

MÉMOIRE DE MASTER DES ARTS ET TECHNIQUES DU THÉÂTRE

THÉÂTRE DU RÉEL

*Nouvelles scénographies réalistes,
observer la vie avec intensité*

Clara Georges Sartorio // Département scénographie // ENSATT 2017 - 2020

MÉMOIRE DE MASTER DES ARTS ET TECHNIQUES DU THÉÂTRE
Clara Georges Sartorio // Département scénographie // ENSATT 2017 - 2020

THÉÂTRE DU RÉEL

*Nouvelles scénographies réalistes,
observer la vie avec intensité*



Tuteur - Alexandre de Dardel
Responsable de la filière - Alexandre de Dardel
Coordinatrice des mémoires - Myriam Jeantroux

MÉMOIRE DE MASTER

Titre : THÉÂTRE DU RÉEL, nouvelles scénographies réalistes, observer la vie avec intensité.....

Autrice : Clara Georges Sartorio.....

Année : 2019/2020

Filière : Scénographie

Tuteur du mémoire : Alexandre de Dardel.....

Coordinatrice des mémoires : Myriam Jeantroux.....

Date de soutenance : 16 octobre 2020.....

Je soussigné(e) Clara Georges Sartorio

- Certifie la conformité de la version électronique avec l'exemplaire officiel remis au jury,
- Certifie que mon mémoire ne comporte pas de documents non libres de droit, ou joins une table des illustrations, avec la référence précise (page, numéro ou description de la figure...) des documents figurant dans mon mémoire pour lesquels il n'y a pas d'autorisation de diffusion.
- Autorise la consultation et la diffusion* de mon mémoire à la bibliothèque de l'ENSATT.

Fait à Lyon, le

Signature de l'étudiant(e)

AUTORISATION DE DIFFUSION DU MEMOIRE

CONSULTABLE

NON CONSULTABLE

Signature du Président(e) du jury

*Etant entendu que les éventuelles restrictions de diffusion de mes travaux ne s'étendent pas à leur signalement dans le catalogue de la bibliothèque, accessible sur place ou par les réseaux. Je suis informé(e), que le mémoire peut être diffusé soit en consultation en texte intégral en accès réservé (sur le réseau intranet de l'ENSATT) ou en accès libre (sous réserve de l'autorisation du jury), soit par Prêt entre Bibliothèques (PEB).

En cas de diffusion du mémoire mentionné ci-dessus selon les conditions précitées, l'ENSATT s'engage à respecter le droit moral de l'auteur sur le mémoire.

RÉSUMÉ

À travers les créations d'Anna Viebrock et Christoph Marthaler, des Hommes Approximatifs et de la compagnie Peeping Tom, ce mémoire propose une réflexion sur le réalisme dans la scénographie contemporaine. Un réalisme qui ne passe plus par une quête de reproduction mimétique de la réalité comme le prônait André Antoine, mais par la recherche d'un effet de réel, ou encore l'expression d'une réalité subjective. En donnant corps à des mondes intimes, à mi chemin entre le réel et l'imaginaire, entre le familier et l'étrange, le scénographe renouvelle le regard du spectateur sur sa réalité quotidienne. Des différentes postures d'observation du quotidien, à la transposition de la réalité sur scène, en passant par la mise en scène muséale de l'objet au sein de ces scénographies, nous verrons comment ces espaces rendent poreuse la frontière entre le vrai et le faux, le réel et la fiction, le théâtre et la vie.

MOTS-CLÉS

Réel, réalisme, quotidien, familier, ordinaire, extraordinaire, fantastique, étrange, extime

1

DÉMARCHES DE CRÉATION EN PRISE AVEC LE RÉEL

19-21

1. Flâner

23-25

2. Enquêter

26-29

3. Être voyeur

30-41

4. In situ, renouveler le regard sur le décor quotidien

2

DE L'OBSERVATION DU QUOTIDIEN À LA SCÈNE : TRANSPOSER LA RÉALITÉ

43-45

1. Réalisme naturaliste ou effet de réel ?

46-47

2. La découverte de Chantal Akerman

48-63

3. Transposer le réel sur scène

64-69

4. Quand l'ordinaire devient extraordinaire

3

L'OBJET ARRACHÉ AU RÉEL : SCÉNO-MUSÉES

70-73

1. L'objet arraché à la réalité de la vie

74-75

2. La mise en scène de l'objet muséal

74-75

3. Le musée, gage d'authenticité

76-83

4. Faux musées : quand le réel et la fiction se confondent

84-81

5. Maison-musée : quand la scénographie muséifie l'ordinaire

92-95

6. Vers une confusion du regard du visiteur et du spectateur

96-101

CONCLUSION

102-117

ANNEXES

118-121

ILLUSTRATIONS

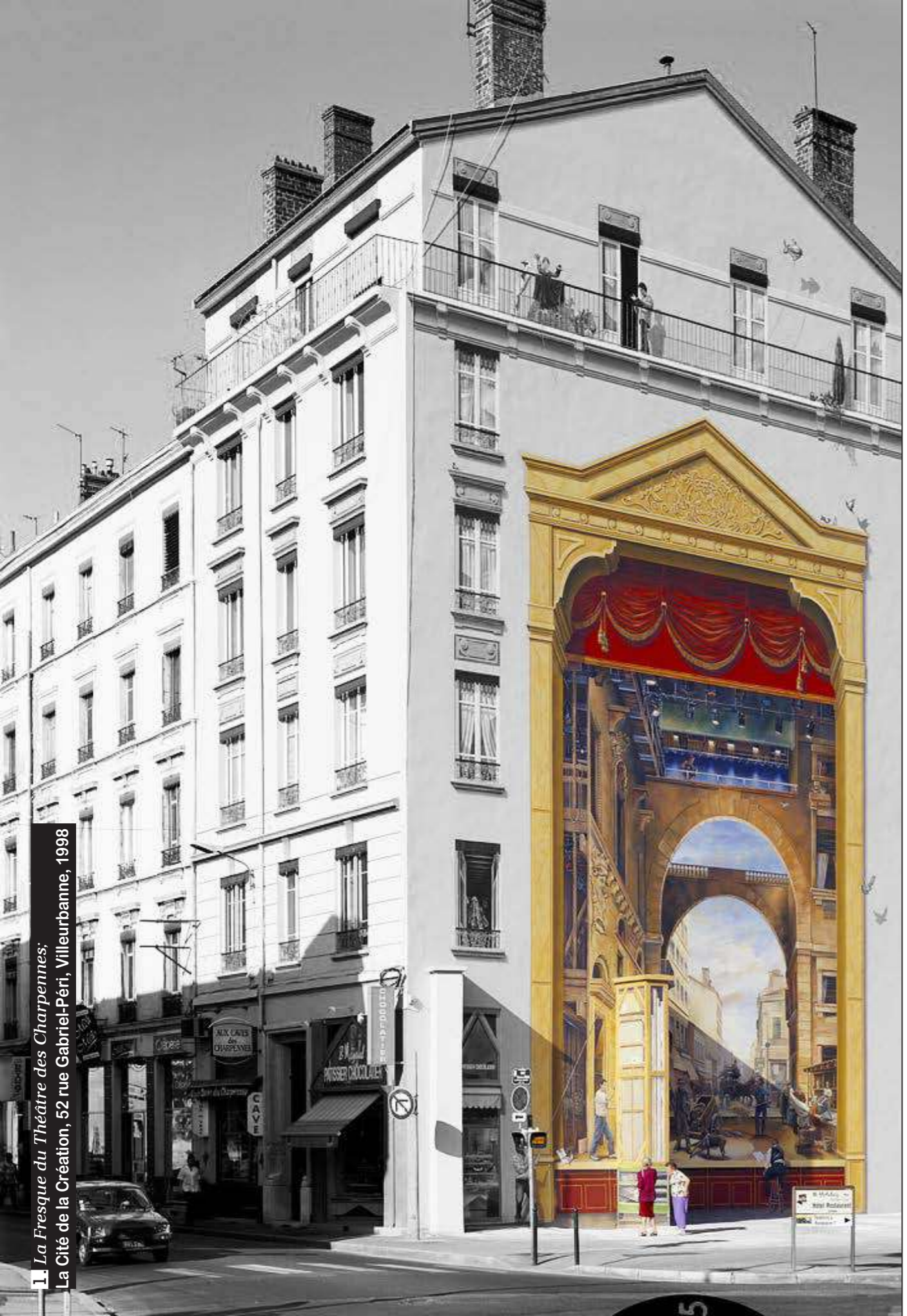
122-127

RÉFÉRENCES

« J'ai besoin pour cadrer d'avoir des chambres, des fenêtres, des couloirs. Je me sens beaucoup plus à l'aise à l'intérieur, avec des structures, qu'à l'extérieur, quand il n'y en a pas... Et c'est pour ça que souvent quand je suis dehors c'est la nuit. Comme ça il n'y a pas tous les détails qu'il y a dans une journée. »

CHANTAL AKERMAN

Extrait de *Dieu se reposa mais pas nous*, Jerome Momcilovic



1. La Fresque du Théâtre des Charpennes, La Cité de la Création, 52 rue Gabriel-Péri, Villeurbanne, 1998

NOTA BENE

Le lecteur remarquera l'emploi récurrent des adjectifs *fantastique* et *extraordinaire* en opposition au réalisme et à l'ordinaire.

J'utilisais à l'origine le terme *surréaliste* que j'ai progressivement abandonné car il évoque le courant artistique du Surréalisme qui a ses codes propres et ne coïncidait donc pas toujours avec l'emploi que j'en faisais. Après réflexion, l'emploi du terme *fantastique* m'a semblé plus juste car il désigne une transgression du réel : dans un environnement présenté comme réaliste et plausible surgissent le rêve et le surnaturel.

Au commencement...

il y a eu comme une envie de prendre le monde dans mes mains pour le ressentir enfin au fond de moi ; comme une envie de parler des Hommes, d'effacer l'angoisse de la vitesse et de reprendre le temps d'observer le réel, le palpable, le simple, le banal, le discret, le laid ; comme une envie de rêver à des espaces de vie ; comme une envie d'un langage familier proche de moi, de nous, loin des grands textes de Molière, Shakespeare etc... ; comme une envie d'apporter sur un plateau de théâtre un bout de réel et de le regarder se remplir de corps, d'histoires, de paroles, de gestes, un peu comme si on passait une journée entière à observer un espace que nous connaissons tous et avec lequel nous avons une familiarité et une intimité, une chambre dans un appartement par exemple ; que s'y passe-t-il alors ? Sûrement pas grand-chose, mais peut être a-t-on le droit de rêver à partir de ce « pas grand-chose » et d'en faire une matière digne d'être écoutée et contemplée.

Je me souviens d'un très beau moment de théâtre. C'était en 2016 au Théâtre de la Colline, Krystian Lupà présentait *Place des Héros* de Thomas Bernhard. Sur le plateau se dressait une grande pièce aux murs gris : un intérieur de maison étonnamment vide. À jardin une fenêtre éclairait la scène. Pendant de longues minutes, une femme, l'une des domestiques de la maison, cirait méticuleusement des chaussures. Au fur et à mesure elle les disposait par paires sur le sol de façon à créer un chemin. L'étonnement d'assister à une action aussi banale pendant un temps long se mua progressivement en une fascination pour ce geste simple dont toute la poésie était révélée. Le temps s'était en quelque sorte suspendu. Pendant longtemps je me suis demandée pourquoi cette scène avait résonné aussi fortement en moi. Que peut bien créer un geste aussi banal sur un plateau de théâtre ? Son caractère ordinaire semble être à l'opposé de la recherche du spectaculaire dans laquelle notre société est actuellement. La télévision propose des émissions qui font l'apologie de la performance et du sensationnel : chacun recherche son « incroyable talent », les équilibristes montent toujours plus haut et le public est grisé par la potentialité de voir quelqu'un se tuer en direct. Nous sommes pris dans le jeu de la vitesse et de la consommation. Le virtuel devient omniprésent, au détriment du réel.

Ce qui m'a touchée ce jour-là, c'est que j'ai eu d'une part la sensation d'observer un moment de vie ordinaire au microscope, et d'autre part que dans l'apparente banalité d'un geste quotidien pouvait se nicher une porte vers le rêve : mais pourquoi cette femme cire-t-elle aussi consciencieu-

sement ces chaussures ? Et pourquoi les dispose-t-elle ainsi ? On dirait qu'une foule de personnes marche dans la pièce maintenant. La même année je terminais mes études en Arts appliqués à Paris, et il se trouva qu'en philosophie, le thème que nous allions étudier était l'ordinaire comme possibilité de faire naître l'extraordinaire. Je plongeais dans les œuvres de Georges Perec et Jacques Réda, Italo Calvino, et Frank Kafka. Je découvrais aussi une façon de créer décloisonnée du réel. Je réalisais plusieurs projets où l'observation du quotidien était ma première source d'inspiration.

J'ai toujours été attirée par la quotidienneté : flâner, épier depuis ma fenêtre mes voisins dans leur appartement, découvrir la maison de quelqu'un, observer les habitués d'une terrasse de café, me demander pourquoi cette chaise a été abandonnée sur le trottoir, à qui elle appartenait, prendre en photo des fragments de réel... J'aime les petites habitudes routinières des gens, les musées de curiosités, les boîtes de souvenirs rangées au fond d'un placard, les vieux papiers peints, l'accumulation de petits objets... Je pense que toutes ces choses du quotidien sont une matière propice à la création quand on prend le temps de les observer. Pour cela, il faut réussir à regarder le quotidien en étranger, on se tient alors sur le seuil de la familiarité. Dès lors notre regard sur les choses communes est distancé et plus rien ne va de soi. Cette sensation qui peut aller jusqu'à la perte de repères, pourrait être rapprochée du phénomène théorisé par Sigmund Freud : *l'inquiétante étrangeté*. Ce phénomène angoissant surgit face à une chose connue depuis longtemps. Le familier et le quotidien, ce que nous sommes censés connaître le mieux, deviennent alors inquiétants. Les limites entre l'imaginaire et le réel se brouillent et l'on fait l'expérience du doute face à soi-même et son univers familier. Freud donne comme exemple la peur du double, la non-reconnaissance de soi dans un miroir, la peur des objets inanimés à l'apparence humaine comme les poupées ou les mannequins, les sensations de déjà-vu...

Les scénographies que je souhaite créer et dont je vais parler ici sont toujours des intérieurs même lorsque les fragments prélevés dans le réel qui les constituent proviennent d'espaces extérieurs. Ce sont des espaces avec lesquels les gens ont une intimité, qui appartiennent à une mémoire individuelle et/ou collective. Ils donnent à voir la vie d'un groupe, et l'intériorité des personnages présents sur scène. Je voudrais créer des scénographies qui seraient comme un habitat pour les comédiens : on aurait alors la sensation qu'ils ont en quelque sorte toujours été là et qu'après la représentation, ce microcosme continuera à vivre sur scène.

Quand je commençais à m'intéresser à la scénographie pour le théâtre je me demandais donc comment je pouvais apporter sur le plateau « un

morceau de réel » et « une tranche de vie ». Et puis j'ai découvert le travail d'Anna Viebrock, d'Alice Duchange et les Hommes Approximatifs, et de la compagnie Peeping Tom. J'étais fascinée par les univers réalistes, en vase clos et immobiles dans lesquels ces artistes créent leurs histoires. Mais ces scénographies ne sont pas réalistes au sens d'André Antoine (c'est-à-dire dans un rapport mimétique au réel) : elles produisent sur le spectateur un effet de réel saisissant tout en oscillant entre familiarité et étrangeté.

J'ai décidé d'écrire ce mémoire pour essayer de comprendre pourquoi j'avais cette fascination pour ces espaces intérieurs clos réalistes. Je crois qu'au fond ils me permettent de ne pas oublier le monde et la société dans lesquels je vis. Je trouve qu'il y a une beauté folle dans le fait de chercher à mettre sur scène l'ordinaire et révéler son caractère extraordinaire. Cette recherche est donc l'aboutissement d'une réflexion déjà amorcée il y a quelques années. J'aimerais y interroger la théâtralité que recèle l'habituel en me questionnant sur le réalisme dans la scénographie de théâtre. Comment saisir le réel et le quotidien ? Dans quels processus de création s'inscrivent ces artistes ? Comment transposer la réalité sur scène ? De quelles façons une scénographie réaliste peut-elle permettre de faire naître l'extraordinaire et le fantastique ? Et pourquoi leur surgissement dans ces espaces est d'autant plus percutant ? En quoi ces espaces brouillent-ils la frontière entre le théâtre et la vie ? Ces questions m'accompagneront tout au long de mon travail de recherche-crédation.

Dans un premier chapitre je me pencherai sur les processus de création en prise avec le réel : je me demanderai comment saisir le monde quotidien hors des murs du théâtre. Puis dans un deuxième chapitre, je m'interrogerai sur la transposition sur scène de ces fragments prélevés dans le réel. Pourquoi parler d'effet de réel plutôt que de réalisme ? Je montrerai aussi comment la scénographie peut être un miroir déformant de la réalité permettant de faire naître l'extraordinaire à partir de l'ordinaire, ou de donner accès à la perception du monde des personnages présents sur scène. Enfin dans le chapitre 3, je m'intéresserai à la mise en scène des objets qui peuplent ces espaces. Je montrerai qu'en jouant avec les codes du musée, ces scénographies réalistes atteignent une sorte de paroxysme où fiction et réalité se confondent, rendant trouble la limite entre le théâtre et la vie.

Et si notre source d'inspiration première était le quotidien, c'est-à-dire ce qui est là devant nous : le familier, le banal, l'ordinaire. On s'intéresserait alors à ce qui parle vraiment de nous, à ce que nous vivons vraiment. Pour apporter cette tranche de vie sur un plateau de théâtre, pour créer une scénographie « réaliste », il semble aller de soi que la première source d'inspiration soit le quotidien, mais comment aller à sa rencontre ?

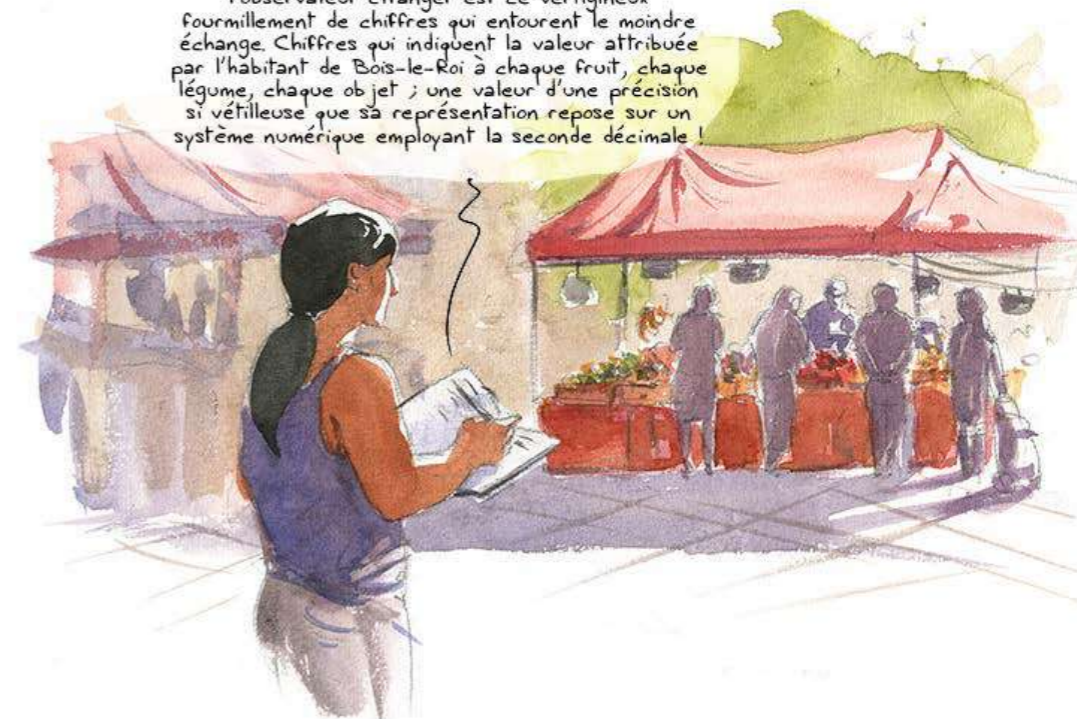
Dans *La découverte du quotidien*, Bruce Bégout donne une définition intéressante du quotidien. Ce serait selon les mots de l'auteur « [...] Tout ce qui dans notre entourage nous est immédiatement accessible, compréhensible et familier en vertu de sa présence régulière. Cette portion de l'espace dans laquelle nous nous sentons en terrain connu ».¹ Il ne s'agit donc pas de quelque chose d'inventé ou d'imaginé, le quotidien est là sous nos yeux, il existe déjà. Mais comment dévoiler une réalité que nous ne percevons plus à force de la côtoyer journalièrement ? Dans la première partie de son livre *Phénoménologie du monde quotidien* l'auteur se demande où chercher ce quotidien et comment commencer : « le quotidien est-il dans les choses ? Entre les choses ? Dans le regard circonspect que l'on porte sur les choses ? [...] Devons-nous pour connaître le quotidien répertorier un à un les faits quotidiens comme G. Perec tenta avec humour de le faire dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, assis à la terrasse d'un café place Saint Sulpice pendant trois jours du mois d'octobre 1974 ? »². Cette démarche est vaine car le quotidien est beaucoup trop vaste !

Pour découvrir ou redécouvrir le quotidien il faudrait réussir à le regarder avec l'œil de l'étranger, mais comment faire pour voir avec un œil neuf quelque chose qui a toujours été sous nos yeux ? Ce premier chapitre portera donc sur les différentes démarches d'exploration du réel que j'ai pu expérimenter, et que les scénographes Anna Viebrock, Alice Duchange et la compagnie Peeping Tom mettent en place pour faire de la réalité une matière propice à la création.

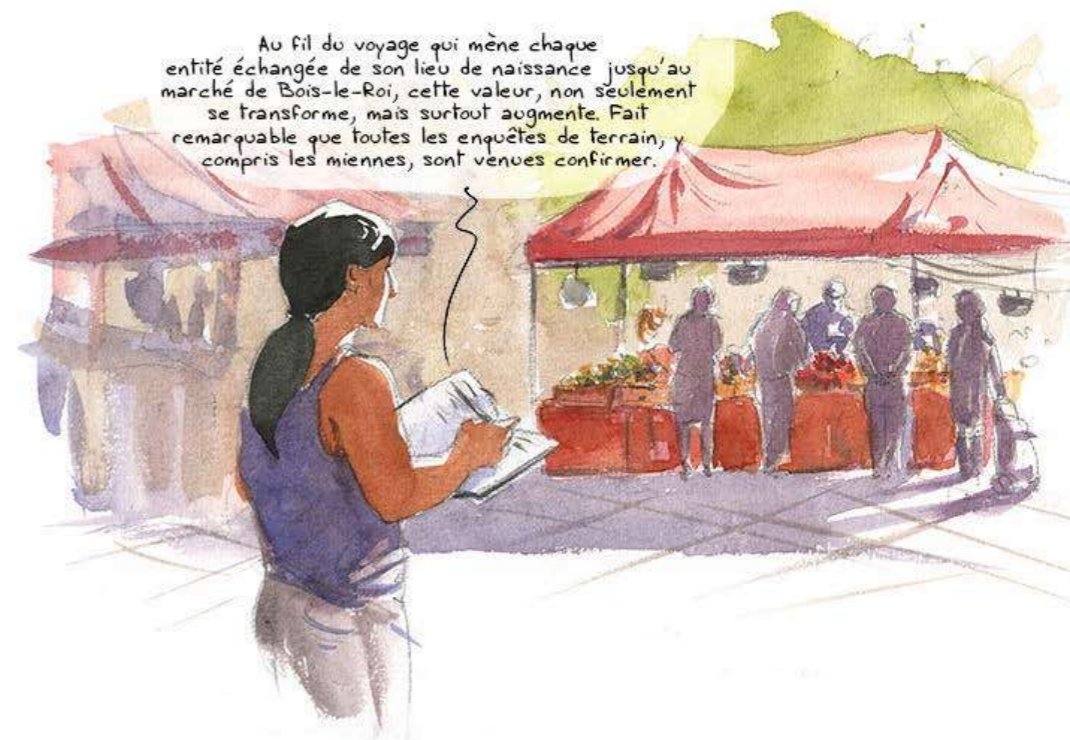
¹ BEGOUT, Bruce, *La découverte du quotidien*, Ed.Fayard, coll. « Pluriel », 2018, p.39-40.

² Ibid. p.72.

Le premier élément qui attire l'attention de l'observateur étranger est ce vertigineux fourmillement de chiffres qui entourent le moindre échange. Chiffres qui indiquent la valeur attribuée par l'habitant de Bois-le-Roi à chaque fruit, chaque légume, chaque objet ; une valeur d'une précision si vétilleuse que sa représentation repose sur un système numérique employant la seconde décimale !



Au fil du voyage qui mène chaque entité échangée de son lieu de naissance jusqu'au marché de Bois-le-Roi, cette valeur, non seulement se transforme, mais surtout augmente. Fait remarquable que toutes les enquêtes de terrain, y compris les miennes, sont venues confirmer.



² «ethnocentrisme inversé», *Petit traité d'écologie sauvage*, LA COSMOLOGIE DU FUTUR, Alessandro Pignocchi

1. FLANER

Verbe.

Se promener sans but, au hasard, pour le plaisir de regarder³

Je marche dans la ville, seule. Je ne me dirige pas vers un endroit précis. Parfois je m'arrête sur un banc ou dans un café et j'observe les gens autour de moi. J'invente des histoires. Je dessine des fragments d'espace et regarde comment les passants sont habillés. J'essaie de m'imaginer où ils vont, pourquoi l'un est pressé, avec qui l'autre est au téléphone... Dans *La découverte du quotidien*, Bruce Begout écrit à propos de la figure du flâneur :

« Nous devons tout d'abord quitter le Monde de la vie et son évidence naturelle pour pouvoir ensuite le saisir comme tel. Toute pensée du quotidien suppose une certaine prise de distance. Pour cette raison l'étranger en tant qu'il n'appartient pas directement au tissu interne de la vie quotidienne mais s'en détache, représente par sa situation d'extériorité, le type d'observateur qui peut nous révéler ce qu'est le monde quotidien. Le flâneur, cet étranger aux autres et surtout à soi-même, comme le voyageur ou l'immigrant, serait donc une figure majeure de la philosophie du quotidien. Se tenant sur le seuil de la familiarité, ni trop proche, ni trop loin, il est l'homme qui peut nous apprendre de quoi le quotidien est réellement fait. »⁴

Flâner c'est donc devenir volontairement étranger au monde que l'on connaît pourtant bien. Quand je flâne, je provoque une prise de distance par rapport à tout ce qui m'entoure en essayant d'y poser un regard neuf et étonné. Mon existence au sein de ce monde devient elle aussi incongrue, et plus rien ne va de soi. Ainsi tout peut éveiller ma curiosité et mon intérêt. La familiarité avec ce monde qui m'entoure me permet toutefois de toujours garder un lien, et que les choses ne m'échappent pas complètement, c'est-à-dire que je les comprends mais que je les interprète différemment. Dans ce temps quotidien où tout le monde se doit d'aller quelque part quand il marche dans la rue, flâner c'est retrouver un rythme lent oublié. Cette lenteur permet d'observer plus aisément et c'est dans

3 *Café portrait*, Clara Georges Sartorio, 2017

³ Toutes les définitions proviennent du *Larousse en ligne*.

⁴ Ibid. p.70.



4 Café portrait, Clara Georges Sartorio, 2017

ce contexte que les manifestations les plus banales de la réalité peuvent apparaître intéressantes. Mais, d'après mon vécu, flâner n'est pas toujours aisé, et ce pour deux raisons. L'observateur a vite fait de se sentir observé et l'on se sent presque suspect d'avoir l'air de ne rien faire. Par ailleurs, en tant que femme, flâner est particulièrement compliqué. Le flâneur ou la flâneuse a une certaine vulnérabilité puisqu'il ou elle semble ne rien faire, et en ce sens on pourrait le croire bien plus disponible à l'autre que le simple passant.e. Cela peut vite devenir assez agaçant car certains hommes y voient la porte ouverte à tout type d'interactions...⁵

Pendant mes études en Arts appliqués, j'ai pris beaucoup de plaisir à réaliser des projets qui reposaient sur une observation attentive de la réalité passant par la flânerie. Ces projets avaient pour objectif commun d'arriver à « saisir » un lieu du quotidien et ce par l'observation de la vie de ce lieu. Je considère que la plupart de ces projets ne sont pas particulièrement intéressants d'un point de vue plastique. Ce n'est pas le

⁵ Même si ce n'est pas cela que je veux développer ici, il m'a semblé intéressant d'évoquer cette posture difficile de la femme dans le rôle de la flâneuse.

résultat qui m'intéresse ici mais plutôt la démarche de création dont ils ont fait l'objet, et surtout la position dans laquelle ils m'ont placée face au monde. Il y a d'abord un projet sur un café dans le 20ème arrondissement de Paris. Un peu à la manière de Georges Perec dans *Épuisement d'un lieu parisien*, je tentais de faire le portrait de cet endroit. Pendant une semaine j'allais régulièrement dans ce café armée de mon appareil photo. J'ai choisi dans un premier temps de l'observer depuis la rue en prenant plusieurs clichés à différentes heures de la journée, puis progressivement je suis entrée dans le café. C'était assez intimidant car il s'agissait d'un endroit surtout fréquenté par des habitués : c'était un minuscule café de quartier. J'ai choisi de m'installer à une table tout au fond du café ce qui me permettait d'avoir une vue d'ensemble de l'espace incluant : la porte d'entrée, l'extérieur visible depuis la baie vitrée, ainsi que le bar. Ce que j'ai apprécié, c'est d'être à la fois une observatrice qui prenait des clichés, faisait des dessins, consignait des petites notes, et des bribes de conversations dans mon carnet mais également une actrice du lieu puisque qu'on aurait pu croire que j'étais une simple cliente.

Le deuxième projet portait sur une place

dans le sixième arrondissement de Paris, je souhaitais créer une sorte de carte sensible de cet endroit. Pendant une semaine encore j'y ai passé beaucoup de temps. La sensation était assez différente que lors de l'expérience du café, puisqu'il s'agissait d'un lieu public ouvert où il est plus difficile de donner l'impression d'être occupé : on se sent plus « à nu ».

La flânerie, sorte d'attitude renouvelée face au monde, nous met dans une situation d'errance, sans vrai but, et peut être un moyen intéressant de saisir l'atmosphère d'un endroit. En se promenant au gré de notre intuition, on peut tomber sur des choses surprenantes. Et surtout ce qu'on collecte est vraiment de l'ordre des sens et de la première impression. L'expérience pourrait donc être transformée en démarche de création scénographique.

Des décors créés par Anna Viebrock, se dégagent des atmosphères qui semblent tellement réelles, que m'apercevoir que la scénographe est une flâneuse invétérée ne m'a pas étonnée. J'ai découvert pour la première fois son travail aux *Rencontres européennes de la scénographie* à Paris en 2017. Lors d'une conférence, la première chose dont elle a parlé est son rapport au réel. Pour créer elle a besoin d'aller à la rencontre de la réalité. Lors de cette conférence, Anna Viebrock nous avait montré une photo de la scénographie qu'elle a conçue pour *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! Ein patriotischer Abend*, mis en scène par Christoph Marthaler et créé en 1995. Sur le mur au lointain de la scénographie on peut remarquer une horloge arrêtée avec à côté l'inscription « damit die Zeit nicht stehen bleibt », quelques lettres sont tombées. Cela signifie : « pour que le temps ne s'arrête pas ». Cette horloge, elle existe

vraiment, et c'est en se promenant dans l'aéroport abandonné de Tempelhof que Anna Viebrock et Christoph Marthaler l'ont découverte. L'exposition *Miroirs du réel*, consacrée au travail de la scénographe pendant le festival d'Avignon 2010, présentait ses maquettes mais également ses carnets de recherche qui sont remplis de photos de rue, de détails de murs, de café, de lieux publics etc... Beaucoup de ces photos seront restées confinées dans les carnets, embryons



5 *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! Ein patriotischer Abend*, m.s Christoph Marthaler et Anna Viebrock, 1995

de rêves, mais certaines deviennent de vrais éléments scénographiques. La réalité est donc une source d'inspiration majeure pour le duo Viebrock/Marthaler. Quand Christoph Marthaler et Anna Viebrock sont invités dans une ville, la première chose qu'ils font n'est pas de s'enfermer dans le théâtre pour y travailler, mais d'aller se promener. Ils se rendent par exemple dans les cafés pour s'imprégner de leur atmosphère. Le metteur en scène dit à ce sujet :

« Je n'ai aucune inspiration dans une salle de théâtre... Je dois aller dans la rue, dans un bistrot, en voyage, n'importe où. L'influence de l'endroit est aussi importante que l'œuvre que je mets en scène, et mon travail sera différent selon que je me trouve à Berlin, Zurich, Paris, ou Avignon. »⁶

Les spectacles qu'ils créent sont donc complètement influencés par le lieu où ils se trouvent. Dans le magazine *Actualité de la scénographie* d'octobre 2010, un article écrit par Jean Chollet et intitulé « Anna Viebrock, scénographe d'un réel revisité » est consacré à la scénographe. Elle explique :

« Avant de travailler avec Christoph Marthaler, je me situais dans un mode de création plus traditionnel avec des recherches de documentations dans différents livres ou en consultant des images en rapport avec l'œuvre qui sera représentée. Lorsque j'ai commencé à travailler avec Christoph nous avons envisagé les projets avec une plus grande liberté. Je me souviens de promenades avec lui dans la ville de Lisbonne, pour se nourrir directement de l'environnement urbain et des traces du passé, le plus souvent à partir des espaces publics. Ce sont des choses qui m'inspirent et me

permettent de répondre concrètement à ses besoins dramaturgiques, notamment en créant des espaces à même de contribuer à l'expression d'un univers et d'un climat, en travaillant beaucoup sur les variations ou déformations des proportions. »⁷

Dans leurs spectacles, Christoph Marthaler et Anna Viebrock s'attachent à révéler l'extraordinaire qui se cache derrière le quotidien. Ils nous invitent, nous public, à regarder le monde qui nous entoure avec un regard aiguisé et curieux. Et cela est possible uniquement parce que l'examen d'un lieu est pour eux à l'origine de l'acte théâtral.

