

## II.4. Dramaturgie, scénographie, régie (Marcel Freydefont)

Deux postulats guident la réflexion sur les fondements esthétiques de la représentation théâtrale :

- D'une part le théâtre est défini avant toute autre chose comme un dispositif spatio-temporel, un dispositif esthétique et social qui rassemble dans un même temps et un même lieu les acteurs et les spectateurs de la représentation d'une œuvre ou plus directement d'une action.
- D'autre part, le théâtre est entendu de façon extensive, synonyme de la notion de spectacle. (Après tout, un spectacle est ce qui est donné à voir et à entendre dans une relation acteur/spectateur, et l'objet de notre démarche n'est pas de nourrir l'opposition théâtre/spectacle, ni d'alimenter la querelle faite au spectacle, mais de penser le spectaculaire). Le théâtre ne se restreint pas au seul théâtre dramatique fondé sur un texte littéraire. Le théâtre, c'est aussi le théâtre lyrique, le théâtre chorégraphique et encore bien d'autres formes spectaculaires. La particularité de la civilisation occidentale est d'avoir progressivement disjoint la représentation théâtrale dramatique, chorégraphique et lyrique en des genres relativement clos alors que semble-t-il, ces formes étaient consubstantielles au sein de la tragédie grecque, alors qu'elles restent conjointes dans le théâtre indien, japonais...

Cependant, un phénomène d'hybridation des arts de la scène est actif depuis une trentaine d'années en Europe. Pour argumenter ce phénomène, un seul exemple : l'étude des mentions des spectacles présentés dans le cadre du Festival d'Avignon. Avant 1970, les mentions sont simples : théâtre, ou danse, ou musique. Depuis les années 70, ces mentions se constituent de traits d'union : danse-théâtre, ou danse-théâtre-vidéo, etc.

Ces deux postulats prennent du sens et de la valeur quand on sait aujourd'hui ce qu'est en matière de représentation la délocalisation, la dislocation, la télévision, la mise en réseau. La thématique des espaces virtuels et de ses dispositifs (liés à la télévision, à internet, au numérique) fait d'autant plus ressortir la singularité du dispositif théâtral, fondé sur un ici et maintenant, réel, sur une localisation, sur une vision et une écoute de proximité, sur une physicalité. Bien sûr, ce dispositif peut intégrer les nouvelles technologies : il ne s'agit pas de procéder à des oppositions stériles. Mais le fait décisif tient à l'existence réelle du dispositif théâtral.

Tout dispositif théâtral et toute représentation impliquent sur le plan esthétique trois composantes indissociables et distinctes, que l'on peut définir schématiquement selon leur objet et leur moyen :

- La *dramaturgie* a pour objet l'action, définie par le moyen du texte ; le texte est le vecteur de l'action, ce qui tisse et garde la mémoire d'une action (l'action est ce qui met en mouvement, même en situation d'immobilité physique). Le texte est ce qui peut être inscrit et écrit, quelque soit la forme et la production de cette écriture. J'ajouterai que cette activité d'écriture en tant que détermination de l'action

suppose toujours une activité de lecture en tant qu'interprétation, dans la mesure où le texte dramatique sera par définition toujours lacunaire. Une des références indirecte qui peut être donnée sur cette conception de la dramaturgie en tant qu'instance de l'action est celle de Paul Ricoeur, notamment à travers sa réflexion sur texte et action, temps et récit.

