

# Scénographie et Création

## Marie-Noëlle Semet

Marie-Noëlle Semet est agrégée et Maître de conférences en arts plastiques (HDR) à l'UFR Arts et Sciences de l'Art de Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle a réalisé une vingtaine de scénographies théâtrales, principalement en Grèce (Théâtre National d'Athènes, Théâtre antique d'Épidaure, Odéon Hérode Atticus, Megaro Mousiki-Athens Concert Hall, Théâtre Apollon de Patras, etc.). Cette pratique de la scénographie a orienté son champ de recherche sur les rapports des arts plastiques à la scène. Elle est l'auteure d'un ouvrage, *Les plasticiens au défi de la scène* (2000-2015) et d'une série d'articles parus dans des revues universitaires, sur « Le geste artistique mis en scène », « Trois scénographies de Médée », « Épidaure ou la question de l'espace », « La scénographie des Bacchantes de Matthias Langhoff », « L'animal en scène, comme "folie théâtrale" pour un retour au dionysiaque », « Les arts plastiques en scène, nouveau maniérisme », « Le costume comme moyen d'expression politique », « L'impact des pratiques plastiques sur le théâtre » ou « La représentation du chœur antique sur la scène théâtrale contemporaine », parmi les plus récents.

---

## Mots clés :

Art contemporain, arts plastiques, scénographie théâtrale, théâtre.

## Sommaire :

1. De la scénographie	p.3
2. Créer c'est composer	p.3
3. De "l'homme-et-l'œuvre" à "l'homme à l'œuvre"	p.4
4. Sensation, intuition	p.5
5. De l'interprétation	p.6
6. Une spatio-temporalité singulière	p.6
7. Une pratique heuristique	p.7
8. Pour conclure	p.8
9. Notes de bas de page	p.9

## *Abstract :*

Cet article porte sur certains aspects de la création en scénographie théâtrale, replacée dans son domaine initial, le théâtre, sans envisager l'extension actuelle du terme à tout aménagement d'espace en vue d'une représentation ou d'une exposition à des fins mercantiles ou artistiques.

Aborder les processus de création en scénographie théâtrale, c'est d'abord soulever la question du collectif et, par la suite, interroger les notions d'œuvre d'art et d'auteur, lesquelles ont fait l'objet de nombreux débats, régulièrement alimentés par les concepts et poncifs que l'Histoire leur a associés. La scénographie est un art de l'espace, du volume, du dessin et de la couleur, du temps et du mouvement, qui s'inscrit clairement dans le champ des arts plastiques, aussi son étude permet-elle d'éclairer un pan de la création en art contemporain.

## I. De la scénographie

Initialement chargée de représenter en perspective et en peinture un lieu fictionnel, la scénographie est devenue l'art de concevoir des espaces scéniques [1]. Il convient de rappeler, sans s'attarder sur les moments ou les raisons de cette mutation, que depuis qu'Adolphe Appia et Edward Gordon Craig en ont repensé l'usage à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la scénographie tient au théâtre une place majeure, à laquelle renvoie désormais plus justement son intitulé originel, *skenographia* : dessin de la scène, et non plus seulement pour la scène. Associant corps (parlant, chantant, mouvant), récit, musique, couleur, volume, lumière et espace, pour et dans un lieu théâtral (normé ou non), pour et devant un public dont elle partage le *hic et nunc*, la scénographie dessine et met en mouvement, crée du sens avec, pour, dans, sur, par... C'est pourquoi le scénographe, membre essentiel de l'équipe artistique, qui fait œuvre avec le dramaturge, le compositeur, le metteur en scène ou le comédien, est aujourd'hui reconnu comme un créateur à part entière [2].