7 CHOLLET, Jean, « Anna Viebrock, scénographe d'un réel revisité », *Actualité de la scénographie* n°173, octobre 2010, p. 36-38.

6 MARTHALER Christoph, in H. Archmbault, V. Baudriller, O. Cadiot, C. Marthaler, *Mélange pour le Festival d'Avignon*, Festival d'Avignon, P.O.L., 2010, p. 51.

2. ENQUÊTER

Verbe. Étudier une question en réunissant des témoignages et des expériences

La compagnie des Hommes Approximatifs crée des spectacles qui sont eux aussi l'aboutissement de l'observation minutieuse du réel. Comme l'explique Caroline Guiela Nguyen dans une vidéo publiée en 2019 par la Compagnie de Reims à propos de leur dernier spectacle *Mon grand amour*, sont centraux dans le travail de la compagnie la volonté de travailler avec la réalité, et le décloisonnement entre le monde extérieur et le plateau :

« Chaque projet sera toujours fait avec des récits inventés par rapport au monde que l'on pressent aujourd'hui et avec des corps et des visages d'aujourd'hui ; des gens que l'on croise dans nos rues. [...] Comme une forme de réconciliation entre l'extérieur et nos plateaux. [...] Tous, nous travaillons à créer cet imaginaire-là. Il ne s'agit pas de faire un théâtre documentaire, mais de voir comment on ponctionne à l'extérieur du récit et on l'intègre dans nos imaginaires. [...] Le prochain projet part d'un lieu comme dans la plupart des projets de la compagnie ».⁸

À l'instar du duo Marthaler-Viebrock et ses promenades libres et intuitives, la démarche de création de la compagnie prend la forme d'enquêtes. L'enquête se définit comme « l'étude d'une question faite en réunissant des témoignages ou des expériences ». Elle suggère l'existence d'un but et d'une question à élucider, et pour cela la collecte de documents est essentielle. Cependant les spectacles des Hommes Approximatifs ne sont pas du théâtre documentaire : il s'agit bien de fictions, mais de fictions très documentées en amont. Les Hommes Approximatifs ont besoin d'ancrer leurs fictions dans le réel, et pour cela ils doivent partir en quête des lieux qui peuvent accueillir leurs histoires. Lors de la création d'*Elle Brûle* en 2013, ils ont eu besoin de situer physiquement la maison de la famille Bauchain (protagoniste centrale de l'histoire). Ils ont donc cherché quelle maison pouvait être celle de Charles et Emma. Ils ont trouvé cette maison, et à partir de son aspect extérieur, Alice Duchange a imaginé l'espace intérieur. C'est un peu comme s'ils menaient une enquête à la recherche de leurs

8 Caroline Guiela Nguyen à propos de *Mon grand amour*, pastille vidéo envoyée à la Comédie de Reims, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://vimeo.com/348348880>> Consultée le 27 octobre 2019.

personnages fictifs mais dans le monde réel.

En 2017 les Hommes Approximatifs créent *Saigon*. Caroline Guiela Nguyen, d'origine vietnamienne, propose à la compagnie de penser un spectacle sur l'histoire de la colonisation française au Vietnam, et l'émigration vietnamienne en France. Le récit se passe dans un restaurant vietnamien à Saïgon en 1956, année de départ des derniers Français de Saïgon après la guerre d'Indochine, ou à Paris en 1996, date à laquelle le gouvernement vietnamien autorise les Viet-Kieu, ces vietnamiens ayant émigré en France, à rentrer dans leur pays natal.

Pour la création de *Saigon*, l'ensemble de la compagnie est partie à Hô Chi Minh Ville (anciennement Saïgon) à la recherche d'histoires et de personnages. Il y a une volonté dans cette démarche de ne pas créer un spectacle avec des idées préconçues sur le Vietnam, mais, par le voyage, de retrouver un regard objectif en étant confronté à une autre culture et d'autres rites. Au moment de partir, Caroline Guiela Nguyen donne à l'ensemble des membres de la compagnie une liste intitulée *Les règles du jeu*⁹. Ces règles sont des contraintes qui, selon la metteuse en scène, sont là pour « stimuler l'imaginaire et aiguïser le rapport au réel ».¹⁰ Elle leur remet également des photos qu'elle a achetées à des inconnus sur Ebay, sauf une qu'un ancien d'Indochine lui a envoyée. Pour que l'errance, le fait de « marcher longtemps sans but précis », soit productive, il faudrait donc la contraindre. Certaines règles de la liste comme « vous avez le droit

de changer d'identité »¹¹ font penser à un processus d'enquête sociologique où l'on se questionne sur la façon dont on va aborder les personnes à qui on va parler ; mais aussi à un jeu de piste où l'on vous donne une liste de lieux à trouver et explorer. Caroline Guiela Nguyen est partie à la recherche des lieux où avaient été prises les photos données à l'équipe, notamment une ancienne salle de bal qu'elle a retrouvée.

Le récit qu'elle livre de cette découverte¹² fait penser à un roman d'aventures. Plongée dans le noir, la metteuse en scène explore l'espace en le shootant à l'aveugle, grâce aux flashes de son appareil photo, ce qui rend ce moment particulièrement spectaculaire. C'est intéressant de constater que lors de cette enquête dans le réel, quelque chose de l'ordre de la fiction existe déjà.

¹¹ Annexe 2.

¹² Annexe 3.



⁹ Annexe 2.

¹⁰ NADAL, Juliette, *SAIGON Dossier pédagogique*, mise en scène Caroline Guiela Nguyen et Les Hommes approximatifs, 2017, p 12.



Pour garder une trace de l'expérience que les Hommes Approximatifs ont vécue au Vietnam, ils ont créé un blog en ligne sur lequel chaque membre de la compagnie livre son récit personnel de cette errance : Caroline Guiela Nguyen écrit des textes, Antoine Richard le concepteur son publie des enregistrements sonores, de son côté Alice Duchange la scénographe a principalement fait des photos. Ce voyage au Vietnam a d'ailleurs été fondateur pour Alice Duchange dans la conception de la scénographie de *Saigon*.

Avant de partir au Vietnam, les grandes lignes de la scénographie avaient déjà été décidées. La scénographe devait penser un restaurant vietnamien dans deux endroits et deux temporalités différentes, mais cela dans un seul et même espace et donc sans changement de décor : l'un au Vietnam dans les années 1950, l'autre en France aujourd'hui. Ce voyage lui a permis de dresser un inventaire de toutes les qualités spatiales et plastiques qu'elle a pu remarquer dans les restaurants au Vietnam. Elle a fait ce même travail à son retour en France en se rendant dans des restaurants vietnamiens à Paris, Lyon, et Valence. Deux listes ont donc été créées : les caractéristiques des restaurants au Vietnam, et les caractéristiques des restaurants vietnamiens en France.

La scénographie de *Saigon* a donc complètement été pensée grâce à l'observation de ces lieux réels. À partir de lieux existants, Alice Duchange a créé un restaurant fictif, mais qui est une hybridation de plusieurs

6. *Saigon*, Les Hommes Approximatifs, m.s Caroline Guiela Nguyen, photos de la scénographie et photos prises à Hô Chi Minh par Alice Duchange, C. Raynaud de Lage, Jérémie Papin et Antoine Richard

restaurants vietnamiens à la fois en France et au Vietnam. Dans le dossier pédagogique de *Saigon*, elle explique : « quand on travaille longtemps sur un projet, on se familiarise avec l'étrangeté, avec ce qui nous était inconnu quand on a commencé. ».¹³

Mais ce que la créatrice souhaite conserver et transmettre au spectateur, c'est la première sensation qu'elle a eue quand elle a découvert ces endroits au Vietnam. On retrouve cette dialectique intrinsèque au quotidien entre le familier et l'étrange dont parle Bruce Bégout dans *La Découverte du quotidien* : c'est un jeu d'allers-retours permanent, un travail à faire sur soi-même pour conserver ce regard de l'étranger sur des choses avec lesquelles on commence à construire une familiarité.

À partir de tous les documents qui avaient été rassemblés lors de ce voyage au Vietnam, Caroline Guiela Nguyen a constitué un livre qui est en quelque sorte « la bible » du spectacle. La compagnie travaille sans texte initial et en écriture de plateau, mais au début des répétitions tout le monde avait en sa possession cette « bible », constituant une sorte de sous-texte, un fil conducteur à ne jamais oublier.

¹³ NADAL, Juliette, op.cit.p.17.

3. ÊTRE VOYEUR

Voyeur. Nom.
Personne qui aime regarder les gens,
observer les choses sans intervenir

J'ai vécu au 52 rue de la Bidassoa à Paris pendant deux ans. Mon immeuble faisait face à un « géant », une immense barre dont chaque appartement était doté de grandes baies vitrées. La journée, cette haute masse de béton bouchait la vue et rendait le paysage gris et morne. Mais au fur et à mesure que la lumière déclinait, le monstre commençait sa transformation. Comme des petites scènes de théâtre, les appartements s'illuminaient les uns après les autres, révélant leur intérieur : au cinquième étage tous les murs sont rouges et recouverts de livres, juste en dessous un couple prépare le dîner dans une cuisine moderne, là c'est une grande pièce vide baignée dans l'obscurité, au fond on y devine juste une porte entrouverte dont provient un rai de lumière ; au deuxième les habitants de deux appartements adjacents regardent la même émission de télévision. J'avais placé mon bureau juste devant ma fenêtre et parfois, lorsque je travaillais la nuit, je me surprénais à observer depuis déjà quelques minutes cet hypnotisant ballet nocturne. Un soir, je décidais de rester éveillée et de prendre des photos de l'extinction progressive de ces îlots lumineux. Lentement, les lumières s'éteignirent. À quatre-heures on ne devinait déjà plus que l'ombre du grand immeuble dans la nuit. Un écran de télévision resté allumé suggérait par flash lumineux les formes des meubles d'un appartement, puis ce dernier signe de vie disparut dans l'obscurité.

La grandeur des fenêtres permettait de voir particulièrement distinctement l'intérieur des appartements et la vie de ses habitants. Cela me dérangeait presque. Je me demandais si ces personnes avaient conscience qu'elles étaient à ce point visibles. Je me sentais un peu voyeuse, mais de façon involontaire. Peut-être est-ce à ce moment là que j'ai commencé à véritablement m'intéresser à l'ordinaire et au quotidien. Car même si le mode de vie de flâneuse urbaine m'accompagnait depuis quelque temps, l'espace intérieur de la maison est selon moi le lieu le plus manifeste de l'expression du quotidien dans toute sa banalité. C'est dans son « chez soi » qu'on assouvit les besoins vitaux communs à tous : manger, dormir, se laver... Comme j'ai pu l'évoquer auparavant, saisir le quotidien est compliqué de par sa vastitude : il y a tant de choses à regarder... Par où

7
*La rue de la
 Bidassoa,
 Clara Georges
 Sartorio,
 Paris, 2017*





commencer ? Et que regarder ? Observer depuis une fenêtre crée un cadre qui limite la vision à une portion d'espace. Le regard attentif qu'on essaie d'avoir sur le réel devient alors moins étourdissant. On peut essayer de saisir le grand monde par ce petit monde qui vit devant ses yeux. Quand je regarde ces intérieurs d'appartements je confère aux micros-événements ordinaires qui s'y déroulent, un pouvoir d'évocation illimité : je me raconte des histoires. Au fond je pense que ce que j'attends, c'est l'événement extraordinaire qui viendra tout chambouler, un peu comme dans *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock. Dans la bande annonce du film réalisé en 1954, le narrateur présente l'histoire par la formule suivante :

« Voici l'appartement d'un homme nommé Jefferies, un reporter photo qui voyageait partout dans le monde. En ce moment son monde est réduit aux dimensions de cette fenêtre ». ¹⁴

¹⁴ *Fenêtre sur cour* (A.Hitchcock, 1964) Bande annonce, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://www.youtube.com/watch?v=GRtW95YmXmg>>.

Suite à un accident, Jefferies est immobilisé. Il passe ses journées à observer ses voisins depuis son appartement. Son champ de vision se limite donc au cadre découpé par la fenêtre de son salon. Ainsi, il commence à épier la vie quotidienne de ses voisins. Sa perception du monde réduite aux dimensions d'une fenêtre provoque en lui une attention accrue aux détails et micro-événements du quotidien.



Se pourrait-il donc que le voyeurisme soit une façon de saisir le quotidien au même titre que la flânerie et l'enquête ? Ici j'emploie le mot « voyeurisme » non pas dans sa connotation péjorative liée à une déviance, mais dans l'idée que le voyeur réussit à saisir un fragment du quotidien puisqu'il cadre son regard sur ce dernier. Car le regard du

voyeur est souvent associé à un cadre : il peut regarder à travers une fenêtre comme dans *Fenêtre sur cour* ou dans les tableaux d'Edward Hopper, à travers une serrure comme dans les peintures de Fragonard, à travers une enfilade de portes comme dans les intérieurs de Vilhelm Hammershoi. Le voyeur développe aussi un regard distancié par rapport au réel : il observe de loin, sans être vu, il peut observer à travers un médium comme une vitre, il n'a donc pas forcément accès au son, il doit faire l'effort de reconstituer les informations manquantes à l'action. Cette prise de distance le met dans la même posture que l'étranger et lui permet de saisir le quotidien avec plus d'objectivité, un point de vue plus nuancé, que s'il était « dans le décor ».

Peeping Tom, signifiant « le voyeur » en anglais, c'est le nom de la compagnie de danse-théâtre fondée par Gabriela Carrizo et Franck Cartier. Le duo dit être « très voyeur du monde qui l'entoure »¹⁵, dont il s'inspire intensément pour ses créations. Leur premier spectacle créé en 1999, *Caravana*, se déroulait à l'intérieur d'un camping-car placé en extérieur. Le public suivait l'action à travers les vitres du véhicule. Formant un petit cercle autour de ce dernier, les spectateurs assistaient à la vie d'une drôle de tribu basculant constamment entre actions quotidiennes de l'ordre de l'ordinaire et surgissements fantastiques. Voyeur, le public de théâtre ne l'est jamais vraiment puisque le principe même du voyeurisme est le fait de regarder sans être vu et donc sans que l'autre ait conscience d'être regardé. Or, lors de la représentation théâtrale les comédiens et le public ont bien conscience d'être dans

¹⁵ Tamara, *Une matinée avec Franck Cartier de Peeping Tom*, Envrak, [en ligne], disponible sur : <URL = <http://www.envrak.fr/scenes/une-matinée-avec-frank-cartier-de-peeping-tom/>>, consulté le 22.11.19

un rapport regardé/regardant. Dès lors, la position de voyeur d'une intimité dans laquelle est placé le spectateur de *Caravana* est donc plus de l'ordre de la sensation et de l'illusion, que d'un réel état de fait. Mais l'action de regarder au travers des fenêtres me semble pouvoir provoquer chez le public une attention accrue au détail. C'est un peu comme si le duo essayait de plonger le spectateur dans le même rapport au monde qu'il entretient pendant sa démarche de création.



9. *Caravana*, Peeping Tom, 1999

Par ailleurs, cette position de voyeur que peut ressentir le spectateur, me semble pouvoir être créée et renforcée par la mise en scène au plateau d'un personnage lui-même voyeur/observateur.

Par exemple dans *Fenêtre sur cour*, le spectateur observe Jefferies observer ses voisins, et c'est cette mise en abyme du regard qui renforce la sensation de voyeurisme du spectateur (bien qu'elle soit complètement artificielle).

De même, dans les spectacles de Christoph Marthaler, la question du regard est centrale : on retrouve au sein du spectacle et des actions effectuées par les comédiens,

l'importance pour le metteur en scène d'observer in situ le réel « au microscope ». Ainsi, dans les scénographies pensées par Anna Viebrock pour le metteur en scène, la vitre est un élément récurrent.

Bien souvent, il y a dans le décor une zone séparée du reste de la scénographie par une vitre, qui évoque une cabine de surveillance ou encore une loge de gardien. Dans *Riesenbutzbach eine Dauerkolonie*, on retrouve un espace similaire à jardin. Il est investi de différentes façons par les comédiens : soit un comédien occupe cet espace seul et observe l'action au plateau de façon distanciée, soit c'est tout un groupe de comédiens qui investit cet espace. À un moment du spectacle ils se mettent d'ailleurs tous à chanter à l'intérieur en regardant un petit écran de télévision. Le public a accès au son mais est privé de l'image diffusée par le téléviseur. Dans le premier cas la sensation d'être voyeur pour le public est renforcée par un phénomène d'identification à ce personnage isolé du reste de l'action au plateau ; dans le deuxième cas c'est parce qu'il n'a pas accès à toute l'information que sa sensation d'être voyeur d'une action est stimulée ; dans les deux cas le fait qu'il soit séparé de l'action par un écran (ici une vitre, mais ce pourrait être un tulle comme régulièrement utilisé dans les spectacles de Roméo Castellucci) le place dans cette position de voyeur.

Dans *O.T. eine Ersatzpassion* (2004) une longue vue est placée à l'avant-scène et orientée dans la direction du public. Régulièrement, les comédiens l'utilisent pour observer les spectateurs. La longue-vue, objet fétiche de l'observateur, renverse ici le rapport regardé/regardant de la représentation théâtrale et nous amène finalement à nous demander : qui observe qui ?!

On retrouve un espace de cabine similaire dans le spectacle *Moeder* de Peeping Tom que je décrirai plus précisément dans le chapitre deux de ce mémoire. De même



10 *Riesenbutzbach, eine dauerkolonie*, Christoph Marthaler, Anna Viebrock, 2009,



dans le spectacle *Saigon des Hommes Approximatifs*, l'espace de la cuisine à jardin, même s'il est séparé par une cloison perméable du reste de la scénographie, joue un rôle semblable : on assiste à des scènes dans lesquelles Marie-Antoinette, la propriétaire du restaurant, est seule dans la cuisine et observe l'action dans la salle du restaurant depuis cet espace qui permet ainsi une prise de distance.

La stimulation du regard du spectateur passe également par la simultanéité que permettent ces scénographies. Cette simultanéité est l'une des qualités du réel que ces artistes cherchent à retranscrire sur scène. J'ai précisé auparavant que l'une des caractéristiques du réel dans sa dimension quotidienne est la multitude d'actions qui se déroulent au même moment. Celui qui flâne, enquête, épie est confronté au fait qu'il se passe plusieurs choses en même temps dans son champ de vision. En créant des espaces uniques, sans changement de décor, mais composés de plusieurs « vignettes », Alice Duchange permet à Caroline Guiela Nguyen de travailler cette simultanéité. Il en est de même pour les décors pensés par Anna Viebrock pour Christoph Marthaler, et la compagnie Peeping Tom. Certains décors d'An-

na Viebrock sont par exemple composés de plusieurs pièces séparées par des murs, un peu comme la maquette en coupe d'un espace. Ainsi les comédiens peuvent investir les différents espaces au même moment. Le spectateur est la seule personne qui a accès à l'image dans son intégralité. Cependant, comme dans la vie réelle, la profusion d'informations l'oblige à choisir ce qu'il regarde.

Précise et scientifique, la coupe me semble être l'outil d'observation du réel par excellence. Comme les maisons de poupée, les décors en coupe nous donnent accès à ce qui est d'habitude préservé du regard extérieur. Ainsi ils répondent à un besoin voyeuriste primaire, mais nous permettent également de prendre conscience de notre appartenance à un monde bien plus vaste que notre simple « petite existence individuelle ». Dans *La vie mode d'emploi* (publié en 1978), Georges Perec décrit un tableau qui représente un immeuble en coupe et ses habitants. Chaque chapitre décrit une des pièces de l'immeuble et les personnes s'y trouvant le 23 juin 1975 vers 20h. Puisque décrire la totalité du monde est un projet irréalisable, s'essayer à épuiser un fragment de ce dernier est déjà en soi une façon de saisir le monde qui nous entoure et ceux qui l'habitent.

4. IN SITU

Renouveler le regard sur le décor du quotidien en jouant sur la friction entre le réel et la fiction

Si ce qui m'intéresse dans ce mémoire est le fait de prélever un fragment du monde, et de l'apporter sur un plateau de théâtre, il m'a semblé intéressant de questionner la démarche inverse : ceux qui font du théâtre dans des lieux réels, et questionnent ainsi cette poésie du quotidien, au sein même de lieux extérieurs aux plateaux de théâtre. Je crois que ces deux mouvements ne sont pas contradictoires et peuvent s'enrichir l'un l'autre. En tant que scénographe, l'intervention sur un lieu existant me questionne. En poursuivant mes recherches sur la compagnie des Hommes Approximatifs et le duo Christoph Marthaler - Anna Viebrock j'ai découvert qu'ils ont eux aussi créé des spectacles dans des lieux extérieurs aux plateaux de théâtre : Christoph Marthaler a commencé en investissant des lieux publics ; Caroline Guiela Nguyen propose depuis quelque temps un spectacle en appartement. J'aimerais donc montrer le lien entre le fait de transposer sur scène la réalité, et le fait de s'essayer à jouer dans des lieux réels du monde. Mais avant de détailler leurs pratiques, j'aimerais parler d'une compagnie qui a fait du détournement du décor quotidien sa spécialité : Délices Dada.

Créée en 1984, la compagnie Délices Dada a été pionnière dans ce qu'on appelle aujourd'hui les Arts de rue. Son nom fait référence au mouvement Dada né en 1916 à Zurich et précurseur du mouvement Surréaliste. Les artistes Dada condamnent l'art bourgeois et prônent une forme d'expression spontanée et sans logique apparente. Avec Marcel Duchamp et ses « ready made », l'oeuvre d'art revêt le statut d'objet courant : Duchamp sort de son contexte utilitaire un objet du quotidien. Déplacé à l'intérieur du musée, l'objet acquiert un nouveau statut : celui d'objet d'art.

La compagnie Délices Dada s'empare du paysage urbain ou naturel comme terrain d'expérimentation et d'exploration. À partir du décor du quotidien, elle crée une fiction théâtrale. Dans leur spectacle *Circuit D. visites guidées* créé en 1989, les Délices Dada inventent dans différents lieux (villes, châteaux, lieux historiques) des visites guidées où « l'histoire est fabriquée en fonction de ce qu'il y a à voir, du paysage, des détails des maisons, des fenêtres »¹⁶. Un conservateur de musée fictif accueille



10 *Circuit D. Visite guidée, Délices Dada, Calais, 1994*

les visiteurs qui peuvent choisir entre trois parcours de visites (bleu, vert, rouge) accompagnés par de faux guides. À partir d'un petit détail, comme une inscription sur un mur, les comédiens brodent une histoire et décalent le quotidien. Voici un extrait d'une visite guidée organisée à Calais en 1994 : « C'est ici à Calais que Louis XIV a créé le premier service de renseignement français le fameux SAR, service d'action royale ». « (Avec une intonation latine) VERANDAS VOILETS : voler la vérité ; FENETRES PORTES, porter la lumière ; STORES, ouvrez l'œil ».¹⁷

Les Délices Dada détournent un petit détail anodin de l'environnement quotidien des habitants d'une ville. Ils décalent le regard des spectateurs sur ce qu'ils ont l'habitude de voir tous les jours. Pour la compagnie il s'agit de confronter « des gens travaillant sur un lieu ou le fréquentant, aux réalités et surréalités d'une création faite sur et pour ce même lieu ».¹⁸ En mettant en lumière ce qui habituellement paraît secondaire,

¹⁶ *Cruas.com Compagnie Délice Dada*, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://www.dailymotion.com/video/x6s9dh>>.

¹⁷ INA, *Délices Dada, Circuit D. À Calais*, [en ligne] disponible sur : <URL = <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Sce-nes00639/delices-dada-circuit-d-a-calais.html>>.

¹⁸ *Délice dada*, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://www.delices-dada.org/index.php/fr/creations-s-mesures-2019-18>>.

Délices Dada permet au spectateur de regarder son environnement quotidien comme un étranger. Cette posture de l'étranger confère au spectateur la bonne distance entre lui et la chose regardée, pour qu'il y ait un renouvellement de son regard, et que se produisent l'amusement, l'étonnement, ou encore le fantastique : sensations qu'on ne pensait pas voir naître dans la banalité du quotidien. Mais tout n'étant pas forcément intéressant, la compagnie cherche la faille, l'accident qui peut faire basculer la réalité dans une « surréalité »¹⁹.

L'emploi du terme « surréalité » par la compagnie semble confirmer le lien qui existe entre son travail et le mouvement artistique du Surréalisme qui succède au mouvement Dada à Paris en 1923. En associant des éléments du réel les peintres surréalistes souhaitent donner à voir le rêve, l'imaginaire et l'inconscient, en dehors de toute rationalité. « Grâce à un coup de pinceau méticuleux »²⁰, certains peintres comme Dali cherchent à conférer « une vraisemblance au surréel »²¹.

¹⁹ *Délice dada*, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://www.delices-dada.org/index.php/fr/creations-s-mesures-2019-18>>.

²⁰ FRIDE-CARRASSAT Patricia, MARCADÉ Isabelle, *Les mouvements dans la peinture*, Ed.Larousse, 2016, p.138.

²¹ *Ibib*, p.138.

Les Délices Dada s'attachent particulièrement aux petits détails. Ici la déambulation permet aux spectateurs de voir ce détail. Les spectacles de la compagnie créent également une confusion entre la fiction et le réel, entre le comédien et le personnage qu'il interprète. En effet le scénario de base proposé au public par la compagnie est tout à fait plausible : une visite guidée dans une ville. Une personne qui passerait dans la rue pourrait croire qu'il s'agit d'une véritable excursion organisée. D'autant plus que tout comme un policier, un postier, etc... un gardien de musée porte un uniforme, ce qui en fait une figure d'autorité officielle qu'on est moins amené à remettre en question. Le travail de la compagnie pose finalement la question du surgissement de l'événement théâtral dans le réel, et trouble la frontière entre fiction et réalité.

Dans un entretien avec Marcel Freydefont publié dans *Études théâtrales* en 2008, Jeff Thiébaud, l'un des fondateurs de la compagnie, met en lumière plusieurs aspects caractéristiques du travail de Délices Dada, notamment « l'éloignement du matériau littéraire [...] au profit du langage parlé »²² car le comédien partage le même espace que le spectateur : celui du quotidien ; le fait de représenter une situation qui s'inscrit dans le même lieu et la même époque dans lesquels elle va être développée, donc une volonté de « rester en cohérence avec l'environnement choisi » ; et enfin selon lui une nécessité de « justifier [...] la présence des spectateurs », en raison de la proximité physique entre le comédien et le public. Par exemple dans *Circuit D. visites guidées*, le spectateur est explicitement là pour assister à un spectacle, mais devient un élément du spectacle en jouant le rôle d'un visiteur qui explore la ville comme si celle-ci était un musée : le spectateur assiste à un spectacle dont il fait partie.

La découverte du travail de Délices Dada m'a amenée à me demander si le fait de créer sur scène un décor proche de celui du quotidien entraînait forcément « un éloignement du matériau littéraire [...] au profit du langage parlé ». La question ne se pose pas en ce qui concerne Peeping Tom puisque c'est une compagnie de danse-théâtre et que la parole est quasiment inexistante. Mais on peut constater cet éloignement chez Christoph Marthaler et Caroline Guiela Nguyen. Par ailleurs la thématique du musée développée dans *Circuit D. visites guidées* m'intéresse beaucoup. Le regard du visiteur de musée est empreint de curiosité et d'envie de voir une chose au-delà de son apparence ordinaire : les musées de société regorgent d'objets du quotidien sortis de leur contexte utilitaire. L'objet est désormais digne d'être observé pour son histoire, l'époque à laquelle

22 FREYDEFONT, Marcel, *Une théâtralité inédite - Entretien avec Jeff Thiébaud*, p 60-66, *Études théâtrales* (N° 41-42), Ed.L'Harmattan, 2008.

il renvoie, la personne à laquelle il a appartenu etc... Mettre en scène la ville comme si elle était un musée vivant me semble donc être une façon particulièrement intéressante de renouveler le regard du spectateur sur le décor du quotidien.

Comme je l'ai expliqué précédemment, pour ceux qui cherchent à transposer sur scène le réel par le biais de scénographies réalistes, s'essayer à jouer dans des lieux réels semble être un passage obligé. C'est notamment le cas de Christoph Marthaler. Les premiers spectacles-performances du metteur en scène interrogent eux aussi des lieux du quotidien. En 1988, il crée, en investissant la gare de Bâle, une performance intitulée *Ankunft Badischer Bahnhof* sur le cinquantième anniversaire de la Nuit de Cristal. Les comédiens et les passants se confondent si bien que des spectateurs offrent à un comédien jouant un SDF des pièces, alors qu'un vrai SDF se retrouve observé comme s'il était un acteur. Christoph Marthaler dévoile derrière l'apparente banalité de la gare de Bâle son lourd passé durant la Seconde Guerre mondiale : une gare en partie sous contrôle allemand. Comme Délices Dada, Christoph Marthaler renouvelle le regard du spectateur sur un lieu ordinaire, mais cette fois en cherchant à révéler la véritable histoire d'un lieu. Réalité et fiction se confondent : qui est passant ? Qui est spectateur ? Qui est comédien ? Il y a quelque chose du happening théâtral dans ce premier spectacle du metteur en scène, puisque le geste théâtral surgit dans un lieu public de façon fulgurante. Ainsi les passants de la gare de Bâle ne sont pas forcément tous au courant qu'il s'agit d'une performance ; de plus le lieu est investi tel quel, il n'est pas modifié.

La compagnie des Hommes Approximatifs expérimente également la création de spectacles dans des lieux réels. Ils ne répètent jamais sur un plateau de théâtre vide. Au début des répétitions le décor est toujours là, plus ou moins fini, mais il est présent. S'il y a des temps de répétitions en amont, ils répètent toujours avec les comédiens dans des lieux autres qu'un plateau. Pour *Elle brûle* la compagnie a répété dans une maison. Ils savaient déjà que la scénographie serait l'intérieur d'une maison, mais ne savaient pas quelle pièce serait la plus adaptée. Ils ont donc répété dans différentes pièces de cette maison, puis en ont déduit que la cuisine et le salon étaient les espaces les plus adaptés, mais qu'il était aussi intéressant qu'on devine les autres pièces en arrière-plan. De même pour *Saigon* : alors que le décor était en construction, l'équipe a répété au Vietnam dans un restaurant, puis dans un karaoké et un dancing. Dans leur démarche de création il y a donc cette volonté que les comédiens et comédiennes expérimentent dans des lieux réels avant la création finale de la scénographie. Par ailleurs, ils ont eux aussi vécu la création d'un



11. Salle des fêtes de Montélier, Photo Alice Duchange

spectacle dans un lieu réel : *Le Bal d'Emma* en 2012. Ce spectacle est la première partie d'une série de deux épisodes sur la famille Bauchain dont l'histoire est inspirée de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, et d'un fait divers, l'affaire Jean-Claude Romand.²³ *Le Bal d'Emma* a été créé et s'est joué à la salle des fêtes Marcel Pagnol de Montélier, un petit village de la Drôme. Dans le dossier de présentation du spectacle précédant la création, Caroline Guiela Nguyen explique ses intentions quant à l'intervention de la compagnie sur ce lieu réel :

« Il s'agira de délocaliser l'espace du théâtre dans un lieu public qui porterait déjà son histoire. [...] Ce lieu sera choisi à la fois pour son espace, et pour son histoire. Il ne s'agit pas de le transformer mais au contraire, de le révéler, de faire ressurgir grâce aux outils du théâtre (son, lumière, corps des comédiens) la poésie du lieu. »²⁴

23 Pendant dix-huit ans Jean-Claude Romand ment à ses proches en prétextant être médecin et chercheur. En 1993, endetté et alors que ses proches sont sur le point de découvrir la vérité, il tue sa femme, ses enfants, ses parents ainsi que leur chien.

24 LES HOMMES APPROXIMATIFS, *Le bal d'Emma*, Dossier de presse, p.7.

Alice Duchange s'est donc appuyée sur l'architecture du lieu pour penser la scénographie. Toute la structure de la salle est exploitée : la petite scène au fond est complètement intégrée dans le décor. Le lieu est métamorphosé mais la scénographe a conservé ce pourquoi la compagnie l'avait choisie : la couleur rose de ses murs. Le terme « révéler » employé par la metteuse en scène est utilisé dans le domaine de la photographie argentique pour signifier la « transformation de l'image photographique latente en image visible ». Par un procédé de bain chimique la photographie apparaît progressivement sur le papier. L'action d'Alice Duchange sur ce lieu révèle les fictions qui pourraient naître dans cet espace : l'extraordinaire que recèle l'ordinaire. Comme dans les spectacles de Délices Dada, dans *Le Bal d'Emma*, la présence du public est justifiée puisque les spectateurs sont assis autour de grandes tables de banquet, et jouent ainsi le rôle des invités de l'anniversaire surprise d'Emma. Toutefois, il n'y pas de déambulation, tout le monde reste assis autour des tables pendant toute la pièce.

« [...] pour nous, la grande question du « réel » se pose finalement très simplement, pour ne pas dire très pragmatiquement ;



12. *Le bal d'Emma*, Les Hommes Approximatifs, m.s Caroline Guiela Nguyen, scéno. Alice Duchange, Montélier, 2012, Photo © Jean Louis Fernandez

Nous travaillions depuis un an et demi sur *Le bal d'Emma*, prochaine création qui aura lieu à la salle des fêtes de Montélier [...]. C'est déjà ça, le réel. Cet énoncé-là. »²⁵

Pour Caroline Guiela Nguyen, « le réel », « c'est déjà » travailler dans un lieu hors des murs du théâtre. La compagnie s'empare ici d'un lieu public qui renferme une histoire, puisque comme l'explique la metteuse en scène sur son site web, c'est un espace où les habitants de Montélier marient leurs enfants depuis des générations, et où ils viennent voter. Comme toujours dans les spectacles de la compagnie, il n'y a pas que des comédiens professionnels sur scène : vingt comédiens amateurs de la ville de Montélier jouent aussi. Mais dans ce lieu qu'ils connaissent depuis longtemps cela prend un sens tout particulier : renouveler le regard des habitants sur un endroit qu'ils connaissent depuis bien longtemps...

