



Marie Desthomas
Master 2 Design, Arts, Médias
Université de Paris 1
Panthéon -Sorbonne

• **Scénographier la nature**
Éprouver le sublime •

Année 2024-2025

Un mémoire sous la direction de :
Catherine Chomarat-Ruiz
Sophie Fétro
Judith Michalet
Antonella Tufano
Kim Sacks

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Florence Moreau, qui m'a ouvert les portes du théâtre, de la poésie et du monde de la scène, éveillant en moi une véritable vocation. Je remercie également Marc Desthomas, dont la sensibilité et le regard sur la nature ont profondément nourri ma réflexion : une nature qui, à elle seule, devenait déjà spectacle. Mes pensées reconnaissantes vont aussi à mes anciens collègues de plateau, Maguelonne Pessaque et S. Allain, pour leur écoute et leur soutien tout au long de ce travail. Je remercie enfin Alexandre Eguizabal ainsi que mes amis ouvriers de l'Opéra National de Paris pour leur présence précieuse, leurs encouragements et leur confiance, qui ont accompagné l'écriture de ce mémoire.

Sommaire



Introduction

- p1.** À l'origine du geste
- p3.** Chemin(s) de pensée
- p4.** Problématiques et lignes de force

Partie 1 Scénographier la nature consiste à la reproduire fidèlement pour rendre son essence

- p8.** Explorer les chemins du regard : influences et filiations
- p17.** Méthodes sensibles : entre terrain, intuition et pensée du design
- p25.** Construction d'un premier cadre interprétatif
- p32.** Aller au-delà du premier regard

Partie 2 Scénographier la nature implique de s'appuyer sur des codes visuels et sensoriels reconnaissables afin de permettre au spectateur de se projeter dans l'expérience scénique.

- p38.** Topophilie : les lieux qu'on porte en soi
- p44.** Du code au symbole : la nature comme matrice de création
- p54.** Quand les repères enferment : ouvrir l'espace scénique à l'imprévisible

Partie 3 Scénographier la nature consiste à créer une expérience qui engage physiquement le spectateur et lui permet de ressentir le sublime au-delà du visible. L'expérience du corps au service de la nature

- p60.** Fabriquer du sublime avec peu : l'art d'une scénographie essentielle
- p65.** Proposer une nature vécue plutôt que représentée
- p74.** L'ombre du vivant
- p89.** Revenir à l'essentiel

Bibliographie

p92.

Annexe

p99.

« La terre est le berceau du sublime, car c'est dans la contemplation de sa grandeur que l'homme éprouve sa propre finitude. »

Edmund Burke, Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau.



1. À l'origine du geste

Ayant grandi en milieu rural, dans une petite ville où la culture n'est pas une priorité, on apprend d'abord à la rêver avant de pouvoir la vivre pleinement. Loin des grandes scènes et des institutions artistiques, l'imaginaire prend le relais : on projette, on anticipe, on idéalise. Mon enfance s'est déroulée au cœur de la nature, telle une scène à ciel ouvert, où je cherchais la lumière, le spectacle et les autres. D'autres enfants grandissent en milieu urbain, immergés dans la culture, mais en quête de nature. Comble de la situation, la nature est un thème récurrent dans la scénographie du spectacle, une utopie, une idéalisation de ce qui nous manque, de ce que l'on ne possède pas. À dix ans, je découvre mon premier ballet, Giselle, à Angers. Ce moment me donne envie de prolonger ce que je viens de vivre et je m'inscris à des cours de théâtre.

La scène devient alors, pour moi, un point de rencontre, une passerelle entre ces deux mondes. Elle permet de faire dialoguer la réalité et l'imaginaire, d'explorer ce que l'on possède et ce qui nous échappe. Elle donne à voir la nature à ceux qui l'ignorent et insuffle l'art là où il semblerait être absent.

Dans ce vaste domaine de l'art, une phrase revient souvent : « monter à Paris », comme une étape presque incontournable pour réussir ses études et trouver sa place dans ce milieu. C'est une idée bien ancrée, une sorte de mythe selon lequel c'est là-bas que l'on apprend le mieux, que l'on trouve les meilleures opportunités. C'est avec cette conviction que j'ai choisi d'y poursuivre mon master, espérant y concrétiser mes aspirations et confronter mes rêves à la réalité du terrain.

Ayant eu pourtant plusieurs expériences professionnelles dans ce domaine, c'est lors d'un stage aux décors de l'Opéra National de Paris, pour Beatrice di Tenda mis en scène par Peter Sellars, que mon interrogation sur le sublime et la nature a réellement pris forme. Pendant les répétitions, ces notions revenaient sans cesse, se répondant presque instinctivement. Cette opportunité m'a permis d'être embauchée en tant qu'accessoiriste, et j'ai constaté que cette problématique persistait : comment la scène peut-elle traduire, voire recréer, cette expérience du sublime naturel ?

En découvrant le microcosme parisien et le milieu très fermé de la scène contemporaine, j'ai été confrontée à une réalité bien différente de l'imaginaire que j'avais nourri en grandissant. Derrière l'éclat des grandes institutions se cache un système souvent régi par des codes hérités du théâtre classique, empreint d'une forme d'élitisme qui tend à maintenir à distance celles et ceux qui n'en possèdent pas les clés. Cette expérience a nourri en moi un désir de comprendre, mais aussi de questionner : pourquoi la scène, pourtant espace de fiction et de liberté, semble-t-elle parfois si peu perméable à d'autres voix, d'autres sensibilités ?

Ce mémoire représente pour moi l'opportunité de chercher des réponses à ces interrogations – esthétiques, sensibles mais aussi politiques. En tant que designer, je souhaite à terme concevoir des dispositifs scénographiques capables de faire éclater les cadres traditionnels, de brouiller les frontières entre scène et salle, entre ceux qui regardent et ceux qui créent. En repensant l'espace, en rendant la nature à la fois sensible, accessible et sublime, je crois qu'il est possible de toucher un public plus large, de faire de la scène un lieu réellement partagé.

2. Chemin(s) de pensée

Le théâtre a toujours entretenu une relation intime avec la nature, comme en témoignent de nombreux aspects de son vocabulaire qui empruntent des termes à l'univers naturel ou paysager. Ainsi, les spectateurs s'installent au parterre, une zone autrefois réservée au public debout, évoquant la surface d'un jardin. De même, on parle de la cour et du jardin pour désigner les côtés de la scène, un héritage des théâtres en plein air ou des représentations dans des espaces inspirés des lieux extérieurs.

Les décors théâtraux, quant à eux, ont longtemps été conçus comme des reproductions fidèles de paysages naturels, en particulier pour des scènes de chasse, des forêts ou des campagnes, témoignant d'une volonté de transporter le spectateur dans des environnements réalistes. Cette pratique, enracinée dans le théâtre classique, visait à offrir une vision idéalisée ou parfaitement reconnaissable de la nature. Aujourd'hui, cette tradition d'imitation a évolué. Avec les avancées techniques et les nouvelles esthétiques contemporaines, le théâtre explore des façons de réinterpréter la nature, non plus en la reproduisant simplement, mais en jouant avec ses codes, ses symboles et ses évocations.

Le terme sublime me semble particulièrement pertinent car il renvoie à l'univers des sensibles, aux émotions profondes que peut susciter une expérience esthétique ou artistique.

En explorant ce mot, j'ai découvert qu'il est souvent associé à la nature par de nombreux chercheurs, écrivains et philosophes, comme s'il en était une expression privilégiée. Cette notion dépasse la simple contemplation de la beauté ; elle implique un bouleversement intérieur, une confrontation avec quelque chose de plus grand que soi. Edmund Burke dit du sublime qu'il produit une émotion singulière : une « terreur délicate » qu'il oppose à la douceur ressentie dans l'expérience du beau. Kant affine cette distinction : le sublime, défini comme « ce qui est absolument grand » peut être mathématique ou dynamique. Nietzsche conteste cette moralisation d'une expérience qu'il compare à un allègement des sens, retrouvant par là le sens chimique de la sublimation, passage de l'état solide à l'état gazeux. Le sublime est pour lui un « domptage artistique de l'horrible ». Plus qu'une catégorie esthétique, le sublime est donc une expérience limite qui métamorphose le sujet. Cela me conforte dans l'idée qu'il s'agit d'un concept essentiel pour analyser le lien entre la salle et le plateau, cet espace partagé où le spectateur est invité à ressentir et à se projeter au-delà du visible. Pour moi, le sublime représente précisément ce pont : un équilibre entre la puissance des émotions que peut provoquer une scénographie et la manière dont ces émotions permettent de construire une expérience collective.

3. Problématiques et lignes de force

Au fil de mes recherches, j'ai été conduite à m'interroger sur la relation entre la nature et sa représentation scénique, ce qui m'a amené à formuler une première problématique : Scénographier la nature, est-ce l'interpréter ? Le cas du sublime dans les arts scéniques.

Cette question découle d'une réflexion sur la manière dont la nature peut être transposée sur scène sans perdre sa singularité.

Face à cette problématique, trois hypothèses se dégagent, chacune apportant une réponse possible à cette tension entre fidélité au réel et invention artistique. La première hypothèse repose sur l'idée que scénographier la nature consiste à la reproduire fidèlement afin d'en restituer l'essence. Dans cette perspective, la scénographie cherche à imiter le réel au plus près, à restituer les textures, les sons, les lumières et les mouvements qui caractérisent un paysage naturel. La deuxième hypothèse propose de dépasser cette quête de fidélité au profit d'une démarche davantage évocatrice. Scénographier la nature impliquerait alors de s'appuyer sur des codes visuels et sensoriels reconnaissables, afin de permettre au spectateur de se projeter dans l'expérience scénique. Il ne s'agit plus ici de représenter la nature telle qu'elle est, mais d'en convoquer les signes — une lumière rasante, un son de vent, une silhouette d'arbre — pour construire un langage symbolique partagé. Ce type de scénographie repose sur la capacité du spectateur à compléter ce qui est montré par son propre imaginaire. Enfin, la troisième hypothèse engage une réflexion sur la manière dont le théâtre peut faire vivre la nature au-delà de sa simple apparence visuelle. Scénographier la nature consisterait ici à créer une expérience immersive qui engage physiquement le spectateur, lui permettant de ressentir le sublime par le corps, au-delà du visible. Il ne s'agit plus uniquement de voir ou d'entendre, mais de ressentir, de percevoir l'espace scénique comme un prolongement de l'environnement naturel. Cette approche mobilise tous les sens et inscrit la scénographie dans une dynamique performative, où l'expérience du spectateur devient le véritable lieu de la représentation.



Partie 1
Scénographier la
nature consiste à
la reproduire
fidèlement pour
rendre son
essence

1. Explorer les chemins du regard : influences et filiations

Lorsque je pense à l'interprétation de la nature et à la transmission d'émotions fortes sur scène, deux spectacles me viennent immédiatement à l'esprit : Don Giovanni interprété par Ivo Van Hove, présenté en février 2021 à l'Opéra national de Paris, et Le Dragon, mis en scène par Thomas Jolly en janvier 2022 au Théâtre du Quai à Angers. Le premier donnait à voir une forêt démesurée et luxuriante, tandis que le second recréait une maison plongée dans le brouillard et la grisaille. Deux univers que tout oppose, et pourtant, une même volonté de sublimer le réel à travers une mise en scène. La nature et le sublime, en tant que notions traversantes, sont ici traités de manière contrastée mais convergent vers un même effet : des spectateurs saisis, curieux, interpellés. Ces spectacles ont provoqué des débats, nourri des imaginaires, et laissé une trace sensible. C'est à travers eux que mon état de l'art a commencé à se dessiner.

Ces spectacles, en convoquant la nature sur scène, m'ont aussi conduite à réfléchir à la place qu'on lui accorde réellement dans la scénographie. En travaillant au plus près de la scène, j'ai appris à manipuler ces objets qu'on relègue souvent au second plan, qualifiés d'accessoires. Le mot, à lui seul, pose problème. Selon le dictionnaire de l'Académie française, un accessoire est ce qui est « secondaire, mineur, négligeable », une « dépendance du principal »¹.

¹ Française, A. (s. d.). *accessoire* / *Dictionnaire de l'Académie française* | 9^e édition. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A0241>

Or, c'est là tout le paradoxe : dans les arts de la scène, les accessoires sont souvent structurants. Ils permettent de poser un univers, de déclencher une action dramatique, de soutenir la fiction, de susciter une émotion.

Il est donc profondément curieux – et révélateur – qu'une branche entière du spectacle vivant porte un nom qui, par définition, suggère que l'on pourrait s'en passer. Cette contradiction soulève une critique plus large : dans notre manière de penser la scène, qu'est-ce qu'on considère comme essentiel, et pourquoi ? Si l'accessoire est ce que l'on peut retirer sans nuire à l'ensemble, alors pourquoi son absence rend-elle tant de choses inopérantes ? Et si la nature y est souvent traitée comme un simple décor, un « arrière-plan poétique », alors que sa charge symbolique, esthétique et politique est immense, cela signifie-t-il qu'on la considère encore comme secondaire, comme « utile mais non vitale » ?

Ce glissement sémantique n'est pas anodin. Il traduit une hiérarchie implicite qui se reflète aussi dans nos rapports au vivant, au sensible, et à ce que la scène choisit ou non de mettre en valeur. C'est là que commence une vraie remise en question : et si l'accessoire, loin d'être superflu, était en réalité le révélateur silencieux de ce qui nous dépasse ? Peut-être faut-il justement revaloriser ce que l'on a trop vite nommé « secondaire », pour mieux interroger ce que l'on juge « central ».

Ce déplacement de regard sur l'accessoire ouvre une réflexion plus large sur nos manières de percevoir et de hiérarchiser les formes sensibles : c'est là que le concept de sublime entre en jeu. Lui aussi, au fil de son histoire philosophique, a subi des glissements – non seulement dans sa définition, mais aussi dans les formes artistiques qui tentent de lui donner corps.

L'histoire du sublime en philosophie esthétique est marquée par une série de déplacements successifs, tant dans la manière dont on l'éprouve que dans les formes artistiques qui cherchent à le faire sentir. Cette notion, mouvante, a été théorisée selon des sensibilités différentes, mais tous les auteurs qui s'y sont attachés ont en commun d'avoir tenté de cerner un type d'émotion singulière : celle qui dépasse les facultés humaines ordinaires, qui bouleverse, trouble ou ébranle. Mon intérêt pour cette catégorie esthétique s'est principalement construit à partir de quatre figures théoriques : Edmund Burke, Emmanuel Kant, Jean-François Lyotard et Victor Hugo,² qui chacun à leur manière, éclairent des dimensions fondamentales du sublime.

En parallèle, la pensée de Raymond Williams, bien qu'elle ne s'ancre pas directement dans la tradition philosophique du sublime, me semble cruciale pour comprendre le rôle que joue la représentation de la nature dans l'histoire culturelle et artistique – en particulier dans le théâtre. Ensemble, ces quatre approches composent une cartographie sensible et critique qui nourrit mon rapport à la scène et à ses puissances suggestives.

² Scanff, Y. L. (2004, 1 avril). « Les paradoxes du sublime romantique : une sublimation du négatif » . <https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01492032>

Chez Edmund Burke, le sublime s'impose avant tout comme une expérience sensible forte, irrationnelle, presque viscérale. Dans *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), Burke oppose nettement le sublime au beau.³ Si le beau repose sur l'harmonie, la clarté, la proportion et rassure par sa lisibilité, le sublime, lui, surgit de l'obscurité, du chaos, du désordre – il frappe, saisit, effraie, et ce faisant, exalte. Cette émotion, dit-il, est la plus puissante que l'esprit humain puisse ressentir : elle naît du choc devant quelque chose qui nous dépasse, qui éveille en nous une terreur mêlée de fascination. C'est une esthétique de l'inconnu, du trop grand, du trop lointain, souvent associée aux phénomènes naturels – tempêtes, montagnes vertigineuses, vastes océans. Ce qui me semble précieux dans cette approche, c'est la manière dont Burke réhabilite un imaginaire de la nature sauvage, indomptée, en rupture avec la douceur maîtrisée des jardins classiques. Il valorise une esthétique de la démesure, du tumulte et du trouble sensoriel, qui entre directement en résonance avec certaines formes scéniques contemporaines où la nature n'est pas simplement un décor, mais un agent émotionnel, voire un personnage à part entière. Cette théorisation permet de penser la présence scénique des éléments naturels comme porteurs de charges affectives puissantes, indépendamment de toute narration.

³ Garcia, T. (2023, 5 novembre). L'effroi du sublime et la torpeur du beau selon Burke. *Philosophie Magazine*. <https://www.philomag.com/articles/leffroi-du-sublime-et-la-torpeur-du-beau-selon-burke>

Avec Emmanuel Kant, la réflexion se déplace. Dans *La Critique de la faculté de juger* (1790), le sublime ne se réduit plus à une impression sensorielle intense : il devient un concept critique, qui met en jeu les rapports entre les différentes facultés de l'esprit humain – en particulier l'imagination et la raison.⁴ Pour Kant, le sublime surgit lorsqu'une représentation dépasse les capacités de notre imagination à en rendre compte, mais que notre raison, elle, peut en concevoir l'idée. Il s'agit donc d'une forme de conflit interne, un moment où le sujet prend conscience de la limite de ses facultés sensibles, tout en affirmant la supériorité de sa faculté rationnelle. Ce n'est pas la chose qui est sublime, mais l'effet qu'elle produit en nous – cette tension entre ce que l'on perçoit et ce que l'on conçoit. L'exemple typique est celui de la contemplation d'un désert infini ou d'un ciel étoilé : nous ne pouvons les saisir totalement, et pourtant nous les comprenons comme faisant partie d'un tout, d'un ordre supérieur. Ce qui m'intéresse dans cette approche, c'est qu'elle articule une expérience esthétique et une dimension morale, presque éthique : le sublime kantien nous confronte à notre petitesse, mais dans ce geste, il révèle aussi la grandeur de l'homme en tant qu'être rationnel, libre, capable de penser l'infini. Il y a là une forme d'élévation intérieure, un déplacement du regard qui rejoint certaines expériences scéniques : lorsque le théâtre ne cherche plus à représenter la nature de manière mimétique, mais à en suggérer l'immensité ou la radicale altérité, il nous place dans cette position d'émerveillement réflexif, au bord du vertige.

⁴ TRÉMOLIÈRES, F. (s. d.). *CRITIQUE DE LA FACULTÉ DE JUGER - Fiche de lecture*. Encyclopædia Universalis. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/critique-de-la-faculte-de-juger/>

Jean-François Lyotard, dans *Leçons sur l'Analytique du sublime* (1991), relit ce moment kantien à travers le prisme de la pensée postmoderne. Il ne cherche pas à synthétiser ou à compléter Kant, mais à en dégager les tensions internes, les paradoxes non résolus. Pour Lyotard, le sublime est avant tout le signe d'un différend, c'est-à-dire d'un conflit non réductible entre deux régimes de pensée – ce que l'on veut exprimer, et ce que l'on ne peut exprimer. Il ne s'agit plus de représenter l'infini, mais d'en faire sentir l'inaccessibilité. L'intérêt de cette lecture, c'est qu'elle ouvre une voie vers une esthétique de la rupture, du silence, du fragmentaire, très proche de certaines démarches artistiques contemporaines. Le sublime devient alors l'expérience d'une faille, d'un échec du langage, mais aussi d'une intensité qui subsiste dans le creux même de cet échec. Ce que Lyotard nomme le «sublime postmoderne», ce n'est pas le spectaculaire, mais au contraire le discret, l'invisible, le non-représentable, qui vient interroger la puissance même de l'art. En ce sens, sa pensée permet de penser un théâtre où la nature – ou son absence – devient le lieu d'un questionnement ontologique : non plus ce que l'on voit, mais ce qui résiste à être vu, nommé, intégré.

Si des penseurs comme Kant⁵ ou Burke ont d'abord théorisé le sublime dans une perspective encore marquée par l'héritage classique, le romantisme du XIXe siècle, avec Victor Hugo notamment, en propose une interprétation nouvelle, plus moderne, émotionnelle et sensible.

⁵ *Philosophie*. Jacques Darriulat. (s. d.). <https://www.jdarriulat.net/Auteurs/Kant/KantAnalBeau.html>

Même si l'on n'associe pas immédiatement le sublime au romantisme, ce mouvement en constitue pourtant une suite logique. Au tournant du XIX^e siècle, le romantisme impose une relecture fondamentale du sublime, en rupture avec les canons classiques. Déjà esquissée par David Hume dans ses *Réflexions sur les passions* — où il décrit le sublime comme une expérience à la lisière de l'émerveillement et de l'horreur —, cette notion trouve une définition nouvelle sous la plume de Victor Hugo. Dans *La Préface de Cromwell* (1827), Hugo théorise un drame affranchi des règles classiques, où le sublime, épuré par la morale, dialogue avec le grotesque, reflet des faiblesses humaines.⁶ Ce contraste est indispensable car d'après l'auteur il devient essentiel pour exprimer toute la profondeur de l'âme humaine.

