

LA SCÉNOGRAPHIE, UN ART À *PART ENTIÈRE* ?

Ondine Bréaud-Holland

Presses Universitaires de France | « Nouvelle revue d'esthétique »

2017/2 n° 20 | pages 51 à 59

ISSN 1969-2269

ISBN 9782130792536

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2017-2-page-51.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

ONDINE BRÉAUD-HOLLAND

La scénographie, un art *à part entière* ?

DES FAITS FAVORABLES

S'il me fallait répondre à cette question aux allures un peu provocatrices, je commencerais par quelques faits marquants : Akram Kahn, invitant Anish Kapoor à participer à la création de *Kaash*, Peter Sellars sollicitant Bill Viola pour *Tristan et Isolde*, Sidi Larbi Cherkaoui, appelant à ses côtés Antony Gormey pour *Sutra* puis pour *Babel*, etc. Le « scénographe » ici est un artiste aussi renommé que celui qui le sollicite, que le premier soit vidéaste ou sculpteur à l'origine, le second, metteur en scène ou chorégraphe.

Je poursuivrais avec ce que le Festival d'Avignon a posé comme principe, il y a quelques années. Quelle que soit la légitimité de la querelle qui l'a frappé en 2006, quelle que soit l'opinion de Jean-Pierre Han sur le problème de la transversalité des arts (« une vieille lune ^[1] ! »), la situation change sensiblement. L'œuvre de l'artiste invité fait l'objet d'une double monstration : à la fois sur le plateau scénique, lieu de la représentation théâtrale, et hors de cet espace, c'est-à-dire dans des endroits pouvant accueillir des expositions.

Ainsi, pour prendre quelques exemples au service d'un principe devenu récurrent, Jan Fabre exposant sa propre sculpture en bronze dans la ville (*L'Homme qui pleure et l'homme qui rit*) et dévoilant son travail plastique à la Maison Jean Vilar (*For intérieur*), alors qu'il investit en même temps, en tant que metteur en scène, chorégraphe et scénographe, quatre espaces équipés pour le spectacle, dont la Cour d'honneur du Palais des Papes (*Je suis sang et L'histoire des larmes*) ; Romeo Castellucci proposant une installation (*Paradiso*) à l'église des Célestins, alors qu'il monte deux spectacles dans deux lieux différents du festival (*Inferno* et *Purgatorio*) ; William Kentridge diffusant, dans la chapelle du Miracle, des films issus de petites sculptures filaires en mouvement (*Da Capo*), alors qu'il signe au même moment un spectacle (*Refuse the hour*) à l'Opéra Grand Avignon. Or – et c'est là que le jeu du « double plateau » devient insidieux – la scénographie

1. « La fausse querelle d'Avignon », in *Le Cas Avignon*, Montpellier, éditions L'Entretemps, 2005, p. 156.

de la pièce de Kentridge échoit en réalité à quelqu'un de nettement moins connu que lui : Sabine Theunissen. Le programme de *Refuse the hour* la mentionne dans la distribution ; sa présence, lors d'une rencontre avec le public, en offre la claire démonstration.

Pour rester dans le domaine des arts vivants, j'ajouterais les cas où l'œuvre de l'artiste semble littéralement se dédoubler, en glissant d'un espace à un autre. Du Grand Palais en 2007 (*Chute d'étoiles*) à l'Opéra Bastille en 2009 (*Am Anfang, in the beginning*) par exemple. Mêmes tours de ciment effondrées, ou presque, mêmes gravats accumulés et autres fragments de paysages désertés. « Je ne suis pas un illusionniste, ce que je fais est réel », disait Anselm Kiefer au sujet de son intervention en tant que metteur en scène, créateur-costumes et décorateur !

Quant à la scénographie d'exposition, elle réclame moins souvent que la scénographie de spectacle la présence de grands noms des arts plastiques. Toutefois, il lui arrive de confier à des artistes de renom la mise en valeur des expôts, l'organisation du parcours et la tonalité affective de l'ensemble, bref quantité de tâches qui dépassent largement celles du muséographe sans les remplacer pour autant. Le cas du MAK à Vienne est intéressant à cet égard. C'est à Tadashi Kawamata que le directeur ^[2] de ce musée consacré aux arts appliqués confie en 2014 la conception de la salle dédiée aux objets japonais, coréens et chinois. Que se passe-t-il alors ? Plus de vitrines comme en temps normal, mais la mise en place d'une sorte de structure (vitrine/sculpture/installation ?) qui, par son ampleur, tend à l'emporter sur les artefacts qu'elle abrite. Survalorisation de ce qui, d'habitude, ne doit pas faire l'objet d'une attention particulière ? Passage « du plaisir des œuvres à une scénographie du plaisir », pour reprendre le titre d'un article d'Agnès Lontrade ^[3] ? Quelle que soit la manière dont Tadashi Kawamata a envisagé son intervention pour le MAK, elle porte bien l'empreinte de son style, sa signature.