Plus récemment, la compagnie des Hommes Approximatifs s'est tournée vers un nou-

25 Texte de Caroline Guiela Nguyen, propos recueillis sur le site des *Hommes Approximatifs*, [en ligne], disponible sur : <URL = <http://www.leshommesapproximatifs.com>>.

veau genre théâtral : le théâtre d'appartement, avec le spectacle *Mon grand amour* créé en 2016. Pour ce spectacle Caroline Guiela Nguyen travaille uniquement avec les comédiens et Mariette Navarro, la dramaturge, le reste de l'équipe n'a pas participé. Dans chaque ville où Caroline Guiela Nguyen se déplace, un nouvel appartement sera le lieu du spectacle. Dans un rapport de proximité avec le spectateur, trois histoires sont racontées : un policier qui fait une bavure, un couple qui se sépare, et la dernière n'est jamais connue à l'avance puisqu'un habitant du quartier de l'appartement est à chaque fois invité à imaginer la fiction avec la compagnie. L'appartement devient le lieu commun de ces trois histoires. Dans une vidéo qu'elle a envoyée au CDN de Reims, Caroline Guiela Nguyen explique que l'appartement choisi est dans un grand ensemble, et qu'il se situe donc a priori dans une sorte de « neutralité »²⁶. Pour autant dans ce lieu elle crée des histoires. On retrouve cette idée de faire naître l'extraordinaire de l'ordinaire.

26 Caroline Guiela Nguyen à propos de *Mon grand amour*, Pastille vidéo envoyée à la Comédie de Reims, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://vimeo.com/348348880>> Consultée le 27 octobre 2019.

À propos de ce nouveau spectacle elle parle d'un « effet cinématographique. »²⁷

Ce projet m'a amenée à m'intéresser au théâtre d'appartement, genre que je connaissais très peu. Je me demandais pourquoi cette forme théâtrale pouvait intéresser des artistes comme Caroline Guiela Nguyen. En ce qui concerne l'effet cinématographique dont parle la metteuse en scène, j'ai trouvé une piste de réponse dans le livre de Sarah Menenghello *Le théâtre d'appartement, un théâtre de crise*. L'autrice explique que théâtre et cinéma « s'enrichissent l'un l'autre et ce de façon toute particulière dans le théâtre en appartement »²⁸. La proximité physique entre le comédien et le spectateur ressemblerait à celle qu'entretient l'acteur avec le public grâce à la caméra. Pour Sarah Menenghello « c'est comme si le regard du spectateur se subsistait à la caméra »²⁹. Comme le comédien et le spectateur sont proches, ce dernier a accès au moindre détail. L'autre point commun entre le théâtre d'appartement et le cinéma serait le traitement de la réalité. Le traitement de la banalité dans le théâtre d'appartement et le cinéma intimiste se ressemble : on y montre des actions ordinaires du quotidien, et comme l'explique Sarah Menenghello : « la banalité y côtoie la complexité des sentiments »³⁰. Par ailleurs, on retrouve dans les spectacles en appartement des effets de cadrage créés par les portes, les fenêtres, et les couloirs qui découpent l'image comme au cinéma.

Mais ce qui m'a particulièrement intéressée dans cet essai, ce sont les liens étroits qu'entretient le théâtre d'appartement avec la vie quotidienne. Sarah Menenghello parle « d'effets de réel particulièrement troublants »³¹. En effet le théâtre d'appartement prend place dans un espace de la vie quotidienne que nous connaissons. Mais quand le théâtre y pénètre, cet espace peut revêtir un caractère extraordinaire. L'autrice cite Antoine Vitez qui écrit à ce propos : « Dans un endroit connu pour être banal, se déroule pendant quelque heures une action qui le sacralise. »³². Sarah Menenghello explique que nombre de metteurs en scène qui se sont

27 Ibid.

28 MENENGHELLO, Sarah, *Le théâtre d'appartement, un théâtre de crise*; Ed.L'Harmattan, Coll.Univers Théâtral, 1999, p.110-111.

29 Ibid. p.110 - 111.

30 Ibid. p.110 - 111

31 Ibid. p.115.

32 Ibid p 118 (p.118 : Antoine Vitez dans *Sorties de secours*, p.109.).

essayés au théâtre d'appartement jouent sur cet équilibre entre l'ordinaire et l'extraordinaire, entre le réel et l'illusion, entre la réalité et la fiction. Le théâtre en appartement nous interroge sur notre quotidien puisqu'il prend place dans un espace qui appartient à la sphère de la quotidienneté ; ainsi « les artistes utilisent l'ambiguïté entre l'illusion et la vie concrète que permet le théâtre d'appartement pour mieux dénoncer les dérives du réel »³³. Le théâtre d'appartement se joue chez des gens, ce n'est donc pas un espace propice à l'illusion comme un théâtre, mais c'est un espace qui se présente tel qu'il existe : chargé de l'histoire et des souvenirs de ses propriétaires. Par le biais du théâtre, « l'appartement, ses objets du quotidien, son mobilier deviennent des éléments esthétiques à part entière »³⁴. Pierre-André Heymann, comédien et metteur en scène français, a monté dans les années 90 des textes de Georges Courteline en appartement. Ces textes s'inscrivent dans le genre naturaliste développé par le *Théâtre-libre* d'André Antoine. Il écrit à propos de ses mises en scène : « Toute la recherche joue sur l'ambiguïté entre le réel et l'illusion, entre le vécu et le jeu. Tout un travail sur le regard s'effectue. Le voyeurisme est exacerbé, mais l'équilibre toujours maintenu pour éviter de tomber dans le sordide. »³⁵

Un autre aspect du théâtre d'appartement qui renforce également cette friction entre fiction et réalité et qui m'a beaucoup intéressée, est le rapport aux gens extérieurs à l'événement. Sarah Menenghello explique que « le spectateur est confronté au regard des gens extérieurs à l'événement pour lesquels les conventions ne fonctionnent pas, d'où un sentiment d'incongruité »³⁶. Elle donne comme exemple le spectacle *Le cabaret de la grand'peur* créé en 1991 pendant lequel les comédiens criaient « Heil Hitler » dans un appartement. Les passants percevaient « cette manifestation comme une réalité et non comme du théâtre » tandis que « le spectateur était complice »³⁷.

De cette recherche sur ces spectacles qui sont créés dans des espaces réels du quotidien, je soulève plusieurs points qui m'intéressent en tant que scénographe. Le premier est la problématique du geste et donc des limites de l'intervention. Je constate que ces artistes ne cherchent pas à transformer un lieu mais à le révéler, pour que de l'ordinaire puisse naître

33 Ibid.

34 Ibid.

35 Ibid.

36 Ibid.

37 Ibid. p.117.

l'extraordinaire. Cette démarche est complètement différente de ce que j'ai pu expérimenter lorsque j'ai créé auparavant des spectacles dans des lieux extérieurs. L'été 2019, j'ai effectué un stage aux Rencontres internationales de théâtre en Corse organisées par l'ARIA. Je participais à la conception et la réalisation des décors pour sept spectacles ayant lieu dans divers espaces en plein air : le parvis d'une église dominant la montagne, plusieurs champs, un hélicoptère. Dans la plupart des espaces que nous avons pensés en suivant les intentions des metteurs en scène, il n'y avait pas congruence entre l'espace réel et l'espace de la pièce. Si bien que j'ai eu, par moment, la sensation de « forcer » les lieux dans lesquels nous implantions les décors. En tant que scénographe je trouve qu'il est intéressant de créer un spectacle *in situ* si la scénographie est complètement intégrée à l'architecture de l'espace, pensée par rapport à l'histoire du lieu, ou si elle vient révéler des particularités de l'endroit, des failles, des choses incongrues, venant créer une rupture dans la « banalité » du décor quotidien.

Le deuxième point est que le fait de jouer dans des lieux réels du monde sans les transformer structurellement mais plutôt en cherchant à les révéler, trouble la frontière entre le théâtre et « la vraie vie ». Et ce trouble me semble être une question centrale dans mon travail de recherche création. Elle pose les problématiques de l'effet que cela produit sur le spectateur, des limites de l'espace scénographique et par là-même des limites du théâtre. Des scénographes comme Anna Viebrock semblent jouer avec cette frontière indéfinie entre théâtre et réalité. Ainsi lorsque Christoph Marthaler et Anna Viebrock créent *Papperlapapp* au festival d'Avignon en 2010, la scénographe installe



13 *Papperlapapp*, m.s Christoph Marthaler et Anna Viebrock, Festival d'Avignon, 2010 © Christophe Raynaud de Lage

des climatiseurs sur la façade de la cour du Palais des papes et greffe sur les fenêtres du palais de simples cadres en PVC blanc. Ces éléments étaient si bien intégrés à la façade que certains spectateurs ont pensé qu'ils en faisaient réellement partie.

Dans ce premier chapitre, je me suis attachée à montrer que l'observation du réel, notamment dans sa quotidienneté, était le point de départ des créations d'Anna Viebrock et Christoph Marthaler, Alice Duchange et Caroline Guiela Nguyen et le duo Peeping Tom. Au premier coup d'œil les espaces créés par ces scénographes font naître en nous l'envie d'employer l'adjectif « réaliste ». Mais est-il vraiment juste ? Les décors pensés par ces concepteurs sont-ils uniquement une simple reproduction mimétique du réel ? C'est la question à laquelle je vais essayer de répondre maintenant.

CHAPITRE 2

DE L'OBSERVATION DU QUOTIDIEN À LA SCÈNE :
TRANSPOSER LA RÉALITÉ

1 . RÉALISME OU EFFET DE RÉEL ?

Le réalisme théâtral est né sous l'impulsion d'André Antoine au dix-neuvième siècle. Suite au mouvement naturaliste et aux textes d'Émile Zola, André Antoine crée le Théâtre Libre (1887-1894). Le metteur en scène prône un changement radical du décor de théâtre qui devrait recréer sur scène une « tranche de vie » et « jouer au théâtre le rôle que les descriptions jouent dans le roman ».³⁸ Il rejette l'illusion véhiculée par les toiles et les châssis peints. Le décor doit sembler naturel et être le résultat d'une documentation précise sur l'environnement qu'il cherche à représenter. Bien souvent l'espace est clos, et possède un sol et un plafond. Le réalisme naturaliste va même jusqu'à utiliser sur scène de « vrais » matériaux (bois, paille, etc) et même des poules dans sa mise en scène du roman *La terre* de Zola. Il y a donc une confusion entre l'objet présent sur scène et son référent réel. Dans *Le Théâtre-libre* (1890), André Antoine explique : « un crayon retourné, une tasse renversée seront aussi significatifs, d'un effet aussi intense sur l'esprit du spectateur que les exagérations grandiloquentes du théâtre romantique ».³⁹

Un élément que je trouve particulièrement intéressant dans la démarche d'André Antoine est le processus de création du décor qu'il propose. Il passe par une découverte progressive de celui-ci par le comédien. Dans le n°13 de *Théâtre aujourd'hui* consacré à la scénographie, Evelyne Ertel écrit : « Antoine prône la diffusion des petits objets qui donnent à un intérieur un aspect habité. Suivant le principe de Zola que c'est le milieu qui détermine les mouvements des personnages et non l'inverse, la mise en scène doit commencer par l'établissement d'un décor clos, sans souci d'abord du spectateur : ce n'est qu'à la fin qu'on décidera quel mur il convient de supprimer pour lui rendre le quatrième mur invisible ».

La mise en scène naturaliste prônée par André Antoine passe d'abord par l'illusion pour le comédien de jouer dans un espace réel et non dans un décor de théâtre. C'est comme si le comédien devait d'abord découvrir le

³⁸ ERTEL, Evelyne, *La scénographie*, coll. Théâtre aujourd'hui n°13, Chasseneuil-du-Poitou, Ed.Scéren, 2012.

³⁹ ANTOINE, André, *Le théâtre libre*, 1890, Ed.Slatkine reprints, 2014.

décor, et tisser un rapport familial et quotidien avec ce dernier, pour véritablement se l'approprier et que ses agissements et déplacements à l'intérieur paraissent authentiques. En effet lorsqu'on passe du temps dans un espace des habitudes se créent : bien souvent, chez soi, on effectue nos actions quotidiennes dans un ordre routinier, avec la même attitude etc... Pour les naturalistes le décor est un milieu dédié à l'observation de personnages censés refléter la société de l'époque. Le jeu du comédien est influencé par l'environnement dans lequel il se trouve. La coupure scène/salle est accentuée par l'instauration de l'obscurité côté public.

On retrouve donc des points communs entre le réalisme naturaliste d'André Antoine et le travail d'Anna Viebrock, Alice Duchange et Peeping Tom : la scénographie est l'aboutissement d'une recherche documentée où l'on va à la rencontre du réel, l'espace est premier car toute personne évolue toujours dans un milieu, l'espace est clos et frontal, et il y a une importance particulière accordée aux détails et aux objets.

Cependant, qualifier les décors de ces scénographes de « réalistes » au sens d'André Antoine me semble erroné. En effet les espaces qu'ils créent ne sont pas une reproduction mimétique de la réalité. Ce qu'ils produisent sur le spectateur s'apparente plus à une sensation de réel. Au premier coup d'œil l'environnement représenté sur scène nous semble familier, mais si on l'observe plus attentivement, on s'aperçoit qu'en aucun cas un espace comme cela ne pourrait véritablement exister.

Dans sa thèse *Réalité et effet de réel dans la scénographie théâtrale contemporaine (1990-2010)*, Véronique Lemaire parle d'une nouvelle forme de réalisme contem-

porain qui ne passerait plus par la confusion entre l'objet représenté sur scène et son référent réel. Pour créer une sensation de « vrai », il faudrait passer par le « faux ». Elle écrit à ce propos :

« Et, alors que le réalisme scénique du XIXe siècle reposait sur une relation mimétique entre l'objet représenté et son référent réel, la dualité qui les distinguait, si minime fût-elle, maintenait l'objet représenté dans un statut fictionnel, c'est-à-dire factice. À l'inverse, par la combinaison d'éléments scéniques (virtuels, sonores, lumineux) dont l'objectif n'est pas de créer une relation mimétique entre l'objet représenté et son référent réel, la scène contemporaine parvient à produire des effets de réel qui outrepassent ceux qu'escomptaient les formes de réalisme traditionnelles. Autrement dit, en ayant recours à des moyens virtuels, synthétiques et factices combinés, on obtient le vrai, tout du moins son impression. Ceci nous amène à poser l'hypothèse de l'apparition d'une forme nouvelle de réalisme naturaliste qui, parce qu'elle échappe à la dualité qui s'établit entre l'objet représenté sur scène et son référent réel, parviendrait à produire sur scène le vrai tant recherché par le naturalisme historique mais cette fois non par la forme : par la sensation. »⁴⁰

La notion d'effet de réel que théorise Véronique Lemaire me semble correspondre à ce que produisent les scénographies d'Anna Viebrock, Alice Duchange et Peeping Tom sur le spectateur. L'une des études de cas de sa thèse est d'ailleurs le spectacle *Riesentbutzbach, eine Dauerkolonie* mis en scène

40 LEMAIRE, Véronique, *Réalité et effet de réel dans la scénographie théâtrale contemporaine (1990-2010)*, Thèse (THEA 3), Louvain, Université catholique de Louvain, 2012. Propos collecté [en ligne] sur : <URL = <https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:71996>>.

par Christoph Marthaler et dont Anna Viebrock a réalisé la scénographie. Le spectateur aurait donc la sensation que cet espace pourrait exister dans son monde quotidien, mais comprendrait progressivement que c'est une réalité transposée, décalée, voire déformée qui est en fait représentée sur scène.

Il est d'ailleurs intéressant de constater que ces scénographes ne rattachent pas leur travail au courant réaliste au sens d'Antoine. Dans l'article « Anna Viebrock, scénographe d'un réel revisité », écrit par Jean Chollet et publié dans *Actualité de la scénographie* en octobre 2010, la conceptrice confirme qu'elle ne reproduit pas mais transpose la réalité : « Vous évoquez la réalité comme point de départ de vos créations, mais celle-ci s'exprime dans vos décors non pas par une simple reproduction mais essentiellement dans une transposition.

Vous avez raison "transposition" est le mot qui convient et c'est sous cette forme que j'introduis la réalité portée par mes décors, en mélangeant différentes données et proportions dans un espace qui n'apparaît pas figé au premier regard mais peut susciter des interrogations au fur et à mesure qu'on le découvre. »⁴¹

Lors de mon entretien avec Alice Duchange, je lui ai demandé si elle considérait que ses scénographies pour *Les Hommes Approximatifs* étaient réalistes. Voici ce qu'elle m'a répondu : « Le "réalisme" c'est un mot qui est piégé, qui a déjà une histoire, par contre je n'ai pas de mal à dire le mot "décor". Avec les HA on pose un décor, une boîte fermée, on efface toutes les traces du théâtre. On ne joue pas avec la machinerie théâ-

41 CHOLLET, Jean, *Anna Viebrock, scénographe d'un réel revisité*, *Actualité de la scénographie* d'octobre 2010 (n°173).

trale, ou les codes du théâtre. On essaie de s'inventer notre monde, je travaille toujours le cadre, je crée une vignette à nous, complètement inspirée de fragments du réel, mais qui n'a pas une résolution réaliste, qui n'existe pas comme tel dans le quotidien. »⁴²

Enfin, sur son site internet Peeping Tom explique que sa « marque de fabrique » est « une esthétique hyper-réaliste soutenue par une scénographie concrète : un jardin, un salon et une cave dans la première trilogie (*Le jardin*, 2002 ; *Le Salon*, 2004 ; et *Le Sous-Sol*, 2007), deux caravanes résidentielles au milieu d'un paysage enneigé dans *32 rue Vanderbranden* (2009), ou un théâtre brûlé dans *À Lover* (2011). »⁴³. Mais à l'intérieur de cet hyper-réalisme apparent, le duo crée des décalages en mixant les espaces ou encore en incluant des effets spéciaux.

La distinction entre le réalisme naturaliste d'André Antoine, et la notion d'effet de réel ou sensation de réel me semble essentielle pour comprendre la démarche de ces scénographes. Ce deuxième chapitre sera consacré à montrer quels principes scénographiques ils mettent en place pour transposer le réel sur scène. Avant d'analyser plus en détail les espaces pensés par ces scénographes, et d'essayer de comprendre pourquoi certains metteurs en scène ont besoin de ces scénographies pour donner vie à leurs récits, j'aimerais faire un détour par le cinéma de Chantal Akerman. La découverte de son œuvre a été très importante pour moi, et je pense que son travail peut vraiment nourrir le propos que je développe dans ce mémoire.

42 Annexe 1, Entretien avec Alice Duchange.

43 Peeping Tom, [en ligne], disponible sur : < URL = <http://www.peepingtom.be/en>>.

2 . LA DÉCOUVERTE DE

En arrivant à l'Ensatt en septembre 2018, nous avons monté une compagnie de danse-théâtre avec des élèves de ma promotion ainsi que des anciennes danseuses du conservatoire de Lyon. Le projet, intitulé *NYX*, est né de l'envie de Raphaël Gauthier, étudiant au sein du département écriture, d'entamer une réflexion sur le thème de la nuit. Nous cherchions quelles perceptions, quels agencements de corps et de sens n'étaient possibles nulle part ailleurs que dans la nuit. Avant de trouver des lieux de résidence nous permettant de passer au plateau, nous avons accumulé pendant plusieurs mois de la matière textuelle, visuelle, sonore. C'est pendant cette période que j'ai découvert le cinéma de Chantal Akerman.

Un après-midi, alors que nous travaillions à l'Ensatt sur le projet avec Raphaël, ce dernier me propose de regarder le film *Toute une nuit* réalisé en 1982 par la cinéaste. Dans une petite salle où le jour pénètre faiblement à travers les stores, nous disposons deux chaises devant une télévision et nous commençons le visionnage du film. Les premières minutes me paraissent longues et ennuyeuses. À l'écran défile une série de personnes, souvent des couples, qui marchent dans les rues d'une ville la nuit. Par moment, la faible luminosité de l'éclairage public empêche de discerner véritablement les actions, rendant l'image presque de mauvaise qualité. Il y a beaucoup de portes qui s'ouvrent et se ferment, des personnes qui rentrent et sortent de leur appartement. Des couples se retrouvent puis se séparent, dououreusement parfois. La parole est rare. La solitude de ces silhouettes errantes est om-

niprésente. Je m'ennuie. Pourtant, progressivement, cet ennui se mue en attente. C'est un phénomène hypnotique qui s'est produit ce jour-là. Sans m'en rendre compte j'ai oublié que je visionnais un film. J'ai traversé l'écran, me retrouvant subitement projetée à Bruxelles pendant une nuit chaude de juillet. Le bruit des talons des femmes sur la chaussée résonne encore dans ma tête. Et puis, cette nuit qui pourrait avoir duré un siècle se termine : le jour pénètre enfin dans un appartement où un couple enlacé dans un lit semble vouloir prolonger cette nuit éternellement. Je suis sonnée. Dehors il fait encore jour, ce qui rend le voyage que je viens de faire d'autant plus étrange.



14. *Toute une nuit*, Chantal Akerman, 1982

CHANTAL AKERMAN

Intriguée par l'univers de la cinéaste, je décide de plonger dans son œuvre : je visionne *Je tu il elle*, *Hotel Monterey*, *News from Home*, *D'est, Jeanne Dielman 23 quai du commerce 1080 Bruxelles*. Ce dernier me marque tout particulièrement. Je retrouve ce même rapport hypnotique à l'image.

Pendant trois heures de film nous suivons la vie de Jeanne Dielman dans les moindres détails : Jeanne cuisine, fait ses courses, prend son bain, va boire un café ; toujours seule ; elle garde un enfant tous les soirs pour dépanner une voisine, puis s'attelle à préparer le dîner pour son fils qui rentre du lycée. Ils mangent en silence tous les deux à la table du salon. Enfin, c'est l'heure d'aller se coucher. Et tous les jours c'est la même routine. Jeanne est veuve. L'après-midi, pour arrondir ses fins de mois, elle reçoit des hommes chez elle. Mais ces moments ne sont en rien traités comme des événements : ils appartiennent juste au quotidien de cette femme. Dans l'apparente banalité de cette vie filmée dans les moindres détails s'immiscent progressivement, grâce à l'attente provoquée par le temps long, une sensation d'étrangeté et une certaine angoisse. Car ce que l'on attend c'est justement l'événement qui viendra tout bousculer.

En m'intéressant au travail de Chantal Akerman, j'ai également découvert l'analyse qu'en livre Jérôme Momcilovic, journaliste et critique de cinéma, dans un essai publié en 2018 intitulé *Chantal Akerman, Dieu se repose mais pas nous*, ainsi qu'une conférence qu'il donna à la Cinémathèque de Paris en 2018 (*Chantal Akerman : l'es-*



pace pendant un certain temps). Le rapport qu'entretient Akerman avec le quotidien, l'espace intérieur et le temps long m'ont rapidement amenée à tisser des liens avec le travail des femmes et des hommes de théâtre que je convoque dans ce mémoire. D'ailleurs, dans le dossier de production du spectacle *Elle brûle* de Caroline Guiela Nguyen, la metteuse en scène prend Jeanne Dielman comme figure de référence. Dans cette seconde étape, j'ai donc décidé de faire régulièrement entrer en résonance les textes de Jérôme Momcilovic à propos des films de la réalisatrice, avec le travail des artistes dont je parle ici.

3. TRANSDER LE

3.1 Un unique espace clos : rapports d'implantation

Les scénographies que créent Anna Viebrock, Alice Duchange et Peeping Tom ont comme premiers points communs d'être des espaces fixes (sans gros changement de décor), clos, et frontaux par rapport au spectateur. L'implantation de ces scénographies dans la cage de scène semble vouloir effacer toute trace de la boîte noire. Dans l'article « Anna Viebrock, scénographe d'un réel revisité » publié dans *Actualité de la scénographie* et écrit par Jean Chollet, la conceptrice explique qu'elle cherche à « échapper à l'inscription du décor dans la cage de scène pour laisser imaginer au spectateur qu'il est vraiment allé dans cet espace. »⁴⁴ Il faut que le spectateur « se sente dans le décor »⁴⁵. La scénographe camoufle le cadre de scène d'origine du théâtre, ainsi que les installations techniques comme les projecteurs. Le cadre de scène est intégré dans la scénographie comme faisant partie de son architecture. Souvent, la scénographie déborde de la cage de scène et empiète sur le proscenium ainsi que les premiers rangs de spectateurs, incluant le public dans l'espace.

De son côté, Alice Duchange a comme première envie lorsqu'elle arrive sur un plateau de théâtre de fermer l'espace et de créer en quelque sorte une boîte dans la boîte. Lors de notre rencontre à Crest, elle me dit à ce propos : « (...) je me rends compte que je fais des boîtes. Avec Estelle avec qui je

viens de travailler, on parlait toujours de la boîte noire et des petits trucs émergeaient, je n'ai pas réussi. J'aime quand il y a un sol, un mur, des trucs de partout. Au delà de faire une boîte j'ai besoin de créer une bulle qui appartient au projet avec des limites physiques. »⁴⁶

Alice Duchange efface toutes les traces du théâtre et crée une boîte fermée. Elle ne joue pas avec la machinerie théâtrale et les installations techniques de la cage de scène à vue. Ce rapport à la boîte noire me semble être à l'opposé de celui des compagnies qui traitent le plateau comme un élément scénographique à part entière : par exemple dans les spectacles de Jean-François Sivadier (comme *Don Juan* créé en 2016 au théâtre National de Bretagne), la scénographie est composée de différents éléments qui parsèment le plateau. La cage de scène est laissée nue et visible. Le sol n'est pas traité. La cage de scène fait donc partie intégrante du décor. C'est un peu comme si le plateau était un immense laboratoire de recherche et de création. Chez Anna Viebrock, Alice Duchange et Peeping Tom la boîte noire est un outil technique qui n'a pas de valeur esthétique en soi. Cette division entre scénographies cadrées et scénographies sans limites me semble correspondre à la distinction que fait Etienne Souriau dans l'étude *Le cube et la sphère* publiée en 1950, et que présente Alice Carré dans un article sur Jean Vilar

⁴⁶ Annexe 1, Entretien avec Alice Duchange.

⁴⁴ CHOLLET, Jean, op.cit.

⁴⁵ Ibid.

RÉEL SUR SCÈNE

à la boîte noire

publié dans la revue *Agôn*. L'autrice explique :

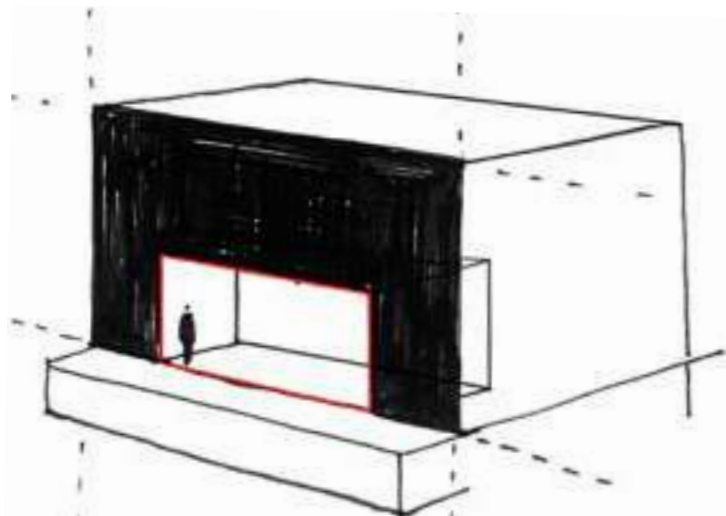
« Etienne Souriau [...] montrait en 1950 que l'exposition de l'univers dramatique repose sur deux modèles, véhiculant chacun un système de représentation particulier. « Le Cube », fragment découpé d'une portion de réel que la scène expose dans son cadre clair, repose sur trois caractéristiques essentielles : son réalisme, son orientation, son « architecture donnée, contraignante ». La « sphère », espace sans limites entre scène et salle, recherche, au lieu du fragment, « le centre dynamique, le cœur battant, l'endroit où l'aventure aiguise et exalte le mieux son pathétique ». Le décor se limite en général au strict nécessaire, la scène n'est pas reliée à une architecture donnée, mais s'organise autour d'un « sol utilitaire », « d'un plateau quelconque ». L'une des distinctions centrales est donc celle des limites du plateau, l'un partant d'un centre et débordant dans un sentiment d'infini, englobant le public dans son espace fictionnel, l'autre, ayant une forme et des limites précises et immuables. »⁴⁷

La forme rectangulaire est par essence réaliste car elle limite l'espace. De plus elle focalise le regard du spectateur en contraignant son champ de vision. Il semble donc

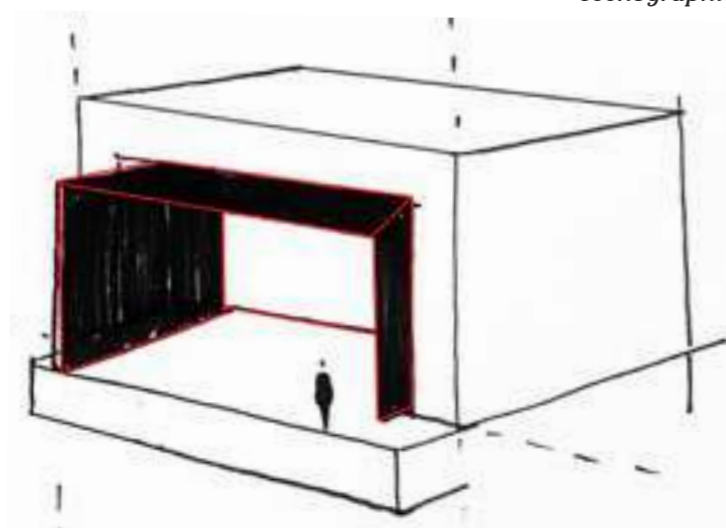
⁴⁷ SOURIAU, Etienne, *Le Cube et la sphère*, 1948, p.65-73, cité par CARRÉ, Alice, *Entrer sur un plateau nu*, *Agôn* [en ligne], 2012, disponible sur : <URL=http://journals.openedition.org/agon/2356> ; DOI : https://doi.org/10.4000/agon.2356>, p.10.

logique que l'effet de réel que cherchent à produire ces scénographes passe par le fait de penser la scénographie comme un espace intérieur clos délimité par un cadrage net à la face. La coupe du décor à la face que l'on retrouve fréquemment dans ces scénographies renforce la sensation qu'une portion de réel a été découpée et implantée sur le plateau. La frontalité de ces scénographies semble faire écho aux démarches de création en prise avec le réel des artistes qui les ont pensées : regarder en face comme pour avoir un regard franc et volontaire sur le réel. Cela me fait penser au plan fixe au cinéma qui est très utilisé dans le genre documentaire. À propos de l'usage du plan fixe, Chantal Akerman parle de « filmer en face » afin de « tromper l'idolâtrie par une frontalité qui rappelle au spectateur sa présence pour le défendre de s'oublier dans la fascination. Qu'il se tienne, obligé face à l'image » afin de « faire, en somme des films toujours adressés ».⁴⁸

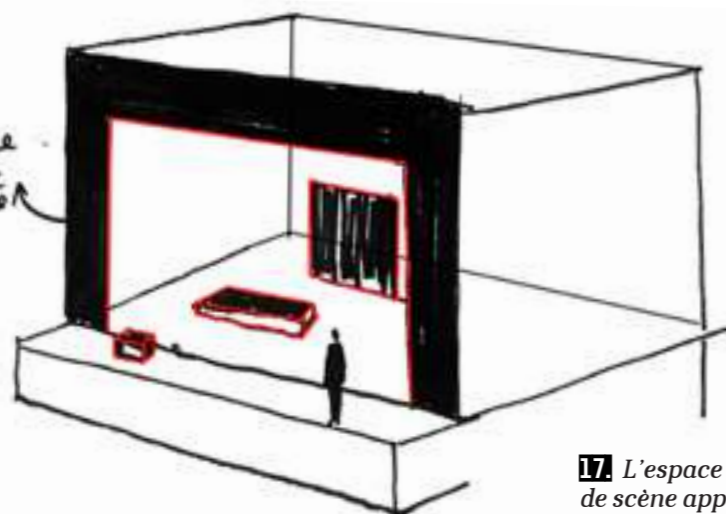
⁴⁸ MOMCILOVIC, Jérôme, *Chantal Akerman. Dieu se repose, mais pas nous*, Ed.Cappricci, 2018, p.29.



15 Congruation entre le cadre de scène du théâtre et le cadre de la scénographie



16 La scénographie dépasse le cadre dans une volonté d'intégration du public



17 L'espace est sans limite, la cage de scène apparente et le plateau laissé brut font partie du décor

3.2 Quand l'espace est premier : Observer une communauté habiter un lieu

Influencé par Zola et l'idée que l'Homme n'est pas seul mais vit dans une société et est donc déterminé par son milieu social, André Antoine pense que la mise en scène doit commencer par l'installation d'un décor car c'est ce milieu qui déterminera l'action des comédiens. On retrouve cette primauté de l'espace chez Christoph Marthaler, Caroline Guiela Nguyen et Peeping Tom. Les spectacles créés par ces artistes proposent au spectateur d'observer pendant le temps d'une représentation la vie d'un groupe de personnes constituant une communauté : la famille Bauchain dans *Elle Brûle*, une autre famille dans *Moeder* (trilogie familiale constituée de trois spectacles *Vader*, *Moeder*, et *Kinderen*), la vie des gens dans une petite ville métaphore d'une Europe à la dérive dans *Riesenbutzbach, eine Dauerkolonie*. Ce sont donc des espaces qui sont créés pour rassembler une communauté dans un même lieu.