Dans cette perspective, le paysage romantique n'est plus un simple agrément sensoriel, comme au XVIII^e siècle, mais l'expression d'un sentiment intérieur intense. À travers la redécouverte de la nature sauvage — montagnes, océans, forêts — l'imaginaire romantique célèbre une beauté qui naît non de l'harmonie, mais de l'âpreté et de la grandeur terrifiante. Loin d'un embellissement idéal, le sublime romantique privilégie l'émotion brute, parfois teintée de mélancolie ou de terreur.⁷

⁶ Utilisateur, S. (s. d.). *Français et littérature*. <https://moveredocereplacere.fr/index.php/francais-et-litterature/54-la-preface-de-cromwell-un-manifeste-romantique-par-hugo>

⁷ TRÉMOLIÈRES, F. (s. d.-b). *SUBLIME, littérature : Le beau et le terrible*. Encyclopædia Universalis. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/sublime-litterature/2-le-beau-et-le-terrible/>

Victor Hugo incarne cette révolution : par son engagement littéraire et politique, il s'oppose à l'académisme de son temps et impose une vision du monde faite de contrastes extrêmes. Le sublime, loin d'être un embellissement de l'horreur, devient chez lui une force esthétique à part entière, capable de transformer la laideur en grandeur. En considérant les définitions et les réflexions de ces auteurs, et en suivant la cohérence de leurs pensées, une question émerge :

Est-il vraiment possible de vivre une telle intensité — émotionnelle, sensorielle, presque métaphysique — à l'échelle d'un spectacle ? Le sublime n'est-il pas un mot trop vaste, trop absolu pour le spectacle vivant ?

À côté de cette réflexion sur le sublime, la pensée de Raymond Williams dans *The Country and the City* (1973) vient ouvrir une perspective complémentaire, centrée sur la manière dont la nature est représentée dans la culture et l'imaginaire collectif.⁸ Ce qui frappe chez Williams, c'est sa démonstration que la nature telle qu'on la célèbre dans la littérature ou l'art – campagne paisible, paysages idylliques – est une construction idéologique. Ce mythe d'un âge d'or rural émerge précisément à une époque où la société est en plein bouleversement industriel. Ce que l'on fantasme comme naturel est en réalité un produit culturel, lié à des rapports de classe, à des désirs d'évasion, à une nostalgie fabriquée.

⁸ Brown, A. (2025, 22 avril). *Raymond Williams' 'The Country and the City' (1973) & its Relevance Today — The Fig Tree. The Fig Tree*. <https://thefigtreemagazine.squarespace.com/arts/raymond-williams-the-country-and-the-city-1973-amp-its-relevance-today>

Ce constat me semble d'autant plus intéressant qu'il permet de comprendre pourquoi la nature occupe une place aussi centrale dans l'art : elle est le support d'un imaginaire utopique, d'un rêve de pureté, de simplicité, de réparation. En ce sens, Williams éclaire la manière dont les artistes, et en particulier les metteurs en scène, mobilisent la nature non comme simple fond ou décor, mais comme symbole d'un ailleurs, d'un « autre monde » possible – qu'il soit harmonieux ou chaotique. Il souligne également que ce que l'on donne à voir comme naturel est toujours traversé par des filtres culturels, sociaux, politiques. Cette idée rejoint mes préoccupations sur la scénographie contemporaine, où la nature peut apparaître comme un simulacre, une abstraction, ou au contraire comme un espace habité de tensions.

Ainsi, si je retiens principalement les pensées de Hugo et Kant pour constituer mon corpus central autour du sublime, c'est parce qu'elles permettent de penser l'émotion esthétique comme expérience de débordement – tant sensoriel, intellectuel que symbolique. Mais la contribution de Raymond Williams me semble également essentielle pour interroger les représentations de la nature au théâtre dans une perspective critique et historique, en les replaçant dans le cadre plus large d'un imaginaire collectif. Avec Williams s'ouvre une lecture particulièrement stimulante de la nature comme fantasme culturel, comme utopie projetée, souvent idéalisée ou enjolivée en réaction à des contextes de crise ou de transformation sociale.

Cette lecture permet de déplacer la question : et si la nature, telle qu'elle apparaît dans les œuvres, n'était pas tant un objet qu'un symptôme ? Que dit ce besoin constant de représenter, de rêver, ou de reconstruire la nature sur nos manières d'habiter le monde ?

2. Méthodes sensibles : entre terrain, intuition et pensée du design

Ce besoin persistant de représenter, magnifier ou reconstruire la nature dans les œuvres peut être lu comme l'expression d'un fantasme collectif, c'est-à-dire d'une projection imaginaire révélant des désirs souvent inavoués ou refoulés. Selon la définition proposée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), le terme « fantasme » — issu du grec *phantasma*, signifiant à l'origine « fantôme » ou « hallucination visuelle » — désigne en psychologie « une scène imaginaire qui trahit, sous une forme travestie, les désirs inavoués ou refoulés d'un sujet ». ⁹ Dans cette perspective, la nature ne serait pas seulement un objet représenté, mais le lieu symbolique d'un manque, d'un idéal perdu, d'un âge d'or rêvé. Le fantasme de retour à la nature, en tant que recherche d'une matrice originelle, témoigne ainsi d'un rapport à la fois nostalgique et reconstruit au monde naturel. ¹⁰

⁹ PHANTASME : Définition de PHANTASME. (s. d.). <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/phantasme>

¹⁰ Gandola, P. (1977). Le fantasme et la pensée. Essai sur les processus symboliques. *Bulletin de Psychologie*, 31(332), 130-137. <https://doi.org/10.3406/bupsy.1977.11452>

Ce processus de fantasmatisation de la nature se prolonge également dans les choix scénographiques et esthétiques, notamment à travers le recours au design. Le design, en tant que discipline tournée vers la résolution de problèmes concrets par la création de formes fonctionnelles et efficaces, tend à proposer des solutions idéales, des formes supposément optimales. Or, dans le contexte de la représentation scénique de la nature, cette logique de résolution peut entrer en tension avec la complexité du fantasme. En cherchant à donner forme à un environnement naturel sur scène, le design participe à la création d'un objet esthétiquement maîtrisé, voire harmonisé, qui ne peut qu'être une projection : une nature recréée, stylisée, reconfigurée en fonction d'un imaginaire. Ainsi, si l'on suit cette perspective, la nature représentée sur scène n'est jamais une restitution fidèle, mais toujours une construction artificielle chargée d'affects, d'enjeux et de symboles. Elle est le produit d'un fantasme collectif — celui d'un monde plus pur, plus stable, ou plus « naturel » — dont la scène se fait le théâtre, au sens propre comme au figuré. C'est donc moins la nature elle-même qui est donnée à voir, que sa version rêvée, idéalisée, parfois même nostalgique. En ce sens, la scénographie ne reproduit pas le réel, elle l'interprète, et ce faisant, elle révèle les désirs profonds que nous projetons sur cette nature, qu'elle soit refuge, menace ou idéal perdu.

Certaines pièces emblématiques du design contemporain illustrent parfaitement cette idée d'une nature recomposée, idéalisée, voire fantasmée, telle qu'elle est souvent mobilisée dans les arts vivants.¹¹

¹¹ Lorelle, V. (2019, 26 mars). Design : la nature à l'œuvre. *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2019/03/26/design-la-nature-a-l-uvre_5441250_4497319.html

La chaise Vegetal, conçue en 2009 par Ronan & Erwan Bouroullec pour Vitra, en est un exemple significatif. Inspirée de la croissance organique des plantes, sa structure évoque un enchevêtrement de tiges ou de branches, mais sans jamais chercher à imiter un végétal réel.¹² Il s'agit plutôt d'une traduction formelle stylisée, d'un langage visuel suggérant la nature sans la reproduire. Cette abstraction contrôlée révèle une volonté de faire émerger une forme « naturelle » qui soit lisible, harmonieuse et technologiquement maîtrisée — autrement dit, une nature domptée, synthétique, construite par le regard humain. La référence au végétal devient alors un support esthétique et symbolique, bien plus qu'un hommage au vivant.

Dans un registre plus décoratif, *La Lampe Bloom* de Ferruccio Laviani (2010, Kartell) offre une autre expression de cette nature sublimée. Conçue comme un objet décoratif spectaculaire, elle recompose la nature florale en un jeu de brillance, de transparence et de volume, entièrement fabriqué en plastique. Là encore, la référence à la nature est présente, mais elle est exagérée, esthétisée, vidée de son organicité pour devenir un objet-spectacle. La lampe Bloom ne parle pas du cycle de la vie végétale ; elle met en scène une nature figée dans un éternel printemps, artificielle mais séduisante. Ces deux objets incarnent ce que l'on pourrait appeler une esthétique du fantasme : une manière de convoquer la nature non pas pour ce qu'elle est, mais pour ce qu'elle représente, évoque, fait ressentir.

¹² Designboom. (2013, août 15). ronan & # 038 ; erwan bouroullec: vegetal chair for vitra. Designboom | Architecture & Design Magazine. <https://www.designboom.com/design/ronan-erwan-bouroullec-vegetal-chair-for-vitra/>



© image courtesy of vitra /ronan & erwan bouroullec: vegetal chair for vitra

Cette manière de représenter une nature réinventée à travers des objets de design trouve aussi un écho dans les pratiques scénographiques actuelles, telles que je les ai approchées dans le cadre de mon enquête de terrain.¹³ Ma méthodologie repose en effet sur une combinaison d'études de cas précises, de rencontres professionnelles, mais aussi sur mon expérience propre de jeune designer en formation. Lors d'un entretien mené avec S. Allain, ancien collègue et accessoiriste à l'Opéra Bastille, évoque de manière très lucide les dynamiques évolutives dans la manière de représenter la nature sur scène. Il souligne notamment que ces choix scénographiques ne sont jamais neutres, et qu'ils répondent souvent à des logiques d'époque, voire à des tendances esthétiques plus ou moins dominantes :

« Oui, je pense qu'il y a effectivement une évolution vers des visions plus conceptuelles. Il y a clairement des modes chez les metteurs en scène. En ce moment, on privilégie beaucoup les approches modernes, contemporaines, parfois très épurées. Cela dit, certains metteurs en scène parviennent à proposer des choses très actuelles tout en conservant une forme de lien avec la tradition, ce que je trouve intéressant. »

L'interprétation de la nature en scène n'échappe donc pas à l'effet de mode, elle est elle aussi soumise à des contraintes de lisibilité, de tendance et parfois de budget. Une des remarques de S. Allain attire particulièrement l'attention sur les dérives possibles d'une scénographie trop abstraite ou désincarnée :

¹³ BLOOM. (s. d.). Boutique Kartell. <https://www.kartellrennes.com/luminaires/641-bloom-suspension>

« Une des tendances très marquées actuellement, c'est celle de la vidéoprojection. Et pour être honnête, parfois j'ai l'impression qu'on y a recours par peur du vide. Quand un scénographe n'a pas complètement abouti son travail de plateau, on vient "habiller" avec de la vidéo pour combler le manque. C'est comme si on redoutait qu'il ne se passe pas assez de choses sur scène. Du coup, on mise sur des projections pour apporter une animation, une ambiance. »

Ces propos éclairent une tendance forte de la scénographie contemporaine : l'omniprésence des technologies immersives, notamment la vidéoprojection, qui tend à devenir un langage visuel à part entière. Là où autrefois les objets et les décors incarnaient physiquement le paysage ou la nature, la scène semble aujourd'hui glisser vers une esthétique plus abstraite, plus mentale, où les images projetées viennent suggérer plutôt que représenter, créer une ambiance plutôt qu'un lieu.¹⁴

Dans cette logique, on assiste à un déplacement du regard vers des formes plus évanescentes, où l'on ne donne pas seulement à voir, mais à ressentir. L'usage de la vidéo peut alors devenir un vecteur de sensation, de mémoire diffuse, voire d'affects invisibles, qui participent à une dramaturgie du sensible. C'est là qu'émerge une proximité avec le sublime, tel qu'il est aujourd'hui repensé dans les arts vivants : non plus comme une grandeur spectaculaire, mais comme une intensité sourde, silencieuse, presque inconsciente.

¹⁴ Inter, F. (2024, 26 mars). Du bon usage de la vidéo au théâtre. *France Inter*. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-edito-culture/l-edito-culture-du-mardi-26-mars-2024-6285350>



© Kartell Bloom suspension LED G9 oblong blanc / luminaire.fr

C'est dans le prolongement de cette réflexion qu'un échange avec un ami, à la sortie d'un spectacle, m'a permis de mettre un mot sur cette expérience trouble : le subliminal. Le terme m'a immédiatement paru juste pour qualifier cette esthétique de l'indicible, du sensible invisible, de ce qui nous touche sans que l'on sache toujours pourquoi. Le mot renvoie à cette sensation de résonance muette, de signaux faibles qui traversent l'expérience spectatrice. Cette logique trouve une illustration particulièrement marquante dans la mise en scène de *Madame Butterfly* de Puccini à l'Opéra Bastille en 2024, signée Robert Wilson. Ici, le choix scénographique est radical : un minimalisme extrême, une scène presque nue, où le vide devient matière première. L'absence de décor massif, l'épure du plateau, l'économie de gestes et de présence font de cet espace un terrain d'échos et de résonances. Le vide n'est plus absence, mais puissance évocatrice, condition même de l'apparition du sublime.

La définition du mot subliminal, telle qu'on la trouve dans le Dictionnaire en ligne de l'Académie française, éclaire avec justesse cette notion : « Qui reste situé en deçà de la conscience [...] Qui exerce une influence sur un sujet, en laissant une trace dans son inconscient. » Issu du latin sub (« sous ») et limen (« seuil »), il désigne précisément ce qui agit en dessous du visible, au bord du perceptible.¹⁵ Il est facile de remarquer que sublime et subliminal partagent la même racine étymologique. En ce sens, le vide scénographique ne serait pas un manque, mais un seuil.

¹⁵ Française, A. (s. d.-b). *subliminal, -ale* | Dictionnaire de l'Académie française | 9e édition. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S3153>

Un point de bascule où le sensible invisible, l'imaginaire du spectateur peuvent se déployer. Robert Wilson, avec *Madame Butterfly*, fait de ce vide une matrice du sublime, et de la vidéo un outil de diffraction sensible, un moyen de travailler non pas le réalisme, mais le trouble, l'écho, le presque-rien.¹⁶

À travers mes différentes enquêtes de terrain et l'étude menée dans le cadre de la rédaction de ce mémoire, il apparaît que les thèmes de la nature et du sublime ont toujours été profondément liés, dans la culture occidentale comme dans les pratiques artistiques et scéniques. Dès lors, on peut se demander si utiliser la nature, telle qu'elle est ancrée dans l'imaginaire commun, n'est pas devenu une manière relativement « facile » de donner accès au sentiment du sublime. Pour un designer ou un scénographe, cette constatation soulève une question essentielle : même lorsque le sublime n'est pas explicitement recherché, est-il inévitable que l'interprétation de la nature tende vers lui ?

3. Construction d'un premier cadre interprétatif

Pour répondre à la problématique de ce mémoire, je propose d'explorer plusieurs pistes sous forme d'hypothèses. L'une des premières hypothèses est la suivante : scénographier la nature consisterait à la reproduire fidèlement pour en restituer l'essence.

¹⁶ France Télévisions. (s. d.). *Madame Butterfly à l'Opéra de Paris en replay*. <https://www.france.tv/spectacles-et-culture/opera-musique-classique/6561779-madame-butterfly-a-l-opera-de-paris.html>

Cette approche part de l'idée que pour interpréter et retranscrire la nature sur scène, il est nécessaire d'en recréer les éléments de manière très précise, en reconstituant un écosystème, une atmosphère reconnaissable et en s'appuyant sur des codes visuels partagés. Ce serait dans cette fidélité minutieuse à l'existant que le sentiment du sublime pourrait émerger, en renouant avec les émotions qu'une nature authentique inspire.

Cette réflexion s'appuie sur une manière de penser bien réelle et largement partagée aujourd'hui, au point qu'elle constitue à elle seule une première hypothèse de travail. À force de tendre vers des expérimentations contemporaines modernes, souvent approximatives, on peut craindre de perdre en intensité en raison de l'absence de repères clairs dans le spectacle. La nature, quant à elle, reste un langage universel : en la retranscrivant de manière fidèle, peut-être pourrions-nous toucher plus largement le public et retrouver cette capacité du théâtre à parler au plus grand nombre. Peut-être faudrait-il alors s'interroger : ne vaudrait-il pas mieux laisser de côté certaines dérives de la pensée contemporaine pour renouer avec une époque où le théâtre et les arts de la scène vivaient une véritable période de gloire ? À cette époque, la plupart des décors étaient peints, et pourtant, ils parvenaient à susciter l'adhésion et l'émotion.¹⁷ Revenir à des formes plus lisibles, fondées sur des valeurs sûres, ne serait-il pas finalement une forme d'avancée plutôt qu'un recul ?

¹⁷ *Des décors et des costumes. . . Passé et présent* | Académie des beaux-arts. (s. d.). <https://www.academiedesbeauxarts.fr/des-decors-et-des-costumes-passe-et-present>

Le Théâtre du Peuple de Bussang incarne pleinement cette logique. Bien que son existence soit ancienne et que les pièces qui y sont jouées relèvent souvent d'un répertoire classique, la scénographie — en particulier le dispositif du fond de scène ouvert sur la nature environnante — introduit une dimension d'une grande modernité. Créé en 1895 par Maurice Pottecher, ce Théâtre incarne une ambition singulière : celle de rendre le théâtre accessible à tous, en abolissant les barrières sociales et en renouant avec un sentiment authentique de la nature.¹⁸ Ce théâtre, classé monument historique, est célèbre pour sa construction en bois, intégrée au paysage des Vosges, et surtout pour sa scène ouverte sur l'arrière. Lors de chaque représentation, le fond de scène peut s'ouvrir pour dévoiler la nature environnante, véritable décor vivant du spectacle. Cette ouverture volontaire du fond de scène, utilisée systématiquement, offre aux spectacles une dimension éphémère et imprévisible. La lumière naturelle, le vent, la pluie ou la brume deviennent des éléments de la mise en scène, échappant au contrôle humain mais renforçant l'émotion et l'immersion du spectateur.

Cette fusion entre le théâtre et le monde réel confère à chaque représentation une singularité et invite le spectateur à vivre une expérience partagée. Sur le fronton de la scène, la devise «Par l'art, pour l'humanité» rappelle cette volonté de créer un théâtre profondément humain, où l'art se met au service de tous. Maurice Pottecher ne cherchait pas tant à politiser son projet qu'à bâtir un lieu capable de rassembler, d'émouvoir et de parler à chacun, qu'il soit familier des

¹⁸ Culture, F. (2022, août 4). A Bussang, un Théâtre du Peuple ouvert sur la nature. *France Culture*. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-esprit-des-lieux-la-chronique-de-l-ete/a-bussang-un-theatre-du-peuple-ouvert-sur-la-nature-3212750>

Cet exemple montre combien la nature, lorsqu'elle est intégrée de manière fidèle et vivante, permet non seulement de retrouver un lien sensible avec le sublime, mais aussi de toucher un public élargi. Cela rejoint l'intuition que le «vrai», dans sa simplicité et son universalité, reste l'un des chemins les plus sûrs pour recréer une émotion théâtrale forte et collective. D'un point de vue technique, ce système simple d'ouverture et de fermeture évite les problèmes liés aux décors artificiels. La force du théâtre réside dans sa symbolique, tout en répondant à une problématique persistante chez les metteurs en scène et scénographes : la réutilisation des décors et leur fin de vie. Ce système offre une solution écologique, sans déchets ni matériaux jetés.

Malgré les différences géographiques et culturelles, nous partageons tous une expérience relativement commune de la nature. Certes, la pluie en Asie n'est pas exactement la même qu'en Amérique latine, mais dans son essence — de l'eau tombant du ciel — elle reste reconnaissable par tous.¹⁹ Cette universalité des phénomènes naturels rend possible une compréhension partagée, au-delà des langues et des traditions.²⁰ Si la nature est en quelque sorte un référentiel commun, alors un spectacle qui la met en scène fidèlement peut devenir un puissant vecteur d'universalité. Même sans comprendre la langue parlée sur scène, un spectateur pourrait être touché, guidé par des éléments visuels qu'il connaît intimement.

¹⁹ Vergote, A. (1959). Le symbole. *Revue Philosophique de Louvain*, 57(54), 197-224. <https://doi.org/10.3406/phlou.1959.4995>

²⁰ Demetrio, R. (s. d.). *Symboles universels : les anciens, les nouveaux et comment les utiliser*. Bureau Works. <https://www.bureauworks.com/fr/blog/symboles-universels>

En ce sens, utiliser la nature comme matière scénographique permettrait de renforcer l'accessibilité d'un spectacle, en touchant directement ce qui est commun à tous les êtres humains. Cela rejoint l'une des vocations fondamentales de l'art : parler un langage universel, capable de rassembler au-delà des barrières culturelles.

Ce schéma de pensée trouve un appui ancien dans la Poétique d'Aristote, où il défend l'idée que l'imitation fidèle du réel permet de restituer son essence de manière sensible et intelligible.

Dans sa *Poétique*, rédigée vers 335 av. J.-C., Aristote fonde une grande partie de la pensée occidentale sur l'art en le définissant comme un acte d'imitation (mimesis). L'imitation est pour lui un geste naturel et instinctif, qui permet à l'homme d'accéder à la connaissance et au plaisir esthétique.²¹ Cependant, Aristote ne réduit pas la mimesis à une simple reproduction fidèle du réel : il s'agit d'un processus actif, une recreation (poiesis) qui utilise divers moyens – langage, espace, corps des acteurs, décors – pour recomposer la réalité d'une manière signifiante. Le théâtre, et notamment la tragédie, ne cherche pas tant à représenter des individus qu'à donner à voir des actions humaines en mouvement. Même dans les démarches artistiques contemporaines qui revendiquent une création libre, Aristote rappelle que l'homme reste inévitablement attaché à ce qu'il a vu, perçu ou connu : l'imitation est indissociable de l'acte de création. Toute représentation de la nature, même envisagée de manière moderne, conserve ainsi une part d'ancrage dans le réel.

