dans l'une et l'autre des compagnies. Je vais chercher à définir ce qui diverge et ce qui les fait se rejoindre dans les deux pratiques qu'elles ont chacune de cette activité.

1. Thème et texte

C'est le point de divergence le plus évident. Alors que la dramaturgie du Bouc sur le toit découle du texte, celle d'Allerlei s'appuie sur le thème. On imagine assez bien au premier abord que chez le Bouc, la dramaturgie se pratique à la table, alors qu'on le fait au plateau chez Allerlei. C'est avec cette dichotomie en tête que j'ai abordé *En cas de nécessité absolue, lâche la bride*, la première création que j'ai suivie. Mais en réalité, les choses ne sont pas si simples.

En effet, le travail d'Allerlei n'exclut pas le texte. Marie Brillant dit commencer ses recherches par des lectures, avoir besoin de textes scientifiques, ou littéraires pour

¹ Annexe 2 : Entretien avec Virginie Berthier.

cadre sa réflexion. Les textes lus constituent son premier matériau. Mais contrairement à certaines démarches qui, après avoir récolté ce matériau, le portent tel quel au plateau pour qu'il soit digéré et ordonné par les comédiens, collectivement, au fil des répétitions-recherches (c'est le cas de la démarche de Jean-François Peyret par exemple, décrite par Joseph Danan¹, qui présente plusieurs points communs avec celle de Marie Brillant), ici cette matière est mise en forme par la metteuse en scène seule, en amont des répétitions. Il y a donc constitution d'un montage de référence qui remplace le thème posé comme postulat dans son rôle de référent pour les répétitions. C'est d'ailleurs pour cette raison que la metteuse en scène organise des réunions dramaturgiques en amont des répétitions, pour que ce premier montage soit solide. Elle dit également que son « texte est assez bétonné en arrivant en répétitions² ». Il y a donc une forme de textocentrisme dans le travail de Marie Brillant, ce qui rapproche sa démarche de celle du Bouc sur le toit.

2. « Dramaturgie 1 et 2³ »

Il est important de distinguer la place respective de chacune des metteuses en scène des compagnies. Virginie Berthier choisit de monter des pièces de théâtre, son intérêt se porte sur le travail autour du texte, avec les comédiens, et l'ensemble de l'équipe, dans un « chemin vers⁴ » le texte qui aboutit à la représentation. Le texte est un point fixe, qui peut être abordé par d'autres équipes. Marie Brillant, quant à elle, cherche d'abord à créer un spectacle, et pour cela doit parfois écrire un texte, qui n'a pour vocation ni à être publié, ni à être pris en main par d'autres équipes. Le centre du travail des deux compagnies est différent : celui du Bouc sur le toit est le texte dramatique, celui d'Allerlei est la scène.

Joseph Danan opère une distinction entre deux sens du mot dramaturgie, de cette façon :

Dans son premier sens, la dramaturgie serait donc l' « art de la composition des pièces de théâtre », définition consensuelle de Littré à Pavis, ce qui n'exclut pas que nous nous y sentions aujourd'hui à l'étroit, même en restant à l'intérieur de ce premier sens. Prenons cette définition pour une simple référence initiale, un point de repère. En ce qui concerne le deuxième sens, dit moderne, par delà la

¹ DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 58.

² Annexe 1 : Entretien avec Marie Brillant.

³ DANAN Joseph, *op. cit.*, p. 5.

⁴ Annexe 3 : Deuxième entretien avec Virginie Berthier, réalisé le 14/05/14.

diversité des conceptions et des pratiques, je proposerais : « Pensée du passage à la scène des pièces de théâtre ».¹

La dramaturgie à l'œuvre dans le travail du Bouc sur le toit relève plutôt du sens 2, puisqu'il y a une pièce de théâtre, et qu'il s'agit de trouver les conditions de représentation qui conviennent à la lecture que la compagnie veut en donner. En revanche, la dramaturgie pratiquée par Marie Brillant fait intervenir les deux sens, puisque le processus de création comprend la composition au sens propre d'une pièce, ainsi que son « passage à la scène ». On est tenté d'écarter la composition de la pièce de la réflexion et de la poser comme antérieure, pour se pencher uniquement sur les modalités du passage de ce texte au plateau, et mettre en regard deux pratiques de la « dramaturgie 2 ». Ce n'est cependant possible qu'en partie, car ces deux moments ne sont pas si distincts que cela.

3. L'écriture du texte *d'En cas de nécessité absolue, lâche la bride* : un « double engendrement² »

En effet, il y a bien un moment de composition de la pièce et d'écriture du texte qui est antérieur aux répétitions. Par composition de la pièce, j'entends la mise en ordre des situations, et par écriture, la reformulation de la matière textuelle récoltée. L'entrée en répétition se fait avec un montage de textes, issu du passage des premiers matériaux par la réécriture de la metteuse en scène. Dans ce montage, les textes, ou l'incarnation de telle ou telle figure, sont attribués, et une organisation globale est déjà dessinée.

Mais cette étape n'est pas réellement dissociable du travail qui se déroulera en répétition, en premier lieu parce que la personne qui est à la tête de ces deux opérations est la même, et qu'elle les exécute « dans le même mouvement », un peu à la manière des « auteurs en scène » dont parle Marion Cousin³.

Marie Brillant lit et écrit en vue de la scène, comme elle l'explique par cet exemple :

J'aime toujours lire des textes scientifiques parce que je sais que je veux une expérience pseudo scientifique sur scène. Donc quand je lis, je choisis cette matière là parce que je sais déjà comment va être cette expérience scientifique.

¹ *Ibid.*, p. 7.

² DANAN Joseph, *op. cit.*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 21.

³ SERMON Julie et RYNGAERT Jean-Pierre, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 72.

Ce n'est pas pour autant que c'est écrit dans le détail, mais je sais exactement la situation qui va en découler.¹

C'est-à-dire que la mise en scène est déjà présente dans le moment de l'écriture, et guide déjà ce geste, bien qu'il lui soit antérieur. C'est toujours plus ou moins le cas chez les auteurs dramatiques, mais cela va plus loin ici.

Ce n'est en effet pas un texte que Marie Brillant apporte le premier jour des répétitions, c'est un montage, une trame ouverte. La mise en scène n'y est inscrite qu'en partie. Il reste des situations à définir, certaines ont leur position, mais d'autres sont indéterminées, leur place dans le montage est à trouver, d'autres encore sont simplement définies, sans que les dialogues soient rédigés. Ce sont des vides à combler sans commune mesure avec ceux qui existent inévitablement dans un texte dramatique et qui constituent son « devenir scénique² ».

Et enfin, même ce qui était *a priori* fixé est susceptible d'évoluer. La pièce se réécrit sans cesse. Au cours de cette création, j'ai dénombré sept versions du texte de la pièce, au gré des réécritures demandées par les comédiens, le dispositif, ou pour mieux traiter le thème, et il est encore amené à évoluer pour la reprise en septembre. C'est bien parce que les deux gestes, celui d'écriture et celui de mise en scène, sont intimement liés que ces modifications ont lieu en si grand nombre.

Cette multiplication des versions du texte révèle aussi, paradoxalement, l'importance qu'il a dans le processus. Il est capital pour la metteuse en scène que le texte suive les évolutions du plateau, qu'il soit une trace fiable et contienne toutes les modifications survenues au cours des répétitions. Elle ne va pas jusqu'à chercher à le publier, mais il est déposé à la SACD, ce qui est un signe de la valeur qu'il a dans la création. Cette démarche de protection du texte est apparue lors de la précédente création, *Copula*, qui correspond à un moment de passage dans l'écriture de Marie Brillant. D'une période où elle composait le texte de ses spectacles à partir d'autres textes, qui étaient respectés dans la lettre, elle est passée à une autre période où le travail d'adaptation est plus conséquent, les textes de départ étant réellement réécrits par la metteuse en scène avant d'accéder au plateau.

Le texte, loin d'être absent dans le travail d'Allerlei, y occupe une place ambiguë, complexe. On voit qu'il est à la fois antérieur et simultané au travail de plateau. Dans un premier temps, celui de son établissement et le début des répétitions

¹ Annexe 1 : Entretien avec Marie Brillant.

² SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, p. 62.

(qui commencent par des lectures du montage), le texte est central. Certaines modifications sont faites à la table : c'est en décembre, par exemple, sans passage par le plateau, qu'a été prise la décision de renoncer à la deuxième partie du spectacle, qui devait se dérouler dans le hall du théâtre, avec participation des spectateurs.

Dans un second temps, après le début des répétitions, c'est le travail au plateau qui va modifier le texte. Ainsi, le texte d'une scène, comportant un énoncé d'énigme, et sa résolution, a beaucoup évolué au cours de son travail : il fallait trouver comment poser l'énigme pour qu'elle trouve un écho sur le plateau, et surtout comment énoncer sa résolution. Je viens de donner deux exemples dans lesquels il est facile de déterminer quelle partie du travail influence l'autre, ce qui est loin d'être toujours le cas. Ces exemples illustrent les propos de Joseph Danan :

Il faudrait donc parler d'une double origine, d'un double engendrement : de deux mouvements, partis l'un du texte, l'autre de la scène, allant à la rencontre l'un de l'autre et se rejoignant dans la représentation.¹

Ce double mouvement est particulièrement visible, puisque le texte est malléable. Il n'en demeure pas moins que la dramaturgie 1 commande à la dramaturgie 2 dans ce spectacle, selon le mécanisme que décrit Danan :

Lorsqu'on choisit de mettre en scène une pièce classique ou contemporaine, pourvue d'une dramaturgie au sens 1, celle-ci est incontournable et détermine, ou entre pour une grande part dans la détermination de la dramaturgie 2 et de la mise en scène. C'est-à-dire qu'elle impose, qu'on le veuille ou non, une relative subordination des autres matériaux de la représentation à celui-ci : non le texte, en fait (c'est pourquoi nous refusons le textocentrisme), mais la dramaturgie 1. Plutôt que de textocentrisme, il faudrait parler, si le barbarisme n'était trop dur à faire passer, de dramaturgocentrisme.²

En effet, on ne peut parler de textocentrisme, puisque le texte est toujours remis en question. En revanche, il y a bel et bien une structure qui commande l'organisation du spectacle, c'est celle de la logique du jeu télévisé. De cette logique découle la continuité narrative et psychologique. Marie Brilliant l'exprime très clairement : « avec le cadre que j'avais créé, je n'avais pas le choix³ ». C'est ce cadre qui constitue la « dramaturgie 1 » du spectacle. On a donc affaire ici à une dramaturgie non du texte, ni du thème, mais du cadre.

¹ DANAN Joseph, *op. cit.*, p. 21.

² DANAN Joseph, *op. cit.*, p. 30.

³ Annexe 1 : Entretien avec Marie Brilliant.

4. « L'état d'esprit dramaturgique¹ »

L'état d'esprit dramaturgique est une notion définie par Bernard Dort dans son article éponyme pour la revue *Théâtre/Public*². Après avoir refusé l'idée que la dramaturgie soit une affaire de spécialiste, ce en quoi il rejoint Antoine Vitez³, il déclare :

La réflexion dramaturgique est présente (consciemment ou non) à tous les niveaux de la réalisation. Impossible de la limiter à un élément ou à un acte. Elle concerne aussi bien l'élaboration du décor, le jeu des acteurs que le travail du « dramaturge » proprement dit. Impossible de circonscrire au théâtre un domaine dramaturgique. Aussi, plutôt que de travail dramaturgique, parlerai-je d'*état d'esprit dramaturgique*.⁴

La dramaturgie est définie par Dort comme une pratique transversale et collective. Ces caractéristiques sont présentes dans le travail autant du Bouc sur le toit que d'Allerlei. En effet, l'absence de dramaturge en titre dans leurs équipes n'est pas compensée par les seules metteuses en scène, comme on pourrait le croire, mais bien par l'ensemble de l'équipe de création. Virginie Berthier l'explique :

Les comédiens s'emparent beaucoup du matériau, ils sont très partie prenante. Et les autres membres de l'équipe aussi. C'est pour ça qu'ils peuvent vraiment parler de leur endroit du processus et de ce qu'ils y trouvent, ce qui les intéresse...⁵

Cette dimension collective est à nuancer légèrement chez Allerlei, qui d'ailleurs ne le revendique pas toujours. En effet, le projet est défini comme celui de Marie Brillant, c'est elle qui choisit le thème, et la constitution du montage, le premier moment dramaturgique, se fait en solitaire. De plus, dans la mesure où ce montage ne rend que partiellement compte de son projet, elle se trouve davantage en position d'autorité que Virginie Berthier, qui se place à peu près au même niveau de connaissance du texte et du projet que les comédiens et le reste de l'équipe. Là où Virginie Berthier parle de cheminement vers le texte, comme pour en trouver une sorte d'essence, il s'agit chez Allerlei de cheminer vers la vision qu'a Marie Brillant de la représentation. Mais tout de même, l'organisation par Marie Brillant de séances préparatoires avec les comédiens témoigne de leur part dans le processus de composition de la pièce, ainsi que les

¹ DORT Bernard, "L'état d'esprit dramaturgique", in *Théâtre/Public*, n° 67, janvier-février 1986.

² *Ibid.*

³ VITEZ Antoine, "Le Dramaturge", in *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, 1991, p. 118.

⁴ DORT Bernard, *loc. cit.*

⁵ Annexe 2 : Entretien avec Virginie Berthier.

fréquentes interruptions du travail de répétition pour débattre à nouveau du thème ou du cadre choisi. On peut noter également, à titre d'exemple, que Vincent Guyot, le créateur lumière de la compagnie, a organisé seul une progression dramaturgique de la lumière au sein du spectacle.

5. Place des interprètes

D'un côté comme de l'autre, le choix des interprètes est déterminant dans le processus de création, ce qui révèle leur importance. Virginie Berthier déclare : « c'est la mise en présence de ces personnes, qui ont chacune des univers très différents, et qui viennent de milieux artistiques très différents qui va nourrir la création¹ », tandis que Marie Brilliant affirme : « J'écris pour ces personnes là. Je sais déjà qui va jouer et j'écris les textes pour ces personnes, je sais à qui je les attribue² ». La distribution est déterminante d'un côté pour la constitution d'une équipe de travail favorable à un texte en particulier, de l'autre pour l'écriture de la pièce.

Cette grande part laissée aux divers interprètes que sont les autres membres de l'équipe transparaît dans le choix qui est fait d'un côté comme de l'autre de poursuivre des collaborations avec les mêmes personnes. Cela dénote un besoin de connaissance des membres entre eux afin d'avoir une certaine confiance quant à la place qu'ils pourront prendre dans le processus et l'autonomie qu'ils pourront y avoir.

La pratique de l'état d'esprit dramaturgique s'accompagne de la reconnaissance d'une « dramaturgie en acte » à l'œuvre chez les interprètes, définie ainsi dans l'ouvrage collectif *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* :

L'expression « dramaturgie en acte » caractérise le travail dramaturgique du point de vue de l'interprète : « Les comédiens, des dramaturges en action », écrivait Bernard Dort. L'interprète pratique, en effet, comme l'explique le chorégraphe Boris Charmatz une forme d'« autodramaturgie », intuitive, chevillée à son corps, qui se réalise dans le choix d'un geste, d'une intonation, d'un déplacement...³

C'est une forme de la dramaturgie des interprètes, traduite par le travail sous forme de proposition des comédiens (ou créateur lumière, son, scénographe,...), suivie d'un retour du metteur en scène, conduisant à une nouvelle proposition, etc. Cette façon de travailler, largement répandue, correspond à la description que fait Bernard Dort de

¹ Annexe 2 : Entretien avec Virginie Berthier.

² Annexe 1 : Entretien avec Marie Brilliant.

³ *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, op. cit., p. 39.

son travail avec les élèves comédiens au Conservatoire, ainsi qu'à la pratique d'Antoine Vitez, issue des ateliers à Ivry mais qu'il a généralisée. Elle est rendue possible par l'existence d'un « terrain commun à tous ceux qui font le spectacle¹ », construit au fil des répétitions et des réunions dramaturgiques, et que Vitez décrit comme ceci :

Je me tiens au milieu des élèves, et soudain je vois dans la relation hasardeuse des corps entre eux, sur la scène, un sens que je n'avais pas imaginé, qu'ils n'avaient pas imaginé eux-mêmes, et je leur renvoie ce sens, je l'explique à haute voix, il me semble ainsi que je leur restitue ce qui s'était échappé d'eux à leur insu.²

Ce processus est caractéristique de la pratique du Bouc sur le toit, dont la metteuse en scène, on l'a vu plus haut, n'envisage pas tellement sa fonction comme directrice d'acteur, mais plutôt comme dramaturge, regard extérieur, coordinatrice des propositions. Marie Brilliant fait de la direction d'acteur de façon plus marquée (car Virginie Berthier en fait, inévitablement), mais elle la pratique en partie sur ce mode là, à partir d'improvisations des comédiens.

6. Un même état d'esprit, deux mises en pratique

L'état d'esprit dramaturgique est donc partagé par les deux compagnies. Toutefois, on va voir que cet état d'esprit dramaturgique ne se traduit pas selon les mêmes modalités.

a. Dramaturgie de concept

Dans la création d'*En cas de nécessité absolue, lâche la bride*, du fait que les répétitions aient toutes été concentrées sur la période de résidence de création, un grand nombre de choses ont été définies en amont, *a priori*, sur la base du travail de Marie Brilliant seule, et du travail collectif à la table. Il n'y a pas eu d'abord du plateau dans les débuts de la création. On peut parler de dramaturgie de concept, selon la définition de Marianne Van Kerkhoven, reprise par les auteurs de *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* :

La dramaturgie de concept désigne une dramaturgie établie préalablement aux répétitions par le dramaturge et le metteur en scène : « tous les choix qui

¹ BENHAMOU Anne-Françoise, *Dramaturgies de plateau*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 64.

² VITEZ Antoine, *op. cit.*, p. 133.

s'imposent au cours du processus de répétition sont soumis à un test de validité ou de crédibilité par rapport à ce concept ».¹

A ceci près qu'elle est définie, non pas « par le dramaturge et le metteur en scène », mais plutôt par l'ensemble des comédiens-dramaturges et la metteuse en scène.

Cette pratique comporte un risque, comme le remarque Joseph Danan :

Il faut souligner que l'antériorité du travail dramaturgique dans le processus d'élaboration de la représentation n'est pas sans conséquences. Il balise en effet de telle manière le travail des répétitions et de la mise en scène, élaborant comme un préalable ce que l'on n'hésite pas à appeler *la* dramaturgie du spectacle (avec ce que cela implique de globalisant), que la mise en scène peut se trouver *commandée* par celle-ci.²

C'est en effet ce qui a été le cas lors de la création d'Allerlei, comme je le faisais remarquer plus haut à propos de la structure commandant la représentation, et la sensation de ne pas avoir eu le choix exprimée par Marie Brillant : une fois que le cadre est posé, il est trop tard pour revenir en arrière, à moins d'annuler les représentations et de reprendre du temps de répétition.

b. Dramaturgie de processus

Il y a bien un travail préalable sur le texte dans la démarche du Bouc sur le toit, pris en charge par Virginie Berthier. Il consiste surtout en des lectures de textes périphériques, de la documentation, l'analyse de la forme du texte. Mais il est assez peu conséquent. La metteuse en scène décrit le début du processus de cette façon :

Au tout début d'un travail, quand on est tous au même point, et moi y compris – parce que je travaille sur les textes avant mais c'est beaucoup au plateau que je les comprends – on est un peu tous là, c'est vraiment une chose intéressante. Parce que ce qui serait du travail à la table, ne se fait en fait pas vraiment autour de la table, on est vraiment très proches du plateau, mais il y a beaucoup de discussion, de débat, de contresens faits, mais comme on les fait ensemble cela permet d'avoir le même bagage en termes de cheminement.³

La position adoptée ici est évidemment en lien avec la reconnaissance de la dramaturgie en acte évoquée plus haut. On est aussi ici très proche de la position d'Antoine Vitez :

Certains, à l'instar d'Antoine Vitez, choisissent donc de débiter le travail dramaturgique au plateau : « C'est là, dans le choix entre un geste et un autre,

¹ *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, op. cit., p. 25.

² DANAN Joseph, op. cit., p. 34.

³ Annexe 2 : Entretien avec Virginie Berthier.

entre une intonation et une autre, entre un geste verbal ou corporel, que je place la dramaturgie. Mon 'travail à la table' se fait hors de la table ».¹

D'après *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, on peut rapprocher cette démarche de la « dramaturgie de processus », qui s'oppose à la « dramaturgie de concept » :

Le modèle processuel suppose, en effet, de partir avec des interprètes et des propositions de plateau avec le moins possible d'*a priori* dramaturgiques sur le texte ou le thème qui donnera lieu à la représentation. Les recherches dramaturgiques se développent au fur et à mesure des répétitions, en fonction des besoins, pour nourrir ou relancer une proposition, sous le regard ou non d'un dramaturge.²

Ce mode de fonctionnement découle non seulement d'un besoin d'être au sein d'un collectif pour avancer dans l'appréhension de la pièce dans sa globalité, mais également du besoin de l'incarnation. C'est ce qu'explique Virginie Berthier :

Tout le travail ça va être de comprendre le texte. On pourrait croire que j'arrive à le faire toute seule mais non. Ça doit vraiment passer par les corps des comédiens et par leur rencontre. Les enjeux sont réels, il ne s'agit pas de les réécrire ou de les inventer ou de les projeter, tout est là. Mais il faut vraiment mettre le texte en corps et l'incarner pour le défricher et comprendre toutes les strates de sens et d'influences, pour qu'au final ils sachent ce qu'ils disent, tout simplement.³

On se rapproche ici à nouveau de Vitez, et de sa fameuse analogie entre le texte et un sphinx :

Naturellement on peut traduire, comme font les professeurs avec les auteurs classiques dans les livres de classe, mettre des notes et expliquer qu'ici l'apôtre veut dire ceci, et là encore ceci. Mais non, il ne veut pas dire, il dit. Et notre travail à nous, notre travail impossible, c'est de montrer avec le corps ce qu'il dit, ou plutôt de résoudre, par le corps, l'énigme. Le texte est un sphinx.⁴

Cela s'est particulièrement vérifié lors du travail sur *Sei*, texte extrêmement poétique et énigmatique, mais dont les comédiens et Virginie Berthier affirment qu'en réalité tout est concret, relié directement aux corps des comédiens et à la situation. Mais il leur était impossible de s'en rendre compte avant de l'éprouver au sein des improvisations, qui obligent le comédien, à « résoudre l'énigme par le corps », au sens propre.

¹ *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, *op. cit.*, p. 160.

² *Ibid.*, p. 129.

³ Annexe 2 : Entretien avec Virginie Berthier.

⁴ VITEZ Antoine, *op. cit.*, p. 350.

La dramaturgie, autant chez Allerlei que chez le Bouc sur le toit, se définit comme une recherche. Recherche documentaire en amont qui alimente le travail, recherche de la structure de la pièce, et recherche des solutions scéniques justes pour rendre au mieux ce que les équipes perçoivent du thème ou des pièces. On a donc affaire à deux compagnies qui se rejoignent sur un principe général de travail : l'abord de la recherche du sens et de la forme justes de façon collective. Toutefois, et à l'inverse de ce que j'avais pu imaginer, Allerlei effectue ce travail en amont, et en dehors du plateau, tandis que le Bouc sur le toit se refuse à élaborer un projet de façon uniquement théorique, *a priori*. C'est une différence que l'on va retrouver dans la façon dont les deux compagnies ont mis en place le travail avec un scénographe, et la façon dont les scénographies des trois spectacles ont été conçues.

II. Scénographie : processus et décors

L'objet de cette partie est de mieux cerner les liens entre la dramaturgie et la scénographie lors de la conception des scénographies. Il s'agit d'analyser comment ces liens se manifestent sur les trois scénographies étudiées, et quels principes sont utilisés lors du travail entre ces deux notions.

A. Processus scénographiques

1. Une « architecture temporaire »

Bureau A réunit les deux architectes suisses Daniel Zamarbide et Leopold Banchini. Ces deux architectes considèrent que leur métier ne se limite pas à la construction de bâtiments et ont une pratique pluridisciplinaire¹. Ils participent à toutes sortes de projets quelle que soit leur nature, plus ou moins en lien avec l'architecture.

Leur position par rapport à la scénographie est proche de celle d'Eric Charbeau, qui pense la scénographie « comme un domaine de l'architecture² », puisqu'ils envisagent la scénographie comme « une architecture temporaire qui doit être pensée et réalisée pour une “tranche de vie” bien spécifique et définie³ ». Il s'agit de répondre à une commande en créant un objet qui doit pouvoir être utilisé le temps de la pièce. Cela passe par la « construction de situations où l'architecture joue un rôle de support ». Cette notion de support est particulièrement intéressante, puisqu'elle peut évoquer à la fois l'idée de points d'appui pour le comédien et de guide pour le regard du spectateur.

Cette conception n'a pas été sans problème dans l'amont du travail de répétition, puisqu'elle a été à l'origine d'un malentendu. Comme l'explique Marie Brillant⁴, elle a d'abord fait appel à Daniel Zamarbide pour qu'il travaille en tant que scénographe sur la création du spectacle, pensant alors qu'il serait présent pendant les répétitions pour avoir un regard spécifique sur l'espace, mais pas forcément pour construire quelque chose. Cette demande a été interprétée par l'architecte comme la commande d'une scénographie en tant qu'objet. On voit bien ici que les deux sens du mot ne sont pas forcément distincts de façon évidente dans la pratique.

¹ Annexe 4 : Entretien avec Bureau A, courriel reçu le 24/04/14.

² CHARBEAU Eric, « Architecte-scénographe », in LESAGE Daniel et LEMAIRE Véronique (textes réunis par), *Qu'est-ce que la scénographie ? Vol. I Processus et parole de scénographes*, Etudes théâtrales n°53, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2012, p. 49.

³ Annexe 4 : Entretien avec Bureau A.

⁴ Annexe 1 : Entretien avec Marie Brillant.

Daniel Zamarbide a donc travaillé sur une proposition sous forme de maquette, ce qui a surpris Marie Brillant mais qu'elle a décidé d'accepter pour expérimenter le travail avec un espace contraignant, puisqu'il lui semblait que ce n'était pas sans rapport avec la thématique de la rigueur qu'elle voulait traiter.

Daniel Zamarbide et Leopold Banchini définissent leur manière de travailler comme « intuitive et référencée¹ ». Le projet sur lequel ils travaillent se construit par l'échange des premières idées et sensations l'un de l'autre et l'approfondissement de celles-ci dans la ligne du projet. Ces premières intuitions sont enrichies par un ensemble de références qu'ils cultivent tout au long de leurs activités et expériences personnelles. Il y a dans cette façon de travailler la reconnaissance de l'existence d'un « état esprit » commun, que Daniel Zamarbide décrit comme un « monde culturel² », celui du Bureau. Ce monde se construit tout au long de la collaboration entre les deux architectes, au-delà de l'échelle d'un projet.

