

Théâtre de la Commune
Centre Dramatique National d'Aubervilliers
direction Didier Bezace

ENTRETIENS



Paroles de décorateurs

Philippe Marioge • Jean Haas • Alain Chambon

Saison 2001/2002
Les Petits Cahiers de la Commune

ENTRETIENS

Paroles de décorateurs

Cette édition a été réalisée grâce au soutien
du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis.

Nous sommes des architectes de plâtre et de vent.

poème de Jacques Prévert,
cité de mémoire par Yannis Kokkos

Avant-propos

Nous poursuivons, avec les décorateurs, la série d'entretiens que nous souhaitons consacrer aux artisans du théâtre. Il était curieux de réunir, ici, trois scénographes ayant travaillé pour le même metteur en scène.

Nous avons cherché ensemble à mettre en évidence les points communs et les particularités d'une démarche qui cherche à organiser ce que le théâtre nous donne à voir. Si la métaphore culinaire revient souvent, c'est sans doute que la scénographie relève d'une alchimie des ingrédients dont dépendent les trois dimensions, vivantes, du théâtre.

Je remercie particulièrement Philippe Marioge, Jean Haas et Alain Chambon d'avoir accepté ces entretiens, tant j'ai conscience que, pour eux-mêmes, ils ont choisi de s'exprimer autrement qu'avec les mots. Ceux qu'ils nous livrent ici éclairent chaleureusement leur pratique et dresse, en marge de leurs propos, un portrait de chacun.

Laurent Caillon

Depuis 1997, au Théâtre de la Commune, à la demande de Didier Bezace, Philippe Marioge a réalisé les décors de *Pereira prétend* d'après Antonio Tabucchi (1997), du *Colonel-oiseau* de Hristo Boytchev (1999) et de *L'École des femmes* de Molière (2001), Jean Haas a réalisé les décors de *Narcisse* de Jean-Jacques Rousseau (1998), *La Femme changée en renard* d'après David Garnett (1994 ; 1998) et *Feydeau Terminus* à partir de trois pièces en un acte de Georges Feydeau (2000), Alain Chambon a réalisé les décors de *La Noce chez les petits-bourgeois*, suivie de *Grand peur et misère du III^e Reich* de Bertolt Brecht (1997) et *Le Piège* d'après Emmanuel Bove (1991, 1997).

Entretien avec Philippe Marioge

(11 janvier 2002)

Le lieu, l'espace en général, est-il le premier problème que se pose le metteur en scène et comment pourrait-on définir le rôle du décorateur à ce moment-là ?

Effectivement, le scénographe est un des premiers collaborateurs à intervenir dans le processus de création. Chaque metteur en scène a sa méthode de travail mais, avec l'expérience (128 spectacles avec 44 créateurs), il m'apparaît que le scénographe a une triple fonction d'accoucheur, de traducteur et de concepteur. Il doit être au service du metteur en scène, à l'écoute d'une œuvre et attentif à sa propre inspiration. Le travail commence par de longues discussions qui permettent de s'imprégner de l'univers du créateur, de noter ses intentions, ses désirs et ses mille idées.

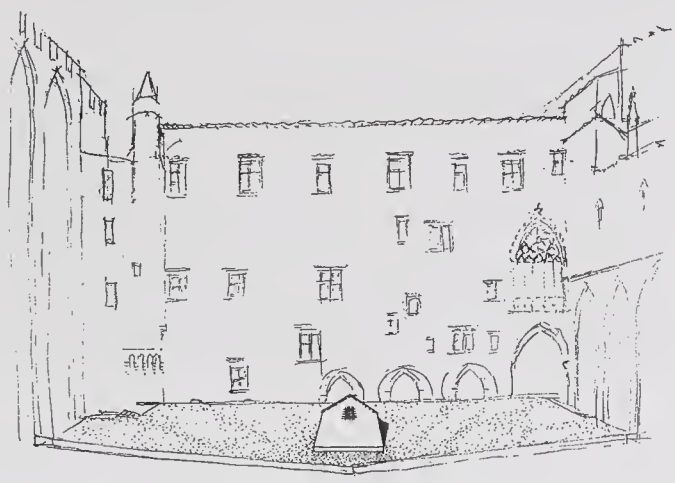
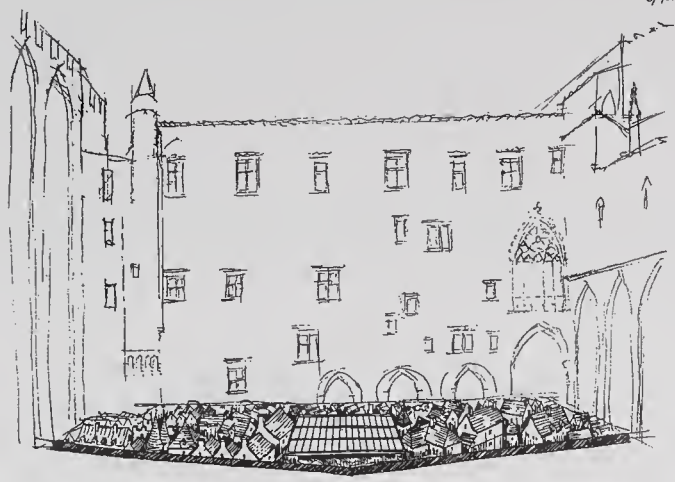
S'il y a mille idées, comment va-t-on en choisir une plutôt qu'une autre ? Sur quel critère s'opère le choix ?

Au début il ne s'agit pas de choisir mais d'enregistrer, de ranger, d'organiser, de "traduire" certaines idées irréalistes par d'autres formes.

Cette idée de traduction est inattendue ! Est-ce qu'on peut en donner un exemple précis ? Quand on dit traduction, on parle du passage d'un langage à un autre : on passerait d'un langage littéraire (des mots) à l'équivalent qui serait une "écriture de l'espace" ?

Oui, c'est ça : un langage fait de volumes, de lignes de force, de positionnements, de matériaux, de lumières, de sons, etc.

2/1/2000



Des trois interlocuteurs que sont le metteur en scène, l'auteur, le scénographe, comment se fait la synthèse ?

Mon rôle est d'aller le plus loin possible dans l'idée du metteur en scène tout en répondant aux contraintes technico-économiques et en restant en harmonie avec l'œuvre initiale. S'il s'agit d'un texte, la forme de son écriture constitue un guide qui oriente notre recherche. Mais la question de base est : pourquoi le metteur en scène a-t-il choisi de monter cette pièce ? Or, au départ, il ne sait pas toujours répondre.

Il ne souhaite pas forcément l'exprimer directement.

Il me semble plutôt que cette motivation est progressivement mise à jour tout au long du travail. L'art flirte avec l'inconscient, et fouiller dans l'inconscient est un travail. Dans le cas de *L'École des femmes*, dès le début, Didier Bezace voyait Arnolphe se mettant au-dessus du monde, à la place de Dieu, et fabriquant une créature conforme à son désir. C'était déjà une vision synthétisante de l'espace.

Où, encore qu'il peut y avoir deux manières de l'entendre : une concrète et une autre plus abstraite, plus symbolique.

Mais la solution n'est-elle pas souvent à la conjonction des deux ? L'idée de Didier découlait des contraintes de la Cour d'Honneur (vent, distances des entrées et des sorties). Donc : Arnolphe seul au-dessus d'un décor peint au sol figurant une ville vue d'en haut, et des circulations verticales. En faisant la maquette, on s'est aperçu que ce trompe-l'œil orientait la pièce vers la comédie et empêchait d'en sentir la dimension tragique. Il fallait en trouver l'équivalent dans un aspect tendu, plus dangereux sur le plan existentiel. Il m'a semblé qu'un moyen d'exprimer cela était de jouer avec la réalité des dessous des théâtres d'où pouvait émerger le haut des clochers de la ville invisible ; lesquels clochers faisaient un trait d'union avec le "décor" du Palais des Papes.

Jusqu'à quel point un décor peut-il avoir du sens et dans quelle mesure faut-il se méfier de la notion d'image ?

C'est une remarque capitale. La notion d'image était assez méprisable dans les années 70. Ce n'est plus vrai aujourd'hui, mais je suis de l'ancienne école. Je reste persuadé que le but de la scénographie n'est pas de fabriquer une image, même si, au bout du compte, le public aura une image devant lui. Scénographe consiste à organiser un espace porteur de sens (et/ou de sensations) qui situe le spectateur par rapport à un propos, qui peut évoluer au cours d'un spectacle, et qui peut se charger d'exprimer des non-dits du texte. En ce sens, c'est un acteur supplémentaire.

Dans la mise en scène, on peut grossièrement distinguer la mise en jeu et la mise en espace. La mise en jeu concerne la direction d'acteurs, la recherche des enjeux, des personnages, des costumes, etc. La mise en espace calcule la juste place des choses, des gens, leurs déplacements, les entrées et les sorties, la volumétrie, les matériaux, la lumière et le son.

Les metteurs en scène connaissent la mise en jeu pour être souvent acteurs eux-mêmes, mais ils ont parfois besoin d'aide pour "pré-voir" l'espace. On m'appelle pour dire, avant que le décor ne soit construit, si la solution retenue est juste.

Ça veut dire quoi "juste" ?

Ça veut dire cohérente avec l'ensemble du texte, de la mise en scène, et de ses contraintes. Certes cette cohérence est perceptible sur scène en répétitions avec les acteurs, mais les essais de décors coûtent cher et les calendriers de production obligent à faire les choix en amont et à priori. C'est la difficulté de ce métier.

Il faut beaucoup parler; réfléchir; et à un moment donné, prendre une décision qu'on va réaliser !

Oui, et comme chaque fois qu'il y a décision, il y a abandon. La vie semble assez binaire et aimer les contradictions. Ce n'est sans doute

pas un hasard si on se retrouve souvent à devoir choisir entre deux solutions équivalentes.

Mais c'est aussi peut-être une manière de travailler qui revient à créer une tension entre deux projets pour finir par en choisir un !

Il est vrai que faire la liste des avantages et des inconvénients permet de préciser notre pensée.

Il y a un moment très agréable dans l'indécision scénographique, c'est d'avoir l'imaginaire entretenu par des dessins, à un stade où rien n'est encore concret.

Pour moi, il y a deux sortes de dessins : les croquis qui servent à vérifier que l'on se comprend tous bien, et les plans qui me permettent de travailler une idée, de lui trouver sa forme, et ainsi d'avancer dans la conception. C'est la même chose avec des maquettes.

Pour résumer cette démarche, peut-on dire qu'on part de l'abstrait du langage, puis intervient le dessin qui met une image en deux dimensions sur une idée, plus ou moins élaborée, et qu'enfin il y a cette première concrétisation de l'espace qu'est la maquette ?