## 2. Créer c'est composer

Le théâtre relève du collectif. Aussi, le style du scénographe se lit moins dans une constance esthétique qui pourrait constituer sa marque d'une réalisation à l'autre, que dans son regard et sa démarche artistique. « Je n'aimerais pas retrouver sur la scène un tableau de moi ou de quelqu'un d'autre », dit Eduardo Arroyo [3]. Son art réside d'abord dans sa capacité à réinventer sa manière à chaque occurrence, pour dialoguer avec celle du metteur en scène, pour composer.

En conséquence de quoi, l'implication de la scénographie dans l'œuvre commune suscite parfois un doute sur sa valeur artistique. Car le théâtre, comme les autres champs de l'art, est affecté d'un mal relatif à la paternité de l'œuvre. Qui signe ? Au fil de l'Histoire, l'usage a successivement placé en haut de l'affiche les noms de l'écrivain dramaturge, du compositeur, du comédien, du chanteur, du metteur en scène, mais rarement celui du scénographe. Sauf, comme cela s'est produit récemment, lorsque la scénographie est signée par des artistes notoires [4]. En faisant appel à Anish Kapoor, Daniel Buren, Pierrick Sorin, Anselm Kiefer..., les chorégraphes et metteurs en scène ouvrent leur théâtre à des expériences autres tout en garantissant une "plus-value" à leur spectacle. Ces grands noms de l'art contemporain laissent présupposer un certain niveau d'audace, une valeur artistique incontestable. C'est ainsi que Bill Viola "détrôna" Richard Wagner, le compositeur, et Peter Sellars, le metteur en scène, en plantant ses vidéos sur la scène de Tristan et Isolde à l'Opéra de Paris en 2005. Si le renom de ces artistes attire un public acquis d'avance, leurs déplacements sur la scène signalent la force d'appel toujours vive du théâtre. Le défi que posent le lieu et le fait théâtral et, surtout, l'ouvrage collectif, semble la première motivation de ces incursions en scénographie de l'artiste-auteur, qui vient ainsi en découdre, parfois au risque de se brûler les ailes.

La Postmodernité, en affirmant l'inscription de la création dans le flux et le terreau de l'Histoire, a reposé autrement la question de la création et celle de l'auteur qui lui est inhérente. Mais le fantasme du Créateur démiurge reste latent. La valeur de l'art s'aligne encore sur des critères d'innovation et de singularité qui servent d'étalons de mesure de l'œuvre et de l'artiste, même si, a contrario, se sont multipliés depuis quelques décennies les duos ou collectifs d'artistes qui ont heureusement contribué à mettre à mal cette idée que le

talent serait lié à une condition solitaire (de préférence en souffrance) et que la création adviendrait *ex nihilo* [5]. L'orgueil lié à la prétention d'invention, qui renvoie à une inquiétude devant les limites d'une condition humaine à laquelle il serait dangereux de se rendre, pousse à l'originalité. Il faut se distinguer en tant qu'individu pour échapper à son sort de simple mortel.

### 3. De "l'homme-et-l'œuvre" à "l'homme à l'œuvre"

Étant donné que la création se construit toujours sur et à partir d'un matériau antérieur, la question de l'auteur est à envisager sous l'angle de sa fonction, voire de sa mission, plutôt que de son exception. L'auteur, expliquait Michel Foucault, est un « principe d'économie dans la prolifération du sens » [6], qui instaure de la discursivité.

Nous sommes accoutumés à penser que l'auteur est si différent de tous les autres hommes, tellement transcendant à tous les langages, qu'aussitôt qu'il parle le sens prolifère et prolifère indéfiniment. [...] La vérité est tout autre : l'auteur n'est pas une source indéfinie de significations qui viendraient combler l'œuvre, l'auteur ne précède pas les œuvres. Il est un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne [...] L'auteur est donc la figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens.

Il en irait de l'écrivain comme de l'hydre à plusieurs têtes : ce qui importe n'est pas tant l'individu-auteur mais sa force de prolifération, le devenir productif et la puissance de contamination de son œuvre. Au-delà de sa connotation monstrueuse, l'image peut sembler éloquente dans le contexte du théâtre (davantage que dans celui de l'écriture, d'où parle Foucault). Car cette dimension tentaculaire de la puissance créatrice est au cœur du procès de l'œuvre théâtrale, laquelle se fonde sur une conjonction, une juxtaposition et une démultiplication des créateurs, de leurs outils, de leurs manières et de leurs arts.