L'importance des expériences personnelles et des premières intuitions est souvent relevée par des scénographes quand ils évoquent leur travail³. Elles sont liées à la création d'un univers, et elles permettent d'alimenter le rêve du scénographe qui vient se confronter au rêve du reste de l'équipe, le nourrir ou le contrarier, c'est selon.

Pour créer la scénographie d'*En cas de nécessité absolue, lâche la bride*, Daniel Zamarbide et Leopold Banchini ont suivi leur processus de création habituel, mais en croisant leurs intuitions et références personnelles avec des indications données par Marie Brillant sur la nature du projet. Dans leur texte *Rigorism*⁴ ils évoquent les principes auxquels ils ont abouti : d'abord l'origine de la scénographie comme création d'un point de vue idéal. Ce point de vue oriente le regard de façon à faire fonctionner l'illusion de la perspective, qui exige une rigueur mathématique. De là vient la forme de la structure, la succession des cadres et la convergence des lignes vers le point de fuite.

Le deuxième principe mobilisé découle du premier, et il s'agit de l'idée de manipulation de l'opinion, liée à la manipulation du regard. Ce principe est appliqué à l'époque contemporaine, et répondait à l'envie de Marie Brillant de traiter de la relativité de la rigueur, et il faisait également référence à l'exigence de rigueur

¹ Annexe 4 : Entretien avec Bureau A.

² *Id*

³ LESAGE Daniel et LEMAIRE Véronique (textes réunis par), *Qu'est-ce que la scénographie ? Vol. I Processus et parole de scénographes*, Etudes théâtrales n°53, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2012.

⁴ BANCHINI Leopold et ZAMARBIDE Daniel, *Rigorism*, texte publié en ligne: <http://a-bureau.com/ALLERLEI.html> (consulté le 25/04/14)

proclamée partout en Europe, point de départ de la création. De ce deuxième principe est venue la dimension télévisuelle du jeu qu'imaginait Marie Brillant, ainsi que les papiers bleus et leurs motifs imprimés.

L'élaboration de la scénographie s'est surtout faite entre eux deux, selon les indications de Marie Brillant concernant l'évolution du montage et ses besoins pratiques (il fallait, par exemple, que l'un des cadres puisse servir de table pour l'une des situations). En effet, la scénographie devait être construite aux ateliers de la ville de Grenoble en décembre. Aucun temps de répétition n'étant prévu avant, il a été impossible que Bureau A voie des moments de travail des comédiens sur le plateau. On a donc affaire à une proposition scénographique *a priori*, à laquelle le jeu et la mise en scène vont devoir s'adapter.

Il y a l'idée d'une contrainte, dans tout ce que cela peut avoir de paralysant mais aussi de dynamisant pour le spectacle comme nous le verrons plus bas.

2. Etre à l'écoute

Juliette Morel est scénographe, formée à l'ENSATT après des études en arts appliqués et en arts du spectacle. Elle aussi exerce en dehors du cadre du théâtre, notamment en muséographie, et travaille également sur des installations dans l'espace public et a un fort lien à la création *in situ*. Elle envisage la scénographie d'abord par son rapport au public. Elle avait déjà une expérience auprès du Bouc sur le toit puisqu'elle avait participé en tant que scénographe à la création d'*Henry 5, here and there, o'er times*. Cependant, c'était un travail tout à fait différent, *in situ*, demandant plutôt un regard sur l'espace et l'organisation d'un lieu déjà existant avec sa structure propre, qu'un travail de conception et de construction d'un décor.

Ici, la scénographe a pu assister à des répétitions avant de concevoir le décor. C'est un point important pour Virginie Berthier par rapport au processus de travail et cela l'est aussi pour la scénographe, qui dit avoir « du mal à faire des choix » et avoir « besoin de tester beaucoup¹ » avant de pouvoir fixer une disposition et plus encore une construction. Elle a donc pu être présente sur l'ensemble du processus pour *Noces*. *Sei* ayant commencé le travail plus tôt, une première semaine de recherches avait déjà eu lieu sans elle lorsqu'elle est arrivée sur le projet. Elle a alors dû composer avec ce qui avait déjà émergé avant son arrivée.

¹ Annexe 5 : Entretien avec Juliette Morel, réalisé le 21/05/14.

Son abord de la scénographie est plus proche de celui que décrit Laurence Villerot dans *Qu'est-ce que la scénographie*, pour qui « l'objectif est de rendre concrète et matérielle la singularité du théâtre qu'un metteur en scène a à l'esprit [...]. Un scénographe doit selon moi avoir de bonnes oreilles, écouter le plus attentivement possible le projet pour le soutenir, l'accompagner, le faire évoluer¹ ». C'est pour cette raison que la scénographe est présente lors des premières répétitions, dès le début du processus, afin de cerner le mieux possible le projet et la façon d'y inscrire la scénographie.

Dans son processus de création, Juliette Morel s'appuie sur des thèmes et des suppositions tirés du texte, dégagés par l'ensemble de l'équipe lors des discussions dramaturgiques. Par exemple, un fait clair de *Noces* est le refus de Margot d'ouvrir son lit à son nouvel époux. Ceci amène l'idée que des draps blancs, signe de cette union non consommée, soient changés tous les matins bien que propres, et s'accumulent au fur et à mesure de la pièce. Puis l'on pense que cette accumulation peut être utilisée par Margot pour recouvrir les meubles comme pour préparer un départ de cette chambre qui appartient à l'enfance, départ qui effectivement a lieu à la fin de la pièce. Juliette Morel décrit très bien les évolutions de ces thèmes et hypothèses dramaturgiques et leur impact sur l'espace pour l'une et l'autre des pièces lors de notre entretien².

Ces hypothèses ne sont pas la seule source du travail, qui est alimenté aussi par des recherches historiques et iconographiques sur l'époque et des points thématique identifiés (pour *Noces*, l'idée de passage de l'enfance à l'âge adulte par exemple), et de la documentation autour du contexte historique du sujet de la pièce.

Un autre appui est la façon dont les comédiens s'emparent du texte au plateau. Cela est évident dans le cas de *Sei* : comme des répétitions ont déjà eu lieu, et que des choses ont été amorcées sur l'espace à ce moment, la scénographe repart de ce qui a été mis en place pour construire son projet. En l'occurrence, il s'agissait de tissus fixés sur un cadre pouvant supporter des vidéoprojections. Mais cela a aussi été le cas pour *Noces* : devant la forme du texte et les premières lectures au plateau, Juliette Morel ressent la nécessité d'un espace qui soit un appui pour le jeu des comédiennes, pour inscrire le texte dans les corps et le rendre très concret. Il s'agit d'avoir une vision d'ensemble et de repérer les manques du projet, et envisager la place de la scénographie

¹ VILLEROT Laurence, « Etre au service », entretien avec ROBIC Gilles, in LESAGE Daniel et LEMAIRE Véronique (textes réunis par), *op. cit.*, p. 72

² Annexe 5 : Entretien avec Juliette Morel.

dans ces manques (c'est aussi de cette façon que pour la création de la troisième pièce du triptyque, *Tentative de saisine*, Juliette Morel envisage sa place plutôt du côté de la vidéo que de la constitution de l'espace scénique, les comédiens et la metteuse en scène ayant déjà avancé sans elle et étant assez autonomes sur ce point¹).

La conception à proprement parler est donc précédée de temps de travail au plateau, qui permettent de questionner à la fois l'espace de la pièce de façon dramaturgique : *Noces* se passe-t-il vraiment dans la chambre de Margot ? *Sei* a-t-il vraiment lieu dans un cabaret ? Et de façon pratique, en cherchant de quoi matérialiser les premières intuitions pour expérimenter ce que cela crée, par exemple en tendant des tissus pour former l'angle de la pièce imaginé pour *Noces*.

Enfin, ce temps de travail au plateau est suivi d'un temps de travail solitaire de la scénographe, qui se penche sur les questions pratiques de faisabilité, d'un point de vue physique (plans) et économiques. Ces deux dimensions influent les volontés initiales quant aux scénographies : ainsi la plateforme de *Sei* aura trois mâts au lieu d'un pour assurer sa stabilité, les châssis de *Noces* seront recouverts de bâche et non de papier pour tenir le budget².

Comme le jeu d'un comédien, les scénographies se dessinent au moyen d'allers-retours entre des propositions de la part du scénographe et les retours du metteur en scène, et la composante technique et économique. Dans les deux pratiques décrites ci-dessus, on a d'un côté une proposition née du dialogue de deux univers, celui du Bureau A et celui que Marie Brillant était en train de constituer pour son spectacle, de l'autre une proposition qui se dessine au cours des répétitions, à l'écoute du travail du plateau et des discussions dramaturgiques.

B. Les décors, images de la dramaturgie

1. Structure et thème

D'après Michel Boermans, « l'espace dans lequel s'inscrit le projet est limité par celui du plateau, celui de la liberté de mouvement des acteurs et celui réservé aux

¹ Annexe 5 : Entretien avec Juliette Morel.

² *Id.*

spectateurs – sans qui il n'existe pas. L'espace scénographique est un espace d'espaces¹ ». C'est la façon dont sont constitués ces différents espaces qui va définir la scénographie du spectacle, qui dans cette définition agit de façon surtout restrictive, par les limites qu'elle pose, les espaces qu'elle autorise à certains et réserve à d'autres. La scénographie est donc création d'une contrainte, d'une structure. Philippe Marioge l'identifie à un « squelette », sur lequel viennent « se greffer la chair, l'énergie, le souffle, la voix, l'imagination ». Pour lui aussi la scénographie est « organisation spatiale² ». Il s'agit pour lui de « trouver la forme qui répond aux intentions du spectacle et de la radicaliser à l'extrême afin de servir de guide, de jauge, pendant le travail de mise en scène ; trouver la forme *obligée et obligeante* ». La forme est « obligée » car elle est soumise à des contraintes physiques et techniques, mais aussi parce qu'elle doit répondre d'une manière ou d'une autre à la dramaturgie du spectacle. Elle est « obligeante » car elle structure.

Alexandre de Dardel déclare que « la scénographie doit être capable d'exposer la structure de la dramaturgie³ ». On le comprend bien à la lumière de cette citation tirée de *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*:

Le dramaturge génère du mouvement, des déplacements concrets et symboliques, autant qu'il y réagit. Incarnée ou non dans une seule et même personne, la dramaturgie se révèle être une activité cinétique à plusieurs niveaux : mouvement et mise en scène de la pensée, travail du mouvement du texte et des corps, ébranlement des spectateurs. [...] De manière récurrente, la dramaturgie, « pensée qui se met en marche », est ainsi décrite comme une mise en circulation d'énergie, une mise en œuvre, une activation, un travail au sens physique du terme : « La dramaturgie dans ce sens est donc comme le filtre, le canal à travers lequel une énergie se transforme en mouvement », explique par exemple Franco Ruffini dans la lignée d'Eugenio Barba.⁴

Le travail du scénographe est alors très proche de celui du dramaturge, puisqu'il génère lui aussi du mouvement et ébranle les spectateurs, de façon concrète aussi bien que symbolique. La scénographie aussi se fait activation du sens, elle devient « le filtre » à travers lequel le spectateur perçoit le spectacle. Cette idée rejoint un autre point de vue, évoqué par Antoine Vitez :

¹ BOERMANS Michel, « Effacer les traces », in LESAGE Daniel et LEMAIRE Véronique (textes réunis par), *op. cit.*, p. 103.

² MARIOGE Philippe, « Compagnon du Prévoir », in LESAGE Daniel et LEMAIRE Véronique (textes réunis par), *op. cit.*, p. 61-62.

³ De DARDEL Alexandre, « Un minimalisme spectaculaire », in BOUCRIS Luc, FREYDEFONT Marcel, LEMAIRE Véronique, SARTI Raymond, (dir.), *Qu'est-ce que la scénographie ? Vol. II Pratiques et enseignements*, Etudes théâtrales n°54-55, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2012, p.62.

⁴ *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, *op. cit.*, p. 107-108.

Plus tard, enfin, j'ai abandonné le thème pour la fable, la trame pour la chaîne ou plutôt j'ai abandonné au scénographe le soin de donner le thème, ainsi l'escalier et les rochers de *Macbeth*, l'escalier de *La Célestine* [...].¹

Le scénographe est chargé de « donner le thème », c'est-à-dire de trouver une construction scénique qui traduise les enjeux de la pièce, là où le metteur en scène et les comédiens s'occupent de la fable, de « raconter l'histoire ». Cela correspond à ce que j'ai pu observer à travers les scénographies des trois spectacles que j'ai étudiés.

2. Analyse des décors

Je vais maintenant décrire les scénographies des trois spectacles pour voir en quoi elles donnent une image de la structure des pièces et comment elles « donnent le thème » du projet dramaturgique.

a. *En cas de nécessité absolue, lâche la bride*



© Dylan Perrenoud

La scénographie d'*En cas de nécessité absolue, lâche la bride* est constituée par différents cadres métalliques, de formes géométriques très nettes, qui sont alignés les uns derrière les autres. Sur ces cadres sont agrafés des papiers bleus, sur lesquels sont imprimés des motifs inspirés des décors de jeux télévisés et d'émissions politiques. Les structures sont conçues de façon à ce qu'une fois tous les papiers en place, la première face cache toutes les autres, et ainsi de suite au fur et mesure du déchirement des papiers.

¹ VITEZ Antoine, *op. cit.*, p. 159.

L'ensemble de la structure est donc construit sur un point de fuite qui se trouve au centre du fond de scène. La structure est très délimitée, toute en droites, parallèles et angles. Elle est comme posée au milieu de la scène, et elle ne donne pas l'impression de s'ouvrir, mais plutôt d'être autonome, suffisante à elle-même, stable. Cette impression est liée au fait que la structure est bien distincte des murs du théâtre car il y a de l'espace entre les deux, et aussi à l'utilisation de la perspective et du point de fuite, qui concentre le regard et permet de l'englober tout entière. La distinction est également marquée par le fait que de toute évidence, les règles qui ont régi la construction de la structure ne sont pas les mêmes que celles du théâtre, laissé à nu, sans pendrillon, ce qui laisse voir les câbles, l'extincteur, la porte des coulisses : un agencement fonctionnel, alors que l'agencement de la structure est purement esthétique.

Le choix du papier qui recouvre les cadres ainsi que le style des dessins qui y sont imprimés laisse entendre une certaine facticité du décor et dénonce une forme d'illusion, comme l'expliquent les concepteurs (en anglais, je traduis) lorsqu'ils parlent de la « géométrie nue des structures d'acier¹ » dissimulée par « du papier imprimé bon marché présentant la prétendue innocence des esthétiques d'émission télévisuelle² ». Derrière des dessins apparemment anodins se cachent des structures agressives. La notion d'illusion est aussi rendue par le fait qu'un papier en cache d'autres. Ce mécanisme est très vite compris, de même que le systématisme qui fait que l'on avance dans la structure au fur et à mesure de la pièce, mais sans que l'on puisse déterminer combien il y aura de faces avant de mettre la structure à nu.

La construction sur le point de fuite créée aussi une dynamique en direction du fond de scène, c'est-à-dire droit dans le mur. La logique de progression de la pièce est de s'enfoncer toujours plus profondément dans la rigueur (ici incarnée par cette structure), en pleine conscience de son caractère factice et sans issue possible.

N. B. : D'autres images de la scénographie sont en ligne sur le site de Bureau A : <http://a-bureau.com/ALLERLEI.html>.

¹ BANCHINI Leopold et ZAMARBIDE Daniel, *Rigorism*, texte publié en ligne: <http://a-bureau.com/ALLERLEI.html> (consulté le 25/04/14) : "a naked geometry of steel structures".

² *Id.*: "print cheap paper presenting the pretended innocence of TV shows aesthetics".



b. Noces

L'espace de *Noces* donné par Laura Tirandaz est celui de la chambre de Margot. Cette chambre est matérialisée par des châssis de bois quadrillés, soit deux pans formant un angle qui ferme l'espace sur le centre en fond de scène. Ces châssis sont recouverts de bâche de protection pour les travaux de peinture, transparente. Ils sont complétés par deux paravents mobiles à deux et trois pans qui servent d'accessoires durant la pièce.

L'angle, fermé sur le fond de scène, s'ouvre sur le public, l'incluant dans la chambre. Cet effet est renforcé par la persistance de la lumière sur les spectateurs pendant le spectacle. La chambre de Margot, lieu de l'intimité, est donc exposée aux regards, ce que confirme le choix des bâches pour recouvrir les châssis. La transparence du matériau indique que l'on peut voir l'intérieur de la chambre depuis l'extérieur, ce qui est d'ailleurs confirmé par l'éclairage en contre de ces façades, ainsi que par des jeux d'ombres laissant apparaître des silhouettes sur les bâches.

La fermeture de l'angle sur le fond de scène clôt l'espace, donnant à sentir l'enfermement de Margot, qui est bloquée entre le public et cette fermeture, entre l'exposition et la réclusion. Le quadrillage des châssis n'est d'ailleurs pas sans rappeler une cage grillagée. La disposition des bâches sur les châssis, ainsi que l'aménagement, dans ceux-ci, d'espaces plus ou moins dissimulés humanise le lieu, raconte comment il est habité par son occupante.

Les châssis sont relativement imposants par leur hauteur et définissent très clairement un espace, qui est celui de Margot, prisonnière en quelque sorte. Mais ils définissent aussi un hors-espace : les circulations qui se trouvent derrière et qui ne sont utilisées que par la bonne et la mère, sans que Margot n'en ait conscience.



c. *Sei*

Sei a été joué à l'Ampérage, contrairement aux deux spectacles déjà évoqués qui ont été joués au Théâtre de Poche. La scénographie qui y a été installée comportait plusieurs éléments : une plateforme circulaire, au dessus de laquelle est suspendu un cadre carré où sont accrochés des rideaux de tissus blancs ; des petites tables rondes, placées au premier rang de spectateurs, et dans l'espace entre la plateforme et les tables, un fauteuil à roulette et un miroir. L'espace de la plateforme est celui de *Sei*, celui du fauteuil et des tables appartient à *Polichinelle*.

On retrouve ici ce qu'évoquait Virginie Berthier de son lien à la scénographie : il ne s'agit pas seulement de construire ce qui se trouvera sur scène, mais aussi de choisir un lieu, et de définir le rapport au public dans ce lieu. C'était déjà le cas pour *Noces*, mais cela l'est encore plus ici puisque l'Ampérage n'est pas une salle de théâtre, et il s'agit d'une salle « vide », sans gradinage. La scénographie ici comprend le choix du lieu, et son aménagement, la façon dont les sièges des spectateurs sont placés, par rapport à la structure, et par rapport à la salle.

La structure de la plateforme évoque la cage, par les barres qui viennent se rejoindre au sommet, et les tissus tombant depuis le cadre, qui délimitent un périmètre réduit à l'intérieur de celui du cercle qui l'est déjà. Ces tissus servent à circonscrire. Ils permettent aussi un jeu sur ce qui est montré, ou au contraire voilé aux yeux du public, puisqu'ils peuvent s'ouvrir, se fermer (mais ne sont pas totalement opaques), supporter des projections vidéos. Ils évoquent également l'idée d'un écrin, abritant quelque chose de précieux, que l'on peut partager, ou non, avec le public.

Les rideaux sont faits de patchwork de différents tissus et voilage blancs, ce qui évoque la précarité, le cabaret miteux. Il y a également quelque chose de brechtien dans cet assemblage précaire, qui traduit peut-être la volonté de mise à distance par rapport au spectaculaire qui va être déployé, si l'on en croit le reste du dispositif.

Le choix de l'Ampérage en lui-même raconte lui aussi quelque chose, de l'ordre de la clandestinité, d'un milieu interlope du moins : le parking à traverser pour arriver

devant l'entrée, le couloir qu'il faut passer pour entrer dans la salle, le bar renfoncé derrière les spectateurs, ou encore les sorties sur une arrière-cour contribuent à donner l'impression que ce qui va se passer ne devrait peut-être pas vraiment avoir lieu. Même si la salle est connue, au moins de nom, cette relation au lieu se dessine.

La composition de la plateforme indique le lien au spectaculaire. Mais ce spectaculaire ne peut avoir lieu qu'à l'aide d'un intermédiaire, qui se trouve précisément entre cette plateforme et le public. C'est celui qui habite cet espace qui a le contrôle de la plateforme et des tissus, donc du déroulement du spectacle, alors que l'occupante de la plateforme est tenue de se soumettre aux injonctions de cet intermédiaire entre elle et le public, ce qui traduit la relation de dépendance.

C. Principes de rapport à la dramaturgie

1. Fonctions dramaturgiques du décor

Patrice Pavis énonce trois principales fonctions dramaturgiques du décor¹ : l'« illustration et figuration d'éléments dont on pense qu'ils existeraient dans l'univers dramatique » : le scénographe choisit différents signes plus ou moins naturalistes pour représenter ou évoquer l'espace de la fiction ; la « construction et modification à volonté de la scène considérée comme machine à jouer » : le scénographe imagine des constructions abstraites qui structurent la scène, des modules que les comédiens peuvent manipuler pour créer d'autres formes de structuration, et la « subjectivisation de la scène » : le scénographe joue des couleurs et des lumières pour brouiller la perception et créer une « atmosphère onirique ».

Ces différentes fonctions diffèrent par le rapport que le comédien entretient avec le décor, et donc que le personnage a à son milieu. Dans le premier cas, le comédien se trouve dans le décor, il évolue à l'intérieur mais n'a pas de prise sur lui. C'est le mode de décor qu'André Antoine a défendu, avec l'idée que le milieu social qui détermine l'homme trouve une traduction physique : les mouvements du comédien s'adaptent au décor et non l'inverse. Les changements de décor, s'il y en a, se font pendant les entractes, ou bien par machinerie, de façon « magique ».

¹ PAVIS Patrice, *op. cit.*, p. 80.

Dans le second, le comédien est maître des éléments qui se trouvent sur scène, il peut les manipuler et les agencer en fonction de ses besoins. Ici les changements de décor se font à vue et sont intégrés dans le jeu. Cela traduit le discours inverse, on affirme que l'homme a prise sur son environnement et qu'il peut le modifier.

Enfin, dans le troisième cas, la scénographie apparaît comme une projection mentale des personnages, ou des spectateurs. Dans ce cas, l'environnement apparaît comme créé de toute pièce par le sujet.

On voit comment le choix du type de fonctionnement de la scénographie contient déjà un discours, un mode de pensée, et qu'il doit être fait en accord avec la dramaturgie du spectacle.

Les catégories définies par Patrice Pavis sont schématiques. Il me semble que l'une n'exclut pas l'autre, que l'on peut trouver dans un même spectacle que la scénographie remplit la première puis la seconde fonction dramaturgique, ou bien que les trois sont présentes sur l'ensemble du spectacle : les combinaisons entre ces trois fonctions sont nombreuses.

Dans le cas des trois scénographies étudiées, elles ont toutes une part illustrative : les imprimés de plateau TV d'*En cas de nécessité absolue*, *lâche la bride*, les murs de la chambre de *Noces*, la plateforme de cabaret de *Sei*. Cette part illustrative « donne le thème » : dans ces trois spectacles, il est question de personnages en prise avec un milieu contraignant, voire en situation d'oppression. Chacune des scénographies prévoit des évolutions, qui montrent que les personnages ont prise sur elle, mais la structure globale des objets n'est jamais bousculée, démontée ou déplacée : c'est « elle qui gagne » en quelque sorte.

L'utilisation de la lumière peut renforcer cette fonction illustrative, comme c'est le cas dans *Sei*, où les lumières complètent l'atmosphère miteuse du côté de la salle, et rajoutent au spectaculaire du côté de la scène ; ou bien lui ajouter une fonction plus subjective, ce qui est le cas dans *Noces*, par l'alternance entre les moments de jeu et les moments d'intermèdes, caractérisés par une lumière moins crue sur scène et dans la salle et des jeux d'ombres sur les bâches, qui sèment le doute sur le statut de ces moments.

2. Espaces/lieux

Raymond Sarti déclare :

C'est le temps qui m'a appris à travailler non pas sur des espaces, mais sur des lieux. Je n'apprécie pas les espaces. C'est une distinction fondamentale dans mon travail de scénographe, tant elle est éloignée de celle du *designer*. Des lieux et non des espaces, des lieux pour que cela puisse avoir lieu, pour que cela advienne, et qu'il se passe quelque chose, pour que nous ressentions autre chose, même si nous ne pouvons le définir.¹

Cette distinction entre lieu et espace repose sur l'idée que le lieu incarne le cadre de la fiction alors que l'espace dessine des dynamiques abstraites. Pour Raymond Sarti, elle est liée à la temporalité du processus : une scénographie dessinée très tôt est un espace, alors qu'une scénographie réalisée après du temps passé en répétition, à s'imprégner de ce qui est en train de travailler, est un lieu.

Cette distinction est assez marquée entre le travail de Bureau A pour *En cas de nécessité absolue, lâche la bride* et celui de Juliette Morel pour *Noces* et *Sei*. La scénographie d'*En cas de nécessité absolue, lâche la bride* est un espace : elle est construite sur une dynamique géométrique et a effectivement été créée en amont du travail de plateau. Elle est également plus abstraite, conceptuelle, dans le sens où on ne l'identifie à rien de connu, bien qu'elle évoque un univers qui est reconnaissable. Les scénographies de *Noces* et *Sei* sont plus lourdes de connotations, de renvois, et évoquent assez immédiatement les lieux où se déroulent les fictions : la chambre, le cabaret. Ce sont des lieux car elles semblent plus concrètes. Pourtant, elles sont aussi structurées géométriquement et ne sont pas naturalistes.

3. Abstrait/concret

Cette distinction entre lieu et espace évoque aussi un lien à la matière. Le lieu s'inscrit dans le concret alors que l'espace se dessine, il est abstrait. D'où l'importance des matériaux qu'Alexandre de Dardel explicite dans son intervention dans *Qu'est-ce que la scénographie ?*:

Avoir une démarche minimaliste, c'est viser l'épure de la forme, la clarté, la précision, la ligne claire, d'un côté ; l'intensité de la matière, de l'autre. *Less is more*. Travailler à l'extrême épure géométrique de certains décors [...], mariée à une intensité plastique très concrète [...].

¹ SARTI Raymond, « Les traversées », in LESAGE Daniel et LEMAIRE Véronique (textes réunis par), *op. cit.*, p. 56.

Ce frottement abstrait/concret, cet équilibre sans cesse réinventé est sans doute au cœur de la conception scénographique théâtrale. L'abstraction géométrique est une arme très forte pour utiliser des concepts capables d'éclairer, de mettre en évidence la structure dramaturgique d'un spectacle. Le concret de la matière, de la couleur (ce que Svoboda appelait le « psychoplastique »), accompagne quant à lui le vivant du corps des acteurs, le vivant du grain des voix, tout le sensible d'un spectacle.¹

En effet, chacune des scénographies étudiées fait preuve de cette démarche minimaliste : on y trouve un dessin géométrique net qui souligne la structure dramaturgique du spectacle : ce sont, par exemple, la succession des cadres vers le point de fuite dans *En cas de nécessité absolue*, *lâche la bride*, la fermeture de l'angle pour *Noces*, la forme de la « cage à oiseau » de *Sei*. Ils constituent de bons guides pour la lecture des projets dramaturgiques.