Oui, mais il faut se méfier des maquettes. J'ai mis longtemps à comprendre pourquoi Jean-Marie Patte, avec qui je travaille depuis quinze ans, n'aime pas les maquettes. D'abord parce qu'elles idéalisent la réalité. Ensuite parce que l'angle de vision est toujours faussé. Et surtout parce qu'elles ont tendance à devenir une "œuvre en soi" que l'on évalue comme un tout alors que la scénographie doit toujours avoir conscience de n'être qu'une partie de l'œuvre que sera le spectacle. Le décor doit être une "œuvre incomplète".

Quelle serait la différence entre le décor et la scénographie ?

Je pense que c'est un débat franco-français pas très important. En

Angleterre, en Allemagne, en Italie, il n'y a qu'un mot pour désigner la fonction.

La frontière entre scénographie et décor est très floue, comme celle qui sépare la peinture abstraite de la peinture figurative. L'une est dans l'autre et inversement.

Cette distinction correspond quand même à quelque chose. Est-ce qu'on peut la dater ?

Je pense que la différence est liée à l'opposition entre illusion et suggestion que l'on retrouve dans toute l'histoire du théâtre.

Admettons que l'archétype du théâtre soit de raconter une histoire à un public dont le plaisir viendrait du principe de la catharsis, cher à Aristote, qui ne s'opère que s'il y a identification du spectateur à un personnage. Comment mettre en œuvre cette identification ? En fabriquant une illusion totale de la réalité ou en faisant travailler l'imaginaire à partir d'éléments suggestifs ? Ce débat existe depuis l'Antiquité.

Au début du xx^e siècle, Antoine posait un vrai quartier de bœuf dans son décor de boucherie tandis que Appia ou Craig revendiquaient des espaces symboliques faits de volumes abstraits jouant avec la lumière électrique. Je pense que la différence entre décor et scénographie est là. Cela dit, il se pourrait bien que la force d'un dispositif vienne de l'alliance du réel et de l'imaginaire. C'était, je crois, le cas de celui de *L'École des femmes*. Mais scénographe peut aboutir à ne pas faire de décor.

Ça veut dire que le décor n'est pas nécessaire ?

Il n'est pas toujours nécessaire de faire un décor. Mais le lieu où l'on raconte l'histoire est toujours un décor en soi. Toute architecture, tout paysage est bavard. Il faut donc contrôler son discours.

La réflexion partirait alors du lieu théâtre. Le premier lieu à partir duquel on réfléchit sur l'espace.

Tout à fait. On le comprend très bien quand on joue en plein air. En fait, il faut jouer "avec" le plein air. Le cirque de Gavarnie (où j'ai travaillé sept années avec François Joxe), le Cloître des Carmes, la Cour d'Honneur du Palais des Papes sont des décors. Comme dans les arts martiaux, il faut utiliser l'énergie de l'"adversaire" pour le faire venir à nous.

On invente une scénographie dans un décor ?

Oui, on cherche comment la scénographie peut s'approprier le décor pour le détourner et lui donner un sens dans le cadre dramaturgique. C'est la même problématique dans les lieux non théâtraux, les friches, les usines, comme la Cartoucherie. Ces lieux sont des décors : ils nous racontent déjà quelque chose.

Cela revient-il à dire qu'on est toujours tributaire d'un décor qui est celui du lieu où on se trouve, où aura lieu la représentation, mais que dans ce lieu (théâtre ou pas) il faut créer le fonctionnement chaque fois renouvelé de l'espace qu'on pourrait appeler scénographie ?

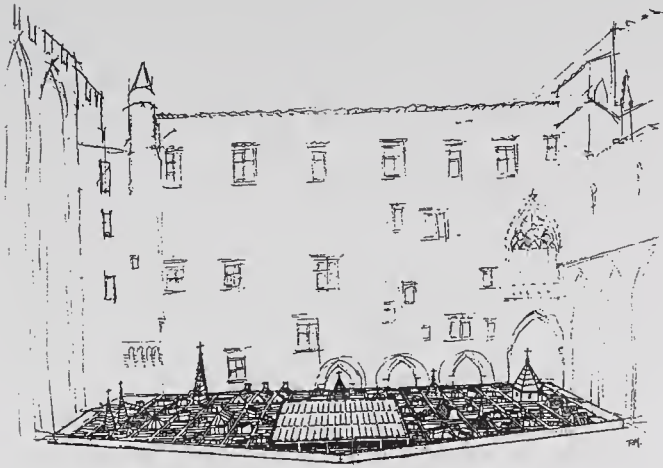
Oui, on peut dire cela, je crois. La seule solution qui essaye de s'affranchir de cela, c'est la boîte noire. Mais, là encore, le noir porte sens : l'infini, l'absolu, le mental, etc.

Est-ce qu'aujourd'hui on ne cherche pas davantage à simplifier l'espace, à ne retenir que l'essentiel ?

On remarque probablement une évolution depuis les fastueuses années 80. Pour moi, ça a toujours été le cas. Il faut dire que 90 % de ma production concerne des compagnies indépendantes, donc des budgets très limités qui obligent à être minimaliste ! Mais au-delà, je suis sûr que la légèreté est garante de magie.

Est-ce qu'on peut dire qu'un décor se démode ?

Certainement. Mais, plutôt qu'une question d'esthétique, c'est une



31/09/2008



question de sens, et donc de mise en scène, qui évolue avec la société. J'ai déjà réalisé, il y a vingt ans, un décor pour *L'École des femmes*. Le metteur en scène Gérard Maro voulait montrer qu'Arnolphe avait un comportement de fasciste. Le décor était une reproduction d'un immeuble en briques du mur de Berlin dont les fenêtres étaient bouchées par des briques. Ce mur s'ouvrait sur une serre où était cultivée Agnès. "1980" !

Comment se posent et se résolvent les problèmes liés à la multiplicité des lieux d'une même pièce ? Est-ce que c'est plus facile aujourd'hui de trouver des solutions ?

Dès la lecture d'une pièce, ces problèmes sont manifestes, surtout dans l'écriture contemporaine, très influencée par le cinéma. Tout l'enjeu de la scénographie va être de garder la même fluidité qu'à la lecture, la même légèreté qu'en tournant une page. Or ce qui évolue le plus subtilement ce sont, sans conteste, les techniques vibratoires : la lumière et le son.

Est-ce que ça ne revient pas à dire que, au fond, il n'y a vraiment qu'un seul espace approprié au développement d'une pièce et que la démarche du scénographe est de trouver cet espace ?

Oui, probablement. La question est de trouver l'espace essentiel qui, en se déformant, ou mieux, en jouant avec la lumière et le son, va se décliner et permettre de parcourir l'ensemble de la pièce. Il faut donc chercher dans l'écriture si l'ensemble des lieux ont un point commun, une fonction commune, et pourquoi l'auteur a senti la nécessité de changer de lieu.

Par exemple, chez Tchekhov (*La Mouette*, *Oncle Vania*), les quatre actes se situent dans des lieux différents. Mais ce que l'on ressent fortement à la lecture, c'est que tous les personnages sont des solitudes enfermées dans une région hostile entourée de forêts infinies où l'hiver gèle toute vie. Une fois cela exprimé, reste à rendre compte du fait que les lieux rétrécissent de l'acte I à l'acte IV. Dans le cas

d'*Oncle Vania*, mis en scène par Charles Tordjman, l'idée était de symboliser la forêt par un rideau circulaire en tulle transparent. À chaque entracte, le rideau tournait. Pendant la rotation, on pouvait changer le mobilier. On ne changeait pas de décor, au sens traditionnel, mais ça changeait, tout en restant le même lieu.

Est-ce qu'il peut y avoir une frustration à ne pas mettre en œuvre des choses plus importantes ?

Plus on arrive à répondre simplement, avec le minimum d'intervention et le maximum d'efficacité, plus le théâtre y gagne. Mais être simple, sans être simpliste, demande beaucoup de travail pour un résultat peu spectaculaire et donc peu remarqué. C'est là où il peut y avoir frustration.

Quand le choix du metteur en scène n'a rien à voir avec les indications de l'auteur, quelle est la méthode de travail, comment peut-on résoudre les problèmes, qui arbitre ?

Nous sommes là pour aider le metteur en scène à trouver une cohérence. Quand Declan Donnellan monte *Le Cid*, il ignore volontairement les différents lieux de l'action et le découpage des actes. Il fait des fonds enchaînés d'un acte à l'autre et les mouvements de groupes d'acteurs nous font passer d'une situation à une autre. Le décor est un simple plancher en bois d'où les acteurs tirent leur énergie. Reste à savoir si ce plancher doit également raconter quelque chose (par son usure par exemple).

Est-ce que les comédiens comprennent toujours bien l'espace dans lequel ils se déplacent ?

Presque toujours, à condition que le décor soit prêt bien en amont afin de pouvoir répéter suffisamment longtemps dedans pour qu'il devienne un partenaire.

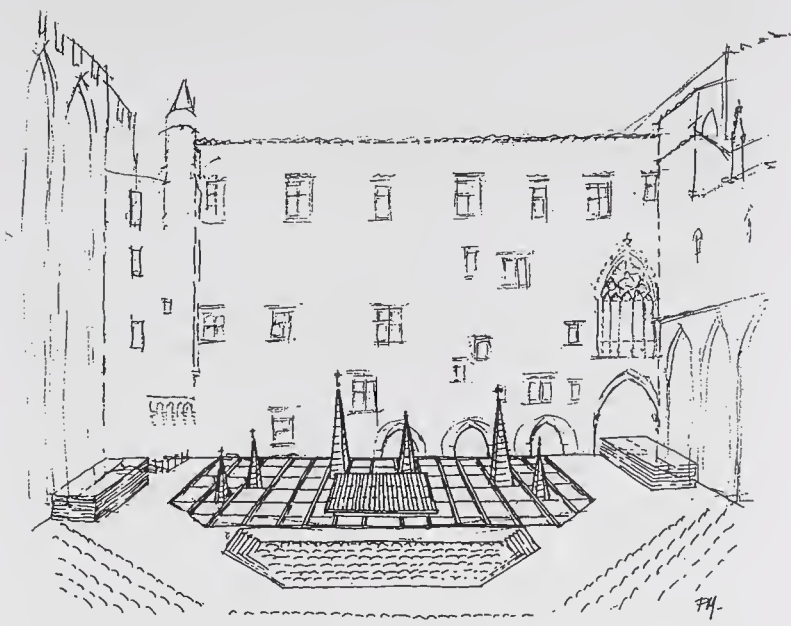
Si je prends l'exemple de Valère Novarina où la parole est la matière première, les comédiens ne sont pas des personnages mais des êtres à travers lesquels s'exprime une parole préexistante, il est clair que le lieu de la représentation est le théâtre lui-même : ici et maintenant. Comme au cirque. Nous jouons donc avec la nudité des plateaux. Ce qui fait que les acteurs sont toujours à vue même quand ils ne jouent pas, ce qui est déstabilisant. Dans *L'Origine Rouge*, certains avaient demandé des aménagements de coulisses qui aboutissaient à réhabiliter la scène. Mais il suffit de rappeler le principe de base pour qu'ils acceptent.

