

Transformer la poésie en matière

Entretien avec Guy-Claude François

Irène Sadowska-Guillon

Numéro 63, 1992

Scénographie : suite

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27972ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Sadowska-Guillon, I. (1992). Transformer la poésie en matière : entretien avec Guy-Claude François. *Jeu*, (63), 48–54.

Transformer la poésie en matière

Entretien avec Guy-Claude François

Pour Guy-Claude François (né en 1940 à Berck, Pas-de-Calais), la scénographie n'a pas de frontières, et la théâtralité ne se restreint pas aux lieux traditionnellement voués au spectacle. «Le monde est un théâtre», disait Shakespeare; «tout lieu est un décor», semble dire Guy-Claude François qui, à travers ses réalisations scénographiques successives, non seulement ne cesse d'annexer, de s'approprier et de théâtraliser des espaces existants dits non théâtraux, mais encore en invente de nouveaux, tel un créateur tout puissant.

Du théâtre, du spectacle, il connaît tous les secrets pour y avoir exercé tous les métiers : régisseur, entre autres au Théâtre la Bruyère et aux Folies Bergère (1961); peintre de décor à l'Opéra de Paris (1963); maquettiste; directeur de scène au Théâtre Récamier (1965-1967); directeur technique au Théâtre du Soleil (1967-1979); décorateur de théâtre, d'opéra et de cinéma; concepteur de lieux de spectacles, d'espaces et de bâtiments culturels; professeur de scénographie — entre autres à l'Institut d'études théâtrales de Paris et à l'Université de Louvain en Belgique. On compte parmi ses réalisations de scénographe d'exposition et de scénographe d'architecture l'IRCAM du Centre Pompidou, la Cartoucherie de Vincennes, le Palais Omnisports de Paris-Bercy, la Cour d'honneur du Palais des papes en Avignon, de même que la reconversion de la Grande Halle de la Villette. Le parcours de Guy-Claude François est aussi long que diversifié.

Guy-Claude François.

Depuis 1968, il est le scénographe attitré du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine. Il a par ailleurs conçu des décors pour de nombreux autres grands créateurs, dont Otomar Krejča, avec qui il a fait une quinzaine de spectacles, Antoine Bourseiller et Jean-Claude Penchenat. Il a travaillé dans les salles d'opéra et les salles de théâtre les plus renommées du monde. Enfin, il a transformé, conçu et aménagé de nombreux autres espaces et lieux de représentation.

Boulimique et conquérant, élargissant toujours le champ de ses activités, Guy-Claude François a fini par prendre aussi possession de l'espace



fluide et éphémère du cinéma où, le temps d'un tournage, l'imaginaire se convertit en réel.

Inclassable, ne s'inscrivant dans aucun mouvement ni aucune école esthétique, Guy-Claude François, avec l'ardeur qui le caractérise, travaille à la fois sur plusieurs projets. Notre entretien marque une pause dans son travail sur le lieu de tournage, dans le décor dont il est le maître d'œuvre, du dernier film au titre énigmatique, *L 627*, de Bertrand Tavernier. Parallèlement à ce film sur la prostitution et la drogue à Paris en 1991, il conçoit dans un musée du sud de la France une exposition sur les Cathares, replonge dans l'antiquité grecque avec le décor des *Euménides*, l'ultime épisode des *Atrides* d'Ariane Mnouchkine, et prépare la scénographie du spectacle des *Marionnettes sur l'eau du Viêt-nam*, présenté sur le lac Léman à Lausanne. Parmi ses autres projets et réalisations, on note : un opéra en Allemagne — *Alceste* de Gluck —, la scénographie de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques d'hiver à Albertville, le décor d'un spectacle méditerranéen créé en Tunisie, sans compter plusieurs constructions de théâtres. Tel un chef devant son pupitre dirigeant un orchestre, Guy-Claude François est dans son élément dans cette diversité de disciplines, de formes de travail, d'espaces, d'époques et de sujets qu'il traite en virtuose.

Ayant reçu une formation scénographique académique, très vite vous débordez le domaine du décor théâtral proprement dit en intervenant comme architecte et inventeur d'espace...

