

Le Parsifal de Jonathan Meese.
Enquête ethnographique sur un projet de mise en scène
contemporaine

Dissertation

zur Erlangung des Grades eines
Doctor of Philosophy (Ph. D.).
am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften

der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Maxime Le Calvé

Berlin 2018

Erstgutachter: Prof. Dr. Matthias Warstat

Zweitgutachter: Prof. Dr. John Tresch

Tag der Disputation: 05.11.2018

RÉSUMÉS ET MOTS CLÉS

Résumé :

La présente monographie s'inscrit dans le champ de l'anthropologie de l'art et dans celui des études théâtrales. Elle est constituée de plusieurs enquêtes ethnographiques qui visent à rendre compte, par une série de récits et d'analyse, du destin singulier d'un projet artistique que j'ai accompagné entre 2014 et 2017 : la conception d'une mise en scène pour l'opéra Parsifal. A travers cet évènement, je raconte l'histoire d'une rencontre paradoxale entre un artiste contemporain, Jonathan Meese, né en 1970, et un artiste du passé, Richard Wagner (1813-1883). Le spectacle devait avoir lieu dans le cadre du Festival de Bayreuth de 2016. Sa mise en scène, avec scénographie et costumes, fut conçue par Meese et ses équipes, et présentée aux intendantes. Mais l'affaire tourna mal : la rupture de contrat fut l'occasion d'une vive polémique. Pourtant la rencontre a bien pris place, comme processus de conception, dans les performances de l'artiste, et engendra un autre opéra – le Mondparsifal – présenté à Vienne puis à Berlin en 2017.

Jonathan Meese occupe une place importante dans le paysage contemporain de l'art en Allemagne. Artiste plasticien touche-à-tout, il a fait de son personnage le médium central de son œuvre, par une mise en abysse permanente de sa position de grand artiste, entre génie romantique et artiste brut. Il est célèbre pour ses discours provocateurs – il proclame la « dictature de l'art » et reprend le salut hitlérien dans une esthétique influencée par le mouvement punk. Jouant des ambivalences de l'héritage Richard Wagner, Meese fait intervenir dans ses œuvres la figure du maître de Bayreuth, parmi d'autres figures issues de la haute culture allemande mais aussi de la culture populaire. L'exploration des enjeux de son engagement par le Festival montre que l'association de ces deux personnages, par l'étrange résonance qu'elle produit, a le potentiel d'actualiser une part de l'héritage de Richard Wagner : la dimension radicale et totale de son œuvre.

Cependant, l'enquête ethnographique réalisée parmi les wagnériens, au Cercle Richard-Wagner de Paris et au Festival de Bayreuth, montre que cet héritage est l'objet d'autres enjeux qui rendent le renouvellement difficile. D'autres préoccupations personnelles et d'autres valeurs, liés à l'excellence musicale, à la mondanité élitiste et la convenance touristique, favorisent une rigidification des attentes des publics. Celle-ci aura empêché l'œuvre réunissant Meese et Wagner de voir le jour.

Le récit de la conception du spectacle qui fut imaginé pour Bayreuth montre les différents métiers aux prises avec les exigences de cette rencontre entre art contemporain et drame musical. Des divergences importantes y ont été observées quant aux manières de procéder ensemble sur le « sentier » de la création, et ce jusqu'à la présentation finale. Je décris la manière dont les images émergent dans l'espace de la discussion, comment différents supports sont utilisés pour les laisser évoluer ou pour les fixer temporairement. Je montre l'évolution cyclique des « versions » reprises à chaque séance, ainsi que les compétences des collaborateurs de l'artiste dans cet effort cognitif distribué.

Parmi les outils théoriques qui m'ont permis de restituer les modes opératoires de l'artiste au travail, on compte les descriptions de l'action « en train de se faire », ainsi que l'esthétique des performatifs d'Erika Fischer-Lichte. J'ai également emprunté, tout au long de cette enquête, aux concepts de l'anthropologie des techniques de Tim Ingold et de Bruno Latour, ainsi qu'à la théorie de l'instauration d'Étienne Souriau. Ceux-ci m'ont été particulièrement utiles pour revisiter l'esthétique des atmosphères de Gernot Böhme, la confrontant à la manière dont l'artiste Meese effectue des « invocations antagonistes » lors de ses performances.

Enfin, j'ai utilisé la méthode ethnographique du dessin sur le vif pour faire le récit des répétitions de l'opéra contemporain Mondparsifal. Par cette méthode du dessin, par ses développements théoriques et par ses récits en première personne, cette dissertation pose l'étude des ambiances comme élément central dans le compte rendu des processus de création. Cette enquête interdisciplinaire met en évidence la singularité de Jonathan Meese en tant qu'artiste et producteur de théâtre, tout en abordant des questions plus vastes sur les processus créatifs polémiques.

Mots clés : Ethnographie, anthropologie de l'art, processus de création, art contemporain, opéra, Jonathan Meese, Festival de Bayreuth, atmosphères.

Zusammenfassung:

Diese Dissertation verbindet die Bereiche Anthropologie der Kunst und Performance Studies, um das Werk von Jonathan Meese um das Drama Parsifal zu untersuchen. Durch mehrere ethnografischen Untersuchungen, die als eine Reihe von Erzählungen und Analysen präsentiert werden, widmet sich die Monographie dem einzigartigen Schicksal eines künstlerischen Projekts, das ich zwischen 2014 und 2017 in teilnehmender Beobachtung verfolgt habe: die Konzeption einer Inszenierung für die Oper PARSIFAL. Dieses Ereignis ermöglicht die Narration der Geschichte einer paradoxen Begegnung zwischen einem zeitgenössischen Künstler, Jonathan Meese (Jahrgang 1970) und einem Künstler der Vergangenheit, Richard Wagner (1813-1883) - zwei umstrittene, polemische und schöpferische Figuren in Deutschland.

Die Aufführung sollte 2016 im Rahmen der Bayreuther Festspiele stattfinden. Die Inszenierung mit Szenografie und Kostümen wurde von Meese und seinem Team entworfen und den Intendanten präsentiert. Aber die Sache lief nicht nach Plan: Sie wurden für das Festival nicht angenommen, der Vertragsbruch verursachte einen Skandal. Doch die Begebenheit fand als Entwurfsprozess und in einer Performance des Künstlers statt und brachte eine weitere Oper hervor - das MONDPARSIFAL -, das 2017 in Wien und Berlin aufgeführt wurde.

Jonathan Meese nimmt eine wichtige Position in der zeitgenössischen Kunstlandschaft Deutschlands ein. Als bildender Künstler hat er seinen Charakter zum zentralen Medium seiner Arbeit gemacht, indem er seine Position als Künstler, zwischen romantischem Genie und der Art "brut", immer wieder hinterfragt. Er ist berühmt für seine provokanten Reden, proklamiert die "Diktatur der Kunst" und führt den Hitlergruß in einer von der Punk-Bewegung beeinflussten Ästhetik aus. Mit den Ambivalenzen des Richard-Wagner-Nachlasses spielend, bringt Meese die Figur des Bayreuther Meisters von Anfang an mit Popkulturfiguren und Märchenfiguren zusammen. Die Erforschung seines Auftrags bei den Bayreuther Festspiele zeigt, dass die Verbindung der beiden Charaktere, durch die besondere Resonanz, die sie erzeugt, das Potential hat, einen Teil des Erbes von Richard Wagner zu aktualisieren: die radikale und totale Dimension dieser kontroversen Arbeit. Die ethnografische Untersuchung der Wagnerianer, des Richard-Wagner-Verbandes in Paris und der Bayreuther Festspiele zeigt jedoch, dass dieses Erbe komplexe Spannungen

erzeugt, die eine Erneuerung erschweren. Persönliche Anliegen und alteingesessene ästhetische Vorstellungen von Musik, Diskurse in Bezug auf musikalische Exzellenz, elitäre Weltläufigkeit und touristische Bequemlichkeit begünstigen eine Versteifung der öffentlichen Erwartungen.

In der Erzählung des Konzeptionsprozesses wird das professionelle Team dargestellt, das sich mit der Begegnung zwischen zeitgenössischer Kunst und Musiktheater auseinandersetzt. Signifikante Konflikte wurden beobachtet, wie auf dem "Weg" der Schöpfung bis zur endgültigen Präsentation gemeinsam vorzugehen ist. Ich beschreibe, wie die Bilder der Inszenierung im Diskussionsraum entstehen, wie verschiedene Medien dazu benutzt werden, sich zu entwickeln oder temporär zu fixieren. Ich zeige die zyklische Entwicklung der "Versionen", die in jeder Sitzung aufgegriffen wurden, sowie die Fähigkeiten der Mitarbeiter des Künstlers in diesem Bemühen um verteilte Erkenntnis.

Unter den theoretischen Werkzeugen, die es mir ermöglichten, die Methoden des Künstlers bei der Arbeit zu zeigen, war das wichtigste der Beschreibungen der "action in the making", sowie die Ästhetik des Performativen von Erika Fischer-Lichtes und die Pragmatik von Geschmäckern und „attachments“ von Antoine Hennion. Ich habe mich bei der Untersuchung auch an den Konzepten der Anthropologen Tim Ingold und Bruno Latour sowie an der Theorie der "instauration" von Étienne Souriau orientiert. Diese waren für mich besonders nützlich, um die Ästhetik der Atmosphären von Gernot Böhme zu überdenken und sie mit der Art und Weise zu konfrontieren, wie der Künstler Meese während seiner Auftritte "antagonistischen Anrufungen" ausführt.

Schließlich habe ich ethnografische Zeichnungen verwendet, um die Proben der zeitgenössische Oper MONDPARSIFAL zu erzählen. Durch Zeichnungen, theoretische Ansätze und ethnografische Narrationen ist die Dissertation mit dem Studium der Atmosphären als zentralem Element in der Darstellung der Schöpfungsprozesse verbunden. Diese interdisziplinäre Untersuchung beleuchtet die Einzigartigkeit von Jonathan Meese als Künstler und Theatermacher, und beschäftigt sich mit zentralen Fragen zu kreativen Prozessen.

Schlüsselwörter: Ethnographie, Anthropologie der Kunst, Schaffungsprozess, zeitgenössische Kunst, Oper, Jonathan Meese, Bayreuther Festspiele, Atmosphären.

Abstract :

This doctoral dissertation interweaves the fields of anthropology of art and that of performance studies to examine the work of Jonathan Meese around the drama Parsifal. Through several ethnographic inquiries presented as a series of narratives and analysis, this monograph addresses the singular destiny of an artistic project that I followed in participant observation between 2014 and 2017: the conception of a staging for the opera Parsifal. This event allows the telling of the story of a paradoxical encounter between a contemporary artist, Jonathan Meese, born in 1970, and an artist of the past, Richard Wagner (1813-1883), two controversial polemicist creative figures in the Germany of their own times.

The show was to take place in the 2016 edition of the Bayreuth Festival. The staging, with scenography and costumes, was designed by Meese and his team, and presented to the intendants. But the affair did not turn out as planned: they were not accepted for the Festival and the breach of contract was the occasion for a lively controversy. Yet the encounter took place, as a design process, in the performance of the artist, and brought forth another opera - the Mondparsifal - presented in Vienna and Berlin in 2017.

Jonathan Meese holds an important position in the contemporary art landscape in Germany. A prolific visual artist, he has made his character the central medium of his work, by a permanent *mise en abyme* of his position as a great artist, between romantic genius and art "brut". He is famous for his provocative speeches - he proclaims the "dictatorship of art" and performs Hitler's salutes in an aesthetic influenced by the punk movement. Playing with the ambivalences of the Richard Wagner legacy, Meese brings into his work the figure of the Bayreuth master since the beginning of Wagner's' career – along with pop-culture figures and fairy-tales characters. The exploration of the stakes of his engagement by the Festival shows that the association of these two characters, by the strange resonance that it produces, has the potential to update a part of the heritage of Richard Wagner: the radical and total dimension of his controversial work. However, the ethnographic survey carried out among the Wagnerians, at the Richard-Wagner Circle of Paris and the Bayreuth Festival, shows that this heritage is the subject of a complex set of tensions that make renewal difficult. Personal concerns and long-established aesthetic musical values,

discourses related to musical excellence, elitist worldliness and touristic convenience, favour a stiffening of public expectations.

The first-person narrative of the staging's conception depicts the professional team struggling with the requirements of this encounter between contemporary art and musical drama. Significant divergences were observed as to how to proceed together on the "path" of creation - until the final presentation. I describe how the images of the staging emerge in the discussion space, how different media is used to let them evolve or to fix them temporarily. I show the cyclical evolution of the "versions" taken up at each session, as well as the skills of the collaborators of the artist in this effort of distributed cognition.

Among the theoretical tools that allowed me to depict the artist's methods at work, the most crucial were the mode of descriptions of action "in the making", as well as the aesthetic of Erika Fischer-Lichte's performatives, and the pragmatics of tastes and attachments of Antoine Hennion. I also borrowed, throughout this investigation, from the concepts of the anthropologists of techniques Tim Ingold and Bruno Latour, as well as the theory of the "instauration" of Étienne Souriau. These were particularly useful for me to revisit the aesthetics of the atmospheres of Gernot Böhme, confronting it with the way the artist Meese performs his "antagonistic invocations" during his performances.

Finally, I used ethnographic drawing to relate the rehearsals of the contemporary opera *Mondparsifal*. Through drawings, theoretical approaches, and ethnographic narrative this dissertation stays linked with the study of atmospheres as a central element in the account of the processes of creation. This interdisciplinary inquiry highlights the singularity of Jonathan Meese as an artist and theatre producer while engaging with larger questions about polemical creative processes.

Keywords : Ethnography, anthropology of art, creative process, contemporary art, opera, Jonathan Meese, Bayreuth Festival, atmospheres.

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait pas été possible sans le concours de nombreux soutiens, nouvelles rencontres et amitiés durables.

Je suis immensément reconnaissant à Jonathan Meese, à Brigitte Meese, à Mathilde Walter, à Doris Mampe, à Stephan Kallage et à Jan Bauer pour la confiance et l'amitié qu'ils m'ont témoignées au cours de cette enquête. Je garderai le meilleur souvenir de ces heures passées en leur compagnie durant ces moments – qui n'ont pas toujours été faciles. Merci à Madame Thompson de m'avoir donné un peu de son temps précieux pour un entretien. J'exprime encore toute ma gratitude à Mathilde Walter pour son soutien irréprochable, pour son hospitalité, pour les longues heures qu'elle a passées à relire mes descriptions ethnographiques et à corriger mes fautes d'allemand. Un grand merci également à Roberto Ohrt, sans qui rien de tout cela ne serait arrivé.

Parmi les belles rencontres faites durant mon enquête auprès des wagnériens, celle de Christian Ducor fut décisive. Il m'a pris sous son aile pour ma première fois à Bayreuth, mais aussi pour la seconde. Je le remercie profondément pour toutes ces choses qu'il m'a apprises sur le Festival et sur Richard Wagner, sans jamais me faire sentir le poids de mon ignorance. Mes remerciements vont aussi à Jacques Bouffier, à Florence Delaage, ainsi qu'à Annie Benoit pour les entretiens qu'ils m'ont accordés. Merci au Cercle Richard-Wagner de Paris pour son accueil sympathique et pour les relectures qu'ils ont consenti à faire des parties qui les concernent : Annie Benoit, Alain et Chantale Barove, Gloria Curé, Clym, qu'ils en soient remerciés.

Par ailleurs, je me dois aussi d'adresser toute ma reconnaissance à Michael Werner et au CIERA, qui m'a accordé deux bourses de mobilités, ainsi qu'au Collège Doctoral Franco-Allemand (HU Berlin-EHESS-Uni Dresde) qui, par un financement d'expatriation durant une durée de dix-huit mois, m'a permis de ménager le temps nécessaire à l'écriture.

Je remercie également : Denis Laborde pour ses commentaires précis et l'enthousiasme qu'il sait provoquer chez ses étudiants, Matthias Warstat pour sa présence, sa générosité et son ouverture d'esprit. Alexia Fontaine et Olivier Gaudin pour leur exigeants et stimulants commentaires et corrections.

Sophie Houdart et le Créalab pour nos passionnants échanges.

Mes parents, Marie-Sixtine Le Calvé Pierens et Jean-Philippe Le Calvé, pour leurs indéfectibles relectures, et pour m'avoir inculqué, par le goût de la lecture, celui de l'écriture. Pia, Ina, Nike et Cristina pour l'aide à la finalisation du manuscrit.

Et mes frères Morgan, Elliott, Tanguy – et avec une pensée toute spéciale à Yves Leporc.

Enfin, ma fantastique compagne Ignacia Escobar Silva, qui a vécu avec moi cette dernière année de marathon qu'est la dissertation doctorale, toujours là pour me faire relativiser cette épreuve, avec humour et fermeté – de plus grandes aventures nous attendent encore.

TABLE DES MATIÈRES

RESUMES ET MOTS CLES	3
REMERCIEMENTS.....	9
TABLE DES MATIERES	11
TABLE DES FIGURES.....	16
INTRODUCTION.....	21
I — Jonathan Meese, peintre et performeur allemand.....	23
II — Enquêter sur une création	25
III — Les études théâtrales en Allemagne et le tournant performatif.....	28
IV — L’anthropologie et les phénomènes artistiques.....	34
V — Écrire en première personne sur un processus de conception.....	39
VI — Annonce du Plan.....	42
PARTIE I – PREMIERS ELEMENTS SUR L’AFFAIRE DU <i>PARSIFAL</i> DE MEESE	45
CHAPITRE 1 – UNE RUPTURE ET SA PERFORMANCE : JONATHAN MEESE CONTRE LE FESTIVAL DE BAYREUTH.....	47
I — La rupture publique, un jeu de justifications	47
1. Basculement : l’annonce de la rupture	48
2. Dénonciations : le scandale fait par l’artiste Meese	51
3. Une prise en otage du <i>Parsifal</i> par Meese	57
4. Face à ses publics : Meese et son équipe dans le labeur de la justification	59
5. La performance d’une sainte colère : Meese en action sur les podiums	62
II — Festival de Bayreuth : hériter de Richard Wagner	68
1. Le Festival sans Jonathan Meese	68
2. Petite histoire du Festival de Bayreuth.....	71
III — Conclusion : l’iconoclash n’aura plus lieu ?.....	74
CHAPITRE 2 – LE PROJET D’UN <i>PARSIFAL</i> PAR MEESE A BAYREUTH.....	75
I — Signes avant-coureurs, Meese et le Parsifal avant l’offre du Festival de Bayreuth.....	76
1. Comment Jonathan Meese s’attacha Richard Wagner.....	77
2. Un premier <i>Parsifal</i> à l’opéra : <i>Jonathan Meese ist Mutter Parzifal</i>	79
3. Jonathan Meese, artiste rattaché à une tradition par l’histoire de l’art.....	82
II — L’annonce faite à Meese : circonstances d’un apparent paradoxe	86
1. Art et religion : s’inscrire dans le geste radical de Richard Wagner	89
2. Le contexte de l’annonce de l’engagement de J. Meese	90
3. Le Festival de Bayreuth et sa programmation.....	92
4. Mise en scène et direction du Festival de Bayreuth.....	93

III —	Assembler une équipe autour de l'artiste : la mise en place d'un dispositif de création	97
1.	Le cadre de la conception du <i>Parsifal</i> de Meese	97
2.	Les présentations : tour de table de l'équipe.....	100
IV —	Conclusion	105
PARTIE II – RECIT D'UNE CONCEPTION.....		109
CHAPITRE 3 – DEPART POUR UNE « TRAVERSEE ».....		111
I —	Introduction : rendre compte d'un processus de conception.....	111
II —	Jeux de pouvoir entre « vision » et « version »	115
1.	La « vision » de Jonathan Meese : établissement d'un cadre robuste de références.....	118
2.	Les versions : démarrage d'un processus de co-crétion	125
3.	La négociation d'un mode opératoire.....	134
III —	Un métier du « versionnage ».....	145
1.	Le costumier à la tâche.....	148
2.	Le costumier à l'interface entre les corps et les images	150
3.	La relation avec les ateliers	150
IV —	Session en petit comité : variation dans le dispositif d'émergence des images	152
1.	Acte I : feuille origami et entrée de Kundry	153
2.	Pause déjeuner.....	158
3.	Le temple du Graal	160
4.	Acte II.....	161
5.	Tactiques et confrontations.....	163
V —	Conclusion	164
CHAPITRE 4 – ENJEUX D'AUTORITE DANS LA CREATION COLLECTIVE		169
I —	Consolider un espace de création : écarter un danger.....	170
II —	Enjeux d'autorité par-delà l'auteur.....	173
III —	Interlude déjeuner – d'autres histoires, d'autres versions	183
IV —	Le temple du Graal.....	184
V —	Mutterkorn.....	186
VI —	Réunion express avec Doris le 29 avril 2014.....	190
VII —	Conclusion	191
CHAPITRE 5 – INSTAURATIONS : EXPERIENCE PERSONNELLE, ESPACE COLLECTIF.....		195
I —	Tremblements face à l'œuvre à faire : l'ethnographe frappé par le phénomène de l'instauration	195
II —	Révélation sur l'acte III : l'instauration comme mise en accord.....	204
III —	Travailler en modèle réduit : un théâtre à portée de la main et de l'esprit.....	215
1.	Jeu préliminaire.....	215
2.	Mise en jambe : déballage des matériaux et premiers échanges.....	217
3.	Autour de la maquette.....	222

IV —	La scénographe et l'élaboration du modèle	227
1.	La scénographe au travail.....	229
2.	« Exactement comme ça » : travailler « <i>hands-on</i> » avec l'artiste Meese.....	231
V —	Conclusion – Une ethnométhodologie des images : avancer, oublier, mélanger, composer dans l'espace de la discussion.....	234
1.	L'espace de la sensibilité et de l'imagination	236
2.	L'espace technique de la discussion.....	237
3.	Un dispositif hybride de captation et de circulation d'images.....	240
 CHAPITRE 6 – LE DENOUEMENT DU <i>PARSIFAL</i> DE MEESE		243
I —	La présentation du concept : un spectacle réussi dans une ambiance étrange	243
1.	Accueil et introductions	243
2.	Acte I.....	246
3.	Acte II.....	249
4.	Acte III.....	252
5.	Compléments de présentation : costumes et détails de la scénographie.....	254
6.	Feedback de la direction et réactions à chaud de l'équipe	256
7.	Breve conclusion sur la présentation.....	259
II —	Épilogue, péripéties jusqu'à la rupture	260
1.	Premières mesures après la présentation	260
2.	Le projet semble poursuivre avec Bayreuth.....	263
3.	Un coûteux dénouement : le refus final après une nouvelle phase de conception	268
III —	Conclusion	270
 PARTIE III – PENDANT CE TEMPS-LA CHEZ LES WAGNERIENS.....		273
 CHAPITRE 7 – ETHNOGRAPHIE DU CERCLE RICHARD-WAGNER DE PARIS.....		275
I —	Le cercle Richard Wagner de Paris et son cadre cérémoniel	277
1.	Une conférence ordinaire au Cercle National Richard-Wagner de Paris	280
2.	Tisser Richard Wagner dans un savoir historique, littéraire et musical	283
3.	Re-susciter le grand homme mort.....	286
II —	Conversation d'après conférence : places à Bayreuth, forums et émotions musicales.	288
III —	La passion wagnérienne et son activité collective	296
1.	Pratiques d'attachements.....	296
2.	Entre intériorité émotionnelle et pratiques collectives des atmosphères	298
3.	Une communauté émotionnelle ?.....	300
IV —	Anthropographie d'un amateur engagé dans une communauté d'émotion : portrait de Christian... 302	
1.	Le <i>Parsifal</i> de Christian	306
2.	Un esprit libre face aux institutions wagnériennes	308
V —	Le clan Wagner.....	310
1.	Rencontre avec Antoine Wagner	312
2.	Faire parler le mort	314
VI —	Conclusion	315

**CHAPITRE 8 – LE FESTIVAL DE BAYREUTH : L'EXPERIENCE ORDINAIRE D'UN
HERITAGE DE RICHARD WAGNER..... 317**

I —	Les fidélités à Richard Wagner.....	319
II —	Le Parsifal et le festival : l'idéal de la cérémonie rituelle sacrée du jeu théâtral.....	322
1.	Ethnographie d'un regroupement ordinaire de visiteurs.....	323
2.	Périodicité et atmosphère du lieu.....	326
3.	Entre le jeu et le non-jeu.....	329
4.	Bayreuth, la vie ensemble autour de l'opéra.....	332
III —	Les soirées au Festival.....	333
1.	Entractes d'un spectacle.....	333
2.	Faire silence à Bayreuth.....	338
3.	« Les gens s'applaudissent d'avoir été là » : antagonismes entre les publics du festival.....	340
IV —	L'expérience individuelle des amateurs : imprégnation, calme et transport.....	342
1.	La fureur du mélomane et son besoin de calme : entretien avec Jacques.....	343
2.	L'amateur face à la mise à jour de l'équipement requis.....	348
V —	Conclusion.....	350

PARTIE IV – ENTREE DANS LE MONDE DE L'ARTISTE JONATHAN MEESE 355

CHAPITRE 9 : LES VALEURS DU BUREAU MEESE..... 357

I —	Introduction : observation impliquée, des territoires à explorer.....	357
II —	Premiers contacts avec l'artiste et son équipe.....	359
1.	Mathilde et Berlin – une trajectoire.....	360
2.	L'accueil par Mathilde et mon adoption par l'équipe.....	362
3.	Petite histoire du Bureau Meese.....	364
III —	L'ordinaire du bureau Meese, au travers des préoccupations de Mathilde.....	367
1.	L'activité de l'artiste et celle de ses assistantes.....	368
2.	La valeur de l'information : une base de données pour les œuvres et les contacts.....	369
3.	Inventaires et archivages : l'importance des traces matérielles de l'activité artistique.....	371
4.	Prendre soin du bureau Meese : faire l'hospitalité du lieu.....	374
5.	Préserver l'énergie de l'artiste : la gestion des interviews.....	375
6.	Ménager les autographes.....	376
IV —	L'équipe et ses territoires de valeurs.....	378
1.	L'atmosphère préservée de l'atelier Meese.....	380
2.	La comptable de Jonathan Meese.....	383
3.	Le territoire du photographe Jan Bauer : le côté obscur de la force Meese ?.....	385
V —	Conclusion.....	390

**CHAPITRE 10 – LAISSER LES CHOSES SE FAIRE ? LA PRESENCE DE L'ART EN
DISCOURS ET EN PRATIQUE 393**

I —	Introduction.....	393
II —	Un phénomène en peinture et en récit.....	397
1.	Scène d'exposition.....	397
2.	L'action filmée : bravade documentaire ?.....	403
3.	Collaborer à la dictature de l'Art.....	408