Notons enfin qu'il arrive qu'un nom connu de la scène artistique contemporaine intervienne à plus d'un titre dans un projet d'exposition collective. Didier Faustino par exemple, à Venise en 2013, avec *Unattained Landscape*. Comment participe-t-il à cet événement consacré à la culture contemporaine nipponne ? En tant que co-commissaire, scénographe et artiste.

UN FOND D'INQUIÉTUDE

Que ces faits, devenus monnaie courante, aient contribué à faire entrer la scénographie dans le domaine de l'art, cela est évident. Qu'ils aient dissous totalement tout ce qui pouvait résister à son « artification » – pour faire écho au thème d'un congrès de la société française d'esthétique sur l'extension du domaine des arts ^[4] –, cela est moins sûr. C'est ce que j'avancerais, au risque de

2. Il s'agit alors de Christoph Thun-Hohenstein.

3. In *L'Œuvre en scène ou ce que l'art doit à la scénographie* (textes réunis par Claire Lahuerta), *Figures de l'art*, PUPPA, 2010, n° 18.

4. Congrès des 4 et 5 juin 2015.

contrarier l'Union des scénographes ou les auteurs de l'article « scénographie » du Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art, de Jacques Morizot et Roger Pouivet : « [...] art à part entière ^[5] » pour Marc-André Risacher et Jean-Marie Thomasseau qui signent l'article scénographie, « art de concevoir l'espace propice à la représentation, ou présentation publique d'une œuvre, d'un objet, d'un événement », dans les textes officiels de l'Union des scénographes (UDS). Autant de formules qui rassurent, certes, mais jusqu'à quel point ? Car persistent trop de barrages, d'ordre conceptuel essentiellement, pour que soit définitivement actée l'appartenance de la scénographie au domaine de l'art. Si je me réfère à la situation actuelle, certains facteurs rendraient sa candidature fragile et incertaine.

Tout d'abord, nombreux sont les scénographes qui ne jouissent d'aucun prestige hors du cercle professionnel, Sabine Theunissen par exemple, que j'ai citée à propos de la pièce *Refuse the hour*. Comme pour renchérir sur l'idée d'un effacement – symbolique – de sa personne, la scénographe de William Kenridge avouait dans une interview ne pas voir dans son travail « une ligne esthétique particulière ^[6] ». Manque largement contrebalancé par sa capacité à saisir les attentes, sur le plan esthétique, de ceux qui la sollicitent, d'un projet à un autre ^[7]. Mentionnons maintenant les noms de Raymond Sarti et de Nathalie Crinière, de Nicky Rieti et Emmanuel Clolus. Il y a fort à parier qu'ils produiraient le même effet, c'est-à-dire peu de réactions, que ces scénographes revendiquent une esthétique ou pas, qu'ils lui soient toujours fidèles ou non. Peu de réponses à l'appel de ces noms, en dehors du champ professionnel et de quelques amateurs pointus, attentifs au moindre aspect d'une exposition et/ou d'un spectacle vivant. Sur un autre plan et pour le dire autrement, tous les scénographes n'obtiennent pas la faveur d'un Hubert Damish écrivant de très belles pages sur les travaux pour la scène de Titina Maselli, ou de Jean-Christophe Bailly se penchant sur les peintures de Gilles Aillaud ! À part quelques autres cas, il est difficile de dire qu'une littérature de poids existe sur l'œuvre des scénographes, contrairement à celle des artistes qui attirent l'attention de nombreux critiques d'art et de philosophes ! Personnalités discrètes du monde de l'art, dans un monde qui ne valorise pas nécessairement la discrétion ! Voilà, il me semble, une des raisons du discrédit sur la discipline/l'art qu'ils pratiquent, une raison de l'hésitation, encore perceptible chez certains, de placer la scénographie au même rang, par exemple, que l'installation.