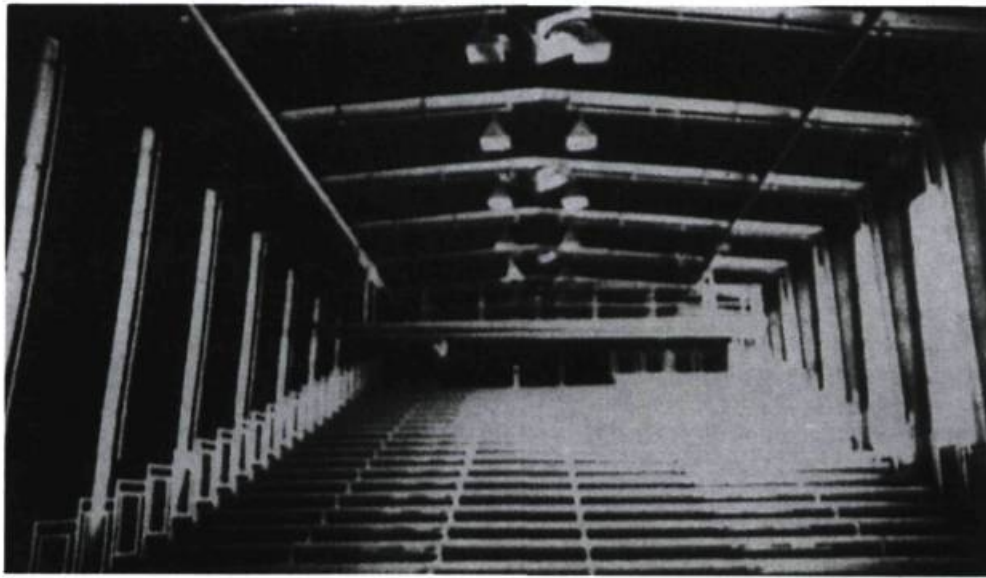
Guy-Claude François — J'ai en effet une formation scénographique classique : après le bac, j'ai suivi les cours de l'École du Louvre et ensuite l'École de la rue Blanche (École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre) dont l'enseignement, très classique, prépare des décorateurs à œuvrer dans les cadres du théâtre traditionnel. C'est à partir du moment où j'ai rencontré Ariane Mnouchkine et sa troupe du Théâtre du Soleil que je me suis intéressé à l'intégration du théâtre dans des espaces non destinés au théâtre. Cela a, par conséquent, suscité chez moi un intérêt plus marqué pour l'architecture. Ce travail à la Cartoucherie a été déterminant pour ma carrière. Cette démarche correspondait à la fois à un goût personnel et à la nécessité qui s'est manifestée dans les années soixante, de sortir le spectacle de la convention du lieu traditionnel.

Que vous a appris l'aventure à la Cartoucherie? Quelles autres expériences ont formé votre rapport à l'espace, à l'architecture du lieu du spectacle?

G.-C. F. — Au Théâtre du Soleil, j'ai découvert une sorte de liberté de création. Elle pouvait faire peur dans la mesure où, à l'époque, il n'y avait pas de théorie reconnue sur l'espace théâtral et qu'à la Cartoucherie, on parlait de rien, à savoir d'un bâtiment qui n'avait pas de repères, de point d'appui, de cadre de scène, etc., comme dans un théâtre traditionnel. Il fallait tout inventer, tout marquer. C'est le traitement du vide que je trouve intéressant dans ce type d'espace. Cela m'a entraîné à travailler sur la conception et la construction des théâtres, qu'ils soient de type traditionnel ou bien qu'il s'agisse de lieux réhabilités. Je crois que le cinéma m'a aussi appris cela. J'aime beaucoup travailler en studio, mais j'aime aussi cet exercice qui consiste à prendre un lieu, que ce soit un bâtiment, un espace campagnard ou le bord de la mer, et le transformer, l'organiser en fonction des besoins de la mise en scène.

En quoi consiste essentiellement pour vous la différence dans l'approche d'un espace théâtral et d'un espace cinématographique?

G.-C. F. — D'un point de vue général, très conceptuel, je ne trouve pas qu'il y ait beaucoup de différences. J'aborde ces deux domaines avec le même esprit dans la mesure où, sur l'écran ou sur la scène, il faut que l'espace soit signifiant d'une situation, d'un personnage, au premier coup d'œil. Au cinéma, quand la caméra, en deux secondes, croque un endroit, un accessoire, une couleur, il faut



«Au Théâtre du Soleil, j'ai découvert une sorte de liberté de création. [...] Il fallait tout inventer, tout marquer. C'est le traitement du vide que je trouve intéressant dans ce type d'espace. Cela m'a entraîné à travailler à la conception et à la construction des théâtres, qu'ils soient de type traditionnel ou bien qu'il s'agisse de lieux réhabilités.» Reconversion de la Piscine de Chatenay-Malabry et de la Halle aux grains de Blois par Guy-Claude François, architecte du spectacle.