Ce qui fait d'un espace un lieu, c'est le concret des matières : le papier imprimé d'*En cas de nécessité absolue*, *lâche la bride* va dans le sens d'une abstraction, car il est peu identifiable, ne rapproche pas cette forme étrange de quelque chose de connu. Les châssis de *Noces* sont abstraits, ce sont des formes épurées, mais ils permettent de construire un « lieu » car ils sont en bois, non peint, ce qui est beaucoup plus évocateur. S'ils étaient en métal brut, ce serait un autre lieu, plus carcéral. Les matières participent à rendre complète cette image de la dramaturgie que sont les scénographies. C'est d'ailleurs cet élément que Laura Tirandaz souligne à propos de la scénographie :

En ce qui concerne la scénographie, j'ai été assez surprise de ce qu'évoquait ce bois clair avec les lumières d'Etienne. Cela créait des images très douces, le bois m'évoquant la couleur de la peau des comédiennes, tout cet univers de « femme à sa toilette », avec ses habits légers de nuit. Et le plastique permettant aux comédiennes de jouer avec des effets de surimpressions et de reflets, il me semblait que cette confusion entre ce qui est vu et ce qui est caché permet de dire aussi ce temps étrange de nos rêves, de ces nuits où certains dorment et d'autres se perdent, avec la menace qui gronde au loin.²

Il semble que les formes permettraient de donner le sens, alors que les matières et les couleurs rendraient quelque chose de l'univers de la pièce.

4. Une « intime traduction »

Pour Yannis Kokkos, « la scénographie a pour objet de susciter un espace à la fois onirique et concret qui concourt à proposer la perception d'une œuvre dans une

¹ De DARDEL Alexandre, *loc. cit.*, p.62-63.

² Annexe 6 : Réaction de Laura Tirandaz à un questionnaire. Courriel reçu le 07/05/14.

sorte d'intime traduction ». La perception de l'œuvre, qui a lieu sur le plan intellectuel et sensible, est retranscrite dans ce jeu entre l'abstrait des formes et le concret de la matière. C'est la combinaison de ces deux éléments qui contribue à créer l'effet de contraction du sens de la pièce dans la scénographie dont parle Antoine Vasseur, contraction qui « montre l'intérieur du corps en affleurement, le met en relief¹ », le corps en question étant la pièce.

Evidemment, de la même façon que lorsque qu'Antoine Vitez rapproche la mise en scène de la traduction, cette affirmation de Yannis Kokkos ne signifie pas l'absence de subjectivité dans la scénographie, au contraire : il y a une infinité (en tout cas théorique) de traductions, et donc de scénographies possibles, et celle à laquelle on aboutit ne peut prétendre à être « la bonne » : elle était la réponse d'un certain groupe de personnes à un certain moment de l'histoire du théâtre et de leur histoire. Ainsi Daniel Zamarbide déclare que « si l'on recommençait à nouveau, exactement avec les mêmes données de départ, et avec Marie, nous ferions probablement autre chose² ».

Cette image de la dramaturgie que donne la scénographie est donc un guide pour l'interprétation. Cela rejoint ce que dit Luc Boucris quand il affirme que : « la scénographie n'impose pas un univers de significations, elle ouvre des voies ; elle n'ouvre pas les portes de l'interprétation, elle fournit des clés³ ».

On a vu tout au long de cette partie de quelle façon la scénographie donnait des « clés » au spectateur, en étant une sorte d'incarnation du projet dramaturgique qui le synthétise. Je vais à présent m'intéresser à la façon dont la scénographie « ouvre des voies » au sein de l'équipe de création et tout au long du processus de travail.

¹ VASSEUR Antoine, « En reliefs », in LESAGE Daniel et LEMAIRE Véronique (textes réunis par), *op. cit.*, p. 21.

² Annexe 4 : entretien avec Bureau A.,

³ BOUCRIS Luc, *L'Espace en scène*, Paris, Librairie Théâtrale, 1993, p. 109.

III. Réactions aux scénographies

Je vais dans cette partie m'intéresser à la place de la scénographie dans le processus de répétitions, à partir de la livraison des décors sur le plateau. Je souligne tout de suite que dans le cas d'Allerlei, la metteuse en scène et les comédiens sont seuls avec cet objet alors que dans le cas du Bouc sur le toit, la présence de la scénographe sert d'intermédiaire entre eux et la structure (on retrouve la position à l'endroit du passage qui est celle du dramaturge). La scénographie d'*En cas de nécessité absolue, lâche la bride* ayant été mal supportée par l'équipe, il s'agira aussi de dégager des raisons possibles de ce rejet, à la lumière de l'expérience différente du Bouc sur le toit.

Ce qui fait la richesse d'une proposition scénographique est comparable à ce qui caractérise l'intuition dramaturgique juste que décrit Anne Françoise Benhamou :

Une intuition juste est celle qui se développe et s'élargit, qui se met à parcourir la pièce comme une réaction en chaîne, atteignant de façon inattendue des zones de sens tout à fait étrangères à celles dont elle était née. Si ce n'est pas le cas, on n'aboutit qu'à une dramaturgie « fixiste » ; certaines belles idées, séduisantes dans leur formulation, s'avèrent vite inaptes à faire travailler le texte ou à travailler dans le texte ; l'interprétation se bloque sur une équivalence abstraite sur laquelle le jeu n'aura pas de prise. Si une intuition dramaturgique n'entraîne pas, dans le retour au texte, ce mouvement qui fait naître de toutes parts une nouvelle pertinence, si elle n'a rien d'une onde de choc, elle n'a guère de chances de devenir agissante en répétition ; et mieux vaut l'abandonner, quoi qu'il en coûte parfois.¹

Une scénographie pertinente est une scénographie capable de « faire travailler le texte [et de] travailler dans le texte », c'est-à-dire capable de révéler et de mettre en lumière certains aspects de la dramaturgie, mais aussi qu'il sera possible de moduler en fonction de l'évolution de celle-ci au cours des répétitions. Une construction qui soit à la fois déterminée par la dramaturgie et déterminante pour celle-ci. Ce doit être une proposition dense, pleine de possibilités, elle ne doit pas être « fixiste ». Je vais examiner en quoi les trois scénographies que j'étudie répondent à ces impératifs, ou non.

¹ BENHAMOU Anne-Françoise, *op. cit.*, p. 87.

A. Potentialités des scénographies

1. Incertitudes laissées ouvertes

Les premières idées d'espace exprimées par Stéphane contiennent toujours, à leur manière, une conjecture intuitive sur les structures de sens de la pièce ; souvent, débattre à partir d'une perception sensible d'un point de scénographie entraîne un retour réflexif au texte qui fait avancer la dramaturgie. Par la suite, c'est aussi avec les acteurs et leurs propositions que se confirme ou se réinvente l'usage de ces dispositifs scéniques. Dans une certaine mesure seulement : les choix initiaux sont toujours contraignants ; mais ces scénographies laissent aussi, la plupart du temps, une possibilité d'inventer leur développement (mouvements à vue ou non, combinatoire d'éléments à agencer) ce qui infléchit parfois leur sens, et souvent l'ajuste avec la courbe émotive que la pièce ne révèle vraiment qu'en répétition.¹

Dans cette citation d'Anne-Françoise Benhamou à propos de son travail avec Stéphane Braunschweig, on retrouve l'idée de « conjecture intuitive ». Cette idée est proche de celle d'image de la dramaturgie développée précédemment : très tôt dans le processus de création scénographique, il y a une forme qui synthétise une partie des thèmes et enjeux de la pièce.

Cette première intuition n'est riche que si elle donne au metteur en scène et au reste de l'équipe la « possibilité d'inventer [son] développement ». Le développement à inventer est souvent contenu dans la conception même de la scénographie. Une fois la construction effectuée, il reste un ensemble de choix à faire pour fixer la forme définitive du décor : ainsi l'agencement exact des châssis de *Noces* n'était pas déterminé au départ, il existait la possibilité de former l'angle de différentes manières, et il fallait aussi déterminer de quelle manière placer les bâches sur les châssis².

Et même lorsque ce n'est pas le cas, comme par exemple dans *En cas de nécessité absolue, lâche la bride*, où l'ensemble de la structure et des papiers ne pouvaient pas être modifiés dans leur forme même, il y a des évolutions à trouver : de quelle manière déchirer les papiers, dans quel ordre, selon quelle logique, et que faire des papiers déchirés ?

Les choix scénographiques, malgré les ouvertures et incertitudes qu'ils ménagent restent néanmoins « toujours contraignants ». Une scénographie prend de la place, limite les possibilités.

¹ BENHAMOU Anne-Françoise, *op. cit.*, p. 95.

² Annexe 5 : Entretien avec Juliette Morel.

Pour qu'elle semble faire corps avec les comédiens et l'ensemble du spectacle, il est nécessaire d'avoir le temps de se l'approprier en répétitions.

2. Trouver le « mode d'emploi »

Antoine Vitez décrit la scénographie comme une autre énigme à résoudre (après le texte, qualifié de la même manière) :

Le scénographe pose à chaque fois une énigme que je dois résoudre ; il est en cela comme un acteur ; non point l'exécutant d'un projet ; ou plutôt si, il l'exécute, mais le déforme, et me le renvoie gauchi, de façon que je m'y sente moins à l'aise, et je remercie [*sic*] de cette gêne, qui est l'enchantement même, comme celui d'une chambre pleine de manigances : ou avais-je mis mes lunettes ? et comment se fait-il que la porte que je croyais devant moi est passée derrière, ou que les murs donnent sur le ciel ? Le Horla de l'Art me trouble.¹

C'est une vision partagée par Virginie Berthier qui déclare :

Ce qu'on fait de cet espace, ce n'est pas une chose en soi. Il faut trouver des principes d'utilisation, un mode d'emploi. La mise en scène là dedans, c'est le mode d'emploi de la scéno, pas dans l'absolu, mais de cette scéno là pour ce texte-là.²

De la même façon que pour le texte, la résolution de cette énigme va passer par le corps des comédiens. Le temps d'appropriation de la scénographie passe souvent par des moments d'improvisation des comédiens dans les décors. Les comédiens sont alors momentanément débarrassés du texte et ne cherchent qu'à explorer tous les modes d'utilisation possibles de la scénographie. C'est en tout cas ce que j'ai observé lors des trois créations. Ce moment a deux vertus. D'abord il permet aux comédiens de trouver comment leurs corps peuvent s'inscrire dans la scénographie, expérimenter divers points d'appui physiques qui leur semblent en lien avec l'une ou l'autre des situations qu'ils doivent jouer. Ainsi, en explorant la scénographie de *Noces*, Aurélie Cohen (Margot) trouve comment monter dans les châssis, comment les habiter : elle fait vivre cet espace non naturaliste de manière réaliste, elle se l'approprie.

Ensuite ce moment permet au metteur en scène d'avoir un regard d'ensemble sur la scénographie et la façon dont des corps évoluent à l'intérieur, il découvre des principes d'utilisation de cet objet qui vont l'aider à articuler la dramaturgie du spectacle à la scénographie. De cette façon, il va pouvoir, à la lumière des improvisations mais aussi grâce aux pistes que soulève le scénographe quant à

¹ VITEZ Antoine, *op. cit.*, p. 37.

² Annexe 3 : Deuxième entretien avec Virginie Berthier

l'utilisation de sa scénographie, dégager des consignes pour les improvisations suivantes, avec retour du texte, selon la définition que donne Antoine Vitez :

Mais qu'est-ce que la mise en scène ? sinon inventer, non pas *comment* va se dérouler la partie d'échec, mais les *règles* du jeu. Une règle infiniment contraignante, et pourtant il y a toujours une multitude de parties possibles.¹

Ainsi, pour *Sei*, la règle que Sei ne descende jamais de la plateforme, et que Polichinelle n'y monte jamais, ou bien pour *Noces*, que Catherine de Médicis emprunte toujours l'entrée centrale, en fond de scène, alors que Marie entre par les côtés en avant scène.

L'absence de scénographe lors des répétitions n'empêche pas de découvrir des règles d'utilisation possibles de l'objet. Ainsi Marie Brilliant, après quelques jours de travail, décide de donner la contrainte de ne pas sortir de la structure, et puis affine encore cette contrainte en restreignant les espaces de chacune des situations.

Poser ces règles, comme des points de départ, permet de trouver une logique, et peut renforcer l'enjeu de certains moments dramatiques. Une fois qu'une règle est claire, la transgresser est très signifiant : s'il est affirmé que l'entrée centrale de *Noces* est réservée à la reine mère, alors on comprend ce qui se joue lorsque c'est Margot qui l'emprunte à l'issue de la pièce pour sortir : elle a déclaré forfait, et se met dans les pas de celle contre qui elle a lutté.

Penser ces règles, c'est aussi donner une valeur symbolique aux différentes zones du plateau, c'est trouver un code qui va permettre de tracer un parcours général, qui va pouvoir servir de guide pour la lecture du spectacle, et que l'on peut plus ou moins appuyer. Car il ne s'agit pas de souligner le sens de façon ostentatoire², mais plutôt de le donner à percevoir, de façon sensible.

3. Plasticité

Les multiples possibilités quant à l'utilisation de la scénographie et le besoin de créer un « mode d'emploi » de cette scénographie sont liés à ce que Luc Boucris appelle la « plasticité de l'objet scénique », qui « se manifeste d'une part dans la polyvalence de

¹ VITEZ Antoine, *op. cit.*, p. 205.

² Cf. « Obscénité » in *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, *op. cit.*, pp 111-114.

l'usage scénique de l'objet, d'autre part dans ce que les linguistes appelleraient sa polysémie.¹ »

La polyvalence de l'objet est le fait qu'il puisse être utilisé à différentes fins : par exemple les rideaux de *Sei* sont à la fois des rideaux (au même titre que les rideaux rouges du théâtre, avec pour fonction de cacher) et des supports pour vidéoprojections. Les papiers d'*En cas de nécessité absolue, lâche la bride* servent à la fois d'écran, à ménager des espaces cachés du public, ou encore à produire des effets d'entrée.

La polysémie de l'objet est liée aux différentes significations qu'il peut revêtir : ainsi les châssis de *Noces* évoquent à la fois les murs de la chambre de Margot et le carcan dans lequel la cour l'enferme, selon que la comédienne s'y appuie ou les frappe de ses poings.

Luc Boucris met en lien cette plasticité de l'objet scénique avec une évolution dans la fonction du scénographe :

C'est cette plasticité même qui transforme le rôle du scénographe en le situant à un autre niveau : accessoiriste, il rassemble les objets ; décorateur au sens traditionnel du terme, il crée une structure définie et délimitée du point de vue de son utilisation ; confronté à la plasticité entrevue plus haut, il doit être apte à prévoir et à utiliser cette dernière, à réagir à la fois sur les plans technique, sémantique et sensible, et à le faire rapidement, à jouer du montage et du démontage, des variations de charges et d'usage et en évaluer l'impact artistique, à s'adapter à des circonstances variables.²

La plasticité du décor demande qu'une personne capable de l'appréhender soit présente dans l'équipe pour accompagner les évolutions de l'objet et du décor, les glissements de sens qui vont se produire. Cette personne est quelqu'un qui a l'œil sur la scénographie et sur les sens possibles qui se dégagent de son usage. Ça peut être le scénographe, comme c'est le plus souvent le cas, mais cela peut aussi être le metteur en scène, ou un autre membre de l'équipe. Pour *le Bouc sur le toit*, Juliette Morel remplissait cette fonction. Pour *Allerlei*, cet aspect a été pris en charge par la metteuse en scène au début des répétitions, puis de façon plus tardive par Vincent Guyot, le créateur lumière, qui a imaginé et proposé des pistes autour du déchirement des papiers, en essayant de ménager certaines parties pour recréer des cadres à certains moments. Ce n'est pas étonnant que ce soit le créateur lumière qui ait été le plus attentif à cette dimension au final, car la lumière participe à la plasticité du décor.

¹ BOUCRIS Luc, *op. cit.*, p. 211.

² *Id.*

B. Place de la scénographie dans le travail au plateau

1. Un outil : *Noces*, *Sei*

Ce que j'aime c'est l'idée de créer des outils, que ça les amène à faire des choses auxquelles ils n'auraient pas pensé.¹

Cette citation de Juliette Morel à propos de son lien aux comédiens est particulièrement emblématique de son travail sur *Noces*. En effet, l'ensemble de la scénographie (l'angle, la constitution des châssis, les bâches, les circulations et la hiérarchisation des entrées) a permis de donner du soutien aux comédiens, et d'inscrire les situations de façons plus concrètes. C'est ce que dit Virginie Berthier :

Sur *Noces* aussi, ça a vraiment pris des formes à partir du moment où l'espace de Margot existait. En répétition, avant d'arriver là, autant sur *Sei* il y avait le rapport à la danse, au corps, etc, et au costume, donc des appuis concrets, sur *Noces* on avait plein de choses à travailler. On a trouvé les corps de *Noces* vraiment dans la scéno par exemple.²

La présence des châssis, le fait de pouvoir y entrer, a permis à Aurélie Cohen de faire émerger un corps qui serait celui de Margot, qui tourne dans la chambre comme un lion en cage, qui brasse, déplace, grimpe, toutes choses qui traduisent bien l'enfermement et la folie qui peut en découler.

La scénographie a aussi été un appui pour traduire le rapport conflictuel entre Catherine de Médicis et sa fille, par des jeux dans les espaces entre les béquilles et le châssis, qui peuvent servir de forteresse dans laquelle se réfugie Margot, ou encore qu'elle construit avec les paravents, ou bien avec la bâche qui couvre l'alcôve, que Margot ferme plusieurs fois de suite au nez de sa mère.

Comme on le voit dans les propos de Virginie Berthier, le rôle de la scénographie pour *Sei* s'est situé à un autre endroit, les corps étant déjà très présents. Le travail a plutôt consisté à trouver comment la bascule d'un espace à l'autre se faisait, à construire des images. La metteuse en scène l'explique ainsi :

Dans le registre de *Sei*, je pense qu'il y a des images que l'on a essayé de construire qui, je ne sais pas si elles aidaient à la compréhension, mais au moins guidaient. L'évolution de l'espace, c'était une tentative de guidage.³

¹ Annexe 5 : Entretien avec Juliette Morel.

² Annexe 3 : Deuxième entretien avec Virginie Berthier.

³ *Id.*

En effet, les rideaux sont arrachés progressivement au cours de la pièce, ce qui met le cadre à nu. L'effet de cage est à la fois allégé car il n'y a plus de barrière consistante, comme il y avait les tissus, et renforcé car on voit les barres de fer. C'est un peu la même logique que pour *En cas de nécessité absolue, lâche la bride* : le revêtement relativement lisse est enlevé et montre la structure dans ce qu'elle a de plus brut. Le fait que Polichinelle occupe la plateforme alors que Sei en est descendue indique bien une inversion des rôles, une reprise de pouvoir de Sei. Et la descente du cadre sur Polichinelle, menaçante, qui le fait entrer dans la trappe de la structure montre comme il est pris au piège de sa propre structure, du mécanisme qu'il a mis en place.

Il s'agit d'une interprétation « à gros traits », *a posteriori*. Les choses se passent de façon plus sensible à la vue du spectacle.

Si la scénographie s'est révélée être un soutien dans le travail au plateau, la réciproque est aussi vraie. Le processus permet à Juliette Morel de préciser des choses sur les scénographies, de déterminer d'autres besoins, dans le jeu entre les comédiens et la scénographie, et dans le rapport au public. Le jeu éclaire des aspects de la scénographie qu'elle n'avait pas soupçonnés, comme par exemple que les châssis puissent être escaladés par Margot.

Il apparaît également assez nettement qu'il manque encore quelque chose à Sei, dans le rapport au public, mais aussi plastiquement : quelque chose d'un peu trop propre qu'il faut trouver comment patiner. Juliette Morel pense par exemple que le travail entre la lumière et la scénographie de *Noces* pourrait être approfondi¹. Ces questions trouveront des réponses lors des temps de latence dans l'esprit des différents membres des équipes, mais aussi dans des temps de retravail s'il y en a.

2. Un frein : *En cas de nécessité absolue, lâche la bride*

Du côté d'Allerlei, la présence de la scénographie, qui avait été envisagée au début comme une opportunité, a été perçue par la suite comme un frein.

Ce sentiment est dû à plusieurs choses, dont la conception peu pratique du système des papiers (voir mon rapport de stage) qui a demandé beaucoup de temps et a empêché de vraiment travailler dans les conditions réelles de jeu jusqu'à la générale, la veille de la première. Bien qu'un « papier de répétition » ait été utilisé, sa nature et son

¹ Annexe 5 : Entretien avec Juliette Morel.

format étant différents de l'original, il est resté des incertitudes quant à la manière dont le matériau allait réagir jusqu'au bout. Ces incertitudes ont empêché de construire des évolutions s'appuyant sur le papier qui auraient pu être structurantes pour le spectacle. Même lorsque des choses de cet ordre avaient été prévues, le comportement du papier était variable d'un soir à l'autre. Il était impossible de faire reposer le sens du spectacle, constant, sur un élément aussi aléatoire.

De plus, ces papiers prenaient beaucoup de place d'un point de vue sonore dès qu'ils étaient arrachés ou manipulés pendant le jeu. Il était donc impossible de laisser jouer ce caractère aléatoire et que les comédiens fassent comme il semblait le plus judicieux sur le moment. Il a fallu régler des moments où l'on enlève les papiers de différentes manières, et s'empêcher d'y toucher le reste du temps pour ne pas couvrir les voix et brouiller la compréhension, ce qui explique le sentiment de blocage et de rigidité.

Ces éléments paraissent quelques peu superficiels, et ils le sont dans l'absolu. Avec du temps de répétition en plus, ces difficultés auraient pu être apprivoisées. Mais le théâtre n'est pas une pratique de l'absolu, et il est capital dans toutes les dimensions de la création de s'ajuster aux contraintes techniques et économiques qui sont celles du projet. La place du scénographe se situe bien en lien avec ces données et ne peut en être dissociée.

Toutefois, la perception du décor comme un frein vient plutôt du fait qu'il ait été conçu complètement indépendamment du reste de l'équipe de création. Car bien que Marie Brillant soit là pour faire le lien, le projet scénographique est né de la collaboration de Daniel Zamarbide et Leopold Banchini au sein du Bureau A.

L'absence de réelle collaboration entre les architectes et le reste de l'équipe a abouti à la création d'une scénographie qui a semblé détachée du projet, sans lien avec le propos. On le comprend à travers les propos de Marie Brillant qui déclare :

J'aurai dû me rendre compte qu'il faisait la structure que lui souhaiterait voir faite, qui n'avait pas de lien avec mon spectacle. Enfin dans sa tête oui, sans doute, mais pas dans la mienne.¹

Or, des liens avec le spectacle, il y en a, on l'a vu précédemment. Ce qui pose problème, c'est que la construction conçue par Bureau A n'est pas perméable à l'interprétation pour le reste de l'équipe. Les deux univers ne dialoguent pas.

¹ Annexe 1 : Entretien avec Marie Brillant.

Cela est renforcé par le fait que la plasticité de la scénographie est faible, comme l'exprime Marie Brillant quand elle décrit sa réaction à la découverte des premières maquettes : « J'ai vu que tout était fixé et qu'on ne pouvait pas bouger les structures et que surtout on n'avait pas la place de jouer entre les structures¹ ». On voit bien que c'est surtout l'impression de contrainte, de limite qui est retenue, dans un sens négatif.

De mon point de vue, je reconnais que la scénographie était très contraignante, mais je crois qu'elle l'a aussi été dans un sens positif. En effet, décider d'attribuer à chaque situation un espace très défini entre les cadres de la structure a permis de concentrer le propos et de situer plus clairement les situations. Par exemple, lors de la première situation, intitulée « La dette », les candidats enfilent des blouses blanches et sont tenus de trouver une solution à ce problème : comment rembourser une dette de 100€ alors que l'on n'a qu'1€ en poche ? Cette situation a été difficile à trouver sur le plateau, car chaque comédien doit exposer une solution, à l'aide d'un discours assez intellectuel, et il était compliqué pour eux de trouver comment traduire dans le corps les enjeux du discours argumentatif. Lorsque la décision a été prise de jouer cette scène entre le premier cadre qui est tout petit et le deuxième qui lui cache tous les autres, dans un espace très réduit, la situation est devenue plus claire, les réactions des candidats qui ne parlaient pas étaient soulignées sans parasiter le discours de celui qui était en train de faire sa démonstration.

Ainsi, plus que la nature même de la scénographie, il me semble que la cause de ce rejet de la scénographie vient d'un manque d'intérêt pour la « résolution de l'énigme » qu'est la scénographie. Un manque d'intérêt qui serait lié à un manque d'affinités avec l'univers mis en jeu dans la scénographie, mais aussi plus globalement à une façon de travailler qui nécessite une certaine malléabilité des matériaux avec lesquels Marie Brillant travaille, comme c'est le cas pour son texte.

Loin de dynamiser la recherche qu'est la dramaturgie, la scénographie a ici été vécue comme empêchant totalement de penser :

Ecoute, si vraiment je suis honnête ça a tout le temps été un frein pour moi. Ça a été un frein dès le début et à la fin c'était un voile noir, c'est-à-dire que je ne voyais plus rien.²

Pour cette raison, Marie Brillant a pris la décision de ne pas garder cette scénographie pour la recreation du spectacle à Munich. Dans le processus de création

¹ Annexe 1 : Entretien avec Marie Brillant.

² *Id.*

qui est celui de la compagnie, de nouvelles dates de jeu sont toujours précédées d'un temps de retravail. Au vu des difficultés avec la scénographie lors de la création en janvier, la metteuse en scène préfère se dégager de cette contrainte pour se concentrer sur d'autres points du spectacle qu'elle veut améliorer.

La scénographie du spectacle s'articulerait à nouveau, comme c'était le cas dans les autres créations, autour des accessoires présents dans les scènes, et une séparation sur le plateau entre un espace qui serait celui du jeu, et un autre espace encore à imaginer qui serait celui des coulisses, à vue, dans lequel les candidats viendraient se préparer à l'épreuve suivante.

C. Hypothèses autour du rejet de la scénographie d'*En cas de nécessité absolue, lâche la bride*

1. Un « état d'esprit scénographique » ?

On a vu que l'absence de scénographe, associée à l'absence de réelle concertation entre l'équipe et les concepteurs de la scénographie rendait le travail dans cette scénographie laborieux, alors qu'il pouvait être l'occasion de découvrir certaines facettes de la dramaturgie et de faire aboutir certains aspects du spectacle.

Il peut arriver, lors d'une création, que la dramaturgie soit « fixiste » comme le dit Anne-Françoise Benhamou. C'est aussi le risque que soulève Joseph Danan à propos des dramaturgies préalables à tout travail de plateau¹, tout le spectacle pouvant se trouver « commandé » par la dramaturgie. Il y bien là, de nouveau, un parallèle entre la scénographie et la dramaturgie. Elaborée de manière préalable, la scénographie d'*En cas de nécessité absolue, lâche la bride* s'est révélée « fixiste » et a commandé à l'ensemble du spectacle.

