



Module 3

La scénographie en espace public

SOMMAIRE

Introduction

Chapitre 1 : Œuvre et lieux en dialogue

- Leçon 1 : Intégrer l'œuvre au lieu
- Leçon 2 : Intégrer le lieu à l'œuvre
- Leçon 3 : S'exposer à la critique
- Leçon 4 : Transmuter
- Leçon 5 : Faire mémoire

Chapitre 2 : Les outils du scénographe

- Leçon 1 : Préambule
- Leçon 2 : Cadre et perspective
- Leçon 3 : Les configurations scéniques statiques
- Leçon 4 : Les configurations scéniques dynamiques
- Leçon 5 : Décors, accessoires, lumière et éléments climatiques

Chapitre 3 : Lire et repérer les lieux

- Leçon 1 : La relation entre artiste et organisateur
- Leçon 2 : L'importance du repérage
- Leçon 3 : Les différents types de repérage
- Leçon 4 : Adaptation et écritures de territoire



Module 3

La scénographie en espace public > Introduction

Bonjour à toutes et à tous, bienvenue dans cette troisième semaine.

Pour continuer d'explorer les finesses des arts en espace public, on va à présent se focaliser sur l'espace. On ne parle pas des espaces réservés aux arts, les théâtres, les salles de concert ou les musées, mais l'ensemble des espaces non dédiés, investis ponctuellement ou durablement par des œuvres de spectacle vivant, d'art plastique ou de formes hybrides, pluridisciplinaires.

Que se passe-t-il lorsque l'art s'invite dans les espaces urbains, les zones périurbaines ou les espaces ruraux? Que se passe-t-il lorsque la scène est recréée dans ces lieux non prévus ?

S'exprimer artistiquement dans les espaces publics est plus qu'un choix déterminé par des raisons pratiques. Les artistes n'y vont pas par défaut, parce qu'il n'y aurait pas de place pour eux dans les théâtres ou les galeries. Ils y vont pour des raisons artistiques, philosophiques et souvent politiques.

Ce choix entraîne de nombreuses contraintes, car faire de l'art en dehors des lieux prévus est complexe et soulève de nouvelles difficultés. Mais c'est surtout passionnant, car ça transforme la manière de faire de l'art, le sens des œuvres et la manière de les recevoir.

Les œuvres ont un impact fort lorsqu'elles prennent sens dans des lieux inhabituels et surprenants. Les lieux ont une influence sur les œuvres et à l'inverse, l'art transforme les lieux où il intervient. Cette influence réciproque constitue la première leçon de cette semaine.

La deuxième leçon aborde les procédés qu'utilisent les artistes pour composer avec les espaces publics. On s'attardera sur ces procédés qui permettent d'orienter et de mettre en scène le regard du public.

Dans la troisième leçon, vous serez initié à l'analyse des espaces dans la perspective d'une intervention artistique. Vous apprendrez à lire les lieux de manière exploratoire, puis vous découvrirez l'exercice du repérage artistique et technique.

Je vous retrouverai quant à moi la semaine prochaine...

Bonne semaine !



Module 3

La scénographie en espace public > Œuvre et lieux en dialogue > Intégrer l'œuvre au lieu

Contrairement aux lieux conventionnels de l'art, les espaces publics sont rarement neutres. Leurs qualités influencent en permanence les œuvres.

Celles-ci peuvent être géométriques, architecturales, esthétiques, ou même immatérielles si on parle de la perception d'un quartier par exemple. C'est précisément pour ces caractéristiques que les artistes choisissent ces espaces de jeu car ils contribuent pleinement au sens de l'œuvre et à la façon dont elle est reçue.

On peut citer l'exemple de Félice Varini, un artiste suisse qui travaille sur les anamorphoses à grande échelle. Dans son projet *Suites de triangles* créé en 2007, le paysage du port de Saint Nazaire n'est pas le simple support de l'œuvre. Il est complètement intégré et est en partie le sujet.

Son œuvre ne se résume donc pas à sa forme picturale qui n'aurait pas la même signification hors contexte. L'artiste lui-même insiste sur la validité de tous les points de vue. Il existe en effet un point de vue idéal depuis lequel l'œuvre peinte est cohérente. Mais les innombrables autres points de vue de l'œuvre ont également leur importance.

Les lieux sont également porteurs de représentations sociales. Certains semblent familiers et expriment notamment des sentiments d'appartenance ou d'identification. D'autres au contraire présentent une dimension exotique, étrange ou même hostile. Beaucoup d'artistes vont travailler autour de ces représentations qui constituent un ressort puissant d'émotions. Parfois, l'œuvre consistera à faire traverser des espaces inconfortables pour proposer aux publics une autre lecture de ces lieux, pour modifier ou dépasser nos barrières mentales.

C'est le cas du projet *Déviaton* de l'artiste grecque Maria Sideri. Ce projet joue entièrement sur le sentiment du public vis-à-vis de lieux d'exclusion sociale. L'artiste travaille dans ces endroits que l'on évite parce qu'on en a peur, on est gêné, on ne s'y sent pas les bienvenus.

Elle explore des lieux de relégation, les bas-fonds, pour les montrer autrement et transformer le regard du public sur ces lieux.



Module 3

La scénographie en espace public > Le dialogue entre œuvre et lieux > Témoignage Maria Sideri

Je travaille entre la chorégraphie et la performance. Dans mon travail j'utilise beaucoup la voix, les gestes, je crée du son souvent, et je m'interroge beaucoup sur la relation entre la performance et les contextes culturels dans lesquels la performance s'inscrit à chaque fois.

J'ai aussi un parcours anthropologique, donc j'essaye vraiment d'amener ces disciplines ensemble. Le travail qu'on va présenter pendant le festival de CIFAS, c'est un travail de groupe, qu'on a développé pendant cinq jours, pendant un workshop.

On a travaillé autour de la question des interdictions topographiques. On a beaucoup utilisé l'écriture, on a créé des textes. Donc il y a plusieurs actions, en fait, dans différents points de la ville, qui aboutissent dans un espace, un peu comme une petite scène ouverte.

J'ai choisi quelques endroits parce que je me suis dit : " Okay, là, il y a quelque chose d'intéressant qui se passe." Quand je mets mon corps dans cet espace, comme par exemple les espaces qui sont en pleine gentrification, ou les espaces de la rue des prostituées, ou le parc Maximilien où il y a beaucoup de réfugiés... Et puis les gens ils ne vont juste pas y

aller parce que c'est gênant, alors que je ne sais pas ce qui est plus gênant : de ne pas y entrer parce que c'est gênant ou d'entrer et de traverser comme si c'est un endroit comme tous les autres.