- La *scénographie* a pour objet l'invention d'un lieu au bénéfice d'une action ou d'une présence par le moyen de l'espace et du temps (on pourrait définir un lieu comme la conjugaison d'un espace et d'un temps donnés), puisque toute action suscite et suppose une inscription dans un espace et un temps définis ou indéfinis : cela va de l'espace de la page à celui de la réalité. Cette invention du lieu comporte deux aspects au regard de la représentation : invention d'un *lieu de représentation* (ou simple utilisation d'un lieu de représentation déjà existant, plus ou moins activé par un investissement spécifique) ; invention d'une *représentation de lieu* au regard des exigences propres au projet dramaturgique (représentation du lieu de la fiction, quelle qu'en soit la forme, illustrative ou métaphorique, figurative ou abstraite)

- La *régie* a pour objet la mise en jeu de l'action dans un espace/temps par le moyen de l'organisation des acteurs. Les acteurs sont visibles et invisibles du public. Le régisseur est celui qui leur donne les indications et organise matériellement la représentation, sans laquelle organisation, la représentation risquerait d'être annihilée. L'origine de cette composante est vieille comme le théâtre (cf. par exemple le *didaskalos* grec). Le terme de *régie* peut la faire apparaître comme technique et administrative, exécutive et gestionnaire. Elle l'est. Mais sa vraie dimension est artistique et instauratrice. La mise en scène, terme français apparu au 19<sup>ème</sup> siècle, est un cas de figure historique de la *régie*. En Italie, en Allemagne, les termes de *régie* prévalent. La notion de mise en scène semble sous-entendre un hiatus, un décalage entre le texte et la scène, l'idée d'un passage d'un état à un autre état. Longtemps et souvent a existé l'idée que le passage à la scène est superfétatoire, sinon inutile : le texte se suffirait à lui-même, la page et le livre sont les seuls médiateurs souhaitables. La mise en scène au 19<sup>ème</sup> est définie en regard du texte dramatique à un moment où le celui-ci résume tout le théâtre. La mise en scène peut être définie de deux façons : d'une façon large, elle englobe tout ce qui n'est pas le texte (pantomime, jeu des acteurs, décoration, etc.) ; dans un sens restreint, elle désigne ce champ artistique, dont l'acteur principal est le metteur en scène, elle est centrée sur l'interprétation de l'œuvre, la directions des acteurs et la coordination des moyens scéniques. Ce champ, Craig l'identifie comme celui du « régisseur idéal ». Appia avec la mise en scène du drame wagnérien, Craig avec sa réflexion sur l'art du théâtre, Antonin Artaud et son insistance à parler de la langue concrète de la scène, Meyerhold et sa théorie biomécanique et constructiviste ont donné consistance à ce rôle, fondé sur une certaine autonomie de la scène et sur l'idée d'un « œil unique » qui détient la décision finale. On connaît, en France

notamment, l'importance artistique qu'a pris le metteur en scène en tant qu'auteur de la mise en scène d'un spectacle. Cette importance n'est pas qu'artistique : elle est institutionnelle, puisque le pouvoir lui est confié dans l'institution dramatique.

Je pose comme hypothèse que ce schéma dramaturgie/scénographie/régie fonctionne pour n'importe quel spectacle, de scène ou de rue. Tout spectacle embraye sur une relation acteur spectateur, une co-présence acteur-spectateur. Tout spectacle comprend nécessairement pour exister une dramaturgie, une scénographie, une régie. Certes, les cas de figure sont multiples, d'autant que chaque domaine schématiquement désigné est plus complexe qu'il n'y paraît dans cette approche simplifiée.

Pour dire un mot de plus sur la question du lieu et de la scénographie, l'observation de la genèse des lieux me conduit à émettre l'hypothèse d'une théorie des oscillations entre différents termes distincts, englobant tout une série de cas de figure possibles qui dès lors construisent une configuration singulière, sans pour autant produire l'exclusion de l'autre terme. Il serait trop long de développer cette théorie des oscillations. Je ne prendrais qu'un exemple portant sur la question de la relation acteur/spectateur. Il a été fait allusion au fait que dans la rue, la frontalité est remise en cause (effaçant au passage « la ligne de partage des eaux »). C'est une illusion. Il y a une tension particulière entre frontalité et centralité, scène frontale et scène centrale, affrontement et encerclement, mais il n'y a pas disparition de la frontalité. Et en intérieur, la même tension peut être activée.