Cela revient à dire qu'une scénographie a un imaginaire beaucoup plus développé et plus riche qu'une simple image et que c'est la représentation qui fait fonctionner cet imaginaire.

Oui, absolument. Une scénographie ne vit que lorsqu'elle est en dialogue avec les acteurs, les danseurs, le texte, la musique, etc., et cela sur toute la durée de la représentation. J'insiste : le but, c'est de raconter une histoire ; donc de concevoir l'espace approprié. Même si on ne fait qu'un écrin, ce qui est souvent le cas, cette neutralité apparente du lieu se fabrique.

Qu'est-ce qu'on apprend sur soi-même en travaillant constamment sur l'espace ?

Il y a forcément interaction entre ce que l'on fait et ce que l'on est. Est-ce que je suis maniaque parce que scénographe ou l'inverse ? Valère Novarina me cite souvent Artaud : "Il faut que tout soit rangé dans un ordre fulminant." Il est vrai que pendant les répétitions, chaque collaborateur concentre son attention sur un des aspects de la création. Cette concentration aiguise nos sens. D'autre part, s'imprégner de quarante quatre univers artistiques oblige à une écoute et une disponibilité qui ouvrent l'esprit. Il en est de même de la fréquentation des auteurs.



FH.

Jusqu'à quel point est-ce possible de répondre à la demande du metteur en scène et que se passe-t-il en cas de désaccord ?

C'est possible jusqu'au moment où ça devient incompatible avec ce que l'on ressent profondément. Il m'est arrivé une fois d'abandonner un projet pour incompatibilité de point de vue. Par contre, il m'est arrivé de me forcer à aller dans un sens qui ne me disait rien. Avec Didier par exemple, le choix de la tournette du *Colonel-oiseau* ne me satisfaisait pas. Mais ça résolvait un certain nombre de difficultés dues au plein air, et notamment à l'absence de rideau. J'ai donc essayé de le mettre en œuvre le mieux possible. Par contre, dans *L'École des femmes*, je n'ai pas pu répondre à une demande insistante de Didier au sujet des clochers parce qu'elle supposait qu'on mette à mal le réalisme de ces clochers que je trouvais indispensable à la force du projet dans la Cour d'Honneur.

Est-ce qu'il y a une formation souhaitable et laquelle ?

La scénographie n'est pas un art décoratif ou un art plastique comme les autres. Son apprentissage est indissociable du reste de l'activité théâtrale. Connaître l'épreuve du jeu, du trac devant un public me paraît nécessaire. Pratiquer la régie avec des régisseurs professionnels sur un vrai plateau est indispensable. Apprendre les mécanismes de la mise en forme entre la liste des sens à exprimer et la liste des contraintes à honorer (comme en architecture) me paraît utile. Reste à rencontrer un maximum de passionnés et à apprendre "sur le tas".

Le travail collectif n'est plus très à la mode et cependant on peut être également sensible à l'expérience humaine et à l'expérience artistique, sans les dissocier. Est-ce une manière de pratiquer la scénographie ?

Je l'espère vivement ! Je crois que le théâtre est un des domaines artistiques où la notion de "faire à plusieurs" a encore un sens. Je le vis très concrètement avec les régisseurs, les constructeurs comme ceux de l'atelier Un Point Trois, les peintres-décorateurs comme Jean-

Paul Dewynter à qui je dois énormément. Comme le dit Kantor, "la peur existe, devant la mort, devant l'inconnu, devant le néant, devant le vide..." Chaque création est un pari énorme sur un futur inconnu, et l'inconnu crée l'angoisse. Seule la sensation de confiance en une équipe peut diminuer cette angoisse. Dès que la confiance disparaît, l'angoisse triomphe et provoque des excès de comportement insupportables (abus de pouvoir, etc.). Voilà pourquoi la qualité des rapports humains dans le travail, le respect de l'autre, jouent autant que le talent dans le résultat final.

La scénographie porte-t-elle particulièrement la mémoire d'un spectacle ?

Sincèrement, je ne pense pas. C'est vrai que les photos qui illustrent les ouvrages d'histoire du théâtre pourraient nous le faire croire. Mais je sens que la mémoire est avant tout nourrie par l'émotion. On peut avoir une forte émotion avec un acteur, un mot, un son, un public.

Yannis Kokkos, après avoir été longtemps scénographe, est passé à la mise en scène. Êtes-vous tenté d'en faire autant ?

Non ! Je ne suis pas du tout tenté par la mise en jeu et la direction d'acteurs. C'est même un domaine qui peut me mettre mal à l'aise.

Est-ce qu'il y a un projet qu'on ne vous a pas encore proposé et que vous aimeriez réaliser ? La scénographie d'une pièce à laquelle vous pensez régulièrement ?

J'ai tellement l'habitude de travailler sur commande et de me passionner pour les projets des autres que j'ai l'impression de ne pas avoir d'envie personnelle. L'opéra me tente parce qu'il me semble qu'il y a un lien privilégié entre la musique et l'espace. Je travaille depuis dix ans avec une compagnie de théâtre lyrique (la compagnie Le Grain et Christine Dormoy) qui m'a ouvert à une écoute et une dramaturgie du son que j'ignorais.

Est-ce que vous gardez les maquettes de vos décors ?

Non. Je garde tous mes dossiers, mais pas les maquettes.

Pour confirmer que rien ne survit aux représentations ?

Oui, quand les spectacles sont finis, les maquettes sont vides, et quand c'est vide, c'est rien.

Propos recueillis par Laurent Caillon.

Entretien avec Jean Haas

(4 février 2002)

Comment êtes-vous devenu scénographe ?

J'ai fait des études d'arts graphiques et de peinture à l'école des Arts décoratifs de Strasbourg de 1963 à 1969. J'étais très influencé par les artistes regroupés autour de Pierre Restany qui avait fondé le mouvement du nouveau réalisme en 1960. On y trouvait des gens comme César, Spoerri, Tinguely, Arman, Christo et bien d'autres. C'était un nouveau regard sur le courant dadaïste depuis Marcel Duchamp et ses ready-made. Je travaillais à cette époque avec des objets sous forme de collages, d'installations, sortes de figurations narratives où la couleur était prédominante : jeu de provocation, l'art comme engagement à la fois poétique et politique. À la fin de mes études, j'ai obtenu un poste d'enseignement de dessin. Avec quelques élèves, nous nous retrouvions à l'extérieur du lycée dans un atelier où, à partir de bandes dessinées, de collages, de textes, de peintures qu'ils réalisaient, nous tentions ensuite d'écrire un scénario. Ça ressemblait plutôt à une "performance".

J'ai finalement quitté l'enseignement pour être engagé comme graphiste au Théâtre National de Strasbourg. C'était l'époque enthousiasmante de Jean-Pierre Vincent, entouré de son collectif artistique comprenant des acteurs, des metteurs en scène, des dramaturges, des costumiers et des peintres comme Jean-Pierre Chambas, Nicky Riéti, Lucio Fonti. Toute cette période a été très riche pour le théâtre. Il faudrait parler aussi du Festival de Nancy où j'ai découvert Bob Wilson, Kantor, le Living Theatre, le Bread and Puppet. Ça m'a permis de trouver des réponses à mes interrogations aussi bien politiques qu'artistiques. C'est en voyant de nombreux spectacles, en assistant à de nombreuses réunions, des débats, des lectures, que j'ai appris à comprendre la

fonction du scénographe. Il y a bien longtemps, j'avais été fasciné par le peintre russe Malevitch qui, en 1917, avait peint un carré blanc sur un fond blanc alors que, dans le même temps, d'autres peintres figuratifs et militants peignaient des allégories de la révolution sur les wagons. Quand on est jeune, on a envie de faire partie de l'avant-garde ! On questionne le monde. Je voulais échapper à la question de l'artiste et du moi, j'avais envie que l'art rejoigne le politique, je voulais avoir une position sociale. Je ne supportais pas l'idée qu'on puisse m'acheter un tableau qui appartiendrait alors à quelqu'un qui aurait pu avoir des opinions différentes des miennes, quelqu'un de très réactionnaire qui me dirait : j'adore ce que vous faites ! Comment pourrait-il aimer ce que je fais alors qu'il ne m'aimerait pas ? Tout ceci posait pour moi la question de l'engagement de l'artiste, sa place dans la société. Aujourd'hui, le théâtre – et la scénographie en particulier – m'aide à mieux comprendre le monde dans lequel je vis.

Qu'est-ce qui est surprenant dans le carré blanc sur fond blanc ?

C'est sa dimension poétique et disons aussi scientifique. L'art rejoint la science dans sa nécessité de recherche, d'inventions, de découvertes. Et puis c'est de l'ordre de l'émotion, de l'utopie, c'est révolutionnaire pour l'art et ça reste de la peinture. Mais c'est une peinture qui ne donne pas de réponses, elle questionne, elle interroge. C'est aussi ce que j'aime au théâtre.

De quoi dépend essentiellement la scénographie d'un spectacle ? Comment se conçoit-elle ?