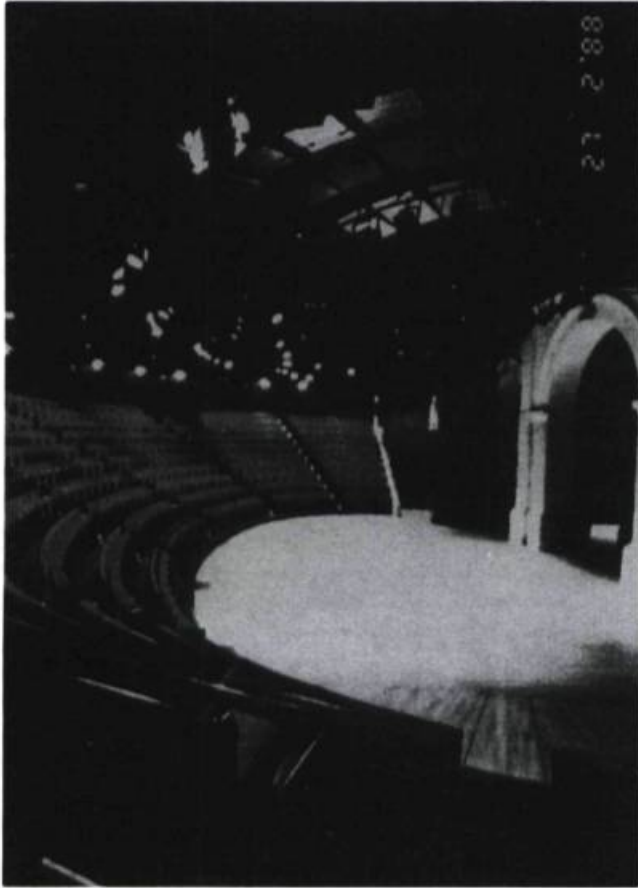
que le spectateur comprenne immédiatement de quoi il s'agit. Il n'en va pas autrement au théâtre, même si l'on fait des décors métaphoriques, transposés. Je crois que dans les deux cas, que ce soit le cinéma ou le théâtre (réaliste ou abstrait), la fonction du scénographe, sa démarche et son approche conceptuelle sont les mêmes. Les différences dans le travail sont essentiellement d'ordre technique. Au cinéma, il y a le cadre qui peut s'agrandir ou se réduire, l'instantanéité dans le décor, la possibilité de montage dont le scénographe doit tenir compte. Au théâtre, en revanche, il y a une certaine permanence et une immobilité de l'image.

Ayant été directeur technique de plusieurs théâtres, vous avez acquis une connaissance pratique de leur fonctionnement. Quels avantages tirez-vous de ce savoir dans votre travail de scénographe?

G.-C. F. — Quand je fais un film ou un spectacle, même si l'espace utilisé est un lieu traditionnel, la conception est le résultat de la convergence aussi bien de la richesse du lieu qui existe que du décor que je vais y mettre ou de l'aménagement que je vais y faire. Ma formation technique me permet de percevoir tout de suite l'utilité qu'on peut tirer de tel ou tel accident de l'architecture, d'un volume ou d'une couleur. Je n'ai pas de problèmes d'aller et retour avec les techniciens parce que, quand je conçois quelque chose, presque par réflexe, je sais comment cela sera construit.

Il y a, dans votre parcours, des suivis de travail avec certains créateurs comme Otomar Krejča et, en particulier, le compagnonnage avec Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil. En quoi ces collaborations ont-elles nourri et fait évoluer votre démarche?

G.-C. F. — Avec Krejča, j'ai plus appris sur la fonction de la scénographie, notamment son rapport à l'acteur. Il a un besoin essentiel d'établir un rapport entre l'acteur et les objets que l'acteur va manipuler et les espaces dans lesquels l'acteur va jouer. On pourrait dire la même chose du Théâtre du Soleil, dans la mesure où l'espace est conçu en même temps qu'on répète, donc il y a un aller et retour continu, mais ce rapport est plus global alors que chez Krejča il se situe au niveau des petits détails. Il a une façon de décrire un personnage, quand il parle à ses acteurs, qui est tellement précise qu'elle enferme d'une certaine manière l'acteur dans un carcan qu'il lui a dessiné. Il invente au



personnage une histoire très précise avec toute la psychologie, dont l'espace doit être lui aussi porteur. Cette précision n'empêche pas qu'avec lui, je fais des décors qui ne sont pas réalistes mais très transposés et métaphoriques. Avec Krejča, j'ai beaucoup appris sur cette proximité de l'acteur et du décor.