²¹ Rodrigo, P. (2006). *Aristote. Une philosophie pratique*. <https://doi.org/10.4000/books.vrin.652>

L'esthétique classique prolongera cette idée en affirmant que l'imitation véritable repose sur un choix : elle ne se contente pas de copier, mais sélectionne et transforme ce qui est digne d'être représenté. Dans cette optique, Aristote éclaire avec force notre réflexion : tenter de restituer fidèlement la nature sur scène pour en capter l'essence et provoquer le sentiment du sublime ne relèverait pas d'un simple mimétisme passif, mais d'un geste artistique réfléchi et fondamental – montrer le vrai par l'acte d'imitation.²²

Depuis quelques années, on observe un véritable retour à des formes de vie dites plus simples. De plus en plus de personnes adoptent un mode de vie minimaliste, que ce soit dans leur manière d'habiter, de se nourrir ou de travailler. Ce changement s'inscrit souvent dans une prise de conscience écologique et dans une volonté de se rapprocher de valeurs naturelles. Cette tendance a toutefois donné lieu à un certain engouement commercial : de nombreux secteurs surfent sur cette vague, avec parfois une logique de greenwashing qui en compromet la sincérité. Paradoxalement, accéder à cette « simplicité » peut s'avérer coûteux. Or, ces personnes, souvent sensibles aux questions écologiques, font aussi partie du public culturel, curieux des propositions artistiques. Cela soulève une question centrale : un retour à certaines pratiques plus classiques du théâtre, plus sobres et lisibles, serait-il aujourd'hui pertinent ? Une enquête de terrain pourrait permettre de mieux cerner les attentes de ce public. Car il ne faut pas l'oublier : un spectacle se crée aussi pour celles et ceux qui le regardent.

²² Martine, J. (s. d.). *La mimèsis comme imitation chez Platon et Aristote* (2) – Cours et détours. Cours et Détours. <https://jlma.over-blog.com/2023/02/la-mimesis-comme-imitation-2.html>



4. Aller au-delà du premier regard

Depuis ses origines, le théâtre repose sur un système de reproduction du réel. Abandonner cette fidélité au réel semble risqué, comme si cela menaçait l'efficacité même du spectacle. L'idée dominante — que reproduire la nature dans sa vérité serait une manière d'en restituer l'essence — s'impose comme une réponse apparente à la quête de sens, à l'urgence écologique, et à une forme de nostalgie du réel. Cette première hypothèse, qui postule qu'un spectacle réussira mieux s'il montre la nature telle qu'elle est, peut sembler rassurante : elle promet une expérience immersive, ancrée dans un univers partagé, reconnaissable, presque universel.

Mais cette hypothèse présente aussi de sérieuses limites. En effet, si tous les metteurs en scène choisissent cette voie mimétique, n'y a-t-il pas un risque de redondance ? À force de voir les mêmes arbres, les mêmes ciels, les mêmes forêts réalistes, le spectateur ne finit-il pas par s'enliser dans une certaine lassitude visuelle ? Où est alors l'espace laissé à l'imaginaire, à la surprise, à la transgression ?

D'autant que l'on peut se demander si une scénographie — même réaliste — n'est pas déjà, en soi, une forme d'interprétation. Dès qu'un élément naturel est extrait de son contexte d'origine pour être transposé sur scène, il cesse d'être "réel" pour devenir "représenté". Il devient symbole, outil dramaturgique, matière transformée par une intention artistique. Ainsi, même la nature dite « fidèle » n'échappe pas à la subjectivité du regard.

Cela soulève une question essentielle : où se situe l'expression artistique si l'artiste est condamné à imiter pour exister ? Si l'art se réduit à la copie du monde, alors l'artiste devient artisan du réel, non inventeur de possibles. Or, l'un des rôles fondamentaux de l'artiste est de transcender l'existant pour faire émerger de nouveaux mondes. Comme le rappelle le dictionnaire de l'Académie française, l'art est une « activité désintéressée qui a son but et sa fin en elle-même, selon un idéal esthétique ».²³ Cette définition affirme une vision de l'art libérée de toute finalité utilitaire ou purement mimétique. Créer pour créer, non pour plaire ou ressembler.

C'est pourquoi cette première hypothèse — bien qu'attrayante — me semble aujourd'hui insuffisante. Elle enferme la création dans un cadre trop rigide, et limite la portée expressive du théâtre. Elle suppose qu'il suffirait de bien imiter pour toucher juste. Mais ce n'est pas l'exactitude qui émeut : c'est la vision. Et la vision suppose une distance, une interprétation, un geste artistique.

Prenons l'exemple de Robert Wilson dans *The Jungle Book* : loin de chercher à recréer une jungle réaliste, il propose un univers scénique onirique, stylisé, fait de lumière, de symboles et d'abstraction.²⁴

²³ Française, A. (s. d.-b). *art* / *Dictionnaire de l'Académie française* / 9^e édition. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A2681>

²⁴ *Jungle Book* – Théâtre de la ville de Paris. (s. d.). Théâtre de la Ville de Paris. <https://www.theatredelaville-paris.com/en/nos-creations/jungle-book-nos-creations>

Les jeunes interprètes évoluent dans un espace mental autant que physique, un monde reconnaissable dans ses codes — animaux, végétation, sons — mais fondamentalement réinventé. Ici, la nature est un point de départ, non une fin en soi.²⁵ Elle devient support d'imaginaire, matière à projection.

C'est donc en réponse aux limites de cette première hypothèse qu'émerge la seconde, plus souple, plus féconde : scénographier la nature ne revient pas à la copier, mais à s'appuyer sur des codes visuels et sensoriels partagés pour permettre au spectateur de s'y projeter. Il s'agit de convoquer des évocations, des sensations, des symboles communs — non de figer la nature dans sa matérialité. Il ne s'agit plus de montrer la nature telle qu'elle est, mais de convoquer ses évocations, ses sensations, ses symboles, afin de stimuler l'imaginaire et de créer une expérience scénique qui appartient autant à l'artiste qu'à chaque spectateur.²⁶ C'est cette mise en jeu du sensible et du symbolique qui fait du théâtre un art véritablement vivant : un art où l'artiste, à partir de ce qui existe, invente ce qui n'existe pas encore.

²⁵ *Jungle Book* — Robert Wilson. (2024, 31 mars). Robert Wilson. <https://robertwilson.com/jungle-book>

²⁶ *Le modèle de l'artiste dans le discours managérial : idées reçues et conséquences* | *Les Enjeux de l'information et de la communication*. (s. d.). <https://lesenjeux.univ-grenoble-alpes.fr/2015/supplement-b/06-le-modele-de-lartiste-dans-le-discours-managerial-idees-recues-et-consequences/>





Partie 2
Scénographier la
nature implique
de s'appuyer sur
des codes visuels
et sensoriels
reconnaissables
afin de permettre
au spectateur de
se projeter dans
l'expérience
scénique.

1. Topophilie : les lieux qu'on porte en soi

La deuxième hypothèse m'est venue un peu par hasard, un après-midi où je feuilletais *La Poétique de l'Espace* de Gaston Bachelard. Je suis tombée sur une phrase qui m'a arrêtée net, sans vraiment savoir pourquoi : « La maison natale est plus qu'un corps de logis, elle est un corps de songes. » C'est cette idée qui m'a donné envie de lire l'ouvrage en entier — et à chaque chapitre, je découvrais une nouvelle manière de penser l'espace, non plus seulement comme un cadre physique, mais comme une construction intérieure, liée à l'imaginaire, à la mémoire, à l'émotion.

Dans ce livre, Bachelard explore la manière dont certains lieux simples — la maison, la chambre, le grenier, la cave — deviennent des réceptacles de souvenirs et de rêveries. Il parle de topophilie, cette « amitié du lieu », et de topo-analyse, cette étude de l'espace intime tel qu'il est vécu par chacun. Ce ne sont pas des concepts abstraits : ils prennent corps à travers des sensations très concrètes, comme l'odeur d'un bois ancien, le bruit sourd d'un escalier, ou la lumière filtrée par une lucarne. La maison n'est jamais neutre : elle est habitée de l'intérieur, traversée de souvenirs, de sensations, d'émotions. C'est cela qui la rend vivante.

Cette lecture m'a amenée à repenser la manière dont on peut représenter la nature au théâtre. Et si, au lieu de chercher à la reproduire fidèlement, on s'efforçait plutôt d'en réveiller les signes sensibles — des formes, des sons, des matières, des impressions — capables de faire surgir chez le spectateur des images intimes,

Scénographier la nature, ce serait alors non pas montrer la nature telle qu'elle est, mais convoquer en chacun de nous une mémoire affective et sensorielle de la nature. Comme chez Bachelard, l'espace scénique deviendrait un lieu à habiter mentalement, un lieu qui parle moins au regard qu'à la mémoire, au rêve, à l'imaginaire.²⁷

Mais transposer ce rapport intime à l'espace dans le cadre d'une scénographie collective soulève plusieurs questions. En effet, il m'a semblé important de prendre un certain recul critique par rapport à la pensée de Bachelard. Son approche, aussi juste soit-elle, reste profondément liée à l'idée de la maison comme espace intime et personnel, ce « chez soi » chargé d'émotions, de souvenirs et d'images mentales. Il parle avec finesse du sentiment d'habiter, de cette façon très humaine de faire d'un lieu une part de soi. Mais transposer cette idée à la scène théâtrale ou performative me paraît limité. Car si l'on peut, en un sens, « habiter » la scène, que ce soit en tant que spectateur ou interprète, cela reste une expérience provisoire, partagée, et non enracinée. À la fin, chacun retourne chez soi, dans un lieu réel, tangible, privé.

De plus, ayant grandi proche de la nature, je ne peux que constater l'écart entre une nature vécue — celle que l'on respire, que l'on touche, que l'on traverse — et une nature recomposée, aussi subtile et sensible soit-elle sur un plateau.

²⁷ Culture, F. (2018, 5 mars). Bachelard et La poétique de l'espace. *France Culture*. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/bachelard-et-la-poetique-de-l-espace-9906232>

Il y a dans la nature réelle une force, une imprévisibilité, une immersion totale que la scène ne peut qu'évoquer, jamais égal. C'est pourquoi, selon moi, le rôle du scénographe n'est pas de chercher à reproduire un lieu, mais plutôt d'inventer un espace commun où les émotions circulent, où se tisse un lien temporaire entre ceux qui regardent et ceux qui jouent. La scénographie ne recrée pas la nature : elle crée une expérience collective de la sensation.

Et si, pour que cette hypothèse prenne réellement sens, il fallait justement aller plus loin dans le raisonnement ? Peut-être que pour identifier ces signes, ces codes capables d'évoquer le sublime sur scène, il faut d'abord observer ce qui ne l'est pas. C'est en explorant ce qui échoue à susciter cette sensation — ce qui est trop ordinaire, trop artificiel ou déceptif — que l'on peut affiner notre compréhension de ce qui, au contraire, peut véritablement la déclencher. Plutôt que de chercher à en cerner les contours par affirmation, j'ai choisi d'en approcher les frontières par la négative, en me demandant ce que serait, par opposition, l'anti-sublime. C'est bien cette notion-là qui m'a permis d'ouvrir un nouvel angle d'analyse, en confrontant les tentatives de représentation au théâtre à leurs propres limites sensibles.

²⁸ Laurentcournarie. (2020, 23 mai). *Les limites de l'interprétation*. Laurent Cournarie. <https://laurentcournarie.com/2020/03/06/les-limites-de-linterpretation/>

²⁹ *Outils d'analyse de Spectacles*. (s. d.). <https://webetab.ac-bordeaux.fr/cite-gaston-febus-orthez/index.php?id=13948>

Cette posture critique, qui consiste à renverser une notion pour en révéler les tensions internes, me semble féconde : elle permet d'ouvrir de nouveaux angles de compréhension, de décaler le regard et de ne pas se laisser enfermer dans une seule direction d'interprétation. Comme le suggérait Theodor W. Adorno dans *Théorie Esthétique*, c'est souvent en interrogeant les oppositions ou les résistances qu'une idée prend véritablement sens.³⁰

L'anti-sublime, bien que rarement abordé directement, peut ainsi être compris comme une réponse au sublime traditionnel, fondé sur l'élévation, la transcendance, ou la confrontation vertigineuse à l'immensité. Là où le sublime invite à dépasser les limites humaines dans une expérience à la fois terrifiante et fascinante, l'anti-sublime, lui, explore des territoires plus modestes, plus déceptifs : l'ordinaire, le banal, l'échec, l'ironie. Il s'attarde sur ce qui résiste à la grandeur, sur ce qui échoue à émouvoir, ou ce qui dérange par son absurdité. Il met en lumière les limites de l'humain face à des idéaux inaccessibles, et interroge notre besoin de grandeur comme un miroir d'impuissance.

En ce sens, l'anti-sublime ne cherche pas à rivaliser avec l'infini ou le chaos, mais à mettre en scène leur contrechamp : le prosaïque, le dérisoire, voire l'humour désenchanté. Il ne renonce pas à toute forme de poésie, mais en propose une autre, plus fragile, plus incarnée.

³⁰ Manzini, F. (2021, 3 février). "Esthétique 1958/59", de Theodor Adorno. *Philosophie Magazine*. <https://www.philomag.com/articles/esthetique-195859-de-theodor-adorno>

Dans le champ des arts visuels, certains artistes conceptuels ou minimalistes (comme Bruce Nauman ou Rachel Whiteread) ont précisément construit leur langage autour de cette tension, en choisissant des matériaux, des gestes ou des formes volontairement «anti-sublimes», comme autant de refus des effets spectaculaires. En théâtre, cette approche se retrouve aussi dans certaines esthétiques du vide ou du silence, où la scénographie déjoue volontairement les attentes grandioses. Retourner ainsi la notion de sublime pour en révéler la part d'ombre, ce n'est pas la nier, mais la rendre plus complexe, plus vivante et peut-être plus sincère.

Pour approfondir cette deuxième hypothèse, je m'appuierai sur le travail de Philippe Quesne, scénographe et metteur en scène. En effet, Quesne incarne sans doute l'un des exemples les plus emblématiques de cette nature scénique codifiée, travaillée non pas comme une restitution réaliste, mais comme un langage visuel et sensoriel à part entière. Dans son spectacle *La Mélancolie des Dragons* (2008), il compose un univers où la nature est stylisée, presque stérile, convoquant des éléments volontairement artificiels — arbres gonflables, neige synthétique, rochers en plastique — pour créer des situations à la fois absurdes, sensibles et poétiques.³¹

Dans ce spectacle, un groupe de hard rockers chevelus, perdus dans un paysage enneigé, présentent à une visiteuse fortuite, Isabelle, leur projet de parc d'attractions.

³¹ Philippe Quesne - *La Mélancolie des dragons*. (s. d.). Centre Pompidou. <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/9XtWW5l>

Ce monde imaginaire repose sur des inventions bricolées, dérisoires mais fascinantes, qui font naître une forme de merveilleux fragile. Ici, la nature devient code : le brouillard, la lumière tamisée, la fausse neige ou la végétation artificielle ne cherchent pas à imiter le réel, mais à en suggérer la sensation, à travers une forme d'imaginaire scénique. Cette démarche crée une zone flottante entre réalité perçue et fiction construite.³²

Sous ses allures naïves, le spectacle développe un véritable questionnement sur les dispositifs de représentation. Il ne s'agit pas d'émerveiller par la technique, mais de créer une communauté sensible autour de gestes modestes.³³ Ce théâtre des anti-héros, à la fois doux rêveurs et bricoleurs du sensible, résonne fortement avec l'état d'un monde contemporain où les repères sont flous et les certitudes vacillantes. Quesne y célèbre une esthétique de l'inventivité marginale, où l'illusion théâtrale devient l'espace d'un collectif à construire.

³² Correcteursht. (2024, 2 mai). « Rêver d'un paysage qui n'existe plus ». Entretien avec Philippe Quesne. Société D'Histoire du Théâtre. <https://sht.asso.fr/rever-dun-paysage-qui-nexiste-plus/>

³³ *La Mélancolie des dragons : une mise en scène de Philippe Quesne*. (2017, 15 mars). Paris Art. <https://www.paris-art.com/la-melancolie-des-dragons-4/>

La journaliste Lucile Commeaux, critique pour France Culture, souligne avec justesse cette tension permanente entre illusion et lucidité :

« C'est un spectacle fait et pensé de manière vraiment très intelligente, avec une acuité particulière sur les mécanismes de la représentation. Oui, on est sur une scène, oui, ils sont dans un théâtre, ils le disent. La neige, c'est de la fausse neige, on peut la soulever, on peut sortir un canon à neige. Mais cependant, on fait quand même du ski, on a quand même des gros blousons comme s'il faisait froid. Cette ambivalence se maintient tout au long du spectacle. Il y a quelque chose de vertigineux dans l'équilibre entre artifice et narration. C'est assez remarquable, en 1h15, de tenir quelque chose d'aussi intelligent d'un point de vue théorique. »

2. Du code au symbole : la nature comme matrice de création

Dans le prolongement de ces réflexions, j'aimerais préciser la manière dont j'envisage personnellement cette relation entre nature et espace scénique dans le cadre du projet que je développe.

³⁴ Culture, F. (2020, 27 juin). « La Mélancolie des Dragons » de Philippe Quesne, une invitation à redécouvrir l'émerveillement. *France Culture*. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-dispute-maison/la-melancolie-des-dragons-de-philippe-quesne-une-invitation-a-redécouvrir-lemerveillement-4031659>



L'objectif de cette conception d'une nouvelle scène repose sur l'idée que la nature pourrait s'exprimer à travers des codes visuels et sensoriels reconnaissables, permettant ainsi au spectateur de s'y projeter et de vivre une expérience scénique sensible. Il ne s'agit pas ici de produire une immersion totale au sens où on l'entend aujourd'hui dans certaines propositions culturelles très populaires, comme l'exposition Pixels au Grand Palais Immersif (présentée du 5 novembre 2024 au 6 avril 2025), qui incarne bien cette tendance actuelle à l'immersion spectaculaire. Ces dispositifs relèvent davantage d'un engouement passager, d'un effet de mode, et s'inscrivent dans une logique de consommation culturelle rapide. Or, la démarche que je propose vise tout autre chose : il s'agit de rester ancrée dans une recherche poétique, fondée sur une sélection de signes précis, porteurs de sens, et de les travailler dans un dialogue contemporain avec les formes classiques du théâtre. Car au-delà de la fascination technologique, il me paraît essentiel de conserver une part des codes traditionnels, comme une ossature dramaturgique, qui permet à l'interprétation de se développer avec cohérence et profondeur.

Les spectacles prennent vie dans des lieux bien concrets : théâtres, opéras, salles de concert... Autant d'espaces déjà chargés d'une histoire, d'une architecture pensée, de codes et de contraintes techniques qui ne peuvent être ignorés. On ne peut pas faire abstraction de la scène, du parterre, des coulisses, de la machinerie : ces éléments ont été construits selon des règles anciennes, souvent héritées du théâtre classique, et qui continuent encore aujourd'hui à structurer l'expérience du spectateur.

C'est une réalité qu'il faut accepter, non pas comme une limite, mais comme une matière avec laquelle composer. Il me semble essentiel de concevoir une scénographie qui tienne compte de ce qui existe déjà, des personnes qui y travaillent, des habitudes ancrées, tout en apportant une proposition nouvelle, sensible, vivante. Une bonne scénographie ne cherche pas à tout bouleverser, mais à ouvrir des espaces d'émotion et de pensée à l'intérieur même de ces cadres.³⁵

Le projet que j'imagine ne cherche donc pas à imposer un format unique, figé, spectaculaire. Il vise au contraire à être réinterprétable, adaptable à différents lieux, dans de grandes villes comme Paris, Bordeaux ou Lyon, mais aussi dans des structures plus petites, ailleurs en France ou au-delà. Cette volonté d'adaptabilité n'est pas qu'une question pratique : elle pose aussi la question de l'accessibilité, de la manière dont une scénographie peut rencontrer des publics différents, toucher chacun, sans perdre sa force poétique. L'art porte un message que chacun devrait avoir le droit de recevoir, quel que soit son parcours ou l'endroit d'où il vient.

Le grandiose ne se réduit pas nécessairement à ce qui est nouveau ou démesuré. Trop souvent, l'idée du sublime est confondue avec une recherche de gigantisme ou d'exception, comme si seule l'accumulation de moyens ou l'innovation technologique pouvait encore provoquer l'émerveillement.³⁶

³⁵ Scenographie, A. (2016, 20 mars). *Le scénographe du vide* <https://www.olborne.com/blog/le-scenographe-du-vide/>

³⁶ *Créer des scénographies et des décors inclusifs et diversifiés.* (s. d.). <https://fr.art396.com/topic/creating-inclusive-and-diverse-stage-and-set-designs/53884>

Pourtant, si l'on revient à l'essence même du sublime — et si on l'associe à la notion de beau, dans son sens le plus profond — on réalise qu'il ne s'agit pas toujours d'en mettre plein la vue, mais parfois, au contraire, d'atteindre une forme d'évidence discrète, de justesse sensible. Le défi est donc de trouver une sorte de « recette », non pas figée, mais souple, qui permette de faire surgir ce sentiment rare — celui d'être à la fois touché, déplacé, et pleinement présent — à partir d'un langage scénique simple mais profondément évocateur.