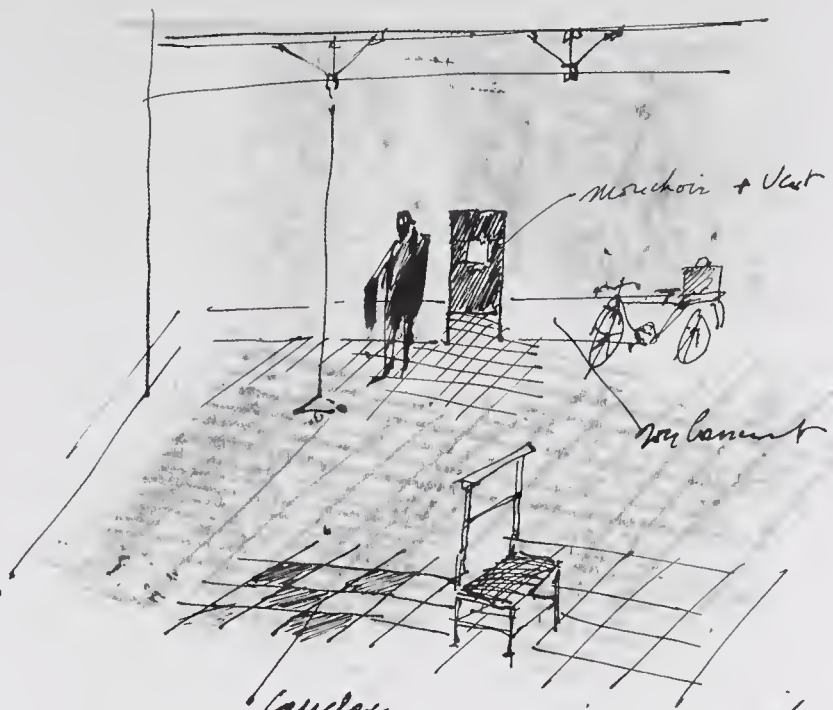
Cela dépend beaucoup de la rencontre avec le metteur en scène, de son parcours, de sa faculté à vous transmettre son univers, de sa conception de la représentation. Mais il y a bien d'autres facteurs qui agissent : le premier, sans doute, est de savoir si on sera sur un lieu unique ou si il y aura des changements de décors ; puis cela dépend du budget, des lieux de tournée, du temps de montage, du nombre de machinistes, des contraintes des matériaux, de la technique, de la

sécurité. Enfin, l'espace se conçoit aussi avec la lumière, le son, les costumes, les accessoires, la durée de la représentation, les déplacements des acteurs, l'utilisation ou non des cintres et des dessous. La scénographie ne peut se construire qu'avec toutes ces données. Elle dépend d'autre part de la circulation des idées, de la nature du jeu, du rapport au texte, de la dramaturgie dans son ensemble comme support de la rêverie et de l'imagination. Pour être un bon artisan, il faut de bons matériaux et de bons outils.

Je m'appuie aussi sur la documentation iconographique (photo, cinéma, architecture) ; et puis il y a la mémoire qu'on a du théâtre, ce que l'on vit, l'attention portée au spectacle permanent de la rue, les voyages, les expositions, la musique. J'aime bien citer cette phrase : "Travailler avec le sérieux d'un enfant qui s'amuse" ; ça résume un peu mon métier, c'est un jeu.

Est-ce qu'on peut, à partir de là, préciser la démarche qui s'engage entre l'auteur, le metteur en scène et le scénographe ? Quelle place aurait ce dernier ?

Tout en conservant chacun notre spécificité, nous sommes amenés nécessairement à fusionner. Les idées circulent et s'échangent, les cartes sont mélangées et redistribuées ; ça passe aussi par des silences, du vide, de l'euphorie, de l'exaspération, de l'humour, de l'anxiété. Comme dirait l'autre, qui cherche trouve. Mais il faut, comme pour les sportifs, des séances d'échauffement intenses. La scénographie naîtra de cette confrontation. Comme un comédien, j'ai besoin d'être dirigé, pour interpréter, traduire au plus juste l'espace, le volume, les couleurs. La place du scénographe est à la fois hors du plateau et sur le plateau, hors du texte et dans le texte. Mais lorsque je suis devant la maquette de la scène vide, cette boîte noire, c'est un grand moment de solitude, très mystérieux. Il faut rassembler toute son énergie, être déjà dans le simulacre de la représentation. C'est bien sûr très jubilatoire et douloureux à la fois. Ça fonctionne un peu comme des arrêts sur image : parfois ça s'écroule, ça s'efface, on recommence souvent.



Landes

Blair et Abeland

Sketch

Construction Association

Arjan Beirut XII

Comment commence le travail proprement dit ?

En général, je viens à la première lecture pour “entendre”. On est confronté au texte, quel qu’il soit (théâtre proprement dit, texte romanesque, ou témoignage), avant de l’être au corps de l’acteur.

Ensuite, j’ai besoin de délimiter mon terrain, c’est-à-dire de savoir quelles sont les conditions géographiques, techniques, et financières. Le budget peut être une chose déterminante dans les choix et l’esthétique qu’on va mettre en œuvre. En fait, j’ai besoin de me donner un cadre, un peu comme un musicien a besoin de savoir sur quel instrument il va jouer. Suis-je capable de jouer de tous les instruments ? Sûrement pas ; donc, il y a des projets où je peux répondre mieux que sur d’autres, parce que, effectivement, j’ai ma propre expérience, mes doutes, mais aussi ma vision de ce métier qui fait que, avec le metteur en scène, l’éclairagiste, le dramaturge, on pourra se comprendre, parfois entre les mots. Tout n’est pas forcément dit. On travaille sur une réalité qui se dérobe parfois en passant par le filtre qui nous détermine tous, c’est-à-dire le plateau.

Constamment on s’interroge. Dans un lieu vide, on va inscrire un espace construit avec des éléments concrets sinon réalistes, au risque d’être illustratif ou anecdotique.

Il y a des espaces qui s’inventent à partir de l’expérimentation du plateau ; et puis il y a aussi des spectacles où certaines règles s’imposent. Les choix et les solutions retenues dépendent aussi de la personnalité du scénographe-décorateur, selon qu’il est architecte ou peintre ! Moi, j’ai une formation de peintre mais ce qui m’intéressait dans la peinture, c’était la relation de l’homme à son environnement ; c’est pour ça que je cherche souvent à partir d’un détail ; ça peut être une chaise ou la présence d’un lit, un élément qu’on peut décliner, plutôt que de chercher à créer tout de suite l’enveloppe, le contenant. Jusqu’où va le réel ? Jusqu’à quel point est-on en décalage avec la réalité ?

On la décale de toute façon, ne serait-ce qu’en la mettant sur un plateau !

Il y a une période, celle des années 70-80, où le désir de sortir du cadre du théâtre nous a amenés à travailler dans des lieux extérieurs,

pour la force émotionnelle que ces lieux dégageaient. Et quand il a fallu construire des décors, on a eu tendance à faire des décors assez lourds, où on ramenait de la réalité de ces lieux sur le plateau. Ce qui m'intéresse, c'est construire mais sans jamais perdre de vue ce que doit être l'espace, c'est-à-dire le vide. Construire du vide. L'espace de *Héloïse et Abélard* en est un exemple. Par la nature du sol, le traitement des murs, on était dans un lieu qu'on peut qualifier d'abandonné. Il s'agissait de travailler sur la mémoire afin de retrouver les murs de la Cartoucherie. Le fait de mettre un objet symbolique, comme un prie-dieu, redonnait du sens à l'espace qui devenait ainsi un lieu de prière et de solitude, une sorte de sacristie désaffectée, un lieu de méditation et de réflexion.

Est-ce qu'on peut dire qu'un décor de théâtre, c'est toujours, plus ou moins, quand c'est réussi, un lieu qui est une allégorie du monde, comme pouvait l'être aussi le décor de L'Augmentation de Georges Perec ?

Sans doute, même si ce n'est pas ce que l'on cherche directement. En ce qui concerne *L'Augmentation* de Perec, c'est venu notamment d'une réflexion sur le lieu où l'on peut le mieux s'isoler dans une entreprise. Ce lieu intime et d'isolement dans les usines, ce sont les toilettes. C'est là que l'employé peut se réfugier pour lire, fumer, écouter la radio, ou réfléchir à la meilleure stratégie pour obtenir une augmentation, ce qui était le cas dans ce texte de Perec.

La cuvette était grandeur nature, la porte aussi ; par contre la tuyauterie était très longue, comme si le décor était construit sur deux échelles de mesure, ce qui créait une distorsion. Comment rend-on compatible les deux ?

La tuyauterie, c'est ce qui peut traverser tous les étages, des bureaux jusqu'aux toilettes ; elle évoque un réseau. Du coup, le lieu de référence est déréalisé par la grandeur de l'espace et la longueur de la tuyauterie. L'acteur était petit aussi et ce petit homme, qui s'enfermait dans des toilettes démesurées, rappelait la grandeur de l'entreprise. En ce sens, un décor, c'est toujours un lieu de théâtre, même s'il se construit à partir d'éléments réalistes.

Est-ce qu'on peut préciser les différentes étapes de la démarche scénographique ?

Je commence par quelques notes ou dessins, en marge du texte. Je vérifie sans cesse que mes idées rejoignent celles du metteur en scène, et qu'elles résistent à la pratique du plateau, tout en cherchant quel peut être le cadre de l'ensemble. Le cadre, c'est ce qui délimite le champ visuel et c'est aussi la frontière entre acteurs et spectateurs. Prenons l'exemple de Kantor : il se tenait toujours sur scène mais au bord du cadre ; ça lui permettait d'être au plus près de ses acteurs, d'intervenir dans le rythme du spectacle, de sentir les réactions du public, de continuer à agir, à rendre unique chaque représentation. On pense au peintre qui se représente dans son tableau. On avait le sentiment qu'il pouvait décider d'arrêter la représentation, ça exerçait sur les acteurs une grande pression. Il aimait créer des cadres en bois, des portes, des fenêtres, des tableaux en perpétuel déplacement. C'était un désordre très contenu, très cadré. Je crois que c'est nécessaire ce cadrage pour empêcher l'éclatement, la dispersion du regard. Ça permet des gros plans, d'isoler des actions. Le cadre général étant le cadre de la scène, sa hauteur, son ouverture. C'est la fenêtre du monde.

Comment se passe la réflexion avec le metteur en scène ?

C'est au metteur en scène à aller le plus loin possible avec moi. Je suis, à ma manière, un interprète, donc j'attends du metteur en scène qu'il me pousse dans mes retranchements, comme il peut le faire avec un comédien.

Ce qui est intéressant aussi, c'est de voir comment le metteur en scène se saisit de l'objet décor et comment il le détourne. Parfois je pars dans une direction et lui infléchit cette direction pour l'emmener ailleurs ; il prolonge et met la chose en expérimentation. Si j'étais trop libre, j'aurais tendance à être trop globalisant ou à vouloir trop illustrer. Malgré tout, ce qui m'intéresse, c'est de matérialiser l'espace (très peu construit ou très construit), mais de manière à laisser le champ libre. C'est aux acteurs à lui donner du sens.

Est-ce qu' une scénographie, un décor est l'objet d'une solution négociée, et si oui, qu'est-ce qui est décisif ?

Ça dépend totalement du metteur en scène. Il y en a qui sont d'une très grande fidélité au texte, quitte à se laisser piéger par ça. Moi, ce qui m'intéresse, c'est quand j'ai le sentiment qu'on est en train de "réécrire" et à partir de ce moment-là, je me sens plus à l'aise. L'élément scénographique, finalement, c'est un outil. Ce qui compte, c'est comment le metteur en scène va s'en emparer. Parfois j'ai le sentiment d'avoir fait un travail qui n'a pas été poussé assez loin, que la chose se referme sur elle-même, que l'outil n'est pas assez solide, que ce n'est pas la bonne clef.