Au Théâtre du Soleil, on pourrait dire que pour chaque spectacle on construit un théâtre et non pas un décor.

Si, au tout début du Théâtre du Soleil, il y a eu comme une construction des origines, une prise de possession du lieu à travers les divers modelages de l'espace, on a l'impression aujourd'hui que le Théâtre du Soleil s'est «installé» dans tous les sens du mot en se fixant et en fixant son espace : le rapport public-scène se répétant maintenant d'un spectacle à l'autre. Dans Sihanouk, l'Indiade et les Atrides, on retrouve à peu près la même disposition du lieu. C'est l'espace du jeu seulement qui prend des formes différentes. On pourrait en conclure que votre intervention à la Cartoucherie se réduit aujourd'hui au seul plateau...

G.-C. F. — En effet, encore que dans *les Atrides* la scénographie prend en charge l'environnement du plateau : avant d'atteindre sa place, le spectateur doit traverser des fouilles archéologiques. Je crois que cette apparente «fixation» du lieu tient à une évolution d'Ariane Mnouchkine qui, finalement, a fait une démarche de connaissance du théâtre. Elle a appris le théâtre en même temps qu'elle en faisait et chacun des spectacles était une étape vers cette connaissance. À l'heure actuelle, elle s'attache beaucoup à la qualité du

texte, à l'histoire proprement dite. Cela suppose une plus grande stabilité des spectateurs qui doivent se concentrer pour écouter et comprendre cette histoire. Il n'empêche que dans tous les spectacles, même quand les spectateurs se déplaçaient d'une scène à l'autre, comme dans *l'Âge d'orou* dans 1789, il y avait toujours le rapport frontal entre les acteurs et le public; seul le mouvement changeait.

Vous menez de front plusieurs projets en travaillant avec des créateurs différents, mais vous rejoignez toujours Ariane Mnouchkine à chaque nouvelle création. En quoi cette collaboration qui dure depuis plus de vingt ans vous fait-elle progresser aujourd'hui?

G.-C. F. — Je progresse dans le sens où elle progresse aussi. Par exemple, l'appui qu'elle prend depuis quelque temps sur le texte suppose une approche différente de l'architecture qui le reçoit. Je me sens toujours attaché affectivement au Théâtre du Soleil et impliqué directement dans son évolution. Mais mon indépendance et mes diverses collaborations me permettent aussi de jeter un regard extérieur sur cette évolution.

Votre tout dernier décor pour le Théâtre du Soleil est celui de «l'épopée» grecque les Atrides, créée par Ariane Mnouchkine. Les divers épisodes de cette épopée : Iphigénie, Agamemnon, les Choéphores et les Euménides s'inscrivent dans un décor unique qui évoque de par son architecture à la fois le lieu antique

du théâtre, sans le reconstituer, et une arène. Quelle a été l'idée générique de ce décor?

G.-C. F. — Ce dispositif a été conçu en répétant les pièces et s'est déterminé par rapport aux questions concrètes qu'Ariane s'était posées sur sa mise en scène, par exemple : qu'est-ce qu'elle allait faire du chœur quand il n'avait rien à faire? C'est une question qu'on se pose d'ailleurs souvent quand on monte les tragédies antiques. En salle de répétition, il y avait un panneau, une sorte de palissade, et un acteur s'est caché derrière à un moment donné, un peu comme cela se passe dans les corridas, dans les arènes. Cela nous a suggéré une idée pour faire disparaître le chœur quand on n'a pas besoin de lui sur le plateau. À partir de là, j'ai conçu une architecture cohérente avec le bâtiment et les nécessités du spectacle. Et puis finalement, en le faisant, l'idée s'est renforcée, non plus sur le plan fonctionnel : c'est-à-dire les acteurs pouvant jouer avec le mur, se cacher, être dessus, être devant, etc., mais aussi sur l'image métaphorique de l'arène — un jeu de mort entre deux puissances —, qui constitue l'idée générique de ces trois tragédies. Cette option architecturale était aussi une manière de retourner aux sources et de retrouver le lieu classique du théâtre grec, sans pour autant l'avoir copié. Et cette démarche nous a conduits à recréer des sites archéologiques, expression de la recherche des racines au théâtre, en les reliant en même temps à l'histoire de la Cartoucherie, du Théâtre du Soleil.