Appréhender la scénographie, l'un des bras de la pieuvre, en la scindant du tout, soulève donc la question de son autonomie artistique. Aucun de ces actants de cette "œuvre totale" [7] n'existant délié des autres, la scénographie, qui se déroule dans un temps donné (celui de la représentation), avec et pour un propos préalable, dans un espace et en un lieu attribué, n'est pas une œuvre séparée, mais une œuvre partenaire. Le statut artistique du scénographe, de suite, diffère de celui du plasticien, seul maître de ses règles et de son sujet. Il est artiste selon un sens ancestral d'avant ce « moment fort de l'individualisation dans l'histoire des idées, des connaissances, des littératures, dans l'histoire de la philosophie aussi, et celle des sciences » [8], sur lequel il faudrait revenir (disait Foucault) pour voir « comment s'est instaurée cette catégorie fondamentale de la critique "l'homme-et-l'œuvre" [9] ». Avant, était l'artiste-artisan [10], qui travaillait avec des apprentis à qui il transmettait métier et savoir-faire, dans un anonymat plus ou moins relatif, en vue d'une finalité explicite : religieuse, pédagogique, documentaire. La distorsion interprétative par laquelle ces œuvres sont présentées et regardées dans les collections des musées d'art formalise l'écart entre ces deux conceptions du rapport de l'artiste à sa création : l'individu ou le vecteur. Aussi, dans le cadre d'une étude de la scénographie, la compréhension du terme de création mérite-t-elle d'être reconsidérée à l'aune de ce métier premier de l'artiste.

C'est ce que pousse à faire cette tendance au collectif se dessinant dans l'art contemporain, qui témoigne d'un désir de rompre avec les diktats de la Modernité et de ses "mages". L'exemple de Marcel Duchamp

(qui voyait en l'artiste un « médium [11] ») ou de Josef Beuys (chez qui la vocation pédagogique tournait au «chamanisme» [12]) est en ce sens éloquent. Si ces deux «maîtres», par leurs actions qui se défiaient des savoir-faire (Duchamp) ou liaient l'art et la vie (Beuys), déplacèrent l'art dans un champ principalement conceptuel, ils l'entraînèrent également dans une dérive vers une hypermédiatisation de leur personne, qui conférait à l'artiste une aura de mystère quasi divin [13]. Heureusement toutefois, l'ironie et les sarcasmes duchampiens, comme la dimension politique et communautariste de Beuys, ont complexifié la démarche de leurs auteurs, pour poser un doute sur leur toute puissance ; ce qui a assuré la validité et la pérennité de leur art. Leur tour de force est qu'après eux l'innovation semble devenue impossible. En France, au moins jusqu'au début du XXI<sup>e</sup> siècle, Duchamp est devenu une référence incontournable, car le père spirituel de tout ce qui s'est créé après lui [14]. Il en va comme si l'artiste-démiurge («l'homme-et-l'œuvre») avait déjà tout prévu, tout anticipé, tout fait. De façon réactive, et logique, à cet autoritarisme ont suivi des entreprises de démolition de ces figures tutélaires, comme Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp (ensemble de huit tableaux réalisés conjointement par Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud et Antonio Recalcati en 1965) où ces artistes, d'une seule main, prirent pour arme la peinture reniée par le «maître» [15]. Cependant, qu'elle qu'en soit la nature, le nombre d'œuvres contaminées par celle de Marcel Duchamp, illustre s'il le fallait la définition par Foucault de l'auteur comme « principe de prolifération du sens ».