Il y a des restrictions qui sont soit imposées, soit imaginées, soit imposées à nous-même, par nous-même. En fait, c'est nous qui créons ces limitations, et pour moi c'est plutôt de provoquer un changement du regard par rapport à notre propre géographie personnelle.

C'est à dire, comment on peut pousser ou se libérer de ces limitations qu'on crée et qui, en fait, reflètent très bien notre position sociale par rapport aux personnes qui occupent ces espaces.



Module 3

La scénographie en espace public > Œuvre et lieux en dialogue > Intégrer le lieu à l'œuvre

Les flux de circulation, les enseignes, les objets du quotidien, les véhicules, tous ces éléments composent le récit de la vie quotidienne. Cette dramaturgie spontanée, autonome et aléatoire, repose sur des signes intégrés socialement qui sont immédiatement compris et interprétés.

Les artistes peuvent donc choisir de s'immiscer dans ces lieux de la vie ordinaire et ainsi les mettre au service de leurs compositions. On parle de créations contextuelles, dans le sens où l'œuvre est conçue et créée en harmonie avec le site qui l'accueille.

Les espaces naturels sont a priori moins saturés de signes, plus calmes mais l'espace n'est pas neutre pour autant. Tous les espaces sont marqués par un réseau de représentations. Une maison avec un petit jardin, un hangar agricole ou la lisière d'un bois racontent également des histoires.

Contextualiser un site nécessite l'utilisation des récits et des thèmes dont il est porteur : un parking souterrain évoque par exemple l'inconfort et le danger. C'est un lieu adapté pour exprimer un conflit, une tension, comme dans *Radio Vinci Park* de François Chaignaud et Théo Mercier, sorte de parade amoureuse dans un parking souterrain entre un motard et un danseur androgyne. Il met en scène un rodéo entre lutte et séduction aux confins de la tauromachie et de la fable post-industrielle. L'étouffant garage, le sous-sol sombre, multiplient le fantasme, augmentent nos craintes et font résonner les pas et les crissements de pneus.

Des dunes de sable et l'océan vont quant à eux évoquer le calme, la plénitude, l'harmonie, la beauté du monde. Ils servent de base à une expérience de théâtre immersif intitulée *Walking*. Cette pièce a été mise en scène par les artistes américains et hollandais Robert Wilson, Theun Mosk et Boukje Schweigman en 2006 sur l'île hollandaise de Terschelling.

Durant cette pièce, l'espace soutient une expérience sensible de marche lente et solitaire de 3 heures qui invite les participants à la contemplation, à la méditation et à la naissance d'un sentiment d'unité.

Créer en espace public, c'est aussi s'exposer à des aléas. Par exemple quand un bruit surgit au milieu de la tirade d'un comédien et vient gêner l'écoute. Les artistes de rue sont de grands spécialistes pour composer avec ces événements importuns. Ils s'y adaptent et les intègrent à leur propos, avec souvent d'ailleurs beaucoup de malice.



Module 3

La scénographie en espace public > Œuvre et lieux en dialogue > S'exposer à la critique

L'espace public est l'affaire de tous. Ce qui s'y déroule peut être médiatisé, porté à la connaissance de tous ou donner lieu à un débat ou une polémique. Si la création artistique en espace public peut occasionner des manifestations heureuses, elle peut également donner lieu à la critique, au rejet, voire à une hostilité franche.

On peut citer quelques controverses récentes :

Les squames de la compagnie Kumulus met en scène des créatures aux corps noircis se comportant comme des primates. Ainsi grimés, les acteurs se promènent entre les grilles d'une cage, accompagnés de gardiens, également joués par des acteurs.

Leurs corps exposés font référence aux phénomènes de foire et aux exhibitions ethnologiques. Le spectacle remet en question notre vision de la différence. Créé initialement en 1989 puis présenté à de nombreuses reprises, le projet est présenté en 2015 dans le cadre du festival Les Accroche-Cœurs à Angers.

Un groupe de spectateurs s'insurge alors contre la pièce, jugée raciste, alors que le propos de la pièce est justement de se questionner sur le regard porté sur l'autre, sur la manière dont on traite la différence. La mairie d'Angers annule la représentation, avant de finalement l'autoriser dans un théâtre suite au tollé général de ce qui est dénoncé comme une censure.

Dans un registre plus tragique, on peut citer l'exil forcé de l'artiste afghane Kubra Khademi. Dans sa performance *Armor* en 2015, elle traverse la ville de Kaboul dans une armure qui met en valeur sa féminité. Son acte met en scène et dénonce le harcèlement sexuel dont elle est l'objet depuis son enfance et les difficultés d'être une femme en Afghanistan.

Mais au bout de quelques minutes, elle est obligée d'interrompre son expérience car elle prend peur. Les menaces qu'elle reçoit les jours qui suivent l'obligent à quitter son pays et à trouver refuge en Europe.

Cet évènement illustre de façon particulièrement dramatique les inégalités criantes de la société patriarcale afghane qu'elle cherche à dénoncer.



Module 3

La scénographie en espace public > Le dialogue entre œuvre et lieux > Témoignage Mike Ribalta

Le festival Fira Tarrega existe depuis 38 ans et pour la première fois, le directeur artistique a décidé de proposer une performance dans le cimetière local.

L'idée était d'utiliser le cimetière pour un spectacle centré sur la mémoire. Les interprètes travaillaient dans le cimetière depuis le début des répétitions et pendant les horaires d'ouverture du cimetière. C'est parce que la pièce devait se jouer dans une nouvelle zone, dans une nouvelle partie du cimetière, que le conflit a éclaté.

En fait, pour les personnes venant visiter les tombes de leurs proches... la performance violait un espace sacré. Comment avons-nous réagi face à la situation ? Nous, organisateurs du festival, et la compagnie ? Nous avons ouvert le dialogue pour comprendre : « Quel est le problème ? D'où vient le conflit ? » Ça a été un moment de réflexion, pour nous tous : du côté de l'organisation du festival, nous avons questionné notre choix de programmer un spectacle dans ce lieu. Est-ce correct ? Est-ce incorrect ? Comment cet espace est-il normalement utilisé ? Comment

pouvons-nous l'utiliser ? À quelles fins ? Mais nous voulions aussi avoir un dialogue avec ceux qui, même si nous ne dérangions pas critiquaient par principe, et s'opposaient à toute création dans ce lieu : « Avez-vous le droit ou non de faire ça ? » Ça a été un conflit très intéressant.