Pour en venir aux arts de la rue, je préfère l'expression « théâtre de rue » à « arts de la rue », car à mon sens tout art placé dans la rue synchroniquement à la présence d'un public reçoit un effet de théâtralisation égal à son inscription dans cet espace/temps. Ce postulat est valide dans le sens où l'on peut retrouver alors d'une façon ou d'une autre les composantes dont je viens de parler : une dramaturgie, une scénographie, une régie, ou autrement dit, une action, un lieu, un jeu. Théâtralisation ne signifie pas automatiquement théâtre, certes. Quand les autres arts deviennent opérationnels dans la rue, pourtant ils se théâtralisent. Oui, mais me direz-vous, il y a le cas particulier des arts plastiques, ce que l'on nomme en abrégé l'art. J'ai le sentiment qu'il y a un désintérêt des artistes pour les plasticiens qui travaillent dans la rue. Je connais le milieu des artistes, pour avoir fait mes études aux Beaux-Arts et préféré le théâtre à la peinture, et quelques situations vécues m'ont fait constaté une séparation entre la scène de l'art contemporain et les arts plastiques urbains : ils n'entrent pas dans la même catégorie et les arts plastiques dits de rue, sont parfois assimilés aux arts saltimbanques.

Le cas du groupe angevin ZUR me paraît exemplaire de ce processus de théâtralisation. Un plasticien, un musicien, un pyrotechnicien qui opère devant un public dans la rue théâtralise son art. Xarxa explique volontiers faire du théâtre avec un texte qui est pyrotechnique. On peut établir des degrés de différence de nature, il y a cependant une proximité entre les notions de théâtralisation, théâtralité, et

théâtre. Et somme toute, c'est bien la notion de théâtre qui oriente les deux autres notions. Encore ne faut-il pas enfermer le théâtre dans un enclos trop étroit. Ce qui est intéressant est la tension créée dans ce processus qui s'amorce.

Par ailleurs, je n'oppose pas le théâtre de rue au théâtre de scène : à mon sens ils participent de cette oscillation que j'ai évoqué et dont je répète qu'elle instaure une différenciation, certes, mais sans forcément inscrire cette distinction dans une perspective exclusive ou antinomique (rue opposée à scène)

Quand je parle de théâtre de rue, la rue est appréhendée non comme un espace particulier mais plutôt comme un esprit général (je renvoie à un texte écrit pour le 10<sup>ème</sup> anniversaire du Festival D'Aurillac, intitulé justement « L'esprit de la rue »). Certes l'espace « rue » compte beaucoup. Il y aurait beaucoup à dire sur cette mise en exergue de cette notion de rue dans les 30 dernières années, notamment en urbanisme.

« De » plutôt que « dans » indique une identité, en tout cas un processus d'identification dont le terme « rue » constitue une sorte de blason, d'emblème. Mais je crois également qu'il ne faut pas jouer les coupeurs de cheveu en quatre en insistant sur une opposition entre « de » et « dans ».

La problématique générale qui sous-tend cette étude des dispositifs est la scénologie définie simplement comme l'étude scientifique (raisonnée) de la scénographie au théâtre et au-delà du théâtre. Quel est cet au-delà ? Ce qu'on appelle la ville. La métaphore réciproque de la ville comme théâtre et du théâtre comme ville est ancienne. On peut penser le spectaculaire à partir de l'étude des dispositifs théâtraux dans les murs et hors les murs. Le dispositif n'est pas appréhendé comme un simple support d'expression technique d'une pensée pure, d'une volonté sans corps qui le déterminerait, mais comme étant une pensée en lui-même, bien sûr en lien avec une dramaturgie et une régie : il est moteur et révélateur. Tout en centrant mon étude sur les formes et les dispositifs, il va de soi que le lien doit être établi avec la question de la généalogie d'une part, et d'autre part avec celle du sens et de la valeur de la représentation. Autrement dit, l'approche doit être faite continûment d'un point de vue historique et esthétique.