III —	Chaîne opératoire en roue libre : le travail du plasticien comme flux de matière.....	410
1.	Meese avec Ingold, résolument contre l'hylémorphisme.....	412
2.	Présentation de l'étude de cas : montrer la collection de Jonathan Meese.....	415
3.	Mise en valeur des matériaux d'un espace de l'art.....	418
IV —	« Pacte avec le Diable » : la création d'une installation au Musée de Herford	420
1.	Six semaines avant le montage de l'exposition, réunion d'équipe	420
2.	Jour 1 : démarrage du montage au musée.....	421
3.	Jour 3 : Arrivée de Jonathan Meese accompagné de Doris et de Jan.....	424
4.	Parachèvement	426
5.	L'artiste-en-institutions est aussi un artiste-en-matériaux.....	427
V —	Conclusion du chapitre : présence de l'Art et espace de l'Art chez Jonathan Meese.....	429
CHAPITRE 11 – LES ATMOSPHERES DE JONATHAN MEESE. INVOCATIONS		
ANTAGONISTES.....		433
I —	Introduction : une situation artistique, un ensemble composite d'ambiances enchevêtrées.....	433
1.	Les atmosphères dans la création artistique. Ethnographie d'une pratique	434
2.	Une faille paradoxale : entre atmosphère de terreur et atmosphère de tendresse.....	436
3.	Un paradoxe marquant. Rencontre avec le public lors d'une ouverture d'exposition.....	441
II —	Un cas de performance d'invocation par Jonathan Meese : « Listage des héros ».....	444
1.	Présence faible, présence forte : entre herméneutique et performativité dans les études théâtrales	448
2.	<i>Namedropping</i> : invocations ordinaires.....	450
3.	Interlude : Jonathan Meese croit-il en ses mythes ? Une question rhétorique et pragmatique	456
III —	Les atmosphères de Meese et la polarisation des réactions.....	459
1.	Une pratique rituelle d'invocations ? Jonathan Meese et l'ambiance des méchants	459
2.	L'ambiance de l'enfance comme atmosphère protectrice.....	464
IV —	Conclusion : la force d'une atmosphère condensée	466
PARTIE 5 : LES REPETITIONS DU <i>MONDPARSIFAL</i>.....		469
CHAPITRE 12 : <i>MONDPARSIFAL</i>, ETHNOGRAPHIE VISUELLE D'UNE CREATION		
CONTEMPORAINE A L'OPERA.....		471
I —	Le dessin sur le vif comme mode d'écriture ethnographique	474
II —	Dessins ethnographiques : la création du <i>Mondparsifal</i>	483
III —	Épilogue : saisir et être saisi par la « <i>Stimmung</i> » du <i>Mondparsifal</i>.....	511
CONCLUSIONS.....		515
I —	Réponses aux questions posées par l'affaire Meese	520
1.	Pourquoi cet engagement ?.....	520
2.	Pourquoi la rupture aura-t-elle eu lieu ?	522
II —	Une ethnographie de la pratique artistique de Jonathan Meese.....	524
1.	L'ethnographie de la conception d'une mise en scène d'opéra	526
2.	<i>Mondparsifal</i>	527
III —	Limites et ouverture.....	529
BIBLIOGRAPHIE.....		533
1.	Ouvrages et articles cités :	533
2.	Articles de presse et ressources en ligne cités :	549
3.	Films cités :	551

TABLE DES FIGURES

Figure 1 – « Die ganze Welt lacht über Bayreuth » Image issue du site web de l’artiste, accédé le 27/11/2014. Crédit : Bureau Meese / Jan Bauer	61
Figure 2 – Meese lors de sa performance au Litteraturfest de Munich le 24/11/2014. Crédit : Bureau Meese & Jan Bauer.	63
Figure 3 – Extraits du site Internet de l’artiste. (consulté le 30/06/12). Crédit Bureau Meese & Jan Bauer.	88
Figure 4 – Extraits du site Internet de l’artiste. (consulté le 30/06/12). Crédit Bureau Meese & Jan Bauer.	88
Figure 5 – « Richard Wagner voulait avec Parsifal, affirmer le cœur de la religion au moyen de l’art. » Image extraite du site web de l’artiste, jonathanmeese.com (consultée le 30/06/2012). Crédit Bureau Meese & Jan Bauer.....	90
Figure 6 – Melaenchoia 1, Dürer, 1514, le « polyèdre » à gauche de l’image, crédit : domaine public.....	138
Figure 7 – 06/03/14, bibliothèque de l’atelier Meese, Berlin. Jonathan nous présente un croquis du décor du second acte : la tour. Crédit : MLC.....	142
Figure 8 – 06/03/14, bibliothèque de l’atelier Meese, Berlin. Marlies photographie avec son smartphone le croquis dans la maquette de la scène, afin de s’en inspirer pour la fabrication du modèle.06/03/14, crédit : MLC.....	143
Figure 9 – 06/03/14, bibliothèque de l’atelier Meese, Berlin. Jorge fait sur son carnet un premier jet du costume des femmes fleurs pendant la seconde journée de réunion. 06/03/14, Crédit : MLC.	146
Figure 10 – 06/03/2014, bibliothèque de l’atelier Meese, Berlin. Jorge prend en photo les dessins préparatoires de Jonathan Meese lors de la première réunion, 06/03/2014. Crédit : MLC.	149
Figure 11 – 17/04/14, bibliothèque de l’atelier Meese, Berlin. La « feuille blanche » souvent appelée « origami » durant cette séance, posée dans le modèle. Crédit : MLC.....	154
Figure 12 – 20/04/14 bibliothèque de l’atelier Meese, Berlin. Le modèle du décor de la scène du temple au premier acte, avec la « Röhnrade » et l’arène présentée par Marlies lors de cette seconde session de travail. Crédit : MLC.	160
Figure 13 – 20/04/14, bibliothèque de l’atelier Meese, Berlin. Pamela Kort, historienne de l’art, et Jorge Jara, costumier, en discussion au sujet d’un costume, autour de la table dans la bibliothèque de l’atelier de Jonathan Meese. Crédit : MLC.....	178
Figure 14 – 17/04/14, Marlies démontre l’idée initiale de la transformation avec un rouleau de calque – elle est sceptique quant à la faisabilité technique. Crédit : MLC.	182
Figure 15 – 20/04/14, bibliothèque de l’atelier Meese, Berlin. Jorge tient dans ses mains les dessins des costumes de Kundry. Crédit : MLC.	188
Figure 16 – Max Ernst, Forest and Sun, 1927, Crédit : Art Institute of Chicago.	205
Figure 17 – 15/05/14, bibliothèque de l’atelier Meese, Berlin. La catégorie « Menschen » de Brigitte est souple. 15/05/14, Crédit : MLC.....	216
Figure 18 – 15/05/14, bibliothèque de l’atelier Meese, Berlin. Occurrences choisies de la catégorie « Menschen ». 15/05/14, Crédit : MLC.....	216
Figure 19 – Les champs de seigle, tiges de fer contrecollées de carton imprimé, plantées sur des rectangles de carton doré qui ajustés remplissent tous l’espace au sol de la maquette, pour faciliter le changement de scène lors de la présentation. 15/05/14. Crédit : MLC.	218

Figure 20 – Image présentée sur l'écran d'ordinateur de Marlies : première scène de l'acte 2. Mai 2014. Crédit : M. Forenbacher	219
Figure 21 – 15/06/14, bibliothèque de l'atelier Meese. Marlies capture avec son appareil photo les dessins que vient de faire Jonathan Meese pour les insérer dans le modèle., Crédit : MLC.	221
Figure 22– 15/06/14, bibliothèque de l'atelier Meese, Berlin. Marlies simule le premier tableau avec la « feuille-origami » et un Gurnemanz en modèle réduit. Crédit MLC.....	222
Figure 23 – 15/06/14, bibliothèque de l'atelier Meese, Berlin. Installation des lianes gluantes dans la maquette, sur fond d'origami. Crédit : MLC.	223
Figure 24 – 15/06/14, bibliothèque de l'atelier Meese, Berlin. Scène de liesse autour de la maquette. Crédit MLC.....	225
Figure 25 – Photographie de Christian et moi-même : « tout l'intérêt est de se trouver sur l'image ! » Crédit : Foto-Altkofer, Bayreuth.....	329
Figure 26 – Photographie en couverture de la pochette contenant la photo précédente. Crédit : Foto-Altkofer, Bayreuth.....	331
Figure 27 – Extrait du site web de l'artiste. En haut, photographie de Jonathan et sa mère Brigitte « dans une dispute constructive ». Crédit : Bureau Meese & Jan Bauer.....	395
Figure 28 – « Die Zahnfee der Partei sitzt zu Gericht », Huile sur canevas, 210 x 420, 2002. Crédit Bureau Meese.	398
Figure 29 – « Mutter Meese », Huile sur canevas, 210 x 140,4 cm, 2005. Crédit Bureau Meese.	399
Figure 30 – « Dr. Klingsor », 210 x 140 cm, 2004. Crédit Bureau Meese.	400
Figure 31 – « Der Märchenprinz », performance filmée. Jonathan Meese, le 24/08/2007 à Berlin dans son atelier. Crédit J. Bauer.....	402
Figure 32 – Photogramme : images extraites de la performance filmée « Der Märchenprinz », 2007. Crédit Bureau Jonathan Meese, photogramme par MLC.	404
Figure 33 – visite donnée à la presse, Salzburg, novembre 2013. Crédit MLC	405
Figure 34 – Le tableau en question dans l'article de Fleck : « Rotes Selbstbildnis IV », Huile sur canevas, 60 x 50 cm, 2002. Crédit Bureau Meese.	407
Figure 35 – Entrepôt attendant à l'atelier. Avril 2016 - Crédit MLC.	419
Figure 36 – Déballage dans l'espace d'exposition. Crédit MLC.....	422
Figure 37 – Ouverture de la « tombe ». Crédit : MLC	423
Figure 38 – Doris dans un coin « rangé » par elle. Crédit : MLC.....	425
Figure 39 – Dispersion des magazines pour créer une zone intermédiaire entre public et œuvre. Crédit MLC.....	426
Figure 40 – Signature de l'artiste. Crédit MLC	427
Figure 41 – Jonathan Meese lors d'une performance en ouverture du vernissage de son exposition au Kunsthistorisches Museum de Vienne en 2012. Image extraite du site internet Jonathanmeese. com. Crédit Bureau Meese & Jan Bauer.....	459
Figure 42 – Jonathan Meese lors d'une performance en ouverture du vernissage de son exposition au Kunsthistorisches Museum de Vienne en 2012. Image extraite du site internet Jonathanmeese. com. Crédit Bureau Meese & Jan Bauer.....	460
Figure 43 – 23 avril 2017, au restaurant Glacis. Crédit MLC	483
Figure 44 – 24 avril 2017, Turnergasse à Vienne, première réunion de la production. Crédit MLC	484
Figure 45 – 25 avril 2017, Turnergasse. Première répétition avec Kundry et Parsifal. Crédit MLC	485
Figure 46 – 25 avril 2017 à Art for Art, dans une halle de production de décors. Crédit MLC. .	486
Figure 47 – 3 mai 2107, Turnergasse. Kung-Fu. Crédit MLC	487
Figure 48 – 5 mai 2017, Turnergasse. Vue panoramique du processus de répétition vu de la table de régie Crédit MLC.	488
Figure 49 – 5 mai 2017, Turnergasse. Le chanteur basse Bankl à la table du réalisateur pour discuter de ses scènes. Crédit MLC.....	489
Figure 50 – 7 mai 2017, chez l'éditeur Harpune. Crédit MLC.....	490
Figure 51 – 10 mai 2017, Turnergasse. L'accessoiriste Breuß à sa table de travail, à quelques mètres derrière la table de régie. Crédit MLC.....	491

Figure 52 – 12 juin 2017, Kunsthistorisches Museum de Vienne. L'artiste avec sa mère face aux caméras pour une conférence de presse. Crédit MLC.....	492
Figure 53– 8 juin 2017, ateliers Art for Art à Vienne. Crédit MLC.....	493
Figure 54 – 11 juin 2017, Turnergasse. La répétitrice Sushon au travail.....	494
Figure 55 – 11 juin 2017, Turnergasse. Parsifal Gloger et Gurnemanz Bankl. Crédit MLC.	495
Figure 56 – 11 juin 2017, Turnergasse. Le chanteur Thomas Tomasson essaye un accessoire avec l'assistante de costume Baatz.....	496
Figure 57 – 21/05/17, au Theater an der Wien.....	497
Figure 58 – 21 juin 2017, Theater an der Wien, premières répétitions sur scène.....	497
Figure 59 – 24 juin 2017, réunion d'équipe le soir au restaurant Ubl à Vienne. Crédit MLC.....	498
Figure 60 – 23 juin 2017, Theater an der Wien. Crédit MLC.....	499
Figure 61 – 24 juin 2017, Theater an der Wien. Intervention du peintre Meese sur les décors, directement sur scène. Crédit MLC.....	500
Figure 62 – 22 juin 2017, Theater an der Wien, vue depuis la table de régie sur les décors de l'acte II. Crédit MLC.....	501
Figure 63 – 24 juin 2017, Theater an der Wien. Répétitions en costumes de l'acte III. Crédit MLC.....	502
Figure 64– 31 mai 2017, galerie Krinzinger, Vienne. Le vernissage de l'exposition de Jonathan Meese. Crédit MLC.....	503
Figure 65 - 25 juin 2017, Theater an der Wien. Répétition avec le Klangforum. Crédit MLC...	504
Figure 66 – 26 juin 2017, Theater an der Wien. Du côté de la régie.....	505
Figure 67– 1er juin 2017, Theater an der Wien. Acte I en costume. Crédit MLC.....	506
Figure 68 – 1 juin 2017, Theater an der Wien. Improvisations de Winckler dans le rôle de Klingsor. Crédit MLC.....	507
Figure 69 – 6 juin 2017, Theater an der Wien. Le studio de maquillage avant la répétition générale. Crédit MLC.....	508
Figure 70– 6 juin 2017, Theater an der Wien. Image de la répétition générale : scène du temple durant l'acte I, les chevaliers présentent à Amfortas -Tomasson des jouets PEZ distributeurs de bonbons. Celui-ci porte au côté sa blessure et chante la douleur que lui procure le rituel. Crédit MLC.	509
Figure 71 – 6 juin 2017, Theater an der Wien. La répétition générale, Parsifal et Kundry durant l'acte I. Crédit MLC.....	509
Figure 72 – 8 juin 2017, Theater an der Wien. La salle est comble pour la première. Crédit MLC.....	510

INTRODUCTION

On ne peut imaginer deux personnages et deux institutions du monde de l'art plus antithétiques à première vue que Jonathan Meese, artiste contemporain, plasticien et *performer* subversif, et Richard Wagner, auteur-compositeur du 19^e siècle, monument de la haute culture européenne. Ces deux phénomènes allemands se rencontrent certes, si l'on peut dire, dans leurs démêlés avec le souvenir du Troisième Reich : à l'été 2013, Meese était attaqué en procès à la cour de Kassel pour avoir effectué un salut nazi lors d'un interview public ; parallèlement, le bicentenaire de la naissance de Richard Wagner (1813) a fait ressurgir la question du rôle de son œuvre – et de celui des Bayreuther Festspiele – dans la montée du nazisme. Les deux personnages semblent être sortis grandis de ces épreuves respectives, par les efforts considérables que leurs soutiens ont investis dans la défense du droit d'indépendance de l'action artistique¹.

Pensé et mis en œuvre par Richard Wagner lui-même dans les années 1870, le Festival vacille aujourd'hui entre deux facettes de cette tâche ardue qu'est la préservation de l'héritage du musicien. Entre conservation des œuvres et exigence de renouvellement, la direction se trouve dans une position compliquée. Celle-ci est rendue plus difficile encore par des

¹ Dans le cas de Meese, il s'agit du droit positif, au nom duquel le juge a tranché en faveur de l'artiste dans un jugement à Kassel le 14/08/13, qui répondait à une plainte déposée pour « utilisation d'un symbole anticonstitutionnel » (d'après le §86 de la loi allemande) suite à un incident en 2012 lors d'un entretien public avec les journalistes du magazine *Spiegel*. Voir « Im Zweifel für die Kunstfreiheit », *sueddeutsche.de*, 14 août 2013; Dans le cas de Wagner, ce fut un débat médiatique tournant autour de la question de la séparation entre l'œuvre et l'artiste, de l'antisémitisme et de son influence sur l'accession au pouvoir du parti national-socialiste. Voir notamment : Martin Geck, « Lassen sich Werk und Künstler trennen? », *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Mai 2013. 3-15p.

contraintes financières accrues, qui la rendent plus dépendante du bon vouloir de ses mécènes. En 2012, la commande faite à l'artiste Meese d'une mise en scène pour *Parsifal*, son drame emblématique, avait beaucoup surpris. Le metteur en scène Frank Castorf était alors en train de préparer le *Ring* du bicentenaire – qui fut l'occasion d'un nouveau scandale lors de la première en 2013. Le 16 novembre 2014, intervient l'annonce du licenciement de l'artiste par Bayreuth. Jonathan Meese s'était pourtant mis au travail avec une équipe expérimentée et avait élaboré avec elle, durant an et demi, un « concept » complet, qui fut présenté à la direction du Festival. Dans ses déclarations à la presse, Meese affirme que les raisons invoquées par la direction pour justifier cette rupture de contrat sont fallacieuses. Il clame haut et fort qu'il ne compte pas en rester là : la véhémence propre à ses performances se trouve entièrement tournée vers un adversaire fuyant – « ceux qui tiennent les ficelles se trouvent en coulisses », écrit-il dans un communiqué², évoquant à demi-mot les sociétaires mécènes du Festival. Plus encore, dans un retournement inattendu, il se place comme le défenseur authentique de l'œuvre de Wagner, reprenant à nouveaux frais son discours habituel de « défense de l'Art » et de sa « liberté » contre l'idéologie, la politique ou encore la culture. En juin 2017, Jonathan Meese présente avec succès « son » *Parsifal* au festival des Wiener Festwochen : le *Mondparsifal*, opéra contemporain dont la musique a été composée par Bernhard Lang d'après la partition de Wagner et exécutée par la chef d'orchestre Simona Young et l'ensemble du Klangforum.

Rencontre singulière entre art contemporain et art dramatique, la collaboration avortée et le conflit de Jonathan Meese avec l'institution du Festival de Bayreuth constituent une opportunité idéale pour y dérouler une « pensée par cas³ ». Que se passe-t-il quand un artiste contemporain provocateur et iconoclaste est appelé à mettre en scène une œuvre iconique dans l'un des temples de l'élitisme artistique européen ? Quelles sont les circonstances qui ont poussé à cette rencontre entre Jonathan Meese et le Festival de Bayreuth ? Pourquoi ce projet a-t-il été arrêté ? Quelles ont été ses suites ? Ce travail croise les questions de création et de réception, du fonctionnement des institutions de l'art et de la culture. La situation de rupture nous permet de poser aux acteurs une question fondamentale, au moment précis où ils se la posent eux-mêmes : à quoi tient la félicité des œuvres ? À quoi tiennent-ils vraiment ?

² « Jonathan Meese über Bayreuther Festspiele: verlogen und zynisch », *Spiegel Online*, 15 nov. 2014.

³ Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, « Penser par cas. Raisonner à partir de singularités » dans Jean-Claude Passeron et Jacques Revel (eds.), *Penser par cas*, EHESS., Paris, Editions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005, p. 9-44.

Engagé depuis 2013 dans l'équipe de l'artiste en tant qu'assistant-ethnographe⁴, j'ai pu à la fois documenter au plus près l'élaboration du premier concept de son *Parsifal*, être témoin des réunions avec la direction du Festival, et accompagner le travail de l'équipe de Meese au quotidien, entre atelier, bureaux et lieux d'expositions. De l'intérieur du « Bureau Meese », j'ai pu assister aux rebondissements de la collaboration entre l'artiste et le Festival de Bayreuth, qui a abouti à une rupture contractuelle en novembre 2014. En parallèle, initialement dans la perspective de saisir également l'aspect de la réception du spectacle qui était prévu, j'ai engagé une enquête sur le public wagnérien. J'ai pris ma carte de membre⁵ et j'ai commencé à assister aux conférences du Cercle Richard-Wagner de Paris à l'automne 2013, me liant d'amitié avec l'un de ses membres. Cela m'a permis de recevoir une initiation au Festival et de démarrer une investigation sur l'expérience ordinaire des amateurs wagnériens, sur leurs attentes, leurs exigences et leurs craintes pour le futur de « leur » institution. J'ai continué à suivre Meese jusqu'en juin 2017, prenant part en tant qu'observateur participant au processus de création du spectacle *Mondparsifal* aux Wiener Festwochen, puis aux Berliner Festspiele.

I — JONATHAN MEESE, PEINTRE ET PERFORMEUR ALLEMAND

Jonathan Meese est né en 1970 à Tokyo, d'un père anglais et d'une mère allemande. À l'âge de trois ans, il arrive à Hambourg où il sera élevé par sa mère, Brigitte Meese. Il se présente lui-même comme un enfant au développement tardif, qui a du mal à communiquer et à agir avec un comportement normal⁶. Il découvre sa vocation pour la peinture à l'âge de vingt-deux ans, s'inscrit alors en école d'art. Meese emprunte les personnages qu'il fait intervenir dans ses premières œuvres à des films de genre (*Zardoz*⁷, *Orange mécanique*⁸, *James Bond contre Dr No*⁹, etc.), puis aux personnages les plus sulfureux de l'histoire et de la littérature classique. Depuis la fin des années 1990, il fait intervenir dans ses œuvres des références à Hitler, Nietzsche et Wagner, aux côtés d'autres personnages issus du monde du cinéma

⁴ Je décris mon entrée sur ce terrain au chapitre 9.

⁵ La cotisation s'élève à 70 euros et elle donne accès aux activités du cercle, que je décris au chapitre 7.

⁶ Jonathan Meese et Robert Eikmeyer, *Ausgewählte Schriften zur Diktatur der Kunst*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2012, p. 648.

⁷ John Boorman, *Zardoz*, Etats-Unis, 1974.

⁸ Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange*, Etats-Unis, 1972.

⁹ Terence Young, *Dr. No*, Etats-Unis, 1962.

(Scarlett Johansson) ou de sa vie personnelle (sa mère). Il joue avec ces figures très hétérogènes en imaginant des « chaînes alimentaires »¹⁰, assemblées sauvagement ; en échangeant leurs noms, leurs attributs ; ou encore, en mêlant son propre personnage à ces installations : Meese est Dr No, Dr No est l'enfant de Caligula, Caligula était probablement Staline. Il multiplie ainsi les jeux de mots, reprenant sans cesse les assemblages les plus « puissants » issus des expérimentations permanentes qui prolifèrent sur ses peintures, performances, discours, pièces de théâtre et manifestes griffonnés au stylo Bic sur des feuilles A4.

L'introduction par Meese du personnage d'Adolf Hitler dans le fil de ses assemblages ironiques marque un tournant dans sa production. Si les techniques ne changent pas, l'œuvre prend un visage plus radical et subversif en s'attachant progressivement aux symboles du nazisme. Il se présente alors comme un « exorciste » : « *Meese exorcise ces immortels de l'histoire de l'humanité en tentant, à travers son art, de les représenter de façon si radicale qu'ils en deviennent insignifiants dans la vraie vie.*¹¹ » Cette posture ambiguë semble difficile à tenir. Il y parvient en entretenant son personnage et en le dotant d'une posture à la fois élaborée et convaincante par sa simplicité. Affichant une grande humilité sur son rôle d'artiste, il affirme sa « neutralité » et s'efface derrière l'action de ces médiateurs que sont les personnages, les objets matériels ou les gestes qu'il engage dans ses productions. « *L'artiste ne fait que verser de l'eau sur un sachet de thé, cela révèle l'œuvre* » explique-t-il à la caméra du documentariste qui le filme à l'œuvre¹². Il accompagne ses expositions et ses installations de performances dans lesquelles il réactualise ainsi chaque fois la mise en abyme qui fait tenir son œuvre : l'artiste lui-même, avec ses expressions, ses propos et ses gestes, deviennent son médium principal¹³.

Meese travaille également avec le théâtre et l'opéra : en 2005, lors de collaborations en tant que scénographe avec le metteur en scène F. Castorf, Meese monte *De Frau* une pièce de performance improvisée de plusieurs heures à la Volksbühne de Berlin. Le Berlin Staatsoper lui ouvre en 2005 une scène en sous-sol sur laquelle il crée – déjà – sa version de l'opéra

¹⁰ J. Meese, *Ausgewählte Schriften zur Diktatur der Kunst*, op. cit., p. 654-656.

¹¹ « *Mama Johnny* » Jonathan Meese | *Sélection expositions* | fr - ARTE, <http://www.arte.tv/fr/mama-johnny-jonathan-meese/1074306,CmC=1204848.html>, 2006, (consulté le 29 avril 2013).

¹² Peter Sempel, *Die Ameise der Kunst*, Berlin, 2006.

¹³ Roberto Ohrt, « Dr. No Private Meese and the Masks of History » dans *Pump up the vampire, pump up the vampire, pump up the vampire, smell!*, traduit par Fergus Mason, Glue Factory., Glasgow, 2014, p. 8-21.

Parsifal, alors que la musique jouée par l'orchestre dirigé par Daniel Barenboim sur la scène principale est retransmise par des haut-parleurs.

Un photographe le suit à partir de 2005 dans tous ses déplacements, qui fut progressivement embauché à plein temps pour documenter le travail à l'atelier ainsi que les interventions publiques. Les images sont ensuite mises en ligne accompagnées de messages de propagande sur le site de l'artiste, prolongeant ses performances et ses apparitions médiatiques par une « propagande » multi-format¹⁴. Ses saluts hitlériens et l'omniprésence des symboles du fascisme dans ses œuvres, et en particulier sur son site internet, ont attiré les foudres d'une partie de la critique ; d'autres se disent simplement fatigués de ce qu'ils perçoivent comme d'inutiles provocations. Cependant, Jonathan Meese a gagné à sa cause les milieux de l'art internationaux. Il désarme ses critiques par l'ambivalence ironique de ses discours, et conquiert son public par la sincérité et l'innocence enfantine qui émane de lui lorsqu'il n'est pas sur scène¹⁵.

Au moment où l'annonce du projet de collaboration avec Bayreuth intervient, l'artiste n'a encore jamais dirigé une équipe pour mettre en scène un opéra : *Parsifal* aurait été le premier spectacle dont il aurait assuré la mise en scène, la scénographie et les costumes. Depuis le Nouveau Bayreuth de Wieland Wagner, qui a relancé le festival après la période sombre du troisième Reich, les tentatives nouvelles des metteurs en scène se sont systématiquement soldées par des réactions spectaculaires de la part du public de Bayreuth. Les enjeux de cette création annoncée sont donc importants pour le *Festspiele*, tiraillé entre la préservation d'un héritage qui le pousse au conservatisme, et le maintien de son excellence artistique qui le presse à se renouveler.

II — ENQUÊTER SUR UNE CRÉATION

« Une fois admis que l'œuvre d'art est reconnue comme telle en partie par le fait qu'elle réfléchit la traversée créatrice dont elle est le résultat, il devient alors possible de s'attacher à ce reflet – à cette réflexion – qui laisse ses empreintes dans l'œuvre réalisée, son décours et ses

¹⁴ Jonathan Meese et Jan Bauer, *JONATHAN MEESE . COM*, <http://jonathanmeese.com/>, (consulté le 5 septembre 2018).

¹⁵ Les critiques ouvertes sont rares, mais celle de Heiner Bastian mérite d'être citée, d'autant qu'il a longtemps collaboré avec l'artiste avant de se retourner contre lui, voir Britta Bürger et Heiner Bastian, - « *Seelenlose Verleumdung der Kunst* », https://www.deutschlandfunkkultur.de/seelenlose-verleumdung-der-kunst.954.de.html?dram:article_id=254517, 18 juillet 2013, (consulté le 6 septembre 2018).

entours. Comme il s'agit d'accéder à un parcours créatif *par définition déployé dans le temps*, je ne vois que deux façons d'en collecter et d'en organiser les marques : soit en suivant le processus depuis son commencement, soit en le parcourant depuis la fin. Ou bien on fait la traversée avec le créateur, comme un observateur embarqué, ou bien on essaie lorsque la traversée a eu lieu – l'arrivée à destination s'identifiant avec l'œuvre achevée – d'en reconstituer le périple et les péripéties.¹⁶ »

L'ethnologue Daniel Fabre considère deux possibilités d'enquête sur le processus créatif : remonter le fil pour « reconstituer » la traversée, ou bien « embarquer » avec elle. C'est la seconde option que j'ai choisie pour rendre compte de cette création. Il faut dire que la première est devenue impossible dans le cas qui nous intéresse : le spectacle n'aura jamais lieu. Embarquer avec Meese en observation participante, c'est conduire une étude sur un phénomène théâtral en proposant une vue de l'intérieur. D. Fabre cite ensuite la liste des « arts de la performance collective : « théâtre, ballet, musique symphonique, opéra... » qui ont en commun de permettre d'assister à la « progression de la mise en œuvre » en prenant part aux répétitions. Il cite à ce propos le texte devenu classique de Stanley Tambiah, qui le premier avait démontré le caractère performatif du rite, assimilant performance artistique et performance rituelle¹⁷. L'ethnologue français précise :

« Dans ces seuls cas existe une synchronie parfaite entre l'action et la connaissance immédiate que l'on peut en prendre et donc la possibilité théorique d'une phénoménologie du processus collectif de la création dans sa durée même. »

Il regrette la rareté des études décrivant les processus de création dans leur singularité, notant que « les exigences du complet accord préalable et du contrôle a posteriori – du texte ou du film réalisé – sont telles qu'un pareil projet est devenu quasiment utopique pour un observateur extérieur ». Il ne cite que deux cas : les travaux de Paul Atkinson¹⁸ et de Denis Laborde¹⁹. Ceux deux enquêtes restent également à ce jour les deux seules études ethnographiques disponibles sur l'opéra.

