

PREAC OPERA ET EXPRESSIONS VOCALES

Résonance autour des Enfants terribles :

« Réécritures du récit : transpositions et réinterprétation scénique »

1. Comment définiriez-vous votre travail de scénographe ?

Mon travail de scénographe pour le spectacle vivant est en premier lieu un dialogue artistique avec la personne qui s'occupe de la mise en scène pour accompagner le projet du point de vue de l'espace. Je suis à l'écoute des désirs de mise en scène pour pouvoir les traduire au plateau. Cela peut prendre des formes très différentes, cela peut parfois avoir un impact fort dans le projet. Je dialogue en parallèle avec les personnes en charge de la lumière, du son et des costumes. Les relations scénographie-lumière et scénographie-son me semblent essentielles pour aboutir à une forme intéressante. La scénographie réunit à mon sens toutes les personnes qui composent un projet : elle est habitée par les artistes, l'espace est éclairé et change complètement selon le regard de l'éclairagiste, et il est inexorablement sonore... beaucoup de choses matérielles peuvent être pris en charge par le travail de la création sonore. Le son ouvre l'imaginaire du spectateur et peut traduire beaucoup. L'espace existe par la lumière et peut être traduit par le son.

Je considère la scénographie, non pas comme la décoration d'un spectacle (qui était à une époque le mot utilisé pour qualifier le travail de l'espace ; « le décorateur de théâtre ») mais comme un espace de jeu, de possibilités pour les interprètes et surtout comme un espace dramaturgique. J'essaie justement de ne pas décorer mais de créer un espace sensible qui laisse la place aux rêves, ou en tout cas à l'évocation de quelque chose ! Pour moi, la scénographie est plus proche du mot scénario, où l'invention d'un espace peut passer par l'invention d'une histoire dans l'histoire racontée. Plus simplement, créer un espace peut être la possibilité de se raconter une histoire tel un scénario de film !

Comment ne pas illustrer ou décorer dans un contexte réaliste ? C'est souvent le cas dans des pièces de théâtre ou à l'opéra. Éviter l'illustration est à chaque fois l'enjeu le plus important dans ma réflexion scénographique. Créer au mieux un espace dramaturgique, c'est fabriquer un espace du sens. Ce qui est dit dans les mots n'a pas besoin d'être visible sur scène. Ce qui est dit peut tout à fait prendre une autre forme, une autre apparence. Et lorsqu'il n'y a pas de texte comme c'est souvent le cas dans les œuvres de Phia Ménard, nous convoquons la matière, les éléments (le plastique, le vent, la glace, le carton, le bois...).

Le travail du scénographe dans un projet, c'est aussi un dialogue technique. La scénographie comme l'architecture, est à la fois un métier artistique et technique, où les connaissances pratiques de construction sont importantes afin de maîtriser les possibilités de création. Il est important pour moi de réussir à répondre techniquement aux idées de scénographie, et connaître l'outil dans lequel nous travaillons, c'est-à-dire le plateau du théâtre. Dans le contexte d'un spectacle, le point de départ est une boîte noire, un plateau où tout est peint en noir méticuleusement. Et parfois le résultat d'une scénographie c'est de sauvegarder cette boîte noire où tout reste à vue sans aucun artifice. Le travail du scénographe ça peut aussi être cela. Considérer l'espace présent, réel comme une scénographie et donc travailler à ne pas faire de scénographie !

2. Quelles sont vos relations de travail avec le metteur en scène / comment votre travail s'articule-t-il avec celui du metteur en scène ?

Au départ, la metteuse en scène m'expose son projet et le dialogue s'établit. Je l'interroge sur la volonté, la nécessité de mettre en scène un texte ou une idée. Puis on croise des références communes, on se

nourrit mutuellement par d'autres textes, par des films de fiction, des documentaires, des peintures, des photographies, de la musique, l'actualité... Puis on établit des lignes communes de réflexions avant d'amener des propositions de scénographie. C'est à partir de ce socle commun que ma recherche commence, une conception où je travaille seule. Je regroupe un ensemble de références qui me nourrisse pour construire la scénographie et je dessine.

La conception commence bien avant les premières répétitions généralement, et se poursuit pendant des résidences de création. Il est possible parfois que la scénographie se construise au fur et à mesure des répétitions, au rythme d'une écriture de plateau.

J'essaye de concevoir une scénographie comme un outil ou comme un terrain de jeu que l'on peut s'approprier. Je fais des propositions où plusieurs options de jeu sont possibles, puis on détermine le choix à l'épreuve du plateau. Je passe du temps en répétition pour suivre la création et adapter les idées de scénographie aux évolutions. La mise en scène, les interprètes, la régie plateau, l'ingénieur du son, l'éclairagiste peuvent avoir des demandes précises pour affiner les idées d'espace.