L'espace arrive toujours en premier dans leurs processus de création. Ainsi le récit porté par le spectacle ne pourrait naître nulle part ailleurs que dans ce lieu. Dans l'œuvre finale il s'agit aussi pour le public d'observer des personnages habiter un endroit, et cette idée est constitutive de la narration du spectacle. Quand Christoph Marthaler parle des scénographies d'Anna Viebrock il les qualifie d'ailleurs « d'espaces à jouer »⁴⁹ et non de décors. Lors d'une conférence de presse donnée au Festival d'Avignon le 23 juillet 2009, Anna Viebrock et Stephanie Carp étaient invitées pour parler de *Riesenbutzbach, eine DauerKolonie*. Stephanie Carp, dramaturge du spectacle expliquait :

« Très souvent c'est Anna qui a une idée en premier, qui fait un projet concernant un espace et après cet espace est rempli de discussions et d'idées. Et c'est Christoph qui propose aussi de la musique pour remplir cet espace de musique. Et ensuite à partir de ces associations et de ces idées on formule un projet ».⁵⁰

Dans un article sur Peeping Tom publié dans *Actualité de la scénographie*,

⁴⁹ FESTIVAL D'AVIGNON, *Conférence de presse, Anna Viebrock et Stephanie Carp à propos du spectacle Riesenbutzbach, eine DauerKolonie*, Avignon, 2009, [en ligne] disponible sur : < URL = <https://www.theatre-contemporain.net/video/Conference-de-presse-du-23-juillet-1527?qrcoode> >.

⁵⁰ Ibid.



18. *Die schöne Müllerin*, m.s Christoph Marthaler, scén. Anna Viebrock, 2003, © Leonard Zubler

Franck Chartier déclare : « Pour nous il est important de commencer chaque pièce en définissant le décor. Avant de créer les personnages, leurs caractères et leur histoire, nous avons besoin de savoir où nous sommes ». ⁵¹ De même chez les Hommes Approximatifs, l'écriture du spectacle part toujours d'un lieu. La scénographie est présente sur le plateau dès le début des répétitions. Pour observer vivre une communauté, créer un monde en huis clos semble logique : la notion d'habitat renvoyant à l'espace de la maison, ces scénographes pensent des espaces intérieurs qui deviennent des microcosmes à habiter. Ainsi, même lorsque les fragments de réel qu'Anna Viebrock apporte sur le plateau proviennent d'espaces publics, elle recrée avec eux un espace intérieur.

Lors de mon entretien avec Alice Duchange, je lui ai demandé si elle trouvait que ses décors devenaient une maison pour les comédiens. Voici ce qu'elle me répondit :

« Oui, moi je vois carrément ce côté maison, et les acteurs adorent ça. Anh (Tran Nghia, comédienne), à chaque fois que je bougeais un truc, elle le remettait. Ça devient leur endroit, ils s'en emparent. *Se souvenir de Violetta* (créé en 2011), la première grosse création qu'on a faite ensemble, Caroline, une comédienne disait : « c'est génial j'ouvre le robinet il y a de l'eau qui coule ». Ça lui faisait vraiment plaisir d'avoir ça sur un plateau, elle disait qu'elle pouvait jouer autre chose, qu'elle n'avait pas besoin de mimer qu'elle se lavait les mains puisque ça existait, et du coup jouer autre chose dessus. Ce concret les comédiens adorent ça, ils ne sont pas obligés de rajouter une couche, c'est déjà présent, après ça dépend de l'histoire qu'on raconte. Quand les comédiens découvrent le décor je leur fais visiter, on a même déjà joué à cache-cache dedans. Ils font du décor leur maison. » ⁵²

Lors de la création d'*Elle Brûle*, Caroline Guiela Nguyen avait demandé aux comédiens de petit-déjeuner ensemble tous les jours dans la scénographie pour qu'ils apprennent à « vivre ensemble » et que le

52 Annexe 3. Entretien avec Alice Duchange.

51 HAHN, Thomas, *Peeping Tom, surréalisme à la belge*, Actualité de la scénographie d'avril 2017 (n°212), p.60.

spectateur ait l'impression que « cette famille vit vraiment là ». ⁵³

Dans les spectacles de Christoph Marthaler et Peeping Tom, les comédiens ou les danseurs occupent les moindres recoins de l'espace. Charlotte Dumartheray explique dans son mémoire *L'étrange quotidien - Christoph Marthaler, un poète (extra)ordinaire que* « les personnages cherchent très souvent le moyen de se cacher ». ⁵⁴ Dans *Riesentbusch, eine Dauerkolonie*, ils entretiennent un lien aux objets présents sur scène presque fusionnel : ils se couchent dessus et les enlacent. De même, dans le spectacle *Moeder* créé par Peeping Tom, la danseuse qui sort de la machine à café nous montre bien que chaque espace de la scénographie peut être investi.

53 Ibid.

54 DUMARTHERAY, Charlotte, *L'étrange quotidien, Christoph Marthaler un poète (extra)ordinaire*, Mémoire de diplôme-exigence partielle à la certification finale, Manufacture - Haute Ecole Suisse Romande, 2012, p.26.

3.3 L'espace pendant un certain temps

Créer un espace fixe sans changement de décor c'est laisser le temps au comédien ainsi qu'au spectateur de l'habiter : le comédien l'habite physiquement, tandis que le spectateur l'habite par son regard. Quand j'ai découvert le cinéma de Chantal Akerman, j'ai été particulièrement touchée par le temps long qui se déployait dans ses films. Jérôme Momcilovic écrit à propos du rapport au temps de la cinéaste :

« Par un réflexe facile à expliquer, parce que ses plans durent et nous font regarder longtemps, l'arbitraire des classements l'a rangée parmi les cinéastes « de la durée » mais dire ça, c'est toujours faire peser sur l'expé-



19. *Moeder*, Peeping Tom, m.s. Gabriela Carrizo, scén. Peeping Tom et Amber Vandenhoeck, 2016

rience des films le soupçon d'une douloureuse endurance, c'est voir les films comme une prison de temps, belle prison mais prison quand même. Or le temps d'Akerman, s'il nous tient captif par l'adresse, est à l'inverse celui d'une libération du regard. « Le temps n'est pas que dans le plan, il existe aussi chez le spectateur en face qui le regarde. Il sent ce temps, en lui. Oui. Même s'il prétend qu'il s'ennuie. Et même s'il s'ennuie vraiment et qu'il attend le plan suivant. Attendre le plan suivant, c'est aussi et déjà se sentir vivre, se sentir exister. Ça fait du mal ou du bien, ça dépend. [...] On dit souvent, je n'ai pas vu le temps passer. Est-ce que le temps se voit ? Et puis si on n'a pas vu le temps passer, n'est-ce-pas comme si ce temps-là vous avait été volé ? Parce que



20. Scène de petit déjeuner, *Elle brûle*, Les Hommes Approximatifs, m.s Caroline Guiela Nguyen, scén. Alice Duchange, 2013, © Les Hommes Approximatifs

le temps, c'est tout ce qu'on a. Non pas piéger le spectateur dans un carcan de temps, mais au contraire lui rendre un temps qu'ailleurs on croit devoir lui voler, pour y libérer son sentiment d'exister. »⁵⁵

Donner à voir le même espace pendant un temps long au spectateur c'est lui permettre de tisser une familiarité avec l'environnement présent sur scène : il le regarde vraiment. C'est aussi vivre au même rythme que le public : il y a une adéquation entre la fixité du spectateur et la fixité de l'espace qui renforce l'effet de réel de ce dernier. Ce que ces scénographes nous offrent avec ces espaces ce serait donc aussi du temps : reprendre le temps d'observer dans un monde où tout va de plus en plus vite. Cette volonté d'offrir du temps est également en adéquation avec la démarche de création de ces artistes puisque pour aboutir à ces espaces ils ont eux-mêmes pris le temps d'observer le réel.

Ce temps long n'existe pas qu'à travers l'immobilité de la scénographie, mais se retrouve aussi dans la mise en scène chez Christoph Marthaler et Caroline Guiela Nguyen. Ainsi dans *Elle brûle* on assiste à des actions du quotidien effectuées en temps réel : Emma Bauchain prépare le petit-déjeuner pour sa fille, la famille mange jusqu'à avoir fini son repas, on entend plusieurs fois Emma dire à sa fille « finis tes céréales ! », puis elle nettoie la table et prend le temps de ranger la cuisine. En étant confronté à ces actions du quotidien présentées dans leur durée réelle, le public vit au même rythme que la famille Bauchain.

Des spectacles de Christoph Marthaler émane une sensation de lenteur. Le metteur en scène ose lui aussi montrer des actions en temps réel. Ces actions que l'on considérerait habituellement comme banales deviennent spectaculaires car nous ne sommes pas habitués à prendre le temps de les observer ainsi. Charlotte Dumarthelelery soulève qu'une « scène est récurrente dans plusieurs spectacles » du metteur en

55 MOMCILOVIC, Jerome, op.cit.p.30-31.

scène : « des personnages mangent ». Elle donne comme exemple le spectacle *Meine Faire Dame* dans lequel des comédiens « se retrouvent assis sur des chaises en cercle, mangeant une pomme » en temps réel, c'est à dire jusqu'à ce qu'ils « aient fini leur fruit »⁵⁶. Elle explique :

« L'humain est montré dans ce qu'il a de plus ordinaire. [...] le spectateur partage son temps avec lui, voit son corps et l'observe en train de penser. Dans *Papperlapapp*, c'est un sandwich distribué à chacun que les acteurs vont prendre le temps de manger sous les yeux des spectateurs. Dans *Les Trois Soeurs*, à table, tous se mettent à grignoter bruyamment des bis-

56 DUMARTHELERAY, Charlotte, op. cit.p.40.

cottes. [...] Ces séquences silencieuses, chaque personnage se retrouvant seul avec lui-même, laissent voir l'homme dans sa plus grande intimité, malgré l'apparente banalité de l'action. Oser mettre en scène la durée réelle des actions c'est assumer de s'éloigner des conventions, et permettre au spectateur de développer une autre conscience. Assumer, au contraire, de ne pas condenser le temps mais prendre le risque de la durée qui donne cette impression de lenteur, c'est permettre un rapprochement plus grand avec les êtres humains qui sont sur scène, et la réalité de leur vie (ce sont bien les comédiens qui mangent – et digèrent). »⁵⁷

57 Ibid, p.40.

3.4 Le réel : matière scénographique à transposer

À partir de trois spectacles, *Elle brûle* (Les Hommes approximatifs), *Moeder* (Peeping Tom), et *Riesenbutzbach, eine Dauerkolonie* (Christoph Marthaler et Anna Viebrock), j'aimerais montrer comment Alice Duchange, Franck Chartier et Alexandra Carrizo, et Anna Viebrock s'emparent du réel comme d'une matière scénographique à modeler, transformer et décaler. Les espaces qu'ils créent sont tous, à des degrés différents, à mi-chemin entre familiarité et étrangeté. J'ai choisi de commencer par l'espace le plus familier pour aller vers l'espace le plus troublant pour le spectateur. J'aimerais montrer comment ces scénographies permettent aux metteurs en scène d'y faire naître le fantastique, c'est-à-dire « l'irruption du surnaturel et de l'irrationnel dans la réalité quotidienne ».

3.4.1 Scénographie contrepoint : L'étrange naît du jeu, de la lumière et des costumes

Elle brûle, spectacle créé en 2013 par la compagnie des Hommes Approximatifs, est le deuxième volet d'un cycle sur la famille Bauchain. La pièce propose au spectateur de s'immiscer dans la vie d'une famille ordinaire : chez Charles et Emma Bauchain, habitants d'une petite ville de campagne. Charles est médecin. Sa femme souffre de dépression, elle ne travaille plus et vit recluse à la maison. Lui vit à côté de cette

femme sans se rendre compte du drame intérieur qu'elle traverse. Emma finira par se suicider. Sur scène Alice Duchange a reconstitué la maison des Bauchain. Dans le dossier de production du spectacle, Caroline Guiela Nguyen raconte :

« Nous citons toujours cette phrase des frères Dardenne : filmer la vie, y arriverons-nous ? Nous nous posons la même



21. Vue d'ensemble et évolution lumineuse, *Elle brûle*, Les Hommes Approximatifs, m.s Caroline Guiela Nguyen, scéno. Alice Duchange, 2013, © Les Hommes Approximatifs

question : mettre en scène la vie y arriverons nous ? Cette question pour *Elle Brûle* passait par la tentative d'hyper-réalisme, comme une quête impossible de copie du réel. ».⁵⁸

La scénographie pensée par Alice Duchange n'est pas une reproduction mimétique de la réalité : la scénographe recrée une réalité composée de plusieurs fragments de réel. L'ensemble est familier et quotidien pour le spectateur : une maison un peu vieillotte. Dans cet univers « banal », chaque événement un tant soit peu en décalage et étrange devient particulièrement fort et porteur de sens. Cette scénographie « ordinaire » permet ici, en agissant comme un contrepoint,

de faire naître l'extraordinaire. À plusieurs reprises, pendant le spectacle, un personnage masqué apparaît. L'effet mystérieux et fantomatique de ces apparitions est renforcé par le fait que cet être surgisse dans un environnement familier.

Comme dans *Saigon* l'espace unique est composé de plusieurs « vignettes » : à jardin, une cuisine américaine donne sur le salon ; au lointain, différentes portes desservent le reste de la maison (les chambres et la salle de bain) ; tous les personnages entrent par le couloir qui disparaît hors-champ à jardin. L'ensemble de l'image est cohérente mais certains choix scénographiques nous permettent de sentir que cette réalité est légèrement décalée et transformée. Premièrement, les proportions confèrent une esthétique « maison de poupée » à l'espace et renforcent son aspect enfermant pour les personnages. Deuxièmement, le choix des couleurs et des différents papiers peints

⁵⁸ LA COMÉDIE DE VALENCE, *Le chagrin*, Les Hommes Approximatifs, Dossier de presse, 2015, [en ligne], disponible sur : < URL = http://www.theatre-arles.com/pdfs/doc_1435324251.pdf>.

permet de hiérarchiser l'image en plusieurs plans mais n'a pas une résolution réaliste : le papier peint vieillot et le tableau en noir et blanc au lointain semblent anachroniques par rapport à l'esthétique de la cuisine. Cela crée un trouble quant à l'époque à laquelle se déroule la pièce. Enfin, l'espace à court où sont présentés au mur toutes les plantes et les tableaux dénote par rapport à l'ensemble : la façon dont ils sont présentés m'évoque un petit musée ou un funérarium. Après avoir vu la pièce je me suis dit que la scénographie anticipait la mort d'Emma Bauchain. C'est comme si cette maison était déjà abandonnée par ses propriétaires.

Quand j'ai rencontré Alice Duchange elle m'a expliqué qu'elle cherchait souvent à recomposer une réalité qui n'existe pas en soi en convoquant différents fragments ponctionnés dans le réel, mais qu'elle ne cher-

chait pas à créer d'effets « surréalistes » dans la scénographie. Les décalages surréalistes sont pris en charge par la lumière, les costumes et le jeu des comédiens. À titre d'exemple, en modulant les ambiances lumineuses, le concepteur lumière Jérémie Papin passe tantôt d'un éclairage de jour réaliste à des lumières froides et blafardes qui renforcent l'aspect tragique de l'histoire.



22. Apparition, *Elle brûle*, Les Hommes Approximatifs, m.s Caroline Guiela Nguyen, scéno. Alice Duchange, 2013, © Les Hommes Approximatifs





3.4.2 Scénographie à effets spéciaux

Moeder (Mère), créé en 2016 par la compagnie Peeping Tom, est le deuxième volet d'une trilogie autour des membres de la famille. Il fut précédé de *Vader* (Père) créé en 2014 et suivi de *Kinderen* (Enfants) créé en 2019. L'action se déroule dans un espace qui semble au premier regard être un lieu d'exposition comme un musée. Mais la scénographie suggère également d'autres lieux : le hall d'entrée d'un immeuble de bureau avec sa machine à café, une salle d'attente à cour, un appartement... En investissant l'espace, les danseurs révèlent ses multiples possibilités d'évocation : la loge du gardien au lointain se transforme en studio d'enregistrement puis en salle d'opération. Peeping Tom joue sur le collage de différents fragments de réel qui créent une unité visuelle globale mais peuvent, par l'action des danseurs dans le lieu, ouvrir d'autres imaginaires.

Cette esthétique réaliste est troublée par des événements surréalistes au sein de la scénographie : ce que le duo appelle des « effets spéciaux »⁵⁹. Dans une interview pour le

magazine AS, Franck Chartier explique :

« Nous aimons les univers fantastiques où les personnages peuvent apparaître de façon irréaliste, telles des visions ou des souvenirs. C'est pourquoi nous aimons les décors à effets spéciaux comme des portes secrètes par lesquelles les personnages peuvent apparaître et disparaître, à travers un mur ou même au milieu d'un lit »⁶⁰

Ainsi des éléments de la scénographie d'apparence anodine deviennent des outils de jeu pour les danseurs et permettent des sursauts fantastiques : une danseuse est cachée dans la machine à café ; un cœur peint dans un tableau se met à saigner ; un danseur passe sa tête à travers un tableau accroché au mur, ce qui révèle que les murs sont en réalité faits de simples toiles souples. Il y a donc un jeu sur le vrai et le faux dans l'utilisation que Peeping Tom fait de la scénographie : ce qui semble tangible devient une matière souple et malléable. Grâce à ces effets spéciaux cachés dans la scénographie, le duo fait naître dans un univers familier l'étrange et le surnaturel.

L'esthétique hyper-réaliste de Peeping Tom leur permet également de renforcer l'effet

⁶⁰ Ibid.p.60

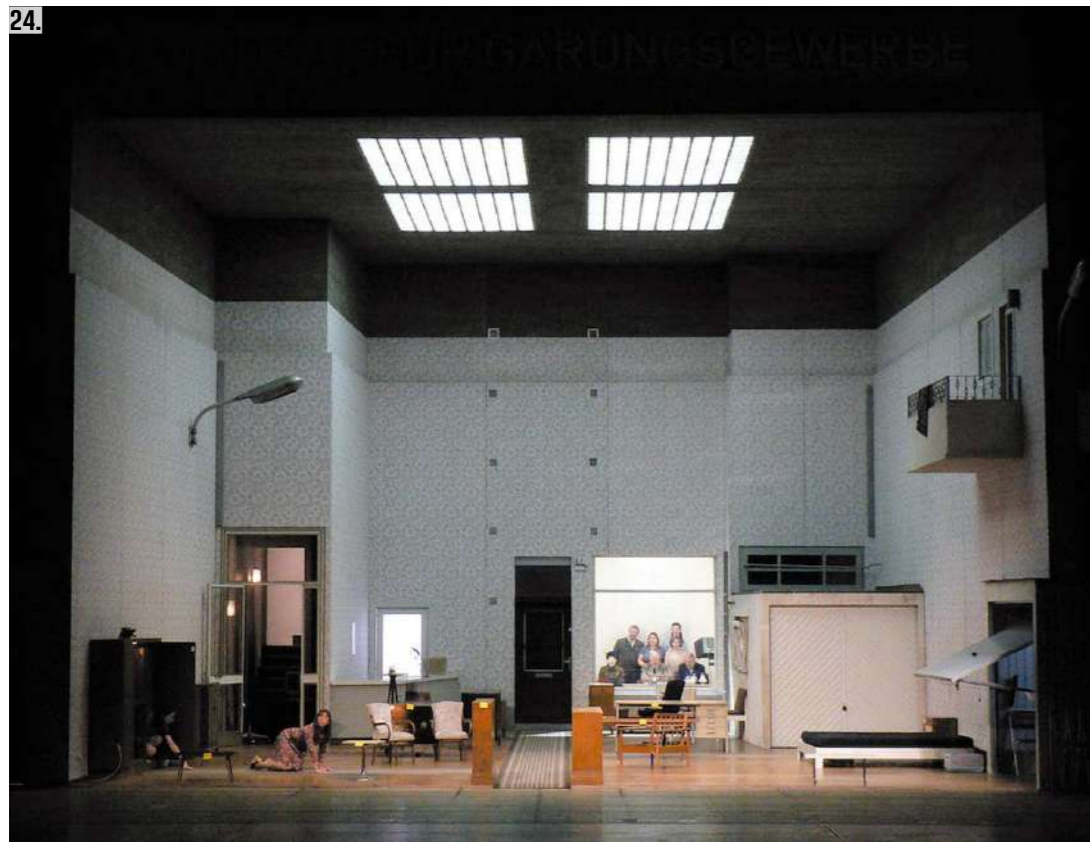
⁵⁹ HAHN, Thomas, *Peeping Tom, surréalisme à la belge*, Actualité de la scénographie d'avril 2017 (n°212), p.60

fantastique des actions effectuées par les danseurs et danseuses au plateau. En effet dans les spectacles de la compagnie personne ne marche « normalement » ou ne se comporte « normalement ». Ces comportements étranges sont d'autant plus forts qu'ils naissent dans un environnement visuel qui nous est familier.



23 *Moeder*, Peeping Tom, m.s. Gabriela Carrizo, scéno. Peeping Tom et Amber Vandenhoeck, 2016 © Herman Sorgeloos





3.4.2 Le collage d'éléments hétérogènes

En 2009 Christoph Marthaler et Anna Viebrock créent *Riesenbutzbach, eine Dauerkolonie* (*Riesenbutzbach, une colonie permanente*). Le spectacle propose une réflexion sur l'uniformisation de l'Europe où Est et Ouest tendent à se confondre : cette Europe en crise qui a tellement peur de perdre ses privilèges économiques. Le terme *Riesenbutzbach* est composé de deux mots : *riesen* qui signifie très grand, et *Buzbach*, un petit village en Allemagne. Pour Anna Viebrock *Riesenbutzbach* « c'est un grand espace pour plusieurs familles ou une étrange famille »⁶¹.

⁶¹ LEMAIRE, Véronique, *Entretien avec Anna Viebrock au sujet de la scénographie de Riesenbutzbach. Eine Dauerkolonie*, Theater Basel (Bâle - Suisse), 30 octobre 2010, p.2

Les personnages évoluant dans cet espace seraient donc les habitants d'une petite ville, formant une famille ou une communauté. L'espace qu'ils habitent est constitué de collage de fragments de réel hétérogènes, où intérieur et extérieur se confondent. De grands murs de papiers peints ainsi qu'un parquet à chevrons délimitent une boîte fermée suggérant un espace intérieur. Les tapis au sol font penser à un hall d'hôtel ou d'immeuble. Du mobilier (lit, armoire, chaises, bureau...) occupe tout l'espace principal. La disposition de ces meubles et les numéros inscrits sur les post-its fixés dessus évoquent une vente aux enchères ou un espace d'exposition. À l'extérieur le comptoir de banque montre l'omniprésence de l'économie dans nos vies. Dans cet espace intérieur en vase clos sont imbriqués des fragments d'espace extérieur : à l'extérieur un lampadaire urbain, à l'intérieur un balcon. Il y a aussi trois garages, l'un donnant directement sur l'espace intérieur.

La scénographie créée par Anna Viebrock donne donc une sensation d'unité et de familiarité car tous les éléments qui la composent sont connus du spectateur. Pourtant, l'imbrication d'éléments intérieurs et extérieurs déréalise l'espace. De là naît une sensation d'étrangeté. Dans un entretien avec Véronique Lemaire, la scénographe parle de son rapport à ces univers qui vacillent entre le connu et l'inconnu :

« (...) J'aime vraiment qu'on pense au début qu'on connaît les choses, que ce soit réaliste. Mais après, on prend chaque chose, qu'est-ce que ça veut dire, là, la fenêtre ? C'est dehors ou c'est dedans ? Et ça, c'est une porte extérieure, mais nous sommes à l'intérieur. Il y a une « faute », une erreur. »⁶²

Il y a donc au sein même de la scénographie un équilibre subtil entre réel et imaginaire : l'univers créé sur scène est juste assez réaliste pour qu'on ne tombe pas dans l'abstraction, et juste assez absurde pour qu'on puisse encore s'y identifier.

Cette dialectique entre intérieur et extérieur est au cœur du travail d'Anna Viebrock. Dans un exposé intitulé *Anna Viebrock - Edward Hopper : l'inquiétante étrangeté comme source d'un nouveau réalisme scénique*, Véronique Lemaire explique que les espaces créés par la scénographe rendent palpable la perception de la réalité des personnages présents sur scène. Ainsi en imbriquant des éléments intérieurs et extérieurs dans un espace en vase clos, la scénographie donnerait « accès à l'intime »⁶³, car comme l'écrit Vé-

⁶² Ibid.p.5

⁶³ LEMAIRE, Véronique, *Anna Viebrock - Edward Hopper : l'inquiétante étrangeté comme source d'un nouveau réalisme scénique*, in *Re-Routing Performance/Re-caminant l'escena*, Colloque international organisé par la Fédération internationale de la recherche théâtrale (FIRT) à L'Institut del Teatre, Barcelone, Juillet 2013, p.6



24. *Riesenbutzbach, eine dauerkolonie*, Christoph Marthaler, Anna Viebrock, 2009, © Walter Mair



ronique Lemaire :

« Si le réel environnant est normalement extérieur à l'être, il ne peut néanmoins être perçu par lui qu'à la condition d'être intériorisé (la rue est à l'extérieur. Pour me la représenter, je dois l'intérioriser avec ses bruits, ses odeurs, etc.). Dès lors, la condition d'être au monde nécessite ce perpétuel mouvement entre intérieur et extérieur. C'est cette intériorisation-là que nous montre Anna Viebrock en déréalisant la composition de l'espace scénique et en déréalisant la relation qui s'établit entre les personnages et les objets scéniques. Alors que l'esthétique réaliste reconstitue ce qui est déjà visible dans la réalité, chez Viebrock, par le procédé de déréalisation qui étrangéise l'espace et la relation que les personnages entretiennent avec lui, l'espace matériel parvient à montrer l'enfui, le caché, l'intime et donc, la préhension que l'être a de son environnement. De ce fait, l'espace scénique mis en place produit une nouvelle forme de réalisme scénique qui est d'ordre relationnel, émotif, abstrait, non mimétique, à l'environnement et résolument intime. »⁶⁴

À travers l'analyse que livre Véronique Lemaire sur le rapport intérieur/extérieur dans les scénographies d'Anna Viebrock, j'ai réalisé que cette dialectique était présente également chez les Hommes Approximatifs, Peeping Tom, ou encore Chantal Akerman. Comme j'ai pu le soulever auparavant les espaces dans lesquels s'inscrivent leurs histoires sont toujours des espaces intérieurs. Ces espaces fermés nous montrent le rapport au monde qu'entretiennent les personnages qui y évoluent. Ainsi dans *Elle Brûle*, la fenêtre à jardin est un élément de jeu central : Emma regarde régulièrement par cette fenêtre et elle ferme les rideaux lorsqu'elle se retrouve seule à la maison. Ce geste de protection par rapport à l'extérieur nous

64 Ibid.p.6

dit beaucoup sur le rapport au monde de la jeune femme.

Dans les films de Chantal Akerman, le rapport au Monde de la cinéaste s'écrit aussi à travers des espaces fermés et intimes. Dans une conférence donnée à la Cinémathèque de Paris, Jérôme Momcilovic explique que chez Chantal Akerman « il faut toujours trouver le moyen d'habiter »⁶⁵. Dans *Là-Bas*,

65 LA CINÉMATHÈQUE, *Chantal Akerman : l'espace pendant un certain temps*, Conférence de Jerome Momcilovic, Paris, 2018, [en ligne], disponible sur : < URL = <https://www.cinematheque.fr/video/1180.html> >

film documentaire sorti en 2006, la question centrale est appartenir ou pas à Israël. Ce n'est pas un Israël objectif que la cinéaste filme, mais celui auquel elle appartiendrait. Elle filme donc à travers les fenêtres d'un appartement la vie des autres, les voisins, les personnes qui passent dans la rue... Cet appartement devient en quelque sorte *une fenêtre d'observation sur le monde*, et essayer de l'habiter c'est aussi essayer d'habiter le monde extérieur, ou en tout cas habiter son regard sur ce dernier.

25 *Riesenbutzbach, eine dauerkolonie*, Christoph Marthaler, Anna Viebrock, 2009, © Giessen.de



4. RENDRE L'ORDINAIRE

« Le réalisme c'est quoi ? Une écoute renouvelée de ce qu'on ne voit pas, une écoute empreinte de curiosité et d'émerveillement pour le simple. Un regard franc. »⁶⁶

Lorsque j'ai découvert les univers de Chantal Akerman, des Hommes Approximatifs, et de Christoph Marthaler et Anna Viebrock, j'ai été touchée par le fait de voir au cinéma ou sur un plateau de théâtre des événements qui n'étaient pas de l'ordre du spectaculaire. Ils me confrontaient à l'essentiel : regarder avec un œil nouveau les petites choses de la vie, m'émerveiller devant le quotidien.

J'ai remarqué que l'adjectif « réaliste » a bien souvent une connotation péjorative pour ceux et celles qui l'emploient. Tout comme le terme « quotidien » a principalement des acceptions négatives dans le dictionnaire. On attache au réalisme une image vieillotte et poussiéreuse. De son côté le quotidien évoque le train-train et la routine. Dans l'article *Visages du réalisme à travers l'histoire du théâtre*, Louise Vigeant, docteure en sémiologie théâtrale, pointe la capacité du réalisme au théâtre à nous reconnecter au réel dans un monde de plus en plus virtuel :

« Le réalisme, aujourd'hui, est-il désuet ? D'aucuns répondront par l'affirmative, lui reprochant de ne proposer qu'une simple description du monde, qui englué la vision et ne peut donc pas mener à modifier les représentations du monde des spectateurs. Par contre, on pourrait dire que, présentement, plusieurs ressentent la bizarre im-

pression que ce monde, que l'on qualifie de plus en plus de virtuel, leur échappe, qu'on y a accès de manières de plus en plus « détournées » ; dans ces conditions, le réalisme même descriptif n'est-il pas nécessaire pour maintenir un rapport étroit avec le réel ? [...] Si le réel est effectivement en train de nous échapper, se le remettre continuellement devant les yeux, comme pour mieux y adhérer, c'est peut-être un moyen de ne pas l'oublier, ou en tout cas de ne pas oublier les hommes qui l'habitent. »⁶⁷

Ces univers réalistes pensés par les scénographes que je convoque dans ce mémoire permettent de créer une mémoire visuelle du monde, qui rassemble les spectateurs autour d'une histoire commune : on retrouve dans les scénographies d'Anna Viebrock un mélange subtil entre l'esthétique de l'Allemagne de l'Ouest et celle de l'Allemagne de l'Est, c'est donc toute une génération de spectateurs qui peut s'identifier à cet univers ; de son côté la scénographie créée par Alice Duchange pour *Saigon* fourmille d'informations sur l'esthétique des restaurants vietnamiens en France et au Vietnam. La décoration kitsch de ces restaurants attire l'œil mais nous l'observons bien souvent avec une pointe de moquerie.

Ces scénographes nous invitent à regarder avec curiosité et intérêt des détails en apparence insignifiants ou appartenant à ce que l'on pourrait appeler des « subesthétiques » (en référence au terme sociologique de *sub-culture*). En créant ces espaces ils

⁶⁷ VIGEANT, Louise, *Visages du réalisme à travers l'histoire du théâtre*, Jeu (85), 1997, p.64.

⁶⁶ LAPRISE, Michel, *L'inconnu/le quotidien*, Jeu, (85), 1997, p. 76–82.

EXTRAORDINAIRE !

renouvellent notre regard sur le quotidien en poétisant le simple. Dès lors le quotidien sort de sa dimension asservissante et nous réalisons qu'il est une dimension de l'expérience humaine dans laquelle l'insignifiant, le banal, voir ce qui est considéré comme laid peuvent devenir des révélateurs de notre société.

En tant que scénographe, penser un espace en apparence familier, banal et quotidien, puis chercher à le décaler pour y faire surgir le fantastique est une démarche qui m'intéresse énormément et que j'ai pu développer lors d'un projet à l'Ensatt : *Grand Battement*, solo écrit et mis en scène par Marie Depoorter, comédienne de ma promotion.

À la rentrée 2019, Marie Depoorter m'a proposé de créer la scénographie pour son solo joué en décembre 2019. Le texte qu'elle a écrit, *Grand battement*, met en scène une jeune femme dont la vie est consacrée à la danse classique. Sa pratique intensive, la recherche perpétuelle de la perfection ainsi que sa relation fusionnelle avec sa mère l'oppressent et l'on rendue froide et insensible. Le désir qu'elle commence à ressentir pour son partenaire de danse va lui faire perdre complètement le contrôle. Pour elle la sexualité n'existe qu'à travers les films pornographiques qu'elle va régulièrement regarder dans des sex-shops, pour elle l'acte sexuel doit être comme la danse classique : méthodique et mécanique. Tout en répétant le ballet *Giselle*, elle nous raconte ses répétitions au studio de danse, et l'arrivée de ce désir incontrôlable pour ce garçon. Telle-ment incontrôlable qu'elle finit par le tuer

un soir chez elle.

Marie avait le désir de créer un espace avec un fort effet de réel, et que ce lieu devienne une boîte à jouer pour elle. Dans la première version du texte, l'action se passait dans l'appartement de la mère et la fille, et à travers le récit de souvenirs d'autres espaces étaient convoqués : un studio de danse et un sex-shop nommé le Strip Bridge. J'ai donc travaillé pendant un mois pour aboutir à une proposition pour ce texte-là. Cependant, le premier jour des répétitions Marie s'est rendu compte que l'espace de l'appartement ne lui permettait pas la liberté de mouvement qu'elle souhaitait, et nous avons donc pris la décision de changer radicalement d'endroit en recréant sur scène un studio de danse. C'est cette première proposition qui est restée au stade de croquis que j'aimerais présenter ici.

Quand j'ai rencontré Alice Duchange elle m'a expliqué que, dans son travail avec Les Hommes Approximatifs, le surnaturel et l'étrange ne provenaient pas de la scénographie mais de la lumière, du son, et des costumes. La scénographie est au contraire le contrepoint : le visuel qui rattache le spectateur au réel. Il n'y a pas de changement de décor, et nous restons, nous public, dans le même espace tout au long de la représentation. Comme j'ai pu le développer auparavant cet espace provoque un effet de réel assez impressionnant. Pour *Grand battement*, je me suis demandé comment à partir d'un espace réaliste, le surnaturel pouvait naître de la scénographie, et bien sûr être renforcé par la lumière et le son.



4.1 Un appartement oui, mais quelle pièce ?

Marie souhaitait que l'action se passe chez la mère et la fille, que la scénographie soit un espace clos, et que le rapport scène / salle soit frontal. La première phase de mon travail a donc été de réfléchir à quoi pouvait ressembler l'intérieur de ces deux femmes : sommes-nous en ville ou à la campagne ? S'agit-il d'un appartement ou d'une maison ? Quelle taille fait-il ? Quelle(s) pièce(s) allons-nous donner à voir au spectateur ? Quelle est la position du spectateur par rapport à cet espace ? Est-il intégré ou souhaitons-nous créer de la distance ? Nous avons rapidement conclu qu'un petit appartement de ville était le plus logique. La première didascalie du texte m'a donné une piste de recherche « Elle range frénétiquement. Elle a un œil au beurre noir. Elle commence à préparer une pâte à crêpe »⁶⁸.