J'en viens après ce nécessaire préambule à l'axe de la scénographie urbaine. On peut identifier deux champs relevant de la scénographie urbaine : le champ artistique, auquel appartient le théâtre de rue et le champ urbanistique, impliquant la question de l'aménagement. Entre ces deux champs se dessine une différence de temporalité : l'un relève de l'éphémère et l'autre du pérenne. Il y a aussi une différence d'objet : l'un relève du désir, l'autre du besoin. Mon étude se situe à l'articulation entre ces deux temporalités, entre ces deux champs (celui de l'évènement et celui de l'aménagement), entre leurs objets propres. Il y a actuellement me semble-t-il une certaine fascination de l'éphémère en architecture et dans le domaine de l'aménagement, en tout cas une autre approche des temporalités, de la matérialité

en regard avec des composantes immatérielles, des processus de conception et de fabrication, du rapport au vivant. La présence de Patrick Bouchain pour représenter la France à la Biennale d'architecture de Venise témoigne de cette tendance.

Il faut éviter un double enfermement : celui de l'architecture et de l'urbanisme sur eux-mêmes, et celui des arts de la rue sur eux-mêmes. Et il m'intéresse de voir comment ils communiquent, avec pour hypothèse l'émergence d'un croisement des pratiques.

Pour préciser ma pensée à ce sujet, je vous renvoie à un texte dans l'ouvrage « Mission repérage »<sup>(1)</sup>. Pour le résumer vite, je me suis efforcé de situer cette expérience de Mission Repérage dans le cours de l'histoire de l'urbanisme. J'y évoque l'hypothèse d'un retour à un urbanisme culturaliste (après l'urbanisme fonctionnaliste et l'urbanisme naturaliste qui était une forme d'anti-urbanisme).

Cette résurgence n'est pas celle d'un urbanisme passéiste et nostalgique renvoyant à un soi disant « âge d'or » de la ville européenne. Ce n'est pas non plus un urbanisme des beaux-arts, jouant d'une relation plastique privilégiée entre l'art et la ville.

Cet urbanisme culturaliste se fonde sur les arts du vivant (arts de la rue et arts de la scène notamment mais pas exclusivement, il y a aussi tout ce qui relève des cultures urbaines) dans un processus d'esthétisation de la relation à la ville. L'esthétisation n'a pas pour objet de « cosmétiser » le cadre urbain ; il ne s'agit pas d'embellissement et de beauté ; il s'agit d'une expérience des sens dans le but conscient ou inconscient de valoriser et de donner sens à ce qui pourrait être jugé sinon comme un *informe de la ville* (c'est le titre de ma contribution à Mission Repérage) puisque les mutations urbaines semblent rendre la forme urbaine délétère.

Pour concrétiser cette hypothèse d'un croisement des pratiques, j'ai choisi un corpus restreint composé des sujets suivants : les Machines de l'Île à Nantes, la nouvelle biennale imaginée par Jean Blaise, le directeur de la Scène nationale de Nantes, le Lieu unique, biennale d'art et d'architecture dénommée Estuaire, le travail de Maud Le Floc'h mené à Paris dans le cadre de la Coopérative De rue et de cirque (2r2c), action intitulée « Pari Passu », qui s'est déroulée dans le 13<sup>ème</sup> arrondissement, le projet de reconversion urbaine dénommé le Carré de Soie à Villeurbanne dans lequel intervient KomplexKapharnaum, Lille 2004. A ces sujets s'ajoute un inventaire entrepris par le Polau à Tours, celui des praticiens urbains peu ordinaires. Sous ce terme, il s'agit d'un recensement d'architectes, d'urbanistes, de sociologues urbains, de géographes qui d'une part affichent leur appartenance à ce secteur professionnel sans pour autant souscrire aux codes et aux pratiques en cours, et qui d'autre part, ne se reconnaissent pas comme relevant des arts de la rue, tout en procédant parfois par des actions éphémères en espace ouvert.

---

<sup>1</sup> Mission Repérage(s), un élu, un artiste, éditions de l'Entretemps, 2006.