Le principe des œuvres collectives s'est développé dans les années 1970, où les idéologies révolutionnaires s'accompagnaient d'aventures communautaires en tous genres [16]. Aujourd'hui, pour résister aux défis de la société ou combattre ses systèmes, les collectifs d'artistes font florès, particulièrement dans le spectacle vivant, opposant aux grands noms de la scène l'esprit de troupe et militant pour un travail d'équipe où métiers et compétences sont «mutualisés» [17]. L'ampleur de ce phénomène souligne, s'il en était besoin, la force motrice du collectif dans la création artistique.

#### 4. Sensation, intuition

Le lieu théâtral est bien souvent le premier point de focalisation du scénographe (de Robert Wilson à Yannis Kokkos) [18], lequel porte souvent son attention sur l'espace de la représentation avant même d'étudier le propos dramaturgique ou musical qui la justifie. Il travaille avec, pour et par lui. Cette attention première a pour fonction implicite de différer la rencontre avec les autres et de lui permettre de poser librement les assises de sa démarche : c'est ensuite que, de cette première pierre qui lui assure une certaine assise, il jettera un coup d'œil cursif au propos de la pièce, de l'opéra ou du ballet initial. Son attitude, qui peut paraître quelque peu désinvolte, rend compte de sa crainte de se faire absorber par le sujet de l'œuvre. Elle se retrouve chez la plupart des artistes plasticiens qui s'essayaient au théâtre. Ainsi de Jonathan Meese qui, pour Dionysos de Wolfgang Rihm, au Festival de Salzbourg (2010), plongea dans son projet scénographique sans écouter la musique [19], ou de Daniel Buren qui, pour Daphnis et Chloé de Maurice Ravel à l'Opéra de Paris (2014), créa un « ballet de formes » indépendant de la chorégraphie de Benjamin Millepied et ignore le livret [20]. Toutefois, la liberté qu'octroie ce type d'approche distancée est évidemment à mesurer, car elle peut se révéler destructrice et inverser le juste équilibre entre la mise en scène et la scénographie, au point que celle-ci s'impose au détriment de celle-là (ce qui s'est produit dans le cas du *Tristan et Isolde* de Bill Viola, où l'œuvre du vidéaste s'était par trop dissociée du reste [21]).

Diverses voies s'offrent ensuite pour appréhender ce lieu théâtral, qui sont déterminantes dans la genèse de la scénographie. Elles vont, selon la nature et les préoccupations de l'artiste, d'une occupation du lieu (par des installations, des constructions) à sa valorisation, sa dénaturation ou sa négation, en jouant de ses caractéristiques architecturales, spatiales, techniques (qu'il s'agisse de théâtres conventionnels ou non), avec ou hors de ses fonctionnements initiaux. Quelles qu'elles soient, elles engagent le processus de création au carrefour de deux formes de réception, en termes d'intelligence, d'esthétique et d'émotion : l'une associée au projet porteur, éprouvée à la lecture ou à l'écoute de l'œuvre, l'autre à son lieu d'accueil. Deux sensations qui peuvent être foncièrement éloignées mais qui, entrecroisées, fondent le premier pas de la démarche du scénographe, avant le temps d'élaboration du projet et la mise en place des questions afférentes au sujet et aux données techniques et matérielles circonstanciées de la production.

## 5. De l'interprétation

Pour entamer la phase de conception, le scénographe doit parvenir à déplacer les réflexions et émotions suscitées par la découverte du lieu et du projet collectif en un terrain autre, sans chercher à les illustrer mais pour s'en nourrir, pour en faire un moteur propulsif. La création se produit par réaction. Sur un mode analogique, il lui faut parvenir à opérer un glissement de la sensation (réception) à l'intuition et l'invention (création). La position du scénographe devant le sujet serait de l'ordre de celle du peintre ou du sculpteur sur le motif, plus que de celle du pianiste devant sa partition— ce qui expliquerait, en partie, que ce sont les peintres, davantage que les sculpteurs ou architectes, les plus intéressés par le fait théâtral : leur pratique trouverait en scénographie un nouveau mode d'existence. Du décalage de nature entre le texte ou la musique et les moyens dont dispose le scénographe (dessin, espace, volume, lumière, couleur), une interprétation directe est impossible (sauf bien sûr si l'on s'en tient à la réalisation d'un décor illustratif en conformité avec les didascalies, ce qui, en règle générale suscite peu d'intérêt et n'est pas ici pris en compte). C'est là que la scénographie trouve sa marge de manœuvre et son autonomie car, bien que déterminée par le texte ou la musique, elle est liée à des paramètres qui leur sont totalement extérieurs ; d'emblée, elle se situe ailleurs, avec eux mais séparée.