Est-ce qu'on peut "oublier" le texte, ne pas tenir compte d'un détail, pour ne pas se laisser enfermer dans un espace trop conventionnel ?

Je me laisse facilement distraire mais j'essaie que ce soit constructif. C'est ma façon de m'évader, de toucher à l'intemporel. Oublier le texte pour mieux y revenir. Il faut parfois savoir se perdre pour prendre un autre chemin où l'on découvre les choses sous un autre angle. Je crois qu'on peut échapper à la convention des didascalies de l'auteur à condition de répondre au sens profond du texte en exprimant l'essentiel avec quelques signes forts. Je me sens comme un guetteur, constamment à l'affût, en état de veille. Les trois coups dans l'obscurité de la salle, le rideau qui s'écarte, son froissement, le silence du public. Cet instant au lever du jour ; la première fois, la première impression d'une image qui va se mettre en mouvement. Kantor parle de travailler dans les creux du texte : "Que chaque spectacle soit perçu comme une action réelle et non comme la reproduction d'une action." C'est simple et très fort. "Un art délivré de tout souci d'imitation", "...où le texte cesse d'être une instance supérieure, [...] où le metteur en scène s'impose comme le vrai créateur". Didier Bezace, lui, cherche ce rapport où la scène ne renvoie pour ainsi dire qu'à elle-même, mais en plaçant le texte au centre de cette machinerie. Il cherche le lieu le plus approprié mais sans l'aspect

illustratif, sans le commentaire. On a le sentiment de voir se fabriquer la chose, on assiste à une expérimentation. La scénographie reflète cette démarche. Dans ce cas précis, parler de décor serait réducteur.

La démarche n'est donc pas toujours la même ?

Non, il y a des différences qui sont liées au statut des décorateurs scénographes selon la particularité de leur formation (peintre, sculpteur, plasticien ou autre). Le scénographe doit être d'une grande souplesse et faire évoluer son travail avec le metteur en scène, il faut que son projet soit abouti sans être rigide, laissant une ouverture au mouvement, à l'action. Il faut qu'il soit malléable. Il travaille sur le temps, la durée de la représentation, l'image, la maîtrise des images assemblées par le metteur en scène. C'est la différence avec les arts plastiques. Le scénographe puise son inspiration aussi bien dans le cirque, le music-hall, le cinéma, l'architecture, l'opéra, la chorégraphie. Il faut éviter tout sectarisme, le théâtre n'est que le mélange de toutes ces pratiques. C'est peut-être pour cela que je procède souvent par détournement des objets, des lieux, des images, des accessoires, je crée un désordre que je vais progressivement ordonner pour atteindre une forme d'abstraction figurative. C'est le plateau, le jeu, la lumière, les acteurs qui infléchissent cette forme. J'entends par abstraction ce qui cesse d'être particulier pour devenir universel. C'est peut-être ça la magie du théâtre et ça ne peut être que le résultat d'un travail collectif.

Par exemple, dans *La Femme changée en renard*, le décor était minimaliste. C'était un plateau, plancher de théâtre mais aussi parquet, avec une fenêtre au fond et un canapé, sorte de refuge, de terrier. Au gré des saisons, des feuilles tombaient des cintres et ponctuaient le récit. Elles avaient un rôle actif sur le jeu des acteurs. Le fait d'adapter une nouvelle nous laissait une grande liberté théâtrale et contribuait à lui donner un caractère universel. C'était Adam et Ève. Alors, c'est quoi le lieu d'une narration ? C'est le théâtre. C'est ça qu'il s'agit d'organiser. On est passé d'un arbre, au début, peut-être un pommier, pour finir par une fenêtre, au fond de l'espace, où l'homme reste assis, seul en scène, prostré après la mort de sa femme-renarde.



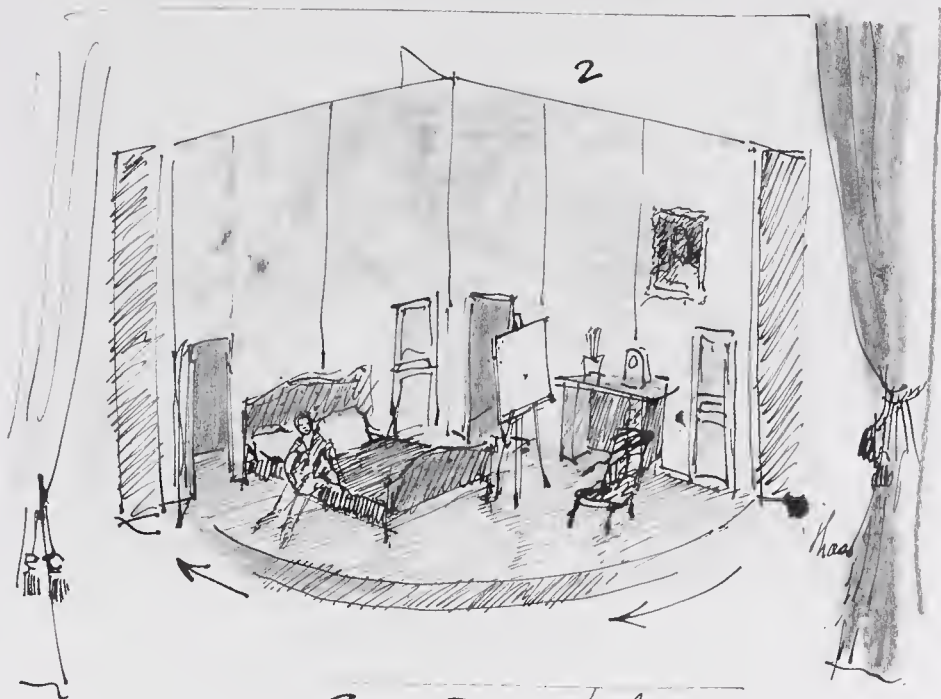
la chambre.



le salon



le salon-bureau



le salon-bureau la chambre.

Est-ce qu'on peut dire que la scénographie s'adapte au langage de la narration ?

C'est là où les objets du réel passent par le filtre du théâtre. Ils nous emmènent ailleurs. Si on reprend l'exemple de l'arbre, au début on le voyait avec très peu de feuilles ; puis quand on ne le voyait plus, les feuilles tombaient.

Est-ce que cela impose une démarche scénographique particulière ?

Non. On a le sentiment de travailler à une œuvre commune. À ce moment-là, c'est le metteur en scène qui maîtrise l'instrument scénographique. La chose ne m'appartient plus, elle devient autonome. Je me sens au service de la mise en scène et je prends un grand plaisir à constater qu'avec peu d'éléments, la scénographie agit fortement.

Avec le Narcisse de Jean-Jacques Rousseau, on est dans le cas d'une pièce d'époque.

Dans ce cas précis, l'époque était affirmée par les costumes. Pour le reste, on avait le choix de faire un décor XVIII^e réaliste, figurant un grenier par exemple, ou une folie au fond d'un jardin, mais on s'est rendu compte qu'il s'agissait d'abord de raconter une expérience, celle du piège tendu à Valère par sa sœur qui pose dans sa chambre le portrait de son frère peint en femme et dont il va tomber amoureux : amoureux de lui-même. La scénographie est partie prenante de ce projet : elle doit donner le lieu de la machination. On est parti de la chambre de Valère-Narcisse pour arriver à un lieu construit en entonnoir, les murs étant comme des paravents, qui incluaient la chambre dans un lieu plus grand et créaient une circulation tout autour. On était, dans ce cas-là, à la limite d'un décor. C'était plutôt l'envers d'un décor.

Le troisième exemple est celui de Feydeau Terminus, qui réunit trois pièces en un acte de la fin de la vie de Georges Feydeau.

Feydeau impose une mécanique qui repose sur les circulations, les

portes. Il écrit son théâtre avec des didascalies très précises et quasiment incontournables. Avec Feydeau, il y a donc toujours un gros risque à aller trop loin dans le formel.

Ce qui a été retenu, c'est une tournette, moyen traditionnel de changement de décors mais utilisée ici de manière originale !

En fait, il y a eu deux versions avant que la tournette s'impose. La première version partait d'un grand plateau, déjà utilisé dans un précédent spectacle de Didier. Ce qui a fait qu'on a retenu l'hypothèse plus concrète de la tournette, c'est sans doute qu'il est plus difficile chez Feydeau d'aller aussi loin dans le "vide" du plateau. Trop désincarner c'est prendre le risque de bloquer le mécanisme, de mettre en panne le théâtre et de tomber finalement dans un autre type de formalisme.

Il y a, ici, un jeu de citation d'un lieu par rapport à l'autre : le plateau du théâtre sur lequel est posée la tournette qui contient le décor proprement dit.

Oui, comme l'ébéniste qui a son établi dans l'atelier, interaction entre le lieu de fabrication et l'outil qu'on se donne pour fabriquer l'objet. C'est une manière de toujours nommer la théâtralité ; c'est le côté artisan des choses.

Dans le cas du Feydeau, l'illusion est dedans, à l'intérieur de la tournette, comme les petits hamsters qu'on met dans la cage. La tournette ne racontait pas tant les changements de décors que le même lieu, c'est-à-dire le même appartement, mais vu sous différents angles. Ce qui est une manière originale de travailler le "off", en le montrant. Quand on ne le voit plus, on peut encore l'imaginer, on en a le souvenir.

On raconte en fait l'histoire d'un appartement. À la fin on tourne et on revisite le tout. L'utilisation du velours rouge pour les fauteuils et les portes était une référence explicite au théâtre.

Est-ce qu'il y a une pièce ou un décor que vous souhaiteriez qu'on vous propose ?

Je n'ai pas de velléité de mise en scène ni de projet que j'aimerais réaliser en particulier. Pour moi, le travail est lié aux personnes ; aux metteurs en scène plutôt qu'aux œuvres. C'est lié aux rencontres.

Personnellement, je suis de plus en plus attiré par les romans, les textes non théâtraux plutôt que des pièces écrites. J'ai l'impression que l'on peut mieux se questionner et questionner le théâtre à partir de ces textes. Dans le répertoire, il y a pour un scénographe, des pièces plus riches que d'autres, plus ouvertes. Ce qui m'intéresse, dans ce cas-là, c'est de réfléchir à ce qu'on jugerait nécessaire, si on devait jouer ces pièces dans un lieu qui ne serait pas un théâtre. Le problème n'étant pas de faire beau mais d'être juste.

Quelle formation peut-on suivre pour devenir scénographe ?