Un conflit très intéressant qui nous a amené à réfléchir à l'usage d'un espace très spécifique... Et à un moment, nous avons réalisé qu'il ne s'agissait pas du lieu, mais de l'émotion qui y est attachée.



Module 3

La scénographie en espace public > Œuvre et lieux en dialogue > Transmuter

Si la ville n'est pas une scène vierge, elle va également se transformer par la présence de l'œuvre.

D'abord de façon évidente au moment de la représentation, puis de manière plus durable et subtile par la transformation des lieux : les représentations laissent une trace, parfois visible.

D'autres transformations sont moins tangibles, et prennent la forme d'un souvenir, ou d'un changement du regard que les habitants portent sur les lieux. L'œuvre produit par sa présence une transmutation des lieux, c'est à dire une transformation de sa substance.

L'espace ordinaire devient un espace scénique, symbolique, poétique, que le philosophe Michel Foucault appréhende sous le terme d'**hétérotopie**.

Ce concept désigne un lieu qui est en quelque sorte déplacé dans le temps et dans l'espace. Le public participant à la représentation découvre un lieu qui n'a plus le même statut que d'ordinaire. Il est intégré à la proposition artistique et s'en retrouve altéré sans pour autant disparaître. Les artistes s'invitent dans ces espaces familiers pour en détourner momentanément les codes, les normes, les usages habituels. Ils perturbent ainsi les habitudes et les pratiques sociales et viennent les questionner, les critiquer ou ouvrir de nouveaux possibles.

Le duo d'artistes français Boijeot.Renauld organise ainsi des grandes traversées de ville avec des « unités de vie » en bois, des tables, des chaises, des lits, construits et déplacés quotidiennement avec les habitants. Chaque jour, le duo investit un nouveau lieu en suivant un itinéraire établi et publié à l'avance afin que les curieux puissent les suivre à la trace.

Au fil des semaines, le duo transgresse les codes de la rue en invitant les passants à partager un café, un repas, un débat...ou même une nuit. La rue devient littéralement un espace de vie. Cette expérience vient modifier la perception que nous avons de ces quartiers.

Le collectif danois Bureau Detours propose lui aussi des utopies urbaines temporaires. En 2011, il crée le DENNIS Design Center de Copenhague. Pendant 2

semaines, le collectif invite les habitants à concevoir et à construire des objets destinés aux espaces publics qui leur sont familiers (chaises, bancs, tables, rampes de skate, barbecue). Ces objets sont conçus sur mesure pour répondre aux besoins de la localité.

Bureau Detours transforme ainsi le lieu en espace ouvert où peuvent s'inventer de nouvelles utopies fonctionnelles et collectives.



Module 3

La scénographie en espace public > Œuvre et lieux en dialogue > Faire mémoire

L'impact d'une œuvre ne se limite pas à la durée de la représentation ou de l'installation. Sa persistance dans le souvenir des spectateurs est souvent le signe de sa qualité. Comme un film ou un roman, on se souvient longtemps des œuvres qui nous ont touchés ou émus. Ce souvenir peut concerner des espaces quotidiens et il pourra ainsi être réactivé régulièrement.

Dans *Tape Riot* de la compagnie suisse Asphalt Piloten, deux danseuses parcourent la ville en jouant avec les formes architecturales créées simultanément par un Tape artist. Les figures géométriques en scotch noir et rouge restent longtemps après le départ des artistes. Elles réactualisent la présence des danseurs pour ceux qui y ont assisté et offrent à certains espaces de la ville un nouveau dessin pour ceux qui ont raté la performance. On peut donc parler de traces physiques durables, doublées d'une trace imaginaire, celle du souvenir de la performance.

L'auteur et artiste Clifford Mac Lucas évoque dans un de ses livres la double figure de l'hôte et du fantôme, à propos de la relation de l'espace et du théâtre. Il dit : « J'ai commencé à utiliser l'expression « l'hôte et le fantôme » pour décrire le rapport entre le lieu et l'évènement. Le lieu hôte est comme hanté pour un temps par un fantôme émergeant de la pièce de théâtre. Par essence, le fantôme est invisible et nous laisse découvrir l'hôte. S'ajoute alors un troisième élément, le témoin ou le public, qui vient compléter cette sorte de trinité qui constitue l'âme de l'œuvre. »

Cette citation montre que l'espace réel ne disparaît pas, il est simplement montré au travers d'un filtre qui peut néanmoins rester longtemps actif. Après tout, les fantômes ne disparaissent jamais d'un coup, ils continuent de hanter les lieux...

À l'échelle locale, une expérience esthétique peut influencer l'image que les habitants ont de leur espace de vie, d'eux-mêmes et de leurs voisins. Les artistes sont parfois sollicités pour accompagner des opérations d'aménagement ou de renouvellement urbain. Le but est alors de valoriser l'image ou de contribuer à donner une âme au quartier concerné.

À une échelle plus globale, une proposition artistique peut influencer une représentation de l'espace mondialisé.

C'est le cas de *Call Cutta* (en deux mots) créé en 2008 par le collectif berlinois Rimini Protokol. Un membre du public reçoit un appel et des images d'un inconnu. Il comprend progressivement qu'il est en communication avec un opérateur en Inde avec qui il fait virtuellement connaissance.

Ce spectacle évoque les centres d'appel indiens et traite de manière indirecte de la mondialisation et du capitalisme. Cette œuvre met le spectateur en lien avec un opérateur à l'autre bout du monde et lui permet de rendre tangible une situation quasi quotidienne.



Module 3

La scénographie en espace public > Les outils du scénographe > Préambule

La scénographie est un mot ancien qui remonte aux Grecs. La *skênêgraphia* désignait la décoration de panneaux peints au fond de la scène théâtrale qui représentait des architectures ou des paysages naturalistes.

À la Renaissance, la scénographie est ensuite assimilée davantage à la représentation de la perspective.

À partir du seizième siècle, on utilise plutôt le terme de décor, pour qualifier la représentation du lieu au théâtre.

Le terme de scénographe refait son apparition au début du vingtième siècle pour désigner le concepteur de cet espace théâtral.