Cette première action m'a amenée à m'intéresser à l'espace de la cuisine. Sa symbolique

me questionnait beaucoup : c'est un espace quotidien, mais c'est avant tout l'espace de l'oppression de la femme. Dans la pièce il y a toute une analogie entre la danseuse et le rôle qu'elle est en train de préparer : celui de Giselle. Giselle est punie d'aimer, elle subit le poids de la société patriarcale et machiste dans laquelle elle vit.

L'ustensile de cuisine m'intéressait aussi. J'avais envie de détourner cet objet du quotidien, d'en faire quelque chose de monstrueux à travers l'accumulation ou la disproportion par exemple. Certains ustensiles de cuisine peuvent évoquer de véritables armes de guerre ! J'avais notamment en tête la performance filmée *Semiotics of the kitchen* créée par Martha Rosler en 1975. Dans cette vidéo, l'artiste parodie une démonstration de cuisine. Méthodiquement, et par ordre alphabétique elle présente chaque instrument essentiel à la ménagère des années 70. Elle détourne cette présentation en les utilisant de façon contre naturelle : elle balance violemment une casserole dans un plat transparent, bat un bol en verre avec un fouet en métal, mime de poignarder dans l'air avec une fourchette etc... Pour dénoncer la servitude des femmes, elle utilise les objets qui

68 DEPOORTER, Marie, *Grand Battement*, 2019, p.1.

les aliènent et laisse de côté le langage car selon l'artiste « quand une femme parle, elle nomme sa propre oppression »⁶⁹.

69 Martha Rosler: *positions in the life world*, Ikon Gallery, Birmingham, Grande-Bretagne, Generali Foundation Vienna (Autriche), MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1998.

4.2 Organisation structurelle de l'espace

Toutefois l'espace de la cuisine avait comme défaut, si nous voulions garder un certain réalisme, d'être trop exigu sachant que Marie danse dans la pièce. J'ai donc commencé à travailler un espace de salon avec une cuisine ouverte à l'américaine. Cela me permettait d'avoir un espace assez grand, tout en ayant la possibilité d'intégrer des outils de cuisine accrochés sur les murs et que leur symbolique soit présente visuellement.

La deuxième étape de ma recherche a été de me questionner sur l'agencement de cet espace : où se trouve la porte d'entrée ? La zone cuisine ? La rue ? Est ce qu'il y a d'autres portes qui mènent à d'autres pièces de l'appartement ? Et comment hiérarchiser visuellement ces différents espaces ?

Je me suis aperçu que je reproduisais une façon de travailler dont Alice Duchange m'avait parlé. Quand elle pense une scénographie sans changement de décor, donc un espace unique, cet espace est en fait composé de l'imbrication de plusieurs fragments de réel qui créent des micro-Mondes. Par exemple dans *Saigon* on remarque différentes « zones » dans la scénographie : le bar, le karaoké, la salle de restaurant, la cuisine, le sas d'entrée. En jouant sur la taille de ces différentes zones ou sur les contrastes de couleur, le scénographe peut créer une lecture hiérarchisée de l'espace tout en conservant un visuel d'ensemble cohérent pour le spectateur.

Voici un dessin de la proposition finale. L'espace est une pièce fermée par trois murs, coupés net à l'avant-scène. J'avais l'envie que le public se sente inclus dans cet espace. Les meubles à l'avant-scène rompent donc le quatrième mur pour donner la sensation que le salon continue dans l'espace des spectateurs. Je souhaitais aussi que le sol se prolonge sous les pieds du premier rang. L'espace que j'avais créé était donc assez concret et familier pour que chacun puisse s'y identifier : un appartement banal rempli de meubles Ikea, en somme l'appartement ordinaire d'une « famille ordinaire ».

Ma dernière étape de recherche s'est donc portée sur la distorsion de cette réalité que j'avais pensée : comment créer des failles, des décalages dans cet environnement familier et banal ? Comment l'anodin pourrait-il devenir digne d'intérêt et ouvrir d'imaginaires ?

4.3 Distordre le réel

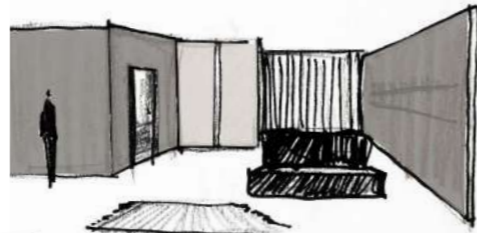
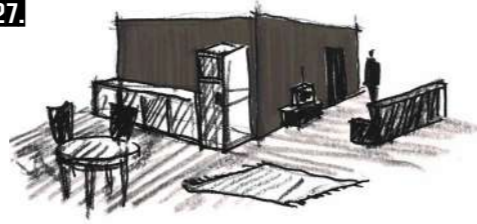
Dans *Grand battement*, la danseuse raconte ses souvenirs et emporte le spectateur dans d'autres espaces : un studio de danse et un sex shop. Nous avons évoqué avec Marie la possibilité que ces lieux existent physiquement au plateau, sans changement de décor important.

Je me suis demandée comment tout en restant dans le même espace, je pouvais réussir à évoquer visuellement ces espaces rêvés. L'appartement deviendrait alors une surface de projection mentale où une simple bibliothèque Billy pourrait évoquer les rayons d'un sex-shop.

J'ai principalement travaillé ces « trucages » sur le mur du lointain. Au centre j'ai créé une grande fenêtre avec deux miroirs sans tain

et un système de rideaux devant. Trois positions différentes sont alors possibles. En première position les rideaux sont fermés et on peut imaginer une fenêtre derrière ; en deuxième position les rideaux sont ouverts révélant les miroirs, ce qui permet de bas-

27.



30.



culer dans l'univers du studio de danse ; en troisième position les rideaux sont complètement ouverts, dévoilant deux ouvertures de part et d'autre des miroirs. Ces deux ouvertures contiennent chacune un tabouret et par un jeu d'éclairage, elles deviennent des cabines de sex-shops.

J'avais aussi pensé travailler sur des décalages qui ne demandent pas de manipulation mais perturbent juste légèrement l'environnement visuel du spectateur. Par exemple dans la cuisine j'aurais souhaité suspendre une grande quantité d'ustensiles de cuisine, et qu'ils soient un peu disproportionnés ; ou alors travailler sur des meubles de cuisine un peu trop petits et dans des teintes pastel pouvant suggérer une dinette de petite fille.

Je n'ai malheureusement pas pu tester au plateau ces idées à l'échelle 1. Cependant, ce projet m'a ouvert une nouvelle piste de recherche sur la possibilité de ne pas voir un objet, un meuble, une forme, uniquement pour ce qu'ils évoquent au premier coup d'œil, mais de réfléchir à toutes leurs possibilités d'évocation.

27. *Esquisses de recherche*

28. *Proposition définitive*

29. *Evolution du décor*

30. *Visuels d'inspiration*

31. *Système de rideaux au lointain*

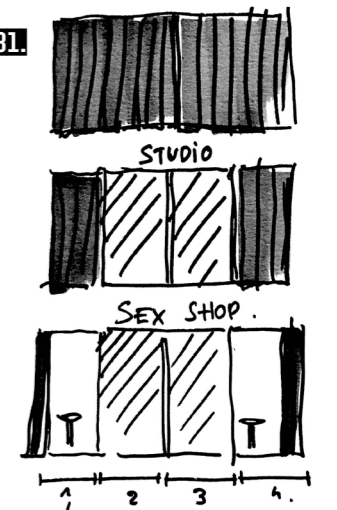
29.



30.



31.



CHARITRE 3

L'OBJET ARRACHÉ AU RÉEL : « SCÉNO-MUSÉE »

Une tasse à café, sale, gît sur la table, quelques miettes de gâteau parsèment une soucoupe, la petite cuillère posée négligemment à côté a laissé une trace sur la toile cirée encore humide. Quelqu'un était là il y a peu de temps. La froissure d'un papier révèle que des mains l'ont saisi. La trace de rouge à lèvres sur la tasse nous indique qu'une femme y a trempé ses lèvres. Les chaussons enlevés à la volée dans l'entrée sous-entendent l'impatience de se glisser dans son lit après une longue journée...

S'intéresser au quotidien, c'est s'attacher à observer les traces du passage du vivant. Regarder la vie au microscope c'est s'arrêter sur le détail, sur ce qui semble en apparence insignifiant. Les objets qui peuplent nos vies se patinent de notre présence. Ils sont les ancrés de nos souvenirs, les témoins fragiles des temps présent et passé. *L'objet*, mot provenant du latin *objectum* signifiant la chose placée devant, se définit comme « toute chose concrète, perceptible par la vue, le toucher » ou encore comme « une chose solide considérée comme un tout, fabriquée par l'homme et destinée à un



32. *TRACE 1*, Clara Georges Sartorio, Champigny-sur-Yonne, 2019



33. *Le présentoir à souvenirs*, Clara Georges Sartorio, Die, 2020

certain usage ».⁷⁰ Objet utilitaire ou objet inutile, objet décoratif, mobilier, objet d'art, objet souvenir, objet insignifiant, objet laid, beau, kitsch...

Comme je l'ai décrit auparavant, la rencontre avec le réel, que ce soit par la flânerie, l'errance, ou l'enquête, donne lieu à une collecte : on photographie, dessine, écrit à partir de ce qu'on a observé. On essaye par tous les moyens possibles de retranscrire son expérience. Malheureusement on ne peut pas découper un morceau de paysage et l'emporter avec soi. Mais on peut prélever un petit bout de réel : un objet par exemple. N'avez-vous jamais ramassé sur une plage un coquillage ou un petit caillou ? On le glisse dans sa poche et on l'oublie. Puis quelques mois plus tard, on remet le même imperméable qu'on avait rangé au fond du placard et on retrouve ce fragment oublié : tous les souvenirs reviennent en tête. Saisir le quotidien c'est essayer de le raconter et le présenter, et cela peut passer

par l'action d'en ponctionner des fragments : un peu à la manière d'un enfant qui fait l'inventaire d'un espace naturel en créant un herbier. J'ai envie de m'intéresser à ceux qui récoltent, rassemblent, glanent des objets (ce terme inclut le mobilier) ; à ces explorateurs du quotidien qui dressent ainsi le portrait d'un lieu, d'une époque ou d'une personne. Ces objets sont en apparence ordinaires et banals mais en les utilisant comme matière propice à la création artistique, les artistes leur confèrent un caractère extraordinaire. D'objet de consommation, l'objet est alors regardé pour lui-même au-delà de son caractère utilitaire.

Après m'être intéressée aux démarches de création d'exploration du réel, puis au glissement de l'observation du quotidien vers la création au plateau de scénographies réalistes où l'extraordinaire peut naître de l'ordinaire, je m'intéresse dans ce dernier chapitre aux objets qui peuplent ces microcosmes habités. Car je pense qu'il existe une relation intrinsèque entre la volonté de

70 Dictionnaire Larousse en ligne.

mettre en scène le présent dans sa dimension quotidienne et la prolifération d'objets dans la scénographie. Tout particulièrement chez Anna Viebrock et Alice Duchange, l'aspect habité des espaces qu'elles créent provient en partie de la profusion d'objets : ils confèrent au microcosme dans lequel évoluent les comédiens un caractère vivant et authentique.

Ces objets diffèrent de l'accessoire car ils ne sont pas forcément présents sur scène pour permettre au comédien d'effectuer une action, ils existent pour ce qu'ils sont. Dans son mémoire intitulé *Poétique de la banalité*, Floriane Jan met en lumière la différence entre l'objet théâtral et l'accessoire. Elle explique : « L'accessoire permet au comédien de faire semblant de manger, d'écrire, de se battre pour que tout cela semble vraisemblable. L'objet théâtral joue à côté du comédien, la gourmandise, le désir, la guerre... ».⁷¹ L'objet ouvre ainsi des portes dans l'imaginaire du spectateur sans qu'il y ait forcément besoin de manipulation de la part du comédien.

Les objets des scénographies d'Anna Viebrock et Alice Duchange sont des objets ordinaires du quotidien. Bien sûr certains sont choisis car ils présentent une esthétique intéressante, un caractère drôle, mais ce sont des objets qui sont familiers pour le spectateur. Ils sont donc porteurs d'une mémoire à la fois individuelle (la petite histoire liée au souvenir) et collective (la grande Histoire liée à une époque). Ces objets ont été prélevés dans le réel lors de la phase d'exploration du quotidien préalable à la

création du spectacle. Ce sont soit des objets de récupération (brocantes, Emmaüs, dons de particuliers etc...), soit des répliques d'objets réels pris en photo. Par exemple pour le spectacle *Riesenbutzbach, eine Dauerkolonie* Anna Viebrock a fait refaire à l'identique une porte qu'elle avait découverte à Gand en Belgique. De même le carrelage vert de la scénographie de *Saigon* est la copie du carrelage d'un restaurant qu'Alice Duchange a découvert lors du voyage de la compagnie à Hô-Chi-Minh Ville. Lors de notre entretien elle m'expliqua : « **Le carrelage vert de Saigon je l'ai pris dans le réel par exemple, un restaurant qui était tout vert comme ça. Et c'était fou parce que quand les acteurs sont retournés au Vietnam après la première session de répétition en France, le restaurant n'existait plus. Ça me rend dingue parce que le restaurant existe encore, mais dans la fiction de notre histoire, tu vois comment les bouts de la réalité continuent à se mélanger dans l'histoire de la scéno.** ».

À travers cette anecdote on voit bien comment la scénographe est créatrice de mémoire : elle permet à un élément détruit dans le réel de continuer à exister sur un plateau de théâtre. La fiction devient ici presque plus réelle que la réalité elle-même !

Certains de ces objets pourraient donc être considérés comme des « objets pauvres », selon la formule de Tadeusz Kantor. Voici la définition qu'en livre Jean Luc Mattéoli : « **L'objet que Kantor commence à utiliser en 1944 n'est pas l'accessoire ordinaire des théâtres : c'est un objet « vrai ». Cela signifie qu'il n'a pas été fabriqué pour les besoins de la mise en scène, mais qu'on l'a « arraché à la réalité de la vie » pour l'installer sur l'espace scénique, et l'y faire jouer. Cet objet vrai est aussi un objet « pauvre », en raison de son appartenance à « la réalité du rang le plus bas » : vieilles planches**

⁷¹ JAN, Floriane, *Poétique de la banalité*, Mémoire de DNSEP Scénographie de la HEAR, Strasbourg, 2014, p.44/45.

ou échafaudages de chantier, roue maculée de boue, chaises ordinaires, costumes élimés. Ce choix de l'objet extrait d'un réel sans grâce ni valeur est le signe, selon Kantor, d'une révolte née des convulsions de l'Histoire « contre toutes les saintetés prônées officiellement, contre tout ce qui est « confirmé » » : en bref, contre l'idée de Beauté telle que l'ont véhiculée quatre siècles d'une histoire de l'art rendue désormais caduque par les cataclysmes historiques et économiques du XXe siècle. »⁷²

L'objet des scénographies réalistes auxquelles je m'intéresse a lui aussi été « arraché à la réalité de la vie », mais peu importe qu'il ait été reproduit ou non pour les besoins de la représentation. L'important est qu'il se produise un effet de réel, qu'on puisse croire que cet objet est vrai. Anna Viebrock et Alice Duchange m'apparaissent comme des sortes d'archéologues du quotidien. Le regard qu'elles nous proposent d'adopter sur ces fragments extraits du réel n'est pas uniquement celui d'un spectateur de théâtre, mais pourrait s'approcher de celui du visiteur de musée. En étant transportés de la réalité vers les plateaux de théâtre ces objets du quotidien, traces du présent et du passé, acquièrent un statut d'objet théâtral, mais aussi un statut d'objet exposé proche de celui de l'objet muséal. Ainsi s'opère un glissement de l'espace scénique vers un espace muséographique, qui rend trouble la frontière entre la fiction et la réalité. Cela m'amènera également à m'interroger sur la question de la frontalité de ces espaces : et si le spectateur pouvait également les arpenter, les explorer ?

⁷² TADEUSZ, Kantor cité par MATTÉOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre dans le théâtre contemporain*, Images Re-vues, 2007, [en ligne], disponible sur : <URL = <http://journals.openedition.org/imagesrevues/125>>.

1. LA MISE EN SCÈNE



34. *Vue de l'exposition : les forêts natales, arts d'Afrique équatoriale atlantique, © musée du quai Branly - Jacques Chirac, photo Gautier Deblonde*

35. *Musée archéologique de Civaux, Anonyme*

36. *Musée du quai Branly, Anonyme*

Pour analyser le rapport au musée qu'entretiennent Alice Duchange et Anna Viebrock, il me semble nécessaire dans un premier temps d'observer les codes de mise en scène des objets de musée. Mon étude porte sur les objets du quotidien. Ces derniers sont majoritairement présents dans les musées de société ainsi que les musées ethnographiques, j'ai donc principalement axé mes recherches sur cette catégorie de musées. On observe depuis quelques années que le théâtre s'infiltré de plus en plus dans les expositions avec notamment l'apparition de la scénographie d'exposition : l'exposition devient spectaculaire et le parcours du spectateur est guidé par une pensée dramaturgique qui fait de la rencontre entre le visiteur et l'objet un événement spectaculaire, et souvent interactif. Ce n'est pas cette forme de mise en scène qui m'intéresse ici mais plutôt les codes de présentation « classiques » de l'objet muséal qui évoquent tout de suite pour chacun l'univers du musée.

L'objet est souvent isolé spatialement et mis en valeur sur un piédestal, donc en hauteur. Le visiteur peut tourner autour pour l'observer dans son intégralité. Parfois, si l'ob-

DE L'OBJET MUSÉAL

jet est présenté le long d'un mur, un miroir permet de voir sa face cachée. La mise en lumière est essentielle car elle renforce son isolement spatial. Les objets présentés forment des collections, ils sont donc dans certains cas présentés par groupes pour souligner les liens qui existent entre eux : même provenance, même époque, même culture... La plupart du temps un cartel accompagne l'objet exposé et donne au visiteur les informations essentielles (date, lieu d'origine, type d'objet etc...). Le visiteur peut observer l'objet de près dans ses moindres détails, même si pour des raisons de protection il est souvent mis sous vitrine : il ne peut être touché ni manipulé. Il y a donc une barrière physique entre le visiteur et l'objet matérialisé par une vitrine, un cordon de sécurité, ou encore une ligne tracée au sol. Ces codes se retrouvent dans à peu près tous les musées et nous pouvons facilement les reconnaître : un objet exposé dans une vitrine et mis en lumière nous évoque tout de suite l'univers du musée.

Par ailleurs pour rendre l'exposition plus « vivante » certains musées optent pour la recontextualisation de l'objet et le mettent en scène dans son milieu d'origine en créant des reconstitutions historiques ou des dioramas.



37. *Tenement Museum, © Tenement Museum, New York*

38. *Saez-Velez Home Puerto Rican family in the 50s, © Tenement Museum, New York*



2. LE MUSÉE, GAGE D'AUTHENTICITÉ



Où comment *Brazul* m'a dupée...

Le musée pourrait être défini comme « une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation. [...] Le musée est une institution organisée : il possède des objets venant de la nature ou créés par l'homme qui ont été collectés et souvent achetés par le musée lui-même ou par des particuliers qui les lui ont ensuite donnés. Ces objets conservent la mémoire des choses : c'est le patrimoine. »⁷³

Cette notion de « témoins matériels » montre bien que les éléments exposés dans les mu-

⁷³ Service culturel des musées d'Orléans, *Qu'est-ce-qu'un musée ? Dossier destiné aux enseignants*, [en ligne], disponible sur : < URL = http://musees.regioncentre.fr/sites/default/files/ged/v1/JXKV-quest_ce_qun_musee.pdf, consulté le 21.01.20.

sées ont un caractère véritable puisque le terme « témoin » renvoie à l'idée de certitude et de preuve. Ces objets de musée ont été prélevés « dans la réalité de la vie ». Ils témoignent de notre histoire et mémoire commune. Le visiteur de musée croit donc instinctivement à l'authenticité des fragments qui lui sont présentés (à la différence du théâtre qui appartient au monde de la fiction). Je me souviens d'une exposition qui m'avait profondément marquée alors que j'étais enfant. On nous expliquait dès le début que les traces d'une ancienne tribu inconnue jusqu'alors avaient été découvertes au cœur de la jungle amazonienne entre le Venezuela et le Brésil. Cette civilisation avait connu un essor important pendant plusieurs siècles puis s'était éteinte tragiquement. Il y avait des photos, des décors qui mettaient en scène les explorateurs qui étaient partis sur les traces de cette cité perdue. Des documents et des objets comme des poteries semblaient attester de l'existence de ce peuple. Mais à la fin de l'exposition on nous annonçait que tout cela était complètement faux. Cette mise en scène avait pour vocation de sensibiliser le public aux mécanismes qui conduisent une société à sa perte.

J'étais complètement choquée, me disant que c'était inconcevable qu'un musée d'archéologie puisse jouer avec ma crédulité d'enfant (quoique mon père avait été aussi bien dupé que moi).

J'ai mis quelque temps à retrouver le nom de cet événement : il s'agit de l'exposition

Brazul, présentée au Musée Romain de Lausanne-Vidy de novembre 2010 à avril 2011, et créée par Christian Denisart et Laurent Flutsch. Le projet *Brazul* est à la fois une exposition au Musée romain dirigé par Laurent Flutsch (archéologue et humoriste), et une conférence-spectacle de la compagnie suisse des Voyages extraordinaires créée par Christian Denisart (metteur en scène et musicien) et Gilbert Maire (scénographe et créateur lumière). Autour de cette fausse découverte des Brazuliens, c'est toute une mythologie que l'équipe a développée : la civilisation Brazulienne aurait duré neuf siècles, du deuxième siècle au septième siècle avant J-C. La population était dirigée par une caste surpuissante de potiers. À partir du sixième siècle avant J-C la production de poterie aurait atteint la production de masse, faisant baisser la qualité, et entraînant l'épuisement des ressources en bois et la pollution de l'eau à cause des vernis utilisés pour les poteries.

C'est une nouvelle forme d'archéologie que

³⁹ *Exposition Brazul, Poteries*
© Arnaud Conne

⁴⁰ *Exposition Brazul, Vitrines*,
© Arnaud Conne



propose ici Laurent Flutsch: une « archéologie imaginaire »⁷⁴ pour dénoncer, à travers la fiction, les mœurs de notre temps. En effet l'effondrement de la société Brazulienne nous renvoie bien à nos problématiques actuelles : croissance économique et démographique hors de contrôle, surconsommation et surproduction, déforestation, épuisement des ressources, guerres etc... À la sortie de l'exposition un écran montrait les statistiques de la planète en temps réel, poussant la comparaison jusqu'au bout. Il s'agit donc ici de s'emparer du registre de la fiction pour rendre le réel plus percutant. L'exposition *Brazul* a été créée dans un vrai musée. Tous les codes de la mise en scène muséale étaient utilisés pour ne laisser aucun doute quant à la tangibilité des faits et objets exposés. Certains artistes de théâtre s'emparent eux aussi de l'univers du musée et de ses codes de mise en scène pour pousser au paroxysme la friction entre réel et fiction déjà présente dans leurs scénographies.

⁷⁴ EPFL-actualités, *Communiqué de l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne sur l'exposition Brazul*, Ed.Mediacom, Lausanne, 29 Mars 2011.

3. FAUX MUSÉES



Quand le réel et la fiction se confondent

« Le travail de notre compagnie implique un temps de recherche que l'on pourrait appeler enquête. Par exemple, pour *Elle brûle*, notre façon « d'inventer des faits » a été d'interviewer plusieurs personnes d'un village sur Emma Bovary, qui a inspiré le personnage de notre pièce qui s'appelle Emma. Cet être de fiction entrait alors dans la vie de ces gens. La fiction nous permettait de rencontrer le réel et le réel nous renvoyait à la fiction. »⁷⁵

Caroline Guiela Nguyen

⁷⁵ Manuel Piolat Soleyman, *Entretien / Caroline Guiela Nguyen*, La terrasse, publié le 27 septembre 2014, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://www.journal-laterrasse.fr/focus/entretien-caroline-guiela-nguyen/>>, consulté le 12.01.20>.

J'ai expliqué dans le chapitre 1 que la démarche de création dans le réel de la compagnie des Hommes Approximatifs relevait d'une démarche d'enquête. Pour leur spectacle *Elle brûle* créé en 2014, la compagnie a poussé au paroxysme cette volonté d'enquêter dans le réel en créant un espace de travail indéfini où fiction et réalité se confondent. Comme je l'ai précisé auparavant, le spectacle s'inspire d'Emma Bovary et d'un fait divers : l'affaire Jean-Claude Romand. *Elle brûle* raconte l'histoire de la famille Bauchain : Emma et Charles Bauchain vivent dans une petite ville de campagne avec leur fille Manon. Charles est médecin. Sa femme s'enfonce progressivement dans la dépression sans qu'il ne s'en rende compte. Un jour elle décide de ne pas se rendre au travail et c'est le début d'une mort lente et silencieuse. Emma finit par se suicider. Le spectacle s'in-

téresse à ceux qui peuvent vivre des années à côté de quelqu'un qui traverse un drame intérieur sans même s'en rendre compte et pose la question : « Comment peut-on vivre à côté de quelqu'un qu'on aime sans jamais s'apercevoir qu'il est désespéré ? »⁷⁶

La compagnie crée donc un faux fait divers : le suicide de cette jeune femme. Ils décident d'ancrer leur fiction dans le réel en choisissant comme lieu du drame un petit village de campagne qui existe vraiment. La scénographie pensée par Alice Duchange a été inventée à partir de l'extérieur d'une maison qui elle aussi existe réellement.

Les Hommes Approximatifs créent toute une constellation de documents qui attestent de la réalité de ce fait divers : ils publient de faux articles de journaux, Caroline Guiela Nguyen se transforme en journaliste dans une vidéo où elle met en scène une fausse équipe de TV partie interviewer les habitants de la ville où Emma s'est suicidée. Lors de la présentation du spectacle au Théâtre de la Colline la metteuse en scène apporte une boîte qui contient les affaires d'Emma : « [...] son petit débardeur, des photos de son mariage, des tickets de métro [...] ».⁷⁷ Caroline Guiela Nguyen explique que dans cette petite boîte « il y a un paysage comme si tout à coup on rentrait dans la vie de quelqu'un ».⁷⁸ La restitution de cette fausse enquête a pris forme à travers un musée que le spectateur pouvait visiter avant la représentation. Un musée que la compagnie a appelé *Le musée d'une famille ordinaire*.

⁷⁶ La Colline - Théâtre national, *Elle brûle*, présentation par Caroline Guiela Nguyen, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://www.colline.fr/spectacles/elle-brule>>, consultée le 05.01.20.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

« [...] Une intimité gît là, vous reconnaissez les objets d'une vie, une famille a mangé là encore récemment, n'est-ce pas, et ces tiroirs, où l'on allait chercher chaque matin un vêtement pour s'habiller, on dirait qu'ils n'ont même pas eu le temps de prendre la poussière. On est allé cueillir des formes et des moments d'un quotidien. Vous vous demandez si vraiment ça vous regarde, ces bijoux, ces jouets, cette armoire à pharmacie, cette poubelle de salle de bain. On dirait le musée d'une vie ordinaire, la petite anthropologie d'une famille occidentale. Vous commencez à chercher ce que ces objets peuvent avoir en commun, ce qu'ils racontent d'un lieu, d'une famille. Vous commencez à comprendre que si tous ces objets ont été réunis ici c'est qu'ils proviennent du même gisement. Vous commencez à vous imprégner d'un morceau de monde qu'on a décortiqué et reconstitué pour vous. [...] »⁷⁹

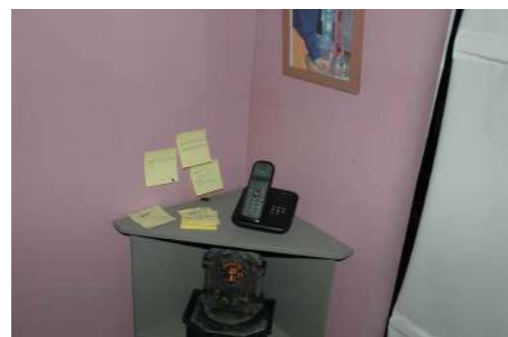
Mariette Navarro

Le public pénètre dans un espace pensé comme une extension de la scénographie. Alice Duchange a reconstitué certaines zones de la maison qui ne sont pas visibles dans le décor comme le couloir d'accès au salon et la salle de bain. Nous sommes plongés dans l'intimité de la famille Bauchain.

Dans l'entrée, des dessins d'enfants et des photos de la famille sont accrochés, un manteau est suspendu à une patère, la lumière est allumée, mais personne n'est là pour nous accueillir. C'est comme si cette famille avait quitté sa maison précipitamment. Mais la mise en scène nous saute aux yeux assez rapidement : une boîte comme une petite

⁷⁹ NAVARRO, Mariette, *Ci gît la vie d'une famille ordinaire 2013*, Petit oiseau de révolution, Blog de Mariette Navarro, [en ligne] disponible sur : <URL = <http://petit-oiseau-de-revolution.eklablog.com/elle-brule-c19098607/2>>, consulté le 10.01.20.

vitrine est remplie de clés et accrochée sur le mur. Alice Duchange convoque deux types de mise en œuvre scénographique tout au long de la visite : d'un côté la reconstitution de la maison des Bauchain qui nous donne la sensation de visiter une « vraie maison », de l'autre la mise en scène des objets quotidiens des Bauchain comme dans un musée c'est-à-dire mis sous vitrine.



Tout au long de la visite des vitrines artisanales faites dans des boîtes d'appareils électroménagers, boîtes à chaussures etc... parsèment les murs et sont remplies d'objets ordinaires. Ces objets du quotidien deviennent des sortes de pièces à conviction, témoins silencieux de la vie de la famille. La mise sous vitrine en fait des objets fragiles et précieux à observer avec attention.

Par endroits des traces de vie ont été conservées comme ces post-it à côté du téléphone. Ils donnent à l'espace un aspect vivant : on dirait un arrêt sur image, comme si on avait figé dans le temps un moment de vie. Dans la salle de bain même les choses les plus banales du quotidien comme ce tube de dentifrice à moitié vide ont été muséifiées. Il y a aussi cette sorte d'autel encastré dans le mur ou des livres, des CD, des petits bibelots sont mis en lumière comme des œuvres d'art ou encore des reliques : Alice Duchange sacralise ici de simples objets du quotidien.

Pour créer ce *Musée d'une famille ordinaire* Alice Duchange s'est rendue dans de vrais musées comme le Musée de la vie Bourguignonne. Dans son carnet de recherche elle analyse comment sont présentés les objets exposés et se questionne sur ces codes de mise en scène propres au musée : l'objet doit-il être accompagné d'un cartel ? La déambulation du spectateur doit-elle être laissée libre ou faut-il la guider ? Elle explique jouer avec à la fois la reconstitu-

tion de l'intérieur des Bauchain et en même temps donner la sensation au public qu'il est encore dans un musée. Dès lors elle crée « différents niveaux de réalité »⁸⁰ qui brouillent les frontières de l'exposition et nous amènent à nous demander ce qui fait partie de l'exposition et ce qui n'en fait pas partie.

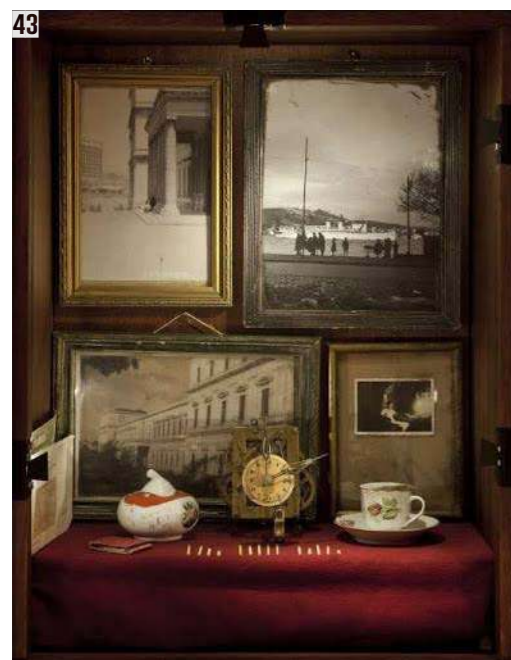
Tous ces objets ont en réalité été glanés chez une multitude de personnes, mais en les rassemblant la scénographe nous fait croire qu'ils proviennent du même « gisement »⁸¹ et en cela qu'ils constituent une collection témoignant du mode de vie des Bauchain. D'objets ordinaires du quotidien, ils deviennent objets de musée dignes d'être exposés dans des vitrines, et acquièrent donc un nouveau statut : celui de vestige, c'est-à-dire quelque chose qui reste à l'inverse de l'objet de théâtre qui a vocation à disparaître après la représentation. L'insignifiant ainsi sacralisé est érigé au même rang que celui d'objet de musée, dès lors son caractère authentique renforce l'aspect réel de l'histoire des Bauchain. Les limites temporelles et spatiales de la représentation théâtrale sont brouillées : le musée de l'ordinaire prolonge la scénographie d'*Elle Brûle* ; les objets de la famille Bauchain sont désormais conservés dans un musée. Même si la visite de ce dernier est intrinsèquement liée au moment où le public vient voir le spectacle, on a la sensation que ce musée pourrait être pérenne. Le musée de la vie ordinaire, surenchère réaliste, est un artifice qui donne l'illusion de la vérité : fiction et réalité s'y confondent.