La réponse apportée par les deux compagnies à ce risque était différente, mais la dimension collective et l'état d'esprit dramaturgique en était le point commun. Je me demande alors si, de la même façon qu'un texte étant posé *a priori* est exploré de façon collective par chacun des créateurs du spectacle, on ne peut pas poser *a priori* la scénographie avec le texte. Cette combinaison de la scénographie et du texte serait alors

¹ Cf. *supra*.

explorée, de façon collective, par l'ensemble de l'équipe, qui ferait preuve d'un « état d'esprit scénographique ».

Bernard Dort, dans son article pour *Théâtre/Public*¹ évoquait l'idée du caractère temporaire de la fonction de dramaturge, celle-ci étant destinée à se répartir entre tous les membres de l'équipe. Cette idée était liée avec l'abord de la dramaturgie dans la formation de tous les créateurs du spectacle et en premier lieu les comédiens. L'abord de la scénographie en cours de formation pourrait-il permettre l'émergence de cet état d'esprit ?

Cette idée, quoique séduisante si l'on considère que les difficultés liées à la scénographie dans la création d'Allerlei étaient liées à l'absence de quelqu'un dans l'équipe qui soit apte à avoir ce regard spécifique sur l'espace et la plasticité du décor, me semble en réalité peu productive, du moins dans le cas d'Allerlei, dont le rejet de la scénographie me semble lié à des causes plus profondes.

2. La scénographie : mise en scène des liens entre l'individu et la société

Contrairement à Virginie Berthier, Marie Brillant ne cherche pas à faire du décor un personnage. Comme dit précédemment, son travail sur l'espace lors de ces précédentes créations montre qu'elle cherche que la scénographie réponde à ses attentes, pas à ce qu'il y ait dialogue entre la dramaturgie et la scénographie.

Ceci est lié au besoin de mettre en doute qui est moteur des créations de la compagnie. La mise en doute du thème passe par ses déclinaisons sous différentes formes, il est constamment décalé et réinterrogé. Ce processus ne peut pas s'appliquer à un décor comme celui que Bureau A avait conçu, qui était une donnée fixe.

Enfin, il me semble que ce rejet est très lié au fait que l'intérêt et le propos de Marie Brillant se situe au niveau de l'intime, et de l'individu. Cela rejoint l'idée précédemment évoquée d'un lien entre les différentes fonctions dramaturgiques du décor. C'est-à-dire les différents modes de rapport du comédien à la scénographie et le discours sur le monde porté par les auteurs des spectacles.

En effet, si le point de départ de la création d'*En cas de nécessité absolue, lâche la bride* est la multiplication des politiques de rigueur, le point d'intérêt principal ne se

¹ DORT Bernard, *op. cit.*

situe pas dans le rapport de l'individu à cette norme imposée venue de l'extérieur. Il s'agissait plutôt de s'intéresser aux différents vécus intimes face à la rigueur, déjà intériorisée plus ou moins, et comment cet impératif venu de l'intérieur était vécu par le sujet. Il est possible que le spectateur n'ait pas ressenti pleinement ce propos, qui est perceptible surtout dans la deuxième partie du spectacle lorsque le jeu a commencé à se déliter, mais c'est un discours porté régulièrement par Marie Brillant lors des répétitions, et systématiquement lorsqu'il s'agissait de réaffirmer le projet.

La présence de la scénographie mettait plutôt en valeur l'existence d'une structure déterminante pour les sujets qui s'y trouvaient, ce qui correspond tout à fait au thème qui était le départ du spectacle. Cela traduisait bien pour le spectateur l'idée de rigueur, mais n'était pas du tout en accord avec ce que voulait faire Marie Brillant de ce thème.

Comme pour les autres créations de la compagnie, il s'agissait de décaler le thème et de le prendre par un angle inattendu, donc celui de l'individu plutôt que de la société. Or ce thème se prête beaucoup moins à ce processus que les autres, car la notion de contrainte y est très liée. Même du point de vue de l'intime, il faut faire exister une structure à laquelle les individus sont confrontés. Cela pose problème par rapport au processus de travail de la compagnie, pour qui le comédien, donc l'individu, est au centre et doit pouvoir agir sur tout ce qui l'entoure.

Une scénographie dont la fonction aurait été plutôt du côté de la construction et de la modification aurait peut-être été plus adaptée, puisqu'elle aurait permis de traduire des actions des individus sur eux-mêmes et leur environnement. Un tel dispositif aurait plutôt traduit une notion proche d'une ligne de conduite, de morale, que le sujet s'impose à lui-même, ce qui est une forme de rigueur, mais qui n'est pas non plus issue de rien.

Traiter le thème de la rigueur est probablement impossible sans se référer aux structures qui la représentent. La contrainte de la scénographie a probablement posé autant problème que la contrainte du thème lors de la création.

Réciproquement, c'est parce que le discours du Bouc sur le toit prend en compte les figures dans une lutte contre leur environnement que les scénographies développées dans les deux spectacles mettaient en valeur le propos et se sont révélées fécondes lors du travail.

Conclusion

On a vu, au long de ce rapport de recherche, les différences dans l'abord de la dramaturgie entre les deux compagnies Allerlei et le Bouc sur le toit. Ces différences sont liées à des points de départ différents. Le fait que le travail d'Allerlei soit basé sur un thème n'empêche toutefois pas de définir une dramaturgie au sens 1 qui soit la structure sur laquelle s'appuie le processus de travail. Le travail consiste alors à chercher les modalités de représentation de cette dramaturgie 1 sur scène : c'est la dramaturgie au sens 2, la recherche d'un système de représentation qui fasse sens, au croisement de la dramaturgie 1 et du projet de mise en scène. Les modes d'échanges et de circulation entre la dramaturgie 1 et la dramaturgie 2 que pratiquent les deux compagnies sont complexes.

Les deux compagnies se rejoignent sur la dimension collective de l'élaboration de la dramaturgie. Toutefois ce travail a lieu en amont du côté d'Allerlei, et se déroule tout au long du processus du côté du Bouc sur le toit. Cette distinction persiste quant à la conception des scénographies des spectacles étudiés. Pour *Noces* et *Sei*, la scénographie s'élabore progressivement dans l'esprit de la scénographe au cours des premières répétitions au plateau et discussions dramaturgiques. Pour *En cas de nécessité absolue, lâche la bride*, en revanche, le projet scénographique est construit en amont.

Ces deux modes de conception différents n'ont pas réellement d'impact sur la nature même des décors qui sont produits. Dans les trois cas, les décors contiennent en eux une bonne partie de la dramaturgie du spectacle, ce qui en fait des bonnes clés d'interprétation pour le spectateur.

En revanche, là où en plus d'être un bon guide pour le spectateur la scénographie a aussi été un guide pour le travail des comédiens, c'est lorsqu'elle a été conçue avec eux, en quelque sorte. En tout cas de façon indirecte, à l'écoute de leurs besoins et avec l'envie de leur proposer un outil dont ils puissent s'emparer, et qui déplace leurs directions initiales. C'est le travail de Juliette Morel avec le Bouc sur le toit.

La scénographie d'*En cas de nécessité absolue, lâche la bride*, quant à elle, a fait l'objet d'un rejet par l'ensemble de l'équipe lors de la création. Le décor a été considéré comme une contrainte absolue, et ne sera pas repris lors de la recréation du

spectacle. Ce rejet est lié à la façon dont la scénographie a été conçue, par Bureau A, un binôme détaché de l'équipe de création, mais à mon sens aussi à des causes plus profondes d'inadéquation entre la forme que la scénographie a prise et le propos, ainsi qu'entre le thème choisi et les habitudes de travail de la compagnie.

Ce sentiment vient du fait que l'on a trois modes de fonctionnement du décor semblables, avec des structures contraignantes sur lesquels les comédiens n'ont une prise que relative, ce qui correspond très bien aux propos de *Noces* et *Sei* qui traitent de la question d'une figure individuelle face à une société qui l'opprime, mais pas du tout au propos d'*En cas de nécessité absolue, lâche la bride*, qui cherche plutôt à questionner le vécu intime de chaque individu face à une notion que l'on s'impose à soi-même, en tout cas dans la conception que Marie Brilliant a de la rigueur.

Sans pouvoir étendre cette conclusion de façon plus large qu'aux trois spectacles qui constituent mon corpus, on voit qu'elle traduit des liens étroits entre la dramaturgie et la scénographie. Ces liens doivent être pensés dans le processus de création. Le scénographe est *a priori* le mieux placé pour le faire, au moins du point de vue des seuls savoir-faire. Mais même au-delà des strictes compétences techniques, le scénographe est un membre de l'équipe qui a un regard spécifique sur l'espace, et notamment sur la place du public et le lien que le metteur en scène ou l'équipe veulent établir entre les spectateurs et le spectacle. La scénographie est là aussi un outil.

Mon travail de recherche m'aura permis de prendre du recul par rapport aux créations que j'ai suivies. Les répétitions sont en effet des moments de travail intensifs, dans lesquels il est souvent difficile de faire preuve d'objectivité par rapport à ce qui est en train de se créer. Je crois que l'on n'est jamais seulement observateur d'une répétition, le simple fait d'y assister nous implique dans le processus, même sans participation directe. On a accès à la fabrique, et donc on comprend des choses que l'on ne peut pas comprendre à la seule vue du spectacle.

La rencontre avec le public est l'occasion d'une prise de recul, ce qui explique qu'elle déclenche des envies de retravail, mette en valeur des manques, des échecs relatifs. Les réactions du public peuvent souligner des effets de sens qui n'étaient pas forcément désirés, ou bien l'absence de réaction mettre en valeur le caractère incompréhensible d'un point du spectacle. J'ai choisi de ne pas prendre en compte cette dimension de la dramaturgie dans mon rapport de recherche, mais il y aurait beaucoup à en dire. Incomplète, la forme théâtrale l'est pas définition, comme le soulignent les

auteurs de *Genèses théâtrales*¹. La dramaturgie et la scénographie sont toujours inachevées et restent ouvertes, particulièrement à l'interprétation du spectateur. C'est un aspect essentiel d'après Anne-Françoise Benhamou. Selon elle, l'ensemble des membres de l'équipe de création vient apporter une « clôture subjective » (notion qu'elle emprunte à Pierre Bayard) au texte dramatique, incomplet, en créant un espace intermédiaire entre son imaginaire personnel et celui de l'œuvre. L'ensemble de ces « clôtures » est réuni dans la mise en scène. Incomplète elle aussi, la mise en scène appelle le spectateur à créer à son tour un espace intermédiaire entre lui et le spectacle :

Dernier de la chaîne, le spectateur entre en contact avec le monde de l'œuvre à travers la mise en scène ; pour qu'il puisse lui aussi développer sa relation imaginaire au texte, ainsi qu'à l'univers des acteurs, et du metteur en scène, il importe que les « clôtures » qu'ils ont opérées n'aboutissent pas à un sens fermé, assertif, discursif ; que l'œuvre n'y ait pas perdu son altérité et son pouvoir d'étonnement.²

Cet achèvement de l'œuvre théâtrale dans l'esprit du spectateur s'élabore dans le temps de la représentation, mais aussi par la suite, au cours de laquelle il peut encore évoluer.

¹ GRESILLON Almuth, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, BUDOR Dominique, *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Editions, 2010, p.21.

² BENHAMOU Anne-Françoise, *op. cit.*, p. 34.

Bibliographie

BENHAMOU Anne-Françoise, *Dramaturgies de plateau*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.

BOUDIER Marion, CARRE Alice, DIAZ Sylvain, METAIS-CHASTANIER Barbara, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, Paris, L'Harmattan, 2014.

BOUCRIS Luc, *L'Espace en scène*, Paris, Librairie Théâtrale, 1993.

BOUCRIS Luc, FREYDEFONT Marcel, LEMAIRE Véronique et SARTI Raymond (dir.), *Qu'est-ce que la scénographie ? Vol. II Pratiques et enseignements*, Etudes théâtrales n°54-55, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2012.

CORVIN Michel, (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008.

DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud, 2010.

DORT Bernard, "L'état d'esprit dramaturgique", in *Théâtre/Public*, n° 67, janvier-février 1986.

GRESILLON Almuth, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, BUDOR Dominique, *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Editions, 2010.

LESAGE Daniel et LEMAIRE Véronique (textes réunis par), *Qu'est-ce que la scénographie ? Vol. I Processus et parole de scénographes*, Etudes théâtrales n°53, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2012.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, 2^e ed. rev. et augm., Paris, Armand Colin, 2009.

SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, p. 62.

SERMON Julie et RYNGAERT Jean-Pierre, *Théâtres du XXIe siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012.

VITEZ Antoine, *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, 1991

En ligne

BANCHINI Leopold et ZAMARBIDE Daniel, *Rigorism*, texte publié en ligne: <http://a-bureau.com/ALLERLEI.html> (consulté le 25/04/14).

<http://www.allerlei.fr>

<http://www.leboucsurletoit.com/dotclear/index.php>

Sommaire des annexes

ANNEXE 1 : Entretien avec Marie Brillant, réalisé le 16/04/14.....	68
ANNEXE 2 : Entretien avec Virginie Berthier, réalisé le 04/12/13.....	78
ANNEXE 3 : Deuxième entretien avec Virginie Berthier, réalisé le 14/05/14	89
ANNEXE 4 : Entretien avec Bureau A (Daniel Zamarbide), courriel reçu le 24/04/14	97
ANNEXE 5 : Entretien avec Juliette Morel, réalisé le 21/05/14	100
ANNEXE 6 : Réaction de Laura Tirandaz à un questionnaire, courriel reçu le 07/05/14	118

N.B. : Tous les entretiens ont été réalisés par mes soins. Dans l'ensemble des annexes, mes interventions sont en gras ou entre crochets. Dans certains cas, j'avais communiqué les questions auparavant (c'est le cas pour Virginie Berthier et Juliette Morel), ce qui fait que les personnes rencontrées ont naturellement plus mené l'entretien. Dans ces cas, j'ai introduit des rubriques pour que l'on s'y repère plus aisément.

J'ai parfois coupé la transcription. Ces coupes sont indiquées par [...]. Je tiens à préciser également que les transcriptions d'entretien n'ont pas toutes été relues par les personnes concernées.

ANNEXE 1 : Entretien avec Marie Brillant, réalisé le 16/04/14

Qu'est-ce qui définit la compagnie selon toi, à la fois par les axes sur lesquels vous travaillez et la façon que vous avez de travailler ?

Depuis la création d'Allerlei en 2007, j'ai créé des pièces qui portent toujours sur un thème : c'est la base. Quand j'ai le thème, je commence à chercher des textes qui le recourent. Des textes essentiellement, presque toujours, de forme non théâtrale, mais ce n'est pas pour autant que ce n'est pas littéraire. Ensuite, je fais une sorte de pré-sélection qui amène à un montage. C'est « idéal », et c'est ce qui s'est passé pour les deux premières créations, mais ça reste le principe.

La particularité c'est ça : le thème, le fait qu'il y ait toujours plusieurs auteurs, autant de textes adaptés que de textes que j'écris vraiment (parce que ça s'éloigne d'une adaptation), et toujours un thème plutôt sérieux, que je peux interroger, renverser, un peu agiter, et en rire. Il ne s'agira jamais par exemple d'un thème anecdotique.

Il n'y a jamais de personnages, disons que je n'écris pas en pensant à des personnages, j'écris en pensant à des situations qui voient se confronter des identités, ou des comédiens, qui à ce moment *t* jouent plutôt ça ou ça.

Il n'y a presque jamais de moments d'illusion théâtrale, c'est-à-dire que je ne cherche jamais à faire croire que c'est dans une vraie cuisine, disons qu'il n'y a pas d'éléments naturalistes.

Et normalement, il n'y a pas de décors, je ne travaille qu'avec des accessoires, qui peuvent être une chaise, un table, mais pour moi ce sont des accessoires : des trucs qui restent à taille humaine et que l'on peut déplacer.

Quelle est la place des comédiens dans la phase de montage et de constitution d'un premier texte ?

J'écris pour ces personnes là. Je sais déjà qui va jouer et j'écris les textes pour ces personnes, je sais à qui je les attribue. Mais je ne leur demande pas leur avis, c'est-à-dire que je ne leur demande pas si ça leur plaît. Je leur détermine des choses, après je suis prête à changer si vraiment ils veulent jouer une autre situation, mais normalement je pars d'eux, et ils n'ont jamais refusé jusqu'à maintenant.

Dans le dossier de *Copula*, tu parles d'un processus de travail en 2 ou 3 étapes. C'est aussi ce qui s'est passé pour *En cas de*. Était-ce le cas pour toutes les autres créations ?

Pour *Copula* c'était assez particulier, c'est-à-dire qu'il y a eu une première création avec un montage, et après j'ai écrit une pièce en entier. C'était la première fois que je considérais que j'écrivais vraiment une pièce qui n'était que de moi, même si elle restait inspirée des éléments que j'avais adaptés dans la première version. Et en fait je me rends compte que quand j'écris, ça ne m'intéresse pas, enfin j'ai moins de marge de manœuvre, de liberté, ce qui est assez étonnant. C'est comme si j'arrivais moins à interpréter. Alors que pourtant c'est moi qui en suis à l'origine.

Pour en revenir à la question, en effet *Copula* a eu lieu en deux étapes mais très distinctes. Mais en fait, pour moi, il y a toujours des étapes. J'organise des journées de lecture de ma matière avant que je fasse mon montage, avec les comédiens, puis après je passe au montage, et la dernière étape ce sont les répétitions, c'est-à-dire que mon montage n'est jamais fixe. Donc c'est encore une autre étape qui amène à un texte qui ne sera peut-être pas vraiment celui que j'avais posé sur la table au début des répétitions. Et il y a aussi un processus qui fait que je continue de changer la pièce même si elle est déjà créée. Cela a eu lieu sur *Au nom de*, sur *Familière Famille* j'avais changé la fin...du moment que le spectacle est repris, jusqu'à maintenant je ne l'ai jamais repris dans la forme où il avait été joué, comme avant.

Est-ce parce qu'entre le moment de la création et le moment de la reprise tu as changé de point de vue en prenant du recul, ou bien parce que les réactions lors de la création t'ont fait penser qu'il fallait faire des modifications ?

En fait les réactions comptent et à la fois je m'aperçois que je n'en tiens pas compte. C'est-à-dire que je pars vraiment de mes sensations à moi et de ce que je n'ai pas expérimenté, c'est à dire que j'aimerais presque présenter trois spectacles différents au même moment, ce qui n'est pas possible. Il faut choisir une voie, donc après j'ai envie d'aborder une deuxième voie. Et cette deuxième voie ne peut pas naître si l'on n'est pas passé par la première étape. Ce n'est pas que la première étape n'est pas de qualité, c'est comme si je continuais de perfectionner un truc qui doit rencontrer le public pour savoir.

Ce n'est pas tant les commentaires que j'entends, mais plutôt les réactions immédiates à ce qui se produit sur scène quand le public est spectateur qui est important. Cette fois-ci il se trouve que je jouais, alors ça modifiait les choses. Mais normalement je suis dans la salle ou en régie et j'écoute, et c'est là que je sais, que je change des choses. C'est une sorte de perfectionnement pour faire ressentir au public ce que je voudrais qu'il ressente à ce moment *t*. Et si je sens que ce n'est pas ça alors je perfectionne, je change.

Et aussi parce que j'aime bien que l'on ne se repose pas sur ce que l'on a fait. J'aime bien que les comédiens soient placés dans une sensation perpétuelle d'immédiateté.

Peux tu me raconter les différentes étapes qui ont abouti à la création d'*En cas de*?

C'est la première fois que le spectacle a eu autant de possibilités et qu'il a autant changé. J'ai rassemblé de la matière pendant à peu près un an et demi et après j'avais écrit une première version de pièce avec donc des textes adaptés. J'avais déjà ma matière et une première version de textes adaptés qui de toute façon était ouverte à modifications mais c'était comme une proposition. Et après je suis repassée par ma matière, j'ai enlevé des choses et j'ai changé complètement la forme de jeu. Je passais d'un Centre pour Mous Désinvoltes, donc un hôpital, à une forme de jeu télévisé. Et aussi, j'ai envisagé un diptyque et finalement, c'est en une seule partie. Voilà comment en gros ça a évolué.

Le premier montage que j'ai fait a été lu par les comédiens en juin 2013. Après il y a eu une réunion en décembre où j'ai amené le deuxième montage, et après quand on a commencé les répétitions en janvier, j'en avais un troisième : j'avais rajouté des choses, enlevé des choses, modifié. Et ensuite il y a eu des modifications successives, mais les trois grosses modifications c'est juin, décembre, janvier.

Qu'est-ce qui motivait les modifications qui ont été faites entre juin et décembre ?

Pour la première fois, elles n'étaient pas motivées par moi. C'est peut-être là où c'était un problème, c'est-à-dire qu'en juin, elles ont été motivées par les réactions des comédiens, qui me reprochaient certaines choses sur la forme, que tout était déjà calé d'avance, ce qui n'était pas le cas. Après j'ai regretté mais c'était trop tard. J'aurai du garder cette forme même et avancer à partir de ça. Mais j'ai douté, et j'ai changé, j'ai inventé une nouvelle forme de jeu, une nouvelle forme de pièce de spectacle. Et donc

j'ai proposé quelque chose. Et après c'était très sec, donc j'ai essayé de rajouter l'humanité par la troisième version pour janvier. Mais j'étais déjà arrivée, avec ces successions de changements, à ne plus monter la pièce que je souhaitais monter au début, sans réussir à reprendre la main là-dessus.

De quelle manière traites-tu la matière que tu récoltes ?

En l'occurrence là j'ai tout récolté. Et ça se passe immédiatement. C'est ce qui m'est le plus facile. C'est-à-dire que quand la matière m'intéresse et me plaît je sais exactement ce que je veux en faire. Par exemple j'aime toujours lire des textes scientifiques parce que je sais que je veux une expérience pseudo scientifique sur scène. Donc quand je lis, je choisis cette matière là parce que je sais déjà comment va être cette expérience scientifique. Ce n'est pas pour autant que c'est écrit dans le détail, mais je sais exactement la situation qui va en découler. Quand je suis allée parler avec un économiste, je savais exactement que j'allais utiliser son discours pour quelqu'un qui allait régler un problème de dette. La scène n'était pas encore écrite mais je savais pour quelle situation.

Peux-tu rappeler les différentes matières ?

Il y a une matière entretien, j'ai rencontré des gens qui m'ont parlé de la rigueur, c'est-à-dire un économiste et un chercheur en science de l'évolution. Ensuite, j'ai lu des textes de biologie d'expérience sur la chaleur et le froid, j'ai lu des textes de philosophie, de Montesquieu sur les différences de climat et les différences de culture. J'ai lu pour la première fois là des discours politiques de représentants européens. J'ai lu des traités de discipline militaire ou d'éducation.

J'ai cherché des textes théâtraux que je n'ai pas trouvés, j'ai cherché des textes littéraires que je n'ai pas trouvés spécifiquement sur le thème de la rigueur. Il y avait une constellation de textes littéraires qui tournaient autour mais qui ne parlaient jamais expressément de ce mot là. Ça parlait de la force, de la dureté mais jamais de la rigueur. Ceux là, c'était Robert Musil, Simone Weil et Paul Valéry.

Ce spectacle est assez différent des trois derniers. Est-ce que tu vois tout de même des continuités avec ton travail précédent ?

La continuité c'est le fait que j'ai travaillé uniquement sur un thème, que pour moi il n'y a pas de rôle.

Mais c'est le seul spectacle où il y a un fil narratif.

Oui. Un fil narratif à peu près logique, sans changements de rôle. Même si je n'appelle pas ça des rôles, mais disons qu'on suit la même couleur jusqu'au bout. C'est aussi le seul spectacle où il y a un décor.

Et sinon, il n'y a pas de continuité, parce que j'ai beaucoup plus tâtonné sur le texte. En fait, généralement mon texte est assez bétonné en arrivant en répétitions. Il bougeait, mais il bougeait finalement à l'intérieur d'un cadre. Là j'ai bougé le cadre même. Donc il y a assez peu de continuités.

Mais il y a quand même que je travaille avec Emilie Geymond depuis la première création, et avec Grégory Faive depuis la deuxième, et avec Christelle Larra depuis la troisième, et avec la même équipe technique depuis la deuxième création.

Pourquoi avoir fait le choix d'une trame narrative ?

Ça a été un choix un peu aux forceps. Je l'ai fait mais ça n'a pas été vraiment désiré.

Qu'est-ce qui l'a amenée alors, cette narration ?

Parce qu'on la demandait. Alors que c'est normalement quelque chose qui ne me préoccupe absolument pas, mais avec le cadre que j'avais créé, je n'avais pas le choix. Et je ne m'en suis pas rendue compte. Un jeu télévisé est très narratif : il y a un combat et une victoire. Le cadre que j'avais finalement choisi ne convenait pas à ma façon de raconter des histoires. Alors que si je retournais à l'hôpital et au Centre pour Mous Désinvoltés, je n'aurai aucun but : ils sont enfermés là, ils n'ont rien à faire, juste à apprendre la rigueur. Je me suis fixé des contraintes qui en fait m'ont enlevé des libertés et qui en fait ne correspondaient pas à ma manière de travailler.

Est-ce que les cadres des autres pièces étaient aussi définis que ça ?

Non. Le cadre de *Familière Famille*, c'était la famille, c'était la maison. Mais déjà il se passait tout et n'importe quoi. On passait du salon à la salle à manger au jardin et tout à coup le père devenait une naïade qui se mettait en maillot de bain, mais ça restait la famille, c'était le cadre, c'était aussi le thème. Dans *Au nom de*, on sautait du coq à l'âne, on sautait d'un endroit à un autre, c'est ce que je sais le mieux faire. On n'avait pas le temps de réfléchir au lien logique, c'est juste qu'on proposait, on jouait. Le fil narrateur c'était quand même de la naissance à la mort, il y avait des étapes

comme ça, avec Dieu qui disait « fais attention à tes péchés » ou des trucs comme ça à intervalles réguliers. Le troisième, *Copula*, le fil conducteur c'était : rencontre, séduction, installation, paroxysme, ennui, délitement, séparation, et rebelote. J'essaie quand même toujours de prendre le spectateur pour l'amener quelque part et que le fil narratif même s'il est très mince permette quand même qu'il se raccroche à quelque chose.

Tu as essayé de mettre en place pour ce spectacle un « perturbateur de la réalité théâtrale », un spectateur averti qu'il va intervenir, mais qui ne sait pas exactement ce qu'il va devoir faire. D'où venait cette idée?

En fait j'ai forcé la chose. Normalement ça se crée automatiquement. J'aime bien toujours qu'il y ait une intervention du public, très encadrée, parce que j'aime bien que le reste de public ne sache plus si c'est voulu ou pas et que la frontière entre la scène et la salle s'amenuise. Et là j'ai voulu l'imposer en faisant participer quelqu'un sauf que cette participation ne fonctionnait que dans la première forme.

Après c'est la première fois que je le nomme en l'occurrence. Mais dans *Au nom de* c'était déjà présent. Les spectateurs n'étaient pas avertis, mais c'était extrêmement encadré, ils montaient sur scène, on les faisait participer. Ça créait plutôt une gêne du reste du public qui rigolait et aussi qui était indécis... parce qu'en fait on allait les chercher en faisant croire qu'ils venaient de sonner. Et du coup ils étaient « forcés » de s'incruster parce que c'était presque comme si eux avaient demandé à venir sur scène.