L'idée d'un lieu unique était-elle pour vous une évidence dès le départ?

G.-C. F. — Pour moi, le théâtre est quelque chose qui, essentiellement, se construit autour d'un acteur qui crée son propre espace, mental évidemment, et par conséquent son espace architectural. Un décor est réussi quand l'histoire est racontée dans un seul espace. Cet exercice est très difficile parce qu'il y a le risque de faire du Appia, que j'apprécie, mais qui donne des espaces qui pourraient servir à d'autres pièces. Pour moi, l'objectif c'est en effet de créer un espace qui soit supporté par les spectateurs pendant deux ou trois heures et qui soit précisément adapté à ce spectacle-là et pas à un autre. Quand on est obligé de faire des modifications, il y a déjà une première concession. L'espace unique fonctionne sans aucune modification, parce que c'est au fond une histoire à plusieurs épisodes. Cela tient aussi au fait qu'au Théâtre du Soleil les acteurs sont habitués à créer leur propre espace. Il est par conséquent dérisoire de concevoir des décors représentatifs.

Dans l'espace dépouillé — sans objets ni accessoires — des Atrides, vous faites intervenir un seul élément mobile, dans diverses situations, une sorte de machine : un char qui arrive, se retire et qui crée aussi un effet de surprise. Quelle est la fonction de ce char et de ces ingérences dans l'espace vide?

G.-C. F. — C'est une entrée théâtrale : l'arrivée du héros autour de qui tourne toute l'histoire. C'est une manière aussi d'annoncer un dénouement ou un carrefour de l'histoire. Ariane Mnouchkine voulait le montrer de façon forte, plus forte que la seule entrée de l'acteur. Pour cette raison, les portes du fond sont réservées aux entrées du char sur lequel arrive le héros. L'idée de char apporte aussi l'idée de scène, de tribune.

Comment définiriez-vous aujourd'hui, dans la perspective de votre parcours, votre attitude par rapport aux esthétiques et aux modes de travail des scénographes?

G.-C. F. — Je n'arrive guère à la définir parce que je suis trop attaché d'abord à faire beaucoup de choses en même temps. Je ne conçois pas mon métier en fonction des diverses disciplines que je pratique : théâtre, cinéma, opéra, mais plutôt comme un travail qui me confronte à une matière. Je dis souvent que notre métier consiste à transformer la poésie en matière. En regard de cette définition, n'aborder qu'une seule discipline : le théâtre, le cinéma ou l'opéra serait, d'une certaine manière, restrictif. Je suis attiré par d'autres moyens d'expression, dans le domaine de la scénographie,

L'Avare de Molière. Mise en scène d'O. Krejča. Scénographie de Guy-Claude François. «Avec Krejča, j'ai beaucoup appris sur cette proximité de l'acteur et du décor.»



qui sont liés à la théâtralité de la vie comme, par exemple, des expositions, des musées, l'aménagement urbain. Je me sens très proche, au sens intellectuel, de l'artisan qui transforme une matière. Dès lors, il ne s'agit plus de lui donner une forme mais un esprit, une âme. Je ne suis pas du tout attaché aux esthétiques. D'ailleurs, je n'ai pas l'impression d'avoir un style ou un langage. Je suis à la fois libéré et contraint par la matière. Ce que j'appelle la matière, c'est l'architecture, la lumière, le volume.

En abordant un sujet, un projet, vous laissez-vous imprégner uniquement par les matériaux et l'idée directrice du projet ou faites-vous intervenir dans votre approche des références et des modèles qui vous ont formé intellectuellement et artistiquement?

G.-C. F. — Je ne cherche pas à transposer, d'un projet à l'autre, une sorte d'univers artistique ou un système de références. Je suis influencé différemment et ponctuellement pour chaque création. J'établis souvent un rapport avec des peintres comme Turner ou le Tintoret, avec le photographe Brassai également. Ce rapport est très lié à la conception du spectacle à mettre en œuvre. Et je tiens à cette souplesse. J'aborde souvent en même temps plusieurs projets sans qu'il y ait des interférences. En ce moment, par exemple, je travaille simultanément sur les Cathares dans le sud de la France, à la préparation du film de Bertrand Tavernier et, au théâtre, sur *les Euménides*, la dernière partie des *Atrides* d'Ariane Mnouchkine, enfin sur le décor du spectacle *les Marionnettes sur l'eau du Viêt-nam* qui sera présenté à Lausanne sur le lac Léman.