Elles sont multiples et non restrictives. Il y a des écoles qui donnent une formation très complète et puis il y a des possibilités de stages, d'assistantat dans des ateliers de peintres ou de constructeurs, d'aventures, de rencontres avec de jeunes compagnies. Se mettre au service du plateau, du régisseur, des machinistes. Participer à des spectacles en période de festival, que ce soit à la lumière, au son, au plateau. Assister à des montages, bref, être curieux, disponible.

Qu'est-ce qu'il faut enseigner ?

Vaste programme ! Il faut surtout respecter la personnalité de chacun, par une pédagogie qui consiste à mettre en pratique et à développer l'imaginaire en prise avec la réalité théâtrale : les règles du jeu imposées par la mise en scène, le texte, les acteurs. Il faut d'abord être généraliste avant d'être spécialiste.

Quand on a appris cela, est-ce qu'on est pour autant scénographe ?

Des étudiants qui ont une bonne formation générale en art peuvent se spécialiser en scénographie. J'ai animé, il y a quelques années, un stage de scénographie à l'École des beaux-arts d'Avignon, pendant le festival. Il y avait des sculpteurs, des peintres, des photographes, une

historienne de l'art. Le stage durait une dizaine de jours. C'était intéressant de voir comment chacun abordait avec sa pratique une pièce de Büchner, *Woyzeck*. Certains avaient choisi un lieu extérieur (le cloître des Carmes), d'autres un lieu intérieur (la salle Benoît XII). Les résultats étaient surprenants, la scénographie devenait un moyen de questionner leur pratique et non une fin en soi ; c'était comme s'ils découvraient un langage. Le texte de Büchner bouleversait leur regard. La parole circulait, les doutes s'installaient. Ça devenait presque une thérapie de groupe. Je crois que la scénographie a aussi des vertus thérapeutiques. Je ne réponds pas vraiment à votre question. À ce propos, un jour, un chauffeur de taxi m'a demandé quel était mon métier. Je lui ai répondu : décorateur de théâtre ; il m'a répondu : vous savez, il n'y a pas de sot métier !

Propos recueillis par Laurent Caillon.

Entretien avec Alain Chambon

(6 mars 2002)

ture qui va devenir de la parole, on va donc interpréter une écriture. Je pense que le metteur en scène est un fédérateur d'interprétations et moi, j'interprète des données qui me sont fournies, pas seulement par les didascalies, pas seulement par le metteur en scène, mais par le texte, l'écriture en tant que telle.

Interprète, il faut l'entendre dans quel sens ?

Comme un musicien de l'orchestre, comme celui qui doit lire une partition. Mon instrument, c'est le décor de théâtre et je dois en jouer, en prenant comme partition le texte du dramaturge.

Dans cette perspective, quelle serait la différence entre décorateur et scénographe ?

Je me souviens que je me posais, un peu par provocation, la question de savoir si j'étais décographe ou scénographe ! C'est à la fois un faux débat et une vraie question. Le mot scénographe est apparu à un moment d'inflation technologique où on a eu besoin de redonner du sérieux à ce travail, qui risquait d'apparaître frivole, en utilisant un terme qui sente la sueur et la pensée. Prenons le cas symptomatique, quant au décor, de Théâtre Ouvert, formidable banc d'essai pour l'écriture théâtrale, créé par Micheline et Lucien Attoun. Le propos de Théâtre Ouvert, c'est de dire : un texte, des comédiens, éventuellement un metteur en scène et le théâtre commence ! On n'a pas besoin de décor ; le décor, c'est du superflu.

Voilà une attitude qui entérine plus ou moins consciemment l'idée stéréotypée que le décor c'est d'abord du toc, de l'en-trop décoratif, comme si cet objet vécu comme boursoufflure allait contaminer les autres composants de la représentation.

Hélas pour les puristes, la vérité du théâtre, c'est aussi, sinon le mensonge, au moins le simulacre.

Bien sûr que même sans décor, le théâtre va avoir lieu puisque, comme je le disais, il s'agit d'abord de raconter une histoire. Mais la différence entre raconter une blague à table avec des copains et le

théâtre, c'est que le théâtre institutionnalise le fait de raconter la blague. Et c'est tant mieux si en plus on peut faire basculer le spectateur dans l'environnement de cette blague.

S'il n'y a pas de décor, il y a toujours un lieu dans lequel on raconte l'histoire. Il semble difficile de parler de "non lieu" !?

Oui, c'est d'ailleurs ce qui pose les limites de la réflexion des gens qui militent pour le "non-décor". Avec Jacques Lassalle, il nous est arrivé, en réfléchissant à la notion de réalisme au théâtre, de jouer avec cela : amener quelques éléments de décor, des échantillons de lieux, une approche allusive de l'espace, toute en esquisses. Il y a de toute façon quelque chose et ce quelque chose, c'est au moins le dessin de la scène. On touche là plus directement à ce que j'appelle la scénographie, c'est-à-dire le rapport architectural qu'entretient le spectacle avec son public. Comment est dessinée la scène et comment la regarde-t-on ? Tout le monde assis au parterre ? debout ? en gradin ? etc. Un scénographe, c'est quelqu'un qui fabrique un théâtre. Après, le lieu qui a été défini comme la scène, que ce soit en face, au milieu ou en dessous, et les éléments qui concourent à la fiction, ça c'est le décor. Pour moi, jusqu'à preuve du contraire, je fais des décors. Je me considère comme décorateur de théâtre. J'organise sur le plateau les pièces d'un rébus, j'amène les éléments qui permettent de comprendre où ça se passe.

C'est un peu étonnant de se réclamer du terme de décorateur qui est moins moderne que celui de scénographe ?

Le terme de décorateur me convient parce que c'est le seul qui indique et revendique le lieu de la fiction. Après, il y a le traitement : analogique, métaphorique ou métonymique. Puis la palette stylistique, qui est très large et qui ne dépend pas que de moi, elle est l'expression d'une série de conversations avec le metteur en scène. Car je pense qu'on ne peut pas s'intéresser au décor si on ne s'intéresse pas à la mise en scène, au jeu, aux comédiens...

Comment devient-on décorateur ?

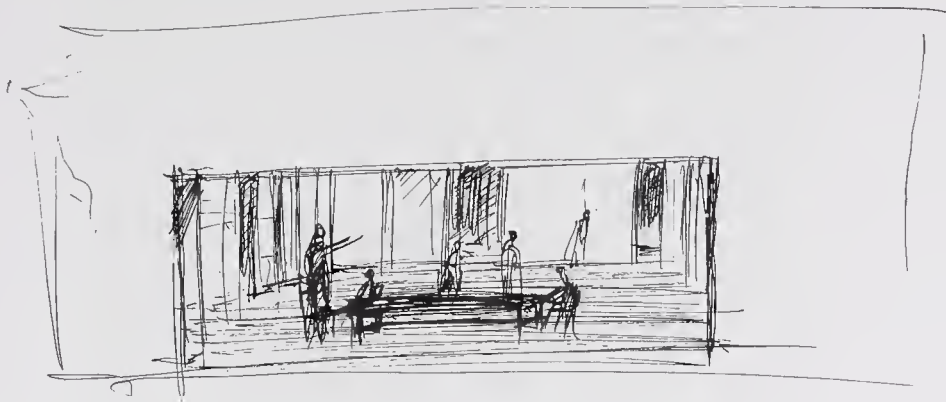
Suis-je devenu décorateur de théâtre ?

Très sincèrement, le décor de théâtre, pour moi, ça n'est pas l'essentiel, ça pourrait même être le lieu d'un énorme échec identitaire. Comme si je voulais dire : Mais ce n'est pas ça que je voulais faire, je voulais être peintre ; je voulais juste être Velasquez ! Le décor de théâtre, c'est quelque chose qui n'a rien à voir avec la peinture ; c'est quelque chose qui lui ressemble, qui utilise presque, en partie, les mêmes matériaux, qui non seulement s'interdit la solitude et ses errances mais en plus doit respecter les échéances des représentations. J'ai pallié une scolarité devenue chaotique en rentrant dans la troupe de théâtre du lycée, comme comédien. Je me disais : si j'échoue scolairement, je vais au moins réussir là et, comme j'étais celui qui dessinait le mieux dans la classe et que la troupe souhaitait jouer dans des décors, j'ai fait les décors ; alors que c'était le jeu qui m'intéressait au départ. Le choix professionnel s'est fait beaucoup plus tard. Après tout un parcours universitaire erratique, à 25 ans, je me suis inscrit à l'Institut d'Études Théâtrales de Censier-Paris III, parce que je me suis souvenu que j'avais fait du théâtre amateur. Jacques Lassalle, que j'avais comme enseignant (il animait un atelier sur le théâtre du quotidien), a vu un spectacle expérimental dirigé par Jacques Guimet – une rencontre déterminante – que nous avons fait avec des étudiants, et m'a proposé de faire la scénographie de son prochain spectacle. J'ai commencé comme ça. C'était en 1973-74. Des metteurs en scène ont vu ce travail et la même année je me suis retrouvé au festival d'Avignon avec deux spectacles "in". Je savais à peine où étaient le Jardin et la Cour, je ne savais même pas comment ça fonctionnait sur un plateau. Je ne savais rien. Et d'une certaine façon, ne pas savoir comment ça marchait, ne pas avoir été formé, ne pas avoir été obligé d'apprendre, ça a été ma force. Au bout d'un moment, tout ça s'est professionnalisé, la naïveté qui me faisait oser des choses a disparu et les problèmes sont venus quand j'ai compris ce qu'il fallait mettre sur le plateau pour séduire.

Entre connaître son métier, ce qui n'est pas bonteux, et s'installer dans l'institution, il y a quand même une différence ?

Bien sûr, mais je crois qu'on ne connaît jamais vraiment son métier. Et c'est à partir de cette méconnaissance qu'il faut réfléchir. J'essaye de ne pas me bloquer dans un style. Il se trouve que pour toutes sortes de raisons, il y a, me semble-t-il, beaucoup moins d'invention et de prise de risque aujourd'hui. Pour être très caricatural, je pense qu'il y a eu l'époque où on était dans l'opposition et où on n'avait pas d'argent, il fallait inventer. Puis le confort – relatif – est venu et j'ai l'impression que beaucoup de spectacles sont devenus interchangeables parce qu'il a fallu montrer à partir de 1981 qu'on était enfin du bon côté de la barrière. Il a fallu montrer que le prince était devenu plus généreux. Il a fallu montrer qu'on avait enfin un statut de nanti. Très vite, les différences ne se sont pas faites sur ce qu'on racontait mais sur la façon dont on le racontait... Mais on ne me demande pas d'écrire du théâtre... Je ne suis qu'un mercenaire à qui on veut bien confier l'espace du plateau.