D'où est venue la décision d'avoir une scénographie ?

En fait j'ai rencontré Daniel [Zamarbide] lors d'un stage avec Oscar Gomez Mata et il a parlé de l'espace. On a fait des performances que nous demandait Oscar et Daniel analysait ça en fonction de l'espace, et j'ai trouvé ce qu'il disait extrêmement intéressant. Du coup quand j'ai commencé à savoir que c'était le thème de la rigueur, à rassembler mes textes, je l'ai rencontré et je lui ai demandé s'il accepterait de travailler avec moi sur cette idée de rigueur. En tant que processus, moi j'imaginai un processus de déplacement. Quelque chose sans forme, sans matière. Et pendant presque une petite année je n'avais pas de nouvelles et peu avant la création il est revenu vers moi en me disant « ça y est, je me suis mis sur la rigueur avec Leo, rencontrons nous » et j'y suis retournée et là ils avaient déjà travaillé sur un projet de structure. Et je dois dire que jusqu'au moment où la construction a commencé je n'étais pas sûre. Je me disais que

c'était quand même une opportunité géniale de travailler avec une structure que normalement je ne pourrais jamais avoir, un décor. Et à la fois je me disais que ce n'était pas ma manière de travailler.

Donc quand tu as fait appel à lui, tu avais plus en tête quelque chose de l'ordre d'une présence en répétitions ?

Oui, et c'était surtout que l'on invente ensemble un rapport à l'espace qui porte sur ce thème. Et lui au final, avait en tête une composition d'architecte. Alors qu'il ne s'est pas comporté comme ça lors du stage avec Oscar. Il ne parlait pas en tant qu'architecte, il parlait de symétrie, de positionnement dans l'espace,... beaucoup plus global, c'est pour ça que j'avais fait appel à lui.

Sur le moment je n'ai pas bien réagi et c'est dommage. Déjà j'aurai dû dire non, ce n'était pas ce que je lui avais demandé ; et d'autre part j'aurai dû me rendre compte qu'il faisait la structure que lui souhaiterait voir faite, et qui n'avait pas de lien avec mon spectacle. Enfin dans sa tête oui, sans doute, mais pas dans la mienne.

En quoi consistait la première proposition?

La première proposition, vers octobre 2013, c'était une petite maquette en bois avec différents cadres recouverts de papier que transpercent les comédiens. Et moi je voyais ça dans un truc un peu brut, où on inscrit ça n'importe comment, c'est le bordel et on est très libres. Donc j'ai dit oui pourquoi pas, il faut que ça soit léger, il faut qu'on les bouge. Et après il s'est lancé dans des plans qu'il m'a envoyé et puis j'ai vu que tout était fixé et qu'on ne pouvait pas bouger les structures et que surtout qu'on n'avait pas la place de jouer entre les structures. Donc je lui ai dit qu'il fallait qu'il enlève la moitié de la structure car il n'y avait pas d'espace de jeu. Ce qu'il a fait, mais c'est resté des structures qui ne sont pas à taille humaine et qui ne sont pas déplaçables comme la maquette qu'il me montrait. Elles étaient attachées pour créer une perspective qui est la base de l'architecture mais dont je me fiche complètement.

Est-ce qu'ils ont travaillé sur le texte, ou bien sur une autre base ?

Je ne sais pas s'il a lu le texte. En fait je lui ai envoyé quand je l'avais, la version à l'instant *t* en novembre et je lui ai dit les situations et l'ordre des situations parce que lui il voulait faire ces images de papiers qu'il collait après qui correspondaient à l'avancée des situations. Donc il voulait un ordre précis.

Comment avez-vous travaillé ensuite ?

On a échangé par mail et surtout ça a pris des proportions hallucinantes. C'est-à-dire que ça leur a demandé un travail incroyable, que moi je suis incapable de chiffrer parce que je ne sais pas ce que c'est qu'un décor. Donc j'ai compris que ça prenait un temps fou et après il y a eu l'histoire des papiers. Même avant les papiers c'était déjà énorme, ça prenait de la place... c'est là où est mon erreur, je n'ai pas annulé. C'était en cours de construction début décembre. Je n'ai aucune notion d'un décor, j'en ai parlé à deux amis scénographes qui m'ont dit de l'utiliser, que c'était une chance. Mais ce n'était pas ce que je pensais.

Et après, ça a été ce que tu connais : c'est-à-dire le papier qui n'est pas monté, et à la fin qui n'est même plus imprimé, c'est-à-dire que ce n'est même pas ce qu'ils avaient proposé au début.

Est-ce que la scénographie a été un point d'appui, un frein, les deux ? A quel moment, pourquoi ?

Ecoute, si vraiment je suis honnête ça a tout le temps été un frein pour moi. Ça a été un frein dès le début et à la fin c'était un voile noir, c'est-à-dire que je ne voyais plus rien. Et là où j'ai eu tort c'est de ne pas oser le virer. C'est que je me disais qu'on avait payé pour ça et que ce serait un peu... enfin j'ai été polie.

Parce qu'il me semblait qu'à un moment du travail ça avait permis quand même de cadrer les choses, sur les situations par exemple.

Oui, mais en fait j'ai cadré mes situations en fonction du décor et non pas l'inverse. Et j'aurai eu moins de mal à inventer si je n'avais pas été contrainte par cet espace qui ne correspondait pas à ce que j'avais en tête. Mais je ne peux pas savoir comment ça se serait passé sans décor. Je pense que de toute façon le cadre de jeu que j'ai choisi n'est pas assez libre pour moi. Et là, à l'idée de ne plus avoir de décor pour Munich, j'imagine déjà que si les accessoires sont en place sur scène mais qu'on ne sait pas ce que l'on doit en faire, on retrouve de l'espace de jeu.

Jusqu'à présent c'est toujours moi qui avais fait l'espace scénique à partir des objets dont j'avais besoin, et finalement je créais quand même des espaces.

Comment penses-tu diriger le travail de récréation pour Munich sans cette scénographie ? Est-ce que tu imagines des points d'appui qui vont remplacer ce qu'elle donnait ?

Pour l'instant je n'ai pas encore eu le temps de me repencher dessus mais ce que j'aimerais c'est tout refaire scène par scène : voir déjà quels sont nos accessoires, qu'est-ce qui se passe exactement par situation. Si je choisis de compartimenter l'aire de jeu et les coulisses, enfin les aires de repos, ou si on est tout le temps à vue et que c'est ça qui nous épuise, c'est-à-dire qu'on a aucune échappatoire. Si on a le droit de s'asseoir ou pas, enfin c'est le genre de choses que je vais essayer de déterminer avant que l'on répète.

Et je pense que je vais rajouter des choses qui ne serviront pas, des accessoires qu'on va choisir de ne pas utiliser. C'est-à-dire que je vais réinjecter des objets avec lesquels je suis familière, de l'absurde. Juste pour remettre un peu d'espace dans un imaginaire, où les choses n'ont pas vraiment de sens mais où on accepte de le faire parce que c'est un jeu, et qu'il y a quelqu'un qui nous parle et que l'on se sent obligés d'être rigoureux.

Parce que justement, la structure elle apportait quand même ça, elle apportait l'image de la rigueur, d'un cadre qui est écrasant et déterminant...

Oui, mais le problème c'est qu'on ne le prenait pas en charge nous.

Comment penses-tu faire la bascule pour que les comédiens prennent en charge justement ce que prenait en charge la structure ?

Je pense que c'est plus par exemple dans notre manière de tenir notre corps, de nous exprimer, notre rapport au public, la façon dont on aborde les épreuves, la façon dont on écoute ce que dit le meneur de jeu. C'est là qu'on verra les différences, sans ces structures qui en fait étaient rigoureuses mais pas reliées à nous, enfin pour moi ça n'a jamais vraiment été relié à nous. Pour moi elles n'ont pas apporté de la rigueur, ce n'est pas ça la rigueur pour moi, la rigueur c'est à un moment donné être concentré dans une direction, dans ce que l'on t'a demandé, et te fixer un but. Et du coup ce sont des lignes droites, et ce que je veux voir ce sont des lignes droites et des courbes, mais on n'a besoin de rien d'autre que nous dans l'espace. Enfin c'est que j'aimerais trouver. Si par exemple moi [donc Rouge] quand j'ai fini une épreuve je m'allonge et je bulle, alors ça

sera autre chose que si Bleu se met face au mur, tout droit, qu'il n'a pas besoin de s'asseoir, ou de boire.

ANNEXE 2 : Entretien avec Virginie Berthier, réalisé le 04/12/13

Parcours de la compagnie

La compagnie existe plus ou moins informellement depuis une dizaine d'années, mais c'est un collectif qui a évolué. Nous nous sommes constitués au fur et à mesure du temps. D'abord il y avait un noyau issu de notre formation de comédiens, dans un conservatoire d'arrondissement à Paris. A partir du moment où on a monté un projet, à ce noyau là de comédiens se sont agrégés des éclairagistes, des techniciens, d'autres artistes.

Nous avons réalisé un premier spectacle, *Casanova dans la métamorphose galante*, monté entre 2003 et 2005, que nous avons joué jusqu'en 2006. On n'était pas vraiment professionnels, on se payait quasiment pas, on était aussi très nombreux, et on a fait Avignon. C'était un spectacle de théâtre musical, donc on a beaucoup travaillé beaucoup avec des musiciens. On avait adapté *Casanova* d'Apollinaire, qui est un livret de théâtre musical qui avait été très peu joué. On avait travaillé sur le travestissement et le carnavalesque. C'était vraiment une rencontre de différentes pratiques avec des comédiens, des musiciens de formation classique, un quatuor de chanteurs lyriques. Et rien que faire Avignon et jouer vingt fois avec des chanteurs lyriques, ce n'est pas rien, par rapport aux conditions dans lesquelles ils travaillent d'habitude. Cette rencontre entre des pratiques, avec des processus de travail très différents, c'est quelque chose que l'on va retrouver après. Et avec ce projet là on a aussi commencé à jouer dans des lieux non théâtraux (granges...), le fait d'investir un espace, d'avoir un rapport au public différent puisque le public lui-même va avoir un rapport différent au lieu dans lequel il se rend, c'est aussi quelque chose que l'on va retrouver.

En 2007 nous avons décidé de monter un spectacle sur l'identité nationale, le *Projet Concret*. C'était au moment de la campagne électorale, dans laquelle il était question du ministère de l'identité nationale, et nous avons eu la possibilité de retourner à Avignon, cette fois-ci dans une cour (la première fois nous étions en salle) qui expérimentait une programmation pour la première fois, ce qui fait qu'il n'y avait pas de

frais. On a donc monté ça en quelques semaines et on est parti jouer au chapeau dans cette cour qui maintenant est un lieu à part entière du off. C'était une forme beaucoup plus proche du théâtre d'intervention, sur un montage de textes nationalistes, sur la « pensée de droite », la pensée de l'identité nationale, qui n'est pas une invention du XXI^e siècle mais qui a des racines lointaines. Une sorte d'essai performance qu'on a joué peu mais pendant longtemps, dans des lieux intermédiaires (Théâtre de l'Opprimé, Confluences à Paris, la Bifurk à Grenoble). Les lieux dans lesquels on a joué sont toujours des lieux intermédiaires, jusqu'à aujourd'hui où c'est un tout petit peu mieux. On a toujours été dans des économies très précaires, mais qui modifient le processus. Il y a des allers retours entre processus et économie dans lesquels on se situe.

A partir de 2010, on a travaillé sur *Henry V* de Shakespeare. C'est un projet que nous n'avons pas mené complètement au bout, qui s'intitulait *Henry 5 – here and there, o'er times*. On avait constitué une équipe avec beaucoup de monde, des acteurs français, grecs, anglais. On continuait de travailler sur la question du nationalisme, de la langue, de la rhétorique politique. C'est vraiment une pièce passionnante. Et ce sont associé à nous des auteurs que j'ai rencontrés dans mon parcours à l'ENSATT, section écritures dramatiques¹. Sur ce projet là, ont commencé à se joindre à la compagnie des gens croisés dans ce parcours là. Il se trouve que pour des questions de fond ce projet là s'est avorté et il a surtout consisté en une résidence de recherche-laboratoire de trois semaines, pour laquelle on a réussi à inviter les comédiens grecs. Nous étions à l'Avant Rue dans le 17^{ème} (qui va bientôt fermer), un très beau lieu de résidence (pas de diffusion) pour les compagnies rue, marionnettes, hors les murs. On a proposé des variations, des réécritures autour d' *Henry V* en français et en anglais dans une forme *in situ* (travail en 3 semaines et quasiment tout avait été créé sur place). C'est un projet autour duquel on avait fait aussi des ateliers de recherches, on est partis en Irlande... C'était un projet un peu singulier qui aura peut-être d'autres prolongements.

¹ (Avant ça, je faisais de la mise en scène, et l'écriture n'était pas forcément un truc qui me préoccupait tant que ça, et puis je suis rentrée là bas par une sorte de hasard. Ça a été un parcours pour moi, dans mon écriture, mais aussi de sensibilisation aux écritures. La question qui m'intéressait personnellement à ce moment là c'était « quoi écrire au théâtre ? », pas forcément pour moi y répondre en tant qu'auteur mais aussi potentiellement en tant que metteur en scène, quoi monter. Quelle place peut avoir l'écriture aujourd'hui ?)

Donc il y a des continuités et puis il y a des différences... En termes d'esthétique par exemple je pense qu'on peut trouver des liens mais aussi des choses qui n'ont rien à voir.

Dans le projet présent, le triptyque *Les Putains se perdent à être peintes*, ce qu'on va retrouver c'est plusieurs auteurs « associés », sauf que l'écriture ne se fait pas *in situ* pour ce projet là. Ça nait vraiment d'une discussion avec Laura et Caroline, qui sont les deux autres auteurs, au cours de laquelle on fait le constat que l'on a chacune écrit une pièce d'une trentaine de minutes (c'est-à-dire entre trente et cinquante minutes, selon la forme, parce que notamment par rapport à la pièce pour marionnette, il y a une réécriture), que l'on s'est toutes les trois emparées d'une figure féminine, qui ont pour point commun d'être des femmes de lettres et qui sont des figures historiques, positionnées dans la vie politique de leur époque à des endroits très différents, et qui ont toutes plus ou moins été définies dans un rapport à la sexualité... forcément le rapport de ces femmes là au pouvoir a fait qu'elles ont été stigmatisées, que des légendes sont nées sur leur légèreté.

Donc ça part de ce constat là. Et puis sur *Henry 5*,... en tant que metteuse en scène – je n'écrivais pas sur *Henry 5*,... – d'ailleurs ce n'était pas vraiment un travail de mise en scène en termes de direction d'acteurs, on fonctionnait avec des laboratoires, les comédiens travaillaient de manière très autonomes, je faisais une espèce de dramaturgie pour coordonner les choses et tout ça sur un temps très court : ça n'aurait rien eu à voir si on avait ensuite travaillé dessus pendant six mois, mais sur ce temps très court il y avait vraiment un travail de montage, de mise en confrontation de différentes formes et ce qui moi m'avait intéressée, ce qui questionnait la représentation, c'était d'avoir une hétérogénéité esthétique dans un discours. C'était ça qui était déstabilisant, et qui était permis aussi par un rapport à l'espace éclaté, avec une circulation, des choses fixes, des choses en boucle, des choses linéaires aussi...et qui était troublant : on n'assistait pas une chose qui se déroule de manière implacable. On avait ce côté hétérogène, qui venait aussi de ce dialogue « interculturel » entre différentes manières de faire et puis aussi de voir le monde. Le rapport au nationalisme n'est pas le même en Grèce qu'ici, n'est pas le même en temps de crise, économique ou politique, qu'en temps dit de paix...

C'est un peu de cette chose là qu'est née l'envie de travailler sur un triptyque. Parce qu'on s'est rendu compte qu'il y avait des points communs mais que néanmoins les écritures dont il s'agissait étaient radicalement différentes et allaient mobiliser des

esthétiques et des rapports de représentation très différents. Et donc de proposer ça un peu à contre courant de là où on verrait une mise en scène définie comme une unité, unité de pensée aussi, que garantirait le metteur en scène ou un collectif identifié, ou même un auteur, selon... Là, l'idée est d'attaquer les choses par différents bouts et puis de proposer une expérience théâtrale, en termes de traversée. C'est-à-dire que ce sont des pièces qui peuvent être jouées de manière autonomes, mais l'expérience du spectateur est différente selon qu'elles sont jouées de manière autonomes, selon qu'il les voit dans tel ou tel ordre et donc, de travailler là-dessus.

On a pensé un temps à ce que justement on mette en scène mutuellement les pièces des unes et des autres, ce qui aurait été assez intéressant. On a pas été au bout de ça pour des raisons assez pragmatiques, de temps, de disponibilités...donc je suis à nouveau un peu à la coordination de tout ça mais la constitution même des équipes, le travail par exemple avec une marionnettiste fait qu'il y a des délégations, on est pas dans un rapport de metteur en scène démiurge.

Parcours du triptyque

Donc pour ce projet là, il y a vraiment au départ trois textes, l'envie de faire un triptyque et puis après il s'agissait de voir, dans notre situation, quelle opportunité on a concrètement ou pas.

Parce que je suis sortie il y a un an et demi de l'ENSATT, du coup c'est un nouveau parcours pour la compagnie, suite à ce parcours là. Outre les auteurs, il y a aussi d'autres gens, en scénographie ou costumes, qui ont rejoint le collectif et puis d'autres comédiens, ou danseurs, liés vraiment à ce projet là. Il y a toujours un noyau de gens et puis des gens qui le rejoignent selon les projets.

Et donc il y a eu la possibilité d'être au Tricycle, qui est un lieu intéressant et assez rare. On est parisiens d'origine, et la plupart des projets qui sont proposés au Tricycle sont grenoblois. Il y a Laura Tirandaz qui régulièrement travaille là bas, et qui a été formée à Grenoble avant d'être à Lyon, donc il y avait ce petit lien là mais c'est tout. La particularité c'est qu'ils se sont engagés sans avoir vu, sur la base d'un dossier, d'images et des textes, d'une rencontre aussi, mais sans avoir vu le travail. Un engagement qui est aussi financier et ça signifie aussi des délais de production. C'est-à-dire qu'ils se sont engagés assez vite et assez tard en terme de production ce qui fait que l'on créé ici mais on ne va pas jouer à Paris avant la rentrée 2014-2015.

Pour des raisons économiques aussi on ne crée que deux des trois pièces, économiques mais pas que : la troisième est la pièce pour marionnette, *Tentative de saisine d'une amazone un peu vulgaire*, sur Théroigne de Méricourt ; et dans le théâtre d'objet, le théâtre pour la marionnette, il y a un temps de recherches qui est vraiment incompressible. Donc on ne s'est pas engagé plus que sur une maquette pour cette pièce, avec l'idée de monter une production pour la saison prochaine. On est dans ce type d'économie un peu précaire.

Parce que on trouvait intéressant d'avoir trois pièces que l'on peut jouer de manière autonomes ou ensemble, on réduit les coûts de cette manière là aussi, il y a cet aspect là mais il y a malgré tout des choses incompressibles : ce sont trois pièces qui ne seront pas dans la même scénographie puisque le parti pris est vraiment d'assumer la singularité esthétique de chacune. Donc trois scénographies, et aussi trois équipes de comédiens. Alors après si les pièces sont jouées ensembles il y aura peut-être du mouvement, aussi, parce qu'il y a des comédiens qui parfois ont d'autres engagements mais enfin pour l'instant au niveau des équipes de comédiens, ce sont trois équipes différentes qui peuvent travailler un peu en parallèle.

Détail des pièces

Pour *Noces*, Laura Tirandaz s'était emparée de la figure de Marguerite de Navarre/Marguerite de Valois, et plutôt de la légende d'ailleurs. Ce qui l'intéressait, au-delà de la figure même, c'était cette union, la raison d'état face à la raison intime, et puis aussi le fait qu'il y ait eu ces noces, les noces vermeilles, et que trois nuits plus tard, il y a eu la Saint-Barthélemy. Elle a imaginé les nuits entre les noces et la Saint-Barthélemy, en faisant la proposition dramatique que la future reine, la jeune épousee, refuse d'ouvrir sa porte à son nouvel époux. Elle est partie de ce postulat.

On va être dans une forme de théâtre de chambre, assez « classique », et sur des enjeux assez élémentaires en termes d'interprétation et d'incarnation, avec un travail sur le champ et le hors champ. Et ça sera joué au Théâtre de Poche. On a travaillé un peu ensemble avec Laura sur le texte lui-même, qui datait un peu pour elle et, pour cette fois en tout cas, il y a eu un travail de lecture avec les comédiens et quelques reprises sur le texte de sa part suite à ça.

Pour l'instant il y a eu assez peu de temps au plateau : une semaine de travail durant l'été qui a été un temps de recherche qui permette d'avancer conjointement tant sur les partis pris de jeu, le rapport au personnage pour les comédiens, défricher, mais

aussi avancer sur la conception de l'espace : la scénographe et l'éclairagiste assistent à ce travail de défrichage avec les comédiens. Au tout début d'un travail, quand on est tous au même point, et moi y compris – parce que je travaille sur les textes avant mais c'est beaucoup au plateau que je les comprends – on est un peu tous là, c'est vraiment une chose intéressante. Parce que ce qui serait du travail à la table, ne se fait en fait pas vraiment autour de la table, on est vraiment très proches du plateau, mais il y a beaucoup de discussion, de débat, de contresens faits, mais comme on les fait ensemble cela permet d'avoir le même bagage en termes de cheminement. Parce que ce qui est intéressant, c'est ce cheminement, c'est comment on va à la rencontre d'un texte.

Donc on a eu une semaine qui nous a permis de – et encore c'est loin d'être sûr – poser les bases de l'espace. Pour nous c'est la première fois qu'on va construire une scénographie en amont du gros du travail de plateau. Donc on fait un maximum de travail de plateau avant, mais ce n'est pas non plus extensible.

La scénographe avec qui on travaille était là sur *Henry 5* mais on était vraiment sur du *in situ*, sur le fait de travailler avec un lieu donné et d'en faire quelque chose d'autre.

Ça rejoint la problématique de *Sei*, la deuxième pièce, qu'on a décidé, en collaboration avec le Tricycle parce que c'est eux qui ont rendu ça possible, de jouer hors les murs, dans un autre lieu. Il y aura *Noces* au Théâtre de Poche et puis on va traverser la rue avec les spectateurs et on ira si tout va bien à l'Ampérage. On ne fait que traverser la rue mais on va changer d'univers assez radicalement.

Ce sont des choix qui posent vraiment des questions techniques. Ce sera moins aisé de travailler là, je pense qu'il faudra qu'on fasse des choix, certains sacrifices, mais on a cette possibilité et on choisit d'investir ce lieu et d'éprouver une forme cabaret. C'est comme ça que c'est écrit. Enfin, ça se passe dans un cabaret, après quel cabaret...

Sei c'est vraiment très différent de *Noces*. Caroline Dumas s'est inspirée de la poétesse Sei Shônagon, et c'était une pièce originellement écrite pour marionnettes : *Sei* et *Tentative de saisine* étaient deux réponses à une commande d'Eloi Recoing quand on était à l'ENSATT Caroline Dumas et moi, pour marionnettes. Sauf que sur *Sei* on a fait le choix de ne pas du tout être dans la marionnette. Le choix artistique de départ autour de *Sei*, c'est la réunion de l'équipe, c'est-à-dire

- deux acteurs : Luc Guiol qui est un des membres fondateurs de la compagnie donc avec qui on travaille depuis dix ans maintenant, et Maïmouna Coulibaly

qui est comédienne mais qui est aussi danseuse et chorégraphe et travaille sur les danses afro urbaines : coupé décalé, Ragga Dancehall, un peu de néo burlesque,... elle est elle-même dans le syncrétisme, entre le néo burlesque et des danses afro urbaines

- une vidéaste VJ, Zita Cochet, qui a déjà collaboré avec nous depuis un moment mais qui, sinon, travaille plutôt pour les musiques actuelles notamment électro.
- une chanteuse compositrice, Milkymee (Emilie Hanak), qui *a priori* travaillera un peu sur les trois pièces mais qui travaille surtout sur *Sei*. On va voir comment ça se passe pour les deux autres pièces. Elle-même est partie à la villa Kujoyama au Japon, il y a trois ans, en résidence avec un projet aussi autour des *Notes de chevet* de Sei Shônagon.

Et c'est la mise en présence de ces personnes, qui ont chacune des univers très différents, et qui viennent de milieux artistiques très différents qui va nourrir la création. Parce que le texte c'est ça, c'est un texte très référencé, très difficile à aborder en première lecture, il y a vraiment des strates de références, et il travaille sur le fantasme et sur des strates de fantasme.

Tout le travail va être non pas de faire des belles vidéos, de la belle chorégraphie, de la belle musique mais presque l'inverse : ramener toute la première phase de travail. On a eu deux semaines vraiment intensives avec tous et puis d'autres rendez vous de travail avec les comédiens, dont la première semaine sous chapiteau, ce qui nous a influencé. C'était aussi dans la première semaine qu'on a créé une première maquette de dispositif avec cette idée qu'on voulait faire se croiser la vidéo et la danse.

Tout le travail va être de comprendre le texte. On pourrait croire que j'arrive à le faire toute seule mais non. Ça doit vraiment passer par les corps des comédiens et par leur rencontre. Les enjeux sont réels, il ne s'agit pas de les réécrire ou de les inventer ou de les projeter, tout est là. Mais il faut vraiment mettre le texte en corps et l'incarner pour le défricher et comprendre toutes les strates de sens et d'influences, pour qu'au final ils sachent ce qu'ils disent, tout simplement.

Travailler en même temps sur le dispositif scéno, de faire des essais, ça va débloquer des choses, c'est vraiment des chemins qui se croisent, ce n'est pas tel truc en premier, tel autre, l'un va aider l'autre, l'un va soulever une évidence qui va éclairer un autre endroit.

Enfin la troisième pièce, *Tentative de saisine d'une amazone un peu vulgaire*, mon texte. Elle a aussi été écrite en réponse à une commande pour marionnette, de cabaret. Mais c'est une écriture très différente, j'ai beaucoup travaillé sur des sources existantes, sur du *cut up*. Je voulais écrire sur Théroigne de Méricourt, sur cette figure là, et quand il y a eu la commande c'était assez évident que c'était ça, parce qu'elle portait sur l'effigie, sur la dissolution d'une identité... C'est une femme qui a généré énormément de littérature autour d'elle, dont la seule représentation écrite ou plastique qu'on ait et dont on soit sûr c'est son masque mortuaire, et un masque mortuaire pris après vingt ans d'enfermement en hôpital psychiatrique, donc c'est vraiment une histoire de dissolution. C'était une révolutionnaire de la Révolution Française : elle s'est révélée dans la Révolution, elle a écrit des discours, etc. Mais il y a surtout toute une littérature masculine qui a fantasmé sur elle, et puis selon que ce sont les révolutionnaires ou les contre révolutionnaires qui parlent, c'est une madone ou une furie, mais c'est toujours plus ou moins une pute quand même ! Je fais dans les grosses lignes évidemment.