## 6. Une spatio-temporalité singulière

Le glissement historique du "décor" à la "scénographie", de l'illustration peinte et plane du monde de la fiction à la fabrication d'un espace réel et praticable sur la scène, a entraîné un retour de la scénographie en architecture (ce sont les architectes qui se sont les premiers mêlés de faire les décors des théâtres à l'italienne). Un autre terme pourrait peut-être acter ce passage, cependant une condition freine tout désir d'inventer un néologisme qui rendrait compte de son orientation vers l'architecture ou de sa parenté originelle avec elle : celle du temps. La scénographie théâtrale se donne à voir dans le temps donné du spectacle, qui diffère radicalement de celui de l'architecture, lequel appartient au visiteur ou au promeneur, seul maître de sa durée. Elle se déroule dans un temps lié à celui du récit et de la narration (pour le théâtre dramatique), de la musique (pour une œuvre opératique) et d'une gestuelle (pour un ballet) ou de toute thématique porteuse du spectacle. Elle en tire sa singularité première, qui fait d'elle un art de l'espace mouvant et éphémère. Ses plus lourds dispositifs, ses plus conséquentes installations n'existent jamais que dans le moment de l'événement théâtral, selon un déroulé temporel qui, par une démultiplication d'images, produit une vision.

## 7. Une pratique heuristique

Il est d'usage que le scénographe travaille en parallèle avec le metteur en scène et les comédiens. S'il suit les répétitions, c'est souvent, là encore, dans une attention flottante. Son détachement, relatif, de ce qui se trame au niveau du plateau, l'amène à découvrir ce qui s'y joue en marge. Il est entendu que les approches varient. Ayant réalisé une vingtaine de scénographies théâtrales, en France et à l'étranger [22], nous rapportons ici notre propre expérience, qu'il ne s'agit pas de modéliser mais dont nous profitons pour tenter de saisir une part de la poïétique de la scénographie. Le regard s'attache donc à des détails, à des visages, à des objets ou des couleurs, qui convoquent des images au rapport élastique avec le propos du spectacle mais s'imposant parfois de manière providentielle. Il se constitue ainsi une "banque de données" dans laquelle il ira puiser plus tard.

S'étant assuré sa marge de liberté, le scénographe s'attelle au cahier des charges, généralement conséquent : un sujet (pièce, opéra, ballet), une ligne conceptuelle posée par la mise en scène et la dramaturgie, des principes et des codes de jeu, des personnages et des personnes pour les incarner, un lieu... Soit des impératifs intellectuels, humains, techniques, matériels et financiers qui participent ou non de ses choix conceptuels et matériels, mais seront déterminants pour l'esthétique qui en découlera. Il décide si sa scénographie sera séquentielle (par tableaux successifs orchestrant des ruptures spatiales) ou évolutive et multifonctionnelle (par un dispositif unique transformable). Il en esquisse le tempo. L'appréhension du lieu d'accueil du spectacle comme point de départ de sa recherche a ancré son projet dans le concret du théâtre et répondu à la condition fondatrice de celui-ci : placer le public et l'événement de la représentation dans un même espace-temps.