Je ne vais pas développer tous ces sujets. Je vais me concentrer un instant sur les Machines de l'Île de Nantes : ce projet artistique et urbain est conçu et développé par François Delarozière avec son association la Machine et Pierre Oréface avec son association Manaus. Ils ont imaginé ce projet comme un anti-parc d'attraction ouvert dans la ville, s'inspirant de l'imaginaire de Jules Verne. La première des ces machines est sortie en juin 2007 : il s'agit d'un Eléphant et de sa Gare. L'Eléphant est mobile et peut transporter dans son ventre et sur sa plateforme supérieure environ 40 personnes depuis une Gare, lieu de départ et de destination, jusqu'à la pointe de l'île, près de la grue Titan, vestige du temps portuaire et industriel. En 2009 devrait être inauguré le Manège des Mondes sous-marins, et en 2011, l'Arbre aux Hérons. Ces projets artistiques sont financés par des fonds urbains (et non par des fonds culture) dans le cadre d'un vaste projet de reconversion urbaine de l'ancien site portuaire, naval et industriel situé sur ce qui est dorénavant dénommé l'Île de Nantes, sur la Loire, très près du centre historique. Le paysagiste Alexandre Chemetoff a depuis 2000 la responsabilité du plan-guide, plan de référence de cette grosse opération de requalification urbaine dont le maître d'ouvrage est la communauté d'agglomération Nantes Métropole et le maître d'ouvrage délégué la SAMOA.

Pour reprendre les trois entrées de la recherche Arts de Ville, ce projet est exemplaire en ce que les dispositifs étudiés posent des questions de généalogie, de dispositifs, de sens et de valeur. Ces dispositifs se situent au croisement de l'événement artistique et de l'aménagement urbain.

J'ai dit, à propos du spectacle de Royal de Luxe « La visite du Sultan des Indes sur son Eléphant à voyager dans le temps » que l'Eléphant Machine de l'Île n'était pas inspiré par le spectacle, c'est plutôt le spectacle qui a été inspiré par la machine. Jean-Luc Courcoult raconte que François Delarozière lui a fait cadeau d'un très beau dessin de son projet d'éléphant portant dans son ventre une maison, prévu pour être réalisé sur l'Île de Nantes. Six mois plus tard, Courcoult dit avoir fait un rêve : celui d'un Sultan qui ne dort plus, hanté par une petite fille se déplaçant dans le temps ; le Sultan décide alors de partir à sa recherche et demande à son ingénieur de lui construire un éléphant à voyager dans le temps.

On voit ainsi se dessiner une chronologie et une généalogie qui mêle réalité et fiction. Il y a une distinction entre le projet de la Machine et le spectacle de Royal et il y a un lien qui court dans les deux sens. Seulement dans un cas, celui de Royal, on est dans le domaine du spectacle, ce qui ne veut pas dire, on l'a vu, que l'on ne se situe pas dans le temps long, et que l'on ne se situe pas dans une perspective urbaine. Dans l'autre cas, celui de la Machine de l'Île, le projet s'inscrit dans un projet urbain de longue haleine, ce qui n'exclut nullement le temps court, ni la dimension spectaculaire.

L'exposition temporaire « Le Grand Répertoire. Machines de spectacle », initiée et conçue par François Delarozière, présentée pour la première fois à Nantes à l'automne 2003, avant son itinérance en France jusqu'en 2006, est une manière de poser le sujet, pour passer de l'éphémère à quelque chose qui est construit pour durer, pour passer du spectacle à l'urbanisme. L'exposition a pour objet de faire un inventaire d'objets actionnés issus de divers ateliers de troupe de rue et de les montrer en action. Dans