Dans les années 1980 la pratique scénographique théâtrale s'enrichit de nouvelles ouvertures notamment celle de la scénographie d'exposition. Elle explore ainsi de nouveaux espaces de représentation, comme l'espace urbain dans les arts de la rue. Progressivement, elle devient une forme de médiation spatiale silencieuse entre l'artiste et son public.

La scène se définit quant à elle comme un espace dédié à une représentation artistique, une aire de jeu destinée à recevoir les acteurs. Dans les espaces publics, où il n'y a généralement pas de scène conventionnelle, elle est vue davantage comme un espace symbolique de représentation.

Les lieux sont utilisés de manière éphémère et rendus à leur usage normal après l'action artistique. Le terme d'espace scénique va donc qualifier le périmètre où se déroulera l'acte artistique.

La scénographie, c'est à dire l'écriture de l'espace scénique, va donc consister à définir et à marquer visuellement ou symboliquement une scène puis à y déployer l'action.

Elle pourra s'incarner dans une immense variété de configurations : théâtre de plein air, stade de foot, rue commerçante, vitrine, abribus, jardin privatif.

Dans l'espace public, tout espace peut devenir une scène et chaque situation un prétexte à scénographie.



Module 3

La scénographie en espace public > Les outils du scénographe > Cadre et perspective

Dans les espaces publics, la frontière entre le public et la scène n'est pas donnée d'avance. Elle peut se déplacer ou se transformer au cours d'une même représentation et jouer sur les trois dimensions de l'espace.

Pour reprendre les mots du scénographe italien Pino Simonelli : « La Ville est un théâtre à trois cent soixante degrés », qui multiplie les possibilités de mise en scène. L'artiste définit où a lieu l'action. Il anticipe la place des spectateurs et il attire leur attention pour orienter leurs regards dans la direction voulue. Pour emprunter le vocabulaire du cinéma, on peut dire qu'il définit à la fois le point de vue, le cadre, la perspective, le champs, le hors champs et la profondeur de champs.

Pour bien comprendre les différents procédés de cadrage, je vous encourage à analyser l'écriture scénique des spectacles auxquels vous assistez.

La gestion de la perspective est particulièrement intéressante à observer : au théâtre, elle est contrainte par le mur du fond, mais le décor aménagement des points de fuite et permet de figurer un paysage.

Dans l'espace public, la perspective est donnée par la profondeur du paysage qui s'étend face au spectateur. Elle est plus ou moins ouverte selon le lieu choisi.

Pour gérer l'attention du public, l'artiste peut donc jouer avec les différents plans du paysage. En variant les lumières ou la disposition des acteurs, il attire leur attention sur une butte, un toit, des balcons, du mobilier urbain... ces effets lui permettent de mettre en valeur un élément ou de le fondre dans le paysage, de jouer sur les perspectives et la profondeur de champs.

Pour illustrer cette notion de perspective, on peut citer la pièce *Braakland* de l'artiste néerlandaise Lotte van den Berg. Cette pièce met en scène une humanité à la dérive dans l'étendue désertique d'un terrain vague. Les 9 personnages mis en scène ont renoncé à défendre la vie et la société. Ils vivent et meurent à l'air libre. Le public est situé à une cinquantaine de mètre des acteurs. À cette distance, l'espace est découpé comme un cadre dont les acteurs entrent et sortent. Tous les sons sont assourdis et l'ambiance est pesante.

La disposition n'est pas anodine. Elle rompt la relation entre le spectateur et les artistes, ce qui accentue la passivité et le sentiment d'impuissance de celui qui regarde.



Module 3

La scénographie en espace public > Les outils du scénographe > Les configurations scéniques statiques

La seule limite de l'espace réside dans l'imaginaire de l'artiste. Pourtant, il est utile de savoir reconnaître les configurations les plus courantes de l'espace scénique. Chacune dessine des frontières plus ou moins mobiles entre l'espace de représentation et l'espace de réception.

La **disposition frontale** reprend le principe scène-salle : les spectateurs font face à l'espace de représentation et regardent dans la même direction. La scène peut se déployer au sol ou sur un mur à la verticale. Dans cette disposition, le public ne se voit pas lui-même et son attention est concentrée sur l'espace de jeu, qui couvre son champ visuel.

Ce type de configuration peut permettre de reproduire la disposition théâtrale, lorsqu'un mur marque le fond de scène par exemple. A l'inverse, il peut ouvrir le champ sur une longue perspective. Les acteurs peuvent tirer profit des différents plans visuels et des flux parfois visibles en arrière-plan (par exemple, une rue passante, des animaux...).

Dans l'**installation bi-frontale** les spectateurs sont disposés de part et d'autre de l'espace scénique, comme dans un défilé, selon un principe de couloir. Un effet de miroir se crée et les spectateurs se voient donc voir. Cette configuration peut aussi permettre aux acteurs d'aménager des coulisses de part et d'autre du couloir.

Les configurations **semi-circulaires** ou **tri-frontales** permettent de placer les spectateurs en U ou en demi-cercle, selon un principe d'agora. Dans cette disposition, les regards se concentrent davantage vers un espace central, tout en permettant d'aménager un fond de scène.

L'approche **quadri-frontale** reproduit le principe du ring : les spectateurs sont autour d'un espace scénique rectangulaire. Ils se voient en même temps qu'ils assistent et font partie du spectacle.

Enfin, dans une disposition **circulaire**, les spectateurs sont placés dans une arène, qui permet à tous d'être à la même distance de la scène, sous des angles différents. Cette disposition crée un effet « cocon », un espace dédié à la représentation. Le public peut alors oublier plus facilement l'espace public environnant.

Ces différentes configurations ne sont pas exclusives les unes des autres : un spectacle peut commencer par une situation frontale, se poursuivre en bi-frontal et se terminer par un dispositif en arène.

La composition spatiale permet de rythmer un récit et de le structurer en différents mouvements. Le choix de la configuration, du cadre et de la perspective a une influence considérable sur le sens du propos artistique. Il permet par exemple d'introduire des césures dans le récit pour souligner des changements narratifs.



Module 3

La scénographie en espace public > Les outils du scénographe > Les configurations scéniques dynamiques

Continuons notre étude des différentes façons de jouer avec la disposition du public : au delà des dispositions statiques et bien identifiées, les artistes peuvent jouer avec des séparations dynamiques des espaces.