Avant d'envisager une transcription scénique de la nature et d'en définir les codes, il est indispensable de comprendre ce que ce mot recouvre dans toute sa complexité. Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) définit la nature comme « l'ensemble de la réalité matérielle considérée comme indépendante de l'activité et de l'histoire humaines ». Autrement dit, la nature est ce qui existe en dehors de l'intervention humaine – un environnement qui nous précède, nous englobe et nous échappe en partie.³⁷

Le mot nature provient du latin *natura*, lui-même dérivé de *nascor*, qui signifie « naître ». Cette étymologie renvoie directement à l'idée de naissance, de génération spontanée, d'un ordre premier des choses. Elle désigne donc ce qui est produit par soi-même, ce qui advient sans le concours de l'homme, ce qui naît et vit selon ses propres lois.³⁸

³⁷ NATURE : définition de NATURE. (s. d.). <https://www.cnrtl.fr/definition/nature>

³⁸ Nature | Philosophie magazine. (s. d.). Philosophie Magazine. <https://www.philomag.com/lexique/nature>

C'est une origine qui éclaire profondément notre manière d'aborder la nature sur le plan symbolique : elle est perçue comme fondement, comme matrice originelle, à la fois autonome et universelle.

Cette réalité matérielle se manifeste à travers un ensemble d'éléments tangibles : le relief, le climat, la végétation, l'eau, la faune... On parle alors d'une nature aride, luxuriante, sauvage ou encore tropicale – des mots qui renvoient à des paysages autant qu'à des ressentis.

La nature peut aussi être pensée comme un milieu-refuge, opposé aux espaces urbains transformés par l'homme. Dans cette opposition ville/nature, c'est souvent la nature qui incarne l'authenticité, la simplicité et la vérité – des valeurs qui résonnent fortement dans une recherche scénographique sensible et poétique. Elle devient un terrain d'exploration esthétique, mais aussi philosophique, puisqu'elle convoque la question de notre place dans le monde, de nos racines et de nos limites face à ce qui nous dépasse.

C'est cette approche qu'Hayao Miyazaki adopte dans *Princesse Mononoké*. À travers une esthétique codifiée (forêts profondes, rivières pures, montagnes habitées), il compose une nature à la fois réelle et fantastique, empreinte de spiritualité.³⁹

³⁹ Fournier, M. (2016). La forêt de Princesse Mononoké d'Hayao Miyazaki : une contribution poétique à la prise de conscience environnementale. *Uca-fr*. https://www.academia.edu/25017115/La_for%C3%AAt_de_Princesse_Mononok%C3%A9_dHayao_Miyazaki_une_contribution_po%C3%A9tique_%C3%A0_la_prise_de_conscience_environmentale

Elle est à la fois décor, personnage et force agissante, dans un monde où les humains doivent coexister avec elle plutôt que la dominer. Miyazaki illustre ainsi parfaitement cette idée que la nature, même stylisée ou animée, garde une puissance émotionnelle et symbolique forte, précisément parce qu'elle renvoie à quelque chose d'essentiel et d'universel.⁴⁰

Mais alors, si l'on suit ces hypothèses, ces intuitions, et les premiers éléments issus de mes recherches, une question se pose : quels pourraient bien être ces codes sensoriels et visuels capables d'interpréter la nature à travers une scénographie ? Et surtout, comment parvenir à les rendre sublimes ?

Après plusieurs observations de terrain et échanges, je me suis rapidement aperçue que les éléments tels que la terre, l'eau, le feu ou le vent sont ceux qui touchent le plus profondément les spectateurs. Leur force réside dans leur universalité : ils sont immédiatement reconnaissables, partagés par tous, quelle que soit la culture ou le vécu. Les codes sensoriels qui y sont associés relèvent alors de ce que l'on tend davantage à ressentir qu'à voir : les variations de température, l'humidité, les odeurs, les mouvements d'air ou encore les sons de la matière en mouvement.

⁴⁰ Inter, F. (2023, 31 octobre). La nature dans l'œuvre de Miyazaki. *France Inter*. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/la-terre-au-carre/la-terre-au-carre-du-mardi-31-octobre-2023-5258793>



© Affiche du film «la princesse Mononoke» / studio Ghibli

Ce sont précisément ces éléments sensoriels — pluie, brouillard, chaleur, souffle — qui permettent de dépasser la simple frontalité du théâtre et d'impliquer physiquement le spectateur, en brisant cette frontière symbolique du quatrième mur. La scénographie, dès lors, ne se limite plus à « décorer » l'espace de la scène, elle devient un outil d'immersion active. Cette approche fait écho aux travaux de Philippe Quesne, qui explore justement ces dimensions sensorielles à travers des dispositifs scéniques — notamment son usage poétique de la fumée.

Par ailleurs, mes échanges avec un public varié, ainsi que mon expérience à la fois étudiante et professionnelle dans le champ du design, m'ont permis de mettre en évidence l'importance des codes visuels liés à la couleur et à la texture. Ces derniers s'ancrent très tôt dans l'apprentissage collectif : le vert est associé à la nature, le bleu à l'eau, le jaune au soleil... Ces correspondances, bien que simples, offrent une base sensible solide à partir de laquelle il devient possible de composer des univers contemporains et évocateurs. Travailler la couleur et la matière comme des vecteurs d'émotion et de narration ouvre un espace de création modulable et riche. C'est pourquoi, il me semble pertinent d'envisager la conception d'illustrations visuelles, de croquis ou encore de modélisations 3D, voire d'explorer les potentiels de la réalité augmentée. Ces outils pourraient permettre de tester et affiner ces hypothèses scénographiques avant toute mise en œuvre concrète, dans une démarche à la fois sensible, itérative et ancrée dans une logique de prototypage.

⁴¹ Borne, O. (s. d.). *Scénographie et réalité virtuelle*. Réalité Virtuelle et Scénographie. <https://scenographie-vr.com/>

En effet, dans le spectacle vivant, et en scénographie en particulier, il n'existe pas vraiment de phase de test en conditions réelles. Mis à part quelques répétitions générales, tout se joue devant le public, sans véritable essai préalable.⁴²

Même si je m'accorde aujourd'hui sur une base de travail composée d'éléments visuels – comme les couleurs et les textures – et sensoriels – tels que les phénomènes météorologiques ou les éléments naturels – pour évoquer la nature, je me demande si cela ne reste pas finalement trop limité. Faut-il absolument s'appuyer sur des codes établis ? Ne risque-t-on pas de réduire la richesse de l'interprétation en suivant des règles déjà tracées ? Bien que cette approche me semble déjà plus intéressante qu'une imitation fidèle et littérale de la nature, elle m'amène à penser qu'il faudrait peut-être aller plus loin encore. Ce questionnement ouvre la voie à une phase d'expérimentation plus libre, où il serait possible d'imaginer une forme de nature nouvelle, non encore représentée. Ce mémoire me pousse ainsi à repousser les frontières de ce que je connais, de ce que j'ai appris. Car le rôle du designer n'est-il pas justement d'inventer des réponses inédites à des besoins existants, ou d'améliorer avec justesse ce qui est déjà là ?

⁴² Du Spectacle, E. A., & Du Spectacle, E. A. (2025, 18 janvier). *La vie comme théâtre : comprendre la célèbre métaphore et ses implications philosophiques*. Avenue du Spectacle. <https://atelier-theatre.fr/la-vie-comme-theatre-reflexions-philosophiques/>

3. Quand les repères enferment : ouvrir l'espace scénique à l'imprévisible

Il semblerait nécessaire de dépasser cette seconde hypothèse. Car même si les codes visuels et sensoriels retenus relèvent d'une certaine universalité dans la manière dont la nature est perçue – et qu'ils n'ont pas été choisis pour leur esthétique, mais pour leur capacité à être reconnus par le plus grand nombre – on constate qu'ils s'inscrivent encore dans une logique de mimétisme, proche de celle évoquée dans la première hypothèse. Or, cette volonté de reproduire des repères familiers pourrait, paradoxalement, créer un décalage trop important avec la réalité vivante et complexe de la nature. Ce décalage risquerait alors d'appauvrir la proposition scénique, en lui faisant perdre de sa substance et de sa force évocatrice.

Ce paradoxe réside dans le fait que, même en établissant de nouvelles règles ou une forme de déontologie pour interpréter la nature et susciter une sensation de sublime capable de bouleverser le public, le terme même d'« interprétation » semble perdre de son sens. Car poser un cadre, aussi bien intentionné soit-il, revient à restreindre l'imaginaire. Or, si le sublime est véritablement l'objectif recherché, il faut accepter une part d'ouverture, d'inconnu et de confiance dans le processus créatif. Les codes et indications peuvent guider, mais ils ne doivent pas enfermer : leur rôle serait alors d'orienter sans limiter, afin de toucher le plus grand nombre tout en laissant une marge à l'imprévisible.

Cette idée d'établir des règles dans la création artistique n'est pas nouvelle, ni marginale. Elle traverse l'histoire de l'art et du spectacle vivant sous différentes formes, tantôt comme outil structurant, tantôt comme contrainte créative. Mais elle soulève toujours un même paradoxe : en cherchant à encadrer la création, on prend le risque d'en limiter la portée expressive.

Un exemple emblématique de cette tension est celui du Dogme 95, lancé en 1995 par les cinéastes danois Lars von Trier et Thomas Vinterberg. Dans une volonté de réagir à ce qu'ils considéraient comme une dérive commerciale et technique du cinéma, ils publient un manifeste ainsi qu'une charte appelée le « vœu de chasteté ».⁴³ Celle-ci impose une série de règles strictes : tournage en décor réel, son direct, absence de musique ajoutée, refus des effets spéciaux... L'objectif était clair : purifier le cinéma pour en faire émerger l'essence même, recentrée sur le jeu, le récit, la vérité de l'instant. Mais cette démarche, bien qu'ambitieuse, a rapidement montré ses limites : trop contraignante, elle a fini par enfermer les réalisateurs dans un système rigide, les poussant souvent à transgresser leurs propres principes pour continuer à innover. Le Dogme 95, en voulant définir une déontologie de la mise en scène cinématographique, illustre ainsi la fragilité d'un modèle trop normatif face à la complexité du geste artistique.⁴⁴

⁴³ Vinterberg, T., & Von Trier, L. (2017, 16 mars). Dogma 95 - Le manifeste. *Le Monde Diplomatique*. <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/151/VINTERBERG/57082>

⁴⁴ PINEL, V. (s. d.). DOGMA 95. *Encyclopædia Universalis*. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/dogma-95/>

On retrouve cette même logique dans un cadre plus ancien avec le théâtre classique français du XVII^e siècle. Inspirés par Aristote, des auteurs comme Boileau, Racine ou La Fontaine ont érigé l'art dramatique en discipline régie par des règles précises : les trois unités (temps, lieu, action), la bienséance et la vraisemblance. Ces préceptes, fondés sur une quête d'ordre et d'harmonie, avaient pour but de garantir l'intelligibilité et l'universalité du spectacle. Pourtant, cette codification rigoureuse, si elle a offert des chefs-d'œuvre à l'histoire littéraire, a également été critiquée pour avoir figé le théâtre dans des carcans, laissant peu de place à la transgression ou à l'imaginaire libre. Les dramaturges romantiques, au XIX^e siècle, n'auront de cesse de déconstruire ces règles pour revendiquer un théâtre plus vivant, plus brut, plus sincère.⁴⁵

Ces exemples rappellent que la volonté de normaliser la création, même avec les meilleures intentions, peut finir par restreindre la puissance d'évocation de l'art lui-même. Dans le cas de la scénographie, chercher à définir des codes fixes pour représenter la nature et susciter le sublime comporte ce même danger : celui de réduire l'interprétation à une formule, au lieu d'ouvrir un espace de réinvention. Autrement dit, la déontologie est utile tant qu'elle est souple. Lorsqu'elle devient dogmatique, elle trahit l'essence même du geste artistique : celle de réinventer à chaque fois, dans un contexte donné, avec des sensibilités renouvelées.

⁴⁵ Fabre, C. (2017, 16 février). *Deux regards sur le théâtre au XVII^e siècle : rencontre avec Georges Forestier et Daniel Loayza*. L'École des Lettres - Revue Pédagogique, Littéraire et Culturelle. <https://www.ecoledeslettres.fr/deux-regards-theatre-xvii-e-siecle-rencontre-georges-forestier-daniel-loayza/>

Ce cheminement de pensée nous conduit à nuancer l'idée selon laquelle le spectateur aurait impérativement besoin de repères familiers pour ressentir le sublime. En y regardant de plus près, ce qui semble véritablement essentiel, c'est son implication personnelle. Le spectateur ne cherche pas nécessairement à reconnaître, mais à ressentir.⁴⁶ Dès lors, faire appel uniquement à ce qu'il connaît déjà pourrait s'avérer limitant. Ce n'est peut-être pas dans la reconnaissance que naît l'émotion, mais dans l'engagement.

Ainsi, on peut envisager que pour qu'un individu se sente véritablement concerné par une proposition scénique, il doit en être acteur, ou du moins, partie prenante. Il s'agirait alors de concevoir un spectacle qui le sollicite physiquement et sensoriellement, et non plus seulement intellectuellement ou visuellement. C'est à partir de cette réflexion que se dessine une troisième hypothèse, en réponse directe à ma problématique :

Scénographier la nature consisterait non plus à la représenter, ni à la traduire par des codes, mais à créer une expérience qui engage physiquement le spectateur, afin qu'il ressente le sublime au-delà du visible. Une expérience vivante, dans laquelle le corps devient médium, et où la relation physique à l'espace redevient centrale. C'est l'idée d'une scénographie où l'expérience corporelle devient le vecteur de la nature.

⁴⁶ Pratiques de Corneille. (2012). Dans *Presses universitaires de Rouen et du Havre eBooks*. <https://doi.org/10.4000/books.purh.10236>



Partie 3
Scénographier la
nature consiste à
créer une expérience
qui engage physique-
ment le spectateur et
lui permet de
ressentir le sublime
au-delà du visible.
L'expérience du
corps au service de
la nature

1. Fabriquer du sublime avec peu : l'art d'une scénographie essentielle

Ce qui m'a progressivement orientée vers cette troisième hypothèse, c'est la conscience que les deux premières, bien qu'informées et argumentées, laissaient une forme de vide. Il manquait quelque chose de fondamental : une dimension plus incarnée, plus physique de la relation à la nature. En poursuivant mes recherches, je me suis intéressée à l'étymologie des mots, et c'est en creusant le sens profond des termes que j'ai découvert un lien surprenant, mais éclairant. Le mot « corps », en grec ancien, *sôma*, désigne non seulement l'organisme humain, mais plus largement toute matière vivante, y compris le monde végétal. Ce terme s'oppose à *psyché*, l'âme, et permet déjà de comprendre que le corps n'est pas une entité séparée de la nature, mais une manifestation de celle-ci. Selon le site Cairn.info, « le corps en grec ou *sôma* (à l'opposé de *psyché* en philosophie) désigne plus largement la matière vivante en y incluant le monde végétal ». De même, l'origine du mot « physique » est doublement significative : du latin *physica* (« science de la nature »), lui-même issu du grec ancien *phusikê*, dérivé de *phusis*, signifiant « nature » ; mais aussi dans son usage courant, « physique » renvoie à ce qui est relatif au corps humain.⁴⁷

⁴⁷ Jean-Pierre.Henry. (2020, 13 novembre). *Étymologie ; : À propos de physique*. La Jaune et la Rouge. <https://www.lajauneetlarouge.com/a-propos-de-physique/>

Ces racines communes entre corps et nature m'ont permis de comprendre que la nature ne devait pas seulement être représentée visuellement ou symboliquement, mais incarnée — ressentie à travers et par le corps lui-même. Le corps devient ainsi un vecteur fondamental de l'expérience du sublime, et c'est cette prise de conscience qui justifie pleinement cette troisième voie.

Engager le corps ne signifie pas créer un spectacle à sensations façon cinéma 4Dx ou parc d'attractions. Il s'agit d'un engagement physique, sensible et spatial, qui concerne autant l'artiste sur scène que le spectateur assis. Le théâtre, dans sa forme traditionnelle, repose sur une séparation structurelle entre la scène et la salle : rideau, fosse d'orchestre, hauteur du plateau — tout semble conçu pour maintenir la distance. Or, cette distance neutralise le potentiel immersif de la scénographie. Je me demande donc : et si la scène entraînait dans la salle ? Et si les spectateurs entraînaient dans le décor ?

Ce désir de faire tomber les frontières entre espace de jeu et espace d'observation m'amène à penser une scénographie qui déborde, qui enveloppe, qui déplace. Certaines tentatives existent déjà : des artistes qui surgissent du public, des spectateurs invités sur scène, des dispositifs immersifs via un système de vidéo projections.⁴⁸ Mais ces gestes restent souvent ponctuels. Ce que j'envisage, c'est une architecture scénique repensée : non plus comme un cadre à contempler, mais comme un écosystème à expérimenter.

⁴⁸ Mogica-Bossard, M. (2014). Le théâtre « immersif » : l'expérience du spectateur est-elle une forme d'expérimentation ? *Représenter/Expérimenter*. <https://doi.org/10.58079/tm54>

Le cirque offre une référence intéressante, même si je choisis de ne pas l'inclure directement dans mon champ d'étude. Là, artistes et public partagent un même espace, le chapiteau. Les corps voltigent au-dessus des spectateurs. Le risque est réel, le lien est direct. Pourquoi ce modèle d'exposition au monde ne serait-il pas applicable au théâtre, à l'opéra ou à la danse ? Est-ce un tabou architectural, une convention de genre, ou une limite à dépasser ?

Ce questionnement trouve un écho stimulant dans le travail de Frédérique Aït-Touati. Son approche expérimentale du théâtre en fait une figure incontournable pour penser autrement la relation entre espace scénique, environnement et public. Metteuse en scène, chercheuse au CNRS, et historienne des sciences et de la littérature, Aït-Touati fait du théâtre un véritable laboratoire interdisciplinaire, un lieu de recherche et d'expérimentation où l'art devient vecteur de pensée. Son travail avec la compagnie Zone Critique illustre parfaitement cette démarche. Elle y développe des projets qui croisent arts, sciences et politique, toujours dans une logique de remise en question des formats classiques de représentation. En 2015, elle conçoit *Le Théâtre des négociations – Make it Work* avec Bruno Latour et Philippe Quesne, une performance d'une semaine réunissant 200 étudiants autour d'une simulation de négociation climatique.⁴⁹ Cette proposition hybride entre théâtre, installation et débat public repousse les frontières de la scénographie traditionnelle.

⁴⁹ Potte-Bonneville, P. M. (s. d.). *Frédérique Aït-Touati : « Où se trouve le vivant dans nos cartes classiques ? »*. Pompidou+ - Centre Pompidou. <https://www.centrepompidou.fr/fr/pompidou-plus/magazine/article/frederique-ait-touati-ou-se-trouve-le-vivant-dans-nos-cartes-classiques>

Elle poursuit ensuite avec *INSIDE* (2016), une conférence-performance tournée à l'international (Berlin, Francfort, New York, Bruxelles, Marseille), qui invite à repenser notre perception de la Terre. *Moving Earths* (2019), également avec Latour, met en scène la Terre comme un acteur mobile, instable, remettant en question notre posture d'observateurs distants. Plus récemment, pendant la saison 2022-2023, Zone Critique a créé *Earthscape*, une œuvre conçue avec le philosophe Emanuele Coccia, qui interroge les paysages terrestres à travers un prisme esthétique et philosophique. Pour la saison 2023-2024, la compagnie prépare *La Leçon d'anatomie* d'Elisabeth Gardamer, en collaboration avec l'écrivain Camille de Toledo et le géochimiste Jérôme Gaillardet, poursuivant ainsi sa volonté de faire dialoguer les disciplines pour redéfinir la place du vivant, de l'humain et du spectacle dans le monde.⁵⁰ Cette approche rejoint ma propre démarche : scénographier la nature ne signifie pas lui attribuer des codes ou des signes visuels, mais organiser des conditions de présence, provoquer des interactions et inscrire le spectateur dans un rapport physique au monde.

Utiliser la notion de sublime pourrait constituer une manière efficace de sensibiliser sans contraindre, de provoquer une prise de conscience face à la crise écologique actuelle. Rendre la nature sublime, c'est la présenter non pas seulement comme un objet d'analyse ou de contemplation, mais comme une présence puissante, émotive, presque écrasante. Face à elle, l'humain se sent petit, dépassé, vulnérable — et c'est précisément dans cette sensation de vertige que peut naître une forme de modestie.

⁵⁰ Frédérique Aït-Touati. (s. d.). <https://www.frederiqueaittouati.com/>

Mais cette transformation du regard ne peut pleinement opérer que si elle s'ancre aussi dans une expérience sensible et incarnée. Le sublime, pour être véritablement ressenti, doit traverser le corps.⁵¹ Plutôt que de chercher à représenter la nature de manière réaliste ou illustrative, il s'agirait de la faire ressentir dans sa grandeur la plus simple, la plus élémentaire, mais aussi la plus bouleversante — en replaçant le corps humain au centre de cette expérience. La nature ne serait plus seulement reproduite ou mimée : elle passerait à travers l'homme lui-même, à travers ses gestes et ses perceptions. La scénographie devient alors un espace de résonance où corps et environnement se répondent, s'interpénètrent, pour inviter le spectateur à vivre physiquement une nature incarnée.

Je suis profondément convaincue que cette troisième hypothèse constitue non seulement la plus pertinente, mais surtout un aboutissement de ma réflexion. Elle émerge naturellement des limites constatées dans les deux premières pistes, et s'inscrit comme la synthèse la plus cohérente de mon cheminement intellectuel tout au long de cette année de master 2. Bien sûr, avec davantage de temps, de lectures, de rencontres et d'expérimentations, cette réflexion aurait peut-être évolué autrement. Mais ce dernier axe me permet aujourd'hui d'approfondir ma pensée, de mieux cerner les enjeux qui m'animent, et de formuler une réponse plus personnelle et engagée. Ce n'est pas une finalité en soi : je sais que cette réflexion continuera à se développer, à s'enrichir au fil de mes expériences professionnelles, de mes recherches futures et peut-être encore de mes études.