Le texte a été monté par les élèves du Théâtre aux mains nues, que dirige Eloi Recoing. Ils avaient travaillé sur des gaines, un peu spécifiques : c'est Pierre Blaise, le metteur en scène, qui avait travaillé sur des gaines avec lesquelles il travaille lui. Et c'était très bien, ce n'est pas pour mieux faire que je le reprends, c'est qu'il a sa place dans ce projet de triptyque, et puis je vais le travailler très différemment.

Il y a une marionnettiste, Gabriela Aranguiz, et en termes de processus de création ça va être encore autre chose. Et ça va être intéressant. Il y a aussi deux comédiens de la compagnie, Xavier Guerlin et Peggy Lecaude, avec qui je travaille depuis très longtemps, qui n'ont pas de formation de marionnettiste, mais l'un d'eux a beaucoup travaillé autour du masque, du clown, des techniques qui ont beaucoup de points communs avec des techniques liées à la marionnette : le point fixe, les adresses, le rythme... Et Peggy a aussi un parcours de danseuse, auprès de Maïmouna. Donc il y a tout un travail de recherche et beaucoup d'autoformation, et c'est aussi quelque chose qu'on retrouve beaucoup dans notre travail.

Pour l'instant notre parti pris formel est de travailler à partir du papier journal. C'est très vaste.

On est sur un format cabaret avec des tableaux très hétérogènes. Et là il y a vraiment une réécriture. C'est du à plusieurs choses : le fait que c'est mon texte et que je me sens très à l'aise avec le fait d'en jeter la moitié et de réécrire autre chose, mais

aussi le texte lui-même qui a été un cut up de matériaux, pré existants pour la plupart... c'est vrai que ça bouge pas mal, ça bouge beaucoup avec la marionnette. Ce serait intéressant d'observer ce qui bouge et ce qui se sédimente, ce qui appartient vraiment au texte. C'est le texte le plus court, ça a été pensé en l'écrivant, c'est une dizaine de pages. Mais ça sera la forme la plus longue, parce que dans l'écriture de la marionnette, une page devient un quart d'heure. Il y a vraiment réécriture au plateau.

Et pour cette pièce on présentera une maquette seulement, comme je te disais c'est une question de temps de recherche et aussi de moyens. C'est-à-dire que tout le processus est aussi économiquement influencé. Surtout sur trois créations en même temps, ça complexifie.

Comment s'organisent les répétitions ? Les trois formes travaillent-elles séparément, ensemble, en parallèle ?

Il y a des temps de recherche que l'on fait en commun, qui sont ouverts, par exemple travailler sur la marionnette c'est quelque chose qui est très ouvert parce qu'on est vraiment sur la création, la recherche d'image, c'est important d'avoir des regards, que ceux qui manipulent puissent voir les autres. Comme il y a ce collectif, les acteurs des autres pièces viennent, pas systématiquement, mais ponctuellement.

Récemment on a travaillé sur le corps marionnettique, selon plusieurs angles : avec la marionnettiste, avec la chorégraphe autour de danses qui utilisent ces figures là, et avec Luc aussi qui récemment a travaillé avec une chorégraphe argentine (Constanza Macras) qui vit à Berlin. C'est aussi une création qui permet un échange de pratiques, un côté laboratoire.

Pour la résidence au Tricycle c'est en train de s'organiser. On va jouer dans deux lieux mais on n'aura pas les deux lieux pendant toute la phase où on sera là. Je ne sais pas tout à fait si toute l'équipe sera là dès le début de la résidence ou si elle travaillera un peu à Paris et nous rejoindra ensuite. Il y a toute une phase de travail qu'il faut qu'on fasse avant. La scénographie est construite en janvier dans les ateliers de la ville. Mais il y aura des choses à poursuivre, notamment sur la scénographie de *Noces*, je pense en février, et aussi pendant la résidence ici.

Après, il y a tellement d'aspects : le jeu, le rapport à l'espace, le travail vidéo, qui est encore un autre enjeu, chacun a son travail. La seule personne qui va devoir un peu aller d'un lieu à l'autre c'est moi, mais comme chaque équipe est assez autonome, je ne serai pas tout le temps là quand les gens travailleront. Ça va un peu dépendre aussi

des temps de résidence que l'on aura en amont à Paris, ce n'est pas encore tout à fait arrêté.

Tous les textes sont-ils retravaillés par les auteures, comme c'est le cas pour *Noces* ?

Pour *Sei*, il y a eu une première semaine de travail en octobre 2012. Caroline a un peu retravaillé le texte à la suite de ça, mais toute seule, tandis qu'avec Laura, il y a eu plus de temps de discussions (mais parce que c'était un texte qui datait déjà, fini et bien fini).

Les trois textes vont bouger dans le rapport au plateau. Il y a pleins d'explications possibles de ça. C'est parce qu'on est en lien, elles suivent le projet, c'est aussi parce que ce sont des textes courts, il n'y a pas le même rapport. Je crois que l'on n'aurait pas eu le même dialogue sur *Choco Bé*¹ par exemple, qui est un texte plus long et qui a déjà une vie autre. Pour Théroigne, c'est le rapport au matériau, à la marionnette qui bouge forcément les choses.

Est-ce qu'il y a une manière différente d'aborder ton texte et le texte des autres ?

Je préfère aborder les textes des autres que le mien, parce que la distance est évidente, le chemin vers le texte aussi. Alors qu'en fait ça va être la même chose qui va se rejouer. Il y a énormément de choses que j'ai écrites, et j'ai oublié pourquoi, alors que c'était très bien, mais j'ai oublié pourquoi j'avais fait ce choix là alors qu'il était extrêmement fondé, donc il faut que tu retrouves. Il faut que je refasse de la dramaturgie sur mon propre texte.

Le fait qu'il y ait une écriture de toute façon qui va s'imposer à ce texte, l'écriture de la marionnette, ça m'allège un peu : on est dans une réécriture quoi qu'il arrive, alors que je suis plutôt d'une grande fidélité sur les textes des autres. C'est aussi un petit risque parce que je pourrais être un vrai garde fou par rapport à une envie d'un auteur de couper son texte, être en mesure de lui dire, et c'est assez amusant « bien sur que si, ce que tu as écrit a du sens, et c'est celui-là. », ou que le travail du plateau lui-même révèle des choses. Et de prendre le texte et de s'y coltiner alors que peut-être sur son propre texte on peut être tenté plus vite de couper, ou d'évacuer la difficulté. Le fait

¹ Autre texte de Laura Tirandaz.

qu'il y ait ce rapport à la mise en scène qui est vraiment un espace de laboratoire où les comédiens, la marionnettiste, vont beaucoup s'emparer du matériau, m'allège aussi un peu.

Mais de toute façon, sur les trois textes, les comédiens s'emparent beaucoup du matériau, ils sont très partie prenante. Et les autres membres de l'équipe aussi. C'est pour ça qu'ils peuvent vraiment parler de leur endroit sur le processus et de ce qu'ils y trouvent, ce qui les intéresse...

Tous ces gens ce sont des gens qui par ailleurs travaillent avec d'autres compagnies, qui pour certains aussi ont d'autres métiers. Fabienne est aussi administratrice de la compagnie par exemple. Peggy est aussi danseuse et elle est aussi universitaire, chercheuse en linguistique ancienne. On a aussi des activités d'ateliers. Luc et Aurélie ont aussi un projet au sein du Bouc. Je travaille pour d'autres compagnies, et j'ai aussi des projets pour le cinéma, de courts métrages. Par exemple on m'a demandé de mettre en scène un texte que je n'ai pas choisi (seul en scène), et je vais être auteure associée d'un projet de création avec la compagnie Gongle. Eux en termes de processus de travail c'est encore tout autre chose. C'est un collectif qui travaille sur la rencontre entre les milieux et qui se dit d'expérimentation sociale et théâtrale. Donc les projets sont des projets de rencontre. Ce projet fait suite à un précédent sur théâtre et foot, et là, c'est entre la France et l'Allemagne, sur les assemblées : l'assemblée théâtrale, l'assemblée footballistique (notamment de supporters) et les assemblées politiques. Ce sont des projets « one shot », c'est-à-dire qu'il y aura une création en juillet à Berlin, et puis en septembre à Paris, et voilà. Avec des jeunes gens, des artistes mais aussi des gens qui viennent du foot... là je suis plutôt auteur, c'est de l'écriture mais aussi de la coordination de processus d'écriture, les autres aussi vont écrire.

ANNEXE 3 : Deuxième entretien avec Virginie Berthier, réalisé le 14/05/14

Comment travaillez-vous sur l'espace avant ce projet là, sans scénographe ?

Dans les autres spectacles, on travaillait quand même sur l'espace, même sans scénographe il y avait une scénographie, de fait. Dans les premiers spectacles que l'on a montés, on parlait plutôt du plateau nu. On travaillait beaucoup sinon sur les corps, et sur les lieux.

Le premier c'était très corporel, il y avait aussi du chant, il y avait un espace scénographique qui était celui de l'opéra, très léger, parce qu'ils n'étaient que trois musiciens, mais avec des gros instruments, un peu scénographiques. Donc c'était beaucoup un travail de cœur.

On a beaucoup travaillé aussi sur l'adaptation à des espaces non théâtraux. Le travail de scéno c'était beaucoup prendre en charge un espace qui n'est pas un espace théâtral. D'où l'envie peut-être d'aller à l'Ampérage, même si, comme on avait quand même une scénographie pour l'Ampérage, on pouvait moins exploiter le lieu, et puis des contraintes techniques. C'est-à-dire que quand on travaillait dans des espaces non théâtraux c'était aussi dans des lieux plus alternatifs quelque part et en fait il y a plus de liberté car il y a moins de consignes de sécurité, on respecte moins les normes de sécurité quand on est en extérieur, ou dans une grange, etc.

Pourquoi avoir fait le choix de faire appel à une scénographe pour ce projet ?

Juliette est venue travailler avec nous dès le précédent projet, *Henry 5*. Et l'endroit où l'on se trouvait était un lieu de spectacle, de laboratoire, mais c'était une ancienne usine à armature Eiffel, avec une mezzanine, et on travaillait sur une circulation, donc il n'y avait pas de construction, il y avait un rapport sur la construction d'un espace avec plusieurs espaces, quelque chose un peu muséal parfois. Là sur ce projet c'est la configuration la plus classique. Mais nous, et puis moi par rapport à ma formation, au départ il y a le côté Copeau, Mnouchkine, sur des espaces plateau nu.

Et puis la rencontre avec Juliette, s'est faite à Lyon, sur un autre texte de Caroline. Et par ailleurs Juliette est aussi portée sur le hors les murs, sur la scénographie

muséale, donc je pense que, même si ce n'est pas la configuration dans laquelle on est là, c'est un peu pour ça aussi qu'on a commencé à travailler ensemble.

Le fait que ce soit un triptyque a peut-être aussi rendu importante cette place. Pour qu'on puisse bien dialoguer sur une scén. Parce que la scén pour nous c'est d'abord le rapport au public, que le texte propose d'instaurer, enfin que notre lecture du texte donne l'impression qu'il faut instaurer.

On aurait très bien pu partir sur un chemin très inverse, c'est-à-dire plutôt créer une scén qui permette d'inclure les trois. Là pour l'instant pas du tout, mais par contre il y a quand même des ponts, des choses que l'on retrouve dans les matériaux, dans les images.

Sur le troisième, pour l'instant, c'est juste un matériau, il n'y a pas vraiment de scén. On est vraiment au stade de la maquette, et la scén n'est pas arrivée. Donc il y a des espaces, mais il y a plus des principes, un matériau : le papier journal, qu'on éprouve là actuellement. Mais on va peut-être se rendre compte que oui, il nous faut un castelet, de quel type,... Surtout que ce n'est pas les mêmes tableaux, puis il y a une interdépendance entre les effigies et la scénographie, donc il faut que ça se construise.

Est-ce que tu as rencontré Juliette en même temps que le reste de l'équipe, est-ce qu'il y a eu un temps pour parler seulement de la scénographie avant de rencontrer tout le monde ?

Je pense qu'il y a toujours des discussions individuelles au tout début du travail, avec chacun, quand tu proposes, ou quand tu te rencontres. Ce n'est pas forcément moi qui propose d'ailleurs, ça vient un peu comme ça des fois, donc il y a des premières discussions individuelles. Mais le collectif vient assez vite quand même.

Ça dépend peut-être un peu aussi des projets : avec *Sei* on avait eu une semaine sans Juliette, il y avait eu cette première couche en amont avec la vidéo et le chapiteau. Mais après dès la deuxième semaine elle était là, et puis il y a une distance géographique qui fait qu'on a eu parfois d'autres discussions sans elle.

Et sur *Noces*, elle était présente dès le début. Et Bastien aussi, parce que ce n'est pas toujours le cas d'avoir le créateur lumière, et c'est quand même lié à la scén, dès la première semaine de recherche il est là, quitte à ce qu'il ne soit pas là ensuite entre temps, mais c'est très important et c'est vrai qu'ils ont beaucoup travaillé ensemble, sur *Sei* par exemple. Sur *Noces* un petit peu moins, et puis finalement ce n'est pas lui mais Etienne qui a fait la création lumière.

En tout cas il n'y a rien qui est conçu en amont d'un travail au plateau. Sur des grosses productions, c'est souvent qu'il y a le projet scénographique, prêt deux ans à l'avance. Mais là, le fait de ne pas avoir de moyen nous permet de ne rien dessiner avant les répétitions. Mais aussi parce que la manière dont on travaille, pas tellement ici parce qu'encore une fois on avait quand même beaucoup travaillé en amont, mais le travail « à la table » et le travail de défrichage vont un peu ensemble, ils passent par le plateau. Et ça, ce n'est peut-être pas sans lien avec l'aspect du travail *in situ* et tout ça.

Finalement, l'idée par exemple de faire une session de répétition sur *Sei* sous chapiteau, ça pouvait être un peu de cet ordre là, de l'ordre de la pré intuition. On n'a pas poursuivi, aussi pour des questions de production, parce que ce n'est pas simple de travailler sous chapiteau quand tu ne fais pas du cirque.

Qu'est-ce qui te semble différent ou semblable dans le travail *in situ* et le travail à l'intérieur d'une scénographie ?

Il y a quand même un peu plus de latitude, si tu as un bon scénographe qui est là aussi une fois que la scéno est arrivée, parce que ce n'est pas forcément le cas. Elle était là au début des recherches mais elle était là aussi quand c'est arrivé.

Sur l'aspect un peu trivial, de même que tu as de la latitude, tu as aussi plus de contraintes de sécurité. Ça joue quand même, ce sont des vrais choix, de jouer en rue ou en théâtre.

Et puis il faut que le fait de jouer *in situ* soit justifié quand même, tu ne peux pas forcément tout jouer *in situ*. Mais il se trouve que les projets qu'on monte s'y prêtent quand même plutôt pas mal. Je me pose la question de savoir si c'est nous qui cherchons ça dans les textes, ou si c'est une sorte de coïncidence. Par exemple il y a un aspect... ça ne répond pas directement à la question, mais tu vois la notion distanciée, l'importance qu'a pris le côté théâtre dans le théâtre dans *Noces* par exemple, ce n'est pas forcément prémédité. Et ce n'est pas que inscrit dans le texte, c'est aussi inscrit dans la manière dont nous on s'empare des choses. Et la distance qu'on instaure quand même souvent, c'est un peu ça. Je ne pense pas que c'est une trahison du texte, mais c'est la manière dont nous on est allés vers ce texte.

Mais ces deux pièces là, dans les projets qu'on a eu, c'est celles qui se prêtaient le moins à quelque chose de purement *in situ*. Parce que je pense qu'on voulait dessiner quelque chose d'assez précis sur le contraste entre les pièces. Ça allait avec le triptyque.

Et je pense qu'inversement, j'ai une tendance à travailler avec une scénographie comme je travaille *in situ*. Moi, et puis les comédiens aussi eux-mêmes : tu vois quand on explorait la scénographie de *Noces*, voilà, on se disait que c'était les murs, et c'est tout !

Peut-être aussi qu'il y a un quelque chose de l'ordre d'une relative autonomie du spectateur dans un rapport *in situ* que j'aime bien. On l'a vu par exemple sur *Sei*, c'est tout con mais ce n'est pas pour rien, si à un endroit on s'est plantés c'est dans le rapport au public. Parce que peut-être qu'inconsciemment on le rêvait avec des gens « autonomes », moins nombreux aussi, mais... c'était un peu prévisible que si on se plantait à un endroit ça pouvait être celui là. Donc ça change cela aussi le fait de ne pas être *in situ*, il faut être précis dans le rapport qu'on veut instaurer.

Les deux ont des intérêts... je pense que j'aime bien l'idée que les gens puissent partir, ne pas payer aussi...il y a un truc comme ça. Mais ça, ça vient d'avoir été beaucoup dans des festivals de rue, parce que je vivais à Chalons, et d'avoir moi ce rapport là de spectatrice dans ma formation en fait.

Ça change ça aussi, ils peuvent partir, ou se cacher. Si c'est dans un endroit où il ne s'agit pas de partir, ils peuvent refuser d'écouter. Cela ne veut pas dire qu'il faut forcément être dans un jeu où l'on va aller chercher les gens, mais ils sont libres de leurs mouvements, de leur respiration, de s'asseoir par terre, de ne pas écouter des choses aussi. Sur ces pièces là ce n'était pas pareil, mais sur le précédent je pense qu'il y avait vraiment une dimension collage, hétérogène, et tu pouvais aussi choisir à un moment de ne pas entendre. Et ça en salle c'est plus compliqué.

Et au niveau du travail, en quoi avoir un espace dessiné peut être un frein, ou un appui ?

Si c'est une bonne scéno, il faut que ce soit un appui, ça ne peut pas être un frein. Après, qu'il y ait des contraintes un peu techniques comme sur *Sei*, encore que c'était plutôt technique vidéo, ou la qualité du sol, enfin, théoriquement, si tu as le temps du travail et bien tu dois les résoudre ces contraintes. C'est vraiment très important aussi, il y a une équation économie/temps : Il faut tout le temps être en train de hiérarchiser les choses pour que ce soit un appui et non pas un frein.

Si à un moment c'est un frein, c'est qu'au niveau de la conception il y a un souci. Mais ça peut écraser, et c'est délicat dans cette équation économique de jeter une scéno à la poubelle. Alors que tu peux jeter une proposition d'acteur à la poubelle. Et il

faudrait pouvoir jeter une scénographie à la poubelle de la même façon. Certains l'ont fait, mais c'est vrai que c'est compliqué. Et ça c'est la qualité du scénographe, du dialogue avec le metteur en scène.

Mais ça peut tout le temps être un frein, c'est sûr. Il faut que ça arrive au moment opportun. D'où le fait qu'on ne conçoive rien avant le plateau. Même si ça ne fixe rien dans le marbre, on dégage des lignes, on se met d'accord sur ce qu'on pense de l'ensemble, et on continue de le creuser tout le temps. En fait il ne faut pas que la scéno empêche à un moment de continuer à creuser. Donc il faut être parti dans la bonne direction au départ. Et qu'elle n'arrive pas avant qu'on soit sûrs que c'est cette direction que l'on a envie de suivre jusqu'au bout.

C'est sûr qu'il y a beaucoup de metteurs en scène qui fixent cette direction là, à la lecture du texte, au travail à la table, mais pas moi, effectivement.

Voilà encore une fois l'importance de Bastien, parce que même sur le travail *in situ* il est super important aussi. L'importance des lumières, de l'appropriation de l'espace. Parce qu'il n'est pas que "lighteux", il a une sensibilité, il est aussi directeur technique, il a aussi une vision d'ensemble, même des contraintes des lieux, il fait vraiment le lien aussi entre les choses. C'est un travail main dans la main. Et il n'arrive vraiment pas au dernier moment.

Par rapport au travail avec les scénographies, est-ce qu'il y a eu des moments où ça apportait vraiment un éclairage sur le texte ? est-ce que des choses apparaissent à travers la scénographie ?

Oui, c'est sûr. Il y a des choses que la scéno peut même aider à trouver... Sur *Sei* il y avait les costumes, j'essaie de trouver un exemple un peu parent de ça... Le texte de *Sei* est tellement abscons à la première lecture qu'il doit vraiment s'inscrire concrètement. Il peut s'inscrire plus qu'on ne l'a fait encore, il faut du temps pour *Sei*, il faut vraiment pour le coup que les contraintes techniques soient complètement assimilées. Et on a besoin de cette technique là, je pense. J'aurai adoré le monter *in situ* en chapiteau, mais en fait on avait besoin de cette technique pour participer du concret, du trivial.

Sur *Noces* aussi, ça a vraiment pris des formes à partir du moment où l'espace de Margot existait. En répétition, avant d'arriver là, autant sur *Sei* il y avait le rapport à la danse, au corps, etc, et au costume, donc des appuis concrets, autant sur *Noces* on avait plein de choses à travailler. On a trouvé les corps de *Noces* vraiment dans la scéno par

exemple. On avait toujours besoin de choses qui n'avaient rien à voir avec l'espace de la chambre et ce que raconte aussi cet espace là, en perspective, qui devrait être plus haut idéalement, 1 ou 2 mètres de plus. Parce que le personnage de Margot avait besoin d'un espace qu'elle habite, pour être en lien avec.

Autant sur *Sei* ce n'était pas urgent, parce qu'inversement on essayait de trouver la relation entre eux, concrète, en se débarrassant des trucs techniques dans un premier temps, autant sur *Noces* il était temps que l'on arrive et que l'on ait tout ça parce que ça allait être dans le chassé croisé entre les corps dans l'espace que le texte allait s'aérer, que les espaces allaient naître.

Donc il y a des moments où c'est indispensable. Et dans le registre de *Sei*, je pense qu'il y a des images que l'on a essayé de construire qui, je ne sais pas si elles aidaient à la compréhension, mais au moins guidaient. L'évolution de l'espace, c'était une tentative de guidage.

Mais même dans *Noces*, le parcours, cette entrée qui est toujours celle de la Reine, qu'au final Margot emprunte à la fin, ça raconte en soi quelque chose de la pièce.

Oui, c'est sûr que ce qu'on fait de cet espace, ce n'est pas une chose en soi. Il faut trouver des principes d'utilisation, un mode d'emploi. La mise en scène là dedans, c'est le mode d'emploi de la scéno, pas dans l'absolu, mais de cette scéno là pour ce texte là. Et là, encore une fois, il doit y avoir plein de metteurs en scène ou de scénographe qui le pensent en amont. Mais je pense que ça évolue forcément au plateau.

Mais Juliette, en faisant des propositions, elle donne souvent tout de suite des pistes, même quand elle dessine. Et je pense que c'est un appui concret qui est nécessaire, cette multitude de pistes, et après elle va en donner d'autres. Ou alors c'est peut-être moi qui suis bloquée là-dessus, si ça se trouve ce sont les pistes de départ qu'on trouve en plateau. En tout cas il y a besoin du chemin, plutôt que de se fermer la porte d'un truc. Trouver ce que serait une bâche, par exemple on ne savait pas où on allait mettre les bâches, dans quel sens, il fallait tester des choses... Et encore à mon sens c'était rapide.

Mais je pense, par rapport à la question sur ce qui a changé entre avant sans scénographie et maintenant, peut-être que dans notre système de pensée, s'il y a scénographie, il faut que ça s'impose. C'est peu comme pour moi, s'il y a musique, ce n'est pas pour souligner un sentiment. S'il y a scénographie, ce n'est pas pour décorer, il faut que ça soit un personnage, il faut que l'on s'y colle, sinon le plateau nu a

énormément de ressource. Il y a quelque chose comme ça, en dehors du fait qu'elle vienne tôt pour construire son personnage elle aussi, justement.

Penses tu que le fait que ce soit des scénographies relativement imposantes ait à voir avec le fait que les textes parlent d'oppression, de figure opprimées ?

Ah c'est drôle! C'est intéressant, oui, peut-être !

C'est quelque chose que vous avez cherché ?

Sur *Noces*, je pense quand même. Forcément, la chambre, et tout ça. Mais on ne l'a pas pensé comme ça. Forcément, le podium, l'estrade d'exposition, et la chambre, l'enfermement, le rapport à l'enfermement dans cette chambre, qui n'est pas non plus une chambre close c'est aussi une chambre ouverte au public. Donc ça se rejoint, mais c'était plus précis que ça. Mais ce n'est pas faux, dans la tension entre ces figures là et leur environnement.

Et là c'est intéressant parce que l'espace, la saisine, c'est la cellule, c'est inscrit, ça se passe dans la cellule, enfin, le théâtre est la cellule, l'espace de la représentation est la cellule. Mais pour l'instant on n'a pas de scénographie, on est en plateau nu, c'est un peu un truc inversé. Mais encore une fois, par rapport à cette idée de scénographie personnage, là il y a le face à face avec la marionnette, qui est déjà puissante en soi, en termes conceptuels, donc... les choses sont interdépendantes, et c'est un des objets de cette résidence là aussi. Ça va continuer de se questionner encore, bien après la maquette. Parce qu'il y a la marionnette et il y a les interprètes, ils ne sont pas tous marionnettistes et tous ils ne font pas que manipuler.

Et ton travail de mise en scène, en amont et en dehors des répétitions, comment peux-tu le définir ?

Ça dépend beaucoup des projets. Sur le triptyque... c'est de la dramaturgie, un travail de recherches, de se nourrir. Aller vers un texte, se l'approprier. C'est encore plus fort quand ce n'est pas une mise en scène du Bouc, quand c'est une mise en scène d'autre chose, il y a vraiment ce chemin. C'est pour ça que j'aime bien les textes qui sont « bons », dont on sait qu'ils peuvent avoir une certaine qualité, mais qui ne vont pas être du tout dans mon univers, voir même dans ma sensibilité... par exemple un jour on m'a demandé de mettre en scène un texte de Montherlant, c'est vraiment très loin de moi, y compris idéologiquement, mais il y a un chemin vers le texte qui est intéressant.

Mais ce qui m'intéresse le plus, dans ce chemin vers, c'est quand la chose émerge au niveau des corps. Pour qu'elle émerge, il faut qu'il y ait des échanges et tout ça, c'est quand ça arrive sur le plateau.

Il y a des présupposés : le fait d'être nourri, de lectures en gros, d'images.

Après sur le triptyque il y a aussi une proximité avec les auteurs qui joue pas mal. Sur *Noces* on a aussi travaillé avec Laura sur le texte, on a fait ce choix d'intégrer des extraits des *Mémoires*.

Et aussi toutes les conversations en duo avec les membres de l'équipe sont très riches, dans le collectif aussi. Ce sont des rêves qui se nourrissent un peu mutuellement. Ils n'ont pas besoin d'être identiques, c'est même mieux qu'ils ne le soient pas sinon ils s'assèchent, alors qu'ils se nourrissent.

Et après quand tu es dans le processus il y a des effets de synchronicité où tu vas trouver des réponses dans un truc qui n'a rien à voir, même un spectacle qui t'intéresse pas vraiment mais dans lequel tu vois une chose qui va nourrir le travail.