C'est le cas lorsque les spectateurs se déplacent entre différents lieux ou lorsqu'ils sont amenés à changer de point de vue. La frontière entre l'espace de la représentation et l'espace de la réception devient alors plus diffuse.

Avec le **principe d'immersion**, le spectacle est partout. L'espace scénique n'est pas dessiné : le spectateur est au cœur de l'espace de la représentation et dispose d'un angle de vue à 360 degrés.

On peut prendre l'exemple du spectacle *C'est pas là, c'est par là* de l'artiste coréen Juhyung Lee. Il se déroule en plusieurs temps : celui de la mise en place, celui de l'installation d'une exposition d'arts visuels et celui de l'expérience immersive. L'artiste met en place un faisceau de ficelles entremêlées sur plusieurs centaines de mètres carrés. Au bout de chaque ficelle, il attache une pierre, que les spectateurs sont invités à prendre en main pour démêler l'écheveau géant. En remontant - enroulant les fils, ils se croisent, négocient un passage au-dessus, en dessous, un coup de main... et font une expérience immersive et spatiale de ce que le collectif peut signifier.

Un autre principe dynamique fréquent est la **déambulation**. Elle peut être continue ou à stations, lorsqu'elle fait se succéder différents tableaux. Elle s'adapte aux différents espaces traversés et s'attache surtout à maintenir l'attention et les mouvements du public. Nous détaillerons dans une prochaine leçon les enjeux spécifiques de cette configuration.

En continuant notre recherche de principes dynamiques de séparations, on peut penser au principe du voyage immobile ou du **travelling** : le spectateur est généralement assis, entièrement concentré sur sa vision, dans un véhicule qui se déplace – il peut s'agir d'un bus, une voiture, un camion, aussi bien que d'un bateau.

C'est ce que propose l'artiste belge Benjamin Vandewalle dans son projet *Birdwatching 4x4*. Des gradins sont aménagés dans une remorque, dont l'un des côtés est fermé par une vitre sans tain. Le public devient le spectateur de l'espace public qui défile en travelling et est activé par des danseurs jouant autant pour les passants que pour le public caché dans la remorque.



Module 3

La scénographie en espace public > Les outils du scénographe > Décors, accessoires, lumière et éléments climatiques

En espace public, les artistes doivent composer avec l'existant. Leur enjeu permanent est de transformer le cadre dans lequel ils jouent en décor et en élément assumé de scénographie.

Ils doivent bien sûr prendre en compte **l'espace physique** à leur disposition – l'architecture, la voirie, les végétaux, la signalisation... Ils doivent aussi prendre en compte les flux qui traversent cet espace. Les piétons et les véhicules par exemple, mais aussi certains flux invisibles, comme l'ambiance sonore ou les odeurs de la ville. Par exemple, en travaillant à quelques mètres d'une caserne de pompiers ou d'une usine, il faut bien s'attendre à ce qu'une sirène se fasse entendre pendant le spectacle.

Si on peut les utiliser, les détourner ou même les neutraliser, les éléments d'architecture et les objets du paysage peuvent également être complétés et amplifiés par des **éléments de décor**. Par exemple, certaines compagnies se sont spécialisées dans la création d'objets scénographiques de très grande dimension qui dialoguent avec le décor urbain. On peut citer le fameux Géant de la compagnie française Royal de Luxe sur le toit de l'immeuble de Gaudi à Barcelone ou les girafes de la compagnie OFF.

D'autres ont recours à des objets graphiques qui jouent avec la perception des espaces - tels que les **anamorphoses** ou les **trompe-l'œil**. Nous avons cité Felice Varini dans une leçon précédente, on peut aussi penser à Pierre Delavie et ses *mensonges urbains*, qui déforment un bâtiment où créent de fausses perspectives en trompe-l'œil.

Pour continuer cette liste d'effets scénographiques, on peut également citer la construction d'**architectures temporaires**. On pense à la compagnie française le Phun avec son projet *Palissades*. On trouve également des **objets optiques**, qui créent de nouveaux points de vue en cadrant le regard des spectateurs ou en distordant des images du réel.

Au-delà des espaces physiques, les artistes apprennent aussi à jouer avec **les flux** qui traversent

les espaces de jeu. Passants, voitures, vélos... ces flux peuvent interférer avec l'œuvre, à la fois en termes de sécurité et de sens.

Deux types d'approches sont alors possibles : les artistes peuvent s'organiser en amont pour prévenir et couper temporairement les flux pouvant être gênants. Ils peuvent également décider de jouer avec eux et les intégrer à la dramaturgie de l'œuvre. Certains basent même leur projet sur le jeu avec les flux !

C'est le cas des immobiles de la compagnie française KomplexKapharnaüm. Le principe est très simple : deux cents participants se tiennent immobiles dans un axe passant de l'espace public. Rien de plus, rien de moins : cette image simple offre aux passants qui y prêtent attention un contrepoint radical au flux ordinaire de la ville.

Un autre projet, *Chronicles of events passing by* de Zweite Liga für kunst und kultur, propose au public d'observer la rue et ses mouvements depuis l'intérieur d'un local commercial. La rue, cadrée par la vitrine, devient pour eux une sorte de documentaire vivant. Pour compléter le tableau, trois performeurs jouent avec les passants et une musique est également composée en live par un musicien de la compagnie. En s'inspirant de leur observation d'un lieu précis de la ville, les artistes nous invitent à décrypter les désirs, attitudes et expressions des passants anonymes.

Nous venons d'évoquer le décor, les flux... Parmi les éléments de composition scénographique, il faut enfin évoquer la **lumière** et le **temps qu'il fait**. Certains éléments peuvent être anticipés. Par exemple, la disposition du public par rapport à la lumière est très importante et on évitera que les spectateurs aient le soleil dans les yeux. Mais les aléas climatiques et les saisons ne sont pas maîtrisables. Et il faut bien faire avec ! Avoir froid en hiver, chaud en été, être ébloui par le soleil orienté face à eux, jouer sous la pluie... fait partie du quotidien des artistes de l'espace public.

Parfois, ces aléas donnent lieu à de très beaux moments, comme sur cette très belle photo du projet



Symphonic body de la chorégraphe américaine Ann Carlson, sublimée par un magnifique arc en ciel.

Tout cela nécessite un repérage rigoureux, une bonne observation et une connaissance intime des lieux en fonction de l'orientation, de la saison ou du moment de la journée.