À ce premier facteur, j'en ajouterai un deuxième : l'image d'une pratique technicienne, plus proche d'un travail de traduction que de composition. À ce propos, j'ai le souvenir d'une rencontre avec le scénographe du Teatro Due à Parme, en Italie ^[8]. Étrange métier que celui de cet homme qui m'avouait remplir selon les cas deux rôles différents. Pour les productions au budget limité, il était en charge de la scénographie, de sa conception à sa mise en œuvre. Pour les productions mieux dotées financièrement, il était toujours responsable de la scénographie, mais dans un sens différent : exécution d'un projet conçu par une

5. « Autour des années 1970, cette réflexion conceptuelle, d'ordre esthétique et philosophique, sur les moyens et les fins du spectacle, se poursuit en poussant metteurs en scène et techniciens de plateau à sortir des lieux habituellement consacrés au théâtre, pour y exercer leur pratique. Conjointement, elle aboutit à un mouvement de refus de voir l'œuvre des scénographes réduite à n'être qu'une tâche de décoration ou d'ingénierie. De la sorte, le terme *scénographie*, longtemps laissé sous le boisseau, reprit alors l'usage d'une acception élargie, définissant un art à part entière qui, grâce à des moyens toujours plus perfectionnés, cherche à penser l'espace d'un acte spectaculaire en le structurant, au théâtre, en fonction d'une mise en scène particulière, hors du théâtre en tenant compte de contraintes circonstancielles », Entrée scénographie (et scénologie), Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art, Armand Colin, 2012, p. 394.
6. « Je ne suis pas sûre qu'il y ait une ligne esthétique dans ce que je fais [...]. Je ne la vois pas parce que ce n'est pas mon métier, au départ » Entretien réalisé avec Marie Pellegrino en 2014 à l'ESAP, non publié.
7. « En fait, c'est ça que j'aime dans mon métier. Je viens toujours en second. Je suis au service de ce que l'on me demande de mettre en espace et en images », *idem*.
8. En mai 2015, lors de la visite des ateliers de scénographie du Teatro Due.

personnalité invitée qui lui avait fourni des dessins ou des croquis ; il lui restait à les déchiffrer comme on déchiffre une partition. Définition du scénographe difficile à stabiliser, incertitude par rapport à son autorité, hésitation quant à son statut, etc. Inutile d'insister sur ce que produit ce type de situations !

Comme troisième facteur fragilisant la candidature de la scénographie au rang d'*art à part entière*, j'évoquerai cette réalité dérangeante qu'est l'événementiel, catégorie associée (vieux dada !) à la société du spectacle et autres phénomènes visant au divertissement des foules ^[9]. Et, même s'il arrive que des comités importants fassent appel à des noms célèbres du monde de l'art pour imaginer la scénographie de grands événements populaires (la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques par exemple), on imagine mal un Philippe Parreno remplacer un Thierry Riétif, l'auteur de la savante et complexe œuvre-exposition *Anywhere out of the World* (Palais de Tokyo, 2013), celui des scénographies-décors du Puy du Fou !

LEVER TOUT MALENTENDU : QUELQUES PREUVES À L'APPUI

À ces facteurs, fruits de mes observations directes plutôt que d'une volonté de travailler à partir de ce que serait le paradigme de l'art, au sens contemporain du terme, s'ajoutent d'autres raisons. Il faudrait les évaluer dans leur impact négatif sur la représentation – au sens doxique du terme – de la scénographie, par rapport à l'idée que l'on se fait de l'art en 2017. Que l'incidence de ces éléments soit forte ou faible, il n'en demeure pas moins qu'un effort a été accompli, il y a quelques années, en faveur de la scénographie ; effort pour la faire passer, auprès des esprits critiques, de l'autre côté du miroir en surenchérisant sur ce qui la ferait *tenir* du côté de l'art. Autrement dit, malgré un contexte plus que favorable, encouragé par la présence des plasticiens sur scène, un appareil théorique fut produit autour de cette activité qui se déployait tous azimuts et attirait sur elle les regards. Reconduire le débat sur la scénographie en tant qu'*art à part entière* à travers des approches conceptuelles nouvelles, consolider l'image que l'on devrait s'en faire à l'aide de preuves et d'arguments divers, et inventer des formules-étendards à son endroit, voilà ce que firent un ensemble de penseurs (directeurs d'écoles d'art, critiques et théoriciens de l'art). S'ils prirent inégalement en compte le travail définitoire et historique mené par l'Union des scénographes, ils s'aidèrent, pour mener à bien leur entreprise, d'artistes/scénographes, de formation souvent moins technique qu'artistique (Pierrick Sorin ^[10], Peter Missotten ^[11], Boris Achour ^[12]...) dont les témoignages pouvaient être précieux. L'aide d'une personne comme Bernard Blistène fut également requise. Commissaire de l'exposition *Un théâtre sans théâtre* (2007), il contribua à poser deux idées fondatrices des réflexions alors engagées, à savoir que le théâtre avant-gardiste s'était entièrement construit contre le théâtre classique et l'idée, par exemple, de décors peints ; et que la théâtralité avait infiltré les arts plastiques à partir des années 1960, n'en déplaise à Michael Fried !