Pour revenir au travail proprement dit, j'essaye de comprendre pourquoi j'utilise telle forme plutôt que telle autre, telle couleur plutôt que telle autre. Toutes les couleurs se valent, tout est question d'harmonisation. Il n'y a pas de couleur belle ou moche en soi, c'est une question de rapport, de différences d'environnement, d'application sur tel objet ou tel autre. Et c'est la même chose pour les formes. C'est la variété qui m'intéresse. De l'alphabet, ce ne sont pas les lettres qui comptent mais les mots et les phrases. Il faut quand même préserver la licence poétique, le dérèglement, la contradiction, la futilité, le déconnage. Mettre en place des règles et essayer de les transgresser. J'aime bien quand c'est savamment "pas fini", incomplet. Je n'ai jamais vu d'objet parfait, au théâtre, et je ne vois pas comment ça pourrait être ainsi, puisque par définition un décor est toujours un prototype. Il faut laisser au spectateur la possibilité de penser que non seulement ça aurait pu être conçu différemment, mais qu'il peut en donner lui-même une autre interprétation.



Est-ce qu'on peut donner un exemple de décor incomplet ?

Ils le sont tous ! En tout cas, ceux que j'ai faits. On peut les remodeler ; on aurait pu les faire d'une autre façon. Un décor est toujours un état du travail de ceux qui ont fabriqué le spectacle, à un moment donné : je dois avoir produit cinq versions différentes du *Triomphe de l'amour* de Marivaux et, à chaque fois, avec une logique différente.

Le théâtre, c'est vraiment *hic et nunc*, ici et maintenant. La nécessité et le désir de monter tel texte, c'est très circonstanciel, mais la façon de le produire, de l'interpréter, aussi. C'est pour ça que c'est un travail immédiatement politique qui intéresse immédiatement la Cité.

Qu'est-ce qui est le plus important au début du travail ?

Dans mon rapport à la scène, le premier souci n'est pas d'organiser l'espace, mais le temps ! le temps de la représentation : comprendre la durée des lieux envisagés et comment ils se modifient, en ayant conscience que ces modifications font partie de la représentation. C'est là où mes velléités de metteur en scène viennent se glisser. Je me dis : on pourrait faire comme ci ou comme ça. Je convie évidemment le metteur en scène à s'y intéresser de très près, parce que c'est lui qui en aura la paternité.

Au tout début du travail, dès le premier croquis, je fais un cadre ; le théâtre commence là, quand j'y dessine la silhouette d'un comédien. Je suis obligé de me demander : d'où vient le comédien ? Il y a souvent plein de petits bonshommes en situation dans mes dessins. Je monte sur le plateau dans ma tête. Je n'y suis pas obligé, mais j'aime bien réfléchir de l'intérieur du plateau. Avant de savoir ce que le spectateur va voir, j'essaie de comprendre comment l'acteur va découvrir le spectateur. À partir de là, ça génère des mouvements, ça fait naître des plans ; on entoure plus ou moins le corps de l'acteur, on concentre ou on étire plus ou moins le volume : on fait sa cuisine ; et puis après, il y a un travail de sélection qui se fait dans les conversations avec le metteur en scène. C'est lui qui a le dernier mot, qui

prend la responsabilité de dire : on va montrer ceci ou cela. Le pire des metteurs en scène serait celui qui laisserait la liberté du choix final à ses collaborateurs. Il serait celui qui n'aurait pas de désirs, celui qui n'aurait que les désirs des autres. J'ai déjà frôlé ces situations ; on devient fou quand celui qui sait ce qu'il veut à midi ne le sait plus à midi cinq !

C'est toujours le metteur en scène qui choisit ?

J'aime bien me raconter que je suis la danseuse du metteur en scène même, et surtout si, de temps en temps, c'est moi qui choisis les disques. Je suis obligé de me dire qu'il a sa petite idée derrière la tête, de toute façon, plus que moi, qu'il a une vision plus synthétique du projet puisqu'en règle générale, c'est lui qui a choisi le texte. Même dans le cas où les spectacles sont le résultat d'une commande, comme à la Comédie-Française ou dans le théâtre privé, c'est le metteur en scène qui doit prendre ces décisions. Puisque je parle du "Français", il y a une chose que j'ai apprise au cours de mes travaux avec Jean-Louis Benoit, dont l'univers burlesque est parfois déroutant : il faut toujours faire confiance au plus obsessionnel de l'équipe, il faut toujours faire confiance à ses décisions.

Est-ce qu'on peut parler du décor du Piège et notamment du rideau qui avait un rôle important. Comment est venue cette idée ?

J'ai développé une idée que j'avais déjà expérimentée dans une mise en scène de Jacques Lassalle (*Travail à domicile* de Franz-Xaver Kroetz ; Petit TEP, saison 1975-76). La pièce de Kroetz est une succession de vingt tableaux réalistes relativement courts, qui enchaînent des lieux relativement disparates et des tenues différentes pour les comédiens. L'enjeu était d'aller au-delà des changements à vue que proposait l'auteur, non seulement en maintenant le rideau de scène mais en renouvelant à chaque fois l'arrangement de l'espace. Mon intuition était qu'il fallait trouver l'équivalent théâtral de la projection

de diapositives. C'est là que j'ai eu l'idée du rideau effaceur et créateur d'espace. Notre rideau – il était bleu, c'était un "ciel" qui balayait un proscenium de vrai terreau – se fermait en sortant au Jardin, dès le début du spectacle (le spectateur avait attendu devant une "boîte" scénique blanche et vide) et défilait pour disparaître à la Cour. Entre temps, on avait installé les éléments du décor et les comédiens s'étaient mis en place. À la fin de la scène, le rideau revenait, mais dans l'autre sens et ainsi de suite. Cet objet était un partenaire implacable. Sa vitesse était réglée sur le changement de costume le plus long, en l'occurrence, quarante-cinq secondes. J'ai parfois le souvenir que son rythme lancinant rendait les heures visibles...

Dans ce cas-là, la réflexion porte plus sur le temps que sur l'espace.

Oui, il s'agissait de travailler directement sur le temps de la représentation. Le temps qui passe... Le passage récurrent du rideau créait des petits entractes qui laissaient aux gens le temps de se regarder et de gamberger.

Dans *Le Piège*, je voulais voir si ce système marchait aussi à partir de la convention théâtrale du rideau rouge "à la grecque" : le rideau se ferme, les deux pans se croisent, n'arrêtent pas de se croiser, n'en finissent plus de se fermer et pendant ce temps, derrière, on change les éléments scéniques. Les rideaux finissent par s'ouvrir et la fiction reprend son cours. Mais en réalité, elle ne s'est pas arrêtée ; il n'y a pas eu d'arrêt : grâce à ce tremblement d'étoffes écarlates, l'histoire continue dans la tête du spectateur.

*

En y réfléchissant, ce qui m'intéresse, c'est de remettre en place, surtout dans des lieux qui ne sont pas des théâtres, les signes du théâtre à l'italienne, version XIX^e siècle ; c'est-à-dire remettre au moins le cadre de scène et le rideau ; recréer la séparation scène-salle pour bien montrer que ce sont des choses différentes et même m'amuser

avec cela. J'aime bien arriver dans un lieu qui n'est pas un théâtre et en "refaire" un. Mais en même temps je me dis : le théâtre a aussi un aspect forain ; c'est pour ça qu'il ne faut pas toujours s'encombrer avec le décor. Quelquefois, j'imagine possible de revenir à une simplicité telle que, partant en tournée sans décor, on le fasse peindre sur place, par le peintre local : la forêt, le château dont on a besoin ! On a trop souvent la prétention de refaire le monde, sur un plateau. Et on s'illusionne sur la possibilité de changer le monde à partir de nos petites inventions formelles. Là, c'est le moment où on perd contact avec la Cité. Ce qui s'est perdu, en abandonnant la machine à l'italienne, c'est le geste civil de la "sortie au théâtre".

En même temps ça a créé un profond renouvellement des formes ?

Le refus de la convention, des "raccourcis" du théâtre à l'italienne (toiles peintes, trompe-l'œil, etc.), le souci de l'architecture et du matériau réel ont considérablement alourdi la technologie des décors contemporains aux dépens de la diffusion des spectacles. À quoi ça sert une forme renouvelée si les textes, la langue donc, circulent mal ?

Quand on a renoncé au théâtre à l'italienne c'est parce qu'on avait un peu honte de cette grammaire-là ? Et que le théâtre avait sans doute une prétention politique ?

La petite bourgeoisie a fini par terrasser le "monstre" aristocratique. Pourtant je reste persuadé que si on veut continuer à faire du théâtre, autant le faire avec le meilleur instrument. Et pour moi, le meilleur instrument, qu'on le veuille ou non, c'est ce qui a été inventé au xvii^e siècle. La scène à l'italienne est à la fois très naïve et très sophistiquée. Elle montre ses artifices, elle est ludique et sa grande vertu politique, c'est d'immédiatement diviser la salle, c'est de montrer l'économie sociale. Alors que le gradin est une illusion démocratique, c'est l'angélisme d'une société sans classes ici et tout de suite. Le gradin, c'est comme le cirque. Mais le cirque n'est intéressant que

par rapport à l'état de nature : il y a l'homme et on fait entrer les fauves, les monstres sous la forme de clowns ; le cirque, c'est du jus métaphysique. Le théâtre, lui, est plus immédiatement politique : il y avait ceux qui avaient de l'argent et le montraient et il y avait ceux qui en avaient moins et qui pouvaient regarder. Cette confrontation provoquait quelque chose... Aujourd'hui, c'est très désagréable de se retrouver assis à côté d'un grand bourgeois.

Est-ce que vous avez déjà abordé la mise en scène ?

Oui, une fois, au Théâtre Essaïon, en 1985. *Torril* était un spectacle que Jacques Guimet, l'auteur, devait mettre en scène. Il y a renoncé et m'a proposé le projet. J'avais donné mon accord à condition de pouvoir monter le texte en l'adaptant, notamment en déplaçant certaines scènes. Il n'y a pas eu de problèmes et je me suis confronté pour la première fois à la direction de jeu, telle que je l'entendais à l'époque. Le spectacle a eu un petit succès d'estime. Et sans doute je n'ai pas su saisir les occasions qui se sont présentées, à la suite de ce travail. On est venu me voir et on m'a demandé si j'avais des projets. J'ai répondu confusément, évasivement. Puis les années ont passé et quand les choses se sont un peu clarifiées dans ma tête, j'ai monté des dossiers, mais personne n'a jamais vraiment suivi. Un type bien installé sur sa branche et qui veut en changer, c'est toujours un peu louche.