Module 3

La scénographie en espace public > Les outils du scénographe > Témoignage James Moore

On m'a demandé de raconter ma première collaboration avec le collectif français G.Bistaki, autour de leur projet Cooperatzia - The trail. Nous les avons programmés dans la ville de Moss, sur le site de Verket Moss, une ancienne usine de papier. Après sa faillite en 2012, tout a été démonté, pour laisser place à un paysage assez surréaliste : le lieu ressemblait à une ruine abandonnée depuis quinze ou vingt ans.

Mais sous peu, le site allait être requalifié, comme un nouveau quartier de la ville. Ce qui nous a donné envie d'y travailler, ça a notamment été d'inviter les gens à y venir et à ressentir ce moment particulier de l'entre-deux, de les inviter à prendre conscience de ce qui se tramait, et peut-être à s'impliquer davantage dans le projet d'aménagement de cette ville nouvelle. Le spectacle en lui-même était une expérience délicieusement absurde de cirque contemporain. Ils travaillent beaucoup avec les objets, le corps, l'espace.

Pour leur première phase de recherche, ils ont choisi de travailler avec des tuiles en terre cuite provenant du Sud de la France. Le spectacle qui en a résulté était une série d'expérimentations, une exploration de ce qu'ils pouvaient faire avec ce matériau.

Ensuite, on a tricoté tous ces éléments ensemble : ça nous a amené à un voyage de 500m environ, sur une

heure et demie, comprenant les espaces extérieurs de l'usine. Étonnamment, en étant le premier projet que j'ai programmé à mon entrée dans le réseau IN SITU, c'est aussi le projet qui a eu le plus fort impact local.

Il a ouvert tout un champ de possibles : les locaux, les promoteurs immobiliers, les urbanistes, d'autres industries, je dirais même d'autres institutions ont pris conscience des possibles qui s'ouvraient en invitant des artistes à travailler dans l'espace public.

Ça m'a permis d'aller beaucoup plus loin dans mon travail, de créer un réseau varié de partenaires locaux que nous avons pu exploiter dans le meilleur sens du terme dans nos projets ultérieurs et continuons à exploiter aujourd'hui.



Module 3

La scénographie en espace public > Lire et repérer les lieux > La relation entre artiste et organisateur

Le programmateur d'un événement artistique joue un rôle considérable dans l'organisation d'un projet en espace public.

Comme dans tout espace de représentation, il est en charge de la préparation du lieu et des équipes pour accueillir l'œuvre. Il coordonne également la communication sur l'événement. Mais le fait de placer l'œuvre en espace public implique des responsabilités spécifiques : en termes juridiques, le programmateur et de manière plus générale l'organisateur, est responsable de l'accueil de l'œuvre et de la sécurité du public.

C'est donc à lui d'obtenir les autorisations nécessaires auprès des autorités locales. Ces autorisations concernent, la santé, la sécurité, les permis et les services de police, des pompiers et des ambulances.

Au Royaume-Uni par exemple, l'organisateur est tenu de remettre aux autorités un document analysant en détail tous les risques susceptibles de perturber le spectacle. Il doit également indiquer les mesures de prévention mises en place, dans un document spécifique d'analyse des risques.

L'organisateur doit également faire face à d'autres contraintes réglementaires ou techniques indépendantes de la représentation elle-même. Il doit assurer l'accessibilité et la bonne circulation du public et respecter les mesures en vigueur, notamment les règles de prévention des attentats terroristes.

L'organisateur porte enfin une responsabilité artistique, puisqu'il oriente l'artiste dans le choix du lieu et l'accompagne dans la représentation du projet. Comme nous l'avons vu, le lieu a un impact essentiel sur le sens et le propos de l'œuvre.

Ces responsabilités juridiques et artistiques lui imposent une bonne compréhension du projet et un dialogue permanent avec l'artiste. Le dossier de présentation, et la description technique du projet sont souvent la première interface avec

l'organisateur. Ils sont un élément primordial de la vie d'un projet.

Le dossier comprend généralement une note d'intention artistique, une description concrète du dispositif scénographique, des visuels, une fiche technique détaillée, un calendrier des étapes préalables au projet (notamment pour les projets incluant le temps de préparation) et un budget prévisionnel. Une revue de presse peut également être intégrée, ainsi que des photos et des liens vidéo.

Ces éléments permettent de cerner le travail à fournir pour préparer la représentation : quelles personnes et ressources mobiliser ? Quelles données collecter ? Quelles autorisations demander ?

Ils permettent de comprendre clairement les contraintes techniques et artistiques déterminantes pour le choix du lieu et la préparation du projet.



Module 3

La scénographie en espace public > Lire et repérer les lieux > L'importance du repérage

Nous avons vu que la puissance d'une proposition en espace public dépend de la qualité de la lecture des espaces par les artistes.

Repérer et choisir le décor adapté au projet est donc une étape importante d'un projet. Ce travail peut s'apparenter au choix d'un décor naturel pour une scène en extérieur au cinéma.

Lorsqu'une représentation est prévue en espace public, les artistes et les programmeurs s'appuient sur deux étapes distinctes pour identifier un lieu : le **pré-repérage** est la première étape. Il s'agit en fait d'une étude de faisabilité locale. Cela revient à réfléchir à un site adapté, créer des relations et définir si l'un de ces sites convient au projet.

Par exemple, si une représentation a lieu dans une piscine, le repérage consiste à identifier les piscines de la ville qui accepteraient d'accueillir le projet. En général, le pré-repérage est réalisé par l'organisateur.

Vient ensuite le **repérage** proprement dit: l'équipe artistique visite les différents sites identifiés lors du pré-repérage et les analyse. L'objectif est de retenir le site le plus adapté au projet.

A ce stade, il est important de savoir distinguer les spectacles en fonction de leur rapport aux lieux : un projet conçu, créé et interprété dans un endroit spécifique est appelé **projet in situ**.

Un projet conçu et créé en harmonie avec un site est appelé **projet contextuel**. D'autres spectacles n'entretiennent pas de rapport spécifique avec les lieux. Ils peuvent être interprétés en différents endroits en apportant des modifications mineures. On parlera dans ce cas d'**adaptation**.

Pour résumer : l'artiste peut créer (et recréer) un projet en s'inspirant directement des lieux. C'est le cas dans les projets in situ ou contextuels. Il peut également créer une pièce indépendamment des lieux et simplement chercher le cadre scénique idéal pour son projet. Si un bon repérage est dans tous les cas nécessaire, l'artiste orientera son approche en fonction de l'importance du contexte dans son projet et des qualités qu'il recherche.