¹⁶ Daniel Fabre, « Introduction : comprendre la création, entendre la fiction », *Gradhiva*, 7 octobre 2014, n° 20, p. 8.

¹⁷ Stanley Tambiah, *A performative approach to ritual*, London, Oxford University Press, 1979, vol.LXV.

¹⁸ Paul Atkinson, *Everyday Arias: An Operatic Ethnography*, Lanham, MD, Altamira Press, 2006.

¹⁹ Denis Laborde, « Faire la musique. Enquête sur une création », *Appareil*, 2009, n° 3.

Dans son livre *Everyday Arias*, Atkinson décrit le quotidien d'une troupe d'opéra en sa « maison », le Welsh National Opera. Des répétitions avec les chanteurs et les metteurs en scène, jusqu'à de fines descriptions des gestes des artisans qui fabriquent dans les ateliers les masques que porteront ces mêmes chanteurs, à la performance des émotions musicales par les membres du public, cette ethnographie passionnée et passionnante est un modèle du genre. L'auteur en fait un cas pour promouvoir la méthode ethnographique²⁰. Il regrette que les ethnographes n'aient pas investi à plus grande échelle ce domaine de l'activité sociale : la densité et l'intensité de l'action qui prend place dans ces institutions en font, selon lui, un endroit privilégié d'observation sur le « théâtre » de la société²¹. À propos de E. Goffman, il notait en 2010 que les métaphores théâtrales de cet auteur séminal n'avaient jusqu'ici pas donné lieu à une confrontation aux réalités de l'action scénique²².

Ethnologue ancré dans la pratique musicale, Denis Laborde, après des travaux portant sur les chanteurs improvisateurs du Pays basque²³, a produit plusieurs études sur la musique savante occidentale et sur le jazz en gardant cette même orientation ethnomusicologique²⁴. Ses analyses portent sur la réception non seulement de la musique, mais de ces phénomènes musicaux dans leur ensemble, sans omettre de se pencher sur les personnages eux-mêmes et sur l'impact de leurs performances – live, ou enregistrées en disques ou vidéo – sur la perception de la musique²⁵. Il consacre une enquête de terrain à un opéra, *Three Tales* de Steve Reich, créé aux *Wiener Festwochen* en 2002. Il décline en une série d'articles ses conclusions : il suit le régisseur dans l'installation de l'espace dans lequel l'opéra va être joué, dans ces multiples rôles, écrivant sa propre « partition » sur de petits papiers, qui constitueront ce qu'il appelle le « second concert », celui qu'on n'entend pas lorsque tout se passe sans anicroche, et

²⁰ Paul Atkinson est un auteur important dans le domaine des méthodes ethnographiques, qu'il a appliquées en particulier au monde médical. *Ethnography: Principles in Practice* (1983), London / New York, Routledge, 2007 ; *The ethnographic imagination: textual constructions of reality*, London, Routledge, 1990 ; « Blowing Hot The Ethnography of Craft and the Craft of Ethnography », *Qualitative Inquiry*, 2013, vol. 19, n° 5, p. 397–404 ; *For ethnography*, Los Angeles, SAGE, 2015.

²¹ Paul Atkinson, « Making opera work: Bricolage and the management of dramaturgy », *Music and Arts in Action*, 2010, vol. 3, n° 1, p. 16.

²² *Ibid.*

²³ Denis Laborde, *La mémoire et l'instant, les improvisations chantées du bertsulari basque*, Bayonne, Elkar, 2005.

²⁴ Denis Laborde, *De Jean-Sebastien à Glenn Gould - Magie des sons et spectacle de la passion*, Anthropologie du Monde Occidental., Paris, L'Harmattan, 1997; Denis Laborde, « Thelonious Monk, le sculpteur de silence », *L'Homme*, 2001, n° 2, p. 139–177.

²⁵ Voir en particulier le travail sur Monk et sur Glenn Gould au travail, D. Laborde, « Thelonious Monk, le sculpteur de silence », art cit ; D. Laborde, *De Jean-Sebastien à Glenn Gould - Magie des sons et spectacle de la passion*, op. cit.

qui pourtant demande une virtuosité technique importante²⁶. Il écrit également sur la voix et sur l'esthétique du projet de S. Reich, qui déforme dans sa musique les voix – et avec elles les propos – des nombreux spécialistes interviewés sur les questions de l'avancée technologique et celle en particulier du clonage²⁷.

La présente monographie propose un cas supplémentaire à verser au dossier des études des processus de création en observation participante. Celle-ci est singulière à plus d'un titre. En effet, l'œuvre à laquelle sont consacrés la plupart de ces chapitres ne verra finalement jamais le jour : la mise en scène avortée du *Parsifal* de Jonathan Meese à Bayreuth restera à jamais un évènement transitoire, le type d'échec qui reste parfois dans les mémoires comme un rendez-vous manqué, et non comme la cible d'analyses scientifiques ou esthétiques. Cette étude aurait pu avoir pour objet de reconstituer l'œuvre telle qu'elle aurait été présentée au public, si le spectacle avait eu lieu. Le présent travail s'éloigne de cette perspective en s'intéressant prioritairement aux modes du faire-ensemble qui ont régi les processus de la conception de l'œuvre en question. En cela, il dépasse les champs spécialisés de l'opéra et de l'art contemporain pour s'intéresser plus largement – mais aussi plus spécifiquement, en restant « collé » au cas d'étude – aux manières d'entrer en lien, d'opérer les passages et la mise en correspondance entre deux domaines où règnent des valeurs, des habitudes et des discours différents. Et le cas qui nous intéresse est particulièrement éclairant parce que cette mise en correspondance fut risquée – au point que celle-ci a finalement échoué, du moins selon le programme qui était fixé – forçant ses acteurs à entrer dans un lourd travail de justification qui laisse apparaître la formation et la déformation des valeurs.

III — LES ÉTUDES THÉÂTRALES EN ALLEMAGNE ET LE TOURNANT PERFORMATIF

Si ce cas du *Parsifal* de Jonathan Meese semble déborder largement le champ des études théâtrales, il faut noter que celui-ci, en particulier en Allemagne et aux États-Unis, a depuis les années 1980 lui-même débordé de ses attributions traditionnelles. Historiens et analystes des

²⁶ Denis Laborde, « L'Opéra et son régisseur », *Ethnologie française*, 1 février 2008, Vol. 38, n° 1, p. 119-128.

²⁷ Denis Laborde, « Sculpter la voix, décentrer l'écoute : l'opéra selon Steve Reich », *Le Français aujourd'hui*, 2005, vol. 150, n° 3, p. 93.

formes contemporaines de théâtre et de performance, ces auteurs ont pris pour objet les domaines de la vie sociale où des formes diverses de théâtralité ont cours²⁸, la vie politique en particulier, mais également dans le quotidien. En incorporant les « *performance studies* », les études théâtrales se sont également directement confrontées au domaine plus général de l'art²⁹ : le constat d'une dé-segmentation des arts à notre époque justifie la circulation des outils qui ont été ensuite appliqués à l'étude d'autres formats de l'art contemporain, avec le cas de l'exposition notamment³⁰.

Prenons un cas précis pour illustrer ce renouvellement de perspective. Nous sommes en 1975, dans une galerie d'art d'Innsbruck, en Autriche. L'artiste Marina Abramovič saigne par les blessures qui tracent sur son ventre la forme d'une étoile à cinq branches ; elle s'est infligée elle-même ces incisions après avoir, selon un protocole établi au préalable, ingurgité quantité d'alcool et de miel. Étendue sur un bloc de glace depuis plusieurs heures, elle ne bouge plus ; le script prévoit qu'elle restera dans cette position jusqu'à ce que la fonte complète du bloc de glace. C'est alors que plusieurs personnes du public décident d'intervenir. Ces spectateurs interrompent la performance dans l'intention de sortir l'artiste de ce calvaire dont ils ne supportent plus ni la vue ni les sons ; c'est aussi leur propre statut de spectateurs face à la souffrance endurée qui leur est devenue insupportable. La description précise de cette performance, *Lips of Thomas*, par la spécialiste en études théâtrales Erika Fischer-Lichte, ouvre son ouvrage *The Transformative Power of Performance*.³¹ La chercheuse avait bâti au cours des années 1990 un solide échafaudage théorique, fondant une sémiotique du théâtre en trois volumes³² dans la lignée de Patrice Pavis.³³ Or, le projet de chercher une unité minimale de sens pour interpréter la mise en scène comme un texte ne tient plus face à des événements comme

²⁸ Voir en particulier Joachim Fiebach, *Die Toten als die Macht der Lebenden: zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*, Berlin, Henschel, 1986 ; Helmar Schramm, *Karneval des Denkens: Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin, Akademie, 1996 ; Andreas Kotte, *Theatralität im Mittelalter: Das Halberstädter Adamsspiel*, Tübingen, Francke, 1994 ; Rudolf Münz, *Theatralität und Theater: zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998.

²⁹ Voir l'introduction aux études théâtrales de Erika Fischer-Lichte, qui retrace l'évolution de la discipline, dont elle fut une actrice importante. Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, Tübingen, UTB, 2008.

³⁰ Sandra Umathum, *Kunst als aufführungserfahrung: zum diskurs intersubjektiver situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal*, Bielefeld, transcript, 2011.

³¹ E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, op. cit.

³² Voir Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters I. Das System der theatralischen Zeichen (1983)*, 5., Unveränd. Aufl., Tübingen, Narr, 2007,.

³³ Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1976.

les performances artistiques théorisées par Richard Schechner³⁴, dont l'impact sur le théâtre contemporain n'a pas fini de se déployer.³⁵ Les actionnistes viennois et les héritiers de Joseph Beuys, d'Allan Kaprow ont favorisé l'éclosion d'une multitude de genres et de dispositifs qui mélangent la vie et le théâtre.³⁶ Jonathan Meese, avec sa performance permanente et la mise en scène qu'il crée à partir des situations ordinaires de la vie d'artiste, s'inscrit dans cette tradition d'avant-garde³⁷.

De nouveaux outils se sont donc révélés nécessaires. Selon E. Fischer-Liste, le glissement théorique au sein des études théâtrales s'est opéré à partir du recours décisif à deux sources : les analyses linguistiques de John L. Austin (à l'origine de la théorie des *speech acts*) et la notion de performance formulée par Judith Butler.³⁸ Cette dernière influence aurait été particulièrement décisive. Inspirées par l'ethnométhodologie de Harold Garfinkel et notamment par le « cas Agnès »³⁹, les *gender studies* ont pris au sérieux l'expertise développée par celles et ceux qui « performant » la féminité. La découverte de cet enjeu important pour le « théâtre » goffmanien⁴⁰ des interactions en public a accéléré un processus plus large, dans lequel l'étude des esthétiques de la vie quotidienne a pris un élan inédit. Cet élan a lui-même rencontré de nouveaux défis, rejoignant au plus près les enjeux de l'observation et de la description en sciences sociales⁴¹. Comment saisir ce que vit une personne prise dans un dispositif – artistique, ordinaire ou rituel, et dans tous les cas, social –, au-delà de l'intention d'un metteur en scène ou de l'interprétation d'éléments présentés ensemble au regard de l'observateur, dans des compositions d'une complexité variable et dont les grammaires sont loin d'être partagées ? Qu'est-ce qu'un événement ou une action *observable* ou *perceptible* ? Comment décrire, enfin, des œuvres et des événements qui impliquent directement leurs publics, devenus les participants d'un processus de création circulaire ? Chercheurs en études

³⁴ Richard Schechner, *Performance Theory* (1977), Hoboken, Routledge, 2012.

³⁵ Voir la synthèse de Jean-Marie Pradier, « De la performance theory aux performance studies », *Journal des anthropologues*, 2017, n° 148-149, p. 287-300.

³⁶ Richard Schechner et Marie Pecorari, « Les “points de contact” entre anthropologie et performance », *Communications*, 2013, n° 92, p. 125-146.

³⁷ Voir notamment l'introduction très complète de Bonnie Clearwater, *Jonathan Meese: Sculpture*, North Miami, Fla, Museum of Contemporary Art North Miami, 2010, 96 p.

³⁸ E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, op. cit., p. 24-28.

³⁹ Harold Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie* (1967), Paris, Presses universitaires de France, 2007 Chap. 5.

⁴⁰ Erving Goffman, *La présentation de soi. La Mise en scène de la vie quotidienne* (1973), traduit par Alain Accardo, Paris, Minuit, 1996.

⁴¹ Un anthropologue de référence qui a inspiré les études théâtrales avec le concept de « thick description » est Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1983, Chap. 1.

théâtrales privilégient désormais lorsqu'ils veulent saisir d'une performance, pour la plupart, une démarche d'enquête en première personne. Une évolution similaire s'est produite simultanément dans un certain courant de l'anthropologie : afin de comprendre leurs expériences de terrain (ou au théâtre, au musée, au travail, etc.) en confrontation avec des phénomènes ressentis à la fois par eux-mêmes et par leurs enquêté-e-s, plusieurs chercheurs se sont tournés vers les méthodes de la phénoménologie.⁴² Formé à Nanterre en ethnologie générale, ce fut d'abord cet air de famille entre les méthodes *Theaterwissenschaft* et celles de l'ethnographie « de l'action⁴³ » qui m'attira vers cette discipline.

En mettant en valeur les phénomènes liés aux coprésences corporelles et sensibles, la primauté du moment d'expérience immédiate sur les significations partagées, les études théâtrales sont particulièrement bien placées au regard des tendances actuelles dans le domaine de l'esthétique – mais aussi plus généralement des sciences sociales. Bénéficiant de cette ouverture, et s'interrogeant sur la portée politique des pratiques théâtrales, la *Theaterwissenschaft* s'est plus récemment intéressée aux effets et aux esthétiques de formes de théâtres instrumentalisées comme outil pédagogique, thérapeutique, dans la médiation entre différents groupes porteurs de « cultures » différentes ou encore dans le domaine de l'entreprise⁴⁴. Ainsi, après un « tournant performatif », cette discipline pourrait être en train de vivre un « tournant ethnographique » : les méthodes de description et d'analyse de l'anthropologie, dans son courant pragmatique et phénoménologique, paraissent être les plus adéquates pour répondre aux nouvelles questions de cette « science du théâtre » souvent friande de concepts et d'outils provenant des sciences humaines et sociales⁴⁵. Remarquons d'ailleurs que l'intérêt pour cette méthode d'enquête n'est autre qu'une extension du paradigme de

⁴² Pour les études théâtrales, voir Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, München, Fink, Wilhelm, 2008 ; sur les rapports entre phénoménologie et ethnologie, voir notamment Nathalie Depraz, « L'ethnologue, un phénoménologue qui s'ignore ? L'apport de la phénoménologie aux sciences sociales », *Genèses*, 1993, vol. 10, n° 1, p. 108-123 ; Sur l'enquête ethnographique et sociologique, voir notamment Jack Katz, « Du comment au pourquoi. Descriptions lumineuses et inférences causales en ethnographie » dans *L'engagement ethnographique*, Paris, Ed. de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 2010, p. 43-105, et la présentation éclairante des éditeurs, p. 25-42.

⁴³ Albert Piette, *Ethnographie de l'action : L'observation des détails*, Paris, Métailié, 1996.

⁴⁴ Matthias Warstat et al. (eds.), *Applied Theatre: Rahmen und Positionen*, Berlin, Theater der Zeit, 2017.

⁴⁵ Voir en particulier le travail de Jonas Tinius sur une troupe de théâtre de la Ruhr. « Anthropological Observations on artistic subjectivation and institutional reflexivity: the theatre project Ruhrorter with refugees at the Theater an der Ruhr » dans Matthias Warstat et al. (eds.), *Applied Theatre: Rahmen und Positionen*, Berlin, Theater der Zeit, 2017, p. 205–235 ; « (Per)former de nouvelles institutions artistiques: autorité et travail créatif au Theater an der Ruhr » dans Bérénice Hamidi-Kim et Séverine Ruset (eds.), *Troupes, compagnies, collectifs dans les arts vivants: organisation du travail, processus de création et conjonctures*, Entretiens, Paris, 2018.

l'étude des performativités : l'ethnographie s'est en effet révélée une méthode précieuse pour décrire l'action en situation, ouvrant les études sur la performativité du langage à des domaines aussi éloignés que le laboratoire scientifique⁴⁶, le monde médical⁴⁷, ou encore l'économie⁴⁸.

Ce détour a provoqué une mutation des études théâtrales dans l'étude de ses objets propres, ceux de l'art dramaturgique et de ses esthétiques. Les processus de création collectifs, et parmi eux ceux de la mise en scène, deviennent en effet la cible de nouveaux questionnements. Or, comme souvent dans ce domaine, les expérimentations des artistes ont précédé l'intérêt des chercheurs. Les œuvres contemporaines arborent de plus en plus obstinément, dans le tissu de leur performance, les traces des moments d'incertitude, de doute et de jubilation, qui sont liées à la création. Les artistes le font soit au nom d'une désaliénation du spectateur, à la mode de Brecht, soit au nom d'une spontanéité retrouvée lors de la création et de ses improvisations. La prise en compte de ces phénomènes a dû être intégrée à l'analyse, c'est l'objet du livre de Jens Roselt et de Annemarie Matzke sur l'esthétique de la répétition théâtrale, la « *Probe* »⁴⁹ – qui comporte en allemand une dimension d'essai et d'erreur, d'expérimentation incertaine, que le vocable français « répétition » ne contient pas, et que la notion de « moment de création » ne peut pas résumer non plus. Il faut ajouter à cela que l'observation en immersion fait déjà partie intégrante de la formation du chercheur en études théâtrales – et de sa professionnalisation éventuelle vers le métier de dramaturge ou de metteur en scène. Les étudiants produisent donc d'importantes sommes d'observations, et souhaitent souvent mettre à profit ces expériences pour les approfondir sur le mode académique, en en faisant l'objet de leurs mémoires de fin d'études. L'apparition d'un intérêt pour les méthodes ethnographiques et pour l'anthropologie du contemporain découle donc d'enjeux multiples, tant théoriques que pratiques et pédagogiques.

J'ai trouvé à Berlin, avec l'approche théorique fondée par Erika Fischer-Lichte une résonance importante et des outils méthodologiques s'approchant de ceux de l'ethnographie. Cependant, ma formation en ethnologie générale donne à cette enquête un angle distinct. Les

⁴⁶ Bruno Latour et Steve Woolgar, *La vie de laboratoire: la production des faits scientifiques (1979)*, Paris, La Découverte, 2013.

⁴⁷ Paul Atkinson, *Medical Talk and Medical Work*, Los Angeles, SAGE, 1995.

⁴⁸ Donald A. MacKenzie, Fabian Muniesa et Lucia Siu (eds.), *Do economists make markets? on the performativity of economics*, Princeton, NJ / Oxford, Princeton University Press, 2008.

⁴⁹ Melanie Hinz et Jens Roselt, *Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater*, Berlin, Alexander Verlag, 2011 ; Voir aussi Annemarie Matzke, *Arbeit am Theater: eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld, transcript, 2012.

thématiques de l'anthropologie dans lesquelles s'inscrivent mon travail sont en effet en décalage avec ceux des études théâtrales. L'ethnologie du théâtre, ou *Theateranthropologie*, a connu un élan important dans les années 1970 et 1980. Cet engouement fut principalement dû aux intérêts des artistes, et Victor Turner⁵⁰ et Richard Schechner⁵¹ jouèrent un rôle prépondérant pour faire entrer ces thèmes à l'université. Les travaux des hommes et femmes de théâtre qui ont tenté de proposer un langage théâtral mondial, comme Eugenio Barba, Peter Brook ou Mnouchkine, sont aujourd'hui largement discrédités par les études post-coloniales⁵². Aujourd'hui, le terme clé pour saisir les travaux actuels des auteurs qui ont hérité de cette tradition est celui d'interculturalité⁵³. L'ethnoscénologie, discipline fondée en France par Jean-Marie Pradier⁵⁴ dans un colloque à l'UNESCO, se caractérise elle aussi par une démarche culturaliste forte dont ni le propos ni les méthodes ne cadre avec cette présente recherche.

La discipline anthropologique donne aujourd'hui prééminence à la description empirique et à une théorisation qui part des concepts indigènes, s'opposant aux analyses fondées sur des éléments conceptuels occidentaux – tout en reconnaissant avec humilité et pragmatisme les limites de ce vœu éthique. Les études actuelles font la part belle à l'expérience en première personne, elles reconnaissent l'importance de l'engagement sur le terrain ainsi que les biais et les opportunités des attachements créés avec les enquêtés⁵⁵. On constate également un « retour » toujours plus prononcé des ethnologues vers des sujets proches d'eux, mais aussi des sujets concernant des strates « dominantes » de la société, sans pour autant placer le focus dans la révélation ou la dénonciation. Les outils pensés au contact de l'étude traditionnelle des objets et des formes performatives de l'action rituelle⁵⁶ ont évolué au cours du développement de ces disciplines.

⁵⁰ Victor Witter Turner, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1988.

⁵¹ Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1985.

⁵² Christopher Balme et al., *Horizonte der Emanzipation: Texte zu Theater und Theatralität*, Berlin, Vistas, 1999, Christopher Balme, *Theater im postkolonialen Zeitalter: Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*, Tübingen, M. Niemeyer, 1995.

⁵³ Voir notamment Christopher Balme, *Pacific performances: theatricality and cross-cultural encounter in the South Seas*, Houndmills, Basingstoke; New York, Palgrave Macmillan, 2007.

⁵⁴ « Ethnoscénologie manifeste », *Théâtre/Public*, mai-juin 1995, n° 123, p. 46-48 ; Collectif, *La scène et la terre : Questions d'ethnoscénologie*, Arles, Actes Sud, 1999; Collectif, *Les spectacles des autres: Questions d'ethnoscénologie II*, Arles, Actes Sud, 2001.

⁵⁵ Daniel Cefaï (ed.), *L'engagement ethnographique*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2010; Daniel Cefaï, *L'enquête de terrain*, Paris, Éditions la Découverte : MAUSS, 2003.

⁵⁶ Stanley Tambiah, *A performative approach to ritual*, London, Oxford University Press, 1979, vol. LXV.S.J. Tambiah, *A performative approach to ritual, op. cit.* Un auteur de référence, qui a aussi inspiré les chercheurs de

La méthode ethnographique change également, pour devenir plus phénoménologique⁵⁷. Les enquêteurs se rendent de plus en plus attentifs aux aspects sensibles des situations qu'ils rencontrent⁵⁸, et le domaine artistique présente des cas limites particulièrement importants pour faire progresser les méthodes. L'écriture s'en ressent également : une partie des anthropologues regarde avec de plus en plus d'envie le travail des artistes, pour la qualité des médiations que leurs créations permettent avec un public élargi, visant à la transdisciplinarité entre art et science⁵⁹.

IV — L'ANTHROPOLOGIE ET LES PHÉNOMÈNES ARTISTIQUES

L'anthropologie des arts existe sous plusieurs formes dans la littérature actuelle, dont plusieurs « *readers* » Anglo-saxons ont tenté de donner un aperçu⁶⁰. Lorsqu'on les feuillète, on s'aperçoit que celle-ci prend majoritairement la forme d'une ethnologie dédiée aux formes d'expression visuelles et musicales de populations exotiques, dont l'étude a longtemps constitué l'essentiel de la discipline. Ces ouvrages brassent large auprès de la sociologie des arts et des théoriciens – ceux qui sont à la mode au moment de la parution – pour tenter de saisir les multiples facettes et significations de l'art aujourd'hui et au regard de l'histoire de l'art. Différents courants traversent ce domaine : les faits esthétiques sont, selon les époques, les auteurs et leurs écoles de pensée, interprétés en suivant des conventions variées. De l'étude des costumes et des formes rituelles les plus évidemment théâtrales, que l'on retrouve dans les carnets des voyageurs qui ont fondé la discipline, en passant par Frobenius et Kroeber au début

la *Theaterwissenschaft* avec son concept de « description dense » est Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1983, Chap. 1.

⁵⁷ Les ethnologues ont longtemps consigné ses aspects de l'expérience ethnographique en marge de leurs textes scientifiques, en leur consacrant des ouvrages séparés. Les deux plus célèbres sont Michel Leiris, *L' Afrique fantôme (1934)*, Paris, Gallimard, 2008 ; Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 2009.

⁵⁸ En témoigne la parution de la nouvelle revue *Sensibilité*, du dernier numéro de la revue *Gradhiva* sur les *Sensibilités religieuses*, ou encore le numéro 102 de la revue *Communications* consacré aux « Exercices d'ambiance ».

⁵⁹ Les travaux transdisciplinaires sont de plus en plus présents, voir le travail de Sophie Houdart sur Fukushima et avec le groupe de travail Créalab à Nanterre, les recherches action de Bernard Müller au théâtre, les méthodes expérimentales d'Emmanuel Grimaud et de Denis Vidal. En Allemagne, les méthodes du laboratoire CARMAH à Berlin, dirigé par l'anthropologue Sharon Macdonald, font également la part belle à la création artistique comme mode de connaissance, tout comme le programme du cluster d'excellence *Wissen, Bild, Gestaltung* (2012-2018) dirigé par Wolfgang Schäffner, historien des sciences féru du Bauhaus. Voir également le numéro de n° 759-760 de la revue *Critique* dirigé par E. Doring et Jeanpierre, « Comment pense l'art contemporain », 2010/8-9.

⁶⁰ Morgan Perkins et Howard Morphy (eds.), *The anthropology of art: a reader*, Malden, MA ; Oxford, Blackwell Pub, 2006; Gretchen Anna Bakke et Marina Peterson (eds.), *Anthropology of the arts: a reader*, London Oxford New York, NY New Delhi Sydney, Bloomsbury Academic, 2017.

du 20e siècle, jusqu'aux analyses proposées par Alfred Gell⁶¹, ou plus récemment par Roger Sansi⁶² ou Tim Ingold⁶³ au Royaume-Uni, ou encore en France par Carlo Severi⁶⁴, Daniel Fabre⁶⁵ et ou encore Helena Wulff⁶⁶ en Suède, le focus des chercheurs s'est considérablement déplacé. Après s'être interrogés sur la place des activités artistiques dans l'ensemble étendu des activités « sociales », après avoir tenté de comprendre comment ces activités concourent au « fonctionnement » du groupe, les enquêteurs prennent davantage aujourd'hui les phénomènes artistiques comme l'endroit où se jouent les plus grandes négociations sur les manières de faire, les manières de faire ensemble – et pas seulement entre humains, mais également avec les forces et les autres entités en présence. Parmi elles, on trouve notamment les « invisibles », dont les dieux, les esprits, les morts dont nous héritons – Richard Wagner dans cette enquête – ou encore dans le cas spécifique de Jonathan Meese, « l'Art » lui-même.