Quel rapport au réel établissez-vous dans votre travail?

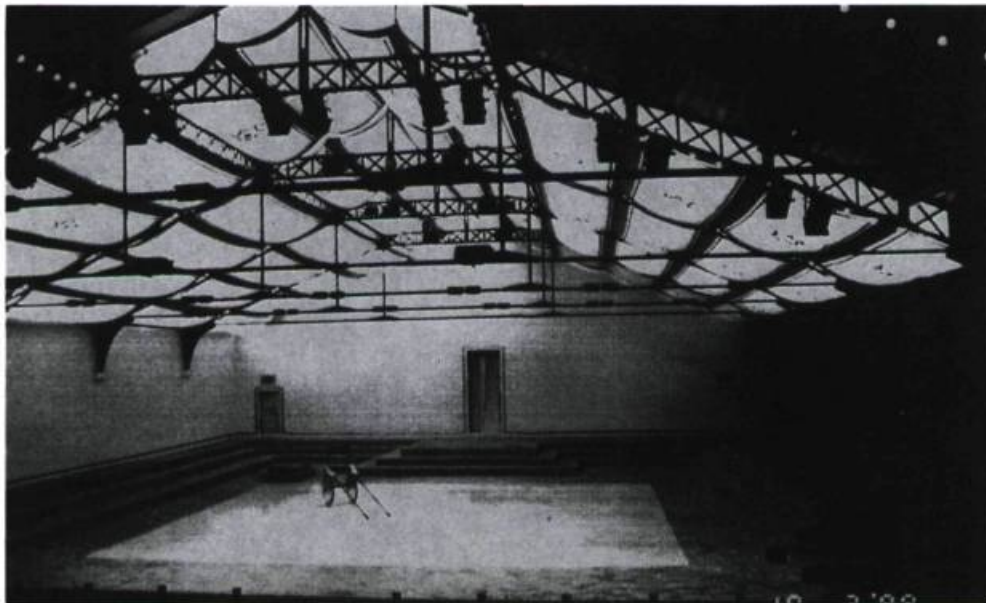
G.-C. F. — Je capte le réel non pour le reproduire mais en vue de m'en imprégner. En même temps — et cela vient de ma formation de technicien —, je repère les éléments réalistes, je les regarde beaucoup, car leur situation n'est jamais le fait du hasard mais le résultat d'un esprit, d'une culture. Et en les regardant de très près, j'essaie d'en déceler justement l'esprit. C'est l'esprit qui me sert, mais je ne dédaigne pas le regard sur les choses les plus concrètes, les détails. Avant que le décor ne soit présenté, je vérifie, jusqu'au moindre détail, son fonctionnement, sa logique. Je m'assois dans chaque chaise, je contrôle tout avec une attention quasi maniaque, je m'invente l'histoire de chaque chose, la façon dont le personnage va la manipuler, etc. Qu'il s'agisse d'un décor réaliste ou transposé, tous ces détails sont pour moi extrêmement importants.

Vous faites partie du collectif de direction de la revue L'Actualité de la scénographie, qui s'adresse aux professionnels et couvre à la fois l'architecture théâtrale, tout ce qui est progrès technique dans la fabrication du spectacle, autant sur le plan de la scénographie proprement dite que du son, de l'éclairage, ainsi que la création et la gestion artistique. Quelle place la revue occupe-t-elle dans votre activité? À quel besoin répond-elle?

G.-C. F. — Cette revue, fondée en Belgique par un ami, Arik Joukovsky, a été reprise en France par Michel Gladysky. Tout comme l'enseignement, mes activités au sein de la revue me forcent à réfléchir sur ma pratique et à théoriser ma démarche.

D'un autre point de vue, il m'apparaît indispensable qu'un média dispense les informations sur le nouveau matériel technique disponible et présente aux techniciens et aux décorateurs les divers aspects de la création artistique d'aujourd'hui. D'autant plus que son rayonnement est international. La revue est fidèle en cela à la pratique de notre métier.

Propos recueillis par **Irène Sadowska-Guillon**



L'Indiade d'Hélène Cixous. Mise en scène d'Ariane Mnouchkine. Scénographie de Guy-Claude François.