Pour les projets in situ, le repérage est un outil de mise en scène et de composition. Il peut se traduire par plusieurs semaines d'immersion dans une rue ou un quartier, par exemple pour collecter des histoires de vie ou développer le projet avec les habitants. Mais il peut aussi se faire en quelques heures, si le spectacle accueilli ne requiert pas l'immersion préalable de l'équipe artistique.

Dans la prochaine vidéo, nous vous en disons davantage sur les différentes méthodes de repérage.



Module 3

La scénographie en espace public > Lire et repérer les lieux > Les différents types de repérage

Quel que soit le projet ou le lieu, le repérage comporte toujours deux versants : une dimension artistique qui consiste à trouver le lieu le plus en phase avec l'intention du projet et une approche technique visant à s'assurer que les lieux choisis répondent aux contraintes techniques du projet et qu'il est possible d'obtenir les autorisations et permis nécessaires à leur utilisation.

Un repérage artistique efficace doit prêter successivement attention aux qualités statiques, dynamiques et symboliques d'un espace.

Intéressons-nous maintenant à ces qualités : les **qualités statiques** sont liées à la forme et aux caractéristiques géographiques du lieu : le relief, la géométrie, l'architecture, la présence du végétal ou d'un cours d'eau, l'orientation et la course du soleil, la position géographique par rapport au contexte environnant, le type de population présent sur le territoire ou les fonctions des espaces.

Le repérage statique passe par l'observation sur site et par des recherches documentaires, si nécessaire. Consigner ces caractéristiques permet de se rendre attentif aux potentiels scénographiques d'un lieu : où pourrait être disposé un public ? Quelles orientations permettent de jouer avec les plans, les perspectives, le recul ? Quel serait le public local d'une représentation donnée ici ? Quelles traces présentes sur le site pourraient faire office de symbole ou symptôme et donc résonner avec le contenu artistique ?

Une fois le repérage statique terminé, on peut commencer l'analyse des **qualités dynamiques** du lieu. Elles désignent quant à elles les flux caractéristiques d'un lieu, en particulier les flux de piétons, de transports en commun, de véhicules ou éventuellement d'animaux. Des événements récurrents ayant lieu à heures fixes comme une sortie d'école, la présence d'un marché, peuvent interférer avec la représentation et doivent donc être anticipés.

Lors du repérage dynamique, il faut prêter attention à la temporalité et observer les lieux le même jour de la semaine à l'heure précise envisagée pour une représentation. Il faut également s'assurer qu'aucune manifestation exceptionnelle potentiellement gênante n'est prévue le jour J.

Enfin, dans le cas d'une création in situ, le site peut être visité pour identifier les qualités immatérielles qui désignent les représentations, les imaginaires ou les projets associés à un lieu donné. Elles peuvent renvoyer à l'histoire et la mémoire du lieu, ou aux projets d'aménagement ou aux dynamiques de gentrification d'un quartier. Un lieu bien choisi de ce point de vue contribue au sens de l'œuvre. À l'inverse, cette dimension peut devenir sensible car elle contient possiblement des conflits de valeur ou d'usage sous-jacents qui peuvent nuire au projet. Dans les interviews complémentaires, vous trouverez un exemple concret d'un conflit d'usage qui a impacté un projet.

En termes de méthode, ces qualités immatérielles sont les plus complexes à appréhender, car un même lieu peut être investi de sens contradictoires selon les publics concernés. Appréhender ces dimensions demande une grande finesse.

Dans le cas d'un projet in situ, l'artiste devra savoir intégrer les enjeux socio-politiques qui s'exercent sur un espace. Il devra savoir prendre en compte toutes les complexités d'un projet, des relations de voisinage à la politique municipale qui s'exerce sur le quartier. Dans ce domaine, la connaissance de l'organisateur constitue une ressource précieuse. Il connaît par exemple les personnes ressources sur place qui pourront ouvrir les portes et faciliter le travail de l'artiste. Il est primordial de rappeler que les arts en espace public imposent que l'artiste et l'organisateur soient étroitement complices, car les complexités auxquelles ils doivent faire face imposent une grande cohésion.



Une fois le repérage artistique terminé, le **repérage technique** peut commencer. Il vise essentiellement à identifier si un lieu pressenti répond aux enjeux pratiques soulevés par le projet. Ces besoins concernent autant l'accueil du public, l'aménagement d'un espace scénique adapté, la fourniture de l'eau, l'électricité ou même Internet, les circulations et dégagements en fonction de la jauge publique.

Cette partie technique implique de vérifier la faisabilité juridique, les procédures d'autorisation, de validation ou de contrôle, ainsi que de respecter des obligations en termes de sécurité et de sûreté. Cette phase fait généralement l'objet d'une série de vérifications qui demandent du temps et un haut niveau de technicité.

Elle est coordonnée par les directeurs techniques des équipes artistiques et par l'organisateur. Elle nécessite un phasage précis des procédures à mettre en œuvre : contrôle des structures, autorisation de l'événement dans l'espace public, planification de la production technique.

En complément de cette leçon, vous trouverez un mémo-guide du repérage listant les points d'attention les plus importants, en fonction des projets.



Module 3

La scénographie en espace public > Lire et repérer les lieux > Témoignage Fred Sancerre & Prisca Villa

C'est l'écriture dramaturgique d'un spectacle qui fait que ton observation sur la ville, elle existe avec certains critères et en fait tu essayes de créer un dialogue entre l'écriture et le lieu. À voir ce qui est le plus efficace, le plus précis, le plus fonctionnel à l'écriture même.

Après il y a un autre type de repérage, qui a lieu dans d'autres types de projet, où c'est dans le lieu même qu'on tire l'écriture du spectacle, et alors le choix de ce lieu a une autre importance, et les critères que l'on met en place sont d'ordres très différents.

C'est de l'intuition, des coups de coeur, il y a des lieux, où tu ne sais pas pourquoi, tu rentres et ça te donne des frissons. Il y a des lieux où il y a encore des traces du passé. Et tu sens, tu le vois, tu perçois, tu le sais. Tu l'as su avant, tu l'as cherché avant, et alors tu vois que ce sont des lieux très importants.

Il y a des lieux qui, symboliquement, pour une ville, ont un poids tellement fort que tu ne peux pas ne pas les voir. Et après aussi on cherche les contrastes entre tous ces lieux, car l'écriture doit être complexe et complémentaire aux lieux.