41. *Musée d'une famille ordinaire, Les Hommes Approximatifs*, scéno. Alice Duchange, Photos © Alice Duchange

80 Carnets de recherches d'Alice Duchange pour *Elle Brûle*

81 NAVARRO, Mariette, op.cit



Mes recherches sur le spectacle *Elle Brûle* m'ont amenée à découvrir l'auteur turc Ohran Pamuk et son dernier livre *Le musée de l'innocence*, donné en référence par la compagnie dans le dossier de production du spectacle. *Le musée de l'innocence*, c'est un grand roman d'amour : en 1975 Kemal, un jeune homme issu de la classe bourgeoise

stambouliote, est censé se marier avec Sibel, sa fiancée. Il rencontre Füsün, une parente éloignée dans une boutique de mode pour femme. Il en tombe très amoureux. Malheureusement Füsün va disparaître. Kemal va donc s'atteler à construire un musée entier consacré à son amour perdu. Ce musée rassemble toutes sortes d'objets : certains ont appartenu à Füsün, d'autres commémorent des moments que Kemal a passés avec elle.

Pour ce livre paru en 2006 Ohran Pamuk reçoit le prix Nobel, et avec l'argent reçu il peut enfin mettre son projet à exécution : en 2012 le musée de Kemal dans *Le musée de l'innocence* voit le jour à Istanbul. À l'intérieur du musée, il y a quatre-vingt-trois vitrines : une pour chaque chapitre du roman. Toutes contiennent des objets du quotidien, qui à la façon d'un cabinet de curiosité, sacralisent de simples moments de vie. Avec ce musée, l'auteur donne vie à sa fiction, brouillant les frontières entre le réel et l'imaginaire. L'idée du musée n'est pas née après l'écriture du roman. Ohran Pamuk, comme Marcel Proust, ne peut pas décrire un objet sans l'avoir sous les yeux. Il a donc commencé à collectionner les objets du musée en même temps qu'il écrivait son livre.

« (le journaliste à Ohran Pamuk) Donc, ici, on est toujours dans la fiction ?
 Oui, et j'aime cette impression. À l'intérieur, dans cette maison, l'atmosphère est totalement différente de l'atmosphère qui règne à l'extérieur. Malraux a écrit *Le musée imaginaire*, mais ce n'était qu'une métaphore, car son musée reste un musée de papier. Ici, on est devant une collection d'objets réels. J'aime les musées, car ce sont des espaces où le temps est gelé, et on pourrait dire que ce musée est simplement l'endroit où est gelée, préservée, la vie quotidienne telle qu'on la menait dans la bourgeoisie occidentalisée de l'Istanbul de la seconde

moitié du XXe siècle. La différence, c'est que ces objets, je les ai collectionnés avant d'écrire le roman. J'avais déjà le projet de faire un musée avec tous les objets que je décrirais dans ce roman, et de toute façon je ne peux pas décrire un objet et l'insérer dans un roman si je ne l'ai pas tenu dans mes mains. Alors appelez ça art conceptuel ou art contemporain, cela m'est égal. Mais je crois de plus en plus à une chose : en art comme en littérature, ce qui déclenche la création, ce n'est pas seulement la volonté de transmettre un message, mais le désir de se confronter physiquement avec la vie. Et avec les objets de la vie. »⁸²

La collection des objets du Musée de l'innocence a donc commencé alors qu'Ohran Pamuk écrivait encore le roman. Ils ont été récoltés à droite à gauche dans des brocantes, chez des particuliers etc... ils n'ont bien sûr pas vraiment appartenu aux personnages du roman qui n'existent pas ! Pourtant, en créant ce musée, l'auteur donne la très forte sensation que ces personnages ont réellement vécu. Ainsi la fiction imaginée par Ohran Pamuk prend corps dans le réel à travers un musée qui a vocation à exister de façon pérenne. La question de la mémoire est ici centrale. Les objets exposés sont tous liés aux souvenirs personnels de Kemal, mais ils sont aussi caractéristiques de la vie des stambouliotes dans les années 70. Ohran Pamuk réconcilie ainsi la petite et la grande histoire et nous montre qu'un objet souvenir, support d'une mémoire individuelle peut aussi être support d'une mémoire collective. À travers une histoire personnelle et intime, c'est tout le portrait d'une génération qu'Ohran Pamuk dresse ici.

82 Le point culture, *Un prix Nobel contre les grands musées*, [en ligne], disponible sur : < URL = https://www.lepoint.fr/culture/le-roman-entre-au-musee-11-10-2012-1518447_3.php>

L'auteur donne de l'importance à des objets du quotidien en apparence ordinaires en les liant à des souvenirs de l'ordre de l'émotionnel : c'est l'assemblage de ces différents objets dans les vitrines qui crée un paysage mental capable de nous évoquer nos propres souvenirs. Ainsi la vitrine *La souffrance de l'attente* pourra plonger dans une douce mélancolie celui qui aura vécu l'attente de l'être aimé pendant de longues heures à la terrasse d'un café, fumant cigarette sur cigarette. Dans une autre vitrine, des mégots sont exposés. Ils n'ont en apparence rien de bien particulier, ils pourraient même avoir tendance à nous dégouter, mais là si l'on observe bien on remarque une trace de rouge à lèvres sur l'un deux. Une femme a porté cette cigarette à ses lèvres et le souvenir de cette action reste gravé là faisant naître en nous des histoires.

42. Boîte 49, *je comptais lui faire ma demande en mariage*, *Le musée de l'innocence*, Istanbul

43. *La souffrance de l'attente*, *Le musée de l'innocence*, Istanbul

44. Boîte 41, *La mort de mon père* *Le musée de l'innocence*, Istanbul



4. MAISONS-MUSÉES

Quand la scénographie muséifie l'ordinaire



Le musée d'une famille ordinaire créé par Alice Duchange pour *Elle brûle* semble se prolonger au sein même de la scénographie du spectacle. On retrouve dans le décor des objets qui semblent être exposés comme si la maison des Bauchain était un musée. Il y a tout d'abord un nombre important de tableaux qui ornent les murs. Dans le salon l'étrange photo d'une femme est accrochée sur le mur au lointain. Au premier coup d'œil on dirait un simple portrait de famille. Mais si l'on regarde plus attentivement, sa présence a quelque chose de bien étrange... En noir et blanc, il m'évoque le portrait d'un aïeul décédé que l'on pourrait trouver sur une tombe dans un cimetière. L'applique à tableau au-dessus est typique de l'éclairage que l'on retrouve dans les musées.

Dans la chambre que l'on découvre par intermittence derrière la cloison vitrée, un autre portrait de femme est accroché sur le mur du fond. C'est un tableau de Louis Janmot intitulé *Flours des Champs*. La jeune femme porte une robe drapée rose pâle et est entourée de fleurs. Les murs de

la chambre sont de la même couleur que sa robe. À un moment de la pièce, la porte de la baie vitrée ouverte par la grand-mère nous révèle Emma allongée sur son lit entourée de fleurs. On est alors saisi par la sensation que la jeune femme du tableau est sortie de son cadre. Les Hommes approximatifs créent ainsi un tableau vivant.

Enfin, un dernier espace m'évoque l'univers du musée dans la scénographie : c'est celui chargé de plantes et de tableaux à cour. Les plantes sont disposées sur des étagères à différentes hauteurs et des petits tableaux encadrés représentant des natures mortes parsèment le mur. Les plantes sont mises en valeur car disposées sur des promontoires. Les plus hautes sont hors de portée de la main de l'homme comme des espaces rares à protéger et observer. Comme j'ai pu le préciser auparavant cette mise en scène décale le réalisme de la scénographie. Ces choses de l'ordinaire particulièrement mises en valeur deviennent des petites œuvres d'art exposées au regard du spectateur. Et précisément le regard du public n'est donc plus uniquement celui de spectateur de théâtre :

on essaie de provoquer chez lui le même regard curieux que celui du visiteur de musée.

Cette attention particulière à la mise en scène de l'objet ordinaire comme un objet d'art ou un objet historique, on la retrouve dans un autre spectacle de la compagnie des Hommes approximatifs : *Le chagrin* créé en 2015. La pièce porte sur le deuil d'un frère et d'une soeur qui viennent de perdre leur père. Sur le plateau l'espace évoque à la fois une cuisine, un atelier, un laboratoire, ou encore une chambre d'enfant. Il est délimité par des parois composées de vitrines dans lesquelles une multitude d'objets ont été disposés : des poupées, des fleurs, de la vaisselle, toute sorte d'objets du quotidien qui

composent des petits tableaux. On retrouve les codes de mise en scène propres au musée : l'objet est exposé dans une vitrine en hauteur. Sorti de son rôle habituel, l'objet ordinaire acquiert un caractère extraordinaire renforcé par l'unité que crée le camaïeu de bleu : tous les objets semblent créer une collection. Ainsi cette drôle de maison/laboratoire/réserve où sont réunis les membres d'une même famille, semble devenue un musée. Même la gazinière n'est plus utilisable car remplie de jouets d'enfants. Cette scénographie me fait aussi penser à ceux qui remplissent d'objets l'endroit où ils vivent et finissent leurs jours immergés dans les souvenirs de leur vie, dans d'étranges maison-musée qui nous racontent leur histoire.

45. L'étrange photo d'une femme, *Elle brûle*, Les Hommes Approximatifs, m.s. Caroline Guiela Nguyen, scéno. Alice Duchange

46. Un tableau vivant, *Elle brûle*, Les Hommes Approximatifs, m.s. Caroline Guiela Nguyen, scéno. Alice Duchange

47. *Le chagrin*, Les Hommes Approximatifs, m.s. Caroline Guiela Nguyen, scéno. Alice Duchange





48 *Riesenbutzbach, eine dauerkolonie*, Christoph Marthaler, Anna Viebrock, 2009

Ici l'objet est donc sorti de son rôle utilitaire pour être exposé et mis en valeur. Alice Duchange révèle ainsi sa théâtralité et en fait une chose digne d'être regardée, admirée, observée avec le même regard curieux que l'on a dans un musée. Ces autels remplis d'objets sont tellement riches et détaillés que le public ne peut évidemment pas tout voir. Cela pose à mon sens la question de la place du public. La frontalité est essentielle, comme on l'a vu auparavant dans le chapitre 2, dans cette volonté de réalisme. Et si la scénographie pouvait aussi être visitée par le public ? Il ne s'agirait pas de créer une extension de la scénographie qui précède la représentation comme Le musée de l'ordinaire mais de penser la scénographie du spectacle comme un espace fermé à visiter puis de rompre le 4ème mur pour proposer aux spectateurs un dispositif frontal qui permettrait d'observer l'histoire qui va remplir cet espace que l'on a auparavant exploré.

Dans les scénographies créées par Anna Viebrock pour Christoph Marthaler, le lien

au musée se manifeste à mon sens de deux façons. Premièrement les choses prélevées dans le réel par la scénographe et incluses dans la scénographie sont supports d'une mémoire individuelle et collective. Anna Viebrock choisit des objets qui appartiennent à des époques bien particulières : ils contiennent en eux l'histoire des Hommes. Dans son entretien avec Véronique Lemaire, la scénographe explique : « Christoph Marthaler aime les choses comme moi aussi. Les choses, comme dans les espaces publics. Tous les gens ont un sentiment avec ces choses. Ils se souviennent des choses. Il y a des choses privées, mais c'est surtout un espace public ».⁸³

Ainsi dans *Riesenbutzbach, eine dauerkolonie*, la scénographe a cherché à créer un paysage européen. Certains éléments de la scénographie renvoient directement à des périodes clés de l'histoire : le papier peint et le linoléum au sol par exemple ont été trouvés à Berlin-Est.

83 LEMAIRE, Véronique, op.cit, p.4.

« V. L. - Dans les éléments du décor, les meubles, les chaises, les armoires, il semble qu'il y ait quelque chose des années 1950, 1960, quelque chose qui date, et d'assez austère, un peu soviétique. Mais c'est peut-être un a priori, un cliché que nous avons.
V. - Non. Les meubles sont très autrichiens. Peut-être le papier peint. C'est une transformation d'un papier peint que j'ai trouvé dans un hôtel à Berlin-Est. Mais c'est aussi typique des années 1960, je pense. Peut-être qu'on a changé les couleurs. Mais par exemple, les fenêtres et la porte, ça, c'est une photo de Belgique. Comme ça, c'est vraiment comme un désordre de plusieurs pays. La distribution était composée d'Autrichiens, d'Allemands, de Suisses, et je voulais que l'espace soit vraiment européen parce que nous travaillons ensemble, nous sommes des gens d'Europe. Et depuis déjà quelques années. Un temps. Anna Viebrock désigne la porte du fond de scène. Ça, c'est vraiment une porte qui vient de Gand, en Belgique. »⁸⁴

Deuxièmement la disposition de ces choses sur le plateau m'évoque un espace d'exposition. Dans *Riesenbutzbach, eine dauerkolonie* les meubles sont isolés spatialement. Alors que le papier peint donne la sensation d'être à l'intérieur d'une maison, les meubles ne sont pas disposés comme dans un habi-

84 Ibid.p.3.

tat mais plutôt comme dans une exposition, un salon de mobilier ou encore une vente aux enchères. Leur isolement spatial les met en valeur en en faisant une chose unique à regarder : les comédiens peuvent déambuler autour. Leur disposition crée donc des espaces de circulation et des effets de symétrie qui ressemblent à l'organisation spatiale d'un musée. Dans *Papperlapapp* l'aspect fragmentaire de la scénographie évoque lui aussi le thème de l'exposition : tous ces fragments de réel n'ont rien à voir les uns avec les autres, ils ont été juxtaposés et en cela ils m'évoquent une reconstitution muséale. On retrouve comme dans *Riesenbutzbach, eine dauerkolonie* une volonté d'isoler les objets sur le plateau et on voit très clairement sur la photo que cela crée une circulation entre ces objets qui pourrait évoquer la déambulation d'un visiteur dans une exposition ou un dépôt-vente. Et justement, lors de la scène d'ouverture de *Papperlapapp*, les comédiens visitaient le Palais des Papes et la cour d'Honneur comme des touristes lors d'une visite guidée. Le regard du touriste est plein d'étonnement et de curiosité. Ainsi Marthaler invite indirectement le spectateur à observer les éléments constitutifs de la scénographie avec ce regard de l'étranger.



49 *Papperlapapp*, Christoph Marthaler, Anna Viebrock, Festival d'Avignon, 2010

5. VERS UNE CONFUSION

du regard de visiteur et de spectateur



5.1 *The boat is leaking, the captain lied*

Du 13 au 26 novembre 2017 s'est tenue à l'occasion de la Biennale de Venise une exposition intitulée *The Boat is leaking. The Captain lied*, à la Fondazione Prada. Le réalisateur et écrivain Alexandre Kluge, l'artiste Thomas Demand, la scénographe Anna Viebrock et le commissaire Udo Kittelman ont travaillé ensemble à la conception et la réalisation de cette exposition transmedia. Répartie sur les trois étages d'un palais du dix-huitième siècle, l'exposition mélangeait des travaux photographiques et filmiques, des installations scénographiques, et des œuvres des collections de la fondation.

Les trois artistes proposent au visiteur un voyage aux possibilités multiples dont il est « le capitaine ». Le titre de l'exposition

est extrait de la chanson de Leonard Cohen *Everybody knows*, et provient d'une fausse interprétation du tableau *Giorni ultimi* réalisé en 1885 par Angelo Morbelli. On peut y voir des vieillards assis à des grandes tables en bois dans un asile. Le trio a vu en ces vieillards des marins retraités. À partir de cette fausse interprétation ils construisent une œuvre totale où le thème de la navigation devient une métaphore d'un monde à la dérive, abandonné par ses capitaines. « Le



bateau coule, le capitaine ment », mais nous nous continuerions à vivre dans un monde d'illusions et de faux semblants.

La mise en espace conçue par Anna Viebrock joue sur cette ambivalence entre illusion et vérité, entre vrai et faux. La déambulation du visiteur est complètement libre, son cheminement laissé aléatoire. Tout au long de l'exposition il est donc amené à faire des choix. Une des premières pièces de l'exposition est un local blanc avec plusieurs portes : il doit choisir quelle porte ouvrir sans savoir ce qu'il va trouver derrière. Anna Viebrock questionne le rôle du visiteur dans l'exposition, et par là-même dans sa propre vie : sommes-nous capitaine de notre vie ou n'est-ce qu'une illusion ?

« Chaque visiteur peut créer sa propre narration de façon complètement libre, physiquement et conceptuellement, en se déplaçant à travers les univers visuels de ces trois artistes. À travers cela, trois idées communément acceptées sont questionnées : la séparation traditionnelle entre les spectateurs et les décors de théâtre, la réduction des matériaux filmiques à de simples objets exposés, et l'isolation visuelle dans laquelle les travaux artistiques sont d'habitude présentés dans un spectacle »⁸⁵

85. Traduit de l'anglais depuis le site de la Fondazione Prada : « In *The Boat is Leaking. The Captain Lied* each visitor can create its own narration in complete freedom, physically and conceptually moving through the visual imagery of the three artists. Through this, three commonly accepted ideas are questioned: the traditional separation between spectators and theatre set designs, the reduction of filmic products to mere exhibited objects and the visual isolation where artworks are usually presented within a show. », Fondazione Prada, *The Boat is leaking. The captain lied*, [en ligne], disponible sur : < URL = <http://www.fondazione-prada.org/project/the-boat-is-leaking-the-captain-lied/?lang=en>>.

Grâce à une vidéo de l'exposition retraçant le parcours d'un visiteur⁸⁶, j'ai pu m'y promener virtuellement et découvrir comment la scénographe était intervenue dans cet espace.

L'espace du palais est complètement réorganisé : une nouvelle architecture a été reconstruite à l'intérieur, et de façon générale elle tranche avec l'esthétique dix-huitième de l'édifice. Par moments la scénographe crée de vraies ruptures esthétiques comme le hall d'entrée blanc avec toutes les portes, mais la plupart du temps c'est un jeu subtil qu'elle a pensé entre vrai et faux : les vrais et faux murs du palais se confondent, et on ne sait plus vraiment ce qui appartient ou pas au bâtiment. Dans le hall d'entrée de l'exposition elle a créé des greffes, transformant par exemple les portes du palais en entrée d'hôtel.

Le visiteur est constamment invité à passer des seuils matérialisés par des portes qui l'emportent à chaque fois dans une nouvelle réalité. Il n'y a aucune indication, si bien que le doute s'installe quant à ce qui fait partie ou pas de l'exposition. Certaines portes évoquent des cabines de bateaux avec des hublots, d'autres semblent mener vers les parties privées du musée, on se demande alors si on a bien le droit de les pousser.

De faux murs recouvrent les murs du palais. Ils s'arrêtent avant le plafond peint ce qui laisse percevoir qu'ils ont été ajoutés, mais Anna Viebrock en jouant sur les crépis et les patines, leurs confère une véracité, une intemporalité, comme si ils avaient toujours été là.

86 *The Boat is leaking. The captain lied (Ohne Titel 2017)*, [en ligne], disponible sur : < URL = <https://vimeo.com/241349809>>.

Derrière la plupart de ces murs matés, on découvre des châssis laissés brut et les échelles qui les maintiennent. On passe donc en permanence de l'illusion théâtrale à la découverte de l'artifice : du décor à l'envers du décor.

À un moment le visiteur est invité à passer à travers une petite scène de théâtre décorée de pendentifs et de frises. Cette scène mène vers une autre salle de l'exposition. Le théâtre emmène narrativement le spectateur vers d'autres réalités, ici cette scène l'emmène physiquement vers un nouvel espace, un autre monde, j'ai trouvé ça très intéressant. C'est un peu comme dans *Alice au Pays des Merveilles*, la petite fille passe par le terrier du lapin pour atterrir dans une version déformée de notre monde. C'est une façon nouvelle de penser une exposition puisque c'est une oeuvre totale qui est ici présentée : un voyage, où les œuvres exposées sont imbriquées dans un environnement présenté comme une réalité tangible. La scénographie supprime ici le caractère sacré de l'œuvre d'art habituellement magnifiée par la mise en scène muséale classique. Ici l'œuvre d'art est présentée dans des espaces quotidiens et a le même statut que les autres objets. Sur la photo p.91, le petit buste doré en haut de l'image a attiré mon attention. Exposé ainsi en hauteur, il est difficile pour le visiteur de l'observer, pourtant sa position le met en quelque sorte sur un piédestal. Il est complètement intégré à la façade puisqu'il est exposé sur une étagère qui en fait partie. Dès lors on ne sait plus vraiment s'il s'agit d'un simple objet décoratif, ou d'une œuvre d'art.

En choisissant son parcours le visiteur est impliqué dans différents récits dont il est l'auteur mais également l'acteur involontaire. Il passe de lieux publics comme un

The boat is leaking, the captain lied, parcours d'un visiteur...



50 *The boat is leaking, the captain lied*, Captures d'écran de la vidéo [en ligne], disponible sur : < URL = <https://vimeo.com/241349809> >

tribunal et un hall d'entrée à des lieux plus intimes et quotidiens. Les portes à hublots créent de multiples possibilités d'observation entre les visiteurs de l'exposition. S'installe donc un rapport regardé / regardant éminemment théâtral. De plus les assises qui sont à la disposition du public ne sont pas de simples assises de musée mais sont intégrées dans le décor, comme on peut le remarquer sur l'image ci-dessous. Anna Viebrock offre aussi la possibilité au public d'habiter un tableau puisque les bancs du tableau *Giorni ultimi* ont été reproduits à l'échelle 1 dans une des salles. Dès lors les visiteurs deviennent de vrais personnages habitant l'exposition par leur présence : un visiteur pourra être temporairement « l'acteur involontaire » pour un autre visiteur. L'exposition *The boat is leaking, the Captain lied* m'a particulièrement intéressée car il me semble que s'y confondent le regard du spectateur de théâtre et du visiteur de musée, la réalité et la fiction, le décor et l'envers du décor, le vrai et le faux.

51 *Giorni Ultimi*, Angelo Morbelli, 1885





5.2 Film socialisme

J'arrive à la fin de ce mémoire et il me semble que j'entrevois un nouveau champ de recherche à explorer : penser un espace où frontalité et déambulation sont compatibles, où le regard du visiteur et du spectateur se confondent ; un espace qui serait à regarder de loin ainsi qu'à explorer. Cet espace serait à la fois un espace d'exposition et un espace où le théâtre peut naître, rendant trouble la limite entre la réalité et la fiction. En écho à l'exposition *The Boat is leaking, the captain lied*, il m'a semblé intéressant de parler d'un projet que j'ai réalisé lors de ma deuxième année à l'Ensatt. J'ai pu y expérimenter pour la première fois cette possibilité de confusion entre spectateur et visiteur. La scénographie qui a découlé de ce projet ne s'inscrit pas vraiment dans l'esthétique des espaces réalistes que j'ai présentés tout au long de ce mémoire, mais les rapports spatiaux que j'y ai créés et la façon dont la parole y surgissait m'intéressent. Ce projet est l'amorce d'une réflexion que je souhaiterais développer lors de ma soutenance.



En juin 2019 Matthieu Bouchain, scénographe et metteur en scène a proposé aux étudiants concepteurs son et scénographes de ma promotion, de penser une mise en espace sonore de *Film socialisme*, film et essai respectivement réalisé et écrit en 2010 par Jean Luc Godard. En nous inspirant des images du film, nous devions imaginer une façon d'intégrer le texte du livre dans un espace. Ce projet a pris place dans un hangar à la Cinéfabrique, école de Cinéma à Lyon. *Film socialisme* est composé de trois parties : *Des choses comme ça*, *Europa*, et *Nos humanités*. L'ensemble est une réflexion sur l'Europe : depuis les guerres du 20ème siècle, en passant par la société de consom-

mation et la crise économique actuelle. Avec Nicolas de Gélis, élève concepteur son, nous avons traité la première partie du film *Des choses comme ça*. Jean-Luc Godard nous emporte sur un paquebot de croisière Costa sur la Méditerranée passant par l'Égypte, la Palestine, Odessa, la Grèce, Naples et Barcelone. Le film plonge le spectateur dans l'univers artificiel de ces grands paquebots : couleurs criardes, flash lumineux, machines à sous, piscines flottantes sur la mer, brouillage sonore, foule de croisiéristes, décor luxueux etc... Se mêlent à cet environnement visuel et auditif chargé plusieurs récits dont celui d'une femme et d'un homme juifs ayant embarqué pour retrouver un ancien nazi à bord du paquebot. Le livre et le film alternent ces récits avec des scènes de la vie des passagers à bord de la croisière. Des sortes de cartons de cinéma découpent le récit : le premier est « vive les vacances » puis s'ensuivent les noms des destinations, écrits en blanc sur fond noir.

Ce paquebot de croisière, microcosme utopique dédié au plaisir et aux loisirs, archétype de la société de consommation,

contraste avec l'histoire des destinations par lesquelles il passe : le conflit israélo-palestinien, la crise grecque, la révolution russe et le massacre de civils sur l'escalier du Potemkine à Odessa. Par ailleurs Jean-Luc Godard a ancré le début de son film et de son essai sur un bateau de croisière de l'entreprise Costa. Il est désormais impossible de penser à ce magnat du croisiérisme sans avoir en tête le naufrage du *Costa Concordia* survenu en 2012 et lors duquel le capitaine s'enfuit sur un bateau de sauvetage et abandonna son équipage seul.

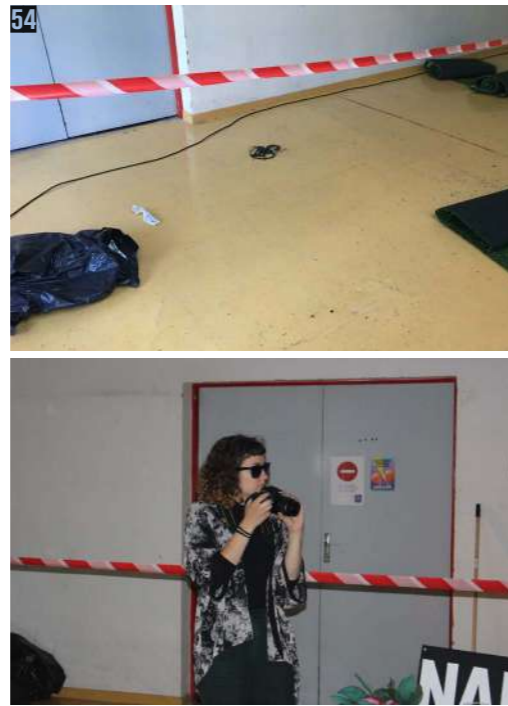
Pour penser cette scénographie j'ai travaillé sur l'artificialité des décors de ces paquebots, et le dévoilement de l'envers du décor. L'espace s'articule en deux parties. Le public pénètre tout d'abord dans un sas délimité par des cloisons de Plexiglas. C'est une sorte d'agence de voyage évoquant le moment de l'embarquement. Un écran diffuse une publicité pour Costa croisière, des affiches font l'apologie de Costa, des valises évoquent le départ en vacances. Puis le public passe ce sas et se retrouve dans un



espace plus vaste délimité par une grande toile peinte de ciel bleu au lointain, et des rubalises sur les côtés.

Comme dans un salon d'exposition, les différentes activités proposées à bord de la croisière sont présentées à travers des micro-espaces : la zone piscine, le restaurant, la boîte de nuit... La déambulation du public est guidée par des bandes de fausse pelouse au sol. J'ai travaillé avec des objets évoquant l'artificialité de ce décor : des palmiers et une piscine en plastique gonflable, une toile peinte de ciel rétro-éclairée. Tout est faux, même le soleil ! Le public est à la fois visiteur et spectateur de cet espace. Visiteur car la scénographie s'affiche comme un salon d'exposition à explorer : il y a des petits écrans qui diffusent des vidéos de croisière à regarder, le public peut toucher la scénographie, et l'observer dans le détail. Spectateur car parmi le public/passager de la croisière, des barons (comédien se faisant passer pour un spectateur) déclament par moments des bribes du texte. Cette dualité visiteur / spectateur est renforcée par le fait que la scénographie permet à la fois un rapport frontal et la déambulation. En effet la toile peinte de ciel au lointain avec son paysage de carte postale reconstitué devant elle instaure un rapport frontal, tandis que le reste de l'espace impose une déambulation.

J'ai aussi souhaité rendre floues les frontières de cet espace d'exposition : le hangar est complètement intégré dans la scénographie puisque cette dernière représente un salon d'exposition qui pourrait tout à fait avoir lieu dans un hangar de la sorte. Il y a donc congruence entre l'espace du récit et le lieu dans lequel cet espace est implanté. Par ailleurs les rubalises sur les côtés délimitent des couloirs auxquels le public n'a pas accès. Ce sont les coulisses, « le off » de l'exposition. J'ai volontairement laissé cette zone en jachère : il y a des déchets, un sac



poubelle qui semble avoir été oublié, de la poussière, un balai laissé à l'abandon. Est-ce une mise en scène ou est-ce un oubli ? J'ai la sensation que c'est dans cet espace d'entre-deux, cette zone indéfinissable où l'insignifiant a toute son importance que la phrase de René Thom issue du livre *Prédire n'est pas expliquer* « ce qui limite le vrai, ce n'est pas le faux, mais l'insignifiant » prend tout son sens. La dernière phase de cette expérimentation était la traversée par le public de la toile peinte : nous coupions les rubalises et le public passait de l'autre côté de la toile peinte, pour pénétrer dans un espace pensé par un autre groupe où tout était plus dépouillé et brut. Nous dévoilions donc le dispositif, l'envers du décor, ainsi que la mise en lumière de la toile peinte.

Ce projet m'a donc permis d'explorer un espace hybride entre le théâtre et l'exposition. En créant des zones intermédiaires laissées en jachère, les limites de la scénographie se troublent. L'espace accueillant le récit existe alors dans une continuité avec la vie et questionne la frontière entre le théâtre et la réalité.



52. Vue d'ensemble, *Film Socialisme*, Clara Georges Sartorio

53. Sas d'entrée, *Film Socialisme*, Clara Georges Sartorio

54. Jachère, *Film Socialisme*, Clara Georges Sartorio

55. Le restaurant, *Film Socialisme*, Clara Georges Sartorio

56. L'envers du décor, *Film Socialisme*, Clara Georges Sartorio

À la fin...

« La tension qui existe entre le monde subjectif du moi et le monde extérieur objectif, entre l'homme et le temps, voilà le problème principal de tout art. Voilà avec quoi doit se battre tout peintre, tout écrivain, tout auteur dramatique et tout faiseur de vers. Cela aboutit naturellement aux mélanges les plus divers des éléments en présence. »

KAFKA cité par Janouth cité par J-P SARRAZAC, *Théâtre de l'intime*, p.65

La famille artistique imaginaire que je me suis constituée ces dernières années rassemble des artistes pour qui la réalité dans sa quotidienneté est la première source d'inspiration. Les écrits de Georges Perec et les démarches de création de Sophie Calle m'ont inspirée dans la réalisation de plusieurs projets menés avant que j'intègre l'ENSATT. J'ai par la suite commencé à développer un intérêt prononcé pour les créations d'Anna Viebrock, Alice Duchange, la compagnie Peeping Tom ainsi que les films de Chantal Akerman. Les espaces pensés par ces artistes sont clos et intérieurs, immobiles et frontaux, et le premier mot auquel on penserait pour les qualifier semblerait être l'adjectif *réaliste*. Pourtant ces espaces ne sont pas une reproduction mimétique de la réalité.

Je crois qu'il existe **une zone intermédiaire entre le réalisme et l'abstraction, une zone où la frontière entre le vrai et le faux, le réel et la fiction, le théâtre et la vie, est poreuse**. C'est précisément cette zone que j'ai essayé d'arpenter et d'explorer cette année.

Si la réalité, le quotidien, l'atmosphère d'un lieu, d'une ville, d'un appartement, ses habitants, sont le point de départ d'une création, il faut alors aller à leur rencontre. Mais comment réussir à les saisir en adoptant la posture juste ? Ni trop loin, ni trop près, mais sur le seuil de la familiarité : réussir à regarder ce qui a toujours été sous nos yeux avec l'oeil de l'étranger. Certains flânent, laissant libre cours à leurs sensations. D'autres adoptent une démarche plus méthodique et rigoureuse, devenant de véritables enquêteurs et archéologues du quotidien. Il y a aussi les voyeurs, qui observent le monde bien à l'abri derrière leur fenêtre. Qu'importe la posture qu'adoptent les artistes convoqués dans ce mémoire, tous accordent cette même importance à cette phase de la création. Tous traquent leurs fictions dans «la vraie vie». Et l'on retrouve au sein des scénographies qu'ils conçoivent, une mise en abîme de leurs pérégrinations hors les murs. Les jeux de cadrages à l'intérieur de l'image fixe créée sur scène, titillent le regard du spectateur. La simultanéité que permettent ces scénographies

re crée le même fourmillement visuel caractéristique du monde qui nous entoure. Puisqu'ils ont pris le temps d'observer ce monde qui nous entoure, le décor sera immobile, et nous respirerons, nous spectateurs, au même rythme que ceux présents sur scène.

Et puis il y a ceux qui se saisissent de la réalité comme d'une matière propice à la création in situ. Les Délices Dada, les Hommes Approximatifs, ou encore Anna Viebrock et Christoph Marthaler s'emparent d'un lieu sans chercher à le transformer. Ils révèlent ses caractéristiques spatiales, jouent avec les petits détails, et rêvent aux histoires qui auraient pu s'y dérouler. Dès lors naît le trouble : est ce vrai ou faux ? Sommes-nous encore dans la fiction ? Le théâtre en appartement m'est apparu comme l'expression la plus manifeste de ce trouble : dans un espace banal, familier et quotidien, naît l'extraordinaire et advient la fiction ; et les passants, extérieurs à la représentation, pourraient bien penser avoir une hallucination.

Vient ensuite le temps de la création dans les murs. La deuxième étape de ma recherche m'a amenée à me questionner sur les espaces qui naissent au plateau suite à cette première phase de rencontre du réel.

La découverte du travail de Véronique Lemaire a été fondamentale pour moi. L'autrice établit une distinction entre le réalisme scénique du XIXème théorisé par André Antoine et une nouvelle forme de réalisme naturaliste qui repose sur la sensation de vrai plutôt que sur la reproduction mimétique de la réalité. Bien que l'espace construit sur scène ne soit pas une reconstitution identique du réel, nous, spectateurs, y croyons. Nous avons la sensation que cela existe, ou pourrait exister. Alors nous oublions que nous sommes au théâtre. Nous nous demandons si ces personnes évoluant sur le plateau n'ont pas toujours été là ou si elles continueront à vivre dans ce *milieu* après la représentation.