L'étude de la musique a joué un rôle clé dans cette évolution – précisément parce que cet art ne donne pas comme résultat un artefact physique, même s'il appuie de manière centrale sur des instruments et des lieux d'écoute, mais plutôt des manières de produire des sons – et de les entendre. Antoine Hennion a ainsi proposé la musique comme modèle pour mettre en valeur l'importance de la médiation⁶⁷ – étendant ses conclusions au domaine tout entier des sciences sociales. En revenant à Durkheim et à sa théorie du totem, il montre comment la sociologie a longtemps réduit l'objet artistique au statut de marqueur signifiant de la puissance du groupe, et donc l'ignorance supposée des indigènes à l'égard de la source « réelle » de la force de ces objets. Les générations suivantes de sociologues, au premier rang desquels Pierre Bourdieu⁶⁸ – qui prend valeur d'emblème pour une tendance plus vaste – se sont efforcées de questionner le « dévoilement » nécessaire que devait apporter la rationalité occidentale aux indigènes, passant pour doués de « docte ignorance⁶⁹ ».

⁶¹ Alfred Gell, *L'art et ses agents une théorie anthropologique*, Dijon, les Presses du réel, 2009.

⁶² Roger Sansi, *Art, anthropology and the gift*, London, Bloomsbury, 2015.

⁶³ Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London & New York, Routledge, 2013.

⁶⁴ Carlo Severi, *Le principe de la chimère*, Paris, Rue d'Ulm, 2004 ; Carlo Severi, « Pièges à voir, Pièges à penser », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 18 mai 2011, n° 13, p. 4-47.

⁶⁵ Daniel Fabre, « « C'est de l'art ! » : Le peuple, le primitif, l'enfant », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 2 septembre 2009, n° 9, p. 4-37 ; D. Fabre, « Introduction », art cit.

⁶⁶ Helena Wulff, *Ballet across borders: career and culture in the world of dancers*, Oxford, Berg, 2001.

⁶⁷ Antoine Hennion, *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

⁶⁸ Et en particulier son livre Pierre Bourdieu, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

⁶⁹ M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, tome 1, op. cit., p. 90.

D'autres travaux indiquent une voie différente, soulignant au contraire les compétences des individus dans des situations variées, et mettant en valeur leur créativité – Michel de Certeau avec « les tactiques⁷⁰ », mais aussi la sociologie interactionniste de E. Goffman⁷¹ ou l'ethnométhodologie de Garfinkel⁷². Il s'agit de ne plus utiliser l'explication comme moyen de l'enquête, mais de la laisser aux acteurs, en s'intéressant à leurs façons d'expliquer en situation et de faire exister les phénomènes sociaux par ces allers-retours⁷³.

Le brouillage des frontières disciplinaires rend ces références inévitables aujourd'hui. L'histoire de l'art et les théoriciens de l'esthétique ont produit également des comptes rendus de l'action artistique, dont on ne peut plus se passer. La difficulté est de combiner les deux approches : rendre compte à la fois des facteurs « extérieurs » comme la formation du goût et le rôle des institutions, et ceux « internes », les exigences esthétiques de la forme et de l'expérience donnée comme propre à l'art⁷⁴. Il existe des passages entre esthétique et sciences sociales : le livre *L'Art comme expérience* de J. Dewey en témoigne⁷⁵, affirmant l'importance de l'expérience esthétique individuelle pour fonder une théorie pragmatiste applicable à tous les domaines de la vie humaine⁷⁶. Le parti pris méthodologique d'une mise en théorie s'appuyant sur les enquêtes des « acteurs eux-mêmes » a engendré un renouveau des études de terrain d'influence pragmatiste, partant de catégories comme celle d'épreuve ou celle de compétence, mettant l'accent sur l'activité et la créativité des enquêtés⁷⁷.

Tant au niveau de la production que de la réception, il ne s'agit alors plus uniquement de montrer la manière dont ceux-ci sont déterminés par des facteurs sociaux ou politiques, extérieurs aux situations observées. L'enjeu est plutôt de suivre comment les groupes se constituent dans l'effervescence des discussions, dans la complexité des soutiens matériels et institutionnels que nécessitent les différentes esthétiques pour s'imposer, dans les changements

⁷⁰ *Ibid.*, p. XLIV-LI.

⁷¹ Erving Goffman, *Les Rites d'interaction*, Paris, Les Editions de Minuit, 1974.

⁷² Harold Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

⁷³ A. Hennion, *La passion musicale, op. cit.*, p. 61-65.

⁷⁴ Antoine Hennion, « Music Lovers Taste as Performance », *Theory, Culture & Society*, 2001, vol. 18, n° 5, p. 1-22 ; Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991 ; Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998 ; Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

⁷⁵ John Dewey, *Art as experience*, New York, Capricorn Books, 1934.

⁷⁶ Jean-Pierre Cometti et al., *Après l'art comme expérience : esthétique et politique aujourd'hui à la lumière de John Dewey*, Paris, 2017.

⁷⁷ Yannick Barthe et al., « Sociologie pragmatique : mode d'emploi », *Politix*, 2013, vol. 103, n° 3, p. 175-204.

de « répondants » et d'« équipements » dont les amateurs ont besoin pour trouver spontanément « à leur goût » leur musique, leur théâtre, leur peinture, leur opéra⁷⁸.

Dans la théorie de l'action qui découle de ces observations, certaines théories sur l'art ont eu une influence importante. Parmi celles-ci, les travaux philosophiques d'Étienne Souriau constituent un cadre épistémique particulièrement pertinent pour cette enquête. Le concept d'instauration fut élaboré afin de prendre en compte l'ampleur de la diversité des acteurs – et de leurs modes d'existence – qui participent aux processus nécessaires de la créativité⁷⁹, qu'elle concerne les objets matériels ou les performances, les institutions, ou même les concepts⁸⁰. Cette théorie met en valeur les existences qui précèdent et qui accompagnent l'émergence des œuvres : ces présences qui doivent être pensées sur des modes différents de celui de la réalité immanente et matérielle – celui du virtuel notamment. Dans un essai court sur *Le mode d'existence de l'œuvre à faire*, E. Souriau explicite la création comme un processus de mise en correspondance entre l'œuvre présente en germe dans la matière, dans le geste, dans l'idée de l'artiste : le travail consiste alors à la faire émerger activement, à évaluer au cours de l'action les exigences de l'œuvre en train d'être créée⁸¹. Dans le même temps, l'œuvre instaure l'artiste : « nous sommes les fils de nos œuvres », écrivait le philosophe.

Ces différentes entités mises au travail dans le processus de création, ainsi que les modes d'existence qui les caractérisent – le virtuel de l'œuvre-à-faire notamment – peuvent être décrites dans l'immanence de leurs propres présences, par les qualités sensibles dont celles-ci sont empreintes. Elles sont instaurées par une action collective, par des gestes précis et des savoir-faire transmis par mimétisme ou par des apprentissages consciencieux. Le cas de l'atmosphère en particulier⁸², objet de tant d'attention dans le domaine artistique, est particulièrement éloquent : tant pour l'expérience immanente qu'elle procure – ambiance ancrée dans un espace qui transforme notre humeur lorsqu'on y pénètre, ambiance modifiée par l'éclairage ou le décor⁸³, émanent des couleurs et des matériaux, mais aussi des micro-

⁷⁸ *Ibid.*, p. 219-266.

⁷⁹ Étienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

⁸⁰ Étienne Souriau, *L'Instauration philosophique*, Paris, Félix Alcan, 1939.

⁸¹ Essai inclus dans le livre : Étienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 208-217.

⁸² Voir sur le concept d'atmosphère et sur la nuance qu'il présente par rapport à celui d'ambiance, Olivier Gaudin et Maxime Le Calvé, « La traversée des ambiances », *Communications*, 24 mai 2018, n° 102, p. 5-23.

⁸³ Gernot Böhme, « The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres », *Ambiances. Environnement sensible, architecture et espace urbain*, 10 février 2013.

gestes des personnes en coprésence⁸⁴, – que pour les actions et les réactions qu'elle déclenche – portés en elles sur le mode de l'existence moindre⁸⁵.

L'œuvre d'art, et en particulier la performance, musicale, théâtrale, ou telle que proposée par les artistes contemporains, apparaît décidément comme un objet idéal pour suivre ces processus d'instauration des expériences esthétiques. Modes de faire et modes de connaissance dans le domaine des arts vont de pair avec un faire ensemble auquel participent non plus seulement des êtres humains, mais toutes sortes de choses qui contribuent à ces dynamiques, à ces conversations et à ces conversions.⁸⁶

Pour cela, il s'agit de se concentrer sur les intermédiaires et sur la manière dont ceux-ci sont constamment négociés, par les acteurs eux-mêmes, pour constituer à la fois l'œuvre, d'un côté, et la société, de l'autre, tout en se constituant eux-mêmes comme intermédiaires par cette action, comme conservatrice, amateurs ou comme artistes. La question des « attachements » posée par A. Hennion et par B. Latour est une autre formulation du problème de la valeur⁸⁷. Selon ces auteurs, on peut se passer d'une définition de la valeur si on commence par constater la manière par laquelle nous sommes attachés. Cette approche, inspirée elle aussi par J. Dewey, permet de mettre en lumière le caractère concret des pratiques de « valuations⁸⁸ » dans les situations : on s'y attache, on y est attaché, cela nous relie à un réseau bien défini, cela nous fait être ce que l'on est.

⁸⁴ Jean-Paul Thibaud, « De la qualité diffuse aux ambiances situées. » dans *La croyance de l'enquête*, Paris, Editions de l'EHESS, 2004, p. pp.227-253.

⁸⁵ David Lapoujade, *Les Existences moindres*, Paris, Minit, 2017.

⁸⁶ Dans d'autres domaines, la recherche du principe de la création artistique aura aussi débouché sur la formulation de théories de l'action. Le cas de la théorie de la *Gestaltung* de Prinzhorn, qui fait du besoin d'expressivité humaine le départ de l'action créative, aura eu une influence importante sur les praticiens de l'art contemporain, notamment par l'intermédiaire de Georges Dubuffet et de l'art brut. Théorie mise au point grâce à l'observation des « fous », elle met en valeur l'existence d'une force d'expression pure que le psychologue voudrait donner comme naturelle. Cette théorie produit une base pour le déploiement d'une puissance créatrice par des artistes qui ne comptent pas dans la catégorie des fous pathologiques, mais qui s'en approchent afin de puiser à cette source de puissance d'art. Récemment, les études de Aby Warburg ont été reprises en France et en Allemagne, pour mettre en évidence l'actualité de ces recherches sur les images et sur leur caractère de médiation active dans l'expérience humaine, avec notamment les théories de l'acte d'image de Horst Bredekamp, de Gottfried Boehm, ou encore de Georges Didi-Huberman dans ses explorations de l'atlas de Warburg.

⁸⁷ Bruno Latour, « Factures/fractures: de la notion de réseau à celle d'attachement » dans André Micoud et Michel Peroni (eds.), *Ce qui nous relie*, Editions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 2000, p. 189–208 ; Antoine Hennion, « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements », *SociologieS*, 25 juin 2013.

⁸⁸ John Dewey, « La théorie de la valuation (1939) », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, traduit par Alexandra Bidet, 1 décembre 2008, n° 15, p. 217-228 ; voir le commentaire de Alexandra Bidet, « La genèse des valeurs : une affaire d'enquête », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 1 décembre 2008, n° 15, p. 217-228.

Dans cette perspective, l'action des artistes, et en particulier des artistes contemporains, relève de longues négociations des attachements. Celles-ci passent par le domaine du sensible, dont les auteurs sont entièrement dépendants lors de leur geste créateur. Selon cette nouvelle approche, la négociation d'une « déviance réussie », selon la formule d'Howard Becker⁸⁹, n'est pas une tant une question de transgression d'identité et que de faire dévier le cours d'un attachement pour le faire s'acheminer ailleurs, autrement, pour capter la valeur à une autre source. Quant aux amateurs, ils sont attachés de manière différente selon les domaines de valeurs qu'ils possèdent – et qui les possèdent. Agissant par leurs pratiques de réception, qui vont des pratiques perceptives à celles du jugement ou encore des pratiques de discussion ou d'organisation de ces conversations, ils participent activement à ces négociations.

V — ÉCRIRE EN PREMIÈRE PERSONNE SUR UN PROCESSUS DE CONCEPTION

La description ethnographique est la méthode principale utilisée dans les pages qui vont suivre. Il existe de nombreuses manières d'utiliser cet outil, qui est appliquée en fonction d'abord du projet de connaissance, mais également du parcours académique de l'ethnographe. La méthodologie déployée dans ce travail est proche de celle de Jeanne Favret-Saada. Cette ethnologue française, enquêtant sur la sorcellerie dans le Bocage⁹⁰, a démontré qu'une observation rapprochée ne suffit pas pour accéder au monde vécu de ces phénomènes que ses informateurs lui donnent d'abord pour disparus. Elle constate qu'une tactique générale de défense pour se faire passer comme « moderne » est en place. C'est uniquement en entrant dans les pratiques et dans ces réseaux de pouvoir magique qu'elle a pu mettre en évidence la présence de ces forces. Décrire ces phénomènes sensibles et leurs contributions aux formes indigènes du vivre-ensemble ne peut donc passer que par une description des pratiques dans les termes des « acteurs eux-mêmes » – et passer par leurs propres théories pour décrire leur expérience plutôt que de plaquer sur celle-ci des concepts philosophiques issus du monde académique occidental⁹¹.

⁸⁹ Cité par Denis Laborde, « Faire la musique. Enquête sur une création », *Appareil*, 2009, n° 3, p. 6.

⁹⁰ Jeanne Favret-Saada, *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard, 1985 ; *Désorceler*, Paris, L'Olivier, 2009.

⁹¹ Cette posture de l'« *ethnographic theory* » est devenue le leitmotiv d'une nouvelle revue d'anthropologie qui a connu un franc succès durant ces dernières années : voir Giovanni da Col et David Graeber, « Foreword: The return of ethnographic theory », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 3 décembre 2011, vol. 1, n° 1, p. vi-xxxv.

Dans cet effort de description du geste de « faire », les recherches de Tim Ingold m'ont également beaucoup inspiré, notamment par l'accent mis sur l'observation participante en tant que processus d'apprentissage⁹². Selon cette perspective, l'ethnographie – en tant que collecte de données – ne peut plus être considérée comme l'unique composante du travail de terrain anthropologique. L'expérimentation par le corps, en compagnie des enquêtés, modifie la perception de l'anthropologue, le rendant sensible aux mêmes prises dans l'action, aux mêmes *affordances*⁹³. Ainsi, toute action est saisie à nouveau dans l'environnement par lequel elle fait sens – il ne s'agit plus seulement, comme dans le cas de la démarche interprétative, de décrypter et de fournir le contexte qui donne sa signification à l'action « *on it own terms* »⁹⁴, mais d'accéder à une compréhension intime de ce qui « passe » et ce qui ne « passe pas », ce qui « marche » et ce qui ne « marche pas »⁹⁵ dans les situations, que l'on va ensuite transposer par écrit.

Il s'agit donc de favoriser une « ethnographie de l'action⁹⁶ », pour suivre Albert Piette, posture qui offre la possibilité de restituer le mode opératoire du collectif en œuvre. En se focalisant sur les détails, ce regard permet de retranscrire les dimensions sensibles des phénomènes observés – ce qu'il a appelé le travail de la « phénoménographie⁹⁷ ». Ainsi, le compte rendu des réunions de production du *Parsifal* de Meese, celui du labeur quotidien de l'équipe de son bureau, ou encore celui de mes visites au Festival de Bayreuth, visent à pénétrer par la description dans le vécu des acteurs. Le travail de A. Piette, avec lequel j'ai étudié à l'université de Nanterre, s'avéra être une ressource importante dans cette enquête, tant pour ses

⁹² Tim Ingold, « That's enough about ethnography », *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 2014, vol. 4, n° 1, p. 383-395.

⁹³ James Jerome Gibson, *The ecological approach to visual perception*, London, Houghton Mifflin, 1979.

⁹⁴ Je pense au fameux cas du clin d'œil que l'on trouve dans le texte fondateur de la « description dense » chez C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, *op. cit.*, p. 17-20.

⁹⁵ T. Ingold, *Making*, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁶ Albert Piette, *Ethnographie de l'action : L'observation des détails*, Paris, Métailié, 1996. A. Piette, *Ethnographie de l'action*, *op. cit.*

⁹⁷ Albert Piette, *L'acte d'exister : une phénoménographie de la présence*, Marchienne-au-Pont, Socrate PROMAREX, 2009; voir également Véronique Nahoum-Grappe, « Tuer tout le monde ou mourir de colère ? », *Esprit*, 9 mars 2016, Mars-Avril, n° 3, p. 94-102.

textes théoriques sur l’ethnographie⁹⁸, que ses écrits sur le rituel festif⁹⁹ ou pour son enquête portant sur une paroisse ordinaire.¹⁰⁰

Enfin, parmi les ouvrages qui ont inspiré ma méthode et mon écriture, le livre de Sophie Houdart sur l’architecte Kuma Kengo¹⁰¹ tient une place à part. En utilisant les outils les plus traditionnels de l’ethnographie, la prise de notes pour décrire des séquences de production – celle de la maquette, mais également celles liées aux procédés numériques –, l’accompagnement de l’architecte et de ses collaborateurs lors de réunions de projet avec leurs interlocuteurs et leurs mandataires, elle emprunte à l’anthropologie de la nature pour montrer comment le geste créatif de Kuma Kengo s’intègre dans un paysage¹⁰². Au croisement des styles ethnographiques de Laurence Caillet¹⁰³ et de Bruno Latour¹⁰⁴, ce type d’écriture permet de restituer le rythme et certaines dimensions sensibles du processus de création : faire apparaître « ce à quoi assistent (dans le sens d’être témoin) et ce qu’assistent (dans le sens d’accompagner)¹⁰⁵ » les personnes qui sont au travail, tant dans la conception de la mise en scène que dans l’entretien de la fiction autour de l’artiste Meese, ou encore dans l’actualisation que font les wagnériens de l’héritage de leur maître. S. Houdart livre des ethnographies en première personne qui fonctionnent sur le régime de la fiction narrative. Les récits qu’elle fait des opérations les plus techniques – entretien d’un accélérateur de particules¹⁰⁶ ou mesure des émissions radioactives¹⁰⁷ – lui permettent de transmettre au lecteur bien plus qu’une analyse

⁹⁸ Albert Piette, « Ontographies comparées : divinités et êtres collectifs », *Ethnologie française*, 2010, vol. 40, n° 2, p. 357 ; « L’action en mode mineur : une compétence impensée » dans *Compétences critiques et sens de la justice*, Paris, Economica, 2009, p. 251-260.

⁹⁹ Albert Piette, « Fête, spectacle, cérémonie: des jeux de cadres », *Hermès, La Revue*, 1 décembre 2005, n° 43, n° 3, p. 39-46 ; « La photographie comme mode de connaissance anthropologique », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, 1 mars 1992, n° 18, p. 129-136.

¹⁰⁰ Albert Piette, *La religion de près*, Paris, Métailié, 1999.

¹⁰¹ Sophie Houdart et Chihiro Minato, *Kuma Kengo: Une Monographie Décalée*, Paris, Editions Donner Lieu, 2009.

¹⁰² Sur le travail de fabrication des œuvres d’art et de design dans une perspective inspirée des Sciences and Technologies Studies, on pourra également se référer aux travaux de Albenà Yaneva, « Chalk steps on the museum floor: The “pulses” of objects in an art installation », *Journal of Material Culture*, juillet 2003, vol. 8, n° 2, p. 169-188 ; « Scaling Up and Down: Extraction Trials in Architectural Design », *Social Studies of Science*, 1 décembre 2005, vol. 35, n° 6, p. 867-894 ; « La Fabrique des installations. Pragmatique de l’art contemporain » dans Sophie Houdart et Olivier Thiéry (eds.), *Humains, non humains : comment repeupler les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2011, p. 272-280.

¹⁰³ Lire absolument de Laurence Caillet, *La maison Yamazaki : la vie exemplaire d’une paysanne japonaise devenue chef d’une entreprise de haute coiffure*, Paris, Terre Humaine, 1994.

¹⁰⁴ Bruno Latour, *La fabrique du droit: une ethnologie du Conseil d’Etat*, Paris, La Découverte, 2002 ; Bruno Latour, *L’espoir de Pandore : pour une version réaliste de l’activité scientifique*, Paris, Éd. la Découverte, 2007.

¹⁰⁵ Sophie Houdart et Chihiro Minato, *Kuma Kengo: Une Monographie Décalée*, Paris, Donner Lieu, 2009, p. 16.

¹⁰⁶ Sophie Houdart, *Les incommensurables*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2015.

¹⁰⁷ Sophie Houdart, « Petits récits destinés à joindre les deux bouts des particules au cosmos – en passant par la Suisse », *Gradhiva*, 2015, n° 2, p. 106–135.

factuelle. Ils l'embarquent dans les aspects complexes des processus à l'œuvre au travers d'histoires rédigées avec soin, en passant par le détail et la singularité des situations.

Le mode d'écriture ethnographique que j'ai emprunté se rapporte également à la fiction narrative – en ce sens, celle-ci contribue à la fiction de l'œuvre de Meese. Daniel Fabre avait noté trois avantages de cette méthode, qu'il considère comme particulièrement adaptée pour « rendre compte de la création » :

« D'abord, le récit s'accorde au déroulement temporel du processus sans le réduire à la linéarité d'un algorithme. Anticipations et flash-back, récits enchâssés et monologue intérieur, style indirect libre : multiples sont les moyens de construire une temporalité complexe. Ensuite, la narration fictionnelle permet de résoudre un problème crucial pour qui souhaite décrire une traversée créatrice : quelles sont les limites, en extension, assignables au processus ? Où faire passer la frontière, chez le créateur singulier ou dans le groupe, entre les moments créatifs et ceux de la vie ordinaire ? (...) Je retiendrai enfin comme troisième apport de la mise en forme fictionnelle celle qui confère à l'ensemble qu'on va lire sa tension et son organisation la plus prégnante : la saisie plus ou moins simultanée des deux polarités et finalités de la traversée créatrice, faire une œuvre, d'une part, faire un créateur de l'autre.¹⁰⁸ »

Déroulement temporel respectant la temporalité complexe – pensons encore une fois aux comptes rendus de réunions de conception, dans laquelle les cadres de référence s'enchevêtrent ; assignation des limites du processus créateur – les membres du Bureau Meese se posent chaque jour la question ; saisir enfin à la fois l'instauration de l'œuvre et celle de son créateur – la question se pose autant pour Richard Wagner que pour Jonathan Meese lors de la conception de ce *Parsifal*.

VI — ANNONCE DU PLAN

Cette dissertation est structurée en cinq parties. La première présente les éléments de l'affaire du *Parsifal* de Meese. Elle est constituée de deux chapitres. Le premier présente la rupture entre l'artiste et le Festival, évènement qui fut un tournant pour l'enquête et qui constitue une bonne entrée en matière. Cette épreuve a en effet déclenché un vaste effort de justifications de part et d'autre. La réaction de l'artiste, en particulier, porte à un paroxysme son paradigme habituel de création, le rendant plus facilement appréhendable au lecteur. Je

¹⁰⁸ D. Fabre, « Introduction », art cit, p. 16-17.

présente ensuite dans le même chapitre un premier jeu d'explication sur la rupture du point de vue du Festival. Le second chapitre concerne l'invitation qui fut faite à Meese par les intendantes. Je situe alors l'artiste dans le paysage contemporain de l'art en Allemagne, et j'explique les enjeux de son engagement tant pour le festival que pour l'artiste.

La seconde partie est le récit ethnographique de la conception du spectacle qui fut imaginé pour Bayreuth. J'y présente les différents métiers convoqués autour de ce processus de conception, ainsi que les divergences importantes qui ont été observées durant les réunions de production quant aux manières de procéder ensemble sur le « sentier » de la création. Écrit en première personne et en observation participante, je décris la manière dont les images émergent dans l'espace de la discussion, la manière dont différents supports sont utilisés pour les laisser évoluer ou pour les fixer temporairement, l'évolution cyclique des « versions » reprises à chaque réunion, ainsi que les compétences des collaborateurs de l'artiste dans cet effort cognitif distribué. Dans la tradition de la sociologie des sciences et des techniques, je porte une attention particulière aux médiateurs qui prêtent leur « présence » à différents actants qui prennent directement et indirectement part aux réunions : artefacts, institutions, personnages, corps de chanteurs, etc. J'y propose un « *storytelling* » dense, laissant la part belle aux séquences ethnographiques longues, infusant dans ces descriptions les ambiances qui y furent perceptibles – élément crucial pour comprendre les enjeux et la spécificité de cette création par Meese.

La troisième partie concerne les wagnériens, plus généralement dans leur relation à l'héritage de Richard Wagner. J'y présente les informateurs rencontrés lors de plusieurs terrains ethnographiques, avec un premier chapitre centré sur le Cercle Richard-Wagner de Paris, et un second sur le Festival de Bayreuth. Je m'appuie sur leurs propres enquêtes afin de fonder un raisonnement quant aux difficultés de la réception des mises en scène contemporaines, mêlant différents ordres de médiations sociales, de l'expérience esthétique la plus pure à celle de la socialité la plus mondaine. Je décrypte ainsi les facteurs qui ont joué un rôle dans le comportement de la direction du festival lors de l'affaire Meese.

La quatrième partie est consacrée à l'artiste Meese et à ses processus collectifs de création. Elle compte trois chapitres, tous trois nourris eux aussi d'une ethnographie abondante collectée au cours de trois années de terrain, intégré à l'équipe de l'artiste. Le premier est consacré au fonctionnement de l'atelier et aux figures diverses qui entourent de Meese, avec leurs métiers et leurs perspectives sur le labeur commun, et l'atmosphère spécifique dans laquelle celui-ci

est entretenu. Le second décrit les processus de production des travaux picturaux et d'installations — dont je restitue la dimension collective — ainsi qu'à ce que j'ai appelé la « présence » de l'art de Meese, instaurée dans un effort collectif comme actant central de la création. Le troisième concerne les performances de l'artiste et les manières dont il invoque et compose avec des ambiances et des présences à première vue contradictoires, qui confèrent à ses discours et à ses apparitions publiques, et par extension à ses œuvres, un fort impact auprès de ses publics.

La dernière partie, enfin, est un récit ethnographique écrit sur un mode plus expérimental. Au centre de celui-ci se trouve le processus de création à Vienne du *Mondparsifal*, opéra contemporain créé par Meese qui fait suite au *Parsifal* de Bayreuth. J'utilise cette fois-ci une méthode visuelle. Je donne dans ce chapitre les éléments de la méthode du dessin sur le vif en ethnographie, et je fais le lien avec l'étude des ambiances comme élément central dans les processus de création – et ce qu'il permet de révéler comme singularité de Jonathan Meese à cet égard.

PARTIE I
PREMIERS ÉLÉMENTS SUR L'AFFAIRE DU
***PARSIFAL* DE MEESE**

CHAPITRE 1

UNE RUPTURE ET SA PERFORMANCE : JONATHAN MEESE CONTRE LE FESTIVAL DE BAYREUTH

Résumé : Ce premier chapitre raconte le clash entre Jonathan Meese et la direction du Festival de Bayreuth, la réaction des médias ainsi que celle de l'artiste, et le jeu des justifications qui s'en sont suivis. Les conséquences de la rupture sont alors explorées, d'abord pour l'artiste puis pour le festival.

I — LA RUPTURE PUBLIQUE, UN JEU DE JUSTIFICATIONS

La nouvelle est tombée un vendredi soir du mois de novembre 2014 : Jonathan Meese ne mettra pas en scène le *Parsifal* aux Festspiele en 2016, comme cela avait été annoncé en 2012. « Parce que c'était trop cher ? Quelle mauvaise excuse pour l'art ! », me dit dans un message Facebook une amie sur place à Bayreuth, qui m'apprend la nouvelle. Je reçois aussi un coup de fil de Christian, mon principal informateur du Cercle Richard-Wagner de Paris, qui a lu une dépêche dans le journal.