On cherche aussi à accumuler des contrastes parce que ce qui nous intéresse c'est aussi l'ensemble, de ce qu'est un quartier, une ville, un village. Et alors chaque lieu apporte quelque chose... d'essentiel. Le travail avec chacun des artistes sur la phase de repérage s'invente à partir du projet qui est

développé par l'équipe artistique. C'est-à-dire que la réponse qu'on doit apporter nous ; sur le terrain, elle est fonction du désir de l'équipe artistique et de la nôtre.

Mais en tout cas on part en premier lieu du projet artistique. C'est à dire qu'il y a des projets sur lesquels le repérage, se fait sans but précis d'identifier un lieu, a priori. En tout cas, nous on ne part pas avec une idée arrêtée.

Quand à d'autres moments, il y a une telle évidence entre ce qu'on a vu du travail des artistes et un endroit précis, un espace très particulier, habité de la ville. Ça s'entrechoque immédiatement et du coup on repère un lieu a priori. Mais chaque fois, ça s'invente, dans la relation avec l'artiste, à partir d'une visite de la ville, à partir d'une histoire qu'on peut raconter de ce territoire, de la ville, des gens qui l'habitent, etc.



Module 3

La scénographie en espace public > Lire et repérer les lieux > Adaptation et écritures de territoire

On parle de repérage d'adaptation lorsque l'espace est utilisé comme médium-support. L'objectif est de trouver le lieu le mieux adapté pour la représentation d'une œuvre existante. Le repérage a alors pour but de trouver les conditions idéales de représentation, à la fois en termes de configuration géométrique, de paysage, d'ambiance et de faisabilité technique.

Ce repérage d'adaptation procède par déduction puisqu'il s'agit de déduire, à la lecture de l'espace, les qualités recherchées. L'adaptation au nouvel espace d'accueil peut parfois nécessiter des changements esthétiques ou fondamentaux de l'œuvre elle-même, demandant un travail d'enquête en profondeur.

Lorsque la matière première provient du lieu que l'artiste a choisi, les lieux sont appréhendés comme un espace social traversé de relations, de vécus et de récits. Le repérage se fait alors par induction dans la mesure où le lieu induit les contenus de l'œuvre.

Ce type de repérage s'apparente à une enquête de terrain et à un travail de collecte devant produire du contenu. L'œuvre est indissociable du lieu et des gens qui y vivent et elle demande à l'artiste un travail d'immersion comparable à celui des ethnologues ou des sociologues.

Les matériaux collectés sont des faits, des histoires, des expériences, des récits, des interviews, des captations sonores ou visuelles. L'artiste est intégré au tissu social local, il doit faire sa place au sein du groupe, du quartier ou du village. Ses qualités d'écoute, son empathie et sa curiosité envers l'autre sont les clés pour établir des relations de confiance et se faire accepter parmi les habitants. Ce type de propositions artistiques donne généralement lieu à une présentation de l'œuvre sur le territoire même de l'enquête.

Par exemple, avec *Square*, la compagnie française KomplexKapharnaüm fait le portrait des habitants d'une cité populaire et relate les histoires de vie, le parcours migratoire des habitants, leur origine géographique, leurs relations au quartier.

La représentation a lieu au pied des immeubles sur lesquels sont projetés en très grand format les portraits vidéo des habitants impliqués. Les rapports humains prennent ici une importance capitale, car le projet donne une voix à cet endroit spécifique de la ville. Il donne à voir et entendre ce qui se passe derrière les murs et dans le vécu intime des habitants.

Une fois le lieu de travail choisi avec l'organisateur, le long travail d'enquête démarre.



Module 3

La scénographie en espace public > Lire et repérer les lieux > Témoignage Kees Lesuis

Dans cet entretien, j'aimerais vous parler d'un projet de Strijbos & Van Rijswijk, deux artistes hollandais, car il me semble que c'est un bon exemple de nos méthodes de travail, à Oerol, sur des projets contextuels d'art dans le paysage.

Nous nous trouvons sur une île de la mer des Wadden au Nord des Pays-Bas. Une grosse partie de l'île est classée comme réserve naturelle. Nous invitons des compagnies ou des artistes à réfléchir à des façons de dialoguer avec ce paysage. Strijbos and Van Rijswijk sont deux compositeurs.

Leur idée était de composer un morceau spécial pour l'île entière, à partir des sons de l'île elle-même : les cloches de l'église, les sirènes, dans notre cas, du bateau. Mais nous avons réalisé que ce n'était peut-être pas si facile de faire ce projet à l'échelle de l'île entière. On leur a donc proposé de le faire sur la plage et nous avons utilisé les plages comme terrain de jeu pour tester leur idée. Ils ont disposé trois enceintes, éloignées les unes des autres et ils ont écrit une première ébauche de la composition. On l'a jouée, en dehors du festival.

Ils sont rentrés chez eux avec les résultats de cette expérience et ils ont imaginé un projet pour le festival. Ils ont créé un kilomètre de sculpture sonore, avec de nombreuses enceintes éloignées les unes des autres, fixées sur des poteaux et ils ont créé un véritable paysage sonore.

L'idée était que le public se promène entre ces poteaux, pendant la journée entière, et qu'il y ait un bel équilibre entre les sons naturels et les sons artificiels.

En fait ça a créé une chorégraphie naturelle des corps. Le public lui-même est devenu acteur de ce grand champ sonore.

En voyant le résultat de ce projet, il y a deux ans, nous étions tous très enthousiastes, aux vues des réactions du public, de la façon dont le projet incluait le paysage, du dialogue créé avec le paysage... mais en même temps on sentait que ça pouvait aller encore plus loin.

On a invité Benjamin Vandewalle, un chorégraphe flamand, et alors ils ont créé une deuxième version du projet : En journée, on avait encore le paysage sonore. Mais la nuit, s'ajoutait une représentation. ils ont écrit une chorégraphie pour le public.

Pour nous, ce processus a été très intéressant : de commencer avec deux artistes connaissant un peu les paysages, et nous proposant quelque chose. De travailler ensemble pour trouver le bon endroit, le bon lieu, de faire des premiers tests, sans public, avec le public, d'ajouter une représentation, puis d'ajouter une nouvelle couche au spectacle.

C'est vraiment agréable de voir émerger, sur plusieurs années, des formes nouvelles et très belles de théâtre contextuel de paysage.