9. Même si la société du spectacle devient à son tour un sujet d'inspiration pour des artistes, comme en a témoigné l'exposition *Au-delà du spectacle* (centre Pompidou, 2000-2001).

10. Voir *Les Arts plastiques et la scène*, colloque de scénographie/scénologie du Pavillon Bosio, 16 et 17 décembre 2009, Monaco.

11. Voir *Mise en scène du réel*, *idem*, 13 et 14 décembre 2011, Monaco.

12. Voir *L'Expérience de l'exposition, réception et temporalité*, *idem*, 18 et 19 décembre 2013, Monaco.

Ces discours, j'ai cherché à les analyser en m'appuyant, entre autres textes, sur l'ouvrage *La scène circulaire aujourd'hui* ^[13], le numéro 18 de *Figures de l'art : L'œuvre en scène, ce que l'art doit à la scénographie* ^[14], les volumes I et II de *Qu'est-ce que la scénographie ?* ^[15], et certains numéros de la revue *Pavillon* ^[16], laquelle rend compte des colloques de scénographie/scénologie organisés chaque année par l'École Supérieure d'Arts Plastiques de Monaco ^[17]. À ce sujet, *artifex* ne serait-il pas opératoire et opportun, pour aider les étudiants, artistes-scénographes en herbe, à résoudre les contradictions internes qu'ils rencontrent quant à leur image et identité futures ?

Pour revenir aux preuves entrant dans l'argumentation générale, j'en ai dégagé trois principales. Là encore, le travail ne prétend pas à l'exhaustivité.

Premièrement, la *preuve historique* : elle passe par le repérage des artistes importants du xx^e siècle s'étant adonnés, à une période de leur vie, à cet « art de construire l'espace propre à la représentation... » ou à toute autre opération visant à « dramatiser » l'espace – dramaturger, devrait-on dire ! – pour des spectateurs donnés. Ainsi, Kandinsky, en 1928, imaginant des « projets de théâtre » alors qu'il enseigne au Bauhaus – Bernard Blistène le rappelle dans un entretien au sujet de sa fameuse exposition *Un théâtre sans théâtre* ^[18]. Ainsi, Marcel Duchamp qui, à la demande d'André Breton, met en scène l'organisation spatiale de l'exposition surréaliste de 1947. Virginie Pouzet-Duzer s'arrête sur sa proposition en rappelant les débats esthétiques que cette exposition avait soulevés à l'époque ^[19]. Bien que le terme « scénographie » ne s'installe à nouveau dans le domaine du théâtre qu'à partir des années 1960 et reste étranger au domaine de l'exposition jusqu'à une date récente, il intervient dans ce travail de pointage historique. Par ailleurs, est aussi souligné le fait que des hommes de théâtre, « décorateurs » et dramaturges, aient été les auteurs de dessins et de sculptures immédiatement assimilables à des courants ou mouvements artistiques connus (constructivisme, surréalisme, art informel ou *Arte Povera*). Citée de façon régulière dans toute approche historico-esthétique de la scénographie, la figure de Tadeusz Kantor illustre à elle seule cette idée. Pour être efficace, rien de mieux donc que d'énumérer certaines figures importantes de l'histoire de l'art qui auraient pratiqué la scénographie, même si l'on peut regretter que les argumentateurs n'aillent pas plus loin dans l'analyse des différences, c'est-à-dire des écarts de toutes sortes entre l'œuvre scénographique et celle qui échapperait à ce domaine ^[20] –, même s'il est difficile dans certains cas de faire le départ entre la première et la seconde. Dans une allocution intitulée *Remarques sur Art-sculpture-espace*, Heidegger reprenait l'idée qu'il avait retenue d'un critique d'art réputé : « L'art, c'est ce que font les artistes importants ^[21]. » Imaginons que la scénographie soit le fait de ces mêmes artistes, et activons le syllogisme !

Deuxièmement, la *preuve par l'art* ou ce qui fonderait encore son territoire : peinture et architecture en premier lieu. Elles surgissent dès que l'on fait l'effort

13. *La Scène circulaire aujourd'hui : synthèse et perspective*, Colloque Centre de recherches en arts et esthétique, université de Picardie Jules Verne, Montpellier, L'entretemps, 2015.

14. *Op. cit.*

15. *Études théâtrales*, n° 53 (vol. I) et n°s 54-55 (vol. II), Louvain, Centre d'études théâtrales, 2015.

16. *Pavillon, une revue de scénographie/scénologie, Scénographie d'auteur*, avril 2009, n° 2, *Les arts plastiques et la scène*, juin 2011, n° 3, *Mise en scène du réel*, mai 2013, n° 6, *L'expérience de l'exposition, réception et temporalité*, janvier 2015, n° 7, École supérieure d'arts plastiques de la ville de Monaco.

17. Cette école a fait le pari, dès 2003, de développer un enseignement en art et en scénographie. C'est en y enseignant moi-même que j'ai pu observer de près autant d'enthousiasme que de difficultés à penser cette relation.

18. « Un théâtre sans théâtre », entretien de Bernard Blistène et Bertrand Raison, in *Scénographie d'auteur, pavillon*, n° 2, *op. cit.*, p. 17-18.

19. « Le surréalisme en 1947 : scénographie », in *L'Œuvre en scène ou ce que l'art doit à la scénographie, op. cit.*

20. On pense ici à ce qu'écrivait Diderot dans son *Discours de la poésie dramatique* : « La peinture théâtrale s'interdira beaucoup de choses que la peinture ordinaire se permet. Qu'un peintre d'atelier ait une cabane à représenter, il en appuiera le bâti contre une colonne brisée ; et, d'un chapiteau corinthien renversé, il fera un siège à la porte. En effet, il n'est pas impossible qu'il y ait une chaumière, où il y avait auparavant un palais. Cette circonstance réveille en moi une idée accessoire qui me touche, en me retraçant l'instabilité des choses humaines. Mais, dans la peinture théâtrale, il ne s'agit pas de cela. Point de distraction. Point de supposition qui fasse dans mon âme un commencement d'impression, autre que celle que le poète a intérêt d'y exciter. Deux poètes ne peuvent se montrer à la fois avec tous leurs avantages. »

21. *Remarques sur Art-sculpture-espace*, Paris, Payot et Rivages, 2009, p. 15-16.

de revenir à l'étymologie de « scénographie » et à certains moments constitutifs de son évolution. Voilà à quoi invite Chantal Guinebault-Szlamowicz, entre autres, dans un article qui puise au *Petit traité de scénographie* ^[22] et à une belle documentation historique ^[23]. Si l'auteur évoque les décors peints, introduits du temps de Sophocle (*dixit* Aristote), c'est surtout la conception extérieure et intérieure des théâtres italiens de la Renaissance qui l'intéresse, avec les Serlio, Bibiena, Buontalenti et autres génies. Je n'irai pas plus loin dans l'explication de ce que la scénographie doit à la découverte de la perspective et à l'architecture en général : elle traverse certains articles des ouvrages que j'ai mentionnés, elle fonde le projet éditorial de l'anthologie *Du décor à la scénographie* ^[24]. De nombreux projets utopistes, tel le « théâtre total », imaginé en 1927 par Gropius pour Piscator, y sont en effet évoqués.

Si un air de famille lie la scénographie à la peinture et à l'architecture, un autre la rattacherait au cinéma. Les textes que j'ai cités y font allusion, non pas à travers des spectacles qui usent largement d'écrans et de systèmes de projections sophistiqués (tendance qu'incarneraient Ivo van Hove et Krzysztof Warlikowski notamment), mais à travers des témoignages de scénographes, à présent créateurs-lumière : Éric Soyer, par exemple, qui rappelait dans un colloque sur « la scène circulaire aujourd'hui » combien il était important que les spectateurs de *Cercle/Fiction* (2010) s'éprouvent comme des spectateurs de cinéma plongés dans le noir d'une *black box*. Par des moyens scéniques appropriés, profondeur de champ et travelling peuvent être recréés ^[25].