J'ai commencé à accompagner la création du *Parsifal* de Jonathan Meese en 2014, m'installant à Berlin pour conduire mon ethnographie en immersion dans l'équipe de l'artiste. J'ai également fait plusieurs séjours à Bayreuth, pour suivre un wagnérien dans son expérience du festival, d'une part, et pour suivre l'équipe de production dans le processus de création de l'opéra *Parsifal*, d'autre part. L'opéra devait être créé à l'été 2016. Cependant, ce projet fut marqué par le limogeage de l'artiste par la direction du festival fin 2014. Avec cette rupture,

mon enquête prend une nouvelle allure : la provocation de Jonathan Meese aura été précoce – elle aura fait partie de la genèse de cet évènement avorté. L'intrigue de mon investigation devient alors plus clairement axée sur les pratiques de transgression de valeurs, celle qui apparaît lorsque des espaces esthétiques dans lesquels règnent des valeurs différentes viennent à se croiser. Cette étude porte sur un processus de création dans un contexte incertain de confrontation entre deux mondes, celui de l'art contemporain et celui de l'opéra wagnérien.

Pourtant, malgré la rupture, la méthode d'enquête ne change pas : c'est par l'observation des pratiques en situation que l'on peut en effet se saisir de la formation des idéaux et des valeurs par les acteurs eux-mêmes. Le processus de création théâtral est d'ailleurs lui-même un processus d'enquête prenant en compte de multiples aspects de problèmes dramatiques divers, qui trouvent une réponse dans l'établissement d'un dispositif permettant de négocier ces questions face à un public. La première phase de conception de la mise en scène est, au moment de la rupture, d'ores et déjà passée, j'ai à ce moment une manne importante de notes sur le processus de création de la scénographie et des costumes. Il ne restait dans la suite de mon programme qu'à suivre les répétitions et la création proprement dite de l'opéra, sa « performance ». Je vais devoir attendre trois ans afin de suivre, finalement, la création du *Parsifal* de Meese ait lieu, au Festival de Vienne.

Mon immersion sur le terrain a été facilitée par un coup de chance : Mathilde, assistante franco-allemande dans l'équipe de Jonathan Meese, m'a proposé dès les premiers jours du terrain, d'emménager dans son appartement en colocation¹⁰⁹. A partir de février 2014, je passe plusieurs jours par semaine à l'atelier. Nous devenons ainsi des partenaires de conversation idéaux – nous partageons certaines préoccupations très exclusives, qui portent sur la sphère intime du travail de l'artiste.

1. Basculement : l'annonce de la rupture

Je n'étais pas là au bureau ces jours-ci : Mathilde m'explique la situation à la table du diner. Tout a commencé le vendredi matin par un mail d'un journaliste, qui voulait parler absolument à Jonathan, suivi d'un autre mail : « juste une question s'il vous plaît ». Puis un message sur le

¹⁰⁹ Voir le chapitre 9 pour un récit de mon arrivée sur place et mon intégration dans l'équipe de l'artiste, ainsi que pour une présentation de mon informatrice Mathilde.

répondeur du bureau, du même journal. Vingt minutes après, appel de M. Sense, le directeur financier intérimaire du festival qui veut parler à Jonathan, mais qui néanmoins parle à Mathilde pendant dix minutes. Il demande si un coup de fil a été reçu de la part d'un journaliste. Il dit qu'il regrette qu'ils l'apprennent ainsi, mais qu'un des sociétaires qui participait à la réunion a « cafté ». Ils ont décidé la veille de se séparer de Jonathan Meese. Il voudrait néanmoins pouvoir garder la confiance qu'ils ont bâtie ensemble, aurait-il dit.

L'équipe attend le résultat des délibérations de la direction depuis déjà un mois, mais la période d'incertitude dure depuis plus longtemps. Dès la première présentation du concept à la direction en juillet 2014 – à laquelle j'ai assisté – l'artiste a été mis sur la sellette, sans que les motifs en soient clairement argumentés. La direction lui a annoncé que le projet dépassait le budget prévu, sans pour autant justifier leurs chiffres ni s'attabler avec les collaborateurs de Meese afin d'entamer le processus de collaboration avec l'équipe du théâtre, qui permet de passer du concept à une création viable selon les usages en vigueur dans la profession. Les membres de l'équipe sont perplexes, mais aussi indignés que ces discussions n'aient pas eu lieu. Le directeur financier du festival aura maintenu cette situation trouble durant plusieurs mois, arguant que d'autres acteurs institutionnels, sociétaires des fondations wagnériennes qui finançant le festival et représentant les « intérêts » de leurs membres, ont leur mot à dire sur le budget et sur ce type de risques. Meese a proposé de trouver des sponsors — ou même de garantir l'opération sur ses fonds propres. Cela lui fut refusé plusieurs fois, sans explication. Le climat difficile de ces négociations avec le Festival de Bayreuth n'a pas découragé l'artiste, qui jusqu'à l'annonce de la rupture continue à croire au projet. Cependant le reste de l'équipe était à ce moment-là déjà pessimiste quant à l'issue de cette lourde attente, commençant même à exprimer à demi-mot le souhait que l'aventure s'arrête là.

Mathilde fait immédiatement un rapport à Jonathan Meese : celui-ci prépare avec ses plus proches collaborateurs un mail de réponse, envoyé à « Bayreuth », c'est à dire à la direction du festival. Un mail sec, « un congélateur » me dit-elle, qui dénote bien de l'ambiance glaciale du message. En substance, J. Meese prend réception de la décision de la direction du festival, tout en précisant qu'apprendre la nouvelle indirectement est inacceptable. Ils auront l'occasion de se parler « en cours de route » [*« auf der Strecke »*], « ce qui équivaut à une déclaration de guerre », me dit Mathilde avec le plus grand sérieux.

Vingt minutes après l'envoi du courrier électronique, la nouvelle se diffuse sur internet : le communiqué de Bayreuth a été publié. Un message de M. Sense, arrive dix minutes encore après, dans lequel il exprime ses regrets. Il envoie dans le mail le communiqué de presse envoyé, parce qu'ils n'ont pas réussi à joindre M. Meese directement. A partir du 14 novembre apparaissent dans la presse nationale des articles donnant la version du festival : « L'artiste ne mettra pas en scène le *Parsifal* de Wagner. Ses plans pour la scénographie et pour les costumes étaient trop chers.¹¹⁰ » ; *Bayreuth se dispose de Meese : beaucoup trop cher*¹¹¹. L'affaire aurait pu en rester là. Cependant, l'artiste décide d'en faire une affaire de principe – ainsi qu'un matériau pour ses performances et ses discours sur l'art. Associé au *Parsifal*, Meese va déployer un discours de justification, auquel le festival de Bayreuth répondra brièvement, avant de passer à la suite de son programme, engageant un autre metteur en scène.

Comme nous allons le montrer par l'exposition de ce cas, ces activités de justification consistent en un combat entre ces deux partis pour l'héritage de Richard Wagner. L'actualisation de la présence du grand artiste, la puissance que confère un branchement réussi avec le personnage et avec son œuvre, sont au cœur de cette affaire. Prendre au sérieux ces préoccupations, c'est explorer la manière dont cette association est effectuée par les acteurs, et en particulier par la production d'images. Cette actualisation prend la forme de justifications, parce qu'il s'agit de démontrer d'un droit de représenter certaines valeurs, tout en légitimant son propre point de vue¹¹². C'est précisément à l'endroit des valeurs, de ce à quoi « Richard Wagner »¹¹³ doit « tenir » pour rester « Richard Wagner », que le débat est le plus intense : les enjeux sont importants pour les belligérants : il en va de « l'art », il en va du « Festival de Bayreuth », mais il va aussi de leur continuation dans l'existence, de leur statut et de leur pouvoir.

Dans ce chapitre en deux parties, nous nous attarderons d'abord sur la réaction de Jonathan Meese lors de la rupture avec le Festival de Bayreuth. Nous nous pencherons ensuite sur

¹¹⁰ « Bayreuth: Festspiele trennen sich von Jonathan Meese », *Die Zeit*, 14 nov. 2014

¹¹¹ « Bayreuth entlässt Meese Viel zu teuer », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15 nov. 2014

¹¹² En cela, ce cas se rapproche des cas de licenciements rapportés dans des lettres adressées aux journaux, qui ont été étudiés par Luc Boltanski et Laurent Thévenot et qui furent la première étude de la sociologie des justifications. Voir Luc Boltanski, *L'amour et la justice comme compétences: trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Gallimard, 2011.

¹¹³ Je m'appuie ici sur une longue tradition de l'ethnologie en mettant entre guillemets le nom de Richard Wagner quand ce n'est pas directement de l'être humain dont il est question, mais de la personne étendue à sa présence actuelle léguée sous forme d'une œuvre, des images diverses qu'il a laissées derrière lui et que différentes institutions et personnes continuent d'évoquer. Je m'inspire en cela de l'article de Denis Laborde, « Thelonious Monk, le sculpteur de silence », *L'Homme*, 2001, n° 2, p. 139–177.

d'autres événements similaires qui se sont déroulés dans ce même théâtre, afin de confronter les affirmations de Meese avec et avec les arguments qui ont émergé à ces occasions. Émerge alors le constat que les publics wagnériens de l'opéra ne sont pas d'accord entre eux sur la manière la plus appropriée pour garder vivant l'héritage de Richard Wagner.

2. Dénonciations : le scandale fait par l'artiste Meese

Les étapes de l'affaire publique sont les suivantes : d'abord un communiqué de presse établit la position officielle de l'artiste, qui sera reprise par l'équipe dans les réponses aux appels et aux messages des journalistes. Ensuite, des réponses aux interviews, au cours desquelles Jonathan Meese élabore d'autres récits plus sophistiqués de l'histoire. Enfin, diverses performances et installations, avec notamment un discours rageur lors d'une présentation de livre à un salon littéraire, et plusieurs mois après, lors d'une rencontre, sur une scène de théâtre, avec le collectionneur Harald Falkenberg, entretien sera publié dans la presse¹¹⁴. L'affaire devient un motif saillant dans les discours de l'artiste, qui sera bien présent lors de la création du *Mondparsifal* à Vienne en 2017 – spectacle qui sera parfois présenté comme une riposte au Festival de Bayreuth et à ceux qui l'auront empêché de mener à bien son premier projet.

Le communiqué de presse d'une page, préparé par Meese et son équipe, a été envoyé immédiatement dans les jours qui ont suivi la rupture. Publié en pleine page le 16 novembre 2014 dans le *Spiegel*, magazine national d'opinion hebdomadaire à grand tirage¹¹⁵, il a été cité dans de nombreux autres journaux. Dans ce texte écrit à la troisième personne, l'artiste livre sa version des faits, éreintant au passage la direction du festival et présentant les enjeux du festival de Bayreuth d'une manière décalée, en prenant la défense de Richard Wagner et de l'art. En tant qu'ethnographe stagiaire assistant, je suis réquisitionné avec l'assistante Mathilde, pour traduire ce texte. Le galeriste parisien réclame un communiqué de presse en français, car lui aussi assailli de questions par les collectionneurs de l'artiste. Il est, à ce moment, en train de préparer la prochaine exposition solo de Meese à Paris, sur le thème du *Parsifal*. Nous nous attelons à la tâche, conscients de jouer notre rôle dans cette histoire passionnée, portant les mots de l'artiste vers son public francophone. Nous ne sommes pas toujours d'accord sur la

¹¹⁴ Redaktion, « Interview - „Ent-identifiziert euch!“ », *Der Freitag*, 25/06/2015.

¹¹⁵ « Jonathan Meese über Bayreuther Festspiele: verlogen und zynisch », *Spiegel Online*, 15/11/2014.

traduction : Mathilde veut rester très près du texte. Cette traduction très littérale laisse entendre le style direct et impétueux de l'artiste.

« Les raisons pour lesquelles Jonathan Meese a été éjecté de la colline du Festival sont de nature purement politico-idéologique et ne surprennent pas Meese. Il n'y avait là pas la moindre raison objective. Meese et son équipe ont bien travaillé et ont – en conformation avec les contraintes données – pleinement développé une mise-en-scène. Meese n'a malheureusement jamais rencontré les vrais chefs à Bayreuth. Les seules réunions qu'il y a pu y avoir, ont été menées avec des fonctionnaires de la culture et avec des jongleurs de la finance. Ceux qui tirent les ficelles à Bayreuth ne se tiennent pas sur la scène mais en coulisse. Les personnes visibles sont des marionnettes et ne sont pas décisionnaires.

A Bayreuth, il n'est plus question d'Art depuis longtemps. Il s'agit plutôt de s'accrocher à son siège (perdurer à tout prix), un combat pour le pouvoir et contre le naufrage de leur (la) pertinence. Pour cela, on dilue Richard Wagner et on le produit à moindre coût. C'est une trahison envers Richard Wagner et tout ça ne fait qu'accélérer la chute de Bayreuth. Ceci ne passe en aucun cas avec Meese.

Meese est, tout comme Richard Wagner, engagé après de l'Art et ne se laisse pas dévoyer. Meese est un artiste, pas un homme de main de la pensée opportuniste de la politique culturelle. Qui invite Meese, reçoit Meese, point barre. S'étonner ensuite, trop tard, de ce qui advient, est provincial. L'Art n'a pas droit au compromis, ni de servir une idéologie, ni de s'abaisser à l'opportunisme. Ce serait la mort de l'Art.

La communication de la direction à Bayreuth est souterraine : présomptueuse, froide et incapable de dialogue. On y ressent la peur de prendre des décisions ou d'agir de son propre chef, une culture de commandement et de soumission ; la méfiance règne en interne et entache les relations avec l'extérieur. On y intimide (on y est timide), on y ment de manière cynique et on y veut manipuler l'Art et les personnes. L'Art ne peut ainsi absolument pas avoir lieu. Meese et son équipe ont été laissés dans le flou en permanence. Il n'a jamais été question d'Art, il n'y a pas eu d'échange sur le contenu, aucun dialogue, aucune collaboration. Personne ne peut mettre en scène dans ces conditions. De la même manière, la collaboration de Bayreuth a échoué avec Wim Wenders, avec Lars von Trier ou avec Martin Kusej. Au final il a toujours été prétexté que les artistes auraient été dépassés par la tâche.

Cela n'est pas vrai, Bayreuth est en fait aujourd'hui dépassé par l'Art, Bayreuth veut intégrer des artistes, mais n'y parvient plus. Les artistes font défaut à Bayreuth parce que

l'Art n'y a plus domicile. Meese n'a pas échoué face à Wagner, mais Bayreuth face à Meese. Toute autre excuse est simplement déplacée. ¹¹⁶ »

L'effort de justification qui est déployé ici par Meese fait émerger de nombreux éléments importants de la rencontre entre l'artiste et le festival, mais également de la relation actuelle entre Richard Wagner et le festival de Bayreuth, qui est remise en question par l'artiste. Ayant été impliqué, l'artiste est en position de relater son expérience et de faire son compte-rendu d'enquête sur l'institution. La validité de ce compte-rendu dépend de la crédibilité de l'artiste, en particulier dans sa légitimité à produire la mise en scène pour laquelle il a été invité. Il retraduit cette exigence de compétence en la déplaçant naturellement sur sa capacité à faire de l'art, une capacité qui lui est internationalement reconnue. Celle-ci est également justifiée par le contexte : comme il le mentionne, s'il a été invité, c'est qu'il a donc été considéré – un moment donné – comme compétent.

Le premier paragraphe développe deux idées : la première, c'est que Jonathan Meese, accompagné d'une équipe, a effectué le travail pour lequel il avait été embauché. La seconde, c'est que l'institution « Bayreuth » a décidé, indépendamment du résultat de son travail, de rompre avec lui. Il engage donc une première conclusion : les raisons ne tiennent pas compte de sa propre compétence d'artiste, ne sont pas « objectives », mais sont à chercher à un niveau « politico-idéologique ». La seconde conclusion qu'il engage de manière à rendre cohérente son expérience avec la situation de rupture, est celle d'une duplicité de l'institution, exprimée durement avec le nom « jongleur de la finance », ou encore « marionnette ». Les personnes à qui il a eu affaire n'avaient pas le pouvoir d'agir de leur propre chef – c'est aussi une manière d'amoindrir la sanction portée à leur égard, mais cela les présente également comme étant une position de servilité, position qui cadre mal avec le statut et la posture qui est attendue d'eux en tant que dirigeants d'une institution aussi prestigieuse.

Dans le second paragraphe, Meese se pose en censeur de l'art et en défenseur de « Richard Wagner ». Il dénonce les dérives de l'institution en accusant des personnes de profiter de l'héritage de l'artiste Richard Wagner pour en tirer des bénéfices personnels. Cela se ferait aux dépens de la qualité de la production artistique attendue, « Richard Wagner » serait ainsi

¹¹⁶ Ibid. trad. Bureau Meese, le 16/11/14.

« dilué » [« *weichgespült* »]. L'attaque est formulée ici de manière à se défendre de l'accusation qui lui a été faite : son projet aurait été trop coûteux. Remarquons la formulation à nouveau du censeur artistique Meese : cela ne « passe pas ». Il affiche là une majesté qui dépasse l'institution et le place au niveau au-dessus : celui de l'institution de « l'Art » en général.

Dans le troisième paragraphe, l'artiste justifie cette majesté en se posant au rang d'artiste au même titre que Richard Wagner, en arguant d'une exigence due à l'art. Il pose ici une distinction entre l'artiste et l'acteur de la « politique culturelle ». L'un est entier, intègre et sans compromis, l'autre est opportuniste et porte une idéologie. L'un est du côté de la « nature », il est objectif et il soutient la vie de « l'art », l'autre est corrompu et met cette dernière en danger. On reconnaît là un motif récurrent de son discours, sur lequel nous reviendrons plus tard¹¹⁷ : il engage en effet une justification absolue de l'action de l'artiste, opération qui ne peut être rendue possible que sous certaines conditions, dans un espace de liberté entretenu par un dispositif collectif autour de Meese.

Dans le quatrième paragraphe, les qualités de la communication avec les partenaires de Bayreuth sont mises en avant et jugées préjudiciables au projet et à la bonne marche de l'institution, en particulier dans son rapport aux artistes invités. L'artiste livre un bilan de son expérience de travail avec la direction du Festival, et en conclut que « l'art n'est plus possible à Bayreuth ». Pourquoi porter une quelconque importance à leurs manières de faire, puisque de toute façon la décision a été entérinée ? Parce que cela a compté dans la situation, et que Meese veut témoigner de la manière dont il a été maltraité, lui et son équipe, lors de ce processus. « Être laissé dans le flou », confronté à une communication « froide », mais également au final le ressenti d'avoir été trahi, d'avoir été la proie d'un « cynisme » de l'institution : Meese donne au lecteur, par les termes directs qu'il emploie, un aperçu de l'état émotionnel qui a été le sien durant ces dernières semaines et mois. Cependant, en continuant à la troisième personne, en invoquant « l'art » comme la véritable victime des agissements de la direction du festival, et en se rattachant à d'autres grands noms d'artistes qui ont décliné la collaboration (Lars von Trier, Wim Wenders...), Meese donne à son propos une valeur de jugement objectif sur l'institution « Bayreuth » : celle-ci a perdu une de ses compétences clés, celle de pouvoir être habitée par des artistes. Et il renverse donc l'accusation qui est dans l'air avec cette rupture de contrat : il

¹¹⁷ Le chapitre XXX est consacré à cette notion de la présence de « l'Art » dans les discours et dans les œuvres de l'artiste Meese, ainsi que « l'espace de l'art » maintenu autour de l'artiste.

n'a pas échoué face à Wagner, mais Bayreuth a échoué face à lui. En séparant « Bayreuth » de Wagner, en détachant l'institution du grand artiste, il opère une inversion qui remet le *Festspiele* au rang de soutien de l'action artistique, une institution qui devrait être au service des artistes. Or être au service de, c'est porter attention, prendre soin. C'est précisément là où la direction du festival a échoué – selon l'artiste, mais également selon mes observations¹¹⁸.

Ce communiqué n'a provoqué que peu de réaction de la part de Bayreuth. Dans une interview à la télévision depuis la « colline » du festival, le directeur financier, plusieurs fois mis à charge dans ce communiqué, se défendra de l'accusation de mauvaise foi – celle de l'excuse financière – en réfutant moralement l'argument principal qui selon Meese prouve sa duplicité. Ainsi, l'offre que l'artiste a faite au festival, celle de couvrir par des sponsors ou par des fonds propres l'éventuel dépassement de budget incriminé, ne correspondrait pas à l'éthique de l'institution représentant Richard Wagner. M. Sense confirmera avoir reçu cette offre, et affirmera l'avoir déclinée pour des raisons d'honnêteté artistique : « On n'achète pas son entrée à Bayreuth » dira-t-il devant les caméras. Cet argument est pour le moins étonnant au regard de l'histoire de l'institution, financée depuis le début et jusqu'à aujourd'hui par de puissants mécènes¹¹⁹. Il est cependant en cohérence avec une certaine réputation du festival de Bayreuth, et notamment celle de sa billetterie, attribuant encore aujourd'hui des places au travers d'un système opaque qui laisse les festivaliers soumettre leurs vœux avant de leur attribuer – par un tirage au sort assorti d'une priorisation selon l'ancienneté dans la liste d'attente – les places qu'ils pourront, alors seulement, payer. L'argument porte également au regard de l'excellence reconnue des musiciens et des chefs qui se produisent au festival. Bayreuth est un espace exclusif, pour le public, mais plus encore pour les artistes.

La stratégie de la direction est offensive, avec un nouveau communiqué de presse la semaine suivante : un nouveau metteur en scène est déjà annoncé. Il s'appelle Uwe Eric Laufenberg. Ancien comédien, c'est un metteur en scène très expérimenté qui a aussi dirigé un théâtre, l'Opéra de Cologne. Il y avait déjà conçu un *Parsifal*, avant d'être chassé de manière impromptue de ses fonctions d'intendant suite à une mésentente sur le budget. C'est justement

¹¹⁸ Je rends compte du processus complet de conception dans les chapitres 3, 4 et 5, et de la mésentente entre la direction et l'artiste au chapitre 6.

¹¹⁹ Au moment de l'affaire, la firme automobile Audi en est le sponsor principal. Aujourd'hui, il s'agit de 310KLINIK, une clinique privée de Nuremberg. Une liste complète des sponsors est accessible sur le site du festival, *Supporters*, <https://www.bayreuther-festspiele.de/en/sponsors/supporters/>, (consulté le 4 août 2018).

cette mise en scène du *Parsifal* qui sera adaptée pour Bayreuth. Le communiqué du Festival annonce que la direction a rencontré le metteur en scène et que le projet est à la fois réalisable techniquement et financièrement. Il est même fait mention dans un article relayant un entretien avec Katharina Wagner, qui a dû s'expliquer devant les journalistes de la rapidité avec laquelle ils auraient trouvé un remplaçant, de la manière dont l'accord a été conclu : la direction du festival et le metteur en scène se seraient, en effet, donné rendez-vous sur une aire d'autoroute à mi-chemin entre Cologne et Bayreuth. Et il serait « très rapidement apparu que le projet était adéquat, financièrement faisable »¹²⁰. J'entendrai souvent Meese et son équipe, dans les semaines et les mois qui suivent, répéter avec ébahissement ce récit du choix de son successeur, frappés par le par contraste avec les difficultés qui leur ont été opposées, et par le lieu trivial et la rapidité de cette décision en comparaison avec le cérémonial et la lenteur auxquelles la délégation de Jonathan Meese a dû se soumettre.

Cette nouvelle provoque pour l'équipe un sentiment de colère et de trahison. Alors que la direction n'a jamais voulu leur communiquer les chiffres ni discuter de solutions afin de résoudre d'éventuels problèmes, elle donne son accord en quelques jours pour la réadaptation d'un projet. De plus, Uwe Eric Laufenberg n'a pas de réputation internationale, ce n'est pas un « *big name* », comme dit Stephan, l'assistant de Meese, « Ça n'est pas intéressant » – certainement pas de son point de vue d'amateur d'art. Cet événement leur fait confirmer leurs doutes de l'intégrité de la direction du festival : le choix aurait été déjà fait, avant les présentations. Une autre nouvelle tombe : « Bayreuth » ne souhaite pas rompre le contrat, mais l'annuler purement et simplement, sans règlement des sommes dues. « Bayreuth » pourrait alors légalement demander remboursement des sommes versées. L'avocat de l'artiste conseille de se préparer au procès en choisissant des collègues plus spécialisés pour l'attaque.

Pour Meese, l'annonce de la confirmation d'un nouveau metteur marque la fin de ses espoirs, espoirs découragés par son entourage, ceux d'un retournement de situation et d'un ultime changement d'avis de la direction du festival.

¹²⁰ Florian Zinnecker, « Katharina Wagner: Sehen Zusammenarbeit mit großer Erwartung entgegen: "Parsifal": Uwe Eric Laufenberg springt für Meese ein », *Norbayerischer Kurier*, 21 nov. 2014.

3. Une prise en otage du *Parsifal* par Meese

Puisque la situation n'est plus réversible, Jonathan Meese passe à une tactique plus agressive. Dans un entretien qui paraît le 27 novembre 2014, il commence à parler, lors des interviews, des suspicions qu'avait l'équipe durant les mois qui ont précédé la décision officielle. Le texte est accompagné de plusieurs images qui dévoilent en partie la mise en scène à leurs stades initiaux, ainsi que de tableaux qui ont servi d'esquisse pour l'élaboration des concepts de costumes – témoignant ainsi du travail effectué en vain. L'article occupe deux pleines pages de l'édition du week-end du journal national *Die Welt*¹²¹.

L'équipe a ressenti en effet un changement d'humeur de la part de la direction du festival : depuis l'annonce en 2012 jusqu'à mai 2014, l'entente était cordiale. Puis un changement dans le climat dans la relation est intervenu : la communication devient « glaciale ». La rupture aurait donc été préméditée, selon l'artiste, et la direction aurait fait travailler Meese et son équipe en sachant qu'ils allaient le congédier. Il s'agit d'une faute morale qui dépasse le simple licenciement : l'intrigue est faite ainsi plus pernicieuse.

J. Meese émet alors une analogie intéressante, qui est également une hypothèse. L'entretien au journal *Die Welt am Sonntag* comporte une figure qui n'était pas apparue si explicitement jusque-là, Jonathan Meese adopte le rôle du Parsifal¹²² : celui de l'idiote qui sauve l'institution de la dégénérescence dans laquelle elle est plongée. « C'est pour ça que j'ai été engagé. Je suis l'imbécile naïf. Avec mon éjection, le Parsifal a été tiré pour de bon dans la réalité. La première a été avancée : tout ce qui se passe maintenant, c'est déjà la mise en scène. Je suis devenu le Parsifal dans la réalité. La direction du festival se célèbre elle-même comme les chevaliers du Graal [dans l'histoire du *Parsifal*], elle est en voie de se détruire complètement. »¹²³

Si Meese avait été engagé pour renouveler l'institution au travers de sa naïveté, de son innocence, tout comme dans l'histoire que Wagner a tiré de Wolfram, alors c'est que l'institution se savait déjà en danger. Telle aurait été alors la volonté de la directrice en l'engageant : propulser Bayreuth plus avant dans la direction prise avec C. Schliengensief et F. Castorf. En le mettant à pied, la direction confirme finalement son impuissance à renouveler l'institution – du moins avec cette orientation. Or cette orientation, c'est celle d'un domaine de

¹²¹ Lucas Wiegelmann, « Die Gralsritter, das sind ja Penner », *Welt am Sonntag*, 24 nov. 2014

¹²² Selon la convention en vigueur, j'écrirai toujours le nom de l'œuvre *Parsifal* en italique, et le nom du personnage Parsifal en police romaine.