C'est précisément cette sensation qui m'a traversée en regardant les spectacles de ces artistes et les films de Chantal Akerman. Ce trouble, cette porosité entre la réalité et la fiction sont jubilatoires. Ils bousculent toutes nos constructions mentales et ouvrent des portes vers des espaces imaginaires infinis. Cette sensation de vrai provient aussi du fait que l'espace arrive toujours en premier dans la démarche de création de ces artistes. Il semble donc véritablement habité par les comédiens. Et observer des personnages habiter, est justement constitutif de la narration de ces spectacles. Comme dans la vie quotidienne, et alors que nous sommes au théâtre, nous sommes confrontés au temps mort, à l'ennui, et au silence.

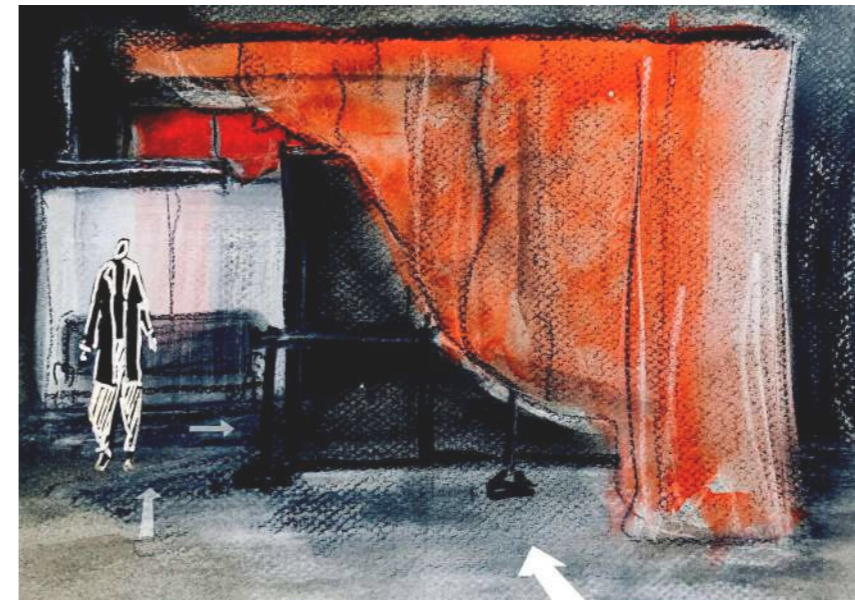
Et c'est en partie car l'espace créé sur scène est fixe et clos qu'il est habitable. L'espace fixe laisse le temps aux comédiens de se l'approprier. La représentation vit alors au rythme des corps qui habitent l'espace plutôt qu'au rythme d'un changement de décor ou d'un mouvement de machinerie.

Je me suis beaucoup questionnée sur l'herméticité de ces espaces. En effet, même lorsque les éléments qui les constituent sont des fragments de lieux extérieurs, l'espace global est toujours intérieur. Véronique Lemaire explique que les scénographies d'Anna Viebrock sont l'expression d'une réalité intériorisée. Ainsi, la scénographe ne reconstitue pas le visible mais exprime, à travers ses décors, cette tension qui existe et est intrinsèque au fait d'être au monde, entre le monde subjectif du moi et le monde extérieur objectif. Jean-Pierre Sarrazac a nommé cette relation *l'extime*, il explique que : « c'est la façon dont le moi accueille le monde, se fait monde, en quelque sorte »¹. Pour Véronique Lemaire les décors de la scénographe donnent corps à cet extime. Il ne s'agit donc pas d'un réalisme naturaliste, mais d'un réalisme d'ordre relationnel et intime.

S'ouvre ici pour moi un champ de recherche que je souhaite explorer par la suite. En effet, en tant que jeune scénographe, je trouve peu de plaisir à reproduire à l'identique le réel. Mais donner corps à une réalité subjective, et par exemple à la perception du monde d'un personnage, m'intéresse énormément. Le théâtre, puisqu'il est le plus court chemin d'un homme à un autre, me semble être l'endroit propice où donner accès, non pas à des mondes nouveaux et imaginaires, non plus à ce qui existe déjà, mais au rapport intime qu'entretient un individu ou un groupe d'individus avec son environnement : donner corps à des mondes intimes, à mi chemin entre le réel et l'imaginaire, entre le familier et l'étrange. Cette démarche qui vise à renouveler le regard du spectateur sur sa réalité quotidienne, sociale, politique, intime, me semble en adéquation avec le sens originel du mot théâtre, *theatron* qui signifie : **contempler la vie avec une intensité nouvelle.**

La pièce *Grand Battement*, écrite et interprétée par Marie Depoorter sera l'objet de ma soutenance. Je chercherai à matérialiser la façon dont Nelly se représente et digère le monde dans lequel elle évolue. Des espaces qui peuplent le quotidien de Nelly (le studio de danse, le club de strip-tease et l'appartement) naîtra un espace unique : un monde intime extériorisé.

¹ Jean- Pierre Sarrazac entretien pour Théâtre /Public, 2000



57 Esquisse de recherche pour la soutenance, Clara Georges Sartorio

Pour finir il me semble important de parler du dernier chapitre de ce mémoire qui m'a également emportée vers des pistes de recherche que je ne soupçonnais pas. Constatant que la prolifération d'objets était caractéristique des scénographies auxquelles je m'intéresse ici, j'ai décidé de consacrer la dernière étape de ma recherche à ce sujet. Cette prolifération de traces de vie renforce la sensation que l'espace est habité et donc l'effet de réel que celui-ci produit sur le spectateur. L'objet, puisqu'il paraît arraché au réel, atteste d'une certaine authenticité. Comme je l'ai expliqué, sa mise en scène entraîne un déplacement du regard de spectateur de théâtre vers celui de visiteur de musée. Un autre champ à explorer s'est alors ouvert à moi. L'expression la plus manifeste de ce trouble entre la fiction et la réalité me semble être ce glissement de l'espace scénique vers un espace muséal. L'un est traditionnellement frontal, l'autre déambulatoire. Alice Duchange, en créant un musée précédant la représentation d'*Elle brûle*, propose au spectateur d'éprouver les deux, l'un à la suite de l'autre. Mais dans son dispositif le musée et la scène où se jouera l'histoire de la famille Bauchain sont bien distincts. Il y a donc une rupture dans l'effet de réel que cherche à créer la scénographe : le public sait à quel moment le théâtre commence puis se termine.

J'aimerais penser un espace dans lequel la déambulation propre au musée, et la perspective fixe qui semble une condition de l'effet de réel comme le soulève Etienne Souriau dans *Le Cube et la Sphère*, ne formeraient plus qu'un. Le spectateur aurait alors le choix d'être actif ou d'être passif en étant uniquement un observateur à distance. Le travail d'Anna Viebrock lors de l'exposition *The Boat is leaking the Captain lied* se rapproche le plus de cette idée. Toutefois il s'agissait uniquement d'une exposition, et l'événement théâtral était entièrement pris en charge par les visiteurs. Aucun comédien n'intervenait. Le surgissement d'un événement théâtral

dans ce type d'espace pourrait permettre à mon sens de proclamer une frontière entre le réel et la fiction, et en même temps de la troubler encore plus. Ma soutenance sera l'occasion pour moi de jouer avec cette porosité entre l'espace du réel et celui de la fiction en faisant cette tentative d'association entre un espace frontal et un espace permettant la déambulation. La découverte récente du travail de la plasticienne Ulla von Bradenburg, à l'occasion de l'exposition *Le milieu est bleu* au Palais de Tokyo, m'a beaucoup intéressée. L'artiste invite le visiteur à se promener dans « une pièce de théâtre pénétrable ». Les rideaux de théâtre, habituellement utilisés pour matérialiser le quatrième mur et séparer l'espace du public de l'espace de la fiction, sont ici des portes vers des mondes possibles à arpenter. Je clos ce mémoire avec les mots du commissaire de l'exposition à propos de son travail, mots qui ont fortement résonné en moi :

«

**BASCULER DANS UN MONDE
SANS DISTINCTION ENTRE
LES VISITEURS ET LES COMÉDIENS,
LES OEUVRES ET LES ACCESSOIRES,
ENTRE LE RÉEL ET L'IMAGINAIRE,
LA NATURE ET LA CULTURE,
L'INTÉRIEUR ET L'EXTÉRIEUR,
LE DÉBUT ET LA FIN .**

»



50 Photo prise à l'exposition *Le Milieu est bleu*,
Ulla von Bradenburg, Palais de Tokyo, 2020

ANNEXES

Annexe 1. Rencontre avec Alice Duchange 10.10.2019

Le 10 octobre 2019, j'ai pris le train pour Crest afin de rencontrer Alice Duchange, scénographe de la compagnie des Hommes Approximatifs

« Chez Alice.

Alice me montre un livre créé par la compagnie, résultat de leur travail préparatoire au temps de répétition pour le spectacle *Saigon* créé en 2017. Ce livre est en quelque sorte la « bible du spectacle ». Il a servi de base pour le début de l'écriture au plateau du spectacle.

Est-ce que tu peux me parler de ton processus de travail avec la compagnie des HA ?

Là où c'est un moule un peu commun à tous les projets, c'est que dans notre processus de travail on a des temps d'immersion. Par exemple pour *Saigon*, on est allé au Vietnam, on avait des règles du jeu qu'on s'était données avant de partir, on savait déjà que la scénographie serait un restaurant vietnamien.

C'est toi qui as proposé que ce soit un restaurant ?

Non dès l'écriture Caroline voulait que ce soit dans un restaurant. Et donc suite à tous ces temps d'immersion, Caroline a pris tout ce qu'on avait collecté et a fait une résidence d'écriture à la Chartreuse toute seule. Elle fait des allers retours entre des temps de création où elle est seule et des temps de création collective. Elle a donc finalisé ce livre qu'elle a transmis à toute l'équipe le premier jour des répétitions comme une matière pour commencer. Après c'est de l'écriture de plateau.

Pour la création de *Saigon* vous êtes partis faire un voyage au Vietnam, et Caroline GN a écrit un « processus d'errance », comment tu as vécu cette errance ?

J'ai beaucoup pris de photos. Chacun s'est approprié ces règles du jeu. Beaucoup ont écrit. Moi j'ai surtout collecté des images. Je suis aussi allée beaucoup à Paris, dans le sud de Villejuif voir les restaurants vietnamiens, et rue Pasteur à Lyon : voir ce qui ressortait, ce qui revenait dans les détails. J'allais manger au restaurant. Je ne l'ai pas fait tant que ça toute seule parce qu'avec l'équipe on faisait des réunions à Lyon et on finissait toujours par aller manger dans un de ces restaus, ça permettait d'en parler en direct.

Est-ce que tu as cette démarche de création pour tous tes projets ?

Il n'y a pas de recette qui s'applique à chaque fois. Pour *Le chagrin* (créé en 2015) par exemple on est moins parti d'espaces du réel. Mais pour *Elle brûle* et *Le bal d'Emma* on a fait vraiment des enquêtes, on a essayé de trouver la maison d'Emma Bauchain, notre personnage, dans le réel. On a enquêté, et on a trouvé une maison qui avait l'air un peu abandonné, on a mis notre fiction dans cette maison.

La maison d'*Elle brûle* elle existe donc réellement ?

On a jamais vu l'intérieur de la maison mais on l'a fait exister de l'extérieur, on connaît la rue etc... et on a fabriqué l'intérieur. On a eu besoin de la placer dans le réel. Après ça, c'est entre nous dans le projet !

Pourquoi est-ce que tu penses que vous avez besoin d'ancrer vos histoires dans le réel ?

Soit on s'amuse à injecter de la fiction dans le réel soit on s'amuse à ramener du réel dans nos fictions, il y a toujours comme ça ces allers-retours pour qu'on ne sache plus, qu'il y ait cette frontière un peu trouble. Dans *Elle brûle* on avait diffusé des pastilles vidéos qui parlaient d'Emma Bauchain avec des faux témoignages de proches par exemple. Il y avait un musée qui accompagnait le décor, le spectateur passait par un couloir de maison qui était comme un fragment de plein de bouts de la maison. On avait constitué plein de boîtes comme si on avait gardé les objets du quotidien de cette famille.

Ces objets ils ont donc une vraie histoire ?

Ils ont une histoire qui appartient à notre projet : c'est des choses qui finalement ont un bout d'histoire dans l'année qu'on a passée ensemble. Je les ai collectés et pas pris par hasard, mais après on re-raconte une fausse histoire avec. Il y avait une armoire à pharmacie remplie de médicaments, on est allé autant voir des pharmaciens que chacun a apporté des médicaments dont il ne se servait plus chez lui. C'était très drôle

pour *Elle brûle* le budget scéno avait été englouti par les châssis, et le premier jour des répétitions on n'avait plus un euro pour le mobilier et les accessoires. Donc on a envoyé des mails à toutes nos connaissances « regardez dans vos caves et vos greniers voir si il y a des choses que vous voulez donner ! », et on a commencé les répets avec les coulisses remplies de trucs de chez tous les gens qu'on connaissait. Et j'ai composé avec ça.

Est-ce que tu peux me parler un peu des étapes de création pour *Elle brûle* ?

Avant que la scéno soit créée on avait des temps de repets avec les comédiens et j'ai proposé que ces répets se fassent dans une vraie maison. On ne savait pas encore quel endroit de la maison serait intéressant pour nous, mais on voulait que la scène ce soit l'intérieur de chez eux (les Bauchain, la famille de la pièce). On est allé répéter dans une vraie maison, on a fait des tests dans chaque pièce. On s'est dit que c'était l'endroit du salon et la cuisine qui était le plus intéressant mais que c'était bien d'avoir des angles de vue sur d'autres pièces comme les chambres.

Dans *Elle brûle* est-ce qu'il y a une continuité pour toi entre le musée et la scénographie, parce que moi j'avais l'impression que dans la scéno il y a déjà des éléments de musée ?

Oui l'idée du musée est venue presque après. J'ai fait ce qu'il y avait dans le musée à la fin de la créa. Il y a des choses que les comédiens ont créées en impro comme si c'était un message de Emma. Les répétitions ça a été la matière pour créer le musée. À un moment on voulait qu'un comédien soit comme le guide du musée mais on n'est pas allé jusqu'au bout de notre idée. Parallèlement à cette recherche de réalisme sur la maison d'*Elle brûle*, j'ai énormément travaillé les couleurs. Moi je bosse beaucoup la gamme de couleurs, c'est une grosse porte d'entrée. Là je voulais travailler les teintes de la nature : des verts, des fleurs, du marron, la terre. On est partis de *Madame Bovary* pour faire *Elle brûle* et *Le bal d'Emma*, et il y avait ce désir de n'être pas dans une maison de ville, ni un appart de ville. Au début on voulait envahir de plantes l'espace, au final on n'a gardé qu'un morceau. Comme le personnage d'Emma accumule des dettes, il y a quelque chose qui s'immisce dans la maison, le mensonge qui grignote, la maison qui se gangrène de l'intérieur, et donc c'est comme si cette maison était de plus en plus abandonnée. Les événements un peu surréalistes de scéno comme ça finalement ce n'est pas quelque chose que l'on travaille avec Caro. L'espace prend en charge quelque chose de très concret pour les acteurs et la situation, et si il y a des endroits qui déraillent c'est plus par rapport aux costumes : Benjamin avait travaillé un personnage dans *Elle brûle* qui apparaissait aux moments de tension ; et dans la musique ou dans la lumière, c'est ça qui vient grincer et donner un décalage au réalisme.

Justement est-ce que dans tes scénographies tu as l'impression que tu travailles un réalisme ?

Oui après j'essaie tout le temps de m'amuser avec. Pour *Elle brûle* on avait regardé plein de maisons qu'il pourrait y avoir autour d'ici, des maisons de campagne où il y a du carrelage blanc au sol. Ce ne sont pas des intérieurs très « sexy ». Au début j'étais partie de ces photos-là en me demandant ce que je pouvais en faire. On essaye toujours de faire naître de la poésie dans ce réel, de nous fabriquer notre monde à nous. On essaie de mettre de la fiction dans le réel. Concrètement on ramène un bout de réel sur nos plateaux, mais c'est plus nous comment on lit le Monde. À chaque projet on a des amateurs, on les choisit à la fois parce qu'un amateur ce n'est pas comme un comédien professionnel, il ramène vraiment un bout de lui sur le plateau, et c'est aussi pour ça qu'on a beaucoup travaillé avec eux, mais en même temps on ne va jamais lui demander de partir de sa vie, d'être trop proche de lui, ce serait trop dangereux, à chaque fois on va inventer de la fiction avec lui. Dans *Saigon* celle qui joue Marie Antoinette, Anh, elle a tenu un restaurant pendant 20 ans dans sa vie et donc on a construit la scéno de la cuisine ensemble. Elle a apporté plein d'outils de son restaurant.

Elle est fonctionnelle la cuisine de *Saigon* ?

Pas vraiment, en fait il y a juste une plaque électrique qui marche, mais on a essayé de faire croire que tout fonctionnait.

Donc toi tu n'as pas forcément besoin de l'aspect fonctionnel ?

Non on est quand même au théâtre, il y a quand même un truc où on fait croire des choses. Mais la limite est assez fine, par exemple dans *Elle brûle*, pendant la première semaine des répétitions, Caro a obligé les comédiens à prendre le petit-déjeuner ensemble dans la scéno tous les jours pour qu'on ait l'impression que cette famille vive vraiment là. Du coup il y a eu un enjeu pour l'équipe d'acteurs d'apprendre à vivre ensemble, à essayer de former cette famille.

Est-ce que tu as l'impression que le fait que ce soit un décor fixe contribue à ça ?

Peut-être, mais dans la perception je ne me rends pas compte si ça bougeait ce que ça amènerait. Là je teste d'autres trucs avec Nasser Djemaï, et je vois que des fois même en bougeant tu peux quand même garder cette empreinte d'un lieu un peu statique. Les moments où ça se dérègle et où ça bouge c'est par d'autres médias que la scéno : par la lumière. *Saigon* c'est censé se passer dans les années 50 et 90, au Vietnam et en France, et l'enjeu c'était de faire une scéno qui ne bouge pas et qui puisse accueillir les quatre espaces-temps !

Comment tu as travaillé ça alors ?

J'ai fait un puzzle des quatre réalités pour que quand il y a un bout de curseur sur l'un et sur l'autre, ça puisse toujours être plus ou moins plausible. C'est vrai que les restaurants vietnamiens en France sont sursaturés d'images du Vietnam, il y a pas mal de déco hyper imposantes, de fleurs partout ; alors que les restaurants au Vietnam c'est hyper sobre, il y a du carrelage partout : j'ai décidé de garder le carrelage mais de mettre de la déco dessus. En France dans les restaurants asiatiques il y beaucoup de bois foncé, j'ai fait le bar comme ça, mais le karaoké et le sas c'est plus le Vietnam. C'est des bouts assemblés comme ça.

Pourquoi avec les HA vous créez toujours des décors sans mouvement et clos sur eux-mêmes ?

La scéno arrive tôt, c'est ce qu'on construit avant les répets. C'est notre pilier qui ne bougera pas, le garant de notre point de départ. Ce n'est pas forcément un invariable sur tous nos projets, ça peut encore bouger, par exemple pour *Le chagrin* on a modifié beaucoup la scéno pendant les répets, et à chaque fois moi je n'ai pas fini au premier jour des répets la scéno. Il n'y a jamais eu de désir de mouvement en jeu, ou quand il y en a eu ça ne s'est pas confirmé au plateau. Je pense que c'est aussi parce que l'écriture de plateau prend tellement de place une fois qu'on rentre en répétition, donc il n'y a pas forcément la place pour un autre mouvement que celui-là.

Parce que le décor est complètement fini une fois que vous commencez les répétitions ?

Presque, en tout cas il y toujours l'envie de ne répéter que dans le décor, on n'a jamais répété sans décor. Ou alors des sessions en amont, mais c'est dans des lieux, par exemple on n'a jamais répété sur un plateau vide. Pour *Elle brûle* on a répété dans une maison et pour *Saigon* dans un resta et un karaoké à Saigon. On a fait quinze jours de répets avec les acteurs français et vietnamiens avant que je finisse la scéno. On avait une salle de répétition qui était un dancing donc déjà assez chargée visuellement, ce n'était pas du tout une boîte noire. Et on avait loué un restaurant deux jours où on a fait des impros avec les acteurs, et un karaoké. Le karaoké c'était génial parce qu'il y avait les musiciens qui sont restés avec nous donc on a vraiment travaillé avec eux, et dans les impros les comédiens pouvaient utiliser le vrai bar, la scène, ça c'était hyper fort. Et après, vu qu'il y a des longs tunnels où on est que dans la parole, on a des images hyper fortes déjà ensemble dans l'équipe, on sait où on va. Ça permet de créer un paysage commun qui est déjà très présent. On est moins dans des espèces de projection.

Est-ce que tu trouves que tes décors deviennent des maisons pour les comédiens ?

Oui, moi je vois carrément ce côté maison, et les acteurs adorent ça. Anh, à chaque fois que je bougeais un truc elle le remettait. Ça devient leur endroit ils s'en emparent. Dans *Se souvenir de Violetta* (créé en 2011), la première grosse création qu'on a faite ensemble, Caroline, une comédienne, disait : « c'est génial j'ouvre le robinet il y a de l'eau qui coule ». Ça lui faisait trop plaisir d'avoir ça sur un plateau, elle disait qu'elle pouvait jouer autre chose, qu'elle n'avait pas besoin de mimer qu'elle se lavait les mains, ça existait, et du coup jouer autre chose dessus. Concret les comédiens ils adorent ça, ils ne sont pas obligés de rajouter une couche, c'est déjà présent, après ça dépend de l'histoire qu'on raconte. Quand les comédiens découvrent le décor je leur fais visiter, on a même déjà joué à cache-cache dedans. Ils font du décor leur maison.

Est-ce que les comédiens participent à l'élaboration de la scénographie en amont ?

Non, les comédiens ne nous suivent pas sur les réunions préparatoires ou sur l'immersion, on a des temps de répétition en amont, mais il ne viennent pas aux réunions. Donc ils ont la surprise quand ils voient la maquette et le décor.

Est-ce que tu trouves qu'il y a des aspects surréalistes dans *Elle brûle* ?

Dans *Elle brûle* à un moment je n'avais plus de référence du réel, finalement le réel on le mettait dans des détails pratiques : il faut que la cafetière elle marche, qu'il puisse y avoir de vraies scènes de petit-déjeuner. Mais après l'espace en lui-même, comme dans *Saigon* il n'y a pas de restaurant vietnamien qui ressemble à ça. On cherche une sensation de réel mais on crée notre bulle à nous.

Quand tu parles de tes décors, tu dirais que c'est du réalisme ?

Le réalisme, c'est un mot qui est piégé, qui a déjà une histoire, par contre je n'ai pas de mal à dire le mot décor. Avec les HA on pose un décor, une boîte fermée, on efface toutes les traces du théâtre. On ne joue pas avec la machinerie théâtrale, ou les codes du théâtre. On essaye de s'inventer notre monde, je travaille toujours le cadre, je crée une vignette à nous, complètement inspirée de fragments du réel, mais qui n'a pas une résolution réaliste, qui n'existe pas comme telle dans le quotidien. Après avec tous les ingrédients de tous les autres domaines, on donne la sensation que le spectateur a un œil dans la famille Bauchain et qu'il débarque chez eux. Je sens que si on mettait une vraie maison sur scène ça ne marcherait pas du tout, ce serait comme un appartement témoin. L'aspect poétique permet de rajouter des couches qui ne sont pas lisibles dans les mots des acteurs, mais qui permet de créer des strates d'imaginaire pour

le spectateur. On travaille une poésie du réel.

Tu parles d'un projet de « maison musée » dans une interview, est-ce que pour toi tes scénographies pourraient être à visiter et pas uniquement à observer ?

Ce qui est compliqué au théâtre c'est que tu vois tout de loin, comment tu peux créer un rapport aux objets ? On a beaucoup étudié Ohran Pamuk, j'aimerais beaucoup aller voir son musée en Turquie. Avoir un autre rapport à l'espace où on peut être dedans, parce qu'au théâtre on reste à l'extérieur, j'aimerais bien faire ces expériences. Faire un projet où le spectateur est à l'intérieur du dispositif. On a un peu fait ça avec *Le bal d'Emma*.

Tu peux me parler de ce projet ?

C'était dans une vraie salle des fêtes avec une scène. C'était pour les trente ans d'Emma, Charles avait organisé son anniversaire surprise. Elle débarquait sans savoir ce qui allait se passer. [...] Les spectateurs étaient comme les invités de l'anniversaire, assis autour des tables. On ne se baladait pas dans le décor, on s'asseyait autour des tables. Pour le musée dans *Elle brûle* il y avait l'envie que le spectateur puisse passer proche de cette maison, proche des objets. Au début on voulait qu'ils passent par la scéno pour arriver aux gradins, mais la scénographie ça reste du faux et on voit vite que c'est un décor, il y a des détails qui ne trompent pas ! et ça, on ne veut pas le montrer au spectateur.

Selon toi pourquoi tes scénographies s'inscrivent souvent dans un cadrage panoramique ?

On est beaucoup dans le rapport au paysage même dans ce qu'on raconte, on essaye de raconter des histoires où on baigne dans une atmosphère avec soit une famille, soit un groupe de personnes, soit une communauté, un bout du monde quoi. On a plus un rapport au paysage finalement. J'aime beaucoup travailler des vignettes à l'intérieur de mes espaces. Comme c'est des espaces qui ne bougent pas, je travaille plusieurs espaces à l'intérieur. Dans *Saigon* il y a le karaoké, le sas, la salle de restaurant, les toilettes, les petites tables, le bar, la cuisine. Et du coup tu peux avoir de la simultanéité : cet espace panoramique permet que plusieurs choses se passent en même temps, qu'il y ait plusieurs petites scéno à l'intérieur de la grande scéno. C'est ça qui fait que ça aboutit souvent à ces formes-là.

Vous n'avez jamais eu l'envie de travailler dans des espaces extérieurs ?

Pour le prochain on se demande. L'extérieur c'est compliqué au théâtre. Avec Jérémie (Papin) l'éclairagiste on parle tout le temps d'entrée de jour, comment ça pénètre, il aime travailler des lumières qui arrivent de l'extérieur. On essaye de cacher le projecteur de théâtre, et pour la lumière on essaye qu'il y ait un point de départ réaliste qui est re-poétisé, re-trans-

formé. Dans *Elle brûle* il y a tout un travail de lumière de soleil qui arrive depuis la fenêtre de la cuisine. On travaille beaucoup avec des vrais luminaires. On discute beaucoup de où on va cacher toutes les sources, on travaille en amont ensemble énormément. Et ça ce n'est pas proposé sur les autres projets ce temps-là en amont où tu peux t'amuser à tout peaufiner.

Combien de temps vous commencez à travailler avant les répétitions ?

Sur le prochain projet la première réunion était en septembre 2018 et la créa sera en 2021. Je rends ma maquette en octobre de l'année prochaine. C'est au moins deux ans de maturation jusqu'à la première, Souvent il y a un temps de réunions, après lancement de fabrication, et répets. Sur *Saigon* c'était la première fois qu'on avait autant de repets et la prochaine fois ça va se fabriquer comme ça aussi. On est sur des trois mois de répétitions. Vu que c'est de l'écriture de plateau, le premier mois on explore toutes les situations qu'on avait pensées en amont, le deuxième mois on choisit les fragments, on construit l'histoire, et le troisième mois on construit un spectacle. Les personnages existent déjà avant le début des répets, il y a déjà des fragments de récit, mais il n'y a pas de situations, on leur donne qui sont leurs personnages et eux ils s'inventent comment ils vont réagir et qui sont ces personnages. Moi j'assiste à presque toutes les répets. Le premier mois c'est hyper important que je sois là pratiquement tout le temps, le deuxième mois je suis là à moitié, et le dernier mois je viens pour les filages.

Pour revenir sur ton processus de création, est-ce qu'avec Nasser Djemaï vous allez aussi prendre des photos du réel en amont ? Est-ce que tu as toujours fait ça dans tes projets ?

Non pas du tout j'ai toujours travaillé avec des images comme point de départ, mais pas forcément les miennes.

Nasser, sur la dernière création *Vertiges*, il a travaillé à partir de sa famille donc il m'a emmenée chez ses parents, sa tante, on est allé voir des amis à lui. Il m'a fait visiter plein d'intérieurs en me disant « c'est ça mon histoire ». Moi j'ai bloqué sur un buffet chez ses parents, et la scéno s'est transformée en plein de buffets qui sont devenus les murs de l'appartement de l'histoire. Et là, pareil pour le nouveau projet, il a écrit son texte en pensant à des maisons qu'il connaissait, on est allé faire nos réunions dans une maison que l'éclairagiste a proposée. Cette maison m'a tellement plu que j'ai pris des photos des murs et j'en ai fait une scéno derrière. C'est vraiment chaque projet qui veut ça, là je viens de faire une créa où je n'ai pas été visiter d'endroits. Ce n'est pas une méthode que j'applique forcément à chaque fois, et c'est une manière de travailler qui est propre à Caroline et à Nasser.

Tu pourrais faire un décor complètement abstrait ?

Je ne sais pas. En tout cas je me rends compte que je fais des boîtes. Là, même avec Estelle avec qui je viens de bosser, on parlait toujours de la boîte noire et des petits trucs émergeaient, je n'ai pas réussi, il y a un sol, un mur, des trucs de partout. En dehors de faire une boîte j'ai besoin de créer une bulle qui appartient au projet avec des limites physiques. Je passe beaucoup par la couleur pour rendre poétique le réel. Je commence quand même par des maquettes blanches, mais des couleurs s'imposent vite au projet et je travaille le camaïeu. Ça permet pour moi de créer une bascule du réalisme, ça le décale. Je m'amuse à décaler le réel, je prends des bouts, je le déconstruis, j'essaye de me l'approprier. Le carrelage vert de *Saigon* je l'ai pris dans le réel par exemple, un restaurant qui était tout vert comme ça. Et c'était fou parce que quand les acteurs sont retournés au Vietnam après la première session de répétition en France, le restaurant n'existait plus. Ça me rend dingue parce que le restaurant existe encore, mais dans la fiction de notre histoire, tu vois comment les bouts de la réalité continuent à se mélanger dans l'histoire de la scéno. Il y a un travail documentaire, on en regarde beaucoup. Mais au final on est jamais dans un rapport documentaire, on déplace toujours quelque chose. On en a besoin, on ne pourrait pas raconter les histoires qu'on raconte si c'était trop réaliste pour le coup.

Là on s'attaque au cinéma avec Caroline. On a tourné en juin un extrait de *Saigon*. Et cet hiver on fait un tournage en prison avec des détenus qui seront les comédiens du film. Comment ce réalisme est vu de près ? Ce sera une autre découverte, un autre travail sur les rapports. On tourne en prison mais il y aura un décor, notre histoire ne se passe pas en prison. Les détenus vont jouer avec des comédiens professionnels. C'est une histoire un peu fantastique, c'est une partie de la population qui a disparu, ils reviennent cinquante ans après et ils n'ont pas bougé physiquement, ils rencontrent leurs fils qui ont cinquante ans de plus, comment les détenus vivent ça ? Vu qu'ils sont dans un temps zéro, là c'est que des longues peines, certains sont incarcérés pendant vingt ans. Pour le moment notre lieu ça s'appelle des salles de reconnaissance, c'est des bâtiments administratifs, c'est pas loin des bâtiments de prison mais il va falloir trouver comment ramener du décor.

Est-ce que tu trouves que le rapport au cinéma est déjà présent dans ce que vous faites ?

On nous fait beaucoup de retours là dessus, sur le côté panoramique des espaces, écrans de cinéma, et le fait qu'on cherche à travailler une forme de réalisme. Il y a ce questionnement-là. Tout le monde me demande si j'aimerais bien faire des décors de cinéma.

On est assez curieux de voir ce que ça va donner esthétiquement derrière une caméra. Le premier court-métrage qu'on a fait on a réécrit la scène

du mariage, on a tourné dans un lieu réel et je suis venue faire de la déco dedans, rajouter des fleurs etc... j'ai hâte de voir ce que ça fait d'avoir un lieu réel avec notre patte par-dessus, est-ce que c'est trop réel ? est-ce qu'il faut qu'on fabrique tout ? Toute la boîte comme au théâtre ? Ou alors est-ce qu'on peut partir de lieux réels qu'on retouche ?

Quel a été ton rôle dans le dernier projet *Mon grand amour*, spectacle de théâtre d'appartement ?

Le projet en théâtre d'appartement c'est un projet que Caroline fait toute seule sans nous, et elle change d'appartement à chaque fois qu'elle change de ville.

On regarde ensemble ses carnets de recherche...

Là c'est le carnet pour *Elle brûle*. J'étais allée étudier un musée à Dijon pour voir comment les objets étaient mis en scène. Je m'amuse à répertorier des éléments. Dans le musée il y a des châssis avec le même papier peint que la scéno, dessus on exposait des objets et je m'amusais à reconstituer, des bouts de salle de bain par exemple. J'avais reconstitué des bouts de la maison qu'on ne voyait pas sur le plateau. Au début pour *Elle brûle* on était parti sur l'idée que la maison c'était en fait une reconstitution de la maison, parce qu'on était partis d'un fait divers : qu'elle était déjà décédée, et qu'on avait re-fabriqué sa maison. Je m'étais demandée si on ne devait pas sentir dans la scéno ce côté reconstitution, et puis on a abandonné ça. C'était important qu'il y ait un rapport de voyeurisme pour *Elle brûle*, que le public soit assez intrusif.

Comment tu l'as travaillé ça ?

Au final ça s'est fait grâce au panoramique et que ce soit proche de nous, il n'y a pas eu plus de geste que ça. À un moment on s'est demandé si le public ne devait pas avoir carrément les pieds dedans.

Je vois des photos de Gregory Crewdson dans le carnet...C'est quoi tes influences principales ?

Mes influences c'est beaucoup Marthaler et Gregory Crewdson, le photographe.

Est-ce que tu vois des liens entre *L'effet de serge* de Philippe Quesne et ton travail ?