⁵¹ LA COMPAGNIE — *Zone critique cie* - Frédérique Aït-Touati. (s. d.). Zone Critique Cie - Frédérique Aït-Touati. <https://www.zonecritiquecie.org/la-compagnie>

2. Proposer une nature vécue plutôt que représentée

Repenser la place du spectateur comme corps actif, comme acteur de sens, constitue un tournant majeur dans la manière de concevoir la scénographie aujourd'hui. Il ne s'agit plus seulement de capter un regard, mais de mobiliser un corps, de l'engager dans un parcours, une expérience, une présence. En activant le corps du spectateur, la nature – au cœur de mon projet – se manifeste autrement : non plus comme image, ni même comme métaphore, mais comme expérience physique, sensorielle, presque archaïque. Elle ne se montre pas, elle agit à travers le corps.

Cette stratégie scénographique reste une pratique peu fréquente, car complexe et coûteuse, mais elle ouvre des formes d'engagement artistique d'une intensité nouvelle. Des exemples existent, et ils sont éclairants. Le collectif berlinois Rimini Protokoll, avec le projet *Situation Rooms*, en est un parfait témoignage : les spectateurs sont intégrés dans un décor labyrinthique, fragmenté, dans lequel ils déambulent seuls, équipés d'un iPad, tout en incarnant un rôle (fabricant d'armes, réfugié, médecin humanitaire, etc.).⁵² L'espace scénographique devient ici un dispositif immersif à responsabilité éthique : chacun est sommé de se situer, de ressentir une position géopolitique, de faire corps

⁵² *Situation rooms*. (s. d.). Rimini Protokoll. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/situation-rooms>

⁵³ Internationaal Theater Amsterdam. (2016, 23 décembre). *Situation rooms - Rimini protokoll* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jhAQB2WzNp4>

Ce n'est plus un théâtre de la représentation, c'est un théâtre du réel, un théâtre qui engage l'intelligence politique et sensorielle du spectateur. C'est là que cette approche prend tout son sens : dans une époque où la culture est menacée, fragilisée par des coupes budgétaires massives (50 millions d'euros de moins annoncés pour 2025, après déjà 100 millions supprimés fin 2024), comment ne pas réaffirmer la dimension politique du théâtre ? Le SYNDEAC estime à 1 500 les emplois artistiques menacés. Ce contexte alarmant nous oblige à réagir.⁵⁴

Il faut se demander si ce n'est pas précisément maintenant, dans cette période d'instabilité culturelle, que nous devons faire du théâtre un espace de débat, de critique, de lutte. Si les spectateurs viennent encore au théâtre, c'est qu'ils croient en sa valeur. Alors pourquoi ne pas leur proposer de prendre part au combat, de s'impliquer corporellement et symboliquement dans un espace scénographique conçu comme un manifeste ? La salle devient un lieu d'expression, le plateau un terrain de résistance.

C'est là toute la portée de ces démarches : en effaçant la frontière entre scène et salle, on ne se contente pas de casser un "quatrième mur", on abandonne l'architecture hiérarchique du regard frontal, on transforme le théâtre en un monde à parcourir, à éprouver. Le spectateur cesse d'être un œil, il devient présence.

⁵⁴ Cosnard, D. (2025, 1 février). Budget 2025 : avec le compromis trouvé en commission, l'horizon se dégage pour le gouvernement. *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/politique/article/2025/01/31/budget-2025-l-horizon-se-degage-pour-le-gouvernement_6525654_823448.html

Les scénographies du Théâtre du Radeau en sont une illustration fascinante : décors mobiles, labyrinthiques, mouvants, qui débordent de la scène pour venir frôler, envahir, désorienter les spectateurs. Ce n'est plus un théâtre à contempler, c'est un théâtre à habiter, à vivre de l'intérieur.

Un autre exemple concret et puissant de scénographie immersive, où l'espace déborde jusqu'à englober le spectateur, est la mise en scène de *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi par Julie Berès, en coproduction avec l'Académie de l'Opéra national de Paris. Présenté du 11 au 21 mai 2016 dans l'Amphithéâtre Olivier Messiaen de l'Opéra Bastille — une salle de 300 places en demi-cercle — ce spectacle bénéficiait d'un rapport espace-public très particulier.⁵⁵ Contrairement à la grande salle frontale de l'Opéra, ici, le public encerclait littéralement la scène, créant une proximité presque organique avec les interprètes.

Ce choix scénographique a été poussé jusqu'à l'extrême : de la vraie herbe a été semée et cultivée plusieurs semaines à l'avance par les accessoiristes, dans le but de recouvrir non seulement le plateau, mais aussi les gradins. Les spectateurs avaient ainsi littéralement les pieds dans l'herbe, plongés dans une atmosphère humide, vivante, odorante. L'expérience sensorielle, rendue possible par un soin méticuleux porté à la matière vivante — arrosée et entretenue quotidiennement — engageait physiquement le spectateur et abattait toute séparation entre décor et salle.

⁵⁵ Bourdais, S. (2020, 8 décembre). Un bel "Orfeo", jeune et expérimental, à l'amphithéâtre Bastille. *Télérama*. <https://www.telerama.fr/scenes/un-bel-orfeo-jeune-et-experimental-a-l-amphitheatre-bastille,142367.php>

Cette immersion pose une question fondamentale : s'agit-il encore d'un "décor" ? Car là où la scénographie reproduit habituellement la nature avec des matières inertes, *L'Orfeo* inverse le rapport. Ce n'est plus une imitation du vivant, mais le vivant lui-même. Le décor cesse d'être une illusion au service du récit, pour devenir une composante réelle de l'expérience, dans laquelle le public est physiquement impliqué.

Et cette immersion n'est pas gratuite : elle permet de reconnecter le théâtre à ses racines archaïques, aux formes vivantes que sont le rituel, le carnaval, la forêt. Dans ces espaces-là, le théâtre n'était pas un objet à regarder, mais un moment à vivre collectivement. En redonnant cette place au corps du spectateur, on déstabilise les conventions de réception, on force chacun à sortir de ses habitudes, de son confort et de ses certitudes.

Dans une société saturée d'écrans, de flux visuels, de passivité numérique, redonner de la place au corps, à l'équilibre, à la mémoire physique, devient un geste politique. C'est une manière de dire que voir ne suffit plus. Le public d'aujourd'hui veut vivre l'art, le sentir, le traverser. L'essor des expériences immersives comme la Sphere de Las Vegas, teamLab, ou l'Atelier des Lumières le confirme : nous ne sommes plus dans une logique d'illustration, mais de sensation directe. Et le théâtre tant à répondre à cette mutation.⁵⁶

⁵⁶ Prulhiere, A. (2023, 19 décembre). Entre innovations et polémiques, focus sur La Sphère de Las Vegas. *Wethenew*. <https://wethenew.com/blogs/le-blueprint/lasphere-lasvegas-innovation-technologie-concerts-publicites-cinema-polemiques-pollution>

Mais au-delà de cette tendance, il y a une urgence de fond : celle de réaffirmer un théâtre politique, dans lequel le spectateur est concerné car il est placé dans le monde de la pièce, pas devant elle.⁵⁷ Cela modifie en profondeur la nature même de l'art dramatique : on passe d'un art de la démonstration à un art de la co-présence, de la coparticipation. Dans un monde traversé par des crises écologiques, sociales, identitaires, faire du théâtre un espace de résonance physique et émotionnelle est une manière puissante d'impliquer le public dans la construction de sens.

Cela implique, nécessairement, de repenser le rôle du scénographe. Il ne s'agit plus de "décorer" un plateau ou d'illustrer un texte. Il s'agit de concevoir un écosystème d'interactions sensibles. Le spectateur n'est pas un élément extérieur au dispositif : il est un élément vivant, dynamique, qui fait partie du processus dramaturgique. Cela transforme le design scénographique en un laboratoire de sensations, où l'on conçoit des matières, des sons, des lumières, des temporalités en réponse directe au corps humain, à ses affects et à ses mouvements.

C'est peut-être là que se situe la vraie révolution théâtrale contemporaine : dans la capacité qu'a la scénographie à faire du vivant un langage, à transformer le spectateur en un corps signifiant et à faire du plateau un lieu de réappropriation.

⁵⁷ Culture, F. (2013, 11 juillet). Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui. France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-1ere-partie/les-enjeux-du-theatre-politique-aujourd-hui-5331265>

Après avoir parlé du corps du spectateur et de la manière dont il peut activer un espace, il me semble important de basculer maintenant du côté du plateau — là où le corps de l'artiste, lui aussi, devient un outil de création à part entière.

Dans une démarche scénographique contemporaine, penser le corps de l'artiste comme partie intégrante du décor plutôt que comme simple occupant de l'espace scénique, c'est déjà déplacer radicalement les enjeux de la création.⁵⁸ Il ne s'agit plus d'installer un corps "dans" un décor, comme un colocataire temporaire d'un espace figé, mais de concevoir un espace qui naît avec le corps, qui lui répond, le prolonge, voire le nécessite pour exister. Le corps devient matière de l'espace, une force vivante qui habite le dispositif plutôt qu'il ne s'y installe. Dans cette logique, le corps ne décore plus la scène : il est co-créateur du sens, au même titre que la lumière, le son ou les matériaux. Cela rejoint les théories d'Erika Fischer-Lichte, qui affirme dans *L'Esthétique de la performance* que le corps vivant en scène est un producteur autonome de signification. Elle parle de présence incarnée : ce n'est pas seulement ce que l'artiste fait qui compte, mais le simple fait qu'il soit là, en chair et en souffle, provoquant une réaction sensorielle et émotionnelle unique chez le spectateur.⁵⁹

⁵⁸ Girot, G. (2014, 26 juin). *The performative turn à l'épreuve du théâtre français actuel*. <https://hal.science/hal-01492798>

⁵⁹ Goulet, A., Domínguez, J. M., & Oriol, É. (2021). *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740)*. *Ecole Française de Rome*. <https://doi.org/10.4000/books.efr.16344>



© Marie Deshomas / Rio de Janeiro [juillet 2024]

Dans le cas des danseurs, cette corporéité est évidemment au centre du langage artistique. Leur corps est déjà un outil scénographique, un matériau plastique, une force en mouvement qui compose l'espace. Mais la question devient plus complexe pour les artistes non-danseurs – musiciens, comédiens, solistes... Peut-on penser leur corps dans cette même logique d'intégration ? La réponse est oui, mais elle suppose une refonte de nos attentes formelles. Il ne s'agit pas forcément d'un corps virtuose ou spectaculaire, mais d'un corps sensible, d'un corps qui affecte et est affecté, d'un corps en interaction.

Même dans le chant, la voix est un vecteur spatial. Un chanteur lyrique, par exemple, propage sa présence dans l'air, fait vibrer le lieu, traverse les balcons, habite l'architecture sonore du théâtre. Là aussi, le corps ne se résume pas à un point fixe : il est mobile, vibratoire, expansif. C'est une forme de performance physique souvent sous-estimée, mais qui active puissamment l'espace.

Cette approche rejoint les propositions philosophiques de Deleuze et Guattari : leur concept de corps sans organes, issu de *Mille Plateaux*, évoque un corps qui échappe à ses fonctions normées, un corps traversé de forces, de potentiels, de transformations. C'est une idée extrêmement fertile pour le designer : penser le corps non pas comme un outil à maîtriser, mais comme un territoire mouvant, poreux, un espace rhizomatique, où les connexions avec l'environnement (sons, textures, flux lumineux, odeurs) deviennent des moteurs de création. Le corps n'est plus un sujet ; il est écosystème.

Dès lors, intégrer pleinement le corps dans le dispositif scénique, c'est aussi engager une écologie du vivant.⁶⁰ Cela signifie que l'artiste n'est pas au service d'un décor, ni dominant sur lui, mais en relation d'interdépendance. Le corps devient élément de nature, comme la terre, la lumière, le vent ou les matériaux organiques. Il peut servir un propos écologique sans même recourir à un discours : par sa seule présence, par son engagement sensoriel, il manifeste une relation au vivant. Dans une époque où le corps est de plus en plus contrôlé, standardisé, déconnecté de ses intuitions sensibles, remettre le corps au centre, comme expérience et comme langage, devient un acte critique. C'est une façon de résister à la désincarnation du monde, à l'abstraction généralisée des rapports humains. C'est aussi une manière de défendre l'artiste non pas comme exécutant, mais comme être vivant engagé dans un espace vivant. En effet, cette hypothèse met l'accent sur un corps non objectifié, affranchi de sa fonction d'outil ou d'ornement. Il est touchant de constater qu'il s'émancipe enfin de ce statut longtemps assigné dans le monde du spectacle.

En tant que futur scénographe, cela nous oblige à penser autrement. Nous ne concevons plus des "décors" à livrer, mais des environnements de co-présence, des écosystèmes scénographiques qui évoluent avec et en fonction des artistes, répondant ainsi à leur respiration, à leurs tensions et à leurs rythmes.

⁶⁰ Montebello, P. (2016). Qu'est ce que le corps sans organes chez Deleuze (CsO) ? *Univ-tlse2*. https://www.academia.edu/23621950/Quest_ce_que_le_corps_sans_organes_cher_Deleuze_CsO_

Cela demande une attention extrême au corps et à ses besoins, mais aussi à son pouvoir de transformation. C'est là qu'intervient le design sensible : créer des matières, des structures, des lumières qui ne soient pas là pour "servir" le corps, mais pour le prolonger, le révéler et surtout le sublimer. En somme, penser le corps de l'artiste comme matière scénographique, c'est affirmer que le théâtre ne se joue pas dans la distance, mais dans l'interaction entre le vivant et l'espace. C'est faire du plateau un lieu de résonance sensorielle, un lieu où chaque geste engage le public, où le corps devient lui-même topographie expressive et matière poétique.

3. L'ombre du vivant

Pour faire le lien entre cette réflexion et la conception concrète d'un projet, je me suis heurtée à des doutes, à des hésitations, à la nécessité de me repositionner. Il ne s'agissait plus seulement de penser une idée ou de formuler une hypothèse, mais de tendre vers une réponse, vers une proposition réalisable ici et maintenant — non pas une utopie, ni un design-fiction projeté dans un futur lointain, mais bien une démarche ancrée dans le présent. Cette transition entre la fin de mes études et mon entrée dans le monde professionnel à plein temps agit comme un déclencheur : elle me pousse à proposer quelque chose de sincère, de faisable, de porteur de sens. Un projet dans lequel je puisse m'engager pleinement, et poser, symboliquement, mes premières intentions dans le champ du design — et plus précisément dans le domaine du design d'espace, qui est le cœur de ma spécialisation depuis mon DNMADE.

Ce qui m'anime aujourd'hui, c'est cette envie de répondre à une question essentielle : Comment faire émerger une vision de la nature qui soit profondément la mienne, à travers la scénographie ? Et surtout, comment mobiliser la notion de sublime pour faire naître une émotion, une sensation, un trouble chez le spectateur ? À partir de ces interrogations, je souhaite dessiner une piste, des tentatives sensibles, à la croisée du réel et de la poésie.

Au moment de poser les premières esquisses de mon projet, plusieurs questionnements ont émergé. Très vite, je me suis confrontée à un certain nombre de difficultés, que voici.

Dans un premier temps, je me suis rendue compte qu'amener la scénographie physique jusque dans le parterre est une ambition forte, porteuse d'un vrai potentiel de transformation du théâtre. Cette volonté, qu'elle vienne du metteur en scène ou du scénographe, pourrait bouleverser notre manière de concevoir la scène et la place du spectateur. Mais dans les faits, cette idée soulève de nombreuses contraintes. Pour les machinistes, électriciens, accessoiristes, habilleurs — tous ces métiers de l'ombre, souvent peu reconnus — cela signifie une complexification du travail, déjà technique et exigeant, sans parler des normes de sécurité ou des défis logistiques que cela implique.

Il y a parfois une forme d'idéalisme dans l'idée que tout pourrait s'imbriquer : que les artistes, le public et le décor physique traditionnel puissent cohabiter sans frontière.⁶¹ Sur le papier, cette continuité est séduisante. Mais dans la réalité du plateau, elle révèle de nombreuses limites.

⁶¹ *DICTIONNAIRE DU CORPS*. (s. d.). <https://www.boeldieu.com/leonard/Observation/Observation/D4F494F0-8C80-4334-834C-EA5BE8B5E4CC/4E64BC31-702B-45D5-AA8E-29A1C8AFE72D.html>

Et c'est là que je m'interroge : si l'on dépasse les contours de la scène classique, si l'on fait descendre le décor dans la salle, si l'on brouille les rôles et les espaces — est-ce encore du théâtre tel qu'on le connaît, ou glisse-t-on vers une autre forme, un autre genre ? Car l'architecture même des théâtres, avec sa fosse d'orchestre, son plateau, ses gradins, repose sur une séparation des fonctions. Peut-on vraiment abolir ces frontières sans redéfinir en profondeur ce que signifie «faire théâtre».⁶²

Ma deuxième prise de conscience, a été celle-ci : j'ai compris que mon véritable objectif était d'utiliser la nature comme un vecteur, un moyen détourné de faire passer un message politique et écologique. Je voulais que le spectateur ressente quelque chose, qu'il perçoive une forme d'engagement derrière ce que je montrais. Très vite, une question s'est imposée à moi : comment représenter cette nature sur scène ? Devais-je en montrer l'effondrement, la violence, la perte – une approche sombre mais conforme à l'esthétique du sublime ? Ou au contraire, faire émerger une vision plus lumineuse, plus désirable, pour révéler ce que nous pourrions encore préserver ? J'ai finalement choisi cette seconde voie.

Mettre en scène des corps au service de la nature, c'est peut-être chercher à rendre visible une beauté qui dépasse l'humain – une magnificence capable d'imposer l'humilité à celui qui la regarde. En convoquant la nature sur scène, on provoque un choc, une prise de conscience collective : cette nature que l'on admire, que l'on rêve et que l'on espère, n'est bien souvent qu'un mirage.

⁶² Osmalin, P. (s. d.). *Le théâtre, un long parcours de « réenchantement » social* – Revue Quart Monde. <https://www.revue-quartmonde.org/10664>

La montrer, c'est justement révéler son absence dans nos vies réelles. Il y a là une tension forte : la nature peut être magnifiée au théâtre, mais encore faut-il qu'elle le soit aussi dans le monde. Le geste artistique devient alors un appel à la transformation, un miroir tendu à nos contradictions.⁶³

Et c'est peut-être là sa force, mais aussi son paradoxe. Il faut aujourd'hui une fiction pour mesurer à quel point la réalité se dérobe. Reste alors la question essentielle : cette beauté fabriquée peut-elle suffire à éveiller une conscience ? Le regard du spectateur, lui aussi, porte une responsabilité. Admirer ne suffit plus. Il faut accepter que ce qui touche sur scène engage à agir hors scène.

Mais cette quête d'une nature incarnée se heurte à une autre contradiction criante : comment porter un message écologique quand les décors eux-mêmes ne le sont pas ? À force de vouloir montrer la nature sous toutes ses formes, avec des matériaux toujours plus réalistes, on finit parfois par en trahir le message. Il y a un paradoxe de fond, presque éthique, dans la scénographie engagée : peut-on parler d'écologie en utilisant des matériaux polluants ou non recyclables, comme les plastiques, les mousses synthétiques ou les peintures chimiques ? Ce dilemme, de plus en plus central, oblige à repenser les méthodes de création. Car si le discours est fort, mais que les moyens sont en désaccord avec lui, alors le geste perd en crédibilité. Et le théâtre, lieu de conscience et de transformation, risque de devenir, malgré lui, un simple lieu de contradiction.

⁶³ Martin, M.-E. (2018). *La danse et les déconstructions contemporaines du corps*. L'Enseignement philosophique, 68e Année(1), 61-71. <https://doi.org/10.3917/eph.681.0061>.

Pour finir, l'une de mes dernières constatations m'est venue lors d'une discussion avec deux techniciens de plateau. J'ai réalisé que cette nature scénique, parfois perçue comme spectaculaire ou complexe, repose souvent sur une extrême simplicité. Un jeu de reflets d'eau sur les murs, une lumière mouvante, une texture projetée, ou même...⁶⁴ le son discret des cigales diffusé pendant l'entracte à l'Opéra. Travailler le vide, ou plutôt oser le rien, est en réalité l'un des exercices les plus complexes pour un scénographe ou un metteur en scène. Cela demande une précision redoutable, une attention aux détails presque microscopique. Le minimalisme n'est pas un manque, c'est une exigence. Et parfois, pour transmettre un message fort, c'est justement dans l'épure que réside la plus grande puissance évocatrice.

À ce titre, une expérience m'a particulièrement marquée lorsque je travaillais à l'opéra. Ce qui me touchait le plus, ce qui me procurait une vraie satisfaction, c'était de créer l'invisible — d'agir sur des éléments que, paradoxalement, je ne contrôlais pas totalement. La brume, par exemple. Elle réagit à la chaleur, aux courants d'air, à la configuration du plateau. Elle peut monter lentement, se dissiper brutalement, être dense ou presque imperceptible... C'est une matière vivante, mouvante, que l'on déclenche sans jamais pouvoir en prédire entièrement le comportement. Et c'est justement cette part d'imprévu, cette surprise que l'on découvre en même temps que le spectateur, qui crée un moment presque magique. Pour nous, techniciens, cet étonnement peut même devenir une forme de sublime, car il naît d'un entre-deux fragile entre surprise et lâcher-prise.