la préface de l'ouvrage qui accompagne l'exposition, Jean-Luc Courcoult déclare que « les machines de théâtre sont parfois des acteurs », quand excédant la mécanique, elles se chargent de poésie au service d'une histoire, et révèlent leur âme. Cette exposition d'acteurs-machines a permis de présenter par ailleurs aux visiteurs nantais le projet des Machines de l'Ile, alors qu'il n'était pas encore totalement acté par Nantes Métropole (mais bien en voie de l'être, et d'ailleurs le succès de l'exposition avec plus de 160 000 visiteurs leva les dernières réserves). Dans la suite, la construction par l'association la Machine, de l'éléphant éphémère conçu par François Delarozière pour le spectacle imaginé par Jean-Luc Courcoult pour la commémoration en 2005 de Jules Verne a servi de prototype en partie pour l'éléphant durable. On voit ainsi s'entrelacer les champs décrits en préambule à mon propos. Il y aurait à rentrer dans le détail technique de ce qui différencie les deux éléphants : on se trouverait alors en situation de montrer que ces différences techniques sont bien de l'ordre d'une pensée et d'une différence de pensée. Pour conclure, sur la base de ce seul exemple, mais la conclusion qui suit est aussi inspirée par les autres exemples, je pose quelques hypothèses historiques et esthétiques :

- N'observe-t-on pas un déplacement des frontières qui modifie les lignes de partage habituelles : frontière des arts, frontière des temporalités, frontière des espaces et des territoires, frontière entre le matériel et l'immatériel, le vivant et l'inerte, le provisoire et le durable, l'éphémère et le pérenne, la mémoire et l'histoire, la généalogie et la chronologie, la réalité et la fiction ? En cela, je rejoins le constat fait par Adorno dès 1967 d'un effrangement des arts qui paraît offrir une piste de réflexion fertile.
- Ne doit-on pas observer de façon plus fine le jeu des temporalités, qui enrichit le jeu des spatialités ? Ainsi pour ne prendre que cet exemple, il s'opère un échange précieux entre spectacle et urbanisme, entre architecture éphémère et architecture permanente.
- Ne doit-on pas constater dans ce brouillage des frontières, le ferment et l'émergence de nouvelles identités conçues non pas comme des systèmes clos et normatifs, mais comme des processus sans fin ? En ce cas, les dispositifs d'hybridation n'annoncent-ils pas une recomposition à l'œuvre autant à partir des noyaux anciens qui excèdent leurs limites qu'à partir de l'effrangement exogène ? Dans cette hypothèse, ne peut-on pas considérer le mouvement des arts de la rue comme le symptôme d'un théâtre recommencé ?
- N'assistons-t-on pas à un vaste mouvement d'échange entre divers « interlocuteurs », mouvement instaurant sens et valeur et de nouvelles frontières symboliques ? Ne peut-on pas considérer le théâtre de rue comme un théâtre de l'échange (échange entre les arts, entre les composantes de la représentation, entre acteurs et spectateurs, entre ville et théâtre), thème qui sert de

fil conducteur à un prochain numéro de la revue belge *Etudes théâtrales* (2) ?

- Ne voit-on pas le vivant prendre le dessus sur le figé, le fluent sur le cristallisé, et cela pourrait expliquer en partie la vogue des grands rassemblements artistiques populaires, architectures humaines de la ville en devenir ?

- Ne vivons-nous pas un changement d'époque, une fin de cycle, en attendant de voir se dessiner non pas de nouveaux dispositifs, mais une nouvelle répartition, et au-delà de l'échange, un nouveau partage ? Le paysage culturel et artistique est en transformation. Ce que l'on a convenu d'appeler les *arts de la rue* sont un des moteurs de cette transformation : encore ne faut-il pas se tromper entre ce qui serait ancien et ce qui serait nouveau ; encore faut-il se méfier des oppositions rassurantes (par exemple entre *scène* et *rue*) ; encore faut-il rechercher les oscillations et les tensions à l'œuvre en refusant tout corporatisme, tout enfermement disciplinaire, mais aussi en évitant tout amalgame, toute ouverture trompeuse, toute dissolution.

Une raison peut donner un sens à nos études : saisir la nature de ce changement en cours dont les arts de la rue ne sont pas indemnes.

**Marcel Freydefont**

---

<sup>2</sup> Numéro préparé par Marcel Freydefont en collaboration avec Charlotte Granger