¹²³ *Ibid.*L. Wiegelmann, « Die Gralsritter, das sind ja Penner », art cit.

l'art que l'artiste Meese s'emploie à faire passer pour objectivement nécessaire. Sans qu'il se réfère directement à ce concept inventé par B. Latour, J. Meese considère qu'un « *iconoclash*¹²⁴ » est vital pour l'œuvre de Wagner. Il affirme posséder la maîtrise nécessaire pour conduire cette opération risquée. Un geste destructeur, opéré avec soin, permettrait de défiger l'institution pour donner une présence renouvelée dans le dispositif – présence de Dieu, présence de Wagner ou présence de l'art, selon les publics. Nous reviendrons dans les chapitres suivants sur la portée de cette compétence à l'« *iconoclash* » revendiquée par Meese.

Dans cet entretien, Meese admet aussi, dans un registre plus terre à terre, un argument de justice et d'honneur. Il ne s'agit pas que de l'art en général ; la situation l'engage personnellement, et sa colère serait donc justifiée par un principe supérieur. « Beaucoup me disent : “Meese, ferme ta gueule, tu t'es fait virer et c'est tout”. Non. On a abusé de moi et de mon équipe, et je dois me défendre contre ça. C'est tout à fait normal »¹²⁵. Il avance alors les premières conclusions de son enquête sur les circonstances de son éviction, ajustant la cible de ses accusations : « Il y a des gens, qui ont fait pression pour me faire mettre dehors. Juste parce qu'ils ne peuvent supporter ni moi, ni mon travail, parce qu'ils ne le comprennent pas et qu'ils en ont peur. Qui cela exactement, je ne le sais pas encore. Mais ce que je sais, c'est que le changement « d'ambiance » envers moi et mon équipe est advenu peu avant la décision que Katharina Wagner devienne l'unique chef du festival.¹²⁶»

La version en ligne de l'article comporte à cet endroit un hyperlien vers un article datant du 14 juillet 2014, qui annonce la prolongation du contrat de Katharina Wagner jusqu'en 2020, alors que sa demi-sœur Eva Pasquier-Wagner se retire de ses fonctions¹²⁷. J. Meese continue : « Il suffit d'ajouter un plus un. Je crains qu'on ait posé, comme condition de son nouveau contrat, que l'on se débarrasse de moi. J'aurais été alors la victime d'un jeu d'allégeances.¹²⁸ »

¹²⁴ Bruno Latour, « What is iconoclash? Or is there a world beyond the image wars » dans Bruno Latour et Peter Weibel (eds.), *Iconoclash: Beyond the image wars in science, religion, and art*, s.l., MIT Press, 2002, p. 14–37.

¹²⁵ L. Wiegmann, « Die Gralsritter, das sind ja Penner », art cit. « *Viele sagen mir jetzt: “Meese, halt das Maul, du bist gekündigt worden und fertig.” Nee. Ich bin gemobbt worden, meine Mitarbeiter auch, und dagegen muss ich mich wehren. Das ist doch ganz normal.* »

¹²⁶ *Ibid.* « *Meese: Es gibt Leute, die Druck gemacht haben, um mich rauszuschmeißen. Einfach weil sie mich und mein Werk nicht ertragen können, weil sie es nicht verstehen und Angst davor haben. Wer genau das ist, weiß ich noch nicht. Was ich aber weiß: Der Stimmungsumschwung mir und meinem Team gegenüber erfolgte kurz vor der Entscheidung, dass Katharina Wagner alleinige Festspielchefin werden sollte. Da muss man doch nur eins und eins zusammenzählen. Ich befürchte, für ihren neuen Vertrag hat man ihr zur Bedingung gemacht, mich loszuwerden. Dann wäre ich das Opfer eines Ablasshandels.* »

¹²⁷ Barbara Möller, « Wagner-Festspiele : Bayreuth verlängert Vertrag mit Katharina Wagner », *DIE WELT*, 14 juill. 2014

¹²⁸ L. Wiegmann, « Die Gralsritter, das sind ja Penner », art cit.

4. Face à ses publics : Meese et son équipe dans le labour de la justification

Durant cette période, je continue à maintenir ma présence régulière au bureau de l'artiste. Celui-ci ne se donne pas beaucoup à voir, il est désemparé et préfère s'isoler, une réaction habituelle selon ses assistantes. J'ai l'occasion d'assister au travail intense de justification auquel se livre Doris, la manager de Jonathan Meese, qui répond aux nombreux emails et appels. Selon les interlocuteurs, le ton est plus ou moins détendu, plus ou moins empreint de l'ambiance qui règne au bureau, une tristesse mêlée au soulagement d'un dénouement attendu. Dans une conversation téléphonique avec un collectionneur, qui, comme beaucoup des soutiens de Meese, se manifestent à ce moment-là pour prendre des nouvelles, je relève un compte-rendu de la situation tel qu'analysé et présenté par sa plus proche collaboratrice.

« — Jonathan est très déçu, et il réagit de manière un peu pubertaire. Déçu [*enttäuscht*], c'est le bon mot, il se déçoit [*enttäuscht sich*] dans sa propre désillusion [*Enttäuschung*]. Ils veulent annuler le contrat. Le risque c'est qu'ils peuvent demander un remboursement de tous leurs frais, et de demander des réparations. Il n'y aurait eu alors, dans la réalité légale, jamais de contrat. Cela rend tout invalide. Certes, le directeur du bureau de relation avec les artistes assure que ce ne sera pas le cas. Les collaborateurs seront bien payés, de la première part de leurs cachets.

—...

— Bien sûr, il aimerait qu'ils paient. Il n'y a pas de possibilité de revenir en arrière, un procès n'aide pas. Ça voudrait dire ne pas travailler pendant six mois. Ça suffit si nous ne réagissons pas. L'avocat a conseillé de ne pas attaquer en justice. Et puis je ne veux pas que ça arrive. Oui, il y a eu l'interview dans *Die Welt* et c'est bien, ce qui devait sortir est sorti. Rien de plus ne peut sortir.

—...

— La vérité ne compte pas, il s'agit plus de bien s'en sortir. Juste pour l'argent, ça ne va pas non plus, pour un cachet de dix mille euros, ça ne vaut pas la peine.

—...

— Il ne veut juste pas accepter d'avoir été viré.

—...

— Les gens savent que c'est faux, cette histoire de budget. Mais devant une cour de justice, ils mettraient des chiffres sur le papier et ça reviendrait à nouveau à "Meese, il n'était pas capable".

—...

— Oui, les deux concepts étaient beaux et l'équipe aurait bien marché.

—...

— Bien sûr, Katharina Wagner avait réagi au téléphone à mes craintes que j'avais exprimées en lui disant : "il n'est pas metteur en scène", elle avait affirmé : "ça ne pose aucun problème." Schlingensiefel n'avait pas d'expérience de l'opéra et pourtant son *Parsifal* est resté pendant cinq ans, et à la fin ils ont beaucoup aimé. »

Comme on le perçoit clairement dans le message que diffuse Doris auprès des amis et soutiens de Meese, la situation est émotionnellement difficile pour l'artiste : il est posé comme victime d'une injustice qu'il dit ressentir comme une trahison, et à ce titre, une réaction émotionnelle est non seulement acceptée mais elle souligne sa probité : il y croyait vraiment. Il est déçu, aussi parce qu'il est de bonne foi, que sa nature « naïve » l'empêchait de penser à mal. L'aspect légal de l'annulation de contrat qui met un point final, une fin de non-recevoir à son geste artistique, plonge en effet l'équipe dans un désarroi brutal, chose insoupçonnée lorsque l'aventure a commencé, malgré les difficultés qui étaient à prévoir. La manager engage également sa propre crédibilité : elle se justifie en évoquant ses propres doutes au début du projet, de ses échanges avec Katharina Wagner, et donc de la volte-face qu'elle a également constatée. On perçoit que l'enjeu pour l'artiste dépasse le simple rétablissement de la « vérité » : « il s'agit plus de bien s'en sortir ». Il s'agit de faire de ce revirement une situation la plus positive possible, malgré la déception, ou plutôt en usant de la déception pour porter un peu plus loin le personnage J. Meese.

Dans les discours et les installations des mois qui suivent ces événements, J. Meese continue de déployer sa rage au cours de ses créations. Ces messages sont relayés par les médias, mais également de manière plus systématique par le site web de l'artiste, qui présente une rubrique entière consacrée à Bayreuth. Le récit de l'aventure y est proposé avec une sélection des billets de blog ponctuant le partenariat avec Bayreuth — de la signature du contrat avec les demi-sœurs Wagner jusqu'aux outrages de la revanche.

J. Meese saisit ainsi dans les premières semaines après la rupture toutes les occasions pour exprimer sa rage. Ainsi apparaissent sur le net des images comme celle-ci, mise en scène de l'artiste lors d'une installation dans une galerie de Londres. Il est présenté à nouveau comme un « Parsifal », un chevalier naïf — « le pinceau est son épée » — pourfendeur de la

dégénérescence de l'institution, ici présentée par la métamorphose de sa directrice en saucisse – se tartinant elle-même de ketchup pour mieux être mangée par le client.



**Figure 1 – « Die ganze Welt lacht über Bayreuth » Image issue du site web de l'artiste, accédé le 27/11/2014. En surtitrage : « Le monde entier se moque de Bayreuth » - « Le pinceau est son épée. » En légende : « L'idiot-Parsifal Jonathan Meese “ensaucisse” Katharina Wagner en œuvre d'art lors du montage d'une installation dans le cadre d'une exposition solo à la Modern Art Gallery le 26/11/2014 à Londres. »
Crédit : Bureau Meese / Jan Bauer**

Bayreuth réagit discrètement en demandant que cela s'arrête, brandissant une menace de « *Hausverbot* », interdiction de se rendre au festival – une menace qui fait rire l'artiste et son équipe, qui n'ont manifestement plus envie d'y mettre les pieds. Un accord amiable interviendra par la suite pour faire taire Jonathan Meese : contre une somme équivalente à un cachet raisonnable, quoique relativement symbolique en regard du temps investi par l'artiste, pour le travail effectué. Cet accord apaise les relations, il s'agit d'une reconnaissance et d'une réparation : le document et la somme versée attestent qu'il a fait son travail d'artiste, le tort n'est pas de son côté. L'accord comporte une clause qui vise à le faire taire, à ne plus évoquer

publiquement cette affaire – J. Meese continuera cependant d’user de sa liberté d’expression artistique, fustigeant le festival de manière moins outrancière mais néanmoins encore vive. Son engagement après du festival de Bayreuth reste l’un des thèmes les plus importants lors des discussions auxquelles il prend part. Il faut dire que les médias et le public s’y intéresse. C’est le cas par exemple lors de la rencontre entre Meese et Harald Falkenberg au studio Rote Salon du théâtre de la Volksbühne, ou des prises de parole autour du *Mondparsifal*, qui sera ensuite créé à Vienne en 2017. Meese n’en a pas fini avec le *Parsifal*, ni avec Bayreuth.

5. La performance d’une sainte colère : Meese en action sur les podiums

La semaine qui suit la nouvelle de la rupture, un évènement prévu de longue date donne à Jonathan Meese l’occasion de s’exprimer plus longuement et en public. Il a été invité à un salon du livre à Munich afin de présenter son dernier livre, ses « écrits choisis », un tome de six cents pages regroupant poèmes, pièces de théâtre et manifestes, publié l’année précédente¹²⁹. Interrogé évidemment sur l’issue de sa collaboration avec Bayreuth, Meese entame un quasi monologue qui tiendra en haleine l’auditoire pendant une heure et demi, poussant ce que les médias appelleront un « discours de fureur » sur le festival. L’animateur de cette session, le commissaire d’exposition Clemens Meyer, qui était censé entrer en dialogue avec l’artiste, reste impuissant à juguler l’épanchement de colère. Meese fait de cet entretien public, comme à son habitude, une performance durant laquelle il proclame à nouveau la nécessité de la dictature de l’art. Il répète lors de cette performance son fameux « salut hitlérien », marquant le caractère radical et désobligeant de sa position¹³⁰.

« Le public reste assis pendant une heure et demi : ça ne se voit plus beaucoup de nos jours ! » commente Henning, le dramaturge associé au projet *Parsifal*, lors de la réunion suivante avec l’artiste, quelques jours plus tard. Le lendemain de cette performance est difficile : le parti conservateur local, la CSU, menace de l’attaquer en procès pour avoir utilisé le salut hitlérien dans un évènement financé par des fonds publics. Cette menace plonge l’équipe dans la consternation : si les procès ont jusqu’ici été toujours des victoires artistiques et médiatiques pour l’artiste, ils furent également une épreuve de nerfs pour lui et son entourage.

¹²⁹ Jonathan Meese, *Ausgewählte Schriften zur Diktatur der Kunst*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2012..

¹³⁰ Nous reviendrons longuement sur cet aspect de la performance dans le chapitre 11.



Figure 2 – Meese lors de sa performance au Litteraturfest de Munich le 24/11/2014. En surtitrage : « La maison du festival de Bayreuth va, aussitôt que possible, brûler, brûler, brûlllllllller ! ». Crédit : Bureau Meese & Jan Bauer.

La rencontre de Jonathan Meese et Harald Falkenberg au Roter Salon de la Volksbühne, le 16 mai 2015, en est un bon exemple de la manière dont le sentiment d’injustice est mis en scène par l’artiste. La dimension performative de ces interventions, le fait qu’elles aient lieu en face à face avec un public, l’atmosphère qui entoure ces moments d’interaction entre Meese, ses hôtes et l’audience, peut être saisie avantageusement par l’ethnographie. En particulier, l’humour bonhomme et l’aura bienveillante qui entoure l’artiste¹³¹ est cruciale parce qu’elle montre l’artiste sur un terrain qu’il connaît et qu’il maîtrise parfaitement. Sa présence même, celle d’un artiste certes excentrique mais intelligent et inspirant par la cohérence et la puissance de son discours, mais également attachant, au moins pour une partie du public, fonde la dénonciation et l’injustice faite à son égard, ainsi par extension, une injustice faite à l’art – à l’art allemand plus précisément¹³².

¹³¹ Bruce Bégout, « L’ambiance comme aura », *Communications*, 24 mai 2018, n° 102, p. 81-98.

¹³² La partie IV de cette présente dissertation est consacrée à Meese et à la performance de son personnage d’artiste – et à la mise en abyme qu’il en effectue dans ses discours et par ses actes picturaux.

Mathilde et Doris me présentent cet entretien public comme un moment délicat pour l'artiste : le thème de la production de ce *Parsifal* est toujours très sensible, et il est en discussion avec le collectionneur qui l'a fait connaître, qui est lui-même aussi connu pour ses périlleuses prises de paroles – il y a là un risque de passer hors légitimité, la frontière est fragile.

J'ai obtenu deux invitations en tant que membre de l'équipe. L'évènement, annoncé sur le programme du théâtre, se déroule dans une salle d'une capacité de cent vingt personnes. Il est organisé par Henning Nass dans une série consacrée au livre de Harald Falkenberg : *Aus der Maschinenraum der Kunst* [« Depuis la salle des machines de l'art »]¹³³. Dans ce livre, H. Falkenberg fait le rapport de son expérience de collectionneur d'art contemporain – un chapitre est consacré à Jonathan Meese. Les places sont toutes vendues une semaine avant. En milieu de semaine, alors que je viens au bureau, Mathilde est au téléphone avec des personnes qui appellent pour savoir s'il reste des places.

Lorsque nous arrivons avec mon amie vers 20 h 10, une vingtaine de personnes attend devant la porte, dans la cage d'escalier. Nous passons devant eux, je demande pourquoi ils attendent. Un monsieur élégant me dit qu'il reste des « *Wartenkarte* », places pour ceux qui attendent et qui seront délivrées lorsque l'évènement démarrera en fonction de leur ordre d'arrivée.

Nous nous dirigeons vers l'avant de la salle, qui est encore aux trois-quarts vide. Devant, sur la scène, Jonathan Meese et Harald Falkenberg sont déjà dans leurs fauteuils rouges d'orateurs. Jan est installé au premier rang, caméra déjà sur pied et appareil photo à portée. Doris parle avec ses invités et Jan avec un galeriste de CFA.

Nous prenons place au troisième rang sur des chaises en plastique installées bord à bord. À côté de moi, un couple est installé, ils ont comme moi la trentaine. Lui a sorti déjà son carnet de notes. Jonathan Meese semble déjà être en représentation : il multiplie les mimiques, parle de manière animée à Harald Falkenberg en buvant un Whisky Coca. Ce dernier boit un verre de vin blanc. Ils se passent un exemplaire du fanzine « Bob Sinclair ». Falkenberg compulse également son livre, d'où dépassent des marque-pages autocollants de toutes les couleurs. Jonathan Meese sort régulièrement de son fauteuil pour descendre de l'estrade et saluer avec de grandes embrassades ses invités et les personnes qu'il reconnaît. Il en profite pour serrer la main des personnes qui l'accompagnent et qui le regardent. Lorsqu'il me repère, il m'adresse un coucou furtif, un baiser soufflé que je lui rends, heureux de cette marque d'affection personnelle et un

¹³³ Harald Falckenberg, *Aus dem Maschinenraum der Kunst. Aufzeichnungen eines Sammlers*, Hamburg, Philo Fine Arts, 2007.

peu décalée ; il semble accorder ces attentions à autant de personnes qu’il lui est humainement possible de le faire depuis sa place, souriant avec un air espiègle.

Lorsque les choses sérieuses commencent, les micros sont pris en main. Harald Falkenberg commence à présenter l’entretien et son invité. Il démarre en parlant un peu de son livre et de la série d’évènements présentée par Henning Nass. Il introduit alors Jonathan avec une anecdote personnelle. Il évoque une performance des artistes Gilbert et George à laquelle il a assisté, « *Gordon makes us drunk* », durant laquelle un disque est écouté en boucle et les artistes l’écoutent quatre fois, de *makes us drunk* à *makes us very drunk*, puis *very very drunk*, et enfin, *very, very, very drunk*, fin du disque, fin de la pièce. Il parle alors d’une performance de Jonathan qui aurait pu être la même, mais dans laquelle il a bu immédiatement la bouteille entière, ce qui a marqué également la fin de la performance. Le public accueille l’histoire avec des rires. Cette anecdote joue son rôle, la glace est rompue avec l’audience, le premier rire général est lui accordé.

Il commence alors à formuler une question longue et sinueuse sur le *Parsifal*. Il semblerait qu’il tente de ne pas lancer Meese trop tôt sur ce sujet sensible. Mais l’artiste saisit toutes les occasions pour parler de Bayreuth et de son concurrent, pour les descendre comme étant de petits profiteurs et des morveux de la culture [« *Kultur Schleimer* »]. L’hôte lui fait parler du tout début de sa collaboration avec Bayreuth. Jonathan dit qu’il a eu d’abord une offre pour quelque chose de plus petit en 2011 avec Katharina Wagner. Mais la chose ne s’est pas faite, et c’est bien comme ça. Lorsqu’elle est venue le voir, « en 2013 peut-être », dit-il, il l’a trouvée vraiment super intéressée par l’art, par ce qu’il fait, prête à tout ouvrir. Jonathan a alors pensé qu’elle était prête à tout remettre en question, à l’engager pour détruire tout ça.

Un résumé de l’entretien a été publié dans l’hebdomadaire *Der Freitag*¹³⁴, il retrace dans les grandes lignes les faits que nous avons déjà évoqués, Meese y emploie les stratégies que nous avons déjà passé en revue. Concentrons-nous dans ce compte-rendu sur les aspects phénoménologiques, dégagés grâce à un protocole du souvenir rédigé – selon la règle – le lendemain de l’évènement.¹³⁵

¹³⁴ Redaktion, « Interview - „Ent-identifiziert euch!“ », art cit.

¹³⁵ Le protocole du souvenir est une méthode inspirée de la phénoménologie qui a été mise au point dans les années 1990, notamment par Erika Fischer-Lichte, afin de concentrer l’attention des enquêteurs non plus sur le texte théâtral, ou encore sur le texte constitué par la mise en scène, mais par le jeu entre les acteurs et le public – une interaction qu’il est impossible de décrire sans l’avoir vécue sur le moment, et qui serait donc parasitée par une prise de note immédiate. Le protocole du souvenir, enseigné dans les universités allemandes, propose donc de laisser passer une nuit afin de laisser à son auteur émerger les choses dont il se souvient naturellement, les perceptions les plus importantes ressenties lors de la représentation. Voir à ce sujet Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, Tübingen, UTB, 2008 ; Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, München, Fink, Wilhelm, 2008.

Le contraste entre les prises de parole de Harald Falkenberg et celle de Jonathan Meese est important. Le collectionneur formule des commentaires difficiles à comprendre, même pour les allemands présents : « quand il commençait à faire ses phrases, je lâchais rapidement », me dit une personne de l'assistance, qui dit néanmoins avoir été très amusée de l'entendre parler.

Et surtout, quand Jonathan commence à parler, avec ses regards de plus en plus hypnotiques, ses propos de plus en plus radicaux, tout en gardant une touche bouffonne, une série de petites blagues qui garde l'ambiance légère, on est « pris », comme dit l'amie qui m'accompagne. On est saisi par cette parole, qui semble si libre, si forte et si spontanée. Les propos ne sont d'ailleurs pas fantaisistes, il y a là une vraie colère, que remarque H. Falkenberg en la qualifiant de « *Wutrede* », un discours de colère. Meese prend lorsqu'il parle une sorte de masque, il se campe en avant sur son siège, le micro proche de la bouche, micro qu'il maîtrise parfaitement, faisant entendre sa respiration à certains moments, laissant exploser les syllabes à d'autres moments, dans un rythme lancinant, déroulant les « briques » d'énoncés travaillés et retravaillés et devenus parfaitement fluides, tout en réagissant immédiatement impulsions qui lui sont lancées par le public – rires, cris, commentaires, silences, etc. Il a une présence très forte, qui est à la fois celle de la colère, mais également celle d'un jeu, d'un jeu verbal, un jeu enlevé d'orateur, celui d'un rhéteur rompu à la manœuvre.

Le silence est total lorsque Meese parle, mais un court brouhaha de commentaires gronde parfois dans la salle à la fin de ses remarques – l'ambiance générale, très dense, m'indique qu'il s'agit de commentaires attentifs sur ce qui vient de se passer. Chacune des plaisanteries porte, les rires s'élèvent. Les visages autour de moi sont attentifs et affichent une moue amusée. Le regard de l'artiste est dirigé vers le fond de la salle, il ne flanche pas, il regarde le public dans les yeux tout en le pointant du doigt, réagissant également immédiatement aux paroles de H. Falkenberg, qui tient parfois le bras de l'artiste comme pour empêcher celui-ci de se lever dans un salut hitlérien. On a même peur pour lui lorsqu'il s'emporte, commence à proférer des menaces et à excommunier ses adversaires – or du domaine de l'art –, ainsi que tous ceux qui se prêtent au jeu du marché, à ses réseaux. « Ceux-là même qui prêchaient l'anarchie il y a quelques années » – il ne veut plus de contacts avec eux. Il encourage à se désengager de toute association, de tout parti, de toutes religions, de toute recherche de soi, « n'allez pas dans un monastère, ne faites pas "om" », rajoute-t-il. Le public de la Volksbühne est aux anges. « Ce qui compte est uniquement l'art, faire de l'art, que ce soit grand ou petit, jouer. Et les choses vont s'enclencher. » Il répond même à une accusation qui pourrait tomber : lui-même « ne fait pas que des trucs super. » Mais au moins il se retire de ce monde.

A la différence de ses accusations habituelles sur le monde de l'art, que ce public connaît depuis déjà une dizaine d'années, Meese parle, depuis l'affaire, d'une situation actuelle, de vraies personnes, qu'il accuse publiquement de causer du tort à l'art et à Richard Wagner. Les wagnériens sont à la fois cibles et victimes à sauver, tout comme Bayreuth ou encore Katharina Wagner. Le traitement réservé à Katharina Wagner est particulièrement intéressant, puisque contre-intuitif : elle reste innocente, malgré son rôle notoire dans l'affaire, elle serait le jouet de puissances qu'elle ne maîtrise pas. Et elle est pardonnée. Pour Jonathan, il y a encore, malgré tout, une chance qu'ils fassent à nouveau appel à lui, un jour, quand ils auront compris.

H. Falkenberg parle de purgatoire et d'enfer, reprenant une citation du metteur en scène C. Schliengensief, qui aurait eu la phrase suivante : « la préparation avait été un purgatoire, les représentations furent un enfer ». Il conclut ainsi que Meese est finalement chanceux de ne pas être entré dans cet enfer – l'artiste acquiesce.

Derniers instants de la performance : la session de questions. « Est-ce que vous vous sentez instrumentalisé ? », demande une dame au premier rang. « Si Katharina voulait m'utiliser pour tout détruire, alors oui très bien », répond Meese, brièvement. Un monsieur va jusqu'à la scène, voudrait presque s'installer sur le podium pour prendre part publiquement à la discussion, il dit venir « exprès de Dessau » – où se tient, durant cette même semaine, le congrès annuel international Richard Wagner, mais cela personne dans l'assistance n'est au courant à part ceux qui, comme moi, s'intéressent aux wagnériens. Lunettes à épais cadre blanc, habillé chic mais en chaussures de sports, la cinquantaine, il demande si cela fait sens à son avis que Wagner soit joué sur toutes les scènes d'Allemagne, y compris dans les petits théâtres. Jonathan Meese laisse H. Falkenberg répondre à sa place à cette question étrangement snob. Plus de question ? Une fan assise derrière moi, reconnaissable immédiatement puisqu'elle porte une veste de survêtement noire avec trois bandes de scotch blanc pour imiter la tenue iconique de Jonathan Meese, s'écrie : « *Geil, Danke* » [« génial, merci »]. Dans un tonnerre d'applaudissements, H. Falkenberg déclare la séance terminée.

Dans le travail engagé de part et d'autre dans cette affaire, les efforts de justification tendent tous vers le même objectif : être reconnu comme artistiquement et techniquement compétent pour travailler dans le cadre offert par le festival de Bayreuth, en la présence du défunt Richard Wagner. On constate qu'une bataille a eu lieu entre deux parties. Étant, en tant qu'ethnographe, plus engagé du côté de l'artiste que du côté du festival, il peut sembler arbitraire que ce compte rendu de l'affaire soit plus étoffé du côté des réactions de l'artiste. Cependant, comme les discussions autour de la décision prise et les réactions de la direction du festival sont restées

dans le secret de réunions à huis clos, ce récit présente l'aspect public de l'affaire. L'enquête va continuer en reprenant les développements du projet d'un *Parsifal* à Bayreuth mis en scène par Meese. Il s'agit d'aller observer à la fois du côté des wagnériens et du côté de l'artiste à quoi tient cette confrontation. En effet, il s'agirait de comprendre les exigences et les conditions de félicité, apparemment difficilement négociées, de la mise en scène de l'œuvre de Richard Wagner : ce qui a pu inciter la direction du festival à engager Meese puis à le licencier ; ce qui a encouragé l'artiste et son équipe à accepter cette mission, la manière dont ils l'ont menée jusqu'au clash.

Dans le chapitre deux, nous allons nous interroger sur le démarrage de cette affaire : la décision prise par la direction du Festival de Bayreuth d'engager Jonathan Meese comme metteur en scène, ainsi que l'annonce qui a été faite par le festival et par l'artiste de leur collaboration à venir. Avant cela, nous allons approfondir notre compréhension de ce moment de crise en nous interrogeant sur les enjeux plus larges de l'héritage de Richard Wagner, auxquels le Festival de Bayreuth fait face à ce moment du récit.