Par rapport au cinéma, je me demande d'ailleurs si la manière dont Georges Didi-Huberman a défini la scénographie dans une conférence intitulée « Éloge de la table ou la scène hétérotopique ^[26] » n'a pas quelque chose à voir avec le rabatement d'un art légitimité, sur ce qui serait un art à l'image encore floue, au statut indéterminé – même si l'entrée du 7^e art au sein de l'Académie des Beaux-Arts est extrêmement récente. Art du montage et du démontage, telle est la proposition de Georges Didi-Huberman... Sans doute, d'autres lectures que celles que j'ai effectuées révéleront-elles d'autres airs de famille, d'autres zones de recouvrement et phénomènes d'entr'expression entre la scénographie et des arts différents : la littérature en particulier qui, si elle fut hier synonyme de « scénographie », au sens d'une capacité à décrire toutes sortes de réalités extérieures, par le verbe essentiellement, revient aujourd'hui en force avec l'idée de narration ou de mise en récit d'un texte sous-jacent. Cela, dans certaines expositions.

Troisièmement, la *preuve intellectualiste* : la scénographie comme une *cosa mentale* et non comme une activité technique peu productrice d'idées originales. Beaucoup recourent à cette preuve en installant parfois un doute sur la part qui revient au scénographe et celle qui revient à son interlocuteur principal, qu'il soit metteur en scène ou commissaire d'exposition. Ainsi,

22. *Petit traité de scénographie* (textes choisis par Marcel Freydefont), Joca seria, 2007.

23. « Fondements de la scénographie moderne, étymologie, histoire et esthétique », in *L'Œuvre en scène ou ce que l'art doit à la scénographie*, op. cit.

24. *Anthologie commentée de textes sur l'espace scénique* (réunis par Romain Fohr), Lavèrune, L'Entretiens, 2014.

25. « L'exploration d'un théâtre sensible », in *La Scène circulaire aujourd'hui*, op. cit.

26. « Éloge de la table ou la scène hétérotopique », in *Les Arts plastiques et la scène*, Pavillon, n° 3, op. cit.

Véronique Lemaire, expliquant à propos de *Philoktetes* comment Léo de Nijs (et/ou Raven Ruëll) a/ont conçu un dispositif scénique circulaire qui contredirait, dans l'utilisation même qu'en font les acteurs, ce que ce dispositif matérialise *a priori* : une vision holistique du monde, impensable évidemment à l'époque du théâtre dit post-dramatique ^[27]. À propos de scénographie comme activité conceptuelle dotée d'un pouvoir critique, il serait bon de se pencher sur le recours fréquent au concept de dispositif. S'en servir, n'est-ce pas d'emblée l'inscrire dans le champ de la pensée philosophique (Foucault, Deleuze, Agamben...) ou d'un contexte particulier dont l'horizon reste politique ? Personne discrète du monde de l'art, disais-je ; discrète mais dotée d'un certain pouvoir, proposerai-je maintenant.

Activité intellectuelle (même si le scénographe agit parfois par intuition) pour faire de l'autre, c'est-à-dire du spectateur, un sujet esthétique actif, au sens émotionnel et intellectuel du terme... Cette idée de la scénographie, je l'ai trouvée exemplifiée, en son second volet, dans la description que Chantal Guinebault-Szlamowicz fait d'un des espaces-clés de l'exposition *Kreyol Factory* (2010) : « La mer de carton s'offre en vision panoramique, porteuse de tous ces objets, avec un effet de distanciation qui stimule le regard critique du spectateur [...]. Pas de fascination cependant à cette place, mais plutôt l'acquisition d'une connaissance qui nécessite un détachement de cette immersion dont le regardeur a fait l'objet pendant tout le parcours ^[28]. » Reconnaissons qu'un tel discours fait du scénographe, en l'occurrence Raymond Sarti, non seulement un « calculateur » hors pair de la « place regardée des choses » – comme le disait Roland Barthes, souvent cité par les scénographes eux-mêmes – mais encore l'instigateur d'un « méta-texte ». Sans doute est-il normal de créditer de valeurs essentielles le territoire que l'on défend (dans une interview sur cette même exposition, Raymond Sarti dit à peu près la même chose ^[29]) mais force est de constater à quel point les discours sur la scénographie la rendent ou voudraient la rendre porteuse « d'un discours critique et politique » sur le monde qu'elle désigne.

INVENTIONS LANGAGIÈRES : EFFICACITÉ ET LIMITES

Voilà pour les principaux arguments en faveur d'une reconsidération – au double sens du terme – de la scénographie. Parallèlement à la production de ces arguments – d'autres seraient à chercher –, des expressions furent inventées. Cela, il y a une bonne dizaine d'années, dans la même perspective. Parmi ces expressions, j'aimerais en examiner deux : « Scénographie plasticienne » proposée par Claire Lahuerta en référence à la distinction, opérée à la fin des années 1990 par Dominique Baqué, entre une photographie qui resterait centrée sur son médium et une photographie qui viendrait croiser les arts plastiques ^[30], et « scénographie d'auteur » par Michel Enrici ^[31] en référence à ce moment particulier du cinéma,

27. « *Philoktetes*, d'après Sophocle et Heiner Müller », in *La Scène circulaire aujourd'hui*, op. cit.