Dès lors qu'il a tracé les grandes lignes de son dispositif et délégué à d'autres la réalisation technique, le scénographe suit de près le déroulement du montage. Pour s'assurer de la marche du travail, certes, mais aussi pour rester au plus près de la chose en train de se faire ; en l'observant il continue de l'alimenter, il la découvre autrement, l'ajuste, la conduit ailleurs. Suivre la genèse de son projet maintient l'artiste en éveil et empêche le glissement vers une application mécanique qui en tuerait la sève. Le travail en scénographie, attentif au devenir de l'œuvre, relève d'une pratique heuristique. Et l'art du scénographe tient à la capacité de celui-ci de se tenir à l'écoute de ses partenaires autant qu'à celle de varier ses approches et ses manières pour créer des espaces différenciés propres à chaque représentation, dans des registres à la fois imaginaires, métaphoriques, symboliques et concrets. Ainsi, la scénographie requiert un savoir-faire autant technique que postural, un savoir composer, savoir se tenir et se retenir, savoir évoquer, signifier, interroger, troubler, savoir renverser, produire du sens, émouvoir, déclencher une synesthésie, par et au-delà de ce qu'elle donne à voir. Alors, à sa juste place, ni trop ostentatoire, ni trop spectaculaire, fonctionnelle et signifiante, faisant corps avec le reste, la scénographie fait œuvre.

## 8. Pour conclure

L'œuvre théâtrale est le fruit d'un travail d'équipe sur un matériau préexistant (texte, musique, corps, espace...) ; en ce sens, elle désigne clairement l'acte de création comme un procès visant à « mettre de l'ordre dans le chaos [23] », ce que Fabrice Hyber avait saisi qui, pour les *Quatre saisons* d'Antonio Vivaldi (2005) chorégraphiées par Angelin Preljocaj, s'était baptisé « chaosgraphe » ! La formule peut paraître prétentieuse si on la comprend comme la traduction d'une vocation démiurgique de l'artiste, mais elle est amusante. Surtout, elle renvoie clairement à cette notion de composition qui est à la base de l'art de la scénographie : créer, en scénographie, c'est com-poser en intelligence (au sens étymologique de créer des liens), avec des données immatérielles et tangibles, pour organiser autrement, avec d'autres, le chaos.



## 5. Notes de bas de page :

[1] Pour une histoire de la scénographie voir notamment Denis Bablet, *Les Révolutions scéniques du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Société internationale d'art XX<sup>e</sup> siècle, 1975, Pierre Sonrel, *Traité de Scénographie*, Paris, Éditions Librairie théâtrale, 1982, Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Éditions Nathan/HER, 2000.

[2] L'impact de la scénographie sur l'esthétique d'un spectacle est tel que nombre de metteurs en scène la prennent eux-mêmes en charge (Robert Wilson, Romeo Castellucci, Matthias Langhoff, Stéphane Braunschweig, Éric Vigner, etc.). Voir à ce sujet Marie-Noëlle Semet-Haviaras, *Les plasticiens au défi de la scène (2000-2015)*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2017, p. 219.

[3] Eduardo Arroyo, « La première conversation », in Klaus Michael Grüber... *Il faut que le théâtre passe à travers les larmes...* Portrait proposé par Georges Banu et Mark Blezinger, Paris, Éditions du regard, Académie expérimentale des Théâtres, Festival d'Automne, 1993, pp. 131 et 133. Si les tableaux d'Eduardo Arroyo et de Gilles Aillaud, autre scénographe régulier de Klaus Michael Grüber, par un ensemble de signes récurrents sont immédiatement identifiables, ce n'est pas le cas de leurs scénographies, à chaque fois différentes.

[4] M.-N. Semet-Haviaras, *Les plasticiens au défi de la scène*, op.cit.

[5] Ce phénomène a fait l'objet du n° 40 de la revue *Artpress2* (février 2016) : « La création à plusieurs. Duos, collectifs, et plus si affinités ».

[6] Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 3, 1969, repris dans *Dits et Écrits*, Tome 1 (1954-1975), Paris, Gallimard, 2001, pp.819-83 (où la question était rapportée à l'écrivain).