II — FESTIVAL DE BAYREUTH : HÉRITER DE RICHARD WAGNER

1. Le Festival sans Jonathan Meese

« C'est la deuxième année consécutive qu'une première n'est pas huée à Bayreuth. Le *Parsifal* mis en scène par Uwe Eric Laufenberg a même reçu un accueil très chaleureux. Beaucoup s'en réjouiront ; nous aurions tendance à nous en inquiéter. Car le prix à payer pour ce consensus est un spectacle assez fade. Il a bien l'apparence de la modernité, avec ces migrants recueillis par une communauté monacale et ces soldats en treillis arborant des mitraillettes. Mais ce ne sont là que des alibis sans suite.¹³⁶ »

Des « alibis sans suite » : quel crime a donc manqué d'être commis pour que le spectacle « assez fade » – celui offert par le metteur en scène qui fût choisi à la place de Meese – soit reçu « chaleureusement » par un public donné comme impitoyable ? Pourquoi cela inquiète-t-il Christian Merlin, ce musicologue à l'impeccable pedigree wagnérien, critique au Figaro, « ami » du cercle Richard Wagner de Paris, et maintes fois invité pour des conférences ? Celui-ci repère à la fois un « consensus », qu'il qualifie de « mou », et il exprime une inquiétude. Qui

¹³⁶ Christian Merlin, « “ Parsifal ” , épopée sans souffle à Bayreuth », *Le Figaro*, 28 juillet 2016.

sont ceux qui « s'en réjouiront » ? Et quelle tension opère donc dans le public wagnérien, montrant que l'enjeu du choix du metteur en scène ne met pas tout le monde d'accord dans ces cercles ?

Concentrons-nous brièvement sur le Festival de Bayreuth, et sur l'enjeu particulier de la mise en scène, afin de parachever la description de cette rupture en proposant un contexte général, du point de vue des festivaliers. Le Festival a été fondé en 1876 par Richard Wagner lui-même. Le choix de cette forme particulière était d'abord lié, pour l'artiste, au développement puis à la création et à la préservation d'un domaine et d'une œuvre : la sienne propre. Bâtir son théâtre, fonder son orchestre, c'était pour le compositeur et dramaturge se donner les moyens de travailler en toute liberté sur ses dernières œuvres, le *Ring*, d'abord, puis le *Parsifal*, pour finir. Cette dernière œuvre a été composée spécialement pour ce théâtre. Elle fut longtemps réservée exclusivement à ce lieu de musique. Son sous-titre « *Bühnenweihfestspiel* » évoque un dispositif à la fois sacré, scénique et ludique. Lorsque le visiteur assiste à une représentation au festival de Bayreuth, à la différence d'une production du *Parsifal* dans un théâtre lyrique ailleurs dans le monde, l'ensemble du dispositif artistique est attribué à l'artiste lui-même. Nous allons voir que les visiteurs, pour leur part et par de multiples façons, travaillent à intégrer aussi convenablement que possible cette expérience qui les rapproche à la fois du « grand homme » et d'un sommet sacré d'une certaine région de la haute culture allemande.

En choisissant un lieu loin de tout centre de pouvoir, encore aujourd'hui mal relié aux grandes villes allemandes, Wagner pensait trouver un écrin dans lequel son festival resterait longtemps incontesté. Chef-lieu de la Haute-Franconie, Bayreuth est une petite ville ordinaire de province allemande qui bénéficie d'une infrastructure suffisante pour soutenir l'institution. Elle comportait déjà un opéra, opéra qui était l'un des plus moderne à l'époque – c'est pour le visiter que Wagner se rendit d'abord à Bayreuth. Mais ce qu'il trouve ne convient pas à son entreprise – le décor baroque lui rappelle les fastes parisiens et italiens, dont il a justement l'ambition de se détacher. Le pouvoir local lui propose alors un terrain à l'extérieur de la bourgade pour mettre à bien son projet. Le théâtre, dessiné par Wagner lui-même avec le

concours d'un architecte réputé, inspiré par le visionnaire Gottfried Semper¹³⁷, fut installé au sommet d'une « colline verte » – qui inspirera au théâtre son surnom. Toute proche, une grande prairie vallonnée sur laquelle les visiteurs étaient invités à pique-niquer à la pause, face au soleil couchant, en bordure de forêt. Aujourd'hui, un complexe de restauration de luxe, incluant une série de stands de vente de coupes de champagne, de bière, de saucisses, de bretzels et de glaces italiennes, capte le flux des visiteurs durant les longs entractes.

Le soutien de ses mécènes, en particulier le roi de Bavière Ludwig II, puis ensuite les associations « d'amis », c'est-à-dire d'amateurs, en passant par la protection du régime nazi durant la guerre, et de sponsors, ont permis à cette institution de garder longtemps une insolente indépendance. Lorsque Wagner établit le festival, il est habité par un idéal socialiste : la célébration de l'art à laquelle il invite ses contemporains doit être accessible à tous. Les tarifs restent en effet relativement bas, du moins en comparaison avec les grandes maisons européennes, et particulier avec les autres festivals qui ouvrent un peu partout en Europe au cours du siècle qui suit – le grand rival étant le festival de Salzbourg. Si les tarifs sont restés longtemps abordables, un système d'attribution de places par loterie, ainsi qu'un système permettant l'accès privilégié aux associations d'amateurs mécènes, peu transparent, rend l'obtention d'un précieux ticket à l'amateur moyen particulièrement difficile : lorsque je démarre mon terrain, on parle d'une attente de huit à dix ans, de 500 000 demandes pour 58 000 places environ.

Tout cela a changé récemment, notamment avec l'entrée de l'état de Bavière parmi ses bailleurs de fonds : le prix des places devient alors beaucoup plus élevé, aligné sur les autres festivals européens. Autre changement, signe des temps, même si le système de loterie persiste, une billetterie en ligne permet – à ceux qui sont avertis des moments précis de la mise en vente des places – d'acheter des billets pour l'été qui vient¹³⁸. Quoiqu'il en soit, les aléas restent élevés, les visiteurs occasionnels parlent encore de la « chance » d'avoir pu venir, et même les amateurs impliqués dans les associations de soutien n'obtiennent pas souvent exactement les

¹³⁷ Frederic Spotts, *Bayreuth: eine Geschichte der Wagner-Festspiele*, München, Wilhelm Flink, 1994, p. 41-68 cité par ; Patrice Veit, « Lieux et construction de l'espace. Introduction. » dans Michael Werner, Hans Erich Bödeker et Patrice Veit (eds.), *Le concert et son public : Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 12. [Open Editions]

¹³⁸ *Was lange währt: Reform der Ticketvergabe in Bayreuth kommt voran*, <https://magazin.klassik.com/news/teaser.cfm?ID=9201&nachricht=Was%20lange%20w%E4hrt%3A%20Reform%20der%20Ticketvergabe%20in%20Bayreuth%20kommt%20voran>, (consulté le 11 août 2018).

places qu'ils veulent. L'été dernier, cependant, la rumeur disait qu'il restait des places pour le *Ring*, places qui donnent accès aux quatre spectacles de la saga, en tout seize heures de spectacle. Voir le *Ring* à Bayreuth était, pour des générations d'amateurs wagnérien, un rêve difficile à concrétiser. Or sur la billetterie en ligne, des places ne trouvaient pas preneur : il faut dire que les places qui restent à vendre sont chères, jusqu'à 1 280 euros pour le cycle entier en 2016¹³⁹.

2. Petite histoire du Festival de Bayreuth

À la fin du 19^e siècle, les milieux intellectuels européens sont déchirés par une vague wagnérienne qui polarise non seulement la critique, mais partage également les familles¹⁴⁰. R. Wagner devient populaire : en Allemagne, il entre dans les répertoires familiaux des pièces que l'on joue au piano, on chante ses airs à l'école. De toute l'Europe, mais également des États-Unis, les amateurs sont attirés par le festival. Un genre de littérature apparaît, celui du « pèlerinage à Bayreuth », un type de récit qui combine le guide de voyage – avec un récit du périple et des choses à voir sur la route – avec un guide d'opéra (les amateurs décrivant leur expérience tout en y mêlant leur propre interprétation des œuvres, leurs jugements sur les chanteurs, sur l'orchestre et sur les œuvres). Les témoignages transis, voire fanatiques, donnent Bayreuth comme une expérience musicale mystique. « On va à Bayreuth comme on veut, à pied, à cheval, en voiture, à bicyclette, en chemin de fer, et le vrai pèlerin devrait y aller à genoux », écrivait Albert Lavignac dans son *Voyage artistique à Bayreuth* publié en 1897¹⁴¹. Cette phrase est devenue un grand classique de la citation. Ce genre continue de vivre dans les journaux et sur les blogs : chaque année paraissent des chroniques écrites par des visiteurs du festival – et l'hebdomadaire *Die Zeit* consacre ainsi une série, la rédaction s'ingéniant à trouver des écrivains décalés qui donneraient leur propre vision de l'institution¹⁴². Aujourd'hui, la

¹³⁹ Cf. archive en ligne *Prix des places 2016*, https://web.archive.org/web/20160725145009/http://www.bayreuther-festspiele.de/files/pdf/sitzplan_preise_2016.pdf, 25 juillet 2016.

¹⁴⁰ Pour une histoire du wagnérisme du point de vue de la littérature, voir les brillants travaux de Timothée Picard, *Wagner, une question européenne : Contribution à une étude du wagnérisme, 1860-2004*, Rennes, PU Rennes, 2006, 550 p.

¹⁴¹ Albert Lavignac, *Le voyage artistique à Bayreuth*, s.l., C. Delagrave, 1897, 620 p.

¹⁴² En 2013 par exemple, un article écrit par Helene Hegemann, une toute jeune écrivaine issue du milieu de la Volksbühne de Berlin Helene Hegemann, « Hegemann in Bayreuth: Ein ziemlich revolutionärer Vorgang », *Die Zeit*, 14 août 2013p.

moyenne d'âge élevée est l'un des thèmes de prédilection de ces témoignages, y compris ceux des wagnériens eux-mêmes.

La majorité des visiteurs, selon les amateurs passionnés, ne sont pas là pour cette communion avec l'œuvre. Ceux-ci sont très critiques envers les visiteurs qui font le gros du public. « Les gens s'applaudissent surtout d'avoir été là », ai-je pu saisir au vol après une représentation du cycle du *Ring* en 2016¹⁴³. Venir au festival de Bayreuth, dans certains milieux, c'est une marque de distinction sociale. J'ai pu entendre plusieurs fois la remarque que « venir à Bayreuth » est un objectif, ou quasiment une obligation, pour une part de la bourgeoisie allemande de province. Les amateurs les plus impliqués font office de « *gate keeper* » de second ordre en redistribuant la manne des tickets des membres de leurs réseaux à des personnes choisies de leur entourage, leur donnant la « chance » de pouvoir participer au festival. Avec le relâchement relatif de la pression pour obtenir les billets, le vieillissement général de la population des usagers et le sentiment partagé de faire partie d'un monde en train de disparaître, les amateurs y voient également la possibilité d'être acteurs du renouvellement du public du festival. Nous allons voir plus en détail ces enjeux personnels dans les chapitres consacrés au festival et aux wagnériens. Je souligne ici que, loin d'être uniquement un rendez-vous de wagnériens partageant un cérémoniel artistique, le festival est aussi le lieu d'un tourisme culturel nécessaire à son fonctionnement – et se rapproche en cela de l'immense majorité des festivals aujourd'hui¹⁴⁴. Or ce public, lui aussi vieillissant, partage certaines caractéristiques avec les wagnériens : un conservatisme, certaines attentes quant au spectacle qu'ils viennent consommer à Bayreuth.

Cet héritage, ils y ont déjà eu accès grâce aux représentations dans les théâtres nationaux, mais également par l'intermédiaire des disques. Si l'on n'a pas baigné dès la naissance dans le milieu culturel adéquat, il est relativement ardu de « s'équiper » convenablement des connaissances musicales, historiques et dramaturgiques pour pouvoir apprécier convenablement un drame musical de Richard Wagner. Pas de sous-titrage à Bayreuth, il faut déjà maîtriser l'histoire et le texte – et si possible la musique, de façon à prendre part aux échanges avec les autres visiteurs et « savoir de quoi on parle ». Une érudition sur les

¹⁴³ Je reviens au chapitre 8 sur cette remarque pour explorer ses significations possibles et sur l'antagonisme que l'on peut percevoir entre différents publics.

¹⁴⁴ Voir notamment sur le tourisme des festivals le rapport d'Emmanuel Négrier, « Le festival, ses publics et l'économie de la création », *L'Observatoire*, 21 juillet 2017, n° 50, p. 41-44.

différentes mises en scènes, orchestrations, interprétations vocales, tout autant que sur l'œuvre elle-même et le contexte historique de son écriture, est également la bienvenue. La perspective de devoir – en plus – se confronter à une nouvelle version proposée par un metteur en scène contemporain, dont les noms sont le plus souvent inconnus pour ces publics de l'opéra. Qui plus est, l'esthétique « *trash* » provenant du « *Regietheater* », un tout autre héritage de l'Allemagne, exprime des valeurs bien différentes, s'appuie sur d'autres manières de faire de l'art, par d'autres images¹⁴⁵. Ces mises en scène, favorisées par la critique et par les artistes, sont donc perçues généralement comme malvenues, tant pour la faction conservatrice des wagnériens, venue pour hériter selon une certaine vision de R. Wagner, que pour le public touriste, venu pour consommer cet héritage, là aussi selon ce qu'ils en connaissent déjà. Avec cette nouvelle orientation dont témoigne le licenciement de Meese, l'intendante du Festival semble déterminée à leur plaire. Cela expose cependant la maison à d'autres dangers, comme le souligne Ch. Merlin :

« Que manque-t-il actuellement à Bayreuth, dans ce double contexte d'internationalisation et de hausse du niveau ? Tout d'abord une ligne artistique claire, notamment en matière scénique : on ne sait pas où va la directrice Katharina Wagner, entre anciens enfants terribles déjà démodés (Castorf avait un quart de siècle de métier quand il a débuté à Bayreuth) et retour au consensus mou faussement moderne (le *Tristan* de l'an dernier, le nouveau *Parsifal*). Elle-même est à la limite de l'amateurisme en tant que metteuse en scène. Bayreuth devrait être aux avant-postes et montrer la voie, non se contenter d'être suiviste.¹⁴⁶ »

Certains wagnériens sont plus ouverts à de nouvelles tentatives scéniques, plus connectés aussi avec la mise en scène contemporaine, voire avec la musique et l'art contemporain. Eux aussi sont là pour hériter, mais comme Christian Merlin, ils attendent de l'institution Bayreuth la radicalité qu'ils prêtent à Richard Wagner, et donc le tranchant d'une création artistique qui pourrait renouveler la force de l'œuvre – par des opérations telles que celles qu'ont réussi en leur temps Wieland Wagner, Patrice Chéreau, ou encore récemment Hans Neuenfels. Nous avons vu que J. Meese se pose lui aussi en défenseur de l'œuvre de Wagner, contre la direction actuelle et un public « wagnérien » qui aurait dévoyé le projet du dramaturge et compositeur. Cette polarisation en deux camps opposés est un processus rhétorique efficace. Les affirmations

¹⁴⁵ A propos des mises en scène inspirées du *Regietheater*, voir deux articles de références : David J. Levin, « Reading a Staging/Staging a Reading », *Cambridge Opera Journal*, 1997, vol. 9, n° 1, p. 47-71 ; James Treadwell, « Reading and Staging again », *Cambridge Opera Journal*, 1998, vol. 10, n° 2, p. 205-220.

¹⁴⁶ Christian Merlin, « Tout pour la musique à Bayreuth », *Le Figaro.fr*, 1 août 2016.

de J. Meese entrent ainsi en résonance avec celles de wagnériens qui eux aussi sont en résistance contre cette nouvelle inclination du festival.

III — CONCLUSION : L'ICONOCLASH N'AURA PLUS LIEU ?

La crise autour de J. Meese permet de mettre en lumière une crise interne à l'institution du Festival de Bayreuth, que Ch. Merlin accuse en évoquant le manque d'une « ligne artistique claire » : une crise dans ses valeurs, une crise dans ses pratiques, une crise qui a à voir avec une transformation des modèles de l'activité esthétique au cours du vingtième siècle. « Richard Wagner » est pratiqué par une partie du public selon un conservatisme artistique d'un type bien particulier. Pourtant, il est une figure de la radicalité en art, synonyme de révolution artistique et d'iconoclasme, et cette exigence d'innovation n'a pas diminuée avec les années. Les attentes du public deviennent de plus en plus impossibles à saisir et à satisfaire pour la direction du festival. Le rejet de Jonathan Meese et le choix d'une orientation plus prudente est un signe « inquiétant » selon Christian Merlin. Le Festival de Bayreuth se trouve pris dans une compétition internationale menée entre institutions. En optant pour une option plus conservatrice, l'homme de métier plutôt que l'artiste avant-gardiste, le festival a choisi d'inscrire sa démarche dans un horizon à court terme.

La réaction de Jonathan Meese fait apparaître plus clairement les contours d'un autre « Richard Wagner », qui était déjà présent sur la scène, dans les négociations entre metteurs en scène et publics, et entre les publics entre eux : celui d'un « Richard Wagner » artiste praticien de « l'iconoclasm », cette pratique d'image qui consiste à rafraîchir les icônes en acceptant de se propulser dans l'incertitude nécessaire à un véritable renouvellement. Une partie de son public demande au festival non seulement d'hériter de Wagner en respectant ses œuvres par l'excellence musicale, mais également d'hériter de son avant-gardisme dans la mise en scène. Or Jonathan Meese, même s'il fait figure de poids plume auprès de Richard Wagner, est doté de compétences et d'appuis suffisamment importants pour mettre à nouveau à l'ordre du jour cet autre cahier des charges du Festival. Nous allons dans le prochain chapitre montrer comment Jonathan Meese, en parvenant à se brancher à « Richard Wagner », avait paru un allié potentiel aux intendantes des *Festspiele* et en particulier à sa directrice, Katharina Wagner. Hériter de « Richard Wagner » s'avère finalement bien plus périlleux qu'il ne le semblait.

CHAPITRE 2

LE PROJET D'UN *PARSIFAL*

PAR JONATHAN MEESE À BAYREUTH

Résumé : Ce chapitre présente le contexte de l'offre faite en 2012 à Jonathan Meese par la direction du festival, ainsi que celui du démarrage du projet. Les aspects du travail de Meese relatifs à Richard Wagner sont ici montrés. La description ethnographique du dispositif mis en place par l'artiste pour réaliser ce projet montre les connexions qu'il avait déjà établies avec le monde du théâtre et de l'opéra.

Jonathan Meese, metteur en scène à Bayreuth ? La plupart des critiques et les différents publics ont eu d'abord du mal à y croire. Si bien que l'annonce en 2014 de la rupture de contrat entre le festival et l'artiste a été saluée par une polémique somme toute raisonnable – ce qui, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, a poussé l'artiste à déployer des efforts considérables pour démontrer que sa position n'était pas si faible qu'il paraissait.

Tout semble a priori séparer Richard Wagner de Jonathan Meese : les institutions qui les soutiennent et leurs publics n'ont en effet que peu en commun. Pourquoi et comment – l'idée de cette rencontre a-t-elle pu germer – et comment Jonathan Meese a-t-il pu sérieusement accepter ce projet, pourtant apparemment si loin de son aire d'expertise ?

Force est de constater que l'effet produit par l'annonce de cette collaboration, qui devait avoir lieu en 2016, a montré que les deux figures publiques de Wagner et de Meese entrent efficacement en résonance : radicalité, démesure de la production, contraste des vocabulaires esthétiques... mais aussi potentiel de leurs différences en termes d'affiliation institutionnelle. Dès le démarrage, J. Meese tourne pour ainsi dire le stigmate en distinction, laissant entendre que son inexpérience et que sa naïveté est un atout pour renouveler le genre. Pourtant, ce récit

n'est bien évidemment pas suffisant pour comprendre ce que cet événement nous apprend à la fois sur Meese et sur le Festival de Bayreuth, et par extension sur Richard Wagner aujourd'hui. L'enjeu du chapitre revient donc à comprendre les « branchements¹⁴⁷ » entre Meese et Wagner, la manière dont ces deux figures sont d'ores et déjà en rapport lorsque l'annonce de leur collaboration surgit. Nous commencerons par passer en revue ce contexte du côté de l'artiste contemporain, pour ensuite nous pencher sur les enjeux que constitue cette collaboration pour le festival. Enfin, nous démontrerons, grâce au récit ethnographique de la première réunion de l'équipe de production mise en place par Meese, que celui-ci est déjà inséré dans un solide réseau dans le monde de l'opéra, grâce à ses expériences précédentes – ce qui nous permettra de faire la transition avec la partie suivante de la dissertation, qui s'intéresse aux processus de conception. Nous verrons que dès les premiers contacts, les échanges entre les membres de l'équipe sont révélateurs de la configuration des « forces en présence » dans ce projet sous tension.

I — SIGNES AVANT-COUREURS, MEESE ET LE PARSIFAL AVANT L'OFFRE DU FESTIVAL DE BAYREUTH

Meese est révélé au grand public par des travaux d'installations lors de la Biennale d'art contemporain de Berlin. Il est alors déjà soutenu par la galerie CFA. Ses travaux de collage mêlent les images de la culture populaire des années 1980, en particulier les films de genres, avec des images et des figures de « méchants », celle de films, mais également celles liées à la grande époque du fascisme européen. Ces collages prennent aussi la forme d'installations, qui servent de cadre à des performances : l'artiste les barbouille de mots et de slogans ambivalents, appelant à la révolution par l'art, dans une approche qui comporte un air de famille avec la poésie dada. La naïveté des assemblages et de ses messages le fait passer pour un artiste d'art brut. Nous sommes loin de l'esthétique associée habituellement à Richard Wagner. Pourquoi et comment ces attachements s'opèrent-ils entre les deux artistes ?

¹⁴⁷ La notion de branchement fait référence ici à la théorie de l'acteur-réseau et aux chaînes de médiations ont les acteurs ont besoin pour agir et pour exister – ici, Meese et Wagner se trouvent liés pour se faire exister plus l'un l'autre. Voir pour une clarification sur ces termes l'article d'Antoine Hennion et Alexandre Monnin, « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements », *SociologieS*, 25 juin 2013.

1. Comment Jonathan Meese s'attache Richard Wagner

La figure de Wagner apparaît tôt dans l'œuvre de l'artiste contemporain Meese. Ses « listages de héros » (*Heldenlistung*) nous donnent des indices sur l'univers de référence dans lequel il a développé son œuvre¹⁴⁸. L'éditeur de ses « écrits choisis¹⁴⁹ » a consacré une section à ce type de document, qui comme ses manifestes sont destinés à être le support d'une performance. Meese fait une liste au fil de la plume – ou plutôt de son stylo bille – qui regroupe ses « héros », les figures importantes pour lui, celles qui apparaissent comme citations dans ses œuvres. On y retrouve en bonne place les figures du fascisme : les méchants de l'histoire y apparaissent parmi ceux des films de genre qui obsèdent le jeune Meese, qui se repasse en boucle certains chefs-d'œuvre – *Mad Max*, *Zardoz*, *Orange mécanique* ou encore *Les 120 jours de Sodome*. Or on retrouve dans cette liste Richard Wagner, le Festival de Bayreuth, et *Parsifal*.

Explorons quatre pistes pour expliciter cette proximité entre les deux artistes : au regard des autres références de la liste, d'abord, Meese utilise le caractère subversif de Wagner, personnage qui fut associé au mouvement nazi – certes, pas par ses agissements propres, mais par ceux de sa belle-fille et par l'adoration que lui portait Adolf Hitler¹⁵⁰. Meese est inspiré par le mouvement punk – il est d'ailleurs un fan inconditionnel du groupe D.A.F.¹⁵¹. Ce groupe provocateur, aux lignes mélodiques électro-punk simplistes, est très loin là aussi de l'esthétique fasciste. Pourtant, son leader se rendit célèbre par son penchant envers le salut de Mussolini – l'un de leurs titres les fameux s'intitule *Der Mussolini* (1981)¹⁵². C'est par provocation, dans un geste que le sociologue du mouvement punk, Dick Hebdige¹⁵³, a rapproché de l'obtus de Barthes¹⁵⁴ ou encore de la *Verfremdung* de Brecht¹⁵⁵, que ces figures font irruption dans ces

¹⁴⁸ Il s'agit là d'un type de d'œuvre et de performance caractéristique de l'artiste ; je rapporte au chapitre 11 le récit de l'une de ces performances par l'historien de l'art Roberto Ohrt, et j'analyse cette pratique comme acte de *name dropping* et comme moyen de composition d'une atmosphère.

¹⁴⁹ Jonathan Meese, *Ausgewählte Schriften zur Diktatur der Kunst*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2012.J. Meese, *Ausgewählte Schriften zur Diktatur der Kunst*, op. cit.

¹⁵⁰ Winifried Wagner aida Hitler à accéder aux milieux politiques, et le festival servira de caution idéologique et de matériaux de propagande au régime national-socialiste, voir Frederic Spotts, *Bayreuth: eine Geschichte der Wagner-Festspiele*, München, Wilhelm Flink, 1994.F. Spotts, *Bayreuth*, op. cit.

¹⁵¹ L'acronyme signifie « *Deutsch Amerikanische Freundschaft* » [Amitié Germano-Américaine] et rappelle de manière cynique la période durant laquelle les États-Unis étaient en paix avec l'Allemagne nazie.

¹⁵² Martin Rehfeldt, *Die perfekte Provokation. „Der Mussolini“ von DAF*, <https://deutschelieder.wordpress.com/2012/02/27/daf-der-mussolini/>, 26 février 2012, (consulté le 31 août 2018).

¹⁵³ Dick Hebdige, *Sous-culture : Le sens du style*, Paris, Découvertes, 2008 Chap. 7 et 8.

¹⁵⁴ Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Seuil, 1992.

¹⁵⁵ Bertolt Brecht et Jean Tailleur, *Petit organon pour le théâtre ; (suivi de) Additifs au Petit organon*, Paris, l'Arche, 1990.

dispositifs de créations, qu'elles sont désacralisées, que les tabous sont brisés : la provocation vise à la fois ceux qui voudraient leur interdire toute présence, et ceux qui en chérissent le souvenir. Un *defacement*¹⁵⁶ qui fait grincer un secret public : une grande partie d'une génération précédente d'Allemands a exulté en masse face à ces symboles. Cependant, il s'agit là, dans le cas de Meese, d'une double pirouette : non seulement il écorne le personnage de Wagner en l'intégrant dans ses montages punks, mais il piétine également la tradition punk selon laquelle la musique savante – et le grand art, d'une manière générale – sont considérés comme l'ennemi à abattre. « *Tous mes collègues pensent que Wagner est le dernier des derniers* », me dira un jour Jonathan Meese – alors qu'il prétend lui vouer la plus sincère admiration.

Seconde piste : les noms de héros – cette fois dans un sens plus conventionnel – apparaissent dans le « listage » de Meese au voisinage de films dans lesquels les figures héroïques jouent un rôle clé – et en particulier *Parsifal*. Wagner a inspiré l'esthétique du cinéma contemporain, et en particulier certains genres cinématographiques – *heroic-fantasy*, *space opera*, sagas chevaleresques, les références à Wagner sont souvent assumées par les réalisateurs de ces chefs-d'œuvre du cinéma populaire¹⁵⁷ qui fascine la génération de Jonathan Meese. Son réalisateur préféré, John Boorman, auteur de *Zardoz*¹⁵⁸ et de *Excalibur*¹⁵⁹, se réfère dans les interviews à son inspiration wagnérienne. L'idéal chevaleresque, repris dans diverses variantes, alimente les rêves d'action émancipatrice des adolescents en leur fournissant des *role models* particulièrement captivants.

Continuons à spéculer sur les raisons de ce rapprochement : selon une troisième piste, on peut distinguer quatre facettes du personnage de Richard Wagner lui-même et la légende qui l'entoure, qui entrent en résonance – ou analogie – avec le personnage que bâtit Jonathan Meese. On peut citer d'abord la dimension « rebelle » de la figure de Richard Wagner, anarchiste à Dresde (durant un laps de temps certes limité) et considéré à l'époque comme un

¹⁵⁶ Michael Taussig, *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*, Palo Alto, Stanford University Press, 1999.