Les textes que tu lis en amont, les fais tu lire au reste de l'équipe ?

Ça dépend. Quand c'est un travail au plateau, ou un montage de texte, forcément ça circule. Et inversement, ce n'est pas que moi, le reste de l'équipe aussi va apporter des choses. J'ai quand même aussi un profil de dramaturge, mais je pense que plusieurs des comédiens avec qui je travaille ont aussi ce rapport là. Donc ça passe aussi par des lectures pour eux. Il y a des choses que l'on partage collectivement, des choses qu'on partage moins, qui restent un peu secrètes.

ANNEXE 4 : Entretien avec Bureau A (Daniel Zamarbide), courriel reçu le 24/04/14

Avec Bureau A, vous participez à beaucoup de projets, j’imagine assez différents les uns des autres. Qu’est-ce que cette diversité apporte à votre travail ?

Nous avons une relation à notre métier assez particulière dans la mesure où nous ne considérons pas le métier d’architecte comme une profession uniquement consacrée à construire des bâtiments. Disons que nous tentons de construire des situations où l’architecture joue un rôle de support pour des morceaux de vie. L’histoire de l’architecture nous enseigne que cette discipline a investi beaucoup d’espaces différents (installations artistiques, design radical et expérimental, politique, scénographie, recherches utopiques, etc.) et ne s’est jamais cantonnée à construire des bâtiments. Tout ceci ne nous dévie pas de notre nature d’architectes, des personnes qui cherchent à construire des architectures à partir d’un propos ou de demandes.

En quoi est-ce différent de travailler spécifiquement pour le théâtre, par rapport à vos autres pratiques ?

A vrai dire, en rien. Pour nous c’est une architecture temporaire qui doit être pensée et réalisée pour une « tranche de vie » bien spécifique et définie. C’est, en fin de comptes, la création d’un lieu où un ensemble de personnes doit pouvoir évoluer le temps de la pièce. Pour le définir de manière extrêmement simplifiée c’est un peu comme construire une maison pour quelques personnes qui veulent habiter un logis l’espace de quelques heures. La maison ne doit pas satisfaire la totalité des fonctions ou des cycles de vie mais uniquement une partie. Du coup, il y a plus de place pour la subjectivité ou la poésie.

Était-ce la première fois que vous conceviez une scénographie ? Si oui, qu’est-ce qui vous a posé le plus question par rapport à votre pratique habituelle ? Si non, en quoi ce travail était différent des autres fois ?

Nous avons eu d’autres relations au théâtre mais depuis la création de notre bureau (qui a seulement 2 ans) c’est la toute première scénographie. La seule difficulté a été celle de savoir jusqu’où le décor est figé et quelle place il peut ou doit prendre par

rapport à l'action. A quel moment le décor fait partie du jeu. Evidement, en tant qu'architectes nous considérons que l'architecture fait partie de notre environnement et que cet environnement est complexe mais nécessaire à l'action ou au vécu des personnes qui l'habitent. C'est donc naturel qu'une pièce de théâtre intègre également cette même notion d'environnement temporaire pour accompagner la vie qui se déroule sur le plateau.

Quelles ont été les différentes étapes de votre travail pour cette création ?

Il n'y pas beaucoup d'étapes. Nous travaillons de manière intuitive et référencée. Nos idées apparaissent généralement très vite. Nous nous réunissons dans un bistrot à côté de notre bureau et généralement à la fin de notre café l'idée ou les idées sont déjà là, souvent assez définies. Donc c'est assez peu « romantique ». Les idées apparaissent assez rapidement et calmement. Nous avons confiance dans : les intuitions de l'un ou de l'autre et dans nos premières idées. Ces idées sont souvent accompagnées d'un « monde culturel » qui est celui du BUREAU, l'assemblage des obsessions, préoccupations, intérêts de Leopold et moi-même. Nous tentons de nous cultiver en continu, soit à travers des voyages, de lectures, des visites, etc. Cette activité fait partie intégrante de notre travail et le cumul de ces expériences culturelles prend tout son sens quand nous nous retrouvons dans le bistrot pour discuter une idée ou une autre.

Pour ce projet, sur quelle base avez-vous travaillé (le texte de la pièce, des images, le thème, des discussions avec Marie,...) ?

D'une part nous avons travaillé avec tout le matériel « Marie », des discussions, le texte et son évolution. D'autre part notre propre matériel. Je te joins un texte que nous avons écrit (en anglais) et qui tente de survoler ce matériel personnel.

En général, sur quelle base travaillez-vous ? Quel est le point de départ de vos créations ?

Cela dépend de chaque projet. Je crois que ce que j'ai décrit plus haut sur notre processus créatif décrit assez bien ces bases créatives.

Est-ce que voir la structure en jeu, avec les comédiens dedans, vous a donné envie de la modifier ? Si oui, pourquoi, et comment ?

Non, pas vraiment. Mais si l'on recommençait à nouveau, exactement avec les mêmes données de départ, et avec Marie, nous ferions probablement autre chose.

ANNEXE 5 : Entretien avec Juliette Morel, réalisé le 21/05/14

Le projet de triptyque

Avant de parler de chacune des pièces, je voulais parler de l'ensemble. Quand Virginie m'a présenté le projet, c'était en tant que triptyque. A ce moment là, on ne savait pas trop encore dans quel ordre jouer les pièces, si les trois allaient être jouées d'un coup, au même endroit, ... J'étais plutôt partie du principe que ça se jouait les trois au même endroit, possiblement à la suite, ou séparément ; et comme c'étaient trois époques, trois personnages et trois types d'écritures très différents, je me disais que c'était intéressant de faire le lien avec l'espace, et d'avoir une scéno qui se transforme. Donc j'avais vraiment commencé à réfléchir dans ce sens, sauf que je me suis rendue compte assez vite qu'il y avait déjà eu des répétitions sur *Sei*, plusieurs mois auparavant, sous chapiteau, avec la vidéo, et des jeux avec des voiles. Ça ne me parlait pas du tout, mais je me suis rendue compte que tout le monde s'y était accroché et qu'il allait falloir faire avec. Lors de la résidence du mois d'août, on a aussi décidé que ce ne serait pas la même scénographie, pour une question pratique puisqu'à Grenoble, les deux équipes de comédiens pouvaient répéter en même temps, ce qui était compliqué avec un seul espace de travail, et aussi parce Virginie n'était pas très intéressée par le fait d'avoir un même espace qui se transforme, mais plutôt par caractériser chacune des pièces par des univers différents.

Noces

J'avais fait des recherches de mon côté sur Margot, sur l'époque, j'avais cherché pas mal d'iconographie de mobilier et d'intérieur pour voir un peu à quoi ça ressemblait : des formes très carrées, très rigides, assez dures. Je me suis replongée dans la généalogie des rois de France, car c'est quand même complexe et j'avais besoin de bien situer qui elle était, et toutes les histoires avec ses frères aussi, qui reviennent beaucoup dans la pièce, donc de bien comprendre tout ça. Et aussi de faire la part entre le mythe et la réalité, et c'est un peu la question des trois pièces, les légendes qui ont tourné autour de ces femmes et ce qu'elles étaient vraiment. Après, la difficulté une fois que tu as réuni toutes ces informations, c'est de se dire ce que l'on en fait. Parce que

c'est très intéressant quand tu as commencé à rentrer dedans, mais c'est aussi assez incompréhensible pour quelqu'un qui ne s'est pas plongé dedans.

Après, lors du travail à la table avec tout le monde, ce qui était bien c'était de pouvoir appeler Laura quand on avait des doutes sur certaines choses et de pouvoir demander de quoi il s'agissait, ce que ça voulait dire. Il y a vraiment eu un aller retour, puisque Laura a aussi beaucoup retravaillé sur son texte, elle a fait des coupes, réécrit des passages, pour à la fois écourter la pièce et la rendre plus compréhensible.

En termes d'espace à proprement parler, assez rapidement on est partis sur un coin de pièce. Ma grande question pendant longtemps a été de savoir si l'on était vraiment dans la chambre de Margot, ou plutôt dans l'antichambre, quel était vraiment cet espace. Il y avait la question du lit aussi, s'il était présent ou non, si c'était sa chambre à elle, et alors quel rapport au lit nuptial, et à la literie. On imaginait que la literie pouvait marquer une sorte de calendrier, et avoir des draps propres qui s'accumulaient.

J'ai eu une grosse appréhension à la première lecture du texte. Je trouvais que c'était très statique, et je me disais qu'il fallait absolument qu'au niveau de l'espace, ça puisse proposer des appuis de jeu. Comme ça joue beaucoup sur des rapports de force, comment permettre aux comédiennes d'explorer ça ? J'avais très peur du statisme et je me demandais vraiment comment elles allaient s'approprier tout ça.

Quand on a commencé les répétitions, il y avait l'idée d'être dans ce coin de pièce parce que c'était une dynamique d'espace intéressante, très symétrique, avec l'axe central qui permet de poser la présence de la mère, ou celle de Margot de façon très forte. Et il y avait aussi l'idée qu'avec ce coin de pièce sur la scène, si on veut le refermer il englobe une partie du public. Ça allait avec l'idée de perméabilité des murs, le fait qu'elle se sente épiée, que ça circule autour de sa chambre, c'est un personnage public, tout le monde sait ce qu'elle fait. C'est à ce moment là que l'on a commencé à se dire que c'était son espace d'intimité et qu'en même temps c'était un leurre d'intimité.

Une autre question en parallèle portait sur la représentation des membres de la famille. L'idée de la série de portraits, dans cette époque où il y a une galerie des portraits des ancêtres, des tableaux de chasse, la tapisserie qui est mentionnée. On se demandait comment représenter tout ça, et ça permettait de donner du jeu pour les moments où elle parle de ses frères, de l'enfance. On a essayé des choses avec des têtes

en polystyrène, qu'elle pouvait s'amuser à costumer, grimer, à rendre ridicules, ou à jouer avec, ça pouvait aussi faire le support de perruque.

On pensait à ce moment là à des bilboquets, parce qu'on se disait aussi qu'elle avait des manies, des choses rituelles qu'elle faisait en permanence comme un toc et en même temps qui lui permettait de se maintenir. Et le bilboquet est aussi un symbole de libertinage, de sexualité, ça nous faisait rire qu'elle refuse de consommer le mariage mais qu'elle joue au bilboquet ; donc que peut-être elle avait une collection de bilboquets qui étaient aussi les têtes des frères.

Et des questions aussi sur la tapisserie. Qu'est-ce que c'est ? Est-ce qu'il faut représenter un dessin sur la tapisserie ? On pensait à un moment à un truc tout blanc, avec le massacre de la Saint-Barthélemy peint dessus en peinture phosphorescente pour qu'il n'apparaisse qu'à la fin, au moment où elle cède, que ce soit la dernière image. On est restés assez longtemps sur cette idée, mais j'avais un peu peur que ce soit difficile à comprendre pour quelqu'un qui n'a pas bien en tête tout le contexte de l'époque. Donc ça a été évacué, mais est restée en suspens la question de cette tapisserie. Est-ce que c'est juste un drapé, une matière vide, et qu'elle joue avec ? Est-ce que c'est quelque chose de très usé, puisqu'on comprend qu'elle appartient à l'enfance, qu'elle est là depuis longtemps, qu'elle a beaucoup joué dedans, peut-être que c'est troué... Qu'est-ce qu'il y a derrière la tapisserie aussi, puisqu'elle dit qu'il y a des jeux où ils se cachent. On se disait aussi que s'il y avait un lit, il était peut-être derrière la tapisserie, que c'était vraiment son espace à elle, et c'est pour ça qu'elle refuse d'y faire rentrer quelqu'un...

Au niveau de l'imagerie, il y avait des choses que je trouvais assez drôles. Parce qu'on se disait aussi que c'était le passage de l'enfance à la vie d'adulte, donc quelle trace de cette enfance on avait. On avait cherché des choses un peu comme les accumulations de peluches hybrides d'Annette Messager, ou j'avais trouvé aussi une série d'animaux, comme des animaux empaillés, sauf qu'au lieu d'être en fourrure ils étaient faits en tapisserie justement. Donc des jeux comme ça de décalage, des glissements de sens. Virginie voulait peut-être aussi qu'on aille vers une accumulation d'objets, qui est vidée au fur et à mesure de la pièce. On pensait aussi qu'il pouvait y avoir plein de Marie, la bonne. Au lieu qu'elle soit incarnée par une comédienne, qu'à chaque fois que la bonne rentrait ça soit quelqu'un de différent. Parce qu'elle dit « je les appelle toutes Marie », et puis par rapport à cette histoire d'espionnage, on pouvait se dire qu'elles étaient renvoyées à chaque fois, qu'il y ait plein de Marie qui rentrent en

permanence, et que peut-être elles vident tous ces objets de l'enfance. En tout cas il y avait l'idée d'une transition d'une époque à une autre.

Virginie disait aussi que peut-être la chambre n'était pas tout à fait finie, que ce n'était pas encore tout à fait prêt. Par rapport à ça on n'était pas d'accord parce que moi je me disais que si le mariage était passé c'est que tout était prêt. Mais ça nous a amené à nous dire que c'était peut-être un lit tout neuf, comme quand tu vas chercher ton matelas chez Ikea et qu'il est emballé dans du plastique. Et qu'au début de la pièce, Marie est en train de déballer ce lit du plastique, et de faire le lit avec les draps, et que Margot remballé tout dans du plastique pour marquer son refus. Et que peut-être petit à petit elle emballait tout dans du plastique, toujours dans cette idée de truc obsessionnel.

Le jeu avec le paravent, c'était toujours par rapport à ces questions de fausse intimité, et puis je trouvais que c'était un appui de jeu intéressant parce qu'il pouvait se manipuler facilement, soit seul, soit à deux, donc permettait de créer un jeu avec la bonne ou avec la mère. On avait un paravent, qui était sur place, quand on a commencé à répéter en août, tressé en osier, qui était tout cassé, avec des trous et ça commençait à créer des choses intéressantes pour les jeux de cache-cache sur les scènes entre Margot et Marie. C'est un peu l'accident heureux, qu'il ait été là, et puis dans cet état, ça a créé du jeu.

Donc ça c'étaient toutes les hypothèses au départ qui partaient dans tous les sens, et tout ce qui s'est passé pendant la résidence de cet été. Après, quand j'ai retravaillé dessus de mon côté, il y a des questions très concrètes qui se posent sur comment on réalise, combien ça peut coûter. En répétition, pour fixer l'angle de la pièce on avait suspendu des tissus pour faire les parois mais je ne trouvais pas ça très convainquant, c'était très mou... et avoir des murs en tissus ne me plaisait pas trop, donc j'ai commencé à me demander comment représenter ces murs, avec cette idée de porosité entre l'intérieur et l'extérieur, cette fausse intimité, qu'elle croie qu'elle est cachée alors qu'en fait pas du tout.

Et c'est comme ça que j'ai commencé à travailler sur des châssis, non recouverts, juste l'ossature du châssis, sans plaquage bois et en me disant qu'il fallait travailler sur ce plaquage. Peut-être qu'il n'y a pas du tout de plaquage et c'est seulement un travail de lumière, de découpes, d'ombres : de zones éclairées et de zones non éclairées.

J'avais toujours en tête l'idée du calendrier avec les draps, et ça je regrette un peu qu'on ne l'ai pas exploré plus. Je me disais que peut-être il y avait cette

accumulation de draps qui se faisait petit à petit et qu'elle emballait le mobilier de sa chambre avec, un peu comme quand tu recouvres les meubles dans une maison pour partir, il y avait quelque chose de très mortuaire dans ça, et s'il y avait la galerie de portraits, elle les recouvre petit à petit... et elle se retrouve dans un univers où tout est emballé en blanc avec ses draps immaculés. En parallèle Antonin travaillait sur des costumes qui devaient se tacher progressivement (ça a été simplifié par la suite), et je me disais que les costumes se tachent mais que les draps restaient immaculés, et qu'il n'y ait qu'à la fin, par un travail de lumière, qu'ils changeaient de couleur, qu'ils soient éclairés en bleu, comme Antonin travaillait sur des taches bleues, pour accompagner ce travail du costumes.

Donc je me disais que les châssis étaient nus mais se recouvraient progressivement avec les draps. Et puis quand j'ai commencé à les dessiner, et à me demander comment ça tenait, imaginer les béquilles à l'arrière, je me suis rendue compte que ça pouvait créer un deuxième espace avec ces béquilles, une sorte de paroi épaisse dans laquelle il peut se passer des choses. Comme on voyait ce qui se passait derrière, peut-être qu'on pouvait mettre le lit derrière les châssis, un espace auquel Margot n'accède jamais mais où l'on peut voir Catherine et Marie débattre. C'est là que j'ai commencé à travailler sur l'idée de circulation à l'arrière des châssis, et Margot uniquement à l'intérieur qui ne se rend pas compte de toutes ces circulations. Et comme on avait évoqué qu'il y ait plusieurs Marie, je me disais que c'était toujours la même comédienne qui rentrait, mais par contre on voyait toutes les bonnes circuler.

Sur ces deux parois, je me disais qu'il y en avait une qui était entièrement recouverte par la tapisserie, avec le jeu d'alcôve par la profondeur à l'arrière, et que donc la tapisserie, il ne fallait pas qu'il y ait quoi que ce soit dessus, mais qu'il y aurait juste les ombres projetées de tous ces gens qui allaient circuler à l'arrière, que ça créerait le motif de la tapisserie, et que ça serait suffisant. Au théâtre je trouve toujours un peu décevant quand on nous parle d'un tableau, d'une image, et qu'on la représente : ce n'est jamais à la hauteur. Je trouvais ça plus intéressant de se dire que c'étaient des ombres qui circulent et qu'à un moment ça peut évoquer la scène de la chasse, ou autre.

Et sur l'autre mur, il y avait cette série de portraits, mais pas lisible en tant que telle, très patinée, ou à moitié recouverte de blanc. Et pour moi l'ouverture de la pièce, c'était Margot en train de barbouiller les portraits : en blanc, ou un peu comme toutes ces reprises de la Joconde, parce qu'elle a un côté peste cette Margot, très agaçant, donc peut-être qu'elle a des magazines et elle découpe des trucs dedans et les colle sur les

portraits, pour agacer sa mère. Et donc les portraits viendraient se plaquer sur les châssis, ça créait cette ouverture partielle, il pouvait y avoir des jeux avec les gens qui circulent derrière, d'espionner à travers les yeux du portrait,...

Sur les châssis en eux-mêmes, ce que je trouvais intéressant, c'était de jouer avec ce matériau de scénographie hyper classique : dès que tu as besoin de faire une paroi, tu fais un châssis, c'est très courant. Et en même temps c'est ennuyant, construire des châssis est très répétitif, c'est le truc de base. Donc c'était mon petit délire de scéno, me dire que j'allais faire des châssis mais pas de plaquage, et que les mouchoirs (les losanges dans les angles qui servent à garder l'équerrage) soient surdimensionnés par rapport à des mouchoirs traditionnels, que ça vienne créer un motif, un peu de l'ordre du très gros capiton. Et quand j'ai commencé à les dessiner, je me suis rendue compte que ça faisait portrait déjà, icône, galerie de portrait, il y avait un rythme, et puis on retrouvait cette espèce de rigidité du mobilier d'époque. Parce que comme Antonin était vraiment parti sur des costumes d'époque : les fraises, la coupe du manteau, de la robe, je me posais la question d'à quoi ressemblerait le mobilier s'il en fallait. Et je trouvais ce jeu avec les châssis pas mal, parce c'était à la fois assez épuré, ça pouvait faire écho à cette rigidité, et en même temps il y a un truc très simple, donc assez intemporel. Et puis je trouvais intéressant ce motif des mouchoirs, ça créait un rythme, il n'y avait plus besoin des portraits en fait, ils étaient déjà là.

Dans la manière de la construire, ce sont six châssis. Je voulais que ça nous laisse la possibilité de tester différentes configurations : est-ce que l'angle de la pièce est au centre ou est-ce qu'il est décalé (donc est-ce qu'il y a quatre châssis d'un côté et deux de l'autre, ou trois de chaque ?), de pouvoir régler la profondeur, et puis de pouvoir jouer aussi sur les recto-verso, de les tourner, de pouvoir tester des trucs en répétition, placer l'alcôve à différents endroits. Je voulais que ça soit vraiment un outil de jeu, que ça ne nous bloque pas. C'est pour ça que pour faire l'alcôve, je n'ai pas remonté le châssis dans le bon sens, c'est vraiment l'ensemble châssis-béquilles qui est retourné, pas juste le côté remis avec la bonne face visible. C'est aussi un petit délire de scéno, de se dire que c'est un module, qu'on peut le tourner dans tous les sens. Et en même temps, dans une réflexion parallèle, comme c'est une petite compagnie, trouver des sous est toujours un peu compliqué, investir dans un décor c'est quand même conséquent, et ce que je trouvais bien c'est que ces châssis, c'est possible de les réutiliser plus tard, dans un autre spectacle, en les transformant complètement... quand

on les bâchait, on en a mis un au sol avec ses béquilles, et ça faisait une sorte de grande table par exemple.

Le paravent est resté aussi, en étant complètement ajouré de la même manière que les châssis, parce que je me disais que si on avait besoin de le boucher avec quelque chose ça ne serait pas un problème.

Les bâches sont arrivées très tard. L'idée du plastique qui emballait le lit ne me gênait pas, mais tout recouvrir avec des bâches donnait une esthétique très chantier, que je trouvais soit pas très claire, soit pas trop en rapport. Et puis la bâche achetée comme ça, il y a tous les plis qui sont assez moches. Au départ je pensais plutôt à du papier, aussi parce que je me disais que ça pouvait être gribouillé par Margot, déchiré, etc. mais ça coûtait trop cher.

Je n'avais pas spécialement anticipé qu'Aurélie aurait envie de grimper dans les châssis, alors que j'aurai du y penser. Je ne la connaissais pas très bien, et je le saurai pour la prochaine fois, c'est quelqu'un de très physique, et c'est très bien. Je trouve super la manière dont elle s'est appropriée l'espace, je voulais vraiment que ce soit un outil de jeu et c'est ce qu'elle en a fait. Si j'avais anticipé ça, je n'aurai pas construit comme ça, les béquilles auraient été un peu plus grandes pour être sûr de la stabilité, peut-être que l'espacement entre les différentes barres aurait été un peu plus petit pour que ça soit plus facile de grimper dedans, sans que ça fasse échelle, mais qu'il y ai moins ce truc un peu laborieux, en plus avec la robe... Je n'aime pas du tout, en tant que spectateur, me rendre compte des difficultés du comédien, ça sort complètement du jeu, donc là je suis un peu tombée dans ça.

Je ne sais pas si mon travail en tant que scénographe est de faciliter la tâche aux comédiens. En tout cas il ne faut pas que ce soit difficile de faire des choses, mais moi ce que j'aime c'est l'idée de créer des outils, que ça les amène à faire des choses auxquelles ils n'auraient pas pensé. J'aime bien quand l'espace est un peu contraignant aussi.

Ce que Virginie permet de faire dans le travail et qui n'arrive pas toujours, aussi, c'est de tester des choses. Ça a été possible d'arriver en début de résidence en ayant les six châssis, mais en ne sachant pas vraiment comment les mettre. On peut prendre du temps pour essayer de les placer, de garder beaucoup d'incertitudes. Je ne sais pas si ça conviendrait à tout le monde, il faut être assez zen. Il ne faut pas avoir besoin de caler

les choses trop vite. Ce qui me va très bien, parce que j'ai du mal à faire des choix et j'ai besoin de tester beaucoup.

Là où par contre ça a été assez dur, c'est qu'au moment où je devais dessiner l'espace il me manquait quelque chose. Je trouvais qu'il y avait une vraie posture politique dans le refus de Margot, et j'avais bien compris que dans le jeu c'était plutôt la relation mère-fille qui allait être exploitée, et je trouvais ça terriblement frustrant si l'on n'arrivait pas à faire ressortir cette posture politique, et donc je m'étais dit que ça devait être l'espace qui prenne ça en charge. Sauf que je ne savais pas du tout comment faire. A un moment je me suis dit que ça ne serait pas possible, et que ce serait une autre mise en scène qui travaillerait là-dessus.

[...]

Et aussi, je n'arrêtais pas de demander à Virginie dans quel espace on se trouvait, ce que l'on disait avec cette pièce. Et je n'avais pas de réponse claire.

[...]

Voilà, si le travail se prolongeait un peu là-dessus, je pense que j'essayerai de trouver autre chose que de la bâche pour couvrir, et j'aimerais bien qu'il y ait plus de jeu en dehors, dans les couloirs de circulation, dans l'en-dehors.

Par rapport au travail de la lumière, de quelle façon est-ce que c'est en lien avec toi ?

Alors ça a été très différent sur *Noces* et sur *Sei*. Sur *Noces*, Etienne est arrivé assez tard sur le projet. On n'a pas du tout discuté ensemble, sauf quand il est arrivé. Je lui avais envoyé des dessins, des sketch-up, et puis Bastien aussi lui avait transféré des choses. Et en fait sur mes sketch-up, c'était des dessins que j'avais fait pour les ateliers de construction, assez techniques, un peu froids, et sur le châssis à jardin pour figurer la tapisserie j'avais fait un carré blanc, et il a cru que c'était un châssis plaqué, avec du contreplaqué, donc que vraiment il y avait un côté fermé et un ouvert, et il avait pensé sa lumière par rapport à ça. Et quand il est arrivé, il s'est rendu compte que ce n'était pas du tout ça. Parce que je pensais qu'il en avait discuté avec Virginie, ou Bastien, alors que j'aurai du lui redire que ce qui recouvrait c'était du papier, ou de la bâche. Et puis le temps de création lumière a été assez court, je pense qu'il y aurait plus de choses à développer ensemble sur cet espace là.

Alors que sur *Sei*, la plateforme a vraiment été pensée avec Bastien, on a réfléchi ensemble, au moins sur la pensée de départ.

Sei

Sur *Sei* j'étais très emmerdée, plein de choses avaient déjà été faites avec des tissus, un cadre qui tourne, pouvait monter et descendre... et en même temps c'était toujours un peu foireux, tu fais monter un cadre suspendu à une poulie qui doit aussi monter et descendre, dès que ça tournait ça ne restait pas vraiment en place. Techniquement c'était assez compliqué, parce que tu peux faire tourner avec précision un truc qui n'a pas à monter et descendre, ou tu peux faire monter et descendre un truc qui ne tourne pas, très facilement, mais faire les deux en même temps, ce n'était pas simple.

Je n'étais pas forcément partie sur l'idée de cabaret parce que je trouvais que c'était déjà très contenu dans le texte et dans la relation entre ces deux personnages. Je me disais que l'espace pouvait être un peu plus abstrait, j'imaginai juste un truc sale, de poussière ou de coke, quelque chose qui vienne tacher progressivement les deux personnages. Plutôt quelque chose autour de la matière, la poudre, la poussière, la fumée. Pas du tout les voilages, j'avais un peu peur que ça soit trop lisse et trop joli d'avoir des voilages sur lesquels on projette. J'avais du mal à voir la place de la vidéo aussi.