[7] Pour reprendre la fameuse notion de Gesamtkunstwerk des Romantiques allemands du XIX<sup>e</sup> siècle, que Richard Wagner espérait à l'opéra. Sur cette question, voir *L'œuvre d'art totale*, ouvrage collectif sous la direction de Jean Galard et Julian Zugazagoitia, Paris, Éditions Gallimard, coll. Art et Artistes, 2003.

[8] Entretien de Michel Foucault avec Jean-Michel Palmier : « La naissance d'un monde », *Le Monde*, supplément Livres, n° 7558, 3 mai 1969, p. VIII.

[9] M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », op.cit., pp. 819-837.

[10] Le "Τεχνίτης" grec, qui se scinda comme on le sait plus tard en "καλλιτέχνης" (artiste) et "βιοτέχνης" (artisan).

[11] Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 187.

[12] Voir « Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort », 1965, galerie Schmela, Düsseldorf.

[13] La "rivalité" entre ces deux démiurges ressemble à un "combat des chefs" qui s'est formalisé avec l'action de Josef Beuys en 1964, *Le Silence de Marcel Duchamp* est surestimé. Voir « Le pasteur contre le dandy » Didier Semin, « Beuys Joseph - (1921-1986) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 mai 2017.

URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/joseph-beuys/>.

[14] Sa présence est restée fort sensible jusqu'à aujourd'hui où l'écart générationnel se creusant, les étudiants des écoles d'art sont toutefois moins informés de l'œuvre de ces aînés et cherchent plus volontiers leurs références dans des générations plus proches de la leur.

[15] Trois peintres qui s'impliqueront en scénographie théâtrale auprès de Klaus Michael Grüber.

[16] Les Malassis (1968-1981), Equipo Crónica (1964-1981), Présence Panchounette (1968-1990), etc.

[17] L'exemple du Théâtre du Soleil reste un cas exemplaire, notamment par sa durée, comme le fut son équivalent allemand, la Schaubühne de Peter Stein à Berlin, entre 1970 et 1987.

[18] Georges Banu, Yannis Kokkos, *Le scénographe et le héron*, Arles, Actes Sud Théâtre, 2004. Voir également Marcel Freydefont, *Petit traité de scénographie - Représentation de lieu/Lieu de représentation*, (préface de Philippe Coutant), Nantes, Éditions Joca Seria, Le Grand T, 2007.

[19] C'est ce que rapporte le metteur en scène, Pierre Audi : « Le compositeur ayant livré sa partition avec retard, Meese a conçu un décor sans avoir entendu une note de musique » (<http://www.lamonnaie.be/fr/mymm/article/79/Entretien-Pierre-Audi/>).

[20] Ne se souciant que de la musique : voir son entretien avec Emmanuelle Bouchez (*Télérama* n° 3358, 21/05/2014).

[21] C'est le reproche que fit majoritairement la critique : « Mariage mitigé entre la scène et l'image pour *Tristan et Isolde* », Marie-Aude Roux (*Le Monde*, 14/04/2005, p. 29) ; « *Tristan et Isolde* : un grand frisson, malgré tout », Hélène Jarry (*L'Humanité*, 29/04/2005, p. 17).

[22] Notamment en Grèce, dans des salles à l'italienne (Théâtre National d'Athènes, Théâtre Apollo de Patras ou Théâtre Municipal du Pirée), des théâtres antiques (Théâtre d'Épidaure ou Odéon Hérode Atticus d'Athènes), des salles modernes (Megaro Athens Concert Hall) ou des lieux atypiques ouverts et fermés.

[23] Christophe Genin, « Relatif et Création », Wikicréation, Philosophie, octobre 2016, <http://www.wikicreation.fr/fr/articles/242>.

## Pour citer cet article :

Marie-Noëlle Semet, *Scénographie et Création*, publié le 04 septembre 2017  
URL : <https://www.wikicreation.fr/scenographie-et-creation>