Oui carrément, mais lui pour le coup il y a un truc très froid du réalisme, il n'y a pas de couleurs. Je trouve ça plus réaliste que ce que je fais, avec sa véranda par exemple c'est une vraie véranda en verre. Dans *Elle brûle* la porte vitrée c'est du bois, et du plexi peint, c'est du décor. Lui j'ai la sensation, j'ai l'impression qu'il part de vrais matériaux. Moi je me rends compte de plus en plus que la réalisation c'est du décor. Avec Caro on

s'est posé cent fois la question : est-ce qu'on met du vrai ou du faux carrelage ? Effectivement du vrai carrelage ce serait super beau, mais je pense que ça apporte quelque chose que ça soit fait en peinture, parce qu'on le représente, elle est là aussi cette poésie du réel. C'est notre transcription. Et si on enlevait ça je pense que ça enlèverait une certaine forme de poésie qu'on trouve. On décale toujours un peu, Anna Viebrock décale plus en mettant un truc qui n'a rien à voir dans un autre truc, tu sens l'empreinte très forte du vrai mur, alors que moi il n'y a jamais de plinthe, tu peux vite voir que c'est des châssis. Sur la cuisine de *Saigon* par exemple ça devait être un motif de fleurs sur les murs, et Caro m'a stoppée juste avant que ça commence à l'atelier, c'est devenu une cuisine toute blanche, elle m'a dit « il faut que cette cuisine soit très réaliste » parce qu'on va avoir besoin de cet ancrage-là. Caro a besoin d'avoir ça pour raconter ses histoires.

Pourquoi ?

Je pense que des fois ça paraît plus fou un personnage qui sort du réel dans un espace très concret, on est dans ces mécaniques-là. Dans *Saigon* quand le père revient et voit son fils, une espèce de présence de fantôme, il suffit qu'il passe dans l'espace et il se passe quelque chose de fou et vertigineux. Alors que si on était déjà dans un endroit hors du commun ça ne jouerait pas de la même manière. Pour créer un contrepoint. C'est des personnes qui pourraient exister, aussi parce qu'on leurs donne un ancrage dans notre Monde.

On regarde le carnet de recherche de *Vertiges*, une création avec Nasser Djemai...

Là c'est des photos de chez les parents de Nasser. J'ai bloqué sur les murs buffets, murs armoires. Ce qui était trop beau c'est qu'il y avait le même chez mes grands-parents, et Nasser il raconte l'histoire de sa famille qui vient d'Algérie mais qui vit en France depuis longtemps et ce qu'il voulait montrer, c'est que sa famille ressemble à toutes les familles françaises, ils ont les mêmes problèmes, les mêmes rapports. J'ai accroché sur le buffet parce que ça ressemble aussi à chez mes grands-parents. Je me suis intéressée à son histoire à travers ces buffets. J'ai passé plusieurs heures à chaque fois à prendre des photos de détails. Ça me fait ma banque de données, et après ça me fait mon puzzle pour composer une image. Je cherche très vite en volume.

C'est génial de pouvoir regarder tes carnets de recherches. Je coupe mon enregistreur pour prendre le temps de les feuilleter. Merci beaucoup Alice d'avoir pris le temps de me parler de ton travail.

Annexe 2

Les règles du jeu de Caroline Guiela Nguyen

1/ Je vous propose donc de commencer l'errance. Peut-être même à l'aéroport.

2/ L'idée n'est pas de faire une fouille archéologique ni de rentrer précisément dans ce qu'on appelle l'Histoire. Mais de prendre l'Histoire ou la fouille archéologique comme autant d'éléments qui nous permettront de faire resurgir le présent. Nous allons vivre dans cette ville qui porte un double nom : Saïgon ou Ho Chi Minh.

Une double sonorité, un double temps, un double paysage, un double espace.

3/ Il faut errer pour savoir ce que l'on cherche. Nous prendrons cette photo de réception et les autres éléments disposés dans la pochette pour stimuler notre errance et notre imaginaire. Nous ne sommes pas à la recherche d'un temps passé. Nous cherchons à contempler le présent.

Voici donc la liste des lieux dans lesquels nous allons nous perdre.

** toutes les photos que vous avez sous les yeux ont été achetées sur Ebay à un inconnu sauf celle du bal qui a été envoyée de France par un ancien d'Indochine qui a désiré rester anonyme.*

4/ Vous pouvez donc utiliser tous les éléments de cette pochette pour rentrer en contact avec les gens. Vous pouvez au fur et à mesure compléter cette boîte.

5/ La liste des lieux n'est pas exhaustive. Mais il est important de trouver des lieux où il existerait la trace visible ou invisible de notre monde « blanc ». Si les lieux sont rajoutés, merci de les inscrire sur le panneau dans le lieu de restitution.

6/ Chaque errance doit être restituée un soir de la semaine à 18h à notre lieu de travail. Elle sera présentée comme un récit et non pas comme un exposé anthropologique ou historique. C'est l'imaginaire et le réel qui sont en jeu.

7/ Chaque errance doit être restituée avec du son, des photos, de la vidéo ou des dessins.

8/ Les errances sont possiblement accompagnées d'un traducteur.

9/ Vous avez le droit de changer d'identité pour les errances si cela n'entrave en rien l'intégrité de la personne rencontrée.

10/ Chaque errance doit se faire à 2 ou 3 personnes grand maximum.

11/ Ces mêmes règles du jeu seront utilisées pour Logne.

12/ Merci de vous acheter *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf avant de partir et de le prendre avec vous durant le voyage.



L'errance est posée comme un principe destiné à ouvrir au maximum le champ des découvertes et des rencontres, à stimuler l'imaginaire et aiguïser le rapport au réel.

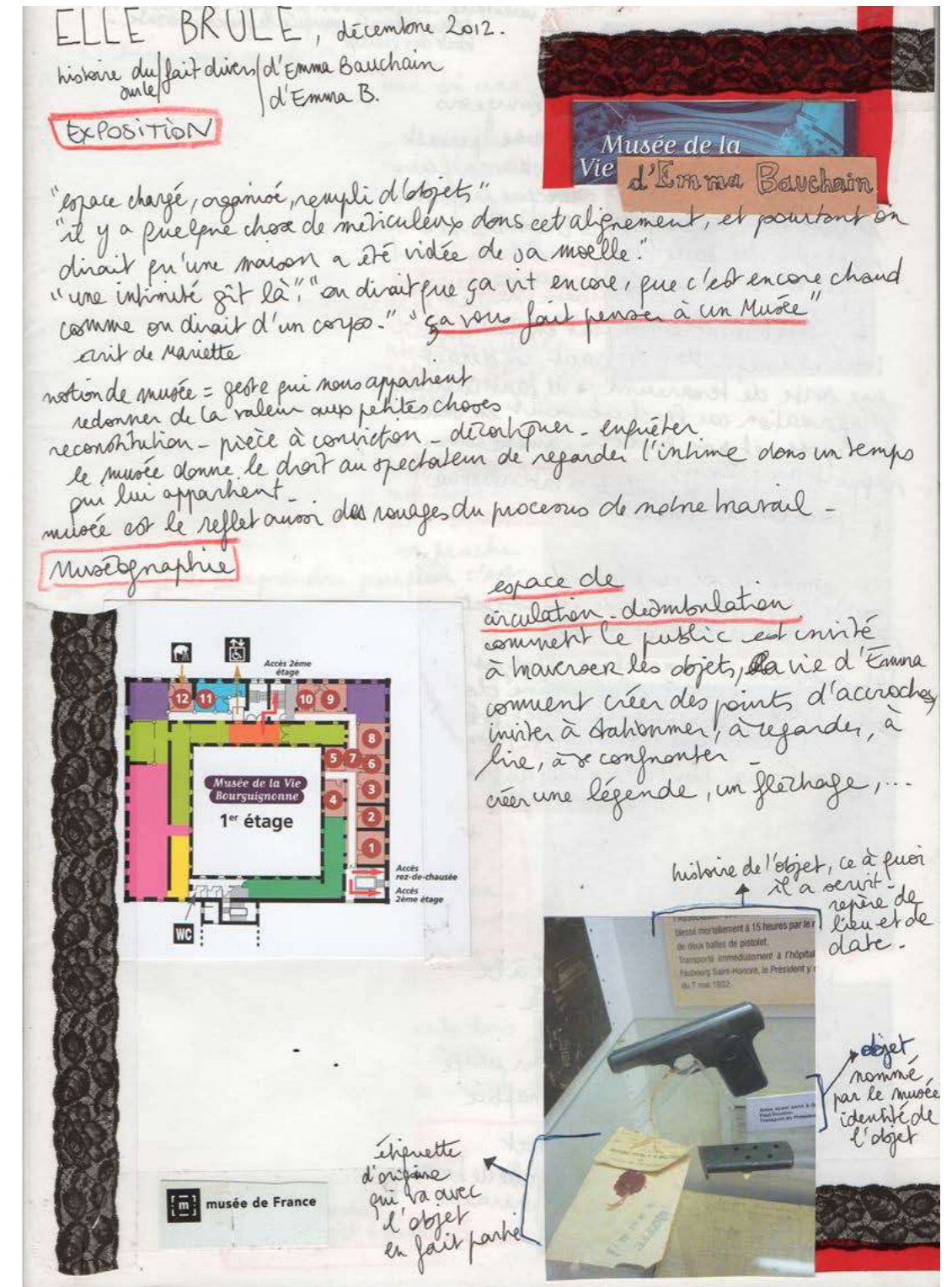
Les « règles du jeu » fonctionnent comme un programme, qui n'est pas sans rappeler le processus de création en œuvre chez certains écrivains, comme Georges Perec et les membres de l'OULIPO.

À sa manière, Caroline Guiela Nguyen invente un Ouvroir de Théâtre Potentiel.

Annexe 3



Annexe 4 Carnet de recherche d'Alice Duchange

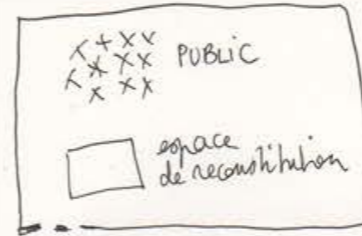


RECONSTITUTION

architecture

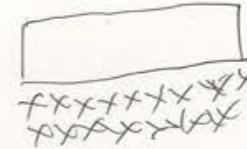
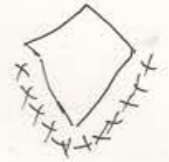
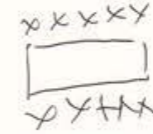
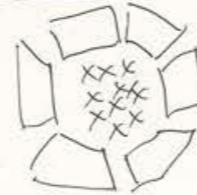


Si proximité entre l'espace exposition et l'espace reconstitution - le musée de la vie d'Emma Bonino tout
 - les plans font perdre la notion de qu'est-ce qui est de l'architecture du bâtiment de départ celui dans lequel on se mouve réellement et qu'est-ce qui appartient à la reconstitution
 - surtout le plafond fausse verticale + hauteur de plafond -



QUEL RAPPORT AVEC LE PUBLIC -

quel place - quel angle d'attaque - quelle prise de vue -



COMMENT AVOIR ACCÈS À TOUTES LES PIÈCES DE LA MAISON AVEC UN POINT DE VUE FOCAL ET RESTREINT.



Déformation de prise de vue panoramique rassembler sur le même une vision à 180° permet d'avoir côte à côte plusieurs pièces



comme les facettes d'une maison
 Kaleidoscope - nous regardons du centre du hall du point central de la maison
 planche contact

quel valeur on donne au mur / au cloison ?
 combinaison possible [bate très graphique / stylisé / épuré] [intérieur très détaillé / chargé]



ILLUSTRATIONS

1. La Fresque du Théâtre des Charpenes, La Cité de la Création, 52 rue Gabriel-Péri, Villeurbanne, 1998

2. Petit traité d'écologie sauvage, LA COSMOLOGIE DU FUTUR, Alessandro Pignocchi

3. *Café Portrait*, photos / collage / peinture, Clara Georges Sartorio, Paris, 2017

4. *Café Portrait*, photos / collage / peinture, Clara Georges Sartorio, Paris, 2017

5. *Murx den Europäer ! Murx ihn ! Murx ihn ! Murx ihn ! Ein patrioscher Abend*, Christoph Marthaler (m.s), Anna Viebrock (scéno), 1995, [en ligne],- disponible sur : <URL=<https://blogjmblog.wordpress.com/2017/12/12/christoph-marthaler-retrospective-1993-2017/marthaler-murx-den-europaer-2/>>

6. *Saigon*, Les Hommes Approximatifs, Caroline Guiela Nguyen (m.s), Alice Duchange (scéno), photos de la scénographie et photos prises à Hô Chi Minh par Alice Duchange, C. Raynaud de Lage, Jérémie Papin et Antoine Richard

7. *La rue de la Bidassoa*, Clara Georges Sartorio, Paris, 2017

8. *Fenêtre sur cour*, A.Hitchcock, 1954, captures d'écran de la bande annonce [en ligne], disponible sur : <URL = <https://www.youtube.com/watch?v=GRtW95YmXmg>>

9. *Caravana*, Peeping Tom, 1999, captures d'écran de la captation [en ligne], disponible sur : <URL= <https://www.youtube.com/watch?v=pl9O5xYgtjc> >

10. *Circuit D.visite guidée*, Délice Dada, Calais 1994, captures d'écran de la captation [en ligne], disponible sur : < URL= <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00639/delices-dada-circuit-d-a-calais.html>>

11. *Salle des fêtes de Montélier*, Photo Alice Duchange

12. *Le bal d'Emma*, Les Hommes Approximatif, Caroline Guiela Nguyen (m.s), Alice Duchange (scéno), Montélier, 2012, Photo © Jean Louis Fernandez

13. *Papperlapapp*, Christoph Marthaler et Anna Viebrock, Festival d'Avignon, 2010, © Christophe Raynaud de Lage

14. *Toute une nuit*, Chantal Akerman (réal.), 1982, captures d'écran du film

15. *Congruation entre le cadre de scène du théâtre et le cadre de la scénographie*, Clara Georges Sartorio

16. *La scénographie dépasse le cadre dans une volonté d'intégration du public*, Clara Georges Sartorio

17. *L'espace est sans limite, la cage de scène et le plateau laissés brut font partis du décor*, Clara Georges Sartorio

18. *Die schöne Müllerin*, Christoph Marthaler (m.s), Anna Viebrock (scéno), 2003, © Leonard Zubler [en ligne], disponible sur : <URL = <https://www.kfda.be/fr/programme/die-schone-mullerin-2> >

19. *Moeder*, Peeping Tom , m.s. Gabriela Carrizo, scéno. Peeping Tom et Amber Vandenhoeck, 2016, Site de Peeping Tom

20. Scène de petit-déjeuner, *Elle brûle*, Les Hommes Approximatifs, Caroline Guiela Nguyen (m.s), Alice Duchange (scéno), 2013, Site des Hommes Approximatifs

21. Vue d'ensemble et évolution lumineuse, *Elle brûle*, Les Hommes Approximatifs, Caroline Guiela Nguyen (m.s), Alice Duchange (scéno), 2013, Site des Hommes Approximatifs

22. Apparition, *Elle brûle*, Les Hommes Approximatifs, Caroline Guiela Nguyen (m.s), Alice Duchange (scéno), 2013, Site des Hommes Approximatifs

23. *Moeder*, Peeping Tom , m.s. Gabriela Carrizo, scéno. Peeping Tom et Amber Vandenhoeck, 2016, Site de Peeping Tom © Herman Sorgeloos

24. *Riesenbutbach, eine Dauerkolonie*, Christoph Marthaler, Anna Viebrock, 2009 © Walter Mair

25. *Riesenbutbach, eine Dauerkolonie*, Christoph Marthaler, Anna Viebrock, 2009, giessen.de

26. *Semiotics of the kitchen*, Martha Rosler, 1975, Captures d'écran de la vidéo [en ligne], disponible sur : <URL=<https://www.youtube.com/watch?v=ZuZympOIGCo>>

27. *Esquisse de recherche pour Grand Battement*, Clara Georges Sartorio, 2019

28. *Proposition définitive pour Grand Battement*, Clara Georges Sartorio, 2019

29. *Evolution de la scénographie de Grand Battement*, Clara Georges Sartorio, 2019

30. *Visuels d'inspiration*, Clara Georges Sartorio, 2019

31. *Système de rideaux au lointain*, Clara Georges Sartorio, 2019

32. *TRACE 1*, Clara Georges Sartorio, Champigny-sur-Yonne, 2019
33. *Le présentoir à souvenirs*, Clara Georges Sartorio, Die, 2020
34. *Vue de l'exposition : les forêts natales. arts d'afrique équatoriale atlantique* © musée du quai Branly - Jacques Chirac, photo Gautier Deblonde.
35. *Musée archéologique de Civaux*, Anonyme
36. *Musée du quai Branly*, Anonyme
37. *Tenement Museum*, © Tenement Museum, New York
38. *Saez-Velez Home, Puerto rican family in the 50s*, © Tenement Museum, New York
39. *Exposition Brazul, Poteries*, 2011, © Arnaud Conne
40. *Exposition Brazul, Vitrines*, 2011, © Arnaud Conne
41. *Musée d'une famille ordinaire*, Les Hommes Approximatifs, scén. Alice Duchange, Photos © Alice Duchange
42. *Boite 49 Je comptais lui faire ma demande en mariage*, Le musée de l'innocence, Istanbul, © Alain Korkos, 2019, [en ligne], disponible sur : <URL=<http://laboiteaimages.alainkorkos.fr/post/2019/05/07/Le-musée-de-l-Innocence>>
43. *La souffrance de l'attente*, Le musée de l'innocence, Istanbul, © Alain Korkos, 2019, [en ligne] disponible sur : <URL=<http://laboiteaimages.alainkorkos.fr/post/2019/05/07/Le-musée-de-l-Innocence>>
44. *Boite 47 La mort de mon père*, Le musée de l'innocence, Istanbul, © Alain Korkos, 2019, [en ligne] disponible sur : <URL=<http://laboiteaimages.alainkorkos.fr/post/2019/05/07/Le-musée-de-l-Innocence>>
45. *L'étrange photo d'une femme, Elle brûle*, Les Hommes Approximatifs, Caroline Guiela Nguyen (m.s), Alice Duchange (scénographie), Site des Hommes Approximatifs
46. *Un tableau vivant, Elle brûle*, Les Hommes Approximatifs, Caroline Guiela Nguyen (m.s), Alice Duchange (scénographie), Site des Hommes Approximatifs
47. *Le chagrin*, Les Hommes Approximatifs, Caroline Guiela Nguyen (m.s), Alice Duchange (scéno), © Jean Louis Fernandez, [en ligne], disponible sur : <URL=<https://lestroiscoups.fr/le-chagrin-creation-du-collectif-les-hommes-approximatifs-theatre-de-la-croix-rousse-a-lyon/>>
44. *Riesenbutzbach, eine Dauerkolonie*, Christoph Marthaler, Anna Viebrock, 2009
48. *Riesenbutzbach, eine dauerkolonie*, Christoph Marthaler, Anna Viebrock, 2009
49. *Papperlapapp*, Christoph Marthaler et Anna Viebrock, Festival d'Avignon, 2010,

50. *The boat is leaking, the captain lied*, Captures d'écran de la vidéo The Boat is leaking. The captain lied (Ohne Titel 2017), [en ligne] disponible sur : <URL = <https://vimeo.com/241349809>>
51. *Giorni Ultimi*, Angelo Morbelli, 1885
52. *Vue d'ensemble, Film Socialisme*, Clara Georges Sartorio, La Cinéfabrique, Lyon, 2019
53. *Sas d'entrée, Film Socialisme*, Clara Georges Sartorio, La Cinéfabrique, Lyon, 2019
54. *Jachère, Film Socialisme*, Clara Georges Sartorio, La Cinéfabrique, Lyon, 2019
55. *Le restaurant, Film Socialisme*, Clara Georges Sartorio, La Cinéfabrique, Lyon, 2019
56. *L'envers du décor, Film Socialisme*, Clara Georges Sartorio, La Cinéfabrique, Lyon, 2019
57. *Esquisse de recherche pour la soutenance*, Clara Georges Sartorio,
58. *Photo prise à l'exposition Le Milieu est bleu*, Ulla von Bradenburg, Palais de Tokyo, 2020

RÉFÉRENCES

Dictionnaires

CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*

DEGAINE, André, *Histoire du théâtre dessinée*, Ed.Nizet, 2000

Dictionnaire Larousse en ligne

Ouvrages

ANTOINE, André, *Le théâtre libre*, 1890, Ed.Slatkine reprints, 2014

BÉGOUT, Bruce, *La découverte du quotidien*, Ed.Fayard, coll. « Pluriel », 2018

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien*, vol. 2 (habiter, cuisiner), Paris, Gallimard, 1990

DEPOORTER, Marie, *Grand Battement*, 2019

FREYDEFONT, Marcel, *Une théâtralité inédite - Entretien avec Jeff Thiébaud*, Etudes théâtrales n°41-42, Ed.L'Harmattan, 2008, p.60-66

FRIDE-CARRASSAT Patricia, MARCADÉ Isabelle, *Les mouvements dans la peinture*, Ed.Larousse, 2016

HEIDEGGER, Martin, *Batir, habiter, penser, essais et conférences*, Paris, Ed.Gallimard, 1958

Martha Rosler: positions in the life world, Ikon Gallery, Birmingham, Grande-Bretagne, Generali Foundation Vienna (Autriche), MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1998

MOMCILOVIC, Jerome, *Chantal Akerman. Dieu se repose, mais pas nous*, Ed.Cappricci, 2018.

MENENGHELLO, Sarah, *Le théâtre d'appartement*, un théâtre de crise, Ed.L'Harmattan, Coll.Univers Théâtral, 1999

PAMUK, Orhan, *Le musée de l'innocence*, Ed.Folio, 2012

PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Ed.Bourgeois, 2008

PEREC, Georges, *Espèce d'espace*, Ed.Galilée, 1974

PEREC, Georges, *L'infraordinaire*, Ed.Seuil, 1989

SERFATY, GAZON, *Chez soi, les territoires de l'intimité*, Paris, Ed. Ar-

mand Colin, 2005

ERTEL, Evelyne, *La scénographie*, coll.Théâtre aujourd'hui n°13, Chasse-neuil-du-Poitou, Ed.Scéren, 2012

Articles

Qu'est ce que la scénographie, Vol. II-Pratiques et enseignements, Ed.L'Harmattan, Coll.Etudes théâtrales n°54-55, 2012

CHOLLET, Jean, *Anna Viebrock, scénographe d'un réel revisité*, Actualité de la scénographie d'octobre 2010 n°173
EPFL-actualités, *Communiqué de l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne sur l'exposition Brazil*, Ed.Mediacom, Lausanne, 29 Mars 2011

HAHN, Thomas, *Peeping Tom, surréalisme à la belge*, Actualité de la scénographie n°212, avril 2017

LAPRISE, Michel, *L'inconnu/le quotidien*, Jeu n°85, 1997, p. 76-82

VIGEANT, Louise, *Visages du réalisme à travers l'histoire du théâtre*, Jeu n°85, 1997

Actes de colloques

LEMAIRE, Véronique, *Anna Viebrock - Edward Hopper : l'inquiétante étrangeté comme source d'un nouveau réalisme scénique*, in Re-Routing Performance/Re-caminant l'escena, Colloque international organisé par la Fédération internationale de la recherche théâtrale (FIRT) à L'Institut del Teatre, Barcelone, Juillet 2013.

SOURIAU, Etienne, *Le Cube et la sphère*, Architecture et dramaturgie, Actes du colloque du Centre d'études philosophiques et techniques du théâtre, 1e session, Paris, 1948, p.65-73.

Entretiens

LEMAIRE, Véronique, *Entretien avec Anna Viebrock au sujet de la scénographie de Riesenbutzbach. Eine Dauerkolonie*, Theater Basel (Bâle - Suisse), 30 octobre 2010

MARTHALER Christoph, in H. Archmbault, V. Baudriller, O. Cadiot, C. Marthaler, *Mélange pour le Festival d'Avignon*, Festival d'Avignon, P.O.L., 2010

Mémoires, thèses

DUMARTHERAY, Charlotte, *L'étrange quotidien, Christoph Marthaler un poète (extra)ordinaire*, Mémoire de diplôme-exigence partielle à la certification finale, Manufacture - Haute Ecole Suisse Romande, 2012

JAN, Floriane, *Poétique de la banalité*, Mémoire de DNSEP Scénographie de la HEAR, Strasbourg, 2014

LEMAIRE, Véronique, *Réalité et effet de réel dans la scénographie théâtrale contemporaine (1990-2010)*, Thèse (THEA 3), Louvain, Université catholique de Louvain, 2012

Dossiers de presse de spectacle

LA COLLINE - Théâtre national, *Elle Brûle*, Dossier pédagogique, 2013

LA COMÉDIE DE VALENCE, *Le chagrin, Les Hommes Approximatifs*, Dossier de presse, 2015, [en ligne], disponible sur : <URL = http://www.theatre-arles.com/pdfs/doc_1435324251.pdf>

LES HOMMES APPROXIMATIFS, *Le bal d'Emma*, Dossier de presse

MUSÉE ROMAIN LAUSANNE-VIDY, *BRAZUL* Dossier de presse, 2010

NADAL, Juliette, *SAIGON* Dossier pédagogique, mise en scène Caroline Guiela Nguyen et Les Hommes approximatifs, 2017

PEEPING TOM, *Moeder*, Dossier de presse, 2017

Sitographie

Anna Viebrock, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://annaviebrock.de>>

Antoine Richard, [en ligne], disponible sur : <URL = <http://www.antoine-richard.fr/theatre/saigon-2/>>

Bernard Belluc, *Les arts modestes*, [en ligne], disponible sur : <URL = <http://bernardbelluc.com/les-arts-modestes/>> consulté le 05.09.19

Alice Carré, *Entrer sur un plateau nu*, Agôn [en ligne], 2012, disponible sur : <URL=<http://journals.openedition.org/agon/2356> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.2356>>

DASSIÉ, Véronique, *La théaurisation affective des objets-souvenirs : du chez-soi au musée*, Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain [En ligne], disponible sur : <URL = <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01212187/document> >, consulté le 08.02.20

Délice dada, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://www.delices-dada.org/index.php/fr/>>

IEVEN, Emilie, *L'errance, un mouvement à potentiel utopique*, Carnets [En ligne], Deuxième série - 10 | 2017, disponible sur : <URL = <https://journals.openedition.org/carnets/2265>>, (5 octobre 2019)

Fondazione Prada, *The Boat is leaking. The captain lied*, [en ligne], disponible sur : <URL = <http://www.fondazioneprada.org/project/the-boat-is-leaking-the-captain-lied/?lang=en>>

Giampaolo Nuvolati, *Le flâneur dans l'espace urbain*, Open Edition, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://journals.openedition.org/gc/2167>>

Guillaume Lasserre, *A Venise, le remarquable Cluedo métaphysique de la Fondation Prada*, Mediapart, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://blogs.mediapart.fr/guillaume-lasserre/blog/O41017/venise-le-remarquable-cluedo-metaphysique-de-la-fondation-prada>>

Jurriaan Benschop, *The Boat is leaking. The captain lied*, Zero Deux, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://www.zerodeux.fr/reviews/the-boat-is-leaking-the-captain-lied/>>

LEROUX, Nadège, *Qu'est ce qu'habiter ? Les enjeux de l'habiter pour la ré-insertion*, cairn.info, [en ligne] disponible sur : <URL = <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2008-1-page-14.htm>>, consulté le 10.09.19)

Les Hommes Approximatifs, [en ligne], disponible sur : <URL = <http://www.leshommesapproximatifs.com>>

Le point culture, *Un prix Nobel contre les grands musées*, [en ligne], disponible sur : <URL = https://www.lepoint.fr/culture/le-roman-entre-au-musee-11-10-2012-1518447_3.php>

Manuel Piolat Soleymat, *Entretien / Caroline Guiela Nguyen*, La terrasse, publié le 27 septembre 2014, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://www.journal-laterrasse.fr/focus/entretien-caroline-guiela-nguyen/>>, consulté le 12.01.20>

MATTÉOLI, Jean- Luc, *L'objet pauvre dans le théâtre contemporain*, Images Re-vues, 2007, [en ligne], disponible sur : <URL = <http://journals.openedition.org/imagesrevues/125>>

MIAM, *L'art modeste*, Hervé di Rosa, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://miam.org/fr/l-art-modeste/article/l-art-modeste-68>> consulté le 5.09.19

NAVARRO, Mariette, *Ci gît la vie d'une famille ordinaire 2013*, Petit oiseau de révolution, Blog de Mariette Navarro, [en ligne] disponible sur : <URL = <http://petit-oiseau-de-revolution.eklablog.com/elle-brule-c19098607/2>>, consulté le 10 .01.20

Peeping Tom, [en ligne], disponible sur : <URL = <http://www.peepingtom.be/en>>

Rosita Boisseau, *La danse en camping car du collectif Peeping Tom*, Le monde, [en ligne], disponible sur : <URL = https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/01/09/la-danse-en-camping-car-du-collectif-peeping-tom_4149779_1819218.html>

Service culturel des musées d'Orléans, *Qu'est ce qu'un musée ? Dossier destiné aux enseignants*, [en ligne], disponible sur : <URL = http://musees.regioncentre.fr/sites/default/files/ged/v1/JXKV-quest_ce_qun_musee.pdf>, consulté le 21.01.20

Saigon, *Les Hommes Approximatifs / Blog*, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://saighommesapproximatifs.wordpress.com> >

Tamara, *Une matinée avec Franck Chartier de Peeping Tom*, Envraak, [en ligne], disponible sur : <URL = <http://www.envrak.fr/scenes/une-matinee-avec-frank-chartier-de-peeping-tom/>>, consulté le 22.11.19

Films

AKERMAN, Chantal (réal.), *Hotel Monterey*, [en ligne], disponible sur <URL = <https://www.youtube.com/watch?v=y7Z-rQAdmYA> >, Chantal Akerman, 1972

AKERMAN, Chantal (réal.), *Je, tu, il, elle* [DVD], Chantal Akerman-Paradise Film, 1974

AKERMAN, Chantal (réal.), *Toute une nuit* [DVD], Bruxelles, Avidia Films, Paradise Films, 1981

AKERMAN, Chantal (réal.), *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce 1080 Bruxelles* [DVD], Bruxelles - Paris, Paradise Films, Unité Trois, 1975

Captations de spectacle

CAUDAL, François (réal.), *Elle Brûle*, Axe Sud, 2013

PEEPING TOM, *Caravana*, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://www.youtube.com/watch?v=pl905xYgtjc> >

INA, *Délices Dada, Circuit D. À Calais*, [en ligne] disponible sur : <URL = <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00639/delices-da-da-circuit-d-a-calais.html>>

Vidéos

Théâtre de rue, la compagnie Délice Dada, [en ligne], disponible sur : <URL = https://www.youtube.com/watch?v=XK_W4OvynDY>

The Boat is leaking. The captain lied (Ohne Titel 2017), [en ligne], disponible sur : <URL = <https://vimeo.com/241349809> >

Fenêtre sur cour (A.Hitchcock, 1964) Bande annonce, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://www.youtube.com/watch?v=GrtW95YmXmg>>

Cruas.com Compagnie Délice Dada, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://www.dailymotion.com/video/x6s9dh>>

Caroline Guiela Nguyen à propos de *Mon grand amour, Pastille vidéo envoyée à la Comédie de Reims*, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://vimeo.com/348348880>>, consultée le 27.10.19

La Colline - Théâtre national, *Elle brûle*, présentation par Caroline Guiela Nguyen, [en ligne], disponible sur : <URL = [127](https://www.colline.fr/spec-</p>
</div>
<div data-bbox=)

[tacles/elle-brule](#)>, consultée le 05.01.20

Martha Rosler - *Semiotics of the Kitchen 1975*, [en ligne], disponible sur <URL = <https://www.youtube.com/watch?v=ZuZympOIGCO>>

Conférences et Podcasts

FRANCE CULTURE, *Cycle L'Art et le quotidien : Romancer le quotidien*, Paris, 2013, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://www.franceculture.fr/conferences/l-art-et-le-quotidien>>

FESTIVAL D'AVIGNON, *Conférence de presse, Anna Viebrock et Stephanie Carp à propos du spectacle Riesenbutzbach, eine DauerKolonie*, Avignon, 2009, [en ligne] disponible sur : <URL = <https://www.theatre-contemporain.net/video/Conference-de-presse-du-23-juillet-1527?qrco> >

LA CINÉMATHEQUE, *Chantal Akerman : l'espace pendant un certain temps*, Conférence de Jerome Momcilovic, Paris, 2018, [en ligne], disponible sur : <URL = <https://www.cinematheque.fr/video/1180.html> >

Spectacles et expositions cités

DÉLICE DADA, *Circuit D. visites guidées*, 1989

KLUGE Alexander, DEMAND Thomas, VIEBROCK Anna, KITTELMANN Udo, *The boat is leaking, the captain lied*, Fondazione Prada (Venise), 2017

BERNHARD Thomas, LÛPA Krystian (m.s), *Place des Héros*, Vilnius, 2015

LES HOMMES APPROXIMATIFS, Guiela NGUYEN Caroline (m.s), *Saigon*, Valence, 2017

LES HOMMES APPROXIMATIFS, Guiela NGUYEN Caroline (m.s), *Elle Brûle*, Valence, 2013

LES HOMMES APPROXIMATIFS, Guiela NGUYEN Caroline (m.s), *Le Chagrin*, Valence, 2015

LES HOMMES APPROXIMATIFS, Guiela NGUYEN Caroline (m.s), *Le Bal d'Emma*, Montélier, 2012

LES HOMMES APPROXIMATIFS, Guiela NGUYEN Caroline (m.s), *Mon Grand Amour*, 2019

MARTHALER Christoph et VIEBROCK Anna, *Riesenbutzbach, eine dauerkolonie*, Vienne, 2009

MARTHALER Christoph, *Papperlapapp*, Avignon, 2010

PEEPING TOM, CARRIZO Gabriela, *Moeder*, 2016

PEEPING TOM, CARRIZO Gabriela et CHARTIER Franck, *Caravana*, 1999

Je tiens à remercier,

Alexandre de Dardel et Denis Fruchaud, pour leurs conseils, leur écoute et tout ce qu'ils m'ont transmis pendant ces trois années passées à l'Ensatt,

Myriam Jeantroux pour ses relectures attentives et bienveillantes,

Alice Duchange d'avoir pris le temps de m'accueillir chez elle et me parler de son travail,

Françoise Sartorio et Sandrine Kott pour leurs conseils et leur soutien,

Nicolas de Gélis pour nos discussions poétiques,

Les fabuleuses femmes de l'espace pour... tout !