Et là on s'est aussi beaucoup battu avec le texte, c'était encore une fois très pratique de pouvoir poser des questions à Caroline. Ça nous a beaucoup aidé quand elle nous a dit que ce texte était une série de fantasme, qu'il y avait fantasme sur fantasme sur fantasme... Et on s'est dit que oui, on passait de la femme enfant, puis webcam,... donc à travailler sur ces différents types de fantasme et comment les rapports de force vont s'installer dans ces différents fantasmes. C'est aussi un texte compliqué parce qu'il est très référencé. Sauf que ce sont des références difficiles à faire comprendre.

Pour moi c'était important que *Sei* ait un espace duquel elle ne sort pas jusqu'à un certain moment, mais que de la même manière *Polichinelle* ait un espace aussi. Pour *Sei* c'était vraiment une zone avec les tissus et tout ça, puisque comme je te disais j'ai compris qu'on ne pouvait pas faire sans les tissus donc qu'il fallait en faire quelque chose, donc ils délimitaient son espace. Et *Polichinelle*, son espace pouvait juste être un fauteuil et une tablette. Au début je l'imaginai avec une tablette à roulette sur laquelle

il avait sa bouteille de whisky, que ça serve un peu de pupitre, avec peut-être un micro intégré, un espèce de truc qu'il pouvait balader.

Dans une configuration salle de théâtre, je me disais qu'il fallait peut-être jouer avec les pendrillons sur les côtés, pendrillonner à l'allemande, mais mal : avoir un bout de câble qui remonte dans les cintres et soulève le pendrillon, et que ça crée un jeu de drapé qui définit son espace. Mais vraiment en jouant avec la structure du théâtre, avoir ce côté un peu déglingos, peut-être qu'il y a une perche complètement de travers,...

Dans cette même optique, je me disais que la manière dont était accrochée la lumière devait participer de cet espace un peu déglingué, et donc peut-être avoir des perches assez basses, vraiment travailler l'implantation de la lumière pour contribuer à l'ambiance de l'espace.

Il fallait trouver le moment de bascule où Polichinelle commençait à rentrer dans l'espace de Sei pour ne plus en sortir et à quel moment Sei peut commencer à sortir de son espace à elle pour prendre la place de Polichinelle.

Virginie aimait bien le fait de pouvoir évoquer le bateau avec les voiles etc., mais moi je n'étais pas du tout là dedans.

Voilà un peu pour les grandes lignes : ces deux espaces, comment ça se parasite, comment jouer avec la boîte noire. Et la grande question qui restait en suspens était beaucoup liée à de la technique : comment fait-on fonctionner ce cadre ? Et comment il évolue aussi. Donc j'essayais de trouver des moments de bascule dans le texte, et en fait les moments de bascule que je trouvais pour l'espace ne correspondaient pas aux moments de bascule qui étaient en train de se créer en jeu, donc c'était un casse-tête pas possible.

Sur les tissus et les voiles, de même que j'avais envie de jouer avec la boîte noire, les pendrillons relevés, etc., je me disais que ces tissus pouvaient, dans le côté cabaret, évoquer le stand de guignol. J'avais envie de jouer avec les types d'ouverture de rideau pour la boîte de Sei. Qu'un coup ça s'ouvre à l'allemande, un coup en italienne, peut-être avoir un rideau en polichinelle, et qu'à chaque fois qu'on a besoin d'ouvrir ou de fermer un rideau c'est un type d'ouverture différent. Et créer du jeu avec ça, que ça crée différentes manières de l'encadrer et que ça nous permette de passer d'un type de Sei à un autre type de Sei. Mais pareil, ça n'était pas simple techniquement.

Et c'est à la fin de la résidence de cet été que l'on a commencé à se dire que ce serait bien, dans l'idée du triptyque, de pouvoir jouer *Sei* en dehors de la salle de spectacle, que c'était peut-être soit la première pièce jouée, et qu'elle pouvait être jouée dans le hall du théâtre avant de rentrer dans la salle pour Margot, ou alors que c'était une sorte d'intermède et que l'on jouait d'abord Margot, puis une sorte d'entracte où l'on sort dans le hall et là il y a *Sei*, et on retourne dans la salle après pour Théroigne. Et on commençait à se dire aussi que ça serait bien que cette pièce puisse se jouer un peu n'importe où, qu'on arrive avec un dispositif autonome, on le pose et ça joue. Et donc avoir ce dispositif autonome qui correspond à *Sei*, et une petite série d'accessoires qu'on vient installer autour, plutôt côté spectateurs pour créer la condition faussement cabaret.

C'est à ce moment que l'on a vraiment travaillé ensemble avec Bastien. Il y avait beaucoup de choses qui se passaient au sol et j'avais peur qu'on ne la voie pas, et donc qu'il fallait qu'elle soit surélevée, sur une plateforme. On pensait que ça serait bien d'avoir une tournette, parce que ça donnait un côté poupée de boîte à musique, elle pouvait rester statique et que Polichinelle la fasse tourner. Une fois qu'il y a eu l'idée de la plateforme, on s'est dit qu'il fallait absolument intégrer la lumière à l'intérieur pour faire vraiment la plateforme de cabaret avec les spots tout autour. C'étaient plein de petits détails de dessin aussi, se dire que la plateforme ne touchait pas complètement le sol et qu'il y avait de la lumière intégrée dedans qui rasait au sol comme si elle était un peu en lévitation, que le son pouvait être intégré à l'intérieur, qu'il y avait peut-être des trappes dans le sol dans lesquelles elle rentrait et sortait ses différents costumes,... on a commencé à délirer autour de ça.

Après, je cherchais depuis un petit moment des images sur la cage à oiseau, à cause de ce cadre suspendu, on travaillait avec des rideaux de fil à ce moment là et ça m'y faisait penser. Donc je cherchais des cages à oiseau suspendues, avec des ossatures courbées et la cage suspendue dessus. On se disait qu'on pouvait la décliner en plein de choses, que la petite lumière de Polichinelle, c'était cette même forme, qu'il y avait peut-être des lustres qui avaient la même forme, enfin qu'on pouvait la décliner pour avoir une ambiance générale. Tout ça s'est vraiment construit avec Bastien.

Et puis après ça a été vraiment un travail technique pour savoir comment ça tenait. La hauteur de la tournette aussi, que je voulais assez haute, à hauteur de chaise, 50 cm, pour que ça puisse vraiment servir aussi à Polichinelle pour s'asseoir dessus, et aussi parce que je ne voulais pas que *Sei* en sorte, donc si elle était un peu haute,

comme elle avait des hauts talons j'étais sûre qu'elle n'en bougerait pas. Je suis restée assez têtue là-dessus pendant un moment, jusqu'à ce que je me dise qu'il fallait être réaliste, qu'elle allait vouloir descendre de ce truc pendant au moins tout le début des répétitions parce que c'est ce qu'elle faisait au mois d'août, qu'elle avait des talons de 12 cm, et qu'elle allait se faire une cheville parce que je n'aurai pas voulu descendre la hauteur de la plateforme et c'était un peu con. Donc je me suis résignée à la faire plus basse, et au final je pense que j'aurai du rester sur ma position de départ, en imposant qu'elle n'en descende pas, et on aurait trouvé une astuce si vraiment elle avait besoin d'en descendre.

Au final, on a été obligés de ne pas faire la tournette parce que ça coûtait trop cher, et d'avoir juste une plateforme fixe.

Sur ce que j'avais dessiné au départ, il n'y avait qu'un seul mât, vraiment comme les cages à oiseau, un seul mât en métal qui montait haut, se recourbait et au bout le cadre et les tissus accrochés, et l'idée était qu'à la fin de la pièce l'ensemble cadre tissu s'écrase et que le mât devienne une sorte de réverbère, avec une lumière au bout, et qu'on puisse passer dans un autre type d'ambiance. Mais ça techniquement c'était impossible, le mât aurait été beaucoup trop souple. Et donc c'est en discutant avec les constructeurs que j'ai du rajouter un deuxième pied, et un troisième pour être sûr que ça tienne bien.

Ce qui a rendu la manipulation du cadre un peu compliquée, notamment sur le fait de le faire tourner. Et en même temps, je trouvais que tous ces mouvements de cadre et de tissus étaient beaucoup trop complexes, que ça nécessiterait beaucoup de temps de répétitions pour pouvoir vraiment s'entraîner avec. Ça veut dire que tu passes des services de répétition entiers à juste travailler la manipulation. Ce qui est possible, mais il faut avoir le temps. Tel que c'était construit je savais qu'on avait la possibilité de le faire, que ce serait compliqué, qu'on pouvait quand même essayer mais qu'il fallait trouver autre chose pour simplifier tous ces mouvements là. Et je voulais garder le jeu avec les rideaux, d'avoir plein de mouvements de rideaux différents. Je me suis dit que c'était là dedans qu'il y avait un compromis à trouver, que peut-être le cadre bougeait moins, mais que les rideaux eux bougeaient plus, de différentes manières.

Après on ne pouvait pas avoir de rideaux de fils donc il a fallu trouver autre chose, c'est à ce moment là que les patchworks sont arrivés à l'avant. Et ça reprenait des premières esquisses que j'avais fait mais au début, où ce jeu de patchwork arrivait mais plutôt avec la vidéo : j'avais des images avec pleins de tissus mélangés qui étaient

vidéoprojetées pour créer une des ambiances. Ça ne marchait pas trop en vidéo donc c'était pas mal que ça arrive sur les rideaux et en même temps ça donnait ce côté un peu sale. Même si je pense qu'on aurait du les patiner un peu. Mais ça c'est toujours ce grand jeu de la récup et du problème technique, quand tu n'as pas trop de sous ; comme là où les toiles de spi arrière appartiennent à Zita qui fait de la vidéo et qui a besoin de les garder nickel chrome. Ça n'avait pas trop de sens de venir patiner les patchworks à l'avant et d'avoir l'arrière tout propre. Ce que j'aimais bien aussi avec le patchwork c'était de pouvoir jouer avec les transparences, qu'on puisse la voir à l'intérieur même quand c'est fermé.

Et puis après, ça s'est créé en jeu, le fait d'arracher, d'avoir un trou ici, elle sort son bras, etc.

L'espace de Polichinelle, c'était très bien qu'il partage sa table avec le premier rang de spectateurs, ça lui permettait de tester des choses de jeu, en interaction directe avec les spectateurs.

Pour le coup de la trappe, un peu comme dans *Noces*, on avait parlé des trappes pour les costumes, ça avait été un peu évacué parce qu'au final on ne savait pas trop quel changement de costumes il y allait avoir. Mais tel que c'était construit, il y avait ces deux trappes du centre et puis évidemment à un moment on a ouvert, c'était avec Bastien d'ailleurs, et on s'est dit qu'on pouvait cacher quelqu'un à l'intérieur, donc on a essayé. C'était peu pratique, comme pour les châssis de *Noces* qui n'étaient pas très praticables, mais en fait tel que je l'avais dessiné ça aurait été possible, mais il y a eu un problème de communication avec les ateliers sur la construction de la plate-forme.

Et ce qui était compliqué aussi c'était la place de Zita. Pendant longtemps Virginie voulait qu'elle soit sur le plateau presque au même titre que Polichinelle. Moi je ne voulais pas parce que je trouvais que ça la rendait beaucoup trop visible et qu'il n'y en avait pas besoin, ce qui comptait c'était Polichinelle et Sei. Et pour moi là elle était encore trop visible. Il faudrait qu'elle soit derrière les spectateurs, mais en fait ce n'est pas possible à cause des manipulations de caméra qu'elle fait en même temps. Je pense que sur cette pièce là il y a encore des choses à trouver autour de la vidéo. Ce n'est pas très clair. En fait je trouve qu'il n'y a pas besoin de vidéo.

Sur Sei il y a aussi eu tout un travail de placement du public à l'Ampérage. Est-ce que c'est quelque chose que tu as l'habitude de faire ?

Oui. J'aime bien me poser la question d'où est-ce qu'on regarde. Et j'ai beaucoup travaillé là-dessus pendant mes études, sur le public, la salle de spectacle. J'ai passé beaucoup de temps à m'étonner en me disant que ça faisait tellement longtemps qu'une salle de spectacle n'a pas changé. [...]

J'aime bien les plateaux libres, que quand tu es dans un rapport frontal ce soit un vrai choix et pas parce qu'on ne peut pas faire autrement. C'est une vraie question et de mise en scène et de scénographie qui est finalement assez peu posée de manière pertinente. Du genre, si on est en bifrontal, c'est toujours pour se dire que c'est pour voir et avoir conscience du public qui est en face. Ce sont toujours les mêmes réflexions un peu ras les pâquerettes. Je veux bien que tous les enjeux d'une pièce ne se trouvent pas là dedans, mais se demander comment tu regardes, c'est quand même important. C'est comme les metteurs en scène qui font toutes les répétitions en s'asseyant au milieu de la salle et qui n'en bougent jamais, et le jour de la générale vont s'asseoir ailleurs et se rendent compte que le spectacle ne marche pas depuis là, je ne comprends pas. Bon ça ne se fait plus trop...

Donc oui c'est une question que je trouve importante. Souvent tu es vite limité à cause des normes de sécurité, de passage, etc. Et aussi, c'est assez dur de savoir à quel point ce à quoi tu penses ne marche pas tant que tu n'as pas rempli la salle. Il faudrait pouvoir faire des essais à blanc à chaque fois : remplir la salle pour voir qui voit et qui ne voit pas. C'est ce qui s'est passé avec *Sei* où après la première on s'est dit qu'il fallait changer la disposition.

Donc ça oblige à se poser la question ? Parce que le biais du texte n'est peut-être pas le meilleur moyen pour y penser, donc travailler sur des espaces non théâtraux, où la place ne va pas de soi, ça permet de clarifier ça ?

Oui, parce que quitte à devoir monter un gradin, tu te demandes ce que tu en fais, et pourquoi, etc.

Mais après dans une salle classique, ça peut se passer autrement, dans comment tu travailles la lumière, le déplacement des comédiens, les entrées. Tu peux questionner ça en étant dans un dispositif très classique, mais tous les textes ne s'y prêtent pas, il ne faut pas forcément le faire systématiquement.

A Lyon, il y a la maison de la danse, et je trouve cette salle horrible parce que quand tu es assis un peu loin, tu es tellement à distance de ce qui se passe sur scène que

tu as beau voir un super spectacle, tu es quand même hyper loin, et que tu ne peux pas t'empêcher de te dire ça à un moment.

[...]

Tentative de saisine d'une amazone un peu vulgaire

Il y a déjà eu pas mal de répétitions dessus mais plutôt de marionnette parce que Gabriella est marionnettiste mais Peguy et Xavier non, donc ils avaient du travail à faire là-dessus. Je ne sais pas si tu as déjà eu l'occasion de faire ça, mais c'est hyper intéressant, même si tu n'aimes pas la marionnette, parce que ça t'oblige à avoir une hyper conscience de ton corps. Je pense que pour un comédien c'est intéressant de faire ça parce que tu dois mettre ton corps au service d'un objet et t'effacer complètement toi pour faire vivre l'objet devant, et c'est assez chouette, j'avais fait un stage à la fac d'arts du spectacle pour un cours de marionnette avec Gabriella justement, on était dans la même promotion.

Donc il y a eu pas mal de trucs où ils ont travaillé tous les trois sur la marionnette. C'est Gabriella qui a amené du papier journal parce que c'est un matériau qui est pas mal quand tu commences à manipuler. Donc il y a des choses en jeu qui se sont passées avec ce papier journal, en même temps ça pouvait avoir du sens par rapport à l'idée des journaux de propagande, l'information/désinformation. Donc le fait de travailler avec du journal a été gardé. Je suis arrivée vraiment en cours de route, il y avait déjà pas mal de répétitions, de décisions prises sur le fait qu'il y ait du journal, le moment de gaine, le moment où la marionnette se construit avec les différents membres, où ça se transforme, tout ça.

Pour moi le journal n'était pas du tout une évidence parce qu'au delà de l'idée de propagande, en termes d'espace je ne voyais pas trop ce que ça posait comme contexte. Et puis comme c'est une pièce qui fonctionne avec des bribes de texte, là aussi plein de références qui ne sont pas forcément faciles à comprendre, j'avais l'impression qu'il fallait que l'espace soit très clair sur la situation, que l'espace permette de poser des situations très clairement pour qu'on puisse se dire « on est dans tel contexte, donc ça peut raconter ça ». Et avec le journal je trouvais ça difficile à poser.

Après, je trouve que quitte à avoir du journal partout, il faudrait que tout vienne du journal. Que le moment du mélodrame, avec les cartons qui font le sous titre et la marionnette qui se fait et se défait, je trouverais ça plus intéressant que tout soit créé en direct plutôt qu'elle ait tous ses petits morceaux tout prêts qui sont cachés sous la feuille

de journal. J'aime bien la manière dont se passe la naissance, quand elle émerge de sous les journaux, avec la main entre les jambes qui fait la tête, etc., et en fait je travaillerais plutôt tout ce moment là de cette manière là, avec des choses qui sont plus de l'ordre de l'évocation que de la représentation.

De manière tout à fait personnelle, je n'aime pas trop la marionnette quand elle est humanoïde, parce qu'elle est de toute manière moins expressive que le comédien qui est derrière, et c'est pour ça que je trouverais ça intéressant de travailler ce moment là de manière plus abstraite, de chercher plus des symboles. C'est un peu pareil pour la gaine... Ces marionnettes à gaine qui sortent un peu de nulle part... ou alors il faudrait vraiment arriver à travailler sur des passages d'une chose à l'autre.

Et après, avoir des tas de journaux pour avoir des tas de journaux... Oui, ça marche, l'image et tout, ça ne pose pas de réel problème, mais je trouve ça un peu facile.

Il y a pleins de moments où je trouve que les actions et le contexte ne sont pas trouvés. Par exemple le « débat houleux », pour moi l'action et l'enjeu de cette scène là, ce n'est pas qu'ils déplacent des tas de journaux pour préparer la mise de la scène suivante. Ça, il faut que ce soit réglé différemment et l'action de cette scène n'est pas encore trouvée. C'est un peu le cas de toutes les scènes, l'action n'est pas encore trouvée. C'est pour ça que tu dis que quand il y a les marionnettes ça aide, parce qu'effectivement ça recentre l'action et les enjeux autour de la marionnette et on se pose moins la question de ce qu'ils sont en train de faire.

Par contre je trouve qu'on a des pistes intéressantes avec la vidéo. Pour moi la vidéo doit vraiment être envisagée comme un quatrième comédien (ou dixième, ça dépend si tu comptes les marionnettes), en tout cas ça doit être un personnage à part entière, et donc en tant que personnage à part entière, il faut que les comédiens jouent avec, et que la vidéo joue avec les comédiens. J'envisageais vraiment que la personne qui fait la régie vidéo soit sur scène. Que peut-être ce soient les comédiens qui tournent sur ce poste, mais il faudrait un comédien en plus. Il faudrait probablement de toute manière des comédiens en plus. Quand elle a écrit cette pièce, c'était un travail de commande, et c'était une commande pour dix à douze comédiens, je trouve que ça sent qu'il n'y a pas assez de monde.

Vu qu'on est dans un collage de texte, une recherche de qui est Théroigne, je pense que l'espace peut être assez mouvant aussi, on peut passer de choses très concrètes à des choses qui le sont beaucoup moins. Ça, c'est pas trouvé pour l'instant.

Et je trouve qu'il y a quelque chose qui doit se construire aussi au fur et à mesure de la pièce. Alors je ne sais pas quoi. Est-ce qu'il faut construire une Théroigne faite de tous les morceaux ? Est-ce qu'il y a un morceau de ce qui s'est fait pendant le mélodrame qui reste ? Est-ce qu'il y a un bout de gaine qui reste, et qu'il y ait une Théroigne qui se construit ? Enfin je ne sais pas trop ce que c'est mais j'ai l'impression qu'il y a quelque chose qui doit se faire. Ça c'est une question qui a beaucoup été posée sur le moment du débat, où la question était de savoir s'ils étaient en train de faire Théroigne ou de la défaire. C'est aussi en référence avec le fait qu'elle a été autopsiée à sa mort, donc comme ils sont en train de chercher à quoi elle ressemble à ce moment du débat : est-ce qu'ils ne sont pas aussi en train de l'autopsier ou de la faire ? On ne savait pas trop.

Théroigne, il y a beaucoup de mythes et de légendes qui ont été créés autour d'elle donc la vérité se perd un peu dans toutes ces histoires là. Et il n'y a aucun portrait fidèle d'elle qui existe aussi, tous les portraits qu'on a aujourd'hui ont été faits après sa mort sur des descriptions, mais par contre il y a un masque mortuaire qui a été fait d'elle au moment de l'autopsie. C'est ce masque mortuaire qui serait le plus fidèle, mais bon c'est un truc... ça ressemble pas à grand-chose. Et je trouve qu'il y a quelque chose à développer autour de ça, en tout cas à faire comprendre. Mais il faudrait que ça arrive dès le début en fait. En gros, « ce que vous allez voir, c'est la recherche de qui était Théroigne parce qu'on ne sait pas qui c'est ».

On a discuté avec Joe, après coup. Il m'a demandé comment j'envisageais le son dans la scéno, et je lui disais qu'autant pour moi envisager la lumière c'est très instinctif, quand je pense à un espace je le pense aussi en termes de lumière, c'est très facile de penser la lumière, alors que le son pas du tout, ça va me demander un vrai effort de réflexion, parce que je connais moins je pense, et que quand ça m'était arrivé de travailler en lien étroit avec la personne qui était au son, j'avais trouvé ça vraiment intéressant parce que le son c'est de l'espace aussi. Et que j'avais trouvé ça bien que le son prenne le relais sur l'image, et puisse évoquer, enfin transposer dans des espaces qu'on ne pourrait pas créer visuellement ou alors justement vu que l'espace est donné par le son ça permet de créer autre chose à l'image. Et c'est un peu ce qui, à certains moments, commence à se dessiner sur Théroigne. Mais de la même manière ce n'est pas encore assez précis et ce n'est pas encore assez défini : ici on est dans tel espace et c'est le son qui le prend en charge. Et ça je pense que c'est vraiment un truc à trouver, surtout si on veut garder le journal juste comme esthétique et comme matière à travailler au plateau, alors le son peut vraiment prendre ce relai là, de nous dire « on est dans tel

espace, on est dans tel autre », et c'est la recherche qui a été menée là, de se dire là le son va nous dire qu'on est dans la cellule d'emprisonnement de Théroigne mais tout ça c'est pas encore assez précis, là on est plutôt dans la taverne ou là on est dans l'hémicycle, etc... Pour l'instant c'est très foisonnant ce qui se passe dans le son, mais je pense que la clarté des espaces peut venir de là. Que sur scène on crée plus des ambiances et des images, et que le son raconte.

En fait je trouve que cette pièce, au plateau, pourrait presque n'être que de la danse, que du mouvement, et un peu comme ce qui se passe avec la marionnette où elle beaucoup plus bruitée qu'articulée, et je pense que ça marcherait assez bien. En plus là Joe a vraiment travaillé sur la spatialisation du son, donc ça circule.

Et pour moi, sur cette pièce j'ai plus envie de travailler sur tout ce qui se passe à la vidéo que sur tout ce qui se passe au plateau en espace. Parce que je trouve que les comédiens vont trouver très bien ce qu'il leur faut avec ce qu'ils ont déjà posé. Le seul truc sur lequel je voudrais travailler plus clairement c'est dans la manière dont la parole est prise : ça nous renvoie soit à la parole au pupitre à l'assemblée, soit au débat autour d'une table, et vraiment clarifier ça, dire que « là vous êtes dans telle prise de parole et donc en termes d'espace ça induit ça, ça, ça, que vous soyez là, comme ça ». Mais après, travailler avec les journaux et tout, je pense qu'ils se débrouillent très bien tous seuls. Il y a par contre un truc à développer sur la vidéo. Parce qu'elle est là vraiment, pour une fois je trouve qu'elle a vrai sens, ce n'est pas lié à un manque de quelque chose, c'est un vrai personnage.

ANNEXE 6 : Réaction de Laura Tirandaz à un questionnaire, courriel reçu le 07/05/14

Je travaille avec cette compagnie depuis deux ans, c'est un groupe au sein duquel j'ai trouvé une place assez naturellement lors d'un autre projet *Henry V* sur lequel nous étions trois auteurs associés, Caroline Dumas De Rauly, Jean-Marie Clairambault et moi-même. Écrivant et traduisant dans un laps de temps assez réduit lors de ce projet, j'avais beaucoup apprécié ce rapport avec le plateau et cette grande liberté accordée à chacun, il ne me semblait pas que l'on me demandait un résultat et du fait dans cette atmosphère de détente et de confiance, écrire en groupe est extrêmement agréable, cela créait une sensation d'atelier d'auteurs, où l'on se passe les esquisses et où l'on peut se permettre de regarder le travail de l'autre, chacun ayant en tête le « modèle » d'où partait le projet, la pièce de Shakespeare. En ce qui concerne *Les putains*, il s'agit d'un autre rapport à l'écriture, nous nous sommes toutes les trois rencontrées à l'ENSATT et les textes ont été écrits dans des contextes différents mais la ré-écriture que j'ai faite sur *Noces* a été réalisée en lien avec Virginie dont j'appréciais les retours. Virginie étant auteur et metteur en scène, ses retours prennent en compte les deux strates, les deux gestes artistiques dont elle saisit la complexité et la fragilité. Ce travail de ré-écriture me semblait nécessaire du fait que la première version ait été écrite il y a maintenant 4 ans. La distance qui me séparait de cette première version était trop grande pour que je le laisse en état, même si je sais que cet « exercice » d'actualisation a ses limites : aujourd'hui, je n'écrirai pas ce texte, et je ne traiterai pas ce personnage historique de la même façon.

En ce qui concerne la scénographie, j'ai été assez surprise de ce qu'évoquait ce bois clair avec les lumières d'Etienne. Cela créait des images très douces, le bois m'évoquant la couleur de la peau des comédiennes, tout cet univers de « femme à sa toilette », avec ses habits légers de nuit. Et le plastique permettant aux comédiennes de jouer avec des effets de surimpressions et de reflets, il me semblait que cette confusion entre ce qui est vu et ce qui est caché permet de dire aussi ce temps étrange de nos rêves, de ces nuits où certains dorment et d'autres se perdent, avec la menace qui gronde au loin.

J'ai été aussi assez surprise de l'effet d'entrecroisement avec les intermèdes avec les extraits des *Mémoires* de Margot, je sentais qu'il fallait quelque chose entre ces scènes, des images ou des sons et pas seulement une courte respiration avec un changement de lumière. Mais je n'avais pas imaginé que la juxtaposition avec les textes historiques (écrits de la main du personnage) pouvait donner cette sensation de temps étrange, liée à la saveur de la langue de l'époque et la distance que cela créé. Par ailleurs, cela produisait un sentiment de poupée-gigogne, la fiction s'étant nourrie de l'Histoire, et la mise en scène re-convoquant ce *je* des mémoires du « personnage-source », racontant la nuit de la St Barthélémy depuis sa chambre. Tout cela resserrait le nœud de l'action sur la jeune mariée et troublait les notions de présent, de passé et de futur.