S'il n'y a pas eu de deuxième mise en scène, c'est que mon désir n'était sans doute pas assez fort. La première fois, je n'avais rien fait pour ça !

Est-ce qu'il reste un projet précis qui pourrait être repris ?

Il y en a plein ! Mais je suis déjà épuisé à l'idée du montage financier d'une telle aventure. Je ne sais pas comment il faut faire ou plutôt je vois tellement comment il faut faire que je suis déjà anéanti. Quelquefois je me dis que c'est certainement plus simple de monter la production d'un long-métrage.



Pourquoi, pour des raisons corporatistes ? Les metteurs en scène défendraient leur pré carré ?

Absolument ! Leur rapport névrotique au pouvoir devient carrément délirant quand ils ont reniflé un concurrent sur la piste ! Je parle ici de metteurs en scène en charge d'un établissement et capables de rentrer dans une production.

Seul à ce jour, Jean-Louis Benoit, directeur du Théâtre National de Marseille, m'a spontanément proposé de produire un spectacle à La Criée. J'y vois évidemment les signes de la confiance, de la reconnaissance et de l'amitié. J'honorerai cette invitation. J'ai un projet.

Quelle importance faut-il attacher aux dessins puis à la maquette d'un décor ?

Il pourrait ne pas y avoir de maquette, par contre je ne peux pas concevoir qu'il n'y ait pas de dessins. La maquette, c'est un instrument qui synthétise à peu près tous les problèmes. C'est un moyen de communication avec l'atelier de construction, ça permet au metteur en scène de découvrir des choses qui étaient restées abstraites ; mais ça n'est pas une obligation. J'ai fait beaucoup de spectacles où il n'y avait pas de maquette. Par contre, le dessin c'est incontournable, parce que c'est le premier objet de conversation avec moi-même : c'est ma "sténo", un croquis remplace dix pages. Quand je lis le texte de la pièce, je rêve le spectacle en dessins. Je me projette des hypothèses de représentations que je sou mets au metteur en scène, pas forcément tout, au moins ce qui me paraît le plus lisible. Pour reprendre le début de notre conversation, c'est à ce moment-là que je fais des images, puisque ma façon de parler avec le metteur en scène, ce sont des croquis. Le dessin permet d'en savoir plus tout de suite sur les intentions du metteur en scène. Cela sert à élaborer un univers visuel commun.

Pour éviter les mots ?

Au contraire ! Pour s'obliger à les parler encore plus. Autour d'un spectacle, on peut produire de cinquante à cinq cents croquis, selon le temps qu'on y passe, les difficultés du projet ou le flou préparatoire qui fait qu'on cherche dans beaucoup de directions. Les dessins sont une succession de points de départ et d'avortements, d'abandons et de renaissances.

Un croquis, c'est un instantané, une image séduisante et un peu dangereuse qui pourrait laisser supposer qu'il n'y aura pas de problèmes ?

Les problèmes viennent quand on confronte ses idées avec le réel ! Alors, avant de passer à la maquette, j'aime bien passer par des étapes intermédiaires : j'agrandis un détail, j'améliore un objet. Souvent, il n'y a pas besoin de maquette quand on a l'atelier à portée de la main. Un bon croquis coté peut suffire. Par contre, à la Comédie-Française, la remise de la maquette est un protocole tout à fait nécessaire. L'objet convoque tous les corps de métier, toutes les questions sont là : les questions... et les réponses. Et puis ça montre qu'on est arrivé au bout d'un processus. Quand il y a présentation de la maquette, ça veut dire qu'on a réfléchi à tous les problèmes. En fait, on présente ce qu'on va construire. Ça pourrait être comme ça partout mais ça n'est pas une obligation. Le théâtre, c'est bien aussi quand c'est du bricolage. C'est sûr que ne pas faire de maquette permet tous les revirements, tous les repentirs au risque de ne pas voir le prototype aboutir...

Quand peut-on dire qu'un décor est terminé ? Quelle est la dernière étape ?

Un décor est terminé au moment des saluts, le jour de la première : un décor n'est complet qu'enrobé par le jeu. Mais si on parle en terme d'atelier, alors la peinture du décor est la dernière étape. J'aime bien m'occuper moi-même de cette dernière peau parce que je crois

que rien n'est plus difficile à expliquer à un assistant peintre-décorateur : quelle couleur, quelle façon, quelle facture ? C'est pour ça que je suis plus ou moins malheureux dans des lieux comme la Comédie-Française où la division du travail est très stricte. Alors j'ai contourné le problème. Pour ne pas avoir l'envie d'intervenir, je leur fais faire des choses que je suis incapable de faire. Là, ils sont très forts : faux marbre, trompe-l'œil, etc. et ils sont ravis. Quand j'arrive, ils savent que je vais leur demander des choses que plus personne ne leur demande. Ce sont d'excellents artisans.

Quelle est l'importance de la couleur ?

Je suis très vigilant sur cette question. Je pense que j'ai un spectre chromatique très étendu qui me cause beaucoup de soucis quand je dois échantillonner les couleurs avec le chef costumier, par exemple. C'est souvent interminable parce que je vois trop de différences. Par contre mes dessins préparatoires ne sont jamais en couleur. La couleur sur la maquette est indicative mais pas définitive. La façon de l'appliquer fait que la lumière ne réagit pas de la même manière. Avec un même rouge, on peut faire trente finitions différentes. À une époque, je pensais qu'il fallait beaucoup discuter avec l'éclairagiste pour préserver ce que j'idéalisais. Aujourd'hui, j'attends d'être surpris, heureusement surpris ! La mise en couleur est le moment où règne l'irrationnel. C'est pour ça que j'aime bien mettre la dernière couche, j'aime bien que le sens qui s'en dégagera soit difficile à fixer. C'est un moment terrible de liberté, qui est aussi un coup de force. C'est peut-être le seul moment où je peux me défouler et où, d'une autre façon, je reprends un peu des miettes du pouvoir : "ce bleu outremer, tiens ! Pan ! dans les dents ! Ce jaune de Naples ! Prends ça dans l'œil".

S'il fallait définir une formation ?

L'apprentissage ? Ce qu'on peut apprendre dans une école ? Je ne sais pas puisque je ne suis pas passé par là. Ni formé, ni déformé. Ça va de pair avec ma méfiance du corporatisme qui heureusement ne la

ramène pas trop dans la profession. Cela dit, oui, il y a une formation : c'est aller voir des spectacles, c'est faire des spectacles. Le reste, je n'y crois pas. Formation de quoi ? Apprendre à lire les textes, peut-être ?

À l'école du Théâtre National de Strasbourg, les élèves ont la chance de côtoyer des spectacles. C'est la force de cette école. Il y a des jeunes gens qui viennent me voir et qui veulent être décorateurs. Je leur dis : mais ne venez pas me voir, on ne vient pas voir un concurrent, allez voir vos futurs employeurs : le metteur en scène, l'initiateur du projet. Et puis après intéressez-vous au théâtre ; si on ne s'intéresse pas au théâtre, ce n'est pas la peine. Certains s'imaginent que c'est un art appliqué ! Petite parenthèse : il y a un terme qui circule parfois autour des plateaux et que j'exècre, c'est celui de plasticien. Une horreur ! Plasticien... n'importe quoi... Le "déco" n'est pas là pour enjoliver les formes de la vie quotidienne, il n'est pas là pour enrober la marchandise, au contraire. Alors je leur dis : allez voir un metteur en scène, mais évidemment pas un metteur en scène installé, qui ne vous fera pas confiance, mais un jeune metteur en scène qui démarre. Et pour trois francs six sous, pour zéro centime, faites quelque chose et montrez-le ! C'est ça la formation. C'est cette confrontation. Si on veut conduire une voiture, il faut se mettre au volant. J'ai travaillé six mois à l'école d'architecture de Clermont-Ferrand dans une section intitulée, non sans humour j'imagine, "département de scénologie". C'était un certificat d'études approfondies pour architectes diplômés qui se spécialisaient en scénographies en tous genres : exposition, théâtre, musée. Scénographes en tous genres : déjà ça, ça n'est pas sérieux. Je les ai suivis sur un spectacle préparé pour un festival dijonnais par les élèves comédiens de l'école de Saint-Etienne : au bout d'un moment, je me suis un peu énervé : Si vous voulez que le décor se fasse, il faut arrêter les autres cours : on arrête la vidéo, l'informatique, les cours sur l'histoire du cinéma, que sais-je ? Et on termine le spectacle. Je passe sur les détails, les cours ont été reportés. Les étudiants se sont alors jetés dans une bataille : leur spectacle. Une formidable réussite. Ils ont fait quelque chose d'extrêmement réfléchi, d'extrêmement intéressant.

Même les écoles censées former à cela ne savent pas le faire, même si les gens qui y enseignent sont très au fait de la chose théâtrale.

Pourquoi ?

Parce que c'est tout sauf du théâtre. Le théâtre ça se fait au théâtre, pas à l'école. À l'école, on fait de l'école. C'est pas pareil.

À quoi correspond le désir de vouloir souvent prendre en charge les costumes ?

Je ne signe pas systématiquement à la fois les décors et les costumes et tous les metteurs en scène ne me le proposent pas. Je me demande aujourd'hui si je vais continuer à le faire. À une époque où je ne signais pas les costumes, j'avais expliqué cela en disant que j'avais trop de mal avec ma propre folie pour m'occuper de celle des autres ; je sens que cette époque est de retour.

Bien sûr, le costume est une composante essentielle du spectacle et le fait de s'en occuper avec le décor peut contribuer à une plus grande cohésion visuelle de la représentation. Au théâtre, l'habit fait vraiment le moine. La forme et la couleur du costume d'un personnage doivent nous raconter sa place dans la fiction, son importance dans la dramaturgie, il sera plus ou moins au premier plan, plus ou moins en retrait, plus ou moins en accord ou en contradiction avec l'environnement ou la situation. À sa manière, le costume nous parle de l'écriture ; à sa manière, et comme le décor, c'est un point de vue sur la pièce ; point de vue spatial mais aussi point de vue en tant qu'opinion.

Au bout du compte, le décor, c'est de la pensée qu'on peut voir.

Cahier réalisé par le Théâtre de la Commune
Transcription des propos Laurent Caillon

Réalisation Bob Moulin
Illustration Stanislas Bouvier
Achevé d'imprimer en juillet 2002 par l'Imprimerie La Compo-photo
Dépôt légal juillet 2002

3 €

Théâtre de la Commune - direction Didier Bezace
2 rue Edouard Poisson - 93304 Aubervilliers - Tél. 01 48 33 16 16