⁶⁴ Lasalle, L. (2024, 27 décembre). *La magie des lumières sur scène : une analyse artistique et culturelle*. Lachaume Lasalle. <https://lachaume-lasalle.fr/lumieres-scene/>

En résumé, j'ai choisi de transformer ces difficultés et constats en forces, en m'en servant comme base pour définir un véritable cahier des charges. Voici les grandes lignes qui guideront mon projet :

Plutôt que de chercher à faire entrer un décor physique et matériel au sens classique — des murs, des structures imposantes — je préfère explorer des solutions plus légères et immatérielles : des projections, des jeux de reflets, des effets atmosphériques ou sensoriels diffusés dans la salle...⁶⁵ Autant d'éléments non palpables, mais capables d'impliquer physiquement le spectateur, là où il se trouve, sans déplacer les frontières du plateau.

Ma scénographie, qui cherche à interpréter la notion de sublime à travers la nature, devra aussi offrir une seconde lecture, plus introspective : une invitation à réfléchir sur notre propre rapport au vivant, sur la manière dont nous le consommons, dont nous le déformons. Et enfin, fidèle à cette prise de conscience qui m'anime, je souhaite travailler la nature dans sa forme la plus simple, la plus dénuée d'artifice – en misant notamment sur la présence des corps dans l'espace, comme vecteurs d'émotion, de poésie, et peut-être même de révélation.

Pour mettre en place les éléments de mon projet, je me base sur *Le Songe d'une nuit d'été* (*A Midsummer Night's Dream*), une comédie écrite par William Shakespeare en 1595-1596.

⁶⁵ Azoulay, S. (2024, 25 février). « La Danse », d'Alexandre Lacroix : le corps qui danse sculpte le temps. *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/livres/article/2024/02/25/la-danse-d-alexandre-lacroix-le-corps-qui-danse-sculpte-le-temps_6218504_3260.html

Cette pièce explore les frontières entre le réel et l'imaginaire, entre la nature sauvage et le monde des humains. Elle se déroule principalement dans une forêt enchantée, hors du temps et de la ville, où les lois de la nature sont dérégées par les tensions amoureuses, les jeux de pouvoir et les interventions magiques. Elle met en scène des fées, des amoureux égarés, des artisans maladroits et même un roi et une reine du monde surnaturel : Obéron et Titania.

Je choisis de me concentrer plus précisément sur l'Acte II, Scène 1, une scène clé située au cœur de la forêt. C'est ici que se rencontrent Obéron, roi des fées, et Puck, son serviteur espiègle, mais aussi Titania, la reine des fées. Cette scène installe un climat de trouble : les conflits des fées influencent directement le monde naturel. Les saisons sont bouleversées, les récoltes sont ruinées, les phénomènes météorologiques se dérèglent — une allégorie puissante, que l'on peut aujourd'hui relire à la lumière des crises écologiques contemporaines.

« Les vents, honteux de leurs baisers trop ardents, aspirent de rage les mers ; elles, fières de leur étreinte, soulèvent les flots contre les rivages... » (Acte II, scène 1)

Ce choix fait également sens sur le plan symbolique. Le mot « songe » renvoie à l'illusion, au rêve, à ce qui échappe à la rationalité. Il ouvre un espace où l'imaginaire devient moteur de transformation. Pour moi, cette scène offre une grande liberté d'interprétation scénographique. Bien que la pièce ait été largement mise en scène, elle conserve une énorme marge de création, notamment pour un projet autour du sublime naturel, de l'épure et de l'expérience sensorielle.

« Les vents, les flots, les forêts, les saisons mêmes
Gémissent sous l'effet de nos querelles.
Le printemps, l'été, l'automne et l'hiver changent de
costume ;
Et leur procession naturelle est tout à fait troublée. »

Ce monologue d'Obéron en début d'Acte II constitue un véritable pivot dans la pièce, car il donne à voir une nature qui réagit aux émotions et aux désordres des êtres qui la peuplent. Cette idée m'a semblé essentielle pour mon projet : elle rend visible une écologie émotionnelle, où l'environnement n'est pas un simple décor, mais un corps vivant, vibrant, vulnérable. C'est précisément dans cette direction que j'ai orienté mon travail scénographique : faire du décor une matière vivante, en lien direct avec les corps, les voix et les mouvements présents sur scène.⁶⁶

Le plateau serait volontairement vidé de tout décor figuratif classique. Aucun arbre en dur, aucune reproduction réaliste. À la place, la forêt serait rendue par un travail d'ombres portées, projetées depuis la scène jusque dans la salle. Les ombres de branches, de feuilles et de végétation seraient créées manuellement par les techniciens, en direct, à l'aide de projecteurs filtrés, placés à différents points d'inclinaison. Les éléments végétaux seraient actionnés à la main, en coulisse, ou légèrement en hauteur, comme un théâtre d'ombres complexe. Il ne s'agit donc pas de vidéo-projection, mais d'un véritable travail d'accessoiristes, comme une chorégraphie silencieuse de silhouettes végétales.

⁶⁶ Culture, F. (2018b, août 28). Le Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare. *France Culture*. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/le-songe-d-une-nuit-d-ete-de-william-shakespeare-2031320>

Selon la direction des faisceaux, les ombres évolueraient sur les murs, le plafond, ou même les sièges, englobant le spectateur dans une sensation de forêt mouvante. Ce système permettrait un effet d'immersion totale, tout en conservant une forme de mystère : on se sent témoin discret, presque caché entre les plantes, observant une scène qui se déroule à quelques mètres, comme dans un rêve ou un souvenir.⁶⁷

L'idée est de travailler avec l'aléatoire, l'instabilité et les différentes saisons. Les mouvements des feuilles ne seront pas parfaitement contrôlés : il peut y avoir des tremblements, des interruptions, des superpositions accidentelles. C'est précisément dans ces imprévus que peut surgir une forme de poésie, ce que j'ai appelé plus tôt « l'invisible sensible ». C'est dans cette imprévisibilité que surgit une forme de sublime — celui d'une nature qui échappe au contrôle tout en étant précisément sculptée dans le cadre de la représentation.

À cela s'ajoute un dispositif de fils tendus, manipulés en direct soit par les comédiens eux-mêmes, soit par les techniciens, depuis la scène vers les galeries ou les balcons. Ces fils, discrets mais visibles, activent des mécanismes suspendus : un voile qui tombe, une branche qui tourne, une ombre qui se déplace. Ce système me semble intéressant car il engage le corps des interprètes dans la scénographie elle-même, rendant le décor et le geste indissociables. Le corps ne vient plus habiter un décor préexistant, il le fait exister. Cela rejoint une forme d'écologie du plateau, où rien n'est purement décoratif, et où tout est en interaction.

⁶⁷ Opéra national de Paris. (2021, 18 mai). [EXTRAIT] *LE SONGE DUNE NUIT D'ÉTÉ* by George Balanchine (Hugo Marchand) [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=He1xjFFIg3I>

La visibilité partielle des techniciens est également un choix scénique que je défends. Je ne souhaite pas les masquer entièrement, mais les rendre perceptibles comme silhouettes, comme présences floues derrière des voiles ou dans les interstices de la scène. Cela introduit une forme de transparence, à la fois technique et symbolique. Le théâtre n'est plus un lieu d'illusion totale, mais un lieu de collaboration : une forêt en travail, où tout bouge, tout agit.

Les fonds de scène seraient composés de plusieurs pans de voiles tendus, certains peints, d'autres laissés bruts, suspendus à différentes hauteurs. Cette matière textile, légère, semi-transparente, permet de brouiller les repères de profondeur et de réalité. Elle absorbe la lumière, vibre avec l'air, et offre une surface idéale pour les projections d'ombres. Ces voiles sont aussi le fruit d'un travail réalisé en collaboration avec Roma Perrot, styliste et designer textile, avec qui j'ai conçu une installation pour l'exposition à la Galerie Journiac. Cette matière textile est donc un medium de recherche à part entière dans mon projet : elle prolonge mes expérimentations autour du décor.

Pour renforcer la matérialité de la nature, je souhaite intégrer quelques éléments réels, avec une logique de contraste. À certains moments, notamment dans le calme qui suit la tirade d'Obéron, une brume lourde pourrait se répandre au sol — pas une simple fumée sèche, mais une brume froide, humide, qui reste basse et glisse doucement entre les pieds des comédiens. Cette matière amène une sensation sensorielle immédiate pour le spectateur : on sent l'humidité, la densité de l'air, on perçoit l'eau présente.



Sur les pans de voiles, et également au sol, je souhaite faire pousser de la mousse véritable, installée en amont, nourrie par un système d'humidification. Le plateau de l'Opéra Bastille, avec ses 45 mètres de hauteur, 30 de largeur et 25 de profondeur, permet de jouer avec ces grandes dimensions pour créer une masse végétale vivante, à la fois visuelle et tactile.⁶⁸ La mousse au sol devient presque une peau, une extension du corps du décor. Elle agit aussi comme une mémoire physique de la nature, une présence discrète mais organique, qui insiste sur la fragilité de ce qui est encore vivant, et sur ce que nous risquons de perdre.

Un jeu très subtil de lumière pourrait venir modifier doucement la couleur dominante de la scène – passant du vert à l'ambre, comme une évocation des saisons qui glissent. Là encore, c'est une lumière mouvante, presque liquide, qui viendrait balayer la scène à l'aide de projecteurs motorisés à lentilles dépolies, et d'accessoires mobiles devant les faisceaux (des branches, des filets, des gélatines). Le tout formerait une surface ondulante, comme si le décor respirait.

Les corps, eux, seraient dans une gestuelle lente, fluide, à la limite du ralenti, presque chorégraphiée. Puck aurait une mobilité plus nerveuse, presque animale, tandis que Titania serait davantage ancrée, en symbiose avec l'espace. Les costumes seraient faits de tissus légers, recyclés, aux textures translucides, avec des jeux de superposition et de reflets. Certains pourraient intégrer des éléments sonores ou olfactifs : feuilles sèches cousues dans les doublures, ou tissus légèrement parfumés.

⁶⁸ PSS / *Opera Bastille* (Paris, France). (s. d.). <https://www.pss-archi.eu/immeubles/FR-75056-520.html>

Le son, quant à lui, serait spatialisé dans toute la salle. Dès l'ouverture de la scène, on entendrait un bruissement léger, quelques insectes, le passage du vent. Puis, au moment où Titania entre, un ralentissement sonore viendrait créer une tension : l'environnement semble l'écouter. Le silence devient chargé, habité. Il est ponctué par les mots, les froissements, les respirations. La voix de Titania résonne alors différemment, non pas isolée, mais comme enracinée dans un paysage vivant.

Enfin, une transition finale permettrait de prolonger cette scène dans un imaginaire plus contemporain. Lorsque la scène se termine, les ombres sur les murs ne s'arrêtent pas brutalement, mais continuent à se mouvoir lentement, comme si la forêt persistait dans l'inconscient du spectateur. Petit à petit, les sons se déforment, deviennent plus synthétiques, presque électroniques, comme pour faire glisser la magie vers une inquiétude moderne. La forêt s'efface, mais laisse une trace : celle d'un sublime fragile, insaisissable, qui parle autant de nature que de ce que nous avons perdu d'elle. Le sublime surgit ici non pas dans le spectaculaire, mais dans l'attention portée à l'infime, à ce qui bouge lentement, à ce qui n'est pas totalement maîtrisé. Cette scénographie répond à mon envie de travailler une nature non pas représentée, mais incarnée.

*«Le printemps, l'été,
L'automne aux riches moissons, le rude hiver,
Ont changé de place ; et le monde, confus
Dans sa robe de brouillard, ne reconnaît plus
Les saisons.»*
Titania; Acte II, Scène 1, Le Songe d'une nuit d'été.



© Marie Desthomas / Expérimentation textile avec Romat Perrot



4. Revenir à l'essentiel

Lorsque j'ai commencé à réfléchir à mon sujet et à cette idée de « nature reconstituée », il m'a semblé essentiel de revenir d'abord à la nature réelle. Celle que l'on observe, que l'on traverse, celle qui existe. J'avais besoin de me confronter à ce qui est vivant pour comprendre ce que j'allais tenter de recréer sur scène. Recomposer la nature, ce n'est pas simplement imiter ses formes, c'est interroger ce qu'elle nous fait ressentir. Comment la faire exister dans un espace théâtral sans la trahir ? Comment traduire ce qu'elle provoque en nous – la paix, la peur, l'émerveillement ?

Même si j'ai toujours été attentive à ce qui m'entoure, j'ai retrouvé, dans ce travail, un plaisir que j'avais presque oublié : celui de la concentration sur les détails, sur ces choses minuscules qui nourrissaient mon imaginaire quand j'étais enfant. Travailler autour de la notion de sublime m'a permis de redonner une place à ces sensations. C'était comme mettre des mots, avec plus de maturité, sur ce que je ressentais autrefois sans pouvoir le nommer.

Ce que j'ai découvert au fil de ma recherche, c'est que le sublime n'est pas un effet spectaculaire. Ce n'est pas une montagne grandiose ni une explosion de lumières. C'est une sensation intérieure, puissante, et profondément intime. Elle varie selon chacun, selon notre vécu, notre caractère et notre sensibilité. Mais je crois qu'il existe une forme de langage commun dans la manière dont nous sommes bouleversés. Une émotion partagée, souvent silencieuse.

Depuis l'écriture des premières pages de ce mémoire jusqu'à ces lignes de conclusion, j'ai traversé de nombreuses étapes. Il y a eu des lectures, des visites, des rencontres. Il y a eu des allers-retours entre la scène et la ville, entre le travail de recherche et les expériences concrètes. Et peu à peu, je me suis rendue compte que, derrière le microcosme parisien parfois élitiste des grandes institutions théâtrales et lyriques, il existe d'autres scènes, d'autres collectifs, qui œuvrent déjà à rendre le spectacle vivant accessible, inclusif, vivant autrement. Mon projet s'inscrit dans cette dynamique. J'aimerais, à terme, porter ce travail du « théâtre naturel » hors des murs des grandes salles. Pourquoi pas ailleurs qu'à Paris. Pourquoi pas aussi à l'étranger, dans des lieux moins institutionnels, là où la nature est encore omniprésente. Et pourquoi pas un jour inverser les choses, et présenter cette scénographie aux enfants qui vivent dans cette nature, pour leur faire découvrir le monde urbain par le prisme du sensible.

Je me suis alors posé une question centrale : et si, finalement, la recette du sublime résidait dans la présence du corps dans l'espace ? Et si ce n'étaient pas les décors, ni les artifices, mais bien les artistes – comédiens, danseurs, musiciens – qui faisaient naître cette sensation sur scène ? Et si la scénographie n'était pas là pour produire le sublime, mais pour le soutenir, l'accompagner, le révéler ? Dans cette perspective, le rôle du scénographe n'est plus de créer une image figée, mais d'imaginer une matière complice. Un environnement mouvant, qui accompagne, élève, soutient les interprètes sans jamais les écraser.

La nature que je veux faire exister sur scène n'est pas idéalisée. Elle n'est pas un tableau, ni un cliché. Elle est fragile, mouvante, silencieusement puissante. Elle oblige au respect. Elle invite à ralentir, à observer, à ressentir. Et plus j'ai avancé dans ce travail, plus j'ai senti une forme d'humilité émerger.

Humilité face à ce que je ne peux pas maîtriser seule. Face aux zones d'ombre qui résistent. Aux questions qui ne trouvent pas toutes une réponse immédiate.

C'est pour cela que je crois en une scénographie collective, en un théâtre du commun. Un spectacle qui prend vie non pas par la seule volonté d'un artiste, mais grâce à celles et ceux qui l'habitent : les comédiens, les danseurs, les musiciens, les accessoiristes, les techniciens, les régisseurs, les spectateurs. Car c'est ensemble que peut naître cette sensation fugace qu'on appelle le sublime. Ce n'est pas une utopie, c'est une réalité concrète de la création vivante. La scénographie, pour moi, n'est pas un objet figé : c'est une forme vivante, construite, respirante.

Parfois, ce cheminement pourrait ressembler à une hésitation. Mais je ne l'ai jamais vécu comme un écart. Au contraire : ce qui m'a toujours attirée, c'est l'agitation collective, la circulation, le va-et-vient des corps et des gestes. J'ai toujours aimé ces instants où tout se joue sans qu'on y prête attention : un figurant qui entre, un ciel qui s'éclaire, un bruit lointain qui traverse la scène. C'est dans ces détails-là que mon imaginaire s'est formé. Mon point de départ a toujours été quelque chose de familier : la nature. Elle était mon repère. Et aujourd'hui encore, c'est elle qui me ramène à l'essentiel.

« Où cesse la grâce pure, commence la majesté du sublime. Le sublime est le pinacle de la béatitude, confinant à l'horreur, à la difformité, à la folie. Un sommet qui fait perdre l'esprit à qui ose regarder au-delà. »

David Hume dans *Réflexions sur les passions*



Bibliographie



- Azoulay, S. (2024, 25 février). « La Danse », d'Alexandre Lacroix : le corps qui danse sculpte le temps. *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/livres/article/2024/02/25/la-danse-d-alexandre-lacroix-le-corps-qui-danse-sculpte-le-temps_6218504_3260.html
- BLOOM. (s. d.). Boutique Kartell. <https://www.kartellrennes.com/luminaires/641-bloom-suspension>
- Borne, O. (s. d.). *Scénographie et réalité virtuelle*. Réalité Virtuelle et Scénographie. <https://scenographie-vr.com/>
- Bourdais, S. (2020a, décembre 8). Un bel "Orfeo", jeune et expérimental, à l'amphithéâtre Bastille. *Télérama*. <https://www.telerama.fr/scenes/un-bel-orfeo-jeune-et-experimental-a-l-amphitheatre-bastille,142367.php>
- Brown, A. (2025, 22 avril). *Raymond Williams' 'The Country and the City' (1973) & its Relevance Today — The Fig Tree*. The Fig Tree. <https://thefigtreemagazine.squarespace.com/arts/raymond-williams-the-country-and-the-city-1973-and-its-relevance-today>
- Correcteursht. (2024, 2 mai). « Rêver d'un pays qui n'existe plus ». Entretien avec Philippe Quesne. Société D'Histoire du Théâtre. <https://sht.asso.fr/rever-dun-paysage-qui-nexiste-plus/>
- Cosnard, D. (2025, 1 février). Budget 2025 : avec le compromis trouvé en commission, l'horizon se dégage pour le gouvernement. *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/politique/article/2025/01/31/budget-2025-l-horizon-se-degage-pour-le-gouvernement_6525654_823448.html

- *Créer des scénographies et des décors inclusifs et diversifiés*. (s. d.). <https://fr.art396.com/topic/creating-inclusive-and-diverse-stage-and-set-designs/53884>
- Culture, F. (2013, 11 juillet). Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui. *France Culture*. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-1ere-partie/les-enjeux-du-theatre-politique-aujourd-hui-5331265>
- Culture, F. (2018a, mars 5). Bachelard et La poétique de l'espace. *France Culture*. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/bachelard-et-la-poetique-de-l-espace-9906232>
- Culture, F. (2018b, août 28). Le Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare. *France Culture*. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/le-songe-d-une-nuit-d-ete-de-william-shakespeare-2031320>
- Culture, F. (2020, 27 juin). « La Mélancolie des Dragons » de Philippe Quesne, une invitation à redécouvrir l'émerveillement. *France Culture*. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-dispute-maison/la-melancolie-des-dragons-de-philippe-quesne-une-invitation-a-redécouvrir-lemerveillement-4031659>
- Culture, F. (2022, août 4). A Bussang, un Théâtre du Peuple ouvert sur la nature. *France Culture*. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-esprit-des-lieux-la-chronique-de-l-ete/a-bussang-un-theatre-du-peuple-ouvert-sur-la-nature-3212750>
- Darge, F. (2022, 24 janvier). Théâtre : Thomas Jolly enfourche avec flamme « Le Dragon ». *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/01/22/theatre-thomas-jolly-enfourche-avec-flamme-le-dragon_6110542_3246.html
- Demetrio, R. (s. d.). *Symboles universels : les anciens, les nouveaux et comment les utiliser*. Bureau Works. <https://www.bureauworks.com/fr/blog/symboles-universels> Des décors et des costumes. . . Passé et présent | Académie des beaux-arts. (s. d.).