¹⁵⁷ Pour une vision panoramique de la postérité de Wagner dans les arts populaires et dans la littérature, voir le travail de collecte dirigé par Timothée Picard, *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles, ACTES SUD, 2010, 2469 p.

¹⁵⁸ John Boorman, *Zardoz*, États-Unis, 1974. J. Boorman, *Zardoz*, *op. cit.*

¹⁵⁹ John Boorman, *Excalibur*, États-Unis, 1981.

terroriste de la musique¹⁶⁰. Autre facette, celle de Wagner comme énonciateur de ses propres théories et fictions d'art : peu d'artistes ont autant écrit sur leur propre expérience de création et explicité avec autant de soin leur posture artistique... tout en versant dans une autoglorification qui apparaît le plus nettement dans son autobiographie¹⁶¹. Autre air de famille : Wagner comme créateur d'œuvres immenses et multimodales, transgressant les frontières disciplinaires, à la fois musicales et théâtrales, fut théoricien et praticien de « l'œuvre totale » (*Gesamtkunstwerk*)¹⁶². En tant que créateur prolifique, bien que se distinguant de manière évidente par les procédés et le style, Meese lui-même peut se rapporter, dans sa manière de créer par l'application de motifs, à un héritage de Richard Wagner¹⁶³.

2. Un premier *Parsifal* à l'opéra : *Jonathan Meese ist Mutter Parsifal*

Stratégique ou non, cette référence répétitive à Richard Wagner, inhabituelle dans le milieu de l'art contemporain allemand, au début des années 2000 comme aujourd'hui, étonnante de la part d'un jeune artiste provocateur alors en pleine ascension sur le marché international de l'art, a suscité la curiosité et l'intérêt d'une institution du monde lyrique : en 2005, Meese est invité à présenter « son » *Parsifal* dans l'un des plus grands opéras de Berlin, le *Staatsoper*.

La performance de ce premier *Parsifal* de Meese, intitulé *Jonathan Meese ist Mutter Parsifal* eu lieu en parallèle avec une première du même opéra sur la grande scène de l'opéra national : la mise en scène est de Bernd Eichinger – il est aussi le réalisateur d'un film de fiction aussi populaire que polémique sur A. Hitler, *La Chute*¹⁶⁴; l'orchestre est dirigé par Daniel Barenboim. La musique est retransmise en direct par des haut-parleurs dans la « réserve », une vaste salle en sous-sol. Pendant les six heures que dure l'opéra, pauses comprises, Jonathan Meese propose de nouvelles variations sur le format de ses performances

¹⁶⁰ Voir notamment les attaques du critique Hanslick Julien Labia, « Eduard Hanslick, le premier et le dernier antiwagnérien ? » dans Alain Corbellari et Christophe Imperiali (eds.), *Wagner et les philosophes*, Lausanne; [Paris, l'Âge d'homme, 2017.

¹⁶¹ Richard Wagner, *Ma vie (1870-1880)*, traduit par Dorian Astor, Paris, Perrin, 2012.

¹⁶² Timothée Picard (ed.), *L'art total: grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2006.

¹⁶³ Meese hérite en cela d'une tradition de la performance pour laquelle le Black Mountain College joua un rôle central, avec notamment en 1952 la performance « sans titre » de John Cage. Pour une histoire de la performance au Black Mountain College, se référer à RoseLee Goldberg, Christian-Martin Diebold et Lydie Echasseriaud, *La performance: du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2012, Chap. 6 .

¹⁶⁴ Oliver Hirschbiegel, *Der Untergang*, Allemagne, 2004.

habituelles, cette fois-ci avec le soutien d'un opéra pour lui fournir des costumes, le maquillage et l'éclairage.

Une journaliste à l'époque décrit la performance à laquelle elle a assisté, restituant la scénographie et faisant passer l'atmosphère de manière remarquable :

« The stage was dominated by an enormous, walk-in bust of Wagner crowned by a pointed cap that made him look like a Smurf. For the overture Meese shut himself inside Wagner's head along with a Meese puppet with a giant cock, dressed in a tracksuit top. A video projection allowed the audience to see the artist taking time out for a fortifying meal of sausages (the famous Berliner Knackwurst), hard-boiled eggs and red wine. 'Chow down, comrade!' Slowly he began to recite, interrupting himself to drink and eat, award a medal to the Meese puppet and shower kisses on its significant part while screaming 'Solitude is your sixth puberty!' When he emerged from the bust, his rhetorical and gestural repertoire really got going, and included excerpts from Nazi speeches, Akhenaton, Hitlerian drivel, Saint-Just, Germanic legends and Templar Egyptology – a scrap heap of myths served as a collection of spare parts from which a mixture of male war lust and violent fantasy was assembled.¹⁶⁵ »

L'artiste crée sur scène, fait un spectacle de son action de peindre sur de vastes toiles, interagissant avec une installation préparée à l'avance. La scénographie est dominée par un immense buste de Richard Wagner, pourvu d'une porte, à l'intérieur duquel l'artiste s'enferme par intervalles. Un écran géant permet au public de suivre l'action à l'intérieur, filmée par un caméraman. La scénographie est constituée d'objets qui sont plus ou moins familiers à l'artiste. Parmi eux, des sculptures anthropomorphiques produites pour l'occasion, modifiées au cours des performances successives. Il consomme une quantité dionysiaque d'alcool et de nourriture, se lance dans de longues tirades improvisées sur Richard Wagner, sur l'art, sur le *Parsifal*, sur sa mère – thème habituel de l'artiste, qui entre singulièrement en résonance avec le récit de l'opéra en question. Il échange avec ces mannequins des pièces de costumes, joue avec les accessoires – ou les laisse agir sur les situations théâtrales qui se trouvent créées par cette création sur l'instant.

Il continue pendant les pauses : le public de l'opéra vient alors voir ce qui se passe au sous-sol. Nike Wagner lui rendra ainsi visite, un fait remarqué et souvent cité par les journalistes :

¹⁶⁵ Sarah Khan, « Jonathan Meese ist Mutter Parzival », *Frieze*, mai 2005, n° 91, mai 2005. http://www.frieze.com/issue/article/jonathan_meese_ist_mutter_parzival/ (Consulté le 14/10/13)

la rencontre de l'artiste avec la descendance de Richard Wagner – et l'intérêt marqué par cette dernière à son égard – est importante dans l'attachement qui est opéré alors par cette opération artistique d'héritage. Ceci permet en effet de disqualifier les critiques qui ne verraient dans cette performance qu'un « *Persiflage* », une parodie critique de l'œuvre.

L'évènement est un grand succès pour l'artiste. Dans le public, une quarantaine de personnes, dont son ami l'artiste metteur en scène Christoph Schlingensiefel. La journaliste du magazine *Frieze* rapporte que durant les six heures que dure la performance, le public était confortablement installé avec profusion de coussins, et qu'une soupe de pois était offerte, avec du gâteau à la crème avec des cerises « *on top* ». Comme d'habitude dans les performances de l'artiste, le public est libre d'entrer et de sortir à sa guise de la salle. C'est aussi la première coopération de l'artiste avec celui qui deviendra son photographe attitré – et qui jouera un rôle important par la suite dans ses processus de création digitaux : Jan Bauer. Envoyé par une agence pour photographier la première, celui-ci reviendra pour les trois performances, captivé par les images et par l'énergie de l'artiste.

Les critiques ont été dans l'ensemble très positives comme celle de cet autre journaliste local, qui attribue à l'artiste une intelligence dramaturgique aiguë – bien qu'inhabituelle et difficile à saisir –, reconnaissant en même temps que la performance exige de ses spectateurs un certain *background* préalable, un attachement soit à Jonathan Meese, soit à Richard Wagner – et de préférence, les deux en même temps :

« Après le premier acte, la salle n'était plus qu'à moitié pleine. Celui qui restait était soit un fan inconditionnel de l'artiste, ou bien il connaissant l'œuvre de Wagner suffisamment bien, pour reconnaître dans toutes les monstruosité – dans les épées brandies sans fin avec fureur, dans les pénis de bronze et les squelettes, dans les nombreux gestes infernaux, dans le fameux arsenal de gestes de Meese qui lui viennent des mythes allemands, dans sa peinture-mucus expressive – la manière intelligente avec laquelle l'artiste s'est confronté à cette œuvre cérémonielle théâtrale [*Bühnenweihefestspiel*].¹⁶⁶ »

¹⁶⁶ « Nach dem ersten Akt war es nur noch halb voll. Wer blieb, war entweder eingefleischter Meese-Fan, oder er kannte Wagners Werk gut genug, um in all den Monströsitäten, den endlos empor gehaltenen Schwertern, den Bronze-Penissen und Skeletten, den vielen hohlen Gesten, dem wohlbekanntem Meese-Arsenal aus deutschen Mythen, Genieschwulst und expressivem Malschleim zu erkennen, wie intelligent sich der Künstler doch mit dem Bühnenweihefestspiel auseinander gesetzt hat. » Sebastian Preuss, « Mutter Meese, Mutter Parzival », *Berliner Zeitung*, 19 mars 2005, <https://www.berliner-zeitung.de/mutter-meese--mutter-parzival-15803192>.

Le journaliste, familier de l'œuvre de Meese, mais également de celle de Richard Wagner, articule en effet la musique avec la performance de l'artiste et semble touché de l'égard avec lequel Meese traite R. Wagner, retiendra dans son court article ce point d'orgue de la première.

« Alors que Amfortas [le roi du Graal dans le Parsifal] râle de douleur sur sa blessure en sang, Meese s'élève dans une révélation au monde : « Richard Wagner est le plus grand », crie-t-il, « Il est sa propre loi. Sa musique s'aime d'ailleurs elle-même ».¹⁶⁷

En rendant cet hommage, certes grandiloquent, mais avec son accent caractéristique de sincérité naïve, Jonathan Meese plaide son allégeance au maître. Un DVD, produit par une équipe engagée par la galerie berlinoise de l'artiste, CFA, documente une partie de la performance : le montage n'en retiendra malheureusement qu'une heure et demie. La pièce est cependant souvent citée dans les années qui suivent : elle est montrée en 2014 lors de la dernière exposition de Jonathan Meese à CFA, elle est souvent évoquée après l'annonce de l'engagement de J. Meese par le Festival de Bayreuth¹⁶⁸.

3. Jonathan Meese, artiste rattaché à une tradition par l'histoire de l'art

L'artiste inscrit son travail, par ces références explicites, dans un certain domaine de l'art, dans un espace¹⁶⁹ déjà ouvert par d'autres. Jonathan Meese est un artiste radical qui s'inscrit dans une tradition, une tradition de radicalité déjà bien présente dans la tradition romantique. Lors d'une rencontre sur le thème « Opéra et Politique » dans le studio d'un autre opéra, le Deutsche Oper, le 22 novembre 2015, le compositeur, dramaturge, et historien du théâtre lyrique Aribert Reimann prend la parole après Meese. Celui-ci vient de proférer une de ses tirades équivoques sur l'art et sur le *Parsifal*. L'historien, répondant à la question de l'animateur

¹⁶⁷ « Während Amfortas im Schmerz seiner blutenden Wunde röchelt, steigert sich Meese in ein ekstatisches Weltbekenntnis: "Richard Wagner ist das Höchste", schreit er. "Er ist sein eigenes Gesetz. Seine Musik liebt sich doch selbst." » *Ibid.*

¹⁶⁸ Elle est également prise au sérieux par certains auteurs : Philippe Godefroid, dans un livre paru en 2017 sur Parsifal et la mise en scène, le cite en introduction parmi les mises en scène marquantes de cette œuvre, y incluant une photographie de la performance. Philippe Godefroid, *Essai sur le théâtre wagnérien: mises en scène et réception de Parsifal*, Paris, L'Harmattan, 2017.

¹⁶⁹ J'emprunte ce terme à Pierre Francastel, qui avait utilisé celui d'"espace plastique" pour caractériser les dispositifs ayant donné forme à la peinture de différentes époques. Ce concept a l'avantage de placer l'œuvre à la charnière entre l'artiste et sa réception : c'est par la forme des œuvres que cet espace est créé, et c'est par cet espace que les œuvres prennent leur forme. *Peinture et société: naissance et destruction d'un espace plastique : de la Renaissance au cubisme (1951)*, Paris, Denoël, 1994.

de la rencontre, affirme qu'il n'est pas si surpris par le personnage Meese : il reconnaît en lui une figure comme il y en a eu « depuis toujours » sur la scène de l'art allemand. En inscrivant l'artiste dans une tradition, il met en valeur l'attachement de Meese à un ensemble de structures et de moyens institutionnels, sans lesquels il ne pourrait pas être mis en action avec ce succès. Cette démarche a été également entreprise par l'artiste et historien d'art Robert Eikmeyer, proche collaborateur de J. Meese, éditeur de ses écrits, et qui lui a consacré une thèse de doctorat¹⁷⁰. La propension de cet historien à citer Schiller pour expliciter la relation entre « art » et « jeu », centrale dans le dispositif de la « dictature de l'art » clamée par l'artiste, relève de ce même régime d'attachement et de valorisation. Celle-ci passe par la référence académique, et elle installe Meese dans un espace de justification, une « cité »¹⁷¹ déjà bien aménagée et rendue robuste par le succès d'un influent prédécesseur.

L'opération de ce type la plus consistante et la plus audacieuse qu'il m'ait été donné d'observer durant mon travail d'ethnographie est celle qu'a conduite l'historienne d'art américaine Pamela Kort en invitant Meese à se produire en performance dans le cadre de son exposition *Artists and Prophets*¹⁷² au Musée d'art moderne de Prague en 2015¹⁷³. Ce fut pour elle un enjeu important de ramener Jonathan Meese à une tradition esthétique – l'historienne va cependant plus loin en proposant un rapprochement entre tradition esthétique et tradition spirituelle. Elle donne l'artiste J. Meese comme l'intercesseur auprès de nous d'un double héritage, lui procurant une place de choix dans son dispositif de connaissance. Ce geste de catégorisation est intéressant à plusieurs égards : il nous donne un aperçu de la manière dont travaillent les historiens de l'art, de leurs pratiques de production de savoir ; cet aperçu est donné, dans ce cas, enrichi d'un contexte spécifique avec notamment l'arrivée attendue de l'évènement du Parsifal de Meese à Bayreuth ; de plus, nous bénéficions de l'enquête anthropologique de l'historienne, qui file la matière d'une histoire de l'art contemporain bien particulière. Un art contemporain qui aurait puisé à la source des mystiques, et en particulier des mystiques allemands du 19^e, ces « prophètes aux pieds nus » qui sillonnent l'Allemagne et

¹⁷⁰ Robert Eikmeyer, *Kunst = Kunst*, Staatlichen Hochschule für Gestaltung, 2015.

¹⁷¹ Pour reprendre le concept développé par Laurent Thévenot et Luc Boltanski dans *De la justification : les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

¹⁷² Pamela Kort et Max Hollein, *Artists & Prophets: A Secret History of Modern Art 1872-1972*, Köln, Snoeck, 2015.

¹⁷³ Nous allons la rencontrer à nouveau plus tard dans ce chapitre. Spécialiste de l'art allemand du 19^e siècle, elle fut associée au projet Parsifal à un stade précoce de la conception de la mise en scène.

l'Europe ; les plus charismatiques d'entre eux créent des communautés et attirent un public varié – et en particulier les artistes de leur temps.

L'exposition muséale est un dispositif argumentatif déjà entièrement cristallisé, une démonstration dans laquelle le visiteur est confronté à des œuvres et à des documents originaux, à la fois compte-rendu structuré d'enquête et dispositif exposant un cas. L'exposition *Artists and Prophets* est créée à la Schirn Kunsthalle de Frankfurt en 2015 ; elle voyagera ensuite à Prague, toujours en 2015. Elle regroupe plus de cinq cents pièces – et elle est accompagnée d'un catalogue comprenant de nombreux textes, qui présentent les différents artistes et prophètes présentés. La narration, chronologique, est aussi celle de l'enquête menée par l'historienne. Des premières œuvres du mystique allemand aux pieds nus Karl Wilhelm Dieffenbach à celles de Immendorf et de Hundertwasser, en passant par Nagel, Kupka, Baader, E. Schiele ou encore J. Beuys, les attitudes et les œuvres des « prophètes au pieds nus » sont mêlées à celles d'artistes modernes et contemporains, et les traces de leurs correspondances et de leurs emprunts respectifs sont exposées par des références mises en vitrine : lettres, photographies attestant de leurs liens d'admiration, de fréquentation ou d'amitiés.

J'assiste à la seconde exposition, au musée d'art moderne de Prague – c'est à l'occasion du vernissage de celle-ci que Jonathan Meese est invité en tant que « performer ». Il déploiera sa performance dans une installation produite à cet effet : douze toiles peintes, tableaux grand format produits pour l'occasion, dédiées à douze prophètes et artistes présentés dans l'exposition de Pamela Kort, sont exposées sur des chevalets géants, installées dans la large salle rectangulaire au rez-de-chaussée du musée. Au milieu de ce cercle trône une boîte en bois sans plafond de six mètres sur deux, recouverte de documents agrafés et de graffitis de l'artiste. À l'intérieur de la boîte, un bureau encombré de bibelots bon marché et de jouets, et surtout une douzaine de téléphones aux formes fantaisistes : Jonathan Meese est censé entrer en communication avec les prophètes durant sa performance. Les visiteurs pourront entendre la performance retransmise par un micro, et la regarder soit à travers des oculus fichés dans les parois en bois, ou par-dessus, installés sur les coursives surplombant sur quatre étages l'espace central du bâtiment où l'installation est mise en place.

Peu après, Pamela Kort donne une visite pour les mécènes du musée d'art moderne de Prague, à laquelle je suis convié avec le reste de l'équipe de Meese. Nous montons tous au troisième étage du bâtiment, et nous arrivons dans une vaste salle carrée, en haut des murs de

laquelle sont accrochés des découpages de carton noir, faits par Karl Wilhelm Dieffenbach (1851-1913). Pamela commence par raconter l'histoire de ce prophète autoproclamé, jeune allemand « qui n'a pas porté de chaussures durant toute sa vie d'adulte. À la fois prophète, vivant de la charité de ses mécènes, et artiste, comme en témoignent ces œuvres, il serait l'archétype du prophète-artiste, vivant selon des principes choisis dans une communauté regroupée autour de lui, réunissant spiritualité et art. Le collectionneur, qui a prêté les œuvres accrochées, est dans l'assemblée. En tant que prophète et producteur d'images, Dieffenbach occupe une place centrale dans le dispositif, un point de départ pour le raisonnement de l'historienne. Ces prophètes, qui offraient leurs révélations non pour de l'argent, mais pour elles-mêmes, en tant que « révolutionnaires de l'ordre social », ont eu un « effet profond sur le développement de l'art moderne en Europe ». L'utilisation de pratiques corporelles visant à transformer la perception humaine, en particulier certaines ascèses, a été adoptée par ces artistes en tant que moyens esthétiques inscrits dans le corps. Pamela Kort affirme qu'il s'agirait là d'une « histoire secrète », phrase que l'on retrouve à la première page de l'introduction du catalogue. C'est au moment de son allocution publique, lors de l'ouverture officielle qui suit cette visite, que l'historienne et curatrice Pamela Kort explicite l'invitation faite à Jonathan Meese. Cet artiste est présenté comme le dernier héritier d'une lignée d'artistes mystiques.

On voit que Pamela Kort, autant historienne qu'historienne de l'art, en cherchant les lignes permettant de dérouler par son analyse les moteurs de l'évolution des formes et des pratiques de l'art, continue de tisser de nouveaux liens entre des personnages, des œuvres et des événements de l'histoire, entre Jonathan Meese et Richard Wagner, en cherchant les médiations qui font tenir les « espaces plastiques » : ici par exemple, la spiritualité et les moyens explorés par les nouveaux prophètes aux pieds nus au 19^e siècle en Allemagne. En invitant Jonathan Meese à faire une performance, le posant en tant que dernier artiste prophète en date – son apparence de Jésus Christ et ses discours sur l'art qui confinent à une forme de spiritualité agnostique – Pamela Kort met aussi en valeur une certaine manière de faire de l'histoire. La teneur de la performance est éloquente à cet égard : Meese prétend entrer en contact avec ses illustres prédécesseurs – performativement du moins –, par *Visiontelefon*, comme l'indique le sous-titre de sa performance. Il « parle au téléphone » avec les prophètes, mais surtout il instaure un contact avec la qualité « prophétique » de ces personnages, dont l'aura, et d'une certaine manière, « l'esprit », resurgit effectivement dans l'actualisation charismatique qu'en propose l'artiste.

En allant chercher dans le passé un chemin qui éclaire un phénomène présent dans l'art contemporain, Pamela Kort joue à un double jeu, un jeu ambivalent : à la fois trouver et maintenir un réseau de références¹⁷⁴ qui parvienne à assurer la scientificité de son entreprise, une scientificité qui amène, par le dogme toujours présent de l'objectivité, qu'elle n'a « pas inventé » ces faits et ces corrélations ; dans le même temps, de manière plus pertinente peut-être, il s'agit de montrer que ce passé est en résonance avec le présent, et donc que le phénomène qui l'a interpellée dans son expérience de l'art.

Les médiateurs particulièrement actifs que sont les critiques, les historiens de l'art et les institutions muséales, mais aussi l'institution de l'opéra lors de la performance *Jonathan Meese ist Mutter Parzifal*, travaillent ensemble à conférer à Jonathan Meese une certaine autorité pour des opérations plus importantes, plus centrales dans le domaine partagé de l'art allemand – et en particulier dans un croisement qui mêle étroitement art et spiritualité profane. On voit cependant qu'ils ne le font que parce Jonathan Meese leur offre certaines possibilités en retour. Meese se trouve en effet « connecté » à l'univers de la culture allemande et à celui de Richard Wagner grâce à un habile positionnement qui lui permet de conforter sa présence auprès de plusieurs sources – des sources plus fraîches, comme celles de la sous-culture punk ou de la pop culture. Et ces médiateurs reçoivent par cette collaboration une part de cette puissance d'art. Nous allons voir que l'invitation du Festival de Bayreuth faite à Meese répond à un pacte implicite de même ordre.

II — L'ANNONCE FAITE À MEESE : CIRCONSTANCES D'UN APPARENT PARADOXE

L'annonce faite à Meese par la direction du festival a été documentée par Jan Bauer à plusieurs reprises, dans le style habituel de roman photo de propagande qu'il déploie sur son site web. L'histoire se prête remarquablement bien à cette publicisation parce qu'elle implique

¹⁷⁴ Voir sur ce point le fameux article de B. Latour sur le topofil, *L'espoir de Pandore : pour une version réaliste de l'activité scientifique* (Paris: Éd. la Découverte, 2007, chap. 1), ou l'article original : Le topofil de Boa Vista ou la référence scientifique -montage photo-philosophique, *Raison Pratique* n°4 pp.187-216, 1993. Accessible en ligne : <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/53-BERLIN-PEDOFILpdf.pdf>

des personnages et un lieu célèbre : la famille Wagner elle-même, le théâtre des *Festspiele* à Bayreuth, son parterre et son célèbre buste de Richard Wagner.

La première image est une photo de Katharina Wagner et de l'artiste en 2012. Elle est au seuil de la maison de l'artiste, en train de lui parler. Celui-ci semble songeur, espiègle, comme si l'arrière-petite-fille du compositeur venait à l'instant de lui annoncer son intention de l'engager à mettre en scène le *Parsifal*.

La seconde série de photographies a été prise à Bayreuth, quelques mois plus tard. On le comprend par les plans photographiés en extérieur, le cliché le plus classique de touriste à Bayreuth, devant l'esplanade fleurie de la maison du festival, puis un autre devant le buste de Richard Wagner. Cinq photographies racontent une scène : celle de la signature du contrat entre le festival et l'artiste (fig. 3). On y voit Éva Pasquier-Wagner et Katharina Wagner, arrière-petites-filles du compositeur, qui dirigent alors conjointement le festival, et Jonathan Meese. L'ambiance sur ces photographies est amusante : ils sourient, semblent un peu tendus lors de la signature, et tout à fait euphoriques lorsque l'affaire est faite, ce qui est d'ailleurs souligné par les surtitrages : « Meese est surpris » (par la proposition), « Meese dit OUI » (à ladite proposition), « Le OUI de Meese soulage tout le monde », puis « Meese signe » (ou plutôt dédicace, mais cela s'intègre dans la fiction « propagandiste » qui nous est présentée dans le style habituel de Meese et de son photographe Bauer), et enfin « Les visages heureux de Bayreuth : Meese fait le Parsifal », accompagnée du commentaire : « sous les esquisses historiques de l'opéra de Wagner, Meese prend la décision ». Le Festival de Bayreuth engage officiellement Jonathan Meese pour la création de la mise en scène, de la scénographie et des costumes du *Parsifal* en 2016, la nouvelle sera relayée rapidement par la presse nationale.



Figure 3 – Extraits du site Internet de l’artiste : traduction : « Les visages les plus heureux de Bayreuth : Meese fait le Parsifal ». Jonathanmeese.com (consulté le 30/06/12). Crédit Bureau Meese & Jan Bauer.

L’attitude de Meese dans les clichés qui le montrent devant le festival et devant le buste de Wagner présente un tout autre personnage : habillé de noir, le regard sombre, il pose avec un salut militaire en affirmant sa volonté de suivre les ordres du maître des lieux, ainsi ceux, non sans humour, de sa maman.



Figure 4 – Extraits du site Internet de l’artiste : traduction : « Quand maman dit que je dois faire “Bayreuth”, alors je dois faire “Bayreuth”. » Jonathanmeese.com (consulté le 30/06/12). Crédit Bureau Meese & Jan Bauer.

Comme nous le verrons dans les chapitres consacrés à l’esthétique de l’artiste, ce mélange de roman-photo et d’images inspiré de la propagande fasciste, perfectionné par une expérimentation continue depuis le début de leur collaboration en 2005, prend une nouvelle

dimension lorsqu'interviennent dans le dispositif une institution et un personnage associés eux-mêmes à ce moment de l'histoire allemande : Richard Wagner et le Festival de Bayreuth. Les images présentent Meese dans une rencontre qui tourne à la performance : le personnage créé par des montages de gestes et de situations, situations qui surviennent de son implication avec le monde de l'art et ces institutions. Il joue ainsi à l'artiste – qu'il est part ailleurs. Les déclarations qui accompagnent ces images montrent que le dispositif J. Meese se trouve en position d'intégrer ce nouvel événement dans la « situation », ou la « fiction » permanente qui le rend si singulier.

1. Art et religion : s'inscrire dans le geste radical de Richard Wagner

Sur l'une des images les plus importantes de cette communication, qui sera souvent reprise dans la presse, il nous est ainsi proposé, comme une maxime, une phrase de J. Meese par laquelle il signifie son intention de porter plus loin le geste de Richard Wagner, se posant en continuateur logique de son œuvre : si « Richard Wagner voulait avec le Parsifal affirmer le cœur de la religion par l'art », dit Meese par commentaire interposé, « Jonathan Meese va, avec Parsifal, remplacer le cœur de la religion par l'art » (fig. 5). Ainsi, Jonathan Meese – assisté par son équipe – pose son action comme prolongeant celle de Richard Wagner.

Doit-on prendre cette phrase comme une boutade ironique ou comme le fruit d'une réflexion longuement mûrie et sur un projet visionnaire – et peut-être mégalomane et inquiétant ? La fréquentation assidue des modes de production de l'artiste me permet d'affirmer qu'il s'agit d'une combinaison des deux. Avec cette dernière phrase, nous sommes plongés au cœur d'un projet moderniste sur la question du sacré, de la religion, de l'art, de leur différence, et de la vision de l'opérationnalisation de l'expérience de l'art comme moyen d'action sur les valeurs partagées. Jonathan Meese a en effet commencé dès le début de sa carrière un travail de fictionnalisation de l'expérience de l'art qui trouve son expression – