

SCÉNOGRAPHER

L'ART

MARCEL FREYDEFONT
SUSANNA MUSTON
EMMANUELLE GANGLOFF



CANOPÉ
ÉDITIONS

MAÎTRISER

SCÉNOGRAPHER L'ART

S C É N O G R A P H I E R

L ' A R T

MARCEL FREYDEFONT
SUSANNA MUSTON
EMMANUELLE GANGLOFF

CANOPÉ
ÉDITIONS

MAÎTRISER

Remerciements

Les auteurs remercient Aurélien Bory, Luc Boucris, Jean-Paul Chambas, Daniel Jeanneteau, Véronique Lemaire, Jacques Le Marquet, Marion Lyonnais, Richard Peduzzi et Raymond Sarti.

Directeur de publication

Jean-Marc Merriaux

Directrice de l'édition transmédia et de la pédagogie

Michèle Briziou

Délégué aux arts et à la culture

Bruno Dairou

Directeur artistique

Samuel Baluret

Coordination éditoriale

Tania Lécuyer, Sophie Lemaire

Secrétariat d'édition

Julie Lavalard

Iconographie

Adeline Riou

Mise en pages et photogravure

Isabelle Guicheteau

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

Photographie de couverture

Géologie blanche, « La Force de l'Art 02 », Paris, Grand Palais, 2009.

© Philippe Rahm architectes.

Photo : © Didier Plowy, tous droits réservés, « La Force de l'Art 02 », ministère de la Culture et de la Communication, 2009.

ISSN : 2416-6448

ISBN : 978-2-240-03856-2

© Réseau Canopé, 2015

(établissement public à caractère administratif)

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constitueraient donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

PRÉFACE

Répondant à la question « Qu'est-ce qu'un scénographe ? », Richard Peduzzi – scénographe attitré de Patrice Chéreau et ancien directeur de la Villa Médicis – répondait : « Je n'aime pas tellement le mot scénographie parce qu'il est mis à toutes les sauces en France¹ ». En se plaçant du point de vue, non de l'art de la scénographie mais de la scénographie de l'art, le présent volume va s'intéresser, sinon à toutes ces sauces-là, du moins à une bonne partie.

Ce faisant, il n'évacue pas le métier de scénographe, « à la croisée des chemins entre la peinture, l'architecture, la musique, la littérature » – comme poursuivait Richard Peduzzi – mais interroge son évolution. Pour ce faire, Marcel Freydefont nous rappelle à ses origines : la scène. Il nous oblige ainsi à questionner le bizarre statut de cet art auxiliaire devenu « art à part entière », qui convoque tous les arts à son service pour se mettre au service de tous les arts, dont il est devenu le factotum obligé. « La théâtralisation de l'art contemporain avec la performance ou l'installation conduit à imaginer un théâtre sans le théâtre, un théâtre qui quitterait le théâtre au double sens du terme : en tant qu'art et en tant que lieu² », écrivait déjà notre auteur dans le numéro 13 de *Théâtre aujourd'hui*, dont le présent ouvrage apparaît comme le digne pendant.

Susanna Muston passe au crible la notion néologique d'expographie, ses origines, ses dérivés et, peut-être même, ses dérives. N'arriverait-on pas à une telle omniprésence de la scénographie que, volant presque la vedette aux œuvres, elle devînt l'objet premier de l'exposition ? Elle incarnerait, en ce cas, la terrible *Société du spectacle*, ce spectacle qui, selon Guy Debord, « ne veut en venir à rien d'autre qu'à lui-même³ ». En pensant à telle ou telle exposition récente, bien des conservateurs de musée reprendraient à leur compte son sévère jugement : « La domination spectaculaire a fait abattre l'arbre gigantesque de la connaissance scientifique à seule fin de s'y faire tailler une matraque⁴. »

La place de la scénographie dans l'espace public, qu'étudie Emmanuelle Gangloff à l'aide d'exemples concrets, amène à regarder différemment, et de manière pourquoi pas moins pessimiste, un besoin de spectaculaire qui pourrait bien être, pour parler comme Mircea Eliade, « un élément dans la structure de la conscience, et non un stade dans l'histoire de cette conscience⁵ ». Si notre époque a tant besoin de « scénographier l'art », n'est-ce pas en fin de compte pour susciter ou ressusciter ce « désir d'art », cette « forme particulière

1 R. Peduzzi, in *Théâtre aujourd'hui* n° 13, « La Scénographie », CNDP, 2012, p. 67.

2 M. Freydefont, « Quitter le théâtre ? », in *Théâtre aujourd'hui* n° 13, p. 142.

3 G. Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967, rééd. Gallimard, 1992, p. 21.

4 G. Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Lebovici, 1988, rééd. Gallimard, 1992, p. 59.

5 M. Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris, Payot, 1976, vol. 1, p. 7 (avant-propos).

de la sensibilité : celle d'une ouverture, d'une attente sans présupposé, d'une approbation de l'objet qui va venir⁶ », dont l'historien d'art Bruno-Nassim Aboudrar, dans *Nous n'irons plus au musée*, assigne la formation à l'école, parce qu'il est la condition de toute vraie démocratisation de l'art ? Ainsi, une fois de plus, l'étude de l'histoire des arts rejoint-elle des préoccupations qui sont au cœur des valeurs de notre République.

Henri de Rohan-Csermak
Inspecteur général de l'Éducation nationale
en charge de l'histoire des arts

6 B.-N. Aboudrar, *Nous n'irons plus au musée*, Paris, Aubier, 2000, p. 294.

S O M M A I R E

9	INTRODUCTION
11	LA SCÉNOGRAPHIE, UN ART DE L'INTERPRÉTATION ?
13	Mise en perspective
17	Fondamentaux
21	Problématique
25	SCÉNOGRAPHIE ET MUSÉOGRAPHIE
27	Qu'est-ce que la scénographie d'exposition ?
29	La scénographie dans l'histoire des musées
35	Langages scénographiques
39	LA SCÉNOGRAPHIE DE L'ŒUVRE D'ART DANS L'ESPACE PUBLIC
41	Aux origines de la scénographie dans l'espace public
43	Les arts de la rue : pionniers
47	S'exposer durablement à ciel ouvert
53	Un rapport renouvelé
57	Un lien entre art et espace public
59	CONCLUSION
61	BIBLIOGRAPHIE
62	SITOGRAPHIE
63	LES AUTEURS

INTRODUCTION

La scénographie s'est définie dans l'histoire des arts de façon singulière et plurielle : si elle se fonde au théâtre dans un ensemble – celui de la représentation –, elle constitue une compétence singulière de conception spatiale applicable hors du théâtre, jusqu'à penser parfois qu'elle constitue un genre artistique propre.

Le théâtre est d'abord une réalité topologique : le mot désigne l'art et le bâtiment qui l'abrite. L'art théâtral grec est à la fois dramatique, lyrique et chorégraphique : c'est la tentative de restaurer l'*Œdipe roi* de Sophocle qui a donné naissance à l'*opera per musica* – « l'œuvre en musique » – devenue « l'opéra ». Aujourd'hui, tous les modes d'expression artistique se combinent sur scène (par exemple le *Tanztheater* de Pina Bausch ou encore la création musicale de Luigi Nono, György Ligeti, Luciano Berio, Heiner Goebbels) dans un registre théâtral : coprésence d'acteurs en action et de spectateurs, dans un même lieu et dans une même temporalité. Critère distinctif à l'ère des écrans et de la dématérialisation : notons qu'en anglais, un bâtiment dédié à la projection cinématographique est, lui aussi, un *theater*. Quant aux Grecs, ils distinguaient la salle de spectacle (*theatron*) de la salle d'audition (*odeon*) ; mais si on a pu baptiser une salle « Théâtre de l'Odéon », c'est que toute salle de spectacle est potentiellement une salle d'audition, et que l'art de la musique est, depuis toujours, théâtralisé.

La scénographie s'exerce donc dans tous les arts qui relèvent d'un dispositif théâtral, au sens de « spectacle » : ce qui se donne à voir, mais aussi à entendre et à sentir, *hic et nunc*, « ici et maintenant ». Elle relève de plusieurs esthétiques ; elle se situe au croisement de l'architecture et des arts ; elle est polytechnique et multimédiatique¹. Car aujourd'hui, bien au-delà de son périmètre d'exercice naturel et originel, elle est devenue une notion omniprésente : comme le programme du baccalauréat 2016 le précise, l'art, en général, quel qu'il soit et dans ses plus diverses manifestations, ne se présente plus guère à son public, désormais, que « scénographié² ». Raymond Sarti incarne cette singularité et cette pluralité à travers la métaphore du regard voyageur : « Ma pratique de scénographe m'a conduit naturellement à passer d'une discipline à une autre. Je voyage du théâtre – des théâtres – aux expositions, en passant par les cinémas, les danses, les cirques. Le pluriel est pour moi essentiel. Comme est essentiel, dans ma démarche, ce passage d'un art à un autre. Ce n'est pas une errance, mais un voyage, comme l'on va d'un pays à un autre. Au sein de cette pluralité, qui est à l'image de ce grand prisme, de ce grand kaléidoscope de la vie, j'aime à me penser comme un "individu voyageur" avant d'être un scénographe³. »

1 En articulant un dispositif d'émission et un dispositif de réception, le travail scénographique comprend la prise en compte du lieu de représentation et de son architecture, le rapport scène-salle appelé aussi « diagramme dramatique » (Jouvet, 1942), le dispositif scénique, le décor ou tout autre élément scénique structurant l'espace, le mobilier, les costumes, les accessoires, la lumière, l'image, le son et tout effet visuel, sonore, olfactif, etc. La scénographie constitue une articulation entre une forme scénique et toutes les techniques propres à lui donner réalité : menuiserie, serrurerie, tapisserie, modelage, sculpture, peinture, etc. mettant en œuvre des matériaux traditionnels (bois, métal, verre, fibres, toile, latex...) et des matériaux nouveaux (plastique, matériaux composites...) ainsi que des procédés immatériels (flux électriques, magnétiques, électroniques, aérolites).

2 Cf. note de service n° 2014-178 du 16/12/2014. www.education.gouv.fr/pid25535/bulletin_officiel.html?cid_bo=84906

3 R. Sarti, « Le regard voyageur », in *Arts de la scène, scène des arts*, revue *Études Théâtrales*, n° 28-29, Louvain-la-Neuve, 2003-2004.

Dès la fin des années 1970⁴, en raison d'une mue des musées et du phénomène croissant des expositions temporaires, apparaît alors en France la notion de « scénographie d'exposition », d'où un débat autour du terme de « muséographie » amenant à proposer en 1993 le néologisme « expographie ». Ainsi, aujourd'hui, est-il souvent fait également référence à une « scénographie urbaine », englobant tout à la fois les arts de la rue, l'art dans l'espace public, le street art, sans oublier l'art des villes, c'est-à-dire l'urbanisme, autour de la notion d'espace public, enjeu crucial. Le néologisme « scénographe » et son usage grandissant paraissent donc vouloir saisir une expression spatialisée généraliste, environnementale et innovante : « la montée du scénographe⁵ » s'est effectuée dans une période (de 1970 à nos jours) où « l'art » se met au singulier, où la « disparition des frontières des arts » s'accompagne de nouvelles formes et de nouveaux genres qui bousculent les catégories ancestrales. Cette pluralité de la scénographie ne doit pas faire oublier ce qui en fait sa singularité : l'origine et l'expérience théâtrale (au sens global d'arts de la scène), formant un modèle fondateur et une matrice irremplaçable. Aussi une des questions centrales est-elle celle des nouvelles évolutions du théâtre et des autres arts, avec leurs convergences. D'une part – du côté du théâtre –, la thèse d'un « théâtre postdramatique⁶ » propose la notion d'un « théâtre de la scénographie » fondé sur une dramaturgie visuelle ou la thèse d'une « écriture de plateau⁷ ». D'autre part – du côté de l'art –, la thèse d'un « théâtre sans théâtre⁸ » se fonde sur cette capacité de l'art au xx^e siècle à se mettre en scène. Non sans une certaine confusion, cette évolution, séduisante, stimule un débat complexe.

L'usage actuel semble donc vouloir faire de la scénographie un genre artistique en soi, une expression spatio-plastique autonome. Le présent ouvrage interrogera cet usage sous trois aspects : une première partie se demandera si, d'une théâtralité généralisée, naît un nouvel art de l'interprétation ; l'usage de la scénographie sera ensuite explicité dans la pratique muséale, entre muséographie et expographie ; enfin, on interrogera les pratiques qui réactualisent une théâtralité antique et médiévale de la ville pour fonder l'idée d'une scénographie urbaine.

Trois observations pragmatiques doivent rester présentes à l'esprit du lecteur.

– Au théâtre, le scénographe ne travaille pas seul et pour lui-même.

– Qui dit scénographie dit « dessin de la scène », invention et mise en forme d'une scène propice à l'œuvre représentée.

– Parler de scène implique une salle, le « dessin d'une salle ». Toute scénographie est le dessin d'un rapport entre un acteur et un spectateur aux fins de la révélation d'une œuvre.

Marcel Freydefont

4 En 1995, Jean-Louis Perrier écrit dans le journal *Le Monde* que « les scénographes sont devenus les metteurs en scène indispensables des grandes expositions », attestant un usage que l'on peut faire remonter en France à la fin des années 1970. Il n'existe aucune entente terminologique sur le plan international. Le terme anglo-saxon en usage est *exhibition design*, pendant du terme *set design* au théâtre.

5 Tel est le titre de la thèse de doctorat de Luc Boucris (1987), qui a donné lieu à l'ouvrage *L'Espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993.

6 H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

7 B. Tackels, *Les Écritures de plateau (État des lieux)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015. Cet essai prolonge la publication depuis 2005 de six ouvrages consacrés à des « écrivains de plateau » (terme repris à Didier-Georges Gabily) en esquissant une synthèse sur cette notion d'écriture de plateau qui désigne un certain type d'écriture, celle qui part du plateau, sous toutes ses formes, textuelle, visuelle, plastique, sonore. La principale critique qui peut être faite de cette notion c'est qu'au théâtre, tout n'est pas écriture, et particulièrement ce qui se passe sur le plateau.

8 B. Blistène, Y. Chateigné, M. J. Borja-Villel, avec la collaboration de P. G. Romero, *Um Teatro Sem Teatro*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, Museu-Coleção Berardo, Barcelone, Lisbonne, 2007. Cette exposition et le catalogue qui l'accompagne sont à la fois une rétrospective de l'art moderne et contemporain et un manifeste pour une définition de l'art qui prennent acte de cette histoire au xx^e siècle. Il est symptomatique que le titre choisi pour nommer cet état nouveau de l'art soit « un théâtre sans théâtre », c'est-à-dire un théâtre débarrassé du vieux théâtre et de ses conventions poussiéreuses, au profit d'un théâtre qui cherche une vérité – et non plus la beauté – dans la confrontation entre un acte artistique et un spectateur, dans l'expérience du destinataire.

LA
SCÉNOGRAPHIE,
UN ART DE
L'INTERPRÉ-
TATION?

MARCEL FREYDEFONT

LA SCÉNOGRAPHIE À TORT ET À TRAVERS

Prenons un exemple dans l'actualité politico-médiatique où le terme scénographie est entré dans le langage courant. Alors que la crise grecque était accélérée par le référendum du 5 juillet 2015, des journalistes et des experts étaient réunis sur le plateau d'une chaîne d'information continue pour écouter en direct, le 6 juillet, une intervention conjointe, très attendue, de la chancelière allemande et du président français. Chacun des deux chefs d'État exprimait de façon légèrement différente la même position. Le dispositif ? Habituel : mêmes murs, mêmes pupitres, mêmes drapeaux. Devant les lambris dépouillés d'un salon du palais de l'Élysée, deux pupitres gris clair aux armes de la République française, placés géométriquement (frontalement au spectateur, parallèlement au mur de fond), trois drapeaux – allemand, européen, français – fichés sur des piétements au sol derrière les pupitres dans l'embrasure d'une porte à deux battants par laquelle sont entrés les deux chefs d'État. Le cadrage commençait par un plan américain pour finir par un plan taille, mettant en valeur en bas d'image la partie haute des pupitres, faisant office de cartel mentionnant le lieu et la date, avec l'estampille des trois drapeaux. L'intervention du président français fut soulignée par un mouvement de caméra pour faire le focus sur sa seule image, tandis que la déclaration de la chancelière incluait deux figures dans le plan. Un journaliste commenta que « toute cette scénographie était inutile » car les deux protagonistes n'avaient rien dit, à son avis, de substantiel. Ne nous attachons pas aux propos tenus, mais à cet emploi du mot « scénographie ». Ce commentateur l'employait, en l'occurrence, non pour désigner le dispositif mais pour qualifier l'événement, lui donnant une connotation superfétatoire. Sous ce terme de scénographie, il entendait en fait la « mise en scène » de la déclaration qui, certes implique une scénographie – au demeurant minimale – mais plus encore une dramaturgie, c'est-à-dire la solennité de l'entrée, le calme de l'attitude, le contenu du discours de chacun des acteurs appelés à donner leur position. La confusion est de plus en plus habituelle : le terme de scénographie absorbe d'autres termes, comme dans cet exemple instructif, ceux de dramaturgie et de mise en scène.

Il est impossible d'échapper à un effet de théâtralité dans toute présentation ou monstration, représentation ou démonstration, dans la mesure où celles-ci sont adressées à une audience, à un public, à des spectateurs, à des auditeurs. Le spectacle n'est après tout que ce qui est donné à voir et à entendre. Le rôle de la scénographie est simplement de concevoir et de mettre en forme l'espace. Elle implique des acteurs en leur fournissant un cadre, un décor (un lieu caractérisé ou neutre), une perspective (un point de vue), et inclut des spectateurs à qui la représentation est adressée. Elle n'a d'existence que dans une relation entre une action (domaine de la dramaturgie), un jeu (domaine de la mise en scène) et une scène (domaine de la scénographie). Cela demeure valable quelle que soit l'extension du domaine de jeu.



Le président de la République française, François Hollande, s'exprime durant la conférence de presse avec la chancelière allemande, Angela Merkel, au Palais de l'Élysée le 6 juin 2015.

© Bertrand Guay/AFP

THÉÂTRE/ART : CONVERGENCE OU CONFUSION ?

Un double phénomène s'est manifesté dans le champ de l'art et des arts au cours du xx^e siècle : d'un côté une *théâtralisation de l'art* et de l'autre, une *artialisation du théâtre*¹.

Le passage des « Beaux-Arts », avec leurs objectifs et leurs médiums assignés depuis la Renaissance, à « l'art » au singulier – en passant par des appellations intermédiaires comme « arts plastiques » ou « arts visuels » – rend décisif le passage par l'exposition : l'art se théâtralise en devenant événement, en attendant que l'exposition « s'impose comme son propre sujet », selon le propos de Daniel Buren à la Documenta de 1972. Dès *Prounenraum* en 1923, le constructiviste El Lissitzky fait de l'exposition une forme spatiale déterminante pour son travail d'artiste : « Mon travail plus important en tant qu'artiste commence : la création des expositions », déclarera-t-il en 1926. Dans les années 1950, l'afflux de formes temporelles et événementielles dans le champ de l'art – « event », « happening », « performance », « installation », « body art » – met en cause les médiums plastiques traditionnels, comme la peinture et la sculpture, privilégiant des formes conceptuelles, situationnelles, contextuelles, qui dématérialisent l'art et le théâtralisent en s'exposant au regard en direct.

La prise en compte de l'exposition comme médium artistique en soi, de la présence du regardeur et dans certains cas de la présence de l'artiste lui-même, la mise en action de l'art passant de l'œuvre à l'acte, la prise en compte du site de présentation de la prestation artistique, tout cela accentue encore après 1945 ce phénomène de théâtralisation de l'art, dénoncé radicalement par le critique d'art américain

Michael Fried : « Le théâtre est aujourd'hui la négation de l'art². »

De son côté, le théâtre s'est émancipé de son substrat littéraire : l'émergence du metteur en scène et de l'écriture scénique place la représentation comme élément instaurateur. Même émancipation à l'égard des éléments de la représentation avec une sorte d'éclatement et de refus de la représentation elle-même pour mettre en avant une pure présentation : manifestation de la réalité de l'acte scénique débarrassé de tout référent, de toute visée représentative, de tout objectif narratif sinon fictionnel. L'image, l'objet ou le corps se substituent au mot et, comme dans les arts plastiques, l'expérience vécue se substitue à la représentation distanciée. Cette évolution a été caractérisée par Hans-Thies Lehmann qui a forgé le terme de « théâtre postdramatique » pour qualifier cet état des choses : un théâtre qui s'émancipe du drame, en le dépassant au profit d'un théâtre pur qui prend pour modèle l'art contemporain.

« À la place de la dramaturgie régulée par le texte apparaît souvent une dramaturgie visuelle qui semblait avoir atteint une domination absolue dans le théâtre des années 1970 et des années 1980 jusqu'à ce que – dans les années 1990 – se dessine un certain "retour au texte" (qui – à vrai dire – n'avait jamais complètement disparu). Une dramaturgie visuelle ne signifie pas ici une dramaturgie organisée exclusivement de manière visuelle, mais une conception qui ne se subordonne pas au texte et peut développer librement la sienne. [...] Les séquences et les correspondances, les nœuds et points où se concentre la perception de la constitution de significations, même fragmentaire, sont, dans la dramaturgie visuelle, définis à partir de données optiques. Surgit ainsi un théâtre de la scénographie³. »

Cette notion de théâtre de la scénographie est à notre sens une confusion : une scénographie ne fait pas un spectacle.

1 La locution « théâtralisation de l'art » est plus aisément compréhensible que celle d'« artialisation du théâtre ». C'est Alain Roger qui a développé la notion d'artialisation pour nommer l'intervention de l'art dans la transformation de la nature dans *Nus et paysages* (1978). L'utilisation proposée ici entend désigner l'intervention de l'art pris comme modèle pour transformer le théâtre. Cela implique un changement de tropisme pour l'ensemble des arts de la scène : l'art – et plus précisément l'art contemporain – devient le modèle de référence pour le processus théâtral qui pouvait avoir précédemment comme modèle la poésie ou la littérature. La danse est le genre le plus actif dans cette artialisation, mais le théâtre (au sens restreint du terme) ou la musique ne sont pas indemnes de ce changement de tropisme comme l'attestent les exemples de Romeo Castellucci, Jan Fabre ou Heiner Goebbels.

2 M. Fried, *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, 1998. Ce que Fried appelle l'art littéraliste (le minimalisme) privilégie l'objectivité de l'acte artistique sur la forme, suscitant ainsi à ses yeux un « nouveau genre de théâtre » en se plaçant dans la temporalité.

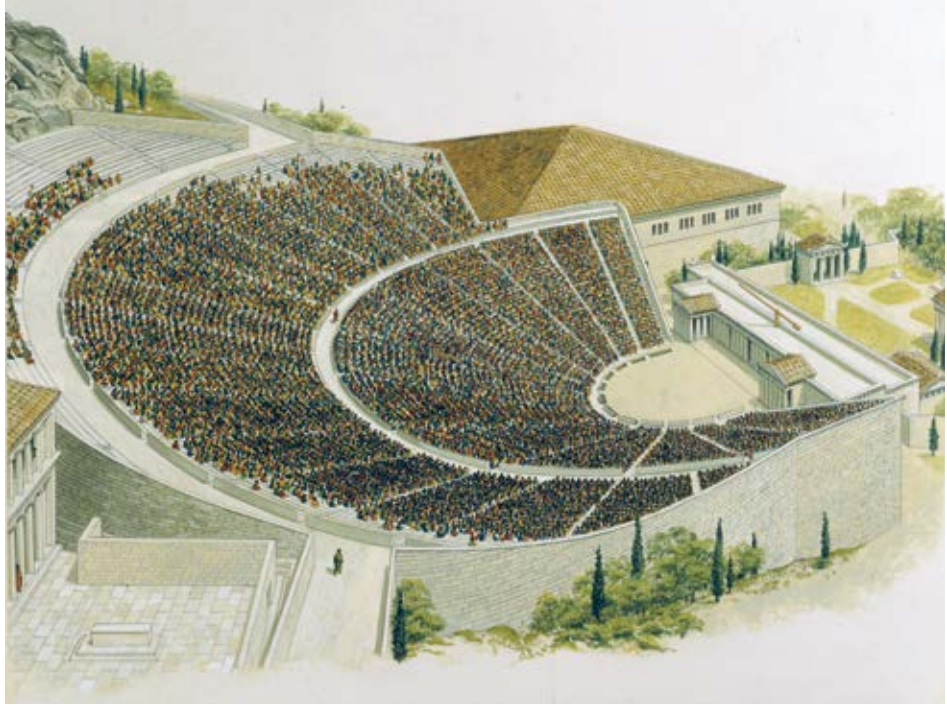
3 H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

C'est ce que l'on dénomme « artialisation du théâtre ». Ce à quoi s'oppose l'auteur, comédien et metteur en scène Olivier Py : « Le théâtre n'est pas de l'art⁴. »

Dans cette double évolution, l'espace, le site, le lieu, les objets, les matériaux, la lumière, le son et l'image deviennent des composantes décisives de la création artistique, mettant alors la scénographie dans la position de cristalliser le processus de création dans un rapport au corps et à la présence exacerbée. Que veut donc dire « scénographier l'art » dans un tel contexte historique et esthétique où tout semble se confondre ? Il est nécessaire de rappeler et d'examiner plusieurs notions afin d'éviter un certain nombre de confusions, par exemple entre une dramaturgie visuelle et une scénographie, afin de bien comprendre ce qu'énonce Aurélien Bory : « Seule une scénographie incomplète peut se laisser modeler par l'action. C'est en se révélant par l'acteur qu'apparaît l'étendue de sa nécessité et de son sens. » La scénographie n'est que la partie d'un tout. Elle est un truchement. Ce que dit en d'autres termes un autre scénographe, peintre, Jean-Paul Chambas : « Faire un décor n'est pas faire un spectacle à l'avance, le décor ne peut et ne doit pas raconter la pièce⁵. »

4 Olivier Py écrivait en 2005 : « Avignon résonne d'une controverse inattendue. Pour la première fois dans l'histoire du Festival, le théâtre du dire est mis en minorité par rapport à toutes les autres formes. [...] C'est cette année que s'invente la formule "théâtre de texte", qui serait passée autrefois pour un pléonasme mais s'entend désormais comme une catégorie théâtrale. Un grand nombre d'artistes invités, *mutatis mutandis*, avouent, par leurs œuvres, qu'ils sont ou que nous sommes lassés des mots. Cette édition du Festival sera donc celle d'un théâtre plus proche des arts plastiques que de l'écriture, plus visuel que littéraire. [...] Aujourd'hui les arts plastiques poussent leurs performances vers les plateaux pour échapper à la réification marchande de l'art. » (O. Py, « Avignon se débat entre les images et les mots », *lemonde.fr*, juillet 2005). En 2015, dans une vidéo diffusée au sein de l'exposition « Avignon, le rêve que nous faisons tous » à la Maison Jean Vilar, Olivier Py déclare : « Le théâtre n'est pas de l'art, et c'est en cela qu'il est irremplaçable. S'il est de l'art, il est remplaçable. »

5 « À propos du décor », in Jean-Paul Chambas. *Théâtre et peinture*, entretien par Paul-Henry Bizon et Michel Archimbaud, Actes Sud, 2004, p. 121.



1



2

1. Reconstitution du théâtre de Dionysos vers la fin du IV^e avant J.-C. à Athènes.
© Peter Conolly/Akg Images

2. Pietro Domenico Oliviero (vers 1672-1754), *Le Théâtre royal à Turin*, huile sur toile, Turin, Museo Civico d'arte antica.
© Bridgeman Images

AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA SCÈNE

Revenons tout d'abord à la notion de scénographie et son développement depuis la réactivation de ce terme après 1945 et sa redéfinition à la fin des années 1960⁶. Le terme provient étymologiquement du grec *skênêgraphia* (ou *skênographia*, σκηνογραφία) et désigne à l'origine le dessin (*graphia*, du verbe γράφειν, *graphein*) de la façade de la scène (σκηνή, *skênê*). La scénographie est étymologiquement et littéralement le « dessin de la scène ». *Skênê* désigne alors une tente, une construction en toile, puis la baraque de bois et enfin le bâtiment édifié qui forme la maison des acteurs. Aristote emploie le terme dans sa *Poétique*⁷, affirmant que Sophocle a fait appel le premier à la *skênêgraphia*, au sein d'une représentation théâtrale au v^e siècle avant J.-C. La composition du lieu théâtral grec est connue : au centre, l'*orchestra*, la place du chœur (*khoros*), chanté et dansé, espace primitif du théâtre grec qui s'est très tôt détaché de l'agora, de la place publique ; l'*orchestra* est encerclé sur 230 degrés par le *theatron*, littéralement « l'espace d'où l'on voit », désignant l'aire des spectateurs et le gradinage qui organise leur placement ; le *theatron* converge vers le *proskênion*, aire de jeu surélevée adossée à la *skênê*, réservée aux trois acteurs qui interprètent les caractères (les personnages) dialoguant avec le chœur. La *skênêgraphia* est une technique de peinture théâtrale, c'est la perspective : un décor au sens d'un appareil, un simulacre d'espace.

Les Romains donneront au terme *Scaenographia* un sens architectural, dérivé de son origine théâtrale, celui de dessin en perspective, vue tridimensionnelle d'un édifice ou d'une forme urbaine, telle une place publique ou une rue. Cet espace simulé ne relève pas seulement d'une distribution des plans de profondeur, de construction géométrique linéaire, de représentation de la troisième dimension : il demande aussi à

être caractérisé en regard de la dramaturgie qu'il sert. C'est ce que l'on appellera la « décence » relativement à la notion de décor en tant que représentation d'un lieu convenant à l'action qui s'y déroule. Dans ses *Dix Livres d'architecture*⁸, Vitruve décrit trois types caractérisés de décors : la scène tragique, comique et satirique.

Tandis qu'en Italie, mais aussi dans d'autres pays latins, le terme « *Scenografia* » garde son sens étymologique et traditionnel, en France le terme de « décoration de théâtre » lui succède à partir du xvii^e siècle : il figure en 1694 dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* : « Décoration. s. f. Embellissement, ornement. *Décoration de théâtre, changer de décoration.* » Avec cet ajout en 1762 : « On appelle Décoration, en parlant du Théâtre, la représentation qu'on y voit des lieux où l'action est supposée se passer. *Les décorations d'un tel Opéra sont belles. Le feu prit aux décorations.* » Il s'agit donc de situer, mais aussi d'embellir l'action.

LORSQUE L'ESPACE FAIT SENS

Le terme « scénographie » prend un sens nouveau dans la période contemporaine pour requalifier le travail sur l'espace. Au xx^e siècle, et notamment à partir des années 1950-1960 en Europe, plus particulièrement en Europe centrale et orientale, le terme ressurgit en prenant un sens théâtral rénové issu de ce que Denis Bablet appelle en 1975 « les révolutions scéniques⁹ » pour désigner l'interaction effective entre la mise en forme d'un lieu de représentation – scène et salle comprises – engageant la question architecturale et constructive, et la mise en forme de la représentation du lieu de l'action, impliquant un rapport actif de la scénographie à la dramaturgie et à la mise en scène. Il a été employé pour se substituer aux termes de « décor » et de « décoration », et nommer une situation esthétique nouvelle. Dès les

6 Sur cet aspect lexical et sémantique, cf. « La Scénographie », *Théâtre aujourd'hui*, n° 13, CNDP, 2012, chap. « Au bonheur d'un terme ».

7 « Sophocle utilisa trois acteurs et introduisit les décors peints [*skênêgraphia* dans la version originale]. » (Aristote, *Poétique*, Paris, Le Seuil, chap. 4.)

8 Vitruve, *Les Dix livres d'architecture*, Liège, Éditions Mardaga, (1673) 1988.

9 D. Bablet, *Les Révolutions scéniques du xx^e siècle*, Paris, Société internationale d'art xx^e siècle, 1975.

années 1880-1920, de nombreux metteurs en scène se sont opposés à la notion et à la fonction de décoration¹⁰. Dans une rupture avec la scène-tableau illusionniste et son cadre de scène, avec la scène picturale, décorative, passive, la scénographie marque l'avènement d'un théâtre de l'espace et de la scène-plateau, de la scène physique, de la scène architectonique, praticable, active, passant de l'illustration à la métaphore, de la description à l'évocation, de l'exactitude à la justesse, de l'espace plein à l'espace vide.