28. « Vagues et résonances dans la scénographie d'exposition : l'approche de Raymond Sarti », in *L'Œuvre en scène ou ce que l'art doit à la scénographie*, op. cit., p. 38.

29. Au sujet du promontoire, Raymond Sarti dit en effet : « [...] de même que celui-ci m'a paru indispensable pour permettre aux visiteurs de "prendre du recul" et de reprendre corps individuellement pour accéder à un regard critique », entretien avec Raymond Sarti, in *L'Œuvre en scène ou ce que l'art doit à la scénographie*, op. cit., p. 40.

30. Sans pouvoir dire exactement à quel moment l'expression apparaît sous sa plume, on la rencontre dans le texte « La scénographie d'exposition : l'espace de l'art entre mise en scène et mise en œuvre » où elle cite en effet l'invention de Dominique Baqué, in *L'Œuvre en scène ou ce que l'art doit à la scénographie*, op. cit.

31. De mémoire, je peux dire avoir entendu cette expression au début de 2004, au moment de la création du projet pédagogique de l'ESAP.

les années 1960, où de jeunes metteurs en scène choisirent de rompre avec la tradition en tournant leurs films de façon nouvelle. En citant *Bande à part* pour clore un colloque précisément consacré en 2006 à la scénographie d'auteur, Bertrand Raison s'en réclamait d'ailleurs à son tour^[32].

Dotées d'efficacité (elles soutiennent des pédagogies) et adroitement trouvées, ces expressions, de toute évidence, présentent de l'intérêt. Ne risquent-elles pas pourtant de produire des contre-effets, conséquences indésirables, au regard d'une certaine réalité du métier ? Le scénographe comme co-auteur plutôt que comme auteur... Devant le nombre de situations qui suggèrent l'exploration du thème de l'intersubjectivité, et des moyens engagés dans l'obtention d'un accord entre l'écriture dramatique et l'écriture scénique, cette donnée me semble essentielle. À ce sujet, Daniel Jeanneteau ne disait-il pas, au temps où il travaillait avec Claude Régy, concevoir ses scénographies à partir de moments de rêverie partagés avec lui, plutôt qu'à la faveur de séances de travail^[33] ? Et Heiner Goebbels, en tant que metteur en scène, n'avouait-il pas apprécier l'économie de paroles que permet sa relation de longue date avec son scénographe, Klaus Gruber^[34] ? Bref, que faire de ces exemples qui témoignent d'un fort degré d'entente – communauté de pensée ? – entre deux créateurs, au-delà du fait que metteurs en scène et scénographes forment souvent des duos inséparables ? À moins que cette réalité ne soit en passe d'être engloutie, ce qui donnerait raison à Michel Enrici et ses suiveurs. Certains acteurs de la contemporanéité semblent défendre en effet ce à quoi l'expression « scénographie d'auteur » renvoie inévitablement, eux qui placent la scénographie au centre du système nerveux de leur propre production, en annulant du même coup l'idée qu'elle puisse être la servante de la mise en scène.

Parmi ces protagonistes, je mettrai Gisèle Vienne. « Scénauteur » ! comme l'a écrit Thomas Hahn dans un numéro de *Actualité de la scénographique*^[35]. Ajoutons que, si l'artiste s'entoure de créateurs-lumière et vidéo, ce sont ses propres idées qui l'emportent en matière de direction d'ensemble et d'organisation scénique. Retour au *Gesamtkunstwerk* ? J'aurais du mal à le dire... Évolution du concept de scénographie ? Cela me semble plus probable, au risque de sa dilution, d'ailleurs. En témoigne une déclaration de Richard Peduzzi qui, devant l'évolution actuelle du mot « scénographie », préférerait conserver le mot « décorateur »^[36]. En témoignent les ouvrages de Bruno Tackels où l'expression s'est quasiment évanouie : l'époque serait maintenant aux écrivains du plateau ! Gisèle Vienne et Claude Régy par exemple, alors que les scénographes qui ont collaboré avec lui, ont disparu du propos ! Disparu comme Randall Peacock, le *set designer* qui a travaillé avec Philippe Parreno pour sa carte blanche au Palais de Tokyo (*Anywhere out of the word*) en 2013. Car rares ont été les moments où l'on a entendu prononcer son nom, contrairement à celui de l'artiste français qui détient, il est vrai, une solide culture scénographique^[37] et peut facilement introduire le doute sur la part qui lui revient dans l'organisation générale de l'espace, ainsi que dans ses moindres détails.