- *Des Décors et des Costumes. . . Passé et Présent | Académie des Beaux-arts.* <https://www.academiedesbeauxarts.fr/des-decors-et-des-costumes-passe-et-present>

- Designboom. (2013, août 15). *ronan & # 038 ; erwan bouroullec : vegetal chair for vitra*. Designboom | Architecture & Design Magazine. <https://www.designboom.com/design/ronan-erwan-bouroullec-vegetal-chair-for-vitra/>

- *DICTIONNAIRE DU CORPS.* (s. d.). <https://www.boeldieu.com/leonard/Observation/Observation/D4F494F0-8C80-4334-834C-EA5BE8B5E4CC/4E64BC31-702B-45D5-AA8E-29A1C8AFE72D.html>

- Du Spectacle, E. A., & Du Spectacle, E. A. (2025, 18 janvier). *La vie comme théâtre : comprendre la célèbre métaphore et ses implications philosophiques*. Avenue du Spectacle. <https://atelier-theatre.fr/la-vie-comme-theatre-reflexions-philosophiques/>

- Fabre, C. (2017, 16 février). *Deux regards sur le théâtre au XVIIe siècle : rencontre avec Georges Forestier et Daniel Loayza*. L'École des Lettres - Revue Pédagogique, Littéraire et Culturelle. <https://www.ecoledeslettres.fr/deux-regards-theatre-xviiie-siecle-rencontre-georges-forestier-daniel-loayza/>

- Fournier, M. (2016). *La forêt de Princesse Mononoké d'Hayao Miyazaki : une contribution poétique à la prise de conscience environnementale*. Uca-fr. https://www.academia.edu/25017115/La_for%C3%AAt_de_Princesse_Mononok%C3%A9_dHayao_Miyazaki_une_contribution_po%C3%A9tique_%C3%A0_la_prise_de_conscience_environnementale

- Française, A. (s. d.-a). *accessoire | Dictionnaire de l'Académie française | 9e édition*. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A0241>

- Française, A. (s. d.-b). *art | Dictionnaire de l'Académie française | 9e édition*. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A2681>

- Française, A. (s. d.-c). *subliminal, -ale | Dictionnaire de l'Académie française | 9e édition*. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S3153>

- France Télévisions. (s. d.). *Madame Butterfly à l'Opéra de Paris en replay*. <https://www.france.tv/spectacles-et-culture/opera-musique-classique/6561779-madame-butterfly-a-l-opera-de-paris.html>

- Frédérique Aït-Touati. (s. d.). <https://www.frederiqueaittouati.com/>

- Gandola, P. (1977). *Le fantasme et la pensée. Essai sur les processus symboliques*. *Bulletin de Psychologie*, 31(332), 130-137. <https://doi.org/10.3406/bupsy.1977.11452>

- Garcia, T. (2023, 5 novembre). *L'effroi du sublime et la torpeur du beau selon Burke*. *Philosophie Magazine*. <https://www.philomag.com/articles/leffroi-du-sublime-et-la-torpeur-du-beau-selon-burke>

- Girot, G. (2014, 26 juin). *The performative turn à l'épreuve du théâtre français actuel*. <https://hal.science/hal-01492798>

- Goulet, A., Domínguez, J. M., & Oriol, É. (2021). *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740)*. *Ecole Française de Rome*. <https://doi.org/10.4000/books.efr.16344>

- Inter, F. (2023, 31 octobre). *La nature dans l'œuvre de Miyazaki*. *France Inter*. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/la-terre-au-carre/la-terre-au-carre-du-mardi-31-octobre-2023-5258793>

- Inter, F. (2024, 26 mars). *Du bon usage de la vidéo au théâtre*. *France Inter*. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-edito-culture/l-edito-culture-du-mardi-26-mars-2024-6285350>

- Internationaal Theater Amsterdam. (2016, 23 décembre). *Situation rooms - Rimini protokoll* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jhAQB2WzNp4>

- Jean-Pierre.Henry. (2020, 13 novembre). *Étymologie ; : À propos de physique*. *La Jaune et la Rouge*. <https://www.lajauneetlarouge.com/a-propos-de-physique/>

- *Jungle Book* — Robert Wilson. (2024, 31 mars). Robert Wilson. <https://robertwilson.com/jungle-book>
- *Jungle Book* – Théâtre de la ville de Paris. (s. d.). Théâtre de la Ville de Paris. <https://www.theatredelaville-paris.com/en/nos-creations/jungle-book-nos-creations>
- LA COMPAGNIE — Zone critique cie - Frédérique Aït-Touati. (s. d.). Zone Critique Cie - Frédérique Aït-Touati. <https://www.zonecritiquecie.org/la-compagnie>
- *La Mélancolie des dragons : une mise en scène de Philippe Quesne*. (2017, 15 mars). Paris Art. <https://www.paris-art.com/la-melancolie-des-dragons-4/>
- Lasalle, L. (2024, 27 décembre). *La magie des lumières sur scène : une analyse artistique et culturelle*. Lachaume Lasalle. <https://lachaume-lasalle.fr/lumieres-scene/>
- Laurentcournarie. (2020, 23 mai). *Les limites de l'interprétation*. Laurent Cournarie. <https://laurentcournarie.com/2020/03/06/les-limites-de-linterpretation/>
- *Le modèle de l'artiste dans le discours managérial : idées reçues et conséquences / Les Enjeux de l'information et de la communication*. (s. d.). <https://lesenjeux.univ-grenoble-alpes.fr/2015/supplement-b/06-le-modele-de-lartiste-dans-le-discours-managerial-idees-recues-et-consequences/>
- Lorelle, V. (2019, 26 mars). Design : la nature à l'œuvre. *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2019/03/26/design-la-nature-a-l-uvre_5441250_4497319.html
- Manzini, F. (2021, 3 février). “Esthétique 1958/59”, de Theodor Adorno. *Philosophie Magazine*. <https://www.philomag.com/articles/esthetique-195859-de-theodor-adorno>
- Martine, J. (s. d.). *La mimèsis comme imitation chez Platon et Aristote (2) - Cours et détours*. Cours et Détours. <https://jlma.over-blog.com/2023/02/la-mimesis-comme-imitation-2.html>

- Mogica-Bossard, M. (2014). Le théâtre « immersif » : l'expérience du spectateur est-elle une forme d'expérimentation ? *Représenter/Expérimenter*. <https://doi.org/10.58079/tm54>
- Montebello, P. (2016). Qu'est ce que le corps sans organes chez Deleuze (CsO) ? *Univ-tlse2*. https://www.academia.edu/23621950/Quest_ce_que_le_corps_sans_organes_chez_Deleuze_CsO_
- Nature | Philosophie magazine. (s. d.). *Philosophie Magazine*. <https://www.philomag.com/lexique/nature>
- NATURE : définition de NATURE. (s. d.). <https://www.cnrtl.fr/definition/nature>
- Opéra national de Paris. (2021, 18 mai). [EXTRAIT] *LE SONGE DUNE NUIT D'ÉTÉ* by George Balanchine (Hugo Marchand) [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=He1xjFFIg3I>
- Osmalin, P. (s. d.). *Le théâtre, un long parcours de « réenchantement » social* – Revue Quart Monde. <https://www.revue-quartmonde.org/10664>
- *Outils d'analyse de Spectacles*. (s. d.). <https://webetab.ac-bordeaux.fr/cite-gaston-febus-orthez/index.php?id=13948>
- *Over 9000 thousand !* (s. d.-a). Opéra National de Paris. <https://www.operadeparis.fr/saison-24-25/opera/madame-butterfly>
- *Over 9000 thousand !* (s. d.-b). Opéra National de Paris. <https://www.operadeparis.fr/apropos/theatres-et-ateliers/opera-bastille>
- PHANTASME : Définition de PHANTASME. (s. d.). <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/phantasme>
- Philippe Quesne - *La Mélancolie des dragons*. (s. d.). Centre Pompidou. <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/9XtWW5l>
- *Philosophie*. Jacques Darriulat. (s. d.). <https://www.jdarriulat.net/Auteurs/Kant/KantAnalBeau.html>

- PINEL, V. (s. d.). *DOGMA 95*. Encyclopædia Universalis. <https://www.universalis.fr/encyclopedia/dogma-95/>
- Potte-Bonneville, P. M. (s. d.). *Frédérique Aït-Touati : « Où se trouve le vivant dans nos cartes classiques ? »*. Pompidou+ - Centre Pompidou. <https://www.centrepompidou.fr/fr/pompidou-plus/magazine/article/frederique-ait-touati-ou-se-trouve-le-vivant-dans-nos-cartes-classiques>
- Pratiques de Corneille. (2012). *Dans Presses universitaires de Rouen et du Havre eBooks*. <https://doi.org/10.4000/books.purh.10236>
- Prulhiere, A. (2023, 19 décembre). Entre innovations et polémiques, focus sur La Sphère de Las Vegas. *Wethenew*. <https://wethenew.com/blogs/le-blueprint/lasphere-lasvegas-innovation-technologie-concerts-publicites-cinema-polemiques-pollution>
- PSS / Opéra Bastille (Paris, France). (s. d.). <https://www.pss-archi.eu/immeubles/FR-75056-520.html>
- Rodrigo, P. (2006). *Aristote. Une philosophie pratique*. <https://doi.org/10.4000/books.vrin.652>
- Scanff, Y. L. (2004, 1 avril). « Les paradoxes du sublime romantique : une sublimation du négatif » . <https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01492032>
- Scenographie, A. (2016, 20 mars). *Le scénographe du vide - Scénographe. Scénographe*. <https://www.olborne.com/blog/le-scenographe-du-vide/>
- *Situation rooms*. (s. d.). Rimini Protokoll. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/situation-rooms>
- TRÉMOLIÈRES, F. (s. d.-a). *CRITIQUE DE LA FACULTÉ DE JUGER* - Fiche de lecture. Encyclopædia Universalis. <https://www.universalis.fr/encyclopedia/critique-de-la-faculte-de-juger/>
- Vergote, A. (1959). Le symbole. *Revue Philosophique de Louvain*, 57(54), 197-224. <https://doi.org/10.3406/phlou.1959.4995>







© Lucie Jansch / Théâtre de la Ville



© Lucie Jansch / Théâtre de la Ville

Interview de S.Allain, accessoiriste à l'Opéra National de Paris (Bastille), 1e mars 2025.

Marie Desthomas : Pouvez-vous présenter votre parcours et votre rôle en tant qu'accessoiriste dans le milieu du spectacle?

S.Allain : Au départ, j'ai étudié aux Beaux-Arts de Rennes, mais avant ça, j'avais fait deux ans à la fac d'Histoire de l'art à Nantes. À l'époque, je me cherchais un peu. Finalement, ça ne me convenait pas, donc je suis parti aux Beaux-Arts de Rennes, où j'ai obtenu un DNAP (bac +3). J'ai ensuite fait une quatrième année, mais je me suis arrêté là, car je ne voyais pas l'intérêt de continuer en cinquième année.

Pendant mes études, j'ai commencé à travailler comme ouvrier au Théâtre National de Rennes, pour financer mes études — un peu comme ce que tu fais toi en ce moment. Je ne le savais pas à l'époque, mais je cotisais à l'AFDAS, ce qui m'a permis plus tard d'accéder à une formation dans les métiers du spectacle.

En parallèle, j'ai commencé à m'impliquer bénévolement dans de petites compagnies de théâtre. C'est là que je me suis rendu compte que ce qui me plaisait vraiment, ce n'était pas la sculpture, mais le travail d'accessoiriste. À l'époque, je ne savais même pas que ce métier portait un nom ! En faisant quelques recherches, j'ai rencontré l'accessoiriste de l'équipe du Théâtre National de Rennes, qui m'a parlé de la formation du CFPTS à Bagnolet.

Cette formation coûtait 27 000 euros, durait six mois, et débouchait sur un CAP. J'ai pu y accéder grâce à mes cotisations à l'AFDAS, puisque j'étais en CDI à l'époque. Ça a été un vrai tournant.

M.D : Est-ce que la formation du CFPTS est obligatoire pour exercer le métier d'accessoiriste ?

S.A : Aujourd'hui, on peut devenir accessoiriste sans passer par le CFPTS, mais à l'époque, c'était presque un passage obligé. La formation est très reconnue, que ce soit dans le spectacle vivant ou le cinéma.

Une fois mon CAP obtenu, j'ai quitté mon CDI à Rennes et j'ai commencé à travailler très rapidement à Paris. J'ai commencé avec Les Guignols de l'info, puis j'ai enchaîné : il y avait pas mal de demandes dans le secteur. Mon premier contrat intermittent, je l'ai eu avec l'Opéra, en 2008.

M.D : Quel est le rôle d'un accessoiriste sur un plateau ?

S.A : Sur un plateau, l'accessoiriste est avant tout au service du spectacle, des danseurs, des chanteurs. On est là pour distribuer les accessoires au bon moment, et pour effectuer des changements rapides — ce qu'on appelle les précipités — entre les scènes.

C'est un poste très contraint : on doit rester sur le plateau même si, parfois, on n'intervient que trois fois dans la soirée. Mais ces trois actions peuvent être cruciales. Si on les rate, c'est tout le spectacle qui peut être compromis. C'est vraiment important de comprendre que ce qui peut sembler anodin — comme tendre un verre d'eau au bon moment — peut avoir un rôle central.

Par exemple, hier soir, sur Pelléas et Mélisande, je devais tendre un verre d'eau à la chanteuse, à un moment précis, en suivant un top musical. J'étais positionné au loin de la scène, derrière un décor, ganté de noir, et je devais passer ce verre à travers des élastiques, pile au bon moment. C'est absurde vu de l'extérieur, mais sans ça, la scène ne fonctionne pas. C'est comme une partition, avec une précision millimétrée. Parfois, on court dans tous les sens, et c'est très stimulant. D'autres fois, on a moins à faire, et on se demande si on est vraiment utile. Mais ce qui est chouette à l'Opéra de Paris, c'est qu'il y a beaucoup de rotations de productions. On n'a pas vraiment le temps de s'ennuyer.

M.D : Depuis le début de votre carrière, avez-vous constaté une évolution de votre métier liée aux avancées technologiques ? Selon vous, ces innovations représentent-elles un frein pour certaines pratiques artisanales, ou au contraire, ouvrent-elles de nouvelles perspectives et enrichissent-elles votre travail ?

S.A : Je ne vois pas du tout ces avancées comme un frein, bien au contraire. Pour moi, ce sont des outils, même si ce sont des outils que je ne maîtrise pas encore. J'aimerais d'ailleurs continuer à me former, notamment sur l'impression 3D. C'est une technologie qui peut faire gagner énormément de temps, surtout sur des détails très précis.

Par exemple, quand je travaillais encore à Garnier, il y a trois ans, on a réalisé une mallette pour la Reine d'Angleterre dans le spectacle Ariodante. Il s'agissait d'une «mallette office», une réplique d'un objet utilisé pour porter les courriers et lettres officiels de la famille royale. Le metteur en scène tenait absolument à ce que l'accessoire ressemble à l'original qu'on voyait sur une photo. Le nom inscrit sur le coffret était légèrement en volume, et on ne savait pas trop comment le reproduire. On a tâtonné, essayé de découper à la main... Et puis un de mes collègues, qui maîtrisait l'impression 3D, a tenté un truc — et le rendu était super.

À ce moment-là, je me suis dit : « Oui, clairement, c'est le genre d'outil qui peut te sortir d'une impasse. » Ce n'est pas quelque chose qui va révolutionner notre métier, mais ça peut vraiment enrichir notre pratique et nous faire gagner un temps précieux.

M.D : — Et du coup, l'Opéra a-t-il investi dans une imprimante 3D ?

S.A : Je crois que oui. En tout cas, au service accessoires, Yves ou Adrien ont dû en acheter une.

M.D : Dans votre métier et avec votre poste actuel, avez-vous une certaine liberté pour proposer des idées au metteur en scène lors des échanges, ou est-ce principalement ce dernier qui impose sa vision ?

S.A : En théorie, je suis censé suivre les instructions que je reçois de mes supérieurs — ça peut être Marine, qui est cheffe de spectacle, ou encore Éric, Nicolas, etc. Mais ta question est vraiment intéressante, parce que dans les faits, ça peut être très différent selon les productions.

Je pense notamment à la création de L'Or du Rhin, une production autour d'un opéra de Wagner. Le metteur en scène, Calixto Bieito, travaillait avec une grosse équipe artistique, dont la décoratrice Rebecca Ringst. Le problème, c'est qu'elle n'avait pas grand-chose à nous proposer concrètement. Elle avait seulement réalisé un moodboard, c'est-à-dire un ensemble d'images glanées sur Internet, qu'elle aimait bien. Mais pour moi, c'était plus proche d'une présentation d'intentions que d'une vraie direction artistique. On était alors en répétition à Gounod, avec un petit local juste à côté. Pendant que deux d'entre nous étaient sur le plateau, les autres — dont moi — étaient dans ce local à réfléchir, à bricoler. On a commencé à fabriquer des robots humanoïdes pour remplir un décor de laboratoire, une idée que j'avais en tête, même si elle n'était pas explicitement mentionnée dans le projet de départ. En fait, comme Rebecca ne nous donnait pas de directives claires, on a pris l'initiative de proposer. Et ce qui est génial, c'est que ça lui a plu. Elle a validé la direction que je lui avais proposée, et elle a voulu qu'on poursuive dans ce sens. C'était vraiment gratifiant : je me suis éclaté, j'avais l'impression de retourner aux Beaux-Arts ! Marine, notre responsable, était ravie aussi. Travailler dans ces conditions, c'est un vrai plaisir.

Donc oui, sur le papier, je suis un exécutant. Mais dans la réalité, ça dépend énormément du projet, de l'équipe artistique, du metteur en scène, et aussi de ton expérience personnelle. Si tu arrives avec des idées, des références, et que tu sens qu'il y a de l'espace pour proposer, alors tu peux vraiment participer de manière créative.

M.D : Quelle est, selon vous, la limite entre le décor et l'accessoire ? Et comment s'articule la collaboration entre ces deux services dans le processus de création scénique ?

S.A : C'est une frontière qui est souvent assez floue, et qui dépend beaucoup des lieux, des équipes... et parfois même de la taille de l'objet concerné. Par exemple, dans un contrat, on va parfois décider qu'un bout de mobilier relève de l'accessoire plutôt que du décor, mais ce n'est pas toujours très clair.

En fait, les deux services sont étroitement liés, donc il est essentiel que les travaux de chacun restent cohérents avec l'identité du projet. Ça commence par un vrai souci d'harmonisation. Typiquement, on va aller à l'atelier décor pour voir quelles patines, quelles couleurs ils utilisent, afin que nos accessoires s'intègrent bien visuellement. C'est important qu'il n'y ait pas de rupture. À l'Opéra de Paris, le décor concerne souvent tout ce qui est monumental ou architectural : les murs, les sols, les grandes structures. Nous, on intervient dès qu'il s'agit de mobilier ou d'objets manipulés par les artistes. Mais encore une fois, la limite n'est pas toujours nette : parfois, on se retrouve avec un objet énorme — un lit avec un baldaquin de quatre mètres de haut, par exemple — et on pourrait penser que c'est du décor... alors qu'en réalité, c'est classé comme accessoire.

C'est pareil pour la frontière entre accessoire et costume. À la Comédie-Française, par exemple, c'est très bien défini : les sacs, les lunettes, les chapeaux, c'est du costume. Chez nous, à l'Opéra, ça peut aussi bien relever des accessoires que de l'habillement, selon les cas. Dès qu'on a une petite intervention de manipulation ou d'usage spécifique sur un objet, il peut très vite basculer dans la catégorie «accessoire». Donc au final, c'est un peu nébuleux, oui, mais c'est aussi ce qui rend le métier intéressant : il y a plein de zones d'intersection, de collaboration, et une vraie nécessité de dialogue entre les services.

M.D : Dans votre expérience, la nature est-elle un thème récurrent dans le monde de l'opéra et du ballet ?

S.A : Je dirais que c'est cyclique, mais oui, la nature revient régulièrement comme thème. C'est marrant que tu poses la question, parce que justement, si on reparle de la création de L'Or du Rhin de Wagner qu'on évoquait plus tôt, je suis récemment repassé aux ateliers décors, et ils travaillent déjà sur la suite — puisque tout le cycle est réparti sur trois ou quatre spectacles. Pour le prochain, ils vont réutiliser le même décor que pour L'Or du Rhin, cette grande boîte métallique très marquée visuellement.

Mais cette fois, à l'intérieur, vont être intégrés des arbres, disposés un peu partout sur scène. Ce seront des arbres très réalistes, du type forêt de sapins de Sibérie, mais avec une touche de fantaisie assez forte : certains seront retournés, comme arrachés, ou suspendus tête en bas, d'autres sembleront pousser depuis le fond de la scène vers la face, presque en flottant. C'est une approche assez onirique, presque surréaliste, et j'ai trouvé ça super intéressant visuellement.

Donc oui, les éléments naturels sont très présents, et souvent de manière forte. Il y a deux ans, on avait aussi fait un Don Giovanni avec une forêt que j'avais trouvée magnifique, très immersive. Ce genre de scénographie a un vrai impact, ça crée tout de suite une atmosphère. La nature, même revisitée, reste un levier puissant dans la mise en scène d'un opéra ou d'un ballet.

M.D : Y a-t-il aujourd'hui une réflexion écologique derrière les demandes des metteurs en scène et dans la réalisation des accessoires ? Le mot «éthique» a-t-il une place dans votre métier, et si oui, de quelle manière se manifeste-t-il ?

S.A : On n'en est malheureusement pas encore tout à fait là, même si la volonté commence à émerger, notamment du côté de l'Opéra. J'ai assisté à une conférence l'année dernière qui portait justement sur la notion d'écologie et sur le traitement plus vertueux des décors. C'est une question vraiment intéressante, surtout quand on sait qu'un décor peut parfois ne servir qu'une seule fois. Il est ensuite stocké dans un container, chargé sur un camion et envoyé très loin de Paris, souvent dans un hangar ou sur un parking en Normandie, en attendant peut-être d'être réutilisé... quatre ou cinq ans plus tard. Lors de cette conférence, il a été question de modularité. L'idée serait de créer une sorte de squelette de scène standardisé, commun à plusieurs maisons d'opéra — comme l'Opéra de Paris, celui de Madrid ou de New York — ainsi qu'aux théâtres nationaux. Ce squelette resterait fixe, et on viendrait l'habiller avec des éléments légers, un peu comme un système de Lego. On conserverait les structures de base dans les maisons, et on ne ferait circuler que les "peaux", c'est-à-dire les habillages de décor, beaucoup moins lourds à transporter.

C'est une piste de réflexion très intéressante... mais pour l'instant, je ne l'ai encore jamais vue mise en application concrète. À notre échelle, en tant qu'accessoiristes, je pense que nous avons déjà une forme de conscience écologique très ancrée. Le réemploi, c'est dans notre ADN. Personnellement, je récupère énormément d'objets, je fais régulièrement les encombrants, et je me demande toujours : "Est-ce que ça pourrait servir pour un spectacle ?" Ce serait vraiment dommage de jeter quelque chose qui pourrait avoir une seconde vie. Et dans notre métier, la récupération est souvent une vraie richesse.

M.D : Quelles sont les techniques et matériaux que vous privilégiez pour recréer des éléments naturels sur scène ? Par exemple, dans l'opéra Don Giovanni.

S.A : Justement, pour ce genre d'éléments comme les arbres, c'est assez courant que nous, les accessoiristes, en fabriquions — du moins tant que ce sont des arbres de taille raisonnable, disons jusqu'à 2m50 environ. Au-delà de cette taille, la commande passe souvent au service décor. Mais grâce à la formation du CFPTS, qui est très complète, on a acquis un vrai savoir-faire, notamment avec les modules sur la patine et le matiérage. On y apprend à reproduire des textures naturelles comme l'écorce d'arbre. Par exemple, on peut utiliser des matériaux composites : du plâtre, ou des copeaux de bois mélangés à une peinture assez épaisse. En déposant cette matière, on obtient un relief, une texture, qui rappelle vraiment celle d'une écorce.

Ce qui est passionnant, c'est que chaque accessoiriste développe ses propres techniques. J'ai énormément appris en observant et en échangeant avec des collègues plus expérimentés. On se transmet nos astuces, nos "recettes". Et finalement, la boîte à outils, elle se remplit un peu plus chaque jour. Être à l'atelier, c'est une vraie chance pour continuer à apprendre et expérimenter.

M.D : Avez-vous remarqué, dans votre métier, que certains types d'accessoires ou d'effets scéniques suscitent plus d'émotions chez les spectateurs ? Par exemple la pluie etc, est ce qu'il y a une « bonne recette » pour créer un lien sensible avec la salle ?

S.A : Oui, clairement. Ce qui fonctionne le mieux, selon moi, ce sont les éléments naturels : la pluie, la neige, le vent, la fumée... Tout ce qui fait appel aux sens et à une expérience physique, presque instinctive, du spectacle. C'est quelque chose qui touche directement le spectateur, sans passer par l'analyse.

Je pense par exemple à The Season's Canon de Crystal Pite, une chorégraphe canadienne que je trouve incroyable. J'ai eu la chance de travailler sur ce spectacle à Garnier. Il était monté sur Les Quatre Saisons de Vivaldi, mais remixées par Max Richter, un compositeur électronique qui travaille avec un label allemand. La musique seule est déjà très immersive, très puissante émotionnellement. Et à la toute fin du spectacle, après avoir traversé les quatre saisons, on arrive à l'hiver... et là, la neige commence à tomber sur scène. C'est simple, mais c'est magnifique. Il y a un vrai moment d'émotion collective, presque suspendu, dans la salle. C'est ce genre de détails qui crée une vraie connexion sensible entre la scène et le public.

Un autre exemple, c'est Play, également présenté à Garnier. C'est un spectacle qui retranscrit très bien les éléments. Ce que j'aime, c'est qu'on ne se contente pas d'admirer les objets ou les décors ; on est pris dans une atmosphère, on la ressent. Par exemple, face à un bel accessoire, on va se dire : « tiens, comment ça a été fabriqué ? », alors qu'avec de la fumée ou du vent, on est tout de suite dans l'émotion, dans le ressenti. Play part bientôt en tournée au Japon, mais j'espère qu'il reviendra à Bastille. Ce serait une belle opportunité de le retravailler, car c'est vraiment ce genre de spectacle qui montre toute la puissance sensorielle du théâtre.

M.D : Pensez-vous que la scénographie et les mises en scènes contemporaines s'éloignent de la reproduction fidèle pour aller vers une vision plus conceptuelle de la nature ?

S.A : Oui, je pense qu'il y a effectivement une évolution vers des visions plus conceptuelles. Il y a clairement des modes chez les metteurs en scène. En ce moment, on privilégie beaucoup les approches modernes, contemporaines, parfois très épurées. Cela dit, certains metteurs en scène parviennent à proposer des choses très actuelles tout en conservant une forme de lien avec la tradition, ce que je trouve intéressant.

Personnellement, je ne suis pas attaché à une esthétique traditionnelle — j'en ai eu pendant dix ans avec les décors peints à Garnier, et même si je pense qu'il est important de préserver ce patrimoine, aujourd'hui je suis vraiment attiré par les formes nouvelles, plus dynamiques, plus rythmées.

Une des tendances très marquées actuellement, c'est celle de la vidéoprojection. Et pour être honnête, parfois j'ai l'impression qu'on y a recours par peur du vide. Quand un scénographe n'a pas complètement abouti son travail de plateau, on vient "habiller" avec de la vidéo pour combler le manque. C'est comme si on redoutait qu'il ne se passe pas assez de choses sur scène. Du coup, on mise sur des projections pour apporter une animation, une ambiance. Mais ça peut donner un effet redondant, et je pense que le public commence à s'en lasser. Cela dit, il y a aussi des contre-exemples. Par exemple, hier soir j'ai travaillé pour la première de Pelléas et Mélisande, et là, la vidéoprojection était vraiment réussie. Elle était très onirique, elle servait bien le propos, et comme le plateau était extrêmement minimaliste, ça créait un bel équilibre. C'était presque un rêve chanté, tout en lenteur et en finesse. Et le public a vraiment bien réagi, donc quand c'est bien fait, ça fonctionne.

En résumé, la scénographie contemporaine tend à se détacher du réalisme, mais tout dépend de l'intelligence de l'approche et de la manière dont les outils — comme la vidéo — sont utilisés : soit pour enrichir le propos, soit pour masquer un vide.

M.D : Auriez-vous des recommandations de spectacles ou d'artistes qui, selon vous, explorent particulièrement bien cette question ?

S.A : Oui, il y a un lieu que je trouve vraiment intéressant pour ça, c'est le Théâtre du Peuple à Bussang. Alors je n'y suis encore jamais allé personnellement, mais j'ai plusieurs amis qui ont travaillé là-bas, notamment pendant les saisons d'été. Et ce qui est vraiment particulier dans ce théâtre, c'est que chaque mise en scène doit intégrer une ouverture sur la forêt.

En gros, à un moment du spectacle, le fond de scène s'ouvre pour laisser apparaître la forêt réelle. C'est une contrainte imposée à tous les metteurs en scène, mais qui devient une véritable richesse poétique. Du coup, tu te retrouves dans une boîte noire classique de théâtre, et tout à coup — paf — la forêt surgit, avec la lumière naturelle, la météo du moment, les bruits du vent ou des oiseaux... C'est hyper fort visuellement et sensoriellement.

Et ce qui est beau, c'est que cette nature-là, elle change à chaque représentation. Selon l'heure, la lumière du jour, ou même la pluie, l'expérience est différente, ce qui donne une vraie dimension vivante au spectacle. Franchement, je trouve ça trop cool.

Moi-même je n'ai pas encore eu la chance d'y travailler ou même d'y assister, mais c'est clairement un lieu que je garde en tête. Je me dis qu'il faudrait vraiment que j'aille vivre ça un jour, au moins une fois.

M.D : Encore merci pour le temps que vous m'avez accordé.

Interview de Maguelonne Pessaque, accessoiriste à l'Opéra National de Paris (Bastille), le 14 mai 2025.

Marie Desthomas : Depuis le début de votre carrière, avez-vous constaté une évolution de votre métier liée aux avancées technologiques ? Selon vous, ces innovations représentent-elles un frein pour certaines pratiques artisanales, ou au contraire, ouvrent-elles de nouvelles perspectives et enrichissent-elles votre travail ?

Maguelonne Pessaque : Je dirais que dans mon expérience, le métier n'a pas profondément changé depuis mes débuts à l'opéra, du moins pas en ce qui concerne l'essence du travail d'accessoiriste. C'est un métier encore très ancré dans le geste artisanal, dans le savoir-faire manuel, dans la transmission de techniques éprouvées. Que ce soit dans la fabrication des accessoires, des éléments de mobilier ou dans leur manipulation sur le plateau, on reste très attaché à une forme de tradition. Les technologies, bien sûr, évoluent autour de nous, mais elles ne s'imposent pas nécessairement dans notre quotidien. À l'opéra, les habitudes sont tenaces et c'est à la fois une limite et une richesse. L'intégration de nouvelles pratiques techniques peut parfois sembler difficile dans des institutions aussi structurées, mais je ne dirais pas que c'est un frein. Il y a une forme de liberté : chacun peut choisir d'en faire usage ou non, selon les besoins et les projets. Pour ma part, je crois qu'il est essentiel de préserver ce lien au faire, au tangible. Ce n'est pas une opposition aux technologies, mais plutôt une attention à ce qu'elles ne viennent pas effacer ce qui fait la richesse de notre travail : l'intelligence de la main, la connaissance des matières, l'écoute des interprètes et des scènes. Ces savoirs-là sont vivants, ils nous relient à quelque chose d'essentiel. Alors, oui, les innovations peuvent ouvrir des perspectives mais à condition qu'elles viennent en soutien, pas en remplacement.

M.D : Quelle est, selon vous, la limite entre le décor et l'accessoire ? Et comment s'articule la collaboration entre ces deux services dans le processus de création scénique ?

M.P : C'est une question complexe, justement parce que la frontière entre le décor et l'accessoire est souvent mouvante. Elle n'est pas figée, et dépend beaucoup de la nature du spectacle, de la scénographie, et parfois même de l'organisation propre à chaque maison. En règle générale, on considère que le décor constitue la structure, l'enveloppe, les murs, les sols, les volumes principaux tandis que les accessoires sont les objets qui viennent « habiter » cet espace : les meubles, les éléments portés ou manipulés par les interprètes, les objets de jeu. Mais dans la pratique, les choses ne sont pas toujours aussi claires. Un luminaire suspendu, par exemple, peut relever de l'équipe décor si c'est un élément intégré à l'espace, ou de l'accessoiriste s'il a une fonction dramatique ou manipulable. À l'inverse, un simple tapis au sol peut être géré par les machinistes si sa position est liée au plateau scénique. Ces zones d'ambiguïté, plutôt que de créer des conflits, permettent souvent une forme de souplesse. Cela dit, lorsqu'on est embauché comme accessoiriste, il existe une définition claire de notre champ d'action, et cela nous aide à savoir jusqu'où on peut aller. Mais ces définitions sont là pour guider, pas pour enfermer. Ce qui compte, c'est la fluidité dans la collaboration et la clarté dans les échanges, car au final, tout converge vers une seule chose : faire que le spectacle fonctionne.

M.D : Dans votre expérience, la nature est-elle un thème récurrent dans le monde de l'opéra et du ballet ?

M.P : Oui, je dirais que la nature est un thème très récurrent, que ce soit à l'opéra, au théâtre ou dans le monde du ballet. C'est vraiment quelque chose de fondamental, sur lequel on peut tous s'appuyer. Il y a quelque chose de très universel dans le rapport à la nature, qui parle immédiatement, aussi bien aux artistes qu'au public. Et je crois que c'est aussi un thème qui reste agréable à interpréter, parce qu'il ouvre beaucoup de possibilités sensibles et scénographiques.

Je me souviens notamment d'un spectacle que j'avais vu à Toulouse, *Le Vaisseau fantôme* de Wagner, à l'Opéra du Capitole. C'était une mise en scène très forte, dans laquelle la nature jouait un rôle presque oppressant. On était plongé dans un univers marin très stylisé, avec des jeux de matières, de lumières, de mouvements qui évoquaient la mer, le vent, la tempête. Ce n'était pas une représentation réaliste, mais plutôt une atmosphère, une sensation de nature en tension, comme un paysage intérieur. Il y a aussi un autre exemple qui m'a beaucoup marqué : *L'Élixir d'Amour* de Donizetti, dans une mise en scène d'Adriano Sinivia, à l'Opéra National de Bordeaux. Là, on est dans un univers plus léger, rural, très lumineux. Et ce qui était vraiment saisissant, c'était ce choix sonore pendant l'entracte : on entendait des cigales dans la salle, comme si la campagne continuait d'exister même quand le rideau était baissé. C'était très subtil, mais très fort. Ce genre de détail prolonge l'univers du spectacle jusque dans l'espace du spectateur. Il y avait une continuité, une immersion. Après, c'est vrai que nous, en tant que techniciens ou accessoiristes, on n'est pas forcément dans une posture de réflexion artistique directe. Ce n'est pas nous qui portons la vision du spectacle, ce rôle revient au metteur en scène. Mais ça ne nous empêche pas de nous poser des questions, surtout quand on voit l'effet que certains choix peuvent produire. Il y a des moments où on sent que tout est juste, que la matière, l'objet, le son, tout participe à une même émotion. Et même si on n'est pas à l'origine de cette émotion, on y contribue. C'est aussi ça qui rend ce métier passionnant.

M.D : Y a-t-il aujourd'hui une réflexion écologique derrière les demandes des metteurs en scène et dans la réalisation des accessoires ? Le mot «éthique» a-t-il une place dans votre métier, et si oui, de quelle manière se manifeste-t-il ?

M.P : Malheureusement, je dirais qu'il n'y a pas encore, aujourd'hui, de véritable réflexion écologique généralisée dans notre domaine, du moins pas de manière systématique dans les demandes des metteurs en scène ou dans la conception des accessoires.

Bien sûr, certaines personnes commencent à se poser des questions, il y a des prises de conscience individuelles, mais ça reste encore assez marginal. Ce que je peux dire, c'est qu'on est confronté à une vraie problématique en ce qui concerne la réutilisation des accessoires et des décors. Il arrive souvent que des éléments soient stockés pendant des années, parfois dix ans, sans jamais être ressortis. Ils sont conservés, au cas où, pour un éventuel remontage ou une reprise, mais dans les faits, beaucoup de choses dorment dans les réserves, sans seconde vie. C'est là qu'on voit les limites du système actuel. Je pense, en tout cas, qu'il y a un vrai besoin de faire évoluer les pratiques. Et j'ai envie de croire que les choses peuvent changer, progressivement. Il y a des réflexions qui émergent, des initiatives plus vertueuses qui commencent à se développer, mais on est encore loin d'un fonctionnement globalement éthique ou écologique. Le mot «éthique», justement, on ne l'emploie pas toujours dans notre quotidien professionnel, mais il pourrait avoir toute sa place. Pour moi, il se manifesterait dans des choix plus conscients : par exemple, dans le fait de privilégier la récupération, le réemploi, ou encore de repenser les modes de fabrication pour limiter le gaspillage. C'est un chantier important, qui va demander du temps, de la volonté collective, et sans doute un changement de mentalité à plusieurs niveaux de la chaîne de création.

M.D : Avez-vous remarqué, dans votre métier, que certains types d'accessoires ou d'effets scéniques suscitent plus d'émotions chez les spectateurs ? Par exemple la pluie etc, est ce qu'il y a une « bonne recette » pour créer un lien sensible avec la salle ?

M.P : Oui, je pense qu'il y a effectivement des effets scéniques ou des éléments concrets qui ont un impact émotionnel plus fort que d'autres, aussi bien pour le public que pour les équipes techniques. Il y a une sorte de vérité sensible qui passe parfois par des choses très simples.

Par exemple, tout ce qui touche à des éléments naturels, la pluie, le vent, les odeurs, la matière organique... Ce sont souvent des choses qui nous atteignent plus directement, presque physiquement. Je me souviens très bien d'un spectacle à l'Opéra de Paris, c'était Orphée, vers 2015 ou 2016, dans l'amphithéâtre Bastille. Pour ce projet, on avait littéralement fait pousser de l'herbe sur le plateau. Pendant une semaine, avec les collègues, on s'était occupé de la faire pousser, pour qu'elle soit parfaite au moment où le public arriverait. Et ce qui était très fort, c'est que l'herbe n'était pas seulement sur scène, elle était aussi dans les gradins. Les spectateurs étaient assis dans l'herbe. Il n'y avait pas besoin d'artifices. La scénographie était très simple, mais les objets, les matières, la présence du végétal suffisaient à faire passer une émotion. Et même pour nous, en tant que techniciens, ça avait quelque chose de différent. Je pense que ça rejoint ce que tu explores dans ton travail : ce lien entre le corps, l'espace et la sensation. Parce qu'en fin de compte, ce n'est pas toujours la reconstitution fidèle de la nature qui touche, mais plutôt la manière dont elle est convoquée et interprétée.

Pour l'opéra, c'est avant tout la voix, et c'est probablement l'un des moyens les plus puissants d'envahir un espace, de le faire vibrer. Alors quand cette force vocale rencontre une scénographie sensible, organique, il peut se créer quelque chose de très fort. Il y a des moments où tout fonctionne ensemble : le son, la matière, la lumière et ça produit une forme d'évidence émotionnelle. Je n'avais jamais vraiment formulé la question ainsi, mais maintenant que tu m'y fais penser, je trouve ça passionnant de se demander : est-ce qu'on peut vraiment faire ressentir la nature par la représentation ? Ou bien est-ce qu'on ne fait que la suggérer, l'évoquer ? Et comment le corps, sur scène, devient le relais de cette sensation ? Il y a aussi le travail de Vincent Macaigne, au théâtre, que je te conseille d'aller voir ou d'étudier. Il y a chez lui une manière très brute, très physique, de faire exister les choses, parfois dans un chaos apparent, mais toujours avec une vraie densité d'émotion. C'est un bon exemple, je pense, de théâtre où le sensible prend le dessus, et où la matière qu'elle soit naturelle ou non devient un vecteur d'expérience pour le spectateur.

M.D : Pensez-vous que la scénographie et les mises en scènes contemporaines s'éloignent de la reproduction fidèle pour aller vers une vision plus conceptuelle de la nature ?

M.P : Alors oui, je dirais que ça dépend vraiment beaucoup des directions artistiques, en fait. Chaque directeur ou directrice d'opéra amène sa propre sensibilité, et ça se ressent dans la programmation, dans les choix de metteurs en scène, et forcément dans la manière dont on représente la nature sur scène. Par exemple, quand Nicolas Joel était à la tête de l'Opéra de Paris, donc entre 2009 et 2014, on était plutôt sur une ligne assez classique. Il y avait beaucoup de reprises d'œuvres du répertoire, dans des mises en scène assez traditionnelles. C'était cohérent avec sa vision, assez respectueuse des formes établies. Et puis avec l'arrivée de Stéphane Lissner en 2014, il y a eu un vrai tournant. Il a invité des metteurs en scène plus contemporains, parfois même très conceptuels comme Romeo Castellucci par exemple et là, on a vu apparaître des propositions beaucoup plus audacieuses, plus symboliques aussi dans la manière de traiter les sujets, y compris la nature. Aujourd'hui, avec Alexander Neef, qui est arrivé en 2020, on est un peu dans un entre-deux. Il y a une volonté de faire dialoguer les esthétiques : on garde des grands classiques, mais on les confie parfois à des artistes plus actuels, ou alors on programme aussi des créations plus expérimentales. C'est une forme d'équilibre, qui permet aussi d'ouvrir l'opéra à des publics différents. Donc oui, la représentation de la nature, comme celle de beaucoup d'autres thématiques, elle change vraiment en fonction de qui est aux commandes à ce moment-là.

M.D : Auriez-vous des recommandations de spectacles ou d'artistes qui, selon vous, explorent particulièrement bien cette question ?

M.P : Alors oui, depuis qu'on a commencé à discuter de ton sujet, plusieurs spectacles me sont revenus en tête. Et je pense que je pourrais t'en recommander d'autres un peu plus tard, au fur et à mesure qu'ils me reviennent. Mais déjà, il y en a un qui m'a particulièrement marquée, notamment en lien avec cette idée du corps dont tu me parlais. C'était un diptyque chorégraphique présenté à l'Opéra de Paris : Sharon Eyal – Mats Ek. Il réunissait une création, *Vers la mort*, et une reprise de *Appartement*. C'était vraiment une soirée de danse contemporaine assez saisissante.

Ce qui était fort, au-delà de la performance elle-même, c'est qu'à la fin du spectacle, il y avait un moment où les danseurs invitaient le public à les rejoindre. Les spectateurs pouvaient danser avec eux dans la salle, au plus près des corps. Il n'y avait plus vraiment de séparation entre scène et gradins. C'était un moment très beau, très simple, mais extrêmement puissant, parce qu'il instaurait une forme d'échange direct, presque charnel, entre les artistes et le public. Alors bien sûr, ça n'arrivait qu'à la fin du spectacle, pas pendant, mais ça laissait une vraie impression de lien.

Je me souviens aussi d'un autre moment très marquant dans *Appartement* : la fameuse « marche des aspirateurs ». C'est une séquence un peu absurde, très décalée, où les danseurs déambulent sur scène avec des aspirateurs... et en fait, ça devient une sorte de chorégraphie du quotidien, très concrète, presque burlesque, mais qui fait aussi écho à des gestes très simples et très humains. Là encore, c'est le corps qui parle, qui dit quelque chose sans mots, et je trouve que ça rejoint bien ta réflexion sur la sensation, sur ce qui se passe au-delà du décor. Et puis, il y a eu un autre spectacle, il faudra que je retrouve le nom exact, où on avait lancé des tracts dans la salle, un peu comme des tracts de propagande, tu sais, comme ceux qui étaient largués d'avions à une époque. Cette fois, c'était dans un contexte artistique, bien sûr, et c'était nous, les accessoiristes, qui étions en charge de ça. Ce moment où les papiers tombaient dans la salle, où chaque spectateur pouvait en attraper un, ça créait un vrai échange. L'accessoire quittait la scène pour devenir quelque chose que le public possédait, qu'il tenait entre ses mains. Ce n'était plus seulement un élément visuel : c'était un lien.

Alors oui, ces exemples ne parlent pas directement de nature, au sens strict. Mais ils touchent à cette idée que tu développes dans ta dernière partie, sur la scénographie qui dépasse les frontières traditionnelles du théâtre. Le lien entre la salle et la scène, la manière dont le spectateur est inclus, intégré physiquement à l'expérience, c'est quelque chose de vraiment fort. Et je crois que ça, ça peut aussi ouvrir un chemin vers une autre façon de représenter le sensible y compris la nature.

M.D : Encore merci pour le temps que vous m'avez accordé.