« Ce métier de décorateur ne consiste plus à orner ou à enjoliver, à créer l'écrin d'une représentation. Au-delà des différences de style, le décor est aujourd'hui un interprète du drame, un acteur qui communique au spectateur un certain message en même temps qu'il agit directement sur sa sensibilité. Il doit certes encore, dans de nombreux cas, préciser ou évoquer les lieux de l'action – et parfois participer à la création de "cette fête pour les yeux" qu'exigent certains genres – mais avant tout, il la joue, il la révèle, il en souligne ou en éclaire les significations. Rendre possible l'action dramatique, c'est d'abord en créer l'espace. [...] On comprend donc que nombre de décorateurs préfèrent qu'on les dénomme "scénographes", terme si justement en vigueur en Europe centrale. Le mot peut paraître rébarbatif, mais il désigne bien étymologiquement "celui qui dessine la scène". »

Il ne s'agit plus de décorer, d'éblouir les yeux, d'embellir, d'enjoliver, ni de situer les lieux de l'action. Il s'agit de donner davantage de sens, d'éveiller la sensibilité du spectateur. La scénographie se détermine dans les années 1960-1970 comme « une dramaturgie

de l'espace¹¹ » ou « l'invention de formes nouvelles et leur intégration dans le complexe scénique », voire « une orchestration spatiale du spectacle » ou « une sémiographie¹² ».

UNE NOUVELLE RHÉTORIQUE THÉÂTRALE

Le scénographe René Allio exprime cette nouvelle fonction en 1963 : « Pour chaque pièce, inventer une sorte de langage pour l'œil qui soutienne les significations de la pièce, les prolonge et leur fasse écho, tantôt de façon précise et presque critique, tantôt de façon diffuse, et presque subtile à la manière d'une image poétique (où les sens fortuits ne sont pas moins intéressants que ceux que l'on a cherchés) à l'intérieur du registre et du mode d'expression choisis¹³. » On perçoit dans cette proposition la dualité de l'action de toute scénographie : *sémiologique*, relevant du signe et de la signification (« une sorte de langage pour l'œil ») ; *phénoménologique*, relevant de l'effet et de la sensation (image poétique qui fait écho et génère des sens diffus et fortuits). Cette capacité se révèle dans l'ensemble de la représentation théâtrale à laquelle la scénographie contribue.

Au théâtre, ce renouvellement de la conception spatiale accompagne la remise en cause de la perspective albertainne et de la fonction figurative et illustrative du décor, qui induisait tout un matériel de châssis, toiles et tulles peints, une plantation géométrale ou fermée, un théâtre configuré « à l'italienne ». Il est permis par l'apparition de nouvelles techniques visuelles et sonores, ainsi que de matériaux composites. L'émergence de la scénographie contemporaine va naturellement de pair avec une nouvelle architecture théâtrale et, plus largement, avec la notion

10 Cette critique s'amorce dès la fin du XVIII^e siècle : Diderot s'élève contre « la pauvreté et la fausseté des décorations [éloignées] du bon goût et de la vérité » (1758). Hugo prône la « localité exacte » (1827) faisant du lieu un « personnage muet » et Zola, le « décor exact » (1881). Becq de Fouquières résume ces aspirations en disant que le décor doit « convenir au texte poétique » (1884). Il n'est pas « décent [de jouer] *Le Misanthrope* dans le même décor que *Les Femmes savantes* ». Copeau entend « renoncer à l'idée de décor », pour Meyerhold, le mot décor « ne signifie plus rien » et Craig souhaite « créer un site qui s'harmonise avec la pensée du poète ».

11 J. Herrmann, « Pour un espace-scénario », *Actualité de la scénographie*, n° 8, déc. 1978. Herrmann entendait s'interroger sur la signification dramatique de l'espace comme l'argument de départ d'un spectacle en lien avec la lumière et le son dans « une poétique des dimensions » : l'espace devenait texte et non plus un contexte.

12 J. Poliéri, « Systématisation scénographique », *Architecture Aujourd'hui*, n° 42-43, 1963 ; cité dans la rééd. revue, corrigée et augmentée *Scénographie. Théâtre, cinéma, télévision*, Paris, Jean-Michel Place, 1990. Jacques Poliéri a proposé dès 1963 une scénographie généraliste en étendant la définition du terme et en élaborant une théorie scénographique synthétique qui ne repose plus sur le seul théâtre mais sur un spectacle généralisé incluant notamment les techniques du cinéma, de la télévision et de l'image électronique.

13 R. Allio, « Une Scène qui n'existe pas », *Les Lettres Françaises*, 24 octobre 1963.



La Ménagerie de verre de Tennessee Williams, mise en scène et scénographie de Daniel Jeanneteau, SPAC (Shizuoka Performing Arts Center), Japon, 2011.

© K.Miura

extensive de lieu scénique, qui se répand dès les années 1970.

Ce renouvellement met en jeu la totalité de l'espace théâtral, scène et salle comprises. Il procède le plus souvent par une métaphorisation spatiale et une expression antinaturaliste, par une abstraction constructive sinon constructiviste. Support de la représentation, l'espace exploré dans toutes ses dimensions devient aussi un médium d'expression, le truchement d'une pensée qui donne naissance à une « idée d'espace ». Ce renouvellement engendre alors de nouvelles aspirations spatiales qui influencent à la fois la constitution d'un lieu scénique et les stratégies scénographiques en lien avec la mise en scène d'une œuvre. De ce fait, la scénographie prend en compte autant la relation avec le spectateur que son lien à la dramaturgie, à la mise en scène et à l'acteur.

Trois grandes figures spatiales orientent les options scénographiques contemporaines : la *machine à jouer*, le *paysage mental*¹⁴ et la *géométrie de caoutchouc*. La première figure actionne un espace structuré tant d'un point de vue fonctionnel que poétique, dynamisant l'énergie des corps et le pouvoir de l'imagination ;

la seconde joue avec le temps et la durée pour laisser la possibilité au regard de percer sous un paysage visible une rêverie ouverte ; la troisième fait de l'espace un matériau souple, malléable à loisir, où les figures géométriques et topologiques se font et se défont sans cesse, dans une grande fluidité.

« Quand il s'agit de concevoir un espace destiné à une dramaturgie, il y a à mon sens deux démarches : l'illustration et la métaphore. La figuration plus ou moins littérale, et l'évocation plus ou moins figurée. L'important est de distinguer ce qu'il est juste de faire. [...] Cependant, il est vrai que la voie métaphorique est la plus difficile. Comment faire comprendre par une métaphore traduite concrètement – une couleur, une forme, un matériau – ce qu'un texte dit et surtout ce qu'il ne dit pas, ce qu'il dit entre les lignes. [...] Plus la métaphore est juste, plus elle est forte. Elle s'avère tellement forte que tout le reste devient annexe, tout est solutionné d'emblée. Tout devient soumis, suspendu à cette métaphore qui métamorphose tout l'espace. Elle transforme le regard. Or c'est le regard qui en définitive construit l'espace¹⁵. »

14 « De la machine à jouer au paysage mental », un entretien de Jean-Pierre Sarrazac avec René Allio, *Travail Théâtral*, n° 28-29, juil.-déc. 1977.

15 G.-C. François, « L'architecture est un rituel », n° 9, *Frictions*, 2005.

Ce qui définit la singularité du travail scénographique – par rapport à d'autres disciplines parentes telles que l'architecture, le design –, c'est dans le rapport à l'espace, l'importance prise par le temps, le regard, « le temps d'un regard » (Guy-Claude François), en un mot par le vivant. Dans la constitution d'une représentation que la scénographie n'achève pas, mais favorise en l'initiant, le temps est un facteur décisif pour l'apparition, la venue d'un corps, d'une parole, d'un propos, d'une œuvre.

« Au fond, la dimension qui exprime le mieux le plateau de théâtre, la scénographie, est peut-être davantage celle du temps que celle de l'espace. L'espace scénique n'a de valeur qu'en tant qu'espace d'apparition, et n'existe que dans le temps de cette apparition. Il s'inscrit dans une durée. Il n'est rien en dehors de cela. C'est toujours un peu inquiétant qu'un décor se suffise en maquette, ou en lumières de service sans les comédiens. On pourrait dire que la scénographie n'a d'existence que dans le temps de la représentation, par la lumière et le vivant. Il ne faut jamais oublier que la scénographie n'est qu'une partie d'un ensemble complexe à la durée de vie limitée. [...] L'enjeu de la scénographie n'est donc pas la forme, le style, l'esthétique, ce n'est pas l'architecture ou l'image, mais le vraiment vivant : ce qu'il y a de vivant dans un volume, dans des proportions, et comment le creux d'un espace appelle la venue d'un corps, puis d'une parole¹⁶. »

Ainsi, pour que des usages métaphoriques du mot « scénographie » ne conduisent le mot d'une porosité bien admise à un état nébuleux, le processus de travail théâtral demeure le référent nécessaire : en revenir au théâtre pour rappeler la relation de la scénographie à une dramaturgie – littéraire, visuelle, chorégraphique, lyrique, filmique, plastique. Cette relation à une mise en action, à une mise en scène et à une mise en jeu permet de fixer la frontière avec des formes artistiques devenues hégémoniques dans les années 1970-2015, comme l'installation et la performance, qui sont leur propre fin en faisant œuvre.

16 D. Jeanneteau, « Une poétique des limbes », in *Arts de la scène, scène des arts*, revue *Études Théâtrales*, n° 28-29, Louvain-la-Neuve, 2003-2004.

UN THÉÂTRE CACHÉ ?

Ensuite s'est manifesté ce qu'il est convenu d'appeler « l'élargissement de la scénographie », en jouant de sa singularité dans la pluralité des applications. Le scénographe Jacques Le Marquet a exposé cette thèse qui a guidé son enseignement aux Arts-Déco de 1969 à 1990 :

« Élargir le champ scénique traditionnel (décor, costumes, techniques, régies, gestion, juridiction) à l'architecture générale, l'architecture scénographique (équipement, sécurité), la muséographie, l'exposition, la performance, l'installation, en traitant l'espace global du vécu partout où le jeu a ses droits : c'est-à-dire partout¹⁷. »

La scénographie d'exposition s'est particulièrement développée à partir de l'ouverture en 1977 du Centre Pompidou, avec notamment l'exposition « Archéologie de la ville » au Centre de création industrielle. Elle est consacrée, lors de l'ouverture en 1986 du musée d'Orsay, par l'exposition « L'ouverture de l'Opéra » : une grande maquette en coupe longitudinale du palais Garnier surplombe une maquette urbaine de l'édifice et du quartier de l'Opéra, placée sous un sol de verre sur lequel évolue le public. Citons encore l'ouverture de la Cité des sciences et de l'industrie à la Villette en 1986, ou l'exposition « Cités Cinés » en 1987 à la Grande halle de la Villette. Apparue en 1993, le terme « expographie » marque le refus d'employer le mot « scénographie » : l'incursion de la théâtralité dans l'exposition fait que, pour Serge Chaumier et Agnès Levillain, « le scénographe sert la forme au détriment du fond¹⁸ ». La question se pose :



Vue de la scénographie de Richard Peduzzi pour l'espace consacré à l'Opéra de Paris au musée d'Orsay, Paris, 2011.
© Bertrand Rieger/hemis.fr

17 J. Le Marquet, « La scénographie aux Arts Déco » in *Actualité de la scénographie*, Dossier : *La formation aux métiers techniques du spectacle vivant*, n° 34, 1987, p. 36.

18 S. Chaumier, A. Levillain, « Qu'est-ce qu'un muséographe ? », *La Lettre de l'OCIM*, n° 107, 2006, p. 17.



La Grande galerie de l'évolution au Muséum national d'histoire naturelle, Paris, 1994.
© René Mattes/hemis.fr

« Existe-t-il un théâtre caché dans le musée qui justifie la présence de la scénographie ou bien la scénographie exercée dans le champ de l'exposition y transpose-t-elle de façon discutable le théâtre ? [...] La démarche scénographique participe à l'élaboration de l'exposition pour traduire son texte dans la conduite d'un parcours narratif et fictif d'une histoire. Elle place le visiteur au centre d'un dispositif immersif focalisant son regard sur des tableaux des expôts [objets exposés]. Elle travaille la distance intercalaire entre l'objet et son regardeur. [...] La représentation est un tempo, la scène une respiration, la distance un courant alternatif, et l'appel du théâtre est la mise en mouvement générée par l'ensemble qui cherche à rendre l'exposition vivante. Ainsi, la quête de la théâtralité n'a pas d'autre mystère que la recherche de rendre vivante l'exposition par le travail d'un processus, faisant la part de la scénographie à son élaboration. Représentation, scène et distance appareillent l'exposition dans un dispositif vivant, animant objets et visiteurs. [...] Si la scénographie est nécessaire, ce doit

être pour construire un dispositif de vision que l'œuvre exposée efface en apparaissant, s'ouvrant alors à l'interprétation¹⁹. »

Le propos de René Allio sur son travail au Muséum résume les enjeux du travail du scénographe, où qu'il s'exerce, jusque et y compris dans l'urbanisme :

« La scénographie traite des objets dans l'espace. C'est ainsi qu'elle traite aussi du temps, car parcourir la succession des choses et suivre les sollicitations de leurs agencements, c'est déjà, en effectuant ce trajet, produire du temps. Ainsi, avec une pierre, du sable, un bout de corde, un morceau de bois pouvons-nous aussi bien évoquer un monde ancien, disparu, que le temps qui nous en sépare et c'est en outre produire du sens. Et quand l'homme, inventant la narration, s'est mis à conjuguer l'espace, le temps et

¹⁹ M. Lyonnais, *Du théâtre au musée : la scénographie et l'exposition*, thèse de doctorat en Arts du spectacle, Grenoble, 2014 (publication prévue en 2016 chez L'Harmattan).

le sens, une histoire de la représentation est née où la scénographie joue un rôle majeur. Organisation de l'espace, inscription dans celui-ci des objets et des circulations en vue de produire du sens, dans un musée, la scénographie est étroitement liée, et parfois même se confond avec sa muséographie²⁰. »

UN ART DE L'INTERPRÉTATION ?

[...] 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 en se révélant par l'acteur qu'apparaît l'étendue de sa nécessité et de son sens²¹. »

La scénographie n'est pas pour autant un art de l'interprétation au sens où elle traduirait une œuvre dans une autre langue, où elle serait subsidiaire. Si elle offre un point de vue, elle n'impose pas une lecture. Elle ne doit pas être bavarde. Elle opère entre les lignes dans le registre de la relation et de la révélation : elle fait place à l'œuvre, au spectateur. Elle initie l'espace où vont naître les apparitions, elle n'est pas directement fabrique d'images mais facilitatrice d'imaginaire, de vision. Dans son silence, qu'il s'agisse d'une œuvre dramatique, lyrique, chorégraphique, circassienne, plastique, visuelle, photographique, vidéographique, qu'il s'agisse d'un théâtre, une salle de spectacle, une salle de concert, une galerie, un musée, un lieu investi, une rue, une place publique, un espace urbain ou naturel, elle se situe dans un entre-deux par la mise en forme propice de l'espace-temps de la représentation ou présentation. Elle ouvre à une interprétation qui demeure en dernier lieu du ressort du regardeur, du visiteur, du spectateur. C'est ce qui fait sa singularité et sa pluralité dans le champ des arts.

20 R. Allio, « Éléments de scénographie », *Actualité de la Scénographie*, n° 72, 1995.

21 A. Bory, « La scénographie élargie, œuvre autonome ? », *Qu'est-ce que la scénographie ?*, revue *Études Théâtrales*, n° 54-55, Louvain-la-Neuve, 2012.

S C É N O G R A P H I E
E T
M U S É O G R A P H I E

SUSANNA MUSTON

QU'EST-CE QUE LA SCÉNOGRAPHIE D'EXPOSITION ?

Exercice à la fois artistique, pratique et conceptuel devenu indissociable des expositions d'art, la scénographie dans ce contexte est affaire de choix : doit-elle créer une ambiance à fort impact émotionnel ? Ou plutôt se rendre invisible pour ne pas dénaturer les œuvres ? Selon quels critères le langage scénographique est-il choisi ? Sa définition même, comme on l'a vu dans la partie précédente, ne va pas de soi : scénographie, muséographie, expographie... Quelle différence entre ces termes ? Pour répondre à ces questions, il faut déterminer l'objectif principal de la mise en espace des œuvres, les rôles des professionnels qui y participent et leur évolution.

LA MUSÉOGRAPHIE

Quand on aborde la question de la présentation des œuvres, on parle souvent de « muséographie ». Ce terme fait son apparition en 1727 sous la plume de Caspar Friedrich Neickel qui aborde pour la première fois des problématiques de présentation d'œuvre sans se rattacher à une collection en particulier¹. Neickel étudie les choix de classification, exposition et conservation et le terme « muséographie » définit l'aspect descriptif de ce travail. En France², ce mot a souvent tendance à désigner en général l'art de l'exposition des œuvres, alors qu'il concerne plutôt

l'ensemble des techniques développées pour remplir les fonctions muséales concernant l'aménagement du musée, la conservation, la restauration, la sécurité et l'exposition des œuvres³. Cette définition permet de mieux distinguer : la muséographie traite de toutes les techniques propres à la vie du musée, la scénographie d'exposition correspond à l'art de « mettre en scène » les œuvres afin de rendre perceptible dans l'espace un savoir proposé au public.

SCÉNOGRAPHIE OU EXPOGRAPHIE ?

L'objectif de la scénographie d'exposition est de réaliser les meilleures formules pour communiquer au visiteur un « programme scientifique⁴ » (muséographique ou d'exposition). Le rôle du scénographe diffère donc de celui du simple décorateur, qui utiliserait les collections « uniquement en fonction des critères esthétiques⁵ » : le scénographe se consacre davantage à l'émergence du sens dans la présentation des œuvres au public. Il collabore avec l'ensemble des services du musée et avec les commissaires, en ce sens la scénographie s'intègre à la muséographie, elle ne s'y oppose pas. Le terme « expographie » est alors souvent préféré (surtout dans le cadre des recherches théoriques) car il semble mieux indiquer l'interaction et l'interdépendance des compétences en cause⁶. L'expographie devra présenter les œuvres dans les meilleures conditions et trouver un langage

1 C. F. Neickel, *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nüsslicher Anlegung der Museorum oder Raritätenkammern*, Leipzig e Breslau, 1727.

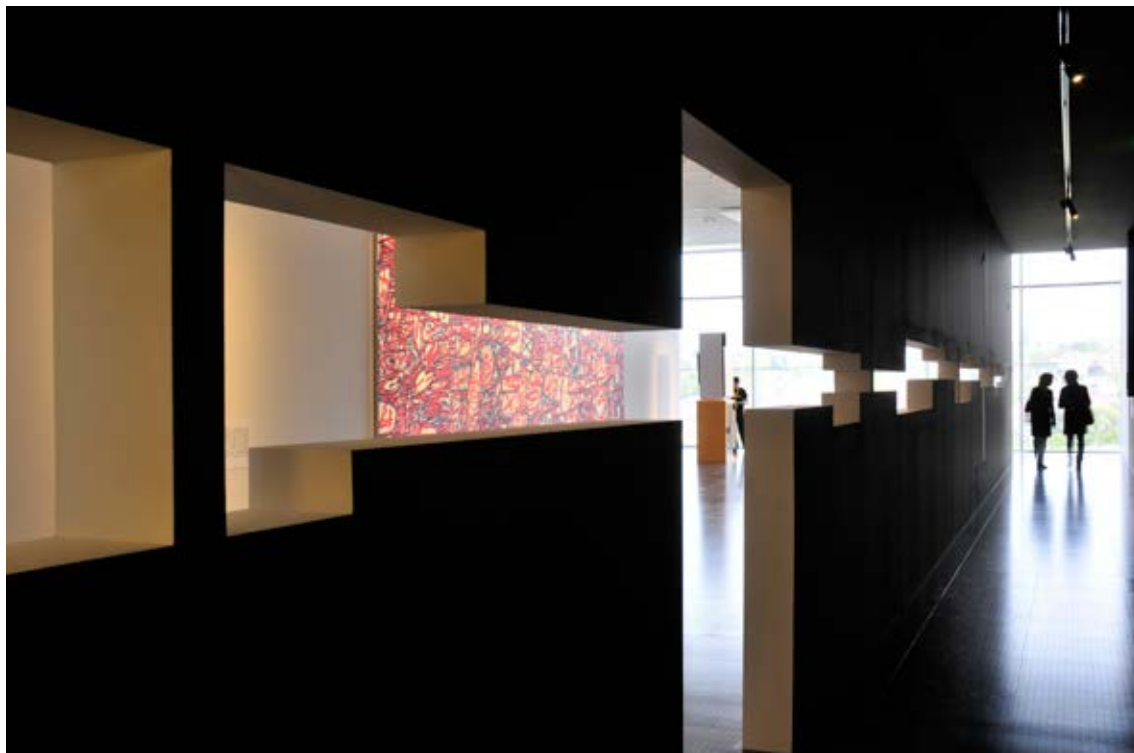
2 À l'utilisation du mot « muséographie » s'ajoute celui de « muséologie », créant une certaine confusion entre les deux. En France, « muséologie » fait référence à la recherche alors qu'en Belgique ou au Québec il désigne également l'activité du muséographe. La muséologie est définie, en France, comme une méta-discipline : elle analyse l'ensemble des activités du musée et couvre plusieurs domaines (sciences politiques, philosophie, sociologie, histoire de l'art, économie, sciences de la communication). Elle étudie aussi l'histoire et les fonctions des musées, leurs transformations, et les attentes et les pratiques des publics. Au contraire, la muséographie correspond à l'ensemble des techniques et pratiques nécessaires pour mettre en œuvre une « muséologie appliquée ».

3 Pour approfondir, cf. A. Desvallée et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 321.

4 En général, ce qu'on appelle « programme muséographique » (ou « d'exposition ») définit les contenus de l'exposition, ses impératifs et l'ensemble des liens fonctionnels entre les espaces d'exposition et les autres espaces du musée.

5 A. Gob, N. Drouguet, *La Muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2010 (3^e éd.), p. 16.

6 Le néologisme a été proposé par André Desvallée en 1993 ; toutefois, s'il a été adopté par les muséologues et les chercheurs, il n'est pas vraiment utilisé dans le milieu professionnel.



Le musée Centre Pompidou-Metz en mai 2010.

© Rollinger-Ana/Only France/AFP

efficace pour traduire dans l'espace le programme scientifique le rendant accessible au public. Si ce rapport d'interdépendance est toujours valable, les outils et les langages utilisés changent en fonction des types d'exposés. Les stratégies scénographiques des œuvres d'un musée de beaux-arts, d'un musée d'ethnographie ou d'arts décoratifs ne sont pas les mêmes, cependant la collaboration du scénographe avec les conservateurs et les commissaires demeure essentielle.

COMMENT CONSTRUIRE UNE EXPOSITION ?

La construction d'une exposition part de la volonté de présenter une idée au public : pour rendre cette idée visible et pour vérifier sa valeur scientifique, une recherche est développée. À partir des informations recueillies, on élabore un discours. Un scénario est ensuite rédigé pour représenter le discours dans le cheminement spatial : on transforme les matériaux de l'exposition en « scènes » dont chacune porte un morceau du discours global. Le scénographe est responsable de l'aménagement dans l'espace du discours rédigé par le commissaire ou conservateur, il construit la mise en forme spatiale du scénario. Une

telle démarche est aujourd'hui valable tant pour les accrochages des collections permanentes⁷ que pour les expositions temporaires, car l'expographie des musées comme celle des expositions est liée aux conceptualisations qui déterminent la disposition des œuvres dans l'espace. Les regroupements peuvent se faire de manière classique par chronologie, école et époque, par technique (en séparant peintures, sculptures, arts décoratifs, vidéos) ou par thématique (la Tate Modern de Londres a été le premier musée européen à proposer un accrochage permanent de ce type). En fonction de l'approche choisie, le scénographe crée des unités spatiales regroupant les œuvres et les outils de présentation, il détermine l'ambiance et les dispositifs d'information pour le public. Il définit le parcours du visiteur en prenant en compte le rapport de celui-ci à l'œuvre exposée mais aussi la préservation et la protection des œuvres de tout risque d'altération physique.

⁷ Désormais, certains musées choisissent de présenter leur collection permanente sous forme d'« accrochages temporaires », ce qui favorise le roulement dans la présentation des œuvres et l'ouverture à différents types de classification ou à différentes « histoires » dans une même collection.

LA SCÉNOGRAPHIE DANS L'HISTOIRE DES MUSÉES

Dans l'histoire des musées, le débat sur l'utilisation de ces outils et sur les stratégies scénographiques est plutôt récent : des réflexions générales sur l'aménagement des salles et des œuvres apparaissent au XVIII^e siècle, mais la réflexion sur l'expographie commence seulement au XX^e siècle.

Les musées tels que nous les connaissons aujourd'hui ne se développent qu'au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. L'ouverture au public, à des fins de plus en plus tournées vers l'instruction de celui-ci, place les collections devant des problèmes de classement et de présentation qui se posaient différemment quand leur accès était privé. L'exposition des œuvres reste longtemps dépendante des contraintes architecturales des palais qui accueillent les premiers musées ; au XIX^e siècle seulement, des architectes sont appelés à en construire de nouveaux, créant des lieux expressément dédiés à la présentation publique des œuvres. Les nouveaux palais prennent en compte les principales problématiques de présentation des œuvres (lumière, accrochage, température), favorisant une structure en longues galeries d'exposition à éclairage zénithal. Les architectes n'hésitent pas à enrichir les salles de couleurs et de riches décorations mais la véritable question scénographique ne se pose pas encore. Ensuite, le développement des expositions universelles influence la conception des expositions muséales, les entraînant vers une présentation « objective » et « réaliste » du savoir. Dans les musées d'art, on voit alors apparaître des reconstructions réalistes des lieux de provenance des œuvres, notamment avec les *period-rooms*, réalisées pour la première fois au Metropolitan Museum de New York. Dans ces salles, on propose des reproductions des chambres anciennes mélangeant des pièces originelles avec des décorations reconstruites⁸.

8 Cette muséologie analogique a l'avantage d'être très accessible car elle favorise une compréhension immédiate. Les *period-rooms* reviennent aujourd'hui d'actualité car elles permettent à tout type de visiteur une immersion directe dans l'époque et la culture représentées.



La rotonde de l'Altes Museum, Berlin.

© Erich Lessing/Akg Images

Vers la fin du XIX^e siècle, les décorations des salles et les outils d'exposition se font plus discrets et la tendance commence à se transformer. Jusque-là, la décoration des musées avait comme objectif principal de stupéfaire, tandis qu'à la fin du siècle on considère le décor gênant. À partir du XX^e, la Sécession viennoise proposera notamment de mettre le décor au service des œuvres, pour les valoriser davantage.



1. Ouverture de la première Foire internationale Dada, Berlin, galerie Otto Burchard, 5 juillet 1920. Debout, de gauche à droite : Raoul Hausmann, Otto Burchard, Johannes Baader, Wieland et Margarete Herzfelde, George Grosz, John Heartfield. Assis : Hannah Höch et Otto Schmalhausen.

© Akg Images

2. El Lissitzky, Cabinet de l'abstraction de 1928-1929. Photographie de Wilhelm Redemann. Reconstitution en 1968 avec des œuvres de Piet Mondrian, Hanovre (Allemagne), Sprengel Museum.

© BPK, Berlin, Dist.RMN-Grand Palais/image BPK

3. Exposition internationale du surréalisme, Paris, galerie des Beaux-Arts de Georges Wildenstein, janvier 1938.

© Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris 2015.
1 Photo : © Pierre Jahan/Roger-Viollet



2

3



Les architectes – de Le Corbusier à Mies van der Rohe⁹ – se tourneront aussi vers la construction de bâtiments plus sobres pour que les œuvres ne soient pas « parasitées » par le superflu. « Paradoxalement, c'est parce que le musée est devenu un espace neutre et sans décoration qu'il est possible d'inventer la scénographie¹⁰. »

LES CHANGEMENTS DU XX^e SIÈCLE

C'est donc avec le xx^e siècle qu'on parle d'une véritable scénographie de l'art dans les musées. La réflexion sur la mise en scène des œuvres commence avec les avant-gardes : le premier futurisme accuse les musées de « passésisme » et met en scène son art en créant un véritable récit, exposé par les « actions futuristes ». Ensuite, le dadaïsme révolutionne l'idée d'œuvre d'art : les conditions de présentation de l'objet deviennent fondamentales. Plus tard, les artistes abstraits et surréalistes marquent une révolution créant des véritables scénographies pour leurs expositions. El Lissitzky présente des œuvres dans des espaces entièrement conçus et adaptés pour elles¹¹ et, en 1938, l'Exposition internationale du surréalisme propose une scénographie « totale » qui investit tout l'espace de la galerie (plafond compris) et fait appel à tous les sens du visiteur¹². Entre-temps, l'Exposition coloniale internationale de 1931 et l'Exposition des arts et techniques de 1937 utilisent la scénographie de l'art pour véhiculer des messages idéologiques – pensons aux statues des pavillons allemand et



Vue intérieure du Gipsoteca Museo Canoviano, Possagno, Italie. Scénographie de Carlo Scarpa.

© Mondadori Portfolio/Electa/Sergio Anelli/Bridgeman Images

soviétique, ou à l'exposition de Guernica. À l'intérieur des pavillons, des grandes peintures sont également utilisées comme scénographie illustrant les avancées techniques exposées¹³. Pendant ces années, nombre d'artistes refusent le cadre de présentation du musée et lui préfèrent d'autres contextes. Progressivement s'affirme une nouvelle idée d'exposition qui a caractère d'œuvre en elle-même, où la scénographie est fondamentale pour la transmission d'un message.

Après la Seconde Guerre mondiale, on passe définitivement à une nouvelle conception : on conçoit maintenant l'exposition non seulement comme présentation des objets, mais aussi comme présentation d'une idée à des spectateurs. Après la guerre, plusieurs théoriciens débattent explicitement sur la fonction des expositions, les considérant comme des véritables systèmes de communication créant des médiations entre visiteurs, œuvres et savoirs présentés.

9 Voir V. Dervieux, A. Dervieux, *L'Architecture des musées au xx^e siècle*, CNDP, 2008.

10 S. Chaumier, *Traité d'exposition. Les écritures de l'exposition*, Paris, La Documentation française, 2012, p. 68.

11 Voir l'aménagement de l'« Espace Proun » à la Grande exposition d'art de Berlin en 1923 et, en 1927-1928, l'« Espace des abstraits » au Musée provincial de Hanovre.

12 L'Exposition internationale du surréalisme se déroula à Paris en 1938. La pièce principale « était une immense grotte voutée de 1 200 sacs de charbon suspendus côte à côte, au sol mollement ondulé couvert d'un épais tapis de feuilles mortes, où dans un repli de terrain luisait une mare avec nénuphars et roseaux. Au centre de la clairière souterraine, synthèse des mondes intérieur et extérieur trônait sur une petite éminence un brasero de tôle [...]. Derrière un paravent, on faisait du café, à l'étage du bas se répandaient les senteurs du Brésil tandis que d'un haut-parleur sortaient les pas martelés d'un défilé de parade de l'armée allemande. » L'odeur de café et les bruits diffusés par le phonographe faisaient partie de l'exposition au même titre que les œuvres et la poussière de charbon s'échappant des sacs au plafond. Voir U. M. Schneede, « L'Exposition internationale du surréalisme. Paris 1938 », in B. Klüser, K. Hegewisch, *op. cit.*, p. 173-187.

13 Dans le cadre de l'Exposition internationale des arts et techniques, la France réalisa notamment le Palais de l'air et le Palais des chemins de fer, décorés par Robert et Sonia Delaunay, ainsi que le Pavillon de la lumière, pour lequel Raoul Dufy réalise *La Fée Électricité*. Dans ces cas, les peintures elles-mêmes furent utilisées comme éléments scénographiques, investissant tout l'espace des pavillons.



Exposition « Impressionnisme et mode », Paris, musée d'Orsay, 24 septembre 2012. Au premier plan, la peinture de Pierre-Auguste Renoir, *Femme à l'ombrelle* (1867). © Joel Saget/AFP

En France, dès 1961, Georges Henri Rivière affirme la nécessité de montrer les objets dans les meilleures conditions et impose à toutes ses expositions une neutralisation de l'espace par la mise au noir des éléments scénographiques pour ne pas modifier la vision chromatique des expôts. Rivière refuse toute spectacularisation des expositions afin d'obtenir la majeure objectivité possible – notamment dans les musées d'ethnographie où le souci d'objectivité apparaît fondamental car il s'agit de présenter le regard de l'Occident sur l'autre. Plusieurs expérimentations se font pour unir objectivité et valorisation des œuvres : en Italie, Carlo Scarpa élabore des scénographies épurées dont le grand effet repose entièrement sur une utilisation savante de la lumière et des volumes (cf. photo p. 31). Une autre forme d'objectivité sera celle du *white cube*¹⁴, théorisée par Brian O'Doherty (1976-1981) et notamment défendue et utilisée pour l'art moderne et contemporain. Au cours de ces années, la réflexion sur la scénographie des œuvres s'affine et se développe en lien avec l'évolution de la réflexion épistémologique contemporaine : on déclare que les œuvres n'ont de sens que si elles véhiculent une idée ou une émotion et que l'objet acquiert du sens selon le contexte dans lequel il est présenté. Ces réflexions marquent un tournant décisif : la construction des expositions et des scénographies doit maintenant se faire à partir des idées plutôt que des objets. Il s'agit d'une inversion fondamentale de paradigme : pour que l'objet soit compris et pour construire une véritable communication, il doit faire partie d'un récit.

LE GESTE SCÉNOGRAPHIQUE AUJOURD'HUI

Les années 1980 consolident l'idée de l'exposition-récit. En réaction à l'esthétisation ou sacralisation excessive des œuvres – reprochée à l'objectivité recherchée par la période précédente – on assume la subjectivité qui se traduit dans un renouveau des couleurs : le rouge, le vert, le bleu, le jaune, en opposition au noir et au blanc. Le commissaire ou l'artiste scénographe « signe » l'exposition, affirmant que celle-ci exprime son point de vue, son discours. Le concepteur de l'exposition crée une « œuvre d'interprétation » qui se montre dans l'espace du musée et la scénographie s'impose comme un outil fondamental pour la lisibilité de son récit. Parfois c'est le scénographe lui-même qui crée le récit : c'est le cas des artistes qui soignent tous les aspects de leurs expositions (des œuvres à la scénographie), des installations d'art contemporain ou, encore, celui des scénographies muséales d'un architecte visionnaire tel Carlo Scarpa. Plus récemment, pour l'exposition « L'impressionnisme et la mode », carte blanche a été donnée au scénographe Robert Carsen, qui a donc déterminé lui-même (en partant des œuvres choisies par les commissaires) la disposition, les rapprochements et les divisions entre œuvres et habits d'époque, décidant également d'intégrer de la musique dans les salles¹⁵.

14 B. O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP-Ringier, 2008.

15 « L'impressionnisme et la mode », musée d'Orsay, 25 sept. 2012-20 janv. 2013.

SCÉNOGRAPHIES TOTALES

Scénographie et œuvres sont parfois indissociables car elles ne font qu'un avec leur présentation. La scénographie est un élément fondateur de l'exposition quand elle investit totalement les lieux et invite le visiteur à être acteur dans un « tableau à trois dimensions ». Après les expériences des avant-gardes, ce procédé sera particulièrement utilisé pendant les années 1960 et 1970 lors de happenings et d'installations interactives et environnementales.

« Dylaby », le labyrinthe dynamique



Daniel Spoerri, « Dylaby », 1962, Amsterdam, Stedelijk Museum.

© Ed van der Elsken/Nederlands Fotomuseum, Courtesy Annet Gelink Gallery

« Dylaby » fut réalisé en 1962 au Stedelijk Museum et conçu dans le but d'arracher le spectateur à sa passivité. Les six artistes participants (Jean Tinguely, Robert Rauschenberg, Daniel Spoerri, Niki de Saint Phalle, Martial Raysse et Per Olof Ultvedt) proposèrent des œuvres en mouvement et chacun créa dans une salle la scénographie pour ses œuvres. Le résultat fut un ensemble de salles à « scénographie totale ».

Spoerri créa une salle de musée inversée : les tableaux étaient couchés par terre ou suspendus au plafond et de l'un des murs saillaient des socles horizontaux portant des sculptures. Au centre de la *Rayasse Beach* de Raysse trônait un plan d'eau circulaire rempli d'animaux et de balles en plastique, sur le mur des tableaux et au sol du gazon artificiel. Le *Stand de tir* de Niki de Saint Phalle était composé de monstres préhistoriques et de têtes de mannequins de plâtre, d'animaux empaillés et de poupées en plastique. Le tout peint en blanc et pourvu de moteurs faisant tourner des sacs de peinture sur lesquels le spectateur pouvait tirer. En face se dressait une machinerie complexe de Tinguely, *Hommage à Anton Müller* (constructeur de grandes machines inutiles). Par un trou on observait l'action de la machine qui mettait en mouvement une « danse » de chiffons, fils de fer, tubes en plastique et fourrures. Le reste de la salle était occupé par une passerelle surélevée de Ultvedt où des tourniquets mettaient en mouvement des roues agitant des grandes chemises blanches. La salle de Rauschenberg, à l'ambiance théâtrale, proposait des cages contenant des assemblages qui émettaient des bruits ou étaient en mouvement. La dernière salle était remplie de ballons et en sortant on arrivait, avec la plus grande surprise des spectateurs, sur une salle traditionnelle de musée. La grande nouveauté de « Dylaby » fut l'interaction réellement neuve qu'elle créait entre art, artistes et le public invité à l'action dans les salles. L'exposition trouva une suite directe en 1966 au Moderna Museet de Stockholm avec *Hon*, une gigantesque figure féminine réalisée par Tinguely, de Saint Phalle et Ultvedt, couchée sur le dos et dans le corps de laquelle le public devait entrer pour y découvrir un labyrinthe.

LANGAGES SCÉNOGRAPHIQUES

Dans le contexte actuel, la scénographie est donc essentielle car elle participe à la construction du « discours-exposition » et elle réalise le lien entre le récit et sa présentation au public¹⁶. En cela une véritable scénographie se distingue de la simple décoration comme des mises en scène purement spectaculaires, qui se limitent à créer un événement plutôt qu'une proposition de lecture des expôts. Une des critiques majeures portées aux musées aujourd'hui est en effet celle d'oublier les œuvres et la transmission sérieuse d'un savoir sur l'art, transformant les expositions en purs spectacles où les visiteurs sont éblouis par des scénographies impressionnantes mais insouciantes de la mise en valeur des œuvres. Cependant, prétendre éliminer la scénographie comme une instrumentalisation des objets paraît tout aussi simpliste, d'autant plus qu'une absence de scénographie serait un choix scénographique tout sauf neutre. Également, même l'idée de substituer à la scénographie un texte (écrit ou audio) ne pourrait pas dispenser d'une réflexion sur l'emplacement des œuvres et la circulation des visiteurs dans l'espace.

LES OUTILS SCÉNOGRAPHIQUES

Dans la construction de cette mise en espace des œuvres et du cheminement des spectateurs, l'aménagement des murs et des cimaises¹⁷ cloisonnant l'espace est ce qui détermine en premier lieu la structure du parcours. Le choix des hauteurs, formes et couleurs des cimaises dessine l'aspect le plus visible de la scénographie. Bien que l'impact de ces éléments soit plus visible dans le cadre des expositions temporaires, on peut le remarquer aussi dans les accrochages permanents : le palais des Beaux-Arts

de Lille n'hésite pas, par exemple, à introduire des cimaises colorées et de différentes hauteurs au sein du parcours de sa collection. L'éclairage (dirigé, cadré, focalisé) est aussi un élément fondamental dans la création de l'atmosphère : il impacte fortement la visite, détermine le confort visuel du spectateur et il crée l'expressivité de l'exposition. Par exemple, les couleurs et l'illumination tamisée des vitrines et du parcours du musée du quai Branly créent un rythme et une ambiance totalement différents de l'illumination claire et directe des salles de la Cité de l'histoire de l'immigration.

Les outils de présentation et de support permettent ensuite l'organisation de l'espace et des œuvres dans les salles et participent à la division spatiale et esthétique du parcours. Fondamentaux dans la composition, ils rassemblent les objets, les rapprochent et les comparent, leur donnant une valeur liée aux nouveaux ensembles dans lesquels ils sont intégrés. Il existe différents types de vitrines (table, hémisphérique, pupitre, cube, murale) ayant évolué au cours des siècles et adaptées à différents types d'expôts. Les socles sont aussi de dimensions et hauteurs variables, impactant la qualité de lecture du visiteur. Le choix du support dépend de la matière de l'œuvre, de son état de conservation et de l'importance qu'on veut lui attribuer. Selon le nombre d'artefacts rassemblés sur le même support, la *valeur d'exposition* change : une œuvre présentée seule aura plus de visibilité qu'une œuvre groupée avec d'autres. Dans le même type d'outils, les cadres ont une fonction de présentation semblable : un cadre moderne ou ancien, le choix de sa couleur ou le choix de l'enlever (surtout dans les accrochages ou expositions modernes et contemporaines) participent à la création d'ambiances différentes.

LANGAGES ET PUBLIC

L'ambiance de l'exposition est déterminée par le langage choisi pour la présentation du discours expographique : le langage doit être rendu sensible

16 Voir J. Davallon, « Pourquoi considérer l'exposition comme un média ? », in J. Le Marec (dir.) dossier « L'exposition un média », *Métamorphoses*, n° 9, nov. 2003.

17 Le mot « cimaise » indiquait la partie supérieure des corniches puis, par extension, les barres de l'accrochage. Il désigne aujourd'hui les murs et les cloisons sur lesquels les accrochages sont fixés.



1

1. Vue intérieure du musée du quai Branly, Paris, 1^{er} octobre 2013.
© Rollinger-Ana/Only France/AFP

2. Mur de l'Atelier d'André Breton (1896-1966), Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle.

© ADAGP, Paris, 2015.

Photo : (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat.

Quelques œuvres présentes sur le Mur :

Francis Picabia (1879-1953)

Le double monde, 1919, ripolin et huile sur carton, H : 132 cm ; L : 85 cm.

© ADAGP, Paris, 2015.

Joan Miró (1893-1983)

Tête, 1927, huile sur toile,

H : 195 cm ; L : 130 cm.

© Successió Miró / ADAGP, Paris, 2015.

Jean Degottex (1918-1988)

Pollen noir, 1955, huile sur toile, H : 130 cm ; L : 96,5 cm.

© ADAGP, Paris, 2015.

2



et accessible. Celui le plus adapté est défini par le type de spectateurs visés et les muséologues en identifient principalement quatre. Le langage *esthétique* met surtout en valeur l'œuvre, souvent exposée de manière isolée. Le choix scénographique sera lié à des matériaux nobles et à un éclairage poétique, d'évocation, valorisant l'aura des objets. Le langage *didactique* est davantage centré sur la signification de l'objet et sur la transmission d'un savoir spécifique. La disposition sera alors taxonomique, la scénographie fonctionnelle, descriptive ou narrative, guidant la compréhension du spectateur. On ne privilégiera pas l'aura des objets mais leur contexte d'origine. Le langage peut aussi être *théâtral* : l'objet sera présenté dans le cadre d'une composition plutôt que pour son côté unique, et la scénographie mettra en avant son appartenance à un ensemble, proposant une participation active au visiteur, émotionnelle ou ludique. Enfin, le langage dit *associatif* juxtapose les expôts avec l'objectif de créer une distance qui déclenche la réflexion. On suit l'idée qu'une bonne exposition n'impose rien, qu'elle transmet un message que chacun doit lire et adapter à son savoir et à sa sensibilité. L'accent porte davantage sur la polysémie des œuvres et sur les relations multiples qu'elles peuvent construire avec les autres objets et le public, selon leur contexte de présentation.

Ces quatre langages sont souvent combinés dans une même exposition et adaptés au public visé : un public de spécialistes aura moins besoin de scénographie, une simple juxtaposition d'œuvres et d'informations sera suffisante. Un public plus générique appréciera davantage les scénographies théâtrales, souvent participatives, qui jouent avec une atmosphère et une approche plus émotionnelles. Pour le jeune public, un parcours interactif avec participation physique est souvent privilégié, ainsi qu'un accrochage à hauteur des enfants, restant acceptable pour les adultes¹⁸. Une attention spécifique peut être portée aux supports abordant les sens autres que la vue : le toucher sera présent dans les expositions plus didactiques ou particulièrement attentives au public non voyant. Aussi, la mise en place de dispositifs d'écoute ou de salles investies par des sons ou musiques permet d'explorer la dimension de l'ouïe. On en rencontre

surtout dans les expositions qui visent la reconstruction d'une ambiance d'époque¹⁹.

Finalement, bien que les choix scénographiques changent selon les œuvres exposées et l'approche muséographique choisie, l'objectif principal de la scénographie d'exposition reste de s'adresser au mieux au public, choisissant la mise en espace la plus adaptée aux œuvres et capable de rendre sensible le savoir proposé aux spectateurs.

18 C. Merleau-Ponty, J.-J. Ezrati, *L'Exposition, théorie et pratique*, Paris, L'Harmattan, 2006.

19 Pensons à toutes les expositions en lien avec l'histoire de la musique mais aussi aux expositions organisées dans les musées de beaux-arts ou d'art moderne et contemporain qui choisissent souvent d'utiliser la musique comme élément scénographique participant à la création d'une ambiance particulière.

SCÉNOGRAPHIE ET TRANSFORMATION DES LIEUX

Parfois le scénographe crée ex nihilo un univers entier artistique, en intervenant non seulement sur l'aménagement des expôts mais aussi en redessinant totalement les lieux et les espaces pour les adapter aux objectifs des commissaires.

Philippe Rahm, « La Force de l'Art 02 »



Les *Agitateurs* de Philippe Mayaux à gauche et *Partition 01* de Nicolas Fenouillat à droite lors de « La Force de l'Art 02 », Paris, Grand Palais, 23 avril 2009.

© ADAGP, Paris 2015.

Photo : © Guillaume Clément/AFP

Le projet de « La Force de l'Art 02 » (Grand Palais, Paris, 2009) était celui d'une présentation des œuvres dans un contexte d'autonomie et de liberté totales. Dans le projet des commissaires, l'espace devait être à la fois médiateur neutre et vecteur de l'émotion artistique, il fallait inventer un espace nouveau. La nef du Grand Palais et son ample espace sous la verrière permettaient de créer ce nouveau lieu car il n'y avait aucune contrainte architecturale : sur la base de cette liberté et de la nature des œuvres choisies par les commissaires, l'architecte Philippe Rahm a inventé ce nouvel espace, appelé « Géologie blanche ».

La création d'un nouvel espace

Lors d'un entretien* donné à l'occasion de l'exposition, Philippe Rahm déclare : « Plus qu'un projet architectural, nous proposons un processus géologique généré par la force des œuvres d'art elles-mêmes. C'est d'abord un volume dans l'espace [...]. Notre projet met en place un processus : d'abord un parallélogramme de 160 mètres de long par 25 mètres de large et d'une certaine épaisseur, comme une pâte, qui va commencer à se déformer, à se creuser, à enfler selon un jeu de forces qui reprennent un langage géologique de formation du paysage par mouvements tectoniques, déformations, pressions et dépressions, plissements. »

La place des œuvres

« À chacune des œuvres d'art sont donnés un même espace et un même volume au départ. Puis, en fonction de leurs dimensions et de la distance nécessaire entre elles et l'observateur, elles vont commencer à se pousser les unes les autres dans un mouvement similaire à celui de la tectonique des plaques. En fonction de leur poids et de la quantité de lumière exigée, elles vont déformer la surface, la creuser, la gonfler, y faire surgir des hauteurs. Un paysage blanc apparaît, le *white cube* se déplie, sur lequel les formes et les matières des œuvres d'art se détachent et se mettent en valeur. »

La Géologie blanche naît d'une forme qui s'est déformée selon les exigences spécifiques des œuvres ; de ces exigences a surgi le paysage scénographique. Avec la Géologie blanche, Philippe Rahm a créé un nouveau lieu et réalisé un ensemble cohérent, tout en réunissant des œuvres hétéroclites et leur laissant définir leur propre espace.

* Dossier de presse « La Force de l'Art 02 », 2009.

L A
S C É N O G R A P H I E
D E L ' Œ U V R E
D ' A R T D A N S
L ' E S P A C E
P U B L I C

EMMANUELLE GANGLOFF

AUX ORIGINES DE LA SCÉNOGRAPHIE DANS L'ESPACE PUBLIC

Trouvant ses origines dans le théâtre grec antique, comme l'a rappelé Marcel Freydefont en première partie, la scénographie dans l'espace public a d'abord été liée à de grandes aventures théâtrales, les tragédies, dans un rapport d'ouverture entre théâtre et cité. Le Moyen Âge a perpétué cette double tradition des formes processionnaires et stationnaires au sein même de la ville prise comme décor : mystère¹ sur la place du marché, théâtre de tréteaux² et carnaval. À la Renaissance, où le théâtre est renfermé sur une scène, les commentateurs de Vitruve et Serlio rapprochent la scénographie de l'art de la perspective. Aujourd'hui, le mot est venu à désigner un ensemble de pratiques artistiques, architecturales et urbaines très diversifiées. Des artistes se sont peu à peu saisis de cette discipline en constante évolution pour investir la ville selon une approche poétique et sensible.

Ce n'est qu'à partir des années 1970 que la scénographie s'est révélée comme un moyen d'accompagner et d'identifier certaines œuvres d'art dans l'espace public. C'est d'abord dans un mouvement de sortie des artistes du spectacle vivant, hors des murs du théâtre, qu'une résurgence de cette discipline est apparue. Quelque temps après les événements de Mai 68, des artistes choisissent la rue pour se confronter à la population dans une nouvelle forme d'occupation des espaces publics et du rapport au public. Dans les années 1970-1980, le champ d'action théâtral s'est étendu aux extérieurs conduisant à parler de « scénographie urbaine » pour décrire les dispositifs scéniques des artistes de rue.

1 Le « mystère » (initialement orthographié « mistère ») est un genre dramatique du Moyen Âge. Le mot vient du latin *ministerium* qui signifie « la fonction », « la représentation matérielle ». Il s'agit de longs passages de textes bibliques joués en extérieur durant plusieurs jours faisant « spectacle » (cf. A. Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 58-62).

2 L'expression « théâtre de tréteaux » remonte au Moyen Âge. Le tréteau désigne une scène provisoire dressée sur les places publiques par les saltimbanques pour s'adonner à un théâtre de foire et à des fêtes carnavalesques.

Puis, dans des villes que l'on souhaite rendre toujours plus vivantes et attrayantes, se sont développés un certain nombre d'événements dans l'espace public en lien avec l'art contemporain. Prenant souvent la forme de biennales, la scénographie devient un moyen de produire un musée à ciel ouvert dans les interstices de la ville. L'art s'adresse alors au plus grand nombre, cherchant à tisser de nouvelles relations avec son public.

Enfin, avec la volonté pour certains artistes de travailler dans des lieux ouverts, in situ, nous assistons à un renouvellement des formes artistiques. L'essor d'œuvres d'art contextuelles, mettant en place des dispositifs interactifs et participatifs qui interrogent le rapport à l'espace, témoigne d'une proximité grandissante entre scénographie et œuvre d'art. Les artistes font de l'espace public un laboratoire et intègrent, dans une démarche spatiale et plastique, la scénographie dans leurs processus de création artistique.

La formule de Jean Hermann – « la scénographie est une dramaturgie de l'espace³ » – développée dans les années 1960, est toujours d'actualité. On comprend que son émergence dans l'espace public est liée à la question de la théâtralité dans la ville. Dans une « société du spectacle » décrite par Guy Debord, son champ d'application n'a cessé de s'étendre en même temps que se répandait la notion de théâtralité. La scénographie a gagné le champ de l'exposition, du cinéma, pour aller jusqu'à l'urbain. Dans une volonté d'amorcer des façons de « construire autrement », pour reprendre les propos de l'architecte et scénographe Patrick Bouchain, la scénographie permet d'explorer de nouvelles formes de théâtralité formant l'humus sensible d'une ville.

3 J. Hermann, « Pour un espace-scénario », *Actualité de la scénographie*, n° 8, déc. 1978.

Aujourd'hui la scénographie est plus difficile à cerner, se mutant en fonction de l'hybridation des pratiques artistiques et urbaines. En explorant les différentes facettes de projets artistiques concrets, il s'agit tout au long de ce texte d'observer quels sont les moyens actuels dont dispose la scénographie pour être à l'interface entre œuvre d'art et espace public.

LES ARTS DE LA RUE : PIONNIERS

En France, dans les années 1970, des formes artistiques éphémères prennent place dans les rues, les villes, les forêts, et dans toutes sortes de lieux ouverts. La plupart du temps, ce sont des propositions théâtrales inédites qui prennent pour décor ces espaces réels afin d'y inscrire leurs actions : l'espace public est considéré comme un espace de liberté où l'art peut être engagé dans une relation directe à la population. Ce théâtre en confrontation, parfois transgressif, souvent subversif, bénéficie d'un engouement de la foule. Un peu piquant et d'ordinaire festif, il est issu de nouvelles formes d'écritures du spectacle vivant. On y observe les débuts d'une pratique scénographique urbaine émanant d'une culture théâtrale qui intègre des éléments de décors parfois monumentaux, traitant du rapport d'échelle entre l'œuvre théâtrale présentée, le lieu de représentation et le public.

L'arrivée dans l'espace public de nouveaux « saltimbanques », qui viennent dans la rue à la rencontre d'un public-population⁴, entraîne un recours à toutes sortes de dispositifs scéniques. C'est d'abord le temps des spectacles forains, comme la compagnie du Théâtre de l'unité – pionnière du théâtre de rue – et sa *2CV théâtre* (1977), ainsi que des festivals comme le Carnaval des ténèbres à Saint-Quentin-en-Yvelines (1983-1986). Apparaissent les machines monumentales de spectacles conçues par des compagnies de théâtre de rue telles que Générïk Vapeur, Oposito, Royal de Luxe ou Transe Express. À cette occasion, les scénographes accompagnent le mouvement de création hors les murs. L'espace ouvert sert alors de toile de fond aux différentes interventions artistiques. La ville se donne comme un théâtre urbain. Servant de lieu d'implantation temporaire, elle se transforme en ville-décor formant l'arrière-scène des actions artistiques. Un rapport théâtral se joue entre la scène de l'action et la population. Les éléments scénographiques permettent, le temps de l'éphémère,

de transformer le regard que les habitants ont d'une rue, d'une place, d'un bâtiment.

UNE SCÈNE URBAINE À 360 DEGRÉS

Faisant de la ville une scène à 360 degrés, et travaillant le rapport au public selon des situations urbaines variées, des compagnies comme Délice Dada, Ilotopie ou Le Phun acquièrent un savoir-faire spécifique lié à la conduite de projets artistiques éphémères et fondés sur une connaissance de la ville et de ses rythmes. En intégrant ceux-ci à des formes scéniques fixes ou déambulatoires, la scénographie urbaine organise le rapport entre deux espaces qui s'entremêlent, celui de l'action artistique et celui de l'environnement citoyen. Sont pris en compte spatialement :

- la relation au vivant (interaction avec le public),
- la gestion des flux et du public,
- le rapport entre l'œuvre et son environnement,
- l'organisation de l'espace-temps de l'événement,
- le lien entre dimension technique et dimension artistique.

Dans le spectacle *Safari intime*, lancé en 2005 par la compagnie Opéra Pagaï, c'est l'ensemble d'un village qui constitue l'arrière-scène de l'événement. Les actions artistiques se glissent dans les interstices de la ville et de son substrat. Les ambiances qui en découlent contribuent à la fabrique d'un imaginaire sensible et poétique du territoire investi.

4 Selon l'expression d'un des pionniers des arts de la rue, Michel Crespin, metteur en scène et scénographe urbain.

S A F A R I I N T I M E ,
S P E C T A C L E D E L A
C O M P A G N I E O P É R A P A G A I

Safari intime est une fiction urbaine qui investit un village ou un quartier. Le spectateur est convié à participer à « un safari de l'être humain dans son habitat naturel » en observant, de fenêtre en fenêtre (ou de « tanière en tanière ») des spécimens humains dans leur vie quotidienne.

C'est une balade-spectacle, dont le parcours forme la scénographie urbaine avec une succession de mansions*. Le décor est constitué par différents lieux du village et habitations qui sont investis par des comédiens professionnels et amateurs (les habitants font partie intégrante du spectacle et jouent). Les points de vue à travers les fenêtres et les cadres de saynètes ouvrant sur des espaces d'intimités sont choisis, formant un cycle de découvertes au sens théâtral du terme, s'adaptant au rythme de chaque spectateur.

* Synonyme vieilli de « maison ». Le terme désigne aussi au Moyen Âge les parties de décor utilisées sur une scène de théâtre.

LA CONDUITE D'UNE PARENTHÈSE « ENCHANTÉE »

Avec les arts de la rue, les espaces publics se donnent à voir le temps de l'événement sous un nouveau jour. D'ailleurs, les compagnies s'emploient à perturber le quotidien grâce à de nombreux effets dramaturgiques et des effets scénographiques, comme la découverte ou le décalage, pour modifier leurs approches artistiques. Comme l'indique Françoise Léger, cofondatrice de la compagnie Ilotopie, au sujet du spectacle *L'île aux Topies*, « le spectacle commence quand on arrive et se termine quand on part⁵ ». C'est une façon de s'insérer dans le rythme du lieu d'accueil, pour le modifier, le détourner.

5 É. Heilmann, F. Léger, J.-L. Sagot-Duvauroux, B. Schnebelin, *Les Utopies à l'épreuve de l'art*, L'Entretemps, 2008, p. 53.

L ' Î L E A U X T O P I E S ,
S P E C T A C L E D E L A
C O M P A G N I E I L O T O P I E

L'île aux Topies, spectacle né en 1985, est une fable aquatique racontée à une ville, un territoire, pendant trois jours, laissant flotter l'île aux Topies et ses habitants-conteurs sur un plan d'eau à proximité des lieux de vies.

C'est une histoire-feuilleton où la scénographie traite du rapport d'échelle au sein du territoire d'accueil et organise spatialement la narration urbaine avec un dispositif scénique principal composé d'une île (décor flottant démontable en 25 morceaux) et de différents objets scéniques qui évoluent en constellation. Cet ensemble forme le décor nécessaire aux Îliens pour vivre de façon utopique sous le regard curieux des riverains.

L'équipe du Royal de Luxe évoque, quant à elle, « un théâtre d'accident » qui vient perturber le quotidien d'un lieu pour créer du lien avec les habitants. Le spectacle donné au Havre en 1993 utilise le principe de la rumeur. Après la découverte de ce *Géant tombé du ciel*, les habitants se prennent à suivre les pérégrinations du géant dans la ville, formant une parenthèse dans leur quotidien. Dans ce théâtre urbain, le spectacle joué se déroule sous leurs yeux dans une temporalité nouvelle. Ces changements de rythmes agissent sur la perception des usagers en convoquant leur imaginaire pour entrer dans la fiction urbaine.

INFUSER LA FICTION DANS LE RÉEL

La scénographie urbaine accompagne concrètement la fiction donnée à voir et à entendre. Cette forme d'interaction avec le public est relayée de diverses manières. À Marseille, en 1990, la compagnie Ilotopie investit un HLM pendant une semaine en transformant son hall en lobby de palace 5 étoiles, avec réceptionnistes et maîtres d'hôtel, joués par les comédiens. Rebaptisé PLM (Palace à loyer modéré), le lieu fait entrer la fiction dans la vie des habitants. En écho au mouvement du Land Art, Bruno Schnebelin, directeur artistique de la compagnie, parle d'une forme de Land Act, qui consiste à « proposer des images, des actes décalés, inventer des pratiques inédites ou entremêler des usages et espaces avec des rites artistiques neufs⁶ ».

6 *Ibid.*, p. 139.

Ce sont des moments pour la population de se réappropriier l'espace public, dans une dimension artistique et festive renouvelée. D'autres compagnies comme Le Phun, avec leurs spectacles *La Vengeance des semis* (1985), *Les Feuillus* (2008) ou encore les collectifs Ici-Même et KompleXXKapharnaüM, réalisent un

travail scénographique de transformation de l'espace architectural. L'engouement est tel que les villes ont cherché à développer, avec le concours d'artistes, ces intrusions poétiques. Il y a une forme de propagation qui ne touche pas seulement le théâtre, c'est un mouvement qui touche l'ensemble des arts.

1. *L'Île aux Topies*, spectacle sur l'eau de la compagnie française Ilotopie au Festival de Salzbourg (Autriche) en 1988. Île flottante autonome (L : 20 m ; l : 10 m, H : 6 m), en acier et stratifié polyester.
© Ilotopie

2. *Safari intime*, balade-spectacle de la compagnie française Opéra Pagaï, Laval, mai 2011.
© Vincent Muteau

1



2



S'EXPOSER DURABLEMENT À CIEL OUVERT

Il y a bien longtemps que l'art est présent dans l'espace public, notamment la statuaire qui orne les espaces et lieux publics et forme le « décorum urbain » qu'évoque en 1889 l'architecte viennois Camillo Sitte⁷. Mais, en plus de la sculpture, « l'art public⁸ » regroupe un ensemble de pratiques variées issues des domaines de l'urbanisme (art des villes), de l'architecture (comme art de l'ornement), des arts plastiques et visuels, et des arts vivants (art urbain, art de la rue, performance). Dans les années 1980, on perçoit un regain d'intérêt de la part du politique pour la commande publique d'œuvres artistiques – avec notamment l'extension des champs d'intervention du dispositif 1 % artistique⁹ –, y voyant une possibilité d'accompagner les artistes hors des ateliers et des musées pour produire un art en prise avec le territoire.

En effet, de façon plus actuelle, l'art public s'est de nouveau intéressé à la question du quotidien, utilisant comme moyens le détournement et le décalage. Ces principes ont contribué, dans le domaine de l'art contextuel, à faire émerger la notion de scénographie, convoquant une théâtralisation des espaces urbains. Des scénographies pérennes sont ainsi créées, supports d'exposition à ciel ouvert qui s'intègrent dans le processus de création d'une œuvre. Ici, plus que dans le domaine des arts de la rue, nous verrons à quel point les frontières sont floues lorsque l'on tente de décrypter les signes d'évolution de la scénographie urbaine.

FAIRE LE LIEN ENTRE DES ŒUVRES

Les œuvres situées dans l'espace public sont souvent perçues comme uniques et déconnectées du contexte urbain. Néanmoins – et on l'observe avec l'essor des programmations en plein air comme la Nuit blanche, le Festival international des jardins de Chaumont-sur-Loire ou Lille3000 – les œuvres sont exposées de plus en plus régulièrement à ciel ouvert. Tantôt pérennes, tantôt éphémères, ces œuvres, comme au musée, sont mises en regard par un commissaire selon un concept et un scénario de visite. Le scénographe intervient alors pour organiser spatialement le parcours, rythmer et structurer la déambulation des badauds. La scénographie recourt à tous les moyens, y compris sonores, pour construire une narration qui fournit des clés de lecture au public pour l'accompagner dans sa propre expérience de visite.

Parfois, le lien se fait par le biais du territoire, comme pour la biennale « Estuaire ». Les œuvres sont intégrées à l'environnement et l'on découvre, selon une lecture sensible, le territoire investi. Dans ce contexte, la scénographie devient l'art d'organiser des points de vue, de donner à voir et de rendre visible le lien tissé entre des œuvres.

7 C. Sitte, *L'Art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

8 C. Ruby, *L'Art public. Un art de vivre la ville*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001.

9 G. Smadja, *Art et espace public. Le point sur une démarche urbaine*, rapport du Conseil général des ponts et chaussées, La Documentation française, 2003.

**ESTUAIRE,
PAR LE LIEU UNIQUE**

Jean Blaise, directeur de cet événement, nous parle d'« Estuaire »*, cette manifestation d'art contemporain, créée en 2007, a pris pour terrain de jeu l'estuaire de la Loire, de Nantes à Saint-Nazaire. Les trois éditions de 2007, 2009 et 2012 présentent des œuvres éphémères ou pérennes, faisant ressurgir la question de la commande publique d'œuvres. Aujourd'hui, 25 œuvres tissent ce territoire (cf. photo ci-dessous).

Conçu comme une exposition à ciel ouvert, le parcours a été pensé pour inciter les habitants à partir à la redécouverte d'un territoire qu'ils connaissaient peu. Selon Jean Blaise, il s'agissait de « révéler le territoire par l'art ». La scénographie urbaine se situe ici dans la façon dont le parcours s'est construit et dont les sites proposés aux artistes sont donnés à voir. À chaque fois, le visiteur découvre une singularité du territoire que les œuvres d'arts, conçues in situ, magnifient en les transfigurant.

* Entretien mené par Emmanuelle Gangloff le 30 déc. 2014.

Avec l'œuvre éphémère de Tatzu Nishi, intitulée *Hôtel de Nantes* (2007), c'est la fontaine de la place Royale qui fait l'objet d'une « intervention artistique ». Une chambre d'hôtel est érigée au-dessus de la sculpture, la cachant du regard des passants. Visitée le jour, louée la nuit, cette œuvre fait le pari de l'inattendu pour résister au flux urbain et transfigurer l'objet. Dans cette chambre, le rapport d'échelle est réinventé, offrant au visiteur une très grande proximité avec la sculpture. Ici, la scénographie urbaine délivre les clés d'un jeu d'évocation du lieu entre interventions artistiques éphémères et propositions pérennes. Elle est le fruit d'un scénario et contribue à rendre visible les œuvres dans leurs hétérogénéités.

**DES ŒUVRES INTÉGRANT
DES ASPECTS SCÉNOGRAPHIQUES**

Dehors, les lieux où sont installées les œuvres sont la plupart du temps partagés, fragmentés, et doivent répondre à différents usages. Dans ce cadre, produire une œuvre dans un espace public, c'est partir à la conquête d'un espace qui n'est pas prioritairement dédié à la mise en valeur de l'œuvre. Avec l'émergence de ce que Daniel Buren appelle dès les années 1960 l'« in situ », le territoire habité (lieu) et traversé



Tatzu Nishi, *Villa Cheminée*, « Estuaire », 2009, port de Cordemais, Loire-Atlantique.

© Bernard Renoux

Daniel Buren et Patrick Bouchain,
Les Anneaux sur l'île de Nantes
 à la tombée de la nuit avec en arrière-
 plan le quai de la Fosse, 28 août 2013.
 © DB-ADAGP, Paris 2015.
 Photo : © Franck Charel/hemis.fr



(espace) devient moteur d'une écriture artistique. Dès lors, comme l'indique le plasticien, la relation qui se joue entre art et espace public est de tout autre nature. L'artiste doit composer avec le contexte situationnel et social et interpeller le public. Le sociologue Philippe Chaudoir fait le constat que « les artistes urbains y installent la surprise, le détournement, la poésie, une sorte de socialisation de la vue des œuvres¹⁰ ». Les auteurs usent de procédés scénographiques car ils ont de plus en plus besoin de traiter la façon dont ils s'adressent au public et la relation à l'espace construit.

L'œuvre de Richard Serra intitulée *Tilted Arc*, installée en 1981 sur la Federal Plaza de New York, a fait l'objet de nombreuses critiques. L'œuvre – une plaque d'acier Corten de 3,6 m de haut sur 36,6 m de long – était implantée en plein milieu d'une place, obligeant les passants à la contourner pour atteindre la rue opposée. Sept ans plus tard, le choix a été fait de la démonter sous la pression des usagers. Ainsi l'espace public tend-il à être un « espace commun » où l'instauration d'un dialogue avec les usagers devient

nécessaire. Dès lors, l'un des rôles du scénographe est de faire exister une œuvre en prenant en compte ses conditions de perception et de réception.

LES ANNEAUX,
 PAR DANIEL BUREN
 ET PATRICK BOUCHAIN

Cette œuvre, réalisée en 2007 dans le cadre du réaménagement urbain de l'île de Nantes, est située le long du quai du Hangar à bananes. Elle a été inaugurée lors de la première édition de la biennale, et s'inscrit dans l'histoire nantaise, évoquant le commerce triangulaire. Dans ses dimensions plastiques, l'œuvre prend en charge des aspects scénographiques. En effet, la présence des 18 anneaux de 4 mètres de diamètre incite les badauds à déambuler selon un parcours qui, au fur et à mesure des découpes et des points de vue, perçoivent une mise en abîme du paysage. Se pose aussi la question du rythme de l'espace, car cette œuvre a été imaginée pour vivre le jour et la nuit, où les cercles deviennent un appel lumineux visible de l'autre rive, marquant le temps festif de la soirée.

10 C. Granger, M. Freydefont, V. Lemaire, A. Wibo, *Le Théâtre de rue : un théâtre de l'échange*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2008, p. 187.



1

1. Daniel Buren, *Les Deux Plateaux*.
Vue de la cour d'honneur du Palais Royal
avec les 260 colonnes de Buren installées
en 1986.

© DB-ADAGP, Paris 2015.
Photo : © Joseph Martin/Akg Images

2. Le musée Louvre-Lens
le 13 septembre 2013.

© Mark Renders/Getty Images/AFP



2

LES DEUX PLATEAUX,
PAR DANIEL BUREN,
AVEC PATRICK BOUCHAIN

Cette œuvre, première commande publique de l'artiste, est installée dans la cour d'honneur du Palais-Royal à Paris en 1986. Elle s'inscrit dans le contexte patrimonial qui l'entoure, prenant en compte les proportions architecturales de la cour d'honneur et du palais dans sa propre géométrie.

En renouvelant l'art de la perspective, l'aménagement prend en charge des aspects scénographiques tel qu'a pu le décrire Vitruve*. En effet, les colonnes à rayures sont précisément disposées par l'artiste pour répondre aux colonnes du Palais-Royal, de façon à organiser le regard du public vers des points de fuite. L'ensemble forme un « espace scénique » – le plateau – où les passants déambulent, et deviennent les acteurs involontaires d'une scène vue par d'autres.

* Vitruve, *Les Dix livres d'architecture*, Liège, Éditions Mardaga, (1673) 1988.

À LA RECHERCHE D'UN ÉQUILIBRE

Il y a un jeu d'équilibre qui se dessine, car comme s'interroge Daniel Buren : « À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin monter¹¹ ? » En effet, la façon dont une œuvre est pensée pour un espace ouvert, face à la nouvelle demande politique de s'appuyer sur le pouvoir d'évocation du lieu d'implantation, suscite aussi de nombreuses interrogations : « L'ambition dans la rue "commandée" d'une œuvre de ce type ne serait-elle pas de se fondre, de s'adapter, voire finalement de disparaître dans son environnement¹² ? »

Les dispositifs scénographiques évoluent en même temps que la position de l'artiste. Ils se situent aujourd'hui à l'interface entre, d'un côté, la revendication de produire un art transgressif, socialement déclencheur ou perturbateur, et, d'un autre côté, la possibilité offerte de repenser le territoire selon une approche artistique. Il revient, dès lors, à la scénographie de poser les conditions spatiales et

narratives pour créer cet équilibre. Il n'est donc pas anodin de voir l'essor de ce terme « scénographie » pour parler de projets artistiques dans l'espace public, en les qualifiant de « scénographie urbaine ». Cette tendance marque un intérêt croissant pour des créations hybrides situées à la croisée des arts et confronte à la démarche autonome de l'artiste une forme de consensus autour de la commande qui lui est adressée.

Dans cette recherche d'équilibre, il n'est pas seulement question de la présence d'œuvres d'art dans l'espace public, mais aussi du potentiel artistique des projets architecturaux et urbains.

L'AMÉNAGEMENT PAYSAGER
DU MUSÉE-PARC
DU LOUVRE - LENS

Située dans le Nord, Lens est une ancienne ville minière. Le parc, conçu par l'agence SANAA et l'architecte-paysagiste Catherine Mosbach, inauguré en 2012, constitue un espace transitoire entre la ville et le musée. Les architectes et paysagistes ont dessiné un projet qui fait appel à la mémoire collective s'appuyant sur des traces du passé. Des ronds et des bosses de végétaux apparaissent ainsi dans le parcours, évoquant la base des terrils jumeaux situés à proximité.

Ici, c'est à travers l'expérience de la contemplation que la scénographie émerge. Elle décrit une expérience sensible dans un paysage qui laisse place à la fabrique d'un imaginaire offrant des mises en vue entre art et paysage. La scénographie urbaine, naissant du paysage construit, immerge progressivement le visiteur dans l'univers du musée.

11 D. Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Paris, Sens & Tonka, 2005.

12 *Id.*

UN RAPPORT RENOUELE

Les exemples d'installations contextualisées où la scénographie est directement intégrée au projet artistique amorcent une piste de réflexion concernant l'évolution du rapport de l'art à l'espace public. Les artistes ont la capacité de repenser le territoire selon un imaginaire « vitaliste ». Ils produisent du sens à partir de recherches sensibles, d'expériences vécues, et incorporent une subjectivité qui incite le questionnement sur la société et les façons de vivre les espaces publics. Aujourd'hui les projets débordent du champ artistique et font intervenir de nouveaux acteurs dans des œuvres interactives et participatives, comme l'installation *Trans305* de Stefan Shankland, la création sonore *SonoPluie* de Digital Samovar ou les projets du collectif Ici-Même qui convient les spectateurs à vivre des situations embarquées. Quels sont alors les différents degrés d'implication des publics dans les projets artistiques ? Et comment s'articulent la scénographie et le vivant dans une évolution des projets artistiques ?

DE LA CONTEMPLATION À LA PARTICIPATION

Les œuvres pérennes exposées en plein air sont fréquemment des créations que le public peut contempler à la recherche d'émotions, se laissant aller à la pensée réflexive. Passé le moment de l'installation et de la découverte de ce type d'œuvres, ces dernières laissent une trace dans un décor bâti qui redevient « routinier » pour les usagers des lieux. Cela interroge la façon de renouveler le regard des habitants, de les impliquer pour attirer leur attention. Les artistes se sont intéressés à ce sujet, et certains ont progressivement choisi d'intégrer une dimension participative dans leurs projets. En faisant l'expérience de la mobilité, ils deviennent investigateurs du récit urbain qui est donné à voir et à percevoir, comme dans le projet *Viva Las Vegas*.

Aussi, au-delà de la simple déambulation, le public est de plus en plus sollicité. Dans le spectacle de rue, les artistes vont chercher les spectateurs là où ils se trouvent, en les interpellant. Aujourd'hui, une série de modes de participation s'est développée, créant

un échange et une proximité avec des spectateurs complices.

VIVA LAS VEGAS,
PAR QUENTIN FAUCOMPRÉ,
PASCAL LEBRAIN,
OLIVIER TEXIER

Réalisée dans le cadre du Voyage à Nantes en 2014, *Viva Las Vegas* est un parcours tel un *street movie* dévoilant dans les rues nantaises une série d'enseignes détournées avec humour (cf. photo 1, p. 54). C'est un jeu de piste qui invite à deviner les histoires qui se jouent entre les enseignes et les magasins. Pensées comme un projet éphémère, certaines enseignes sont devenues pérennes.

Le projet peut être qualifié de scénographie urbaine car la proposition « s'infiltré » dans la ville, mêlant la fiction au réel et entraînant le passant dans une narration urbaine. Les œuvres apparaissent, jouant du décalage avec les vitrines et façades investies. Le travail scénographique des plasticiens consiste à transformer l'espace architectural des rues, façades et vitrines par le biais de sculptures et jeux de mots spatialisés.

DE LA PARTICIPATION À L'INTERACTION

L'enjeu d'un projet artistique est de taille. Comme l'évoque José Rubio, il s'agit de « vivre ensemble autrement sa ville¹³ ». La participation se meut en implication du public-population. Certains artistes explorent l'incorporation du spectateur pour alimenter son œuvre en substance. L'habitant-participant devient coauteur d'un projet, ce qui lui offre une clé de lecture supplémentaire et le transforme en spectateur actif. L'artiste interagit avec ce dernier par le biais de la suggestion, de la sollicitation et de l'impression, cherchant à établir une mémoire de l'expérience vécue.

13 J. Rubio, G. Guillot, *Organiser un événement artistique dans l'espace public. Guide des bons usages*, Paris, HorsLesMurs, 2007.



1

1. Proposition artistique de Viva Las Vegas lors du « Voyage à Nantes », événement artistique s'étant tenu du 27 juin au 31 août 2014 à Nantes.
© Sebastien Salom-Gomis/Sipa

2. *La Veilleuse des Jacobins* de Christophe Mayer lors de la Fête des lumières, Lyon, 5 décembre 2014.
© Pierre Jacques/hemis.fr

3 et 4. *Les Veilleurs de Rennes*, installation de Joanne Leighton, Rennes, 29 septembre 2013.
© Laurent Guizard



2



3



4

Cela se traduit par la mise en place de dispositifs interactifs et sensoriels dans les projets scénographiques. On voit la multiplication d'objets manipulables qui s'animent, comme par exemple *Les Animaux de la place* de La Roche-sur-Yon de la compagnie La Machine. Il y a aussi l'établissement de scénarios nécessitant une implication corporelle de l'individu, comme c'est le cas de l'installation *Les Veilleurs* de Joanne Leighton ou de la scénographie lumineuse *Jackpot* proposée par Helen Eastwood et Laurent Brun dans le cadre de la Fête des lumières de Lyon en 2014.

LA FÊTE DES LUMIÈRES

Suite à l'inauguration de la statue de la Sainte-Vierge le 8 décembre 1852, les Lyonnais ont pris l'habitude de mettre des lampions à leurs fenêtres à cette date anniversaire, pour commémorer cet événement. Ainsi naît en 1999 le festival de la Fête des lumières : chaque année ce sont plus de cinquante projets artistiques qui illuminent la ville, quatre jours durant. Ici, beaucoup d'artistes invités explorent – en complément de la lumière – le champ sonore, la vidéo et le numérique. Les spectateurs déambulent dans les rues pour aller observer ces installations lumineuses qui transforment l'ambiance nocturne des faubourgs (cf. photo 2, p. 54).

L'intégration du numérique implique un changement d'habitudes et la prise en compte d'une médiation multisupports. Comme on peut le percevoir à travers l'évolution récente de la Fête des lumières, les avancées technologiques et numériques impactent les pratiques artistiques qui se déroulent dans l'espace public. Les artistes agissent dans un monde « transmédia » et, devant eux, un champ immense s'ouvre pour varier les modes de réception de leur art. Des mouvements collaboratifs et participatifs émergent, vecteurs d'un paradoxe entre un besoin de vivre des moments collectifs et une montée de l'individuation¹⁴. Un effet générationnel se joue et la scénographie suit les transformations de cette société connectée. La scénographie doit permettre d'attirer le regard sur l'œuvre, la révéler, et la rendre lisible aux différents individus récepteurs de la création. Dès lors, on peut se poser la question de l'autonomie du spectateur face à ces nombreuses stimulations.

UN VISITEUR ACTIF, INVENTIF, ALERTE

Le visiteur parcourt l'espace public pour de nombreuses raisons. Vaquant à ses préoccupations, il ne prend pas toujours la mesure de la présence culturelle sur son territoire. Avec l'émergence des arts urbains ces quatre dernières décennies, les nombreuses sollicitations font de lui une sorte d'expert averti ayant perdu de sa naïveté. De citoyen, les expériences artistiques l'encouragent à s'impliquer en tant que citoyen. Les sensibilités individuelles s'entrecroisent et, par le fruit de sa propre expérience d'arpentage, il acquiert une compétence « habitante ». L'habitant entre en jeu, intègre les codes de la théâtralité d'une présence artistique, et devient moteur, matière en substance de la création.

LES VEILLEURS, PAR JOANNE LEIGHTON

L'installation, une cabane perchée en haut d'un immeuble, sollicite la présence d'un habitant pour fonctionner (cf. photos 3 et 4, p. 54). Joanne Leighton est à l'origine de ce projet créé à l'occasion du festival Les tombées de la nuit en 2013. Durant une année, chaque matin, pendant une heure durant le lever du soleil, une personne veille sur Rennes. Une autre fait la même chose le soir à la tombée de la nuit pour « guetter ».

La scénographie consiste à la construction d'un belvédère, scène de l'action artistique. Il s'agit pour la chorégraphe, d'« éprouver la rencontre entre notre corps et le paysage ». Les usagers font partie du projet et la cabane animée est une saynète que la ville peut observer.

L'art déborde de son champ disciplinaire par la recherche d'une esthétique nouvelle, de dispositifs interactifs, d'une présence scénique. Les artistes tendent à multiplier les approches pluridisciplinaires, s'associant avec d'autres acteurs de la fabrique urbaine pour varier et inventer de nouveaux processus de croisement.

14 B. Stiegler, *Réenchâter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Paris, Flammarion, 2008.

UN LIEN ENTRE ART ET ESPACE PUBLIC

En conclusion, il semblerait que la scénographie urbaine émerge de l'évolution des propositions artistiques faites dans l'espace public. Cette discipline est opérante en maîtrisant l'espace et le temps, et en organisant les rapports entre la ville (ou l'environnement), l'œuvre d'art et le public. L'autonomie grandissante de projets intégrant de la scénographie renouvelle les créations présentées dans l'espace public et fait évoluer l'interaction avec la population. Le rôle de l'artiste se transforme, comme l'évoque Maud Le Floc'h : « La création artistique devient acteur du territoire, tantôt pour exprimer une forme d'indignation, tantôt pour exprimer une conciliation¹⁵. » C'est l'occasion pour les artistes de redéfinir la façon dont leurs œuvres dialoguent avec la population et sont transmises au public.

Ainsi la rue n'est pas un terrain conquis, c'est un espace à partager où la scénographie révèle le vivant, elle génère une poésie des lieux, des matériaux et de la lumière. Le scénographe dispose de plusieurs moyens pour donner à voir et à entendre. Cet interlocuteur s'occupe de gérer l'espace-temps de la rencontre et de conduire une narration urbaine. Pour nos contemporains, selon la formule de Guy-Claude François, ancien scénographe du Théâtre du Soleil, il est question « de construire pour le temps d'un regard¹⁶ ». Se plaçant à la frontière entre réel et imaginaire, la scénographie use d'artefacts et de mille et une astuces provenant du théâtre pour explorer le domaine du sensible, et faire naître chez le spectateur une émotion.

Le défi de la scénographie, pour se pérenniser dans l'espace public comme moyen connecteur, est de toujours se réinventer pour anticiper les évolutions des modes de vie. Finalement, il est question de lieux

à vivre, où la relation entre art et espace public participe d'un écosystème de relations entre humains. Cela interroge de manière plus large la théâtralité des espaces partagés, des lieux et des espaces que l'on nomme « publics », sans sombrer dans le simulacre, pour permettre l'existence de connexions entre art et humain. Il s'agit d'élaborer un point de vue subjectif en prenant en charge des dimensions spatiales, esthétiques et poétiques, pour permettre au citoyen de s'insérer dans une nouvelle forme d'urbanité. Les artistes, en collaboration avec les scénographes, mutualisent leurs connaissances de la perception et de la cognition en quête de sens. Les émotions se corrént, elles se communiquent et s'inscrivent dans une mémoire collective. C'est le cheminement d'une utopie qui tend vers le réel, un « vivre ensemble » naissant à l'interface entre art, politique et espace public.

15 M. Le Floc'h (dir.), *Plan-guide « Arts et aménagement des territoires »*, étude nationale pour le ministère de la Culture et de la Communication, pOlau, mai 2015.

16 M. Freydefont, D. Pauly et al., *Construire pour le temps d'un regard : Guy-Claude François, scénographe*, Lyon, Éditions Page, 2009.

CONCLUSION

Scénographier l'art : une nécessité subtile

L'émergence de la scénographie à la fin du xx^e siècle et l'extension de ses domaines d'exercice mettent en lumière la singularité et la pluralité de cet art dans le champ des arts, auquel elle entend contribuer dans un rôle de médiation, d'entre-deux. Son importance est relative à la conscience de l'importance prise par l'espace et le temps dans toute expression et réception artistiques.

Bergson a insisté sur le fait que « nous nous exprimons nécessairement par des mots, et nous pensons le plus souvent dans l'espace¹ », idée à laquelle fait écho Merleau-Ponty quand il écrit que l'« on pense toujours à quelque chose, sur, selon, d'après quelque chose, à l'endroit, à l'encontre de quelque chose² », précisant ailleurs : « l'espace est l'évidence du où³ ».

Endroit, intervalle, espacement captent ce qui échappe à la signification, ce qui environne le signe, on serait tenté de dire : ce qui le nimbe. Ils instaurent un lieu, une présence, un réel. Surtout, ils impliquent autant l'objet présenté, représenté, exposé, que le sujet destinataire, accordant les processus d'émission et de réception. Le scénographe s'attache aux matérialités de la représentation, à la chose étendue, c'est-à-dire à l'espace, plus exactement au où, c'est-à-dire le lieu visible, le *topos*, l'endroit où quelque chose a lieu ; il s'attache à l'épaisseur de la chose, pour en faire mesurer la face cachée.

Aussi peut-il opérer indifféremment pour le théâtre, pour le musée, pour l'espace public sans jamais laisser de côté la matrice fondatrice de la théâtralité, sans devenir œuvre ou événement en soi. « Scénographier l'art » implique un grand discernement quant aux rôles respectifs de chaque opérateur. Une nécessité subtile.

Marcel Freydefont

1 H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, F. Alcan, 1889.

2 M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

3 M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

BIBLIOGRAPHIE

Bablet Denis

Le Décor de théâtre. De 1870 à 1914, Paris, CNRS Éditions, 1965.

Les Révolutions scéniques du xx^e siècle, Paris, Société internationale d'art xx^e siècle, 1975.

Banu Georges

Yannis Kokkos, le scénographe et le héron, Arles, Actes Sud, 2004.

Bataille André

Lexique de la machinerie théâtrale. À l'intention des praticiens et amateurs, Paris, Librairie Théâtrale, 1989.

Bouchain Patrick

Construire autrement. Comment faire ?, Arles, Actes Sud, 2006.

Boucricis Luc

L'Espace en scène, Paris, Librairie Théâtrale, 1993.

La Scénographie. Guy-Claude François à l'œuvre, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2009.

Boucricis Luc, Dusigne

Jean-François, Fohr Romain [dir.]
Scénographie, 40 ans de création, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2010.

Boucricis Luc, Freydefont Marcel, Lemaire Véronique, Sarti Raymond [dir.]

« Qu'est-ce que la scénographie ? Vol. II. Pratiques et enseignements », revue *Études théâtrales*, n° 54-55, Louvain-la-Neuve, 2012.

Boucricis Luc, Freydefont Marcel [dir.]

Scénographes en France. 1975-2015, Édition actualisée et augmentée, Arles, Actes Sud, 2015.

Buren Daniel

À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?, Paris, Sens & Tonka, 2005.

Chaudoir Philippe

Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue ». *La ville en scènes*, L'Harmattan, 2000.

Chaudoir Philippe

« La ville événementielle : temps de l'éphémère et espace festif », *Géocarrefour*, vol. 82, n° 3, 2007, p. 105-109.

Chaumier Serge

Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition, Paris, La Documentation française, 2012.

Chollet Jean

André Acquart, architecte de l'éphémère, Arles, Actes Sud, 2006.

Corvin Michel [dir.]

Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, Paris, Bordas, 2008.

Davallon Jean, Barbier-Bouvet Jean-François [dir.]

Histoires d'expo. Un thème, un lieu, un parcours, Paris, Peuple et Culture-CCI-Centre Georges Pompidou, 1983.

Davallon Jean

L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique, Paris, L'Harmattan, 2000.

Desvallée André,

Mairesse François [dir.]
Dictionnaire encyclopédique de muséologie, Paris, Armand Colin, 2011.

Drouguet Noémie, Gob André

« La conception d'une exposition : du schéma programmatique à sa mise en espace », *Culture & Musées*, n° 2, 2003, p. 147-157.

Freydefont Marcel

« La scénographie urbaine, le théâtre de rue, espace public et événement artistique », *Actualité de la Scénographie*, n° 70, 1994, p. 28.

Freydefont Marcel, Boucricis Luc

Arts de la scène, scène des arts. Vol. III. Formes hybrides : vers de nouvelles identités, revue *Études théâtrales*, n° 30, 2004.

Freydefont Marcel, Granger Charlotte

Le Théâtre de rue : un théâtre de l'échange, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2008.

Freydefont Marcel, et al.

« La scénographie », *Théâtre aujourd'hui*, n° 13, CNDP, 2012.

Freydefont Marcel, Boucricis Luc

Place du théâtre, forme de la ville, revue *Théâtre/Public*, n° 215, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2015.

Gob André, Drouguet Noémie

La Muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels, Paris, Armand Colin, 2010 (3^e éd.).

Gonon Anne

Bienvenue chez vous ! Culture O Centre, aménageur culturel de territoire, Toulouse, Éditions de l'attribut, 2013.

Heilmann Éric, Léger Françoise, Sagot-Duvauroux Jean-Louis, Schnebelin Bruno

Les Utopies à l'épreuve de l'art, L'Entretemps, 2008.

Hermann Jean

« Pour un espace-scénario », *Actualité de la scénographie*, n° 8, déc. 1978.

Klüser Bernd, Hegewisch Katharina

L'Art de l'exposition, Paris, Éditions du Regard, 1998.

Ladj Michel

Le Lexique de la scène, Paris, Éditions AS, 1998.

Lahuerta Claire

L'œuvre en scène. Ou ce que l'art doit à la scénographie, Pau, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2010.

Le Floc'h Maud [dir.]

Un élu, un artiste. Mission Repérage(s). 17 rencontres itinérantes pour une approche sensible de la ville, Éditions L'Entretemps, 2006.

Plan-guide « Arts et aménagement des territoires, étude nationale pour le ministère de la Culture et de la Communication, pOlau, mai 2015.

Le Marec Joëlle [dir.]

Dossier « L'exposition un média », *Métamorphoses*, n° 9, nov. 2003.

Lesage Daniel, Véronique Lemaire

« Qu'est-ce que la scénographie ? Vol. I. Processus et paroles de scénographes », revue *Études théâtrales*, n° 53, Louvain-la-Neuve, 2012.

Lista Giovanni

La Scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle, Paris, Éditions Carré-Actes Sud, 1999.

Mariani-Rousset Sophie

« Espace public et publics d'expositions. Les parcours : une affaire à suivre », in M. Grosjean, J.-P. Thibaud (dir.), *Espace urbain en méthodes*, Marseille, Éditions Parenthèses, p. 29-44.

Marszal Patricia [dir.]

Louvre-Lens, Lille, CRDP Nord-Pas-de-Calais/musée du Louvre-Lens, 2013.

McKinnon Peter, Fielding Eric [dir.]

World Scenography. 1975-1990, Londres, Nick Hern Books, 2012.

World Scenography. 1990-2005, Londres, Nick Hern Books, 2014.

Merleau-Ponty Claire, Ezrati Jean-Jacques

L'exposition, théorie et pratique, Paris, L'Harmattan, 2006.

O'Doherty Brian

White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie, Zurich, JRP-Ringier, 2008.

Pauly Danièle

La Rénovation scénique en France, Paris, Éditions Norma, 1995.

Rubio José, Guillot Gentiane

Organiser un événement artistique dans l'espace public. Guide des bons usages, Paris, HorsLesMurs, 2007.

Scrive Martine

« Qui fait une exposition ? Du commissaire à l'équipe projet », *Public et Musées*, n° 6, 1994, p. 99-104.

Sitte Camillo

L'Art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

Smadja Gilbert

Art et espace public. Le point sur une démarche urbaine, rapport du Conseil général des ponts et chaussées, La Documentation française, 2003.

Stiegler Bernard

Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel, Paris, Flammarion, 2008.

Surgers Anne

Scénographie du théâtre occidental, Paris, Armand Colin, 2011.

S I T O G R A P H I E**Aventin Catherine**

« Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques », université de Nantes, 2005.

tel.archives-ouvertes.fr/tel-00397603

De Morant Alix

« In Situ In Cité. Projets artistiques participatifs dans l'espace public », memento, janvier 2013.

<http://horslesmurs.fr/wp-content/uploads/2014/04/In-Situ-In-Cit%C3%A9-.pdf>

Vitruve

Les Dix livres d'architecture, Paris, Coignard, 1673.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57787h>

LES AUTEURS

MARCEL FREYDEFONT

Il fonde en 1984 et dirige jusqu'en 2013 le département « Scénographie » implanté en 1999 à l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes. Scénographe, comédien et metteur en scène au Théâtre des Chiens jaunes à Clermont-Ferrand pendant 23 ans, il devient ensuite scénographe-conseil, puis enseigne à l'université de Louvain-la-Neuve en Belgique. En 1996, il est membre fondateur de l'Union des scénographes. Président de Lieux publics à Marseille, vice-président de la Formation avancée et itinérante des arts de la rue et membre du conseil d'administration du Théâtre de Loire-Atlantique Le Grand T, Marcel Freydefont est aussi l'auteur d'ouvrages et d'articles sur la scénographie, l'architecture théâtrale et les arts de la scène et de la rue.

SUSANNA MUSTON

Philosophe, elle termine sa thèse de doctorat sur les liens entre théorie esthétique et pratiques d'exposition dans les musées d'art moderne et contemporain. Depuis 2006, elle collabore avec plusieurs institutions et musées européens (Centre Pompidou, Scuderie del Quirinale, Tate Modern, Uffizi, ministère de la Culture et de la Communication, ministère de l'Éducation nationale) sur des projets d'exposition et des programmes éducatifs dédiés à la transmission du savoir sur l'art.

EMMANUELLE GANGLOFF

Elle enseigne la scénographie. Scénographe de formation, elle prépare actuellement un doctorat en aménagement du territoire au sein de l'université d'Angers (laboratoire GRANEM) et de l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes (laboratoire CRENAU). Elle s'intéresse plus particulièrement à la question de la réémergence de la scénographie dans l'espace urbain et ses conséquences sur la fabrique et la pratique de la ville.

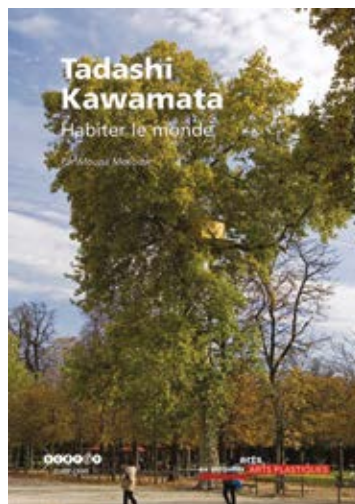
SUR LA MÊME THÉMATIQUE



« La scénographie »
Théâtre aujourd'hui, n° 13
 Ouvrage, 159 p.
 2012
 Réf. 755A3809 – 25 €



**L'architecture des musées
 au xx° siècle**
 Véronique Dervieux, Alain Dervieux
 Ouvrage, 80 p.
 2008
 Réf. 755A2897 – 12,90 €



**Tadashi Kawamata.
 Habiter le monde**
 Mouna Mekouar
 Ouvrage, 63 p.
 2013
 Réf. 755A4092 – 11,90 €

ET AUSSI

« La scénographie »
 TDC, n° 837
 Revue, 40 p.
 2002
 Réf. 755A0173 – 3,90 €

« Le musée du quai Branly »
 TDC, n° 918
 Revue, 56 p.
 2006
 Réf. 755A2307 – 4,30 €

« Les arts de la rue »
 TDC, n° 1033
 Revue, 50 p.
 2012
 Réf. 755A3745 – 5,50 €

**Le MuCEM, un musée
 pour la Méditerranée**
 TDC, n° 1055
 Revue, 50 p.
 2013
 Réf. 755A3960 – 5,50 €

« Koltès, combats avec la scène »
Théâtre aujourd'hui, n° 5
 Ouvrage et CD audio, 200 p.
 1996
 Réf. 75501411 – 28,97 €

**Le Centre Georges Pompidou.
 Création et rayonnement**
 Mouna Mekouar
 Ouvrage, 64 p.
 2009
 Réf. 755A3307 – 9,90 €

Monumenta 2012 : Daniel Buren
 Lydia Bretos, Cyril Blanc, Marc Buren,
 Jean-Marie Gallais, Richard Lagrange,
 Jeanne Morcellet, Marc Sanchez
 Ouvrage, 48 p.
 2012
 Réf. 7800PR01 – 5 €

Exposition « Traces du sacré »
 Parcours d'exposition
 CNDP-Centre Pompidou
 2008

reseau-canope.fr/parcours-exposition/parcours/au-centre-pompidou/traces-du-sacre.html

Opération 1 % artistique
 Parcours d'exposition
 2014

reseau-canope.fr/parcours-exposition/parcours/aux-journees-europeennes-du-patrimoine/1-artistique-etablissements-scolaire/operation-1-artistique/

MAÎTRISER

Pour étayer
vos connaissances

Au croisement de l'architecture et des arts, la scénographie devenue aujourd'hui un art à part entière ne se circonscrit plus à l'espace scénique. Bien au contraire, l'art, dans ses plus diverses manifestations, ne se présente désormais à son public que scénographié.

Grâce à une équipe constituée de spécialistes du sujet, cet ouvrage propose d'étudier, de 1939 à nos jours, l'évolution du concept de scénographie, du rapport entre l'œuvre d'art et son environnement, depuis l'espace scénique jusqu'à l'espace public en passant par le milieu muséal.

Au travers d'exemples d'œuvres, d'installations et d'événements d'art contemporain, de collaborations entre artistes et scénographes, l'ouvrage, nourri d'une iconographie très choisie, s'articule autour de trois problématiques :

- la scénographie : un art de l'interprétation ?
- la scénographie d'exposition : outils et enjeux de la présentation des œuvres ;
- les différentes formes de relations entre la scénographie et les œuvres d'art dans l'espace public.

« Scénographier l'art » est l'un des sujets inscrits au programme limitatif de l'histoire des arts, option facultative toutes séries, en classe de terminale.

Marcel Freydefont, scénographe, est aussi l'auteur d'ouvrages et d'articles sur la scénographie, l'architecture théâtrale et les arts de la scène et de la rue.

Susanna Muston, philosophe, collabore avec plusieurs institutions et musées européens sur des projets d'exposition et des programmes éducatifs dédiés à la transmission du savoir sur l'art.

Emmanuelle Gangloff enseigne la scénographie et s'intéresse plus particulièrement à la question de la réémergence de la scénographie dans l'espace urbain.

Cet ouvrage existe en version imprimée.