La question du budget arrive rapidement car nous devons respecter un budget qui impacte directement les idées de conception. A l'intérieur de tout ce que j'ai exposé, j'ai une sorte de cahier des charges à prendre en compte : l'enveloppe financière, les moyens techniques et humains qui ne sont jamais les mêmes suivants les projets, et enfin les lieux où jouera le spectacle. Ces facteurs sont importants et permettent de définir la typologie de scénographie possible.

La confiance est au centre de mon travail de scénographe, à la fois avec la mise en scène dans le désir partagé des idées, mais aussi avec les constructeurs à qui je délègue la fabrication concrète des décors.

3. Quels étaient pour vous les enjeux essentiels et/ou les difficultés posés par la création des Enfants terribles ?

Les enjeux étaient multiples, tout d'abord le désir de Phia Ménard était de rendre visible les pianistes sur scène, et donc intégrer les pianos et les pianistes à la scénographie. Très rapidement nous avons fait le choix de pianos électriques pour les implanter sur la tournette, élément central de la scénographie. Nous n'aurions pas pu utiliser des pianos à queues ou des pianos acoustiques dans ce dispositif scénographique car nous étions limité par la taille maximale de la tournette (10m de diamètre). L'utilisation de cette tournette dans ce spectacle est à la base de la scénographie.

Phia Ménard voulait exprimer le mouvement qu'on retrouve dans la musique physiquement au plateau. L'espace devait être plus en mouvement que les artistes. Les proportions de la scénographie étant assez simple à trouver par les contraintes de taille de tournette, la difficulté a été justement pour moi l'enjeu du réalisme de l'EHPAD et du Palais. Nous avons aussi fait un travail poussé sur la transformation des corps des chanteurs et du narrateur : par le maquillage, les perruques et les costumes, nous sommes arrivés à vieillir considérablement les interprètes avec réalisme et étrangeté en même temps. Phia Ménard souhaitait ancrer l'histoire dans un EHPAD à travers le mobilier et les accessoires. La scénographie étant épurée, nous voulions voir des objets connotés dans cet espace : rideau californiens, table basse, fauteuil en tissus, souvenirs, bol de médicaments...

Le travail de scénographie sur l'opéra *Les Enfants Terribles* est à un autre endroit de la recherche plastique habituelle de Phia. Pour *Les Enfants Terribles* nous avons imaginé un espace qui n'était pas basé sur l'expérimentation de la matière comme c'est souvent le cas dans son travail. L'objet de cette scénographie était de fabriquer un écrin de jeu et musique pour développer la dramaturgie de l'opéra.

4. Comment votre travail de scénographe participe-t-il à la construction d'un récit scénique dans cette nouvelle production des Enfants terribles ? D'ailleurs, utilisez-vous le terme de « récit » dans votre travail ou d'autres termes (« fable »...) ?

Non seulement le mot fable apparaît dans le travail de Phia Ménard, mais il est omniprésent. Alors que le mot récit renvoie directement à l'évocation de ce qu'on raconte sur scène. Avec Phia Ménard, nous donnons à voir une fable, comme une narration qui nous serait commune.

L'écriture est au centre de la création. Dans la plupart de ses pièces, il y a très peu de textes, ils existent pour autant. Ses écrits, le développement de ses idées et de sa pensée très construites sont notre base commune pour toute l'équipe. Ce travail d'écriture est le fruit de longs mois de recherche, bien avant le début des répétitions au plateau.

Raconter une fable, c'est une manière de construire une pièce qu'elle soit chorégraphique, performative ou de forme opératique. Avant de créer cet opéra, nous travaillions sur une pièce majeure de Phia Ménard, *la Trilogie des Contes immoraux (pour Europe)*. Ce sont trois contes architecturaux, trois contes immoraux qui résonnent en opposition à ce que nous imaginons d'un conte (un conte se finit habituellement par une morale). Le conte est une narration collective. Phia Ménard qualifie ces trois volets d'immoraux puisqu'ils nous racontent un bout de notre histoire contemporaine, l'état du monde et comment elle le voit. Nommer ce qui est immoral rend le sujet d'autant plus intéressant. C'est changer de point de vue sur la fable.

J'ai évoqué à la première question l'idée que la scénographie peut être plus proche du métier de scénariste que du décorateur. C'est pour moi à l'endroit de ces deux savoirs-faire. Et effectivement, la scénographie est le scénario de la pièce, elle peut raconter une histoire à l'intérieur de l'oeuvre. Je pense aux pièces de Christoph Marthaler dont la plupart des scénographies sont créées par Anna Viebrock. Cette scénographe réalise un travail très réaliste et à la fois ouvre l'imaginaire, et nous permet de nous évader. En opposition, la scénographe Katrin Brack a créé des scénographies proches de l'installation plastique. Ce sont deux approches de la scénographie que j'affectionne particulièrement car l'espace rajoute une strate de compréhension, et fabrique un nouveau sens au plateau.