32. « Scénographie d'auteur, "l'after" », *Pavillon*, n° 3, *op. cit.*

33. DVD, *Claude Régy*, Les voies de la création théâtre, Paris, CNRS Édition, 2008.

34. Je tiens ces propos d'Heiner Goebbels lui-même, venu prononcer une conférence à l'ESAP, le 24 mars 2015.

35. « La différence entre le concepteur du spectacle et le scénographe n'est plus applicable. Aussi serait-il plus juste de parler de scénographe-auteur, voire de scénateur, dans le sens du *cantautore* italien ; et pour faire plaisir à Serge Lifar qui essayait de remplacer le mot de chorégraphe par choréauteur, plus juste à ses yeux », « Toutes disciplines confondues », *Actualité de la scénographie*, n° 192, p. 32.

36. Paroles entendues sur France Inter, lors de l'émission « L'Humeur vagabonde » du 23 octobre 2014.

37. « Philippe Parreno, my influences », interview avec Hennifer Higgin, *Frieze* 25 octobre 2013, <<https://frieze.com/article/philippe-parreno-my-influences>>.

Quant à la « scénographie plasticienne », que produit-elle, si on la considère sans la prudence requise, si on s'en empare trop hâtivement ? Je dirais, des situations complexes sur le plan conceptuel, résultats du glissement qu'elle autorise, du travail à même le plateau vers l'installation. Des œuvres regroupées sous ce terme – outre *Anywhere out of the word* qui est un cas à part –, il en existe qui portent dans leur titre ou dans les notices qui les accompagnent, des termes étranges, d'un autre temps, semble-t-il : « décor », « rideau », « toile de décor » et « décor peint » pour ne citer que ceux-là. Empruntés au vocabulaire du théâtre, ces termes caractérisent, d'une manière ou d'une autre, les œuvres de Marc Camille Chaimowicz, Boris Achour, Latifa Echakhch et Ulla von Brandenbourg. Remarquons que, si leurs œuvres puisent dans l'histoire du théâtre et de la théâtralité une part de leur vocabulaire formel comme de leur puissance conceptuelle – en produisant au passage des changements de paradigmes –, elles annulent une idée qui paraissait participer de la définition même de la scénographie.

Je pense à la scénographie comme activité productrice de non-objets ou d'objets incomplets. Certains scénographes le disent, qu'ils participent de telle ou telle tendance, qu'ils se rangent du côté des scénauteurs ou des scénographes tout court. Aurélien Bory par exemple qui, malgré sa détermination à faire de l'espace le principe premier de ses créations, conserve l'idée que la scénographie « est toujours liée » à quelque chose qui la déborde^[38]. Quant à la vision qu'en a Antoine Vasseur, elle tient en ces mots : « C'est bien peu de chose. Désunie de l'histoire qui s'est racontée, elle n'en est qu'un des restes. Le relief exhaussé et exaucé de la fable^[39] »... Ce qui ramène à la nature fragile, quasi éphémère, des scénographies. D'ailleurs, comment exposer dans un musée ou une galerie ce qui, dans certains cas, devient imperceptible ? À ce sujet, je garde le souvenir, à la fois émerveillé et intrigué, de *En attendant* d'Anne Teresa de Keersmaeker, spectacle chorégraphique donné dans le cloître des Célestins en Avignon en 2010. Il me fut impossible de dire ce qu'avait fait exactement le scénographe tant son intervention était minimale. À moins que ce même scénographe ne fût un artiste conceptuel renommé. Ce qui relancerait le débat...

38. Une scénographie autonome n'est plus une scénographie, une scénographie est par définition "liée". La scénographie se rattache à quelque chose de plus grand qu'elle. Contrairement à une œuvre autonome, la scénographie ne tient pas toute seule. Il m'apparaît alors comme nécessaire qu'elle arbore un caractère d'incomplétude. Seule, une scénographie incomplète peut se laisser modeler par l'action. C'est révélé par l'acteur qui laisse apparaître l'étendue de sa nécessité et de son sens. » La scénographie élargie, œuvre autonome, Qu'est-ce que la scénographie ?, vol. II, *op. cit.* p. 137.

39. *Ibid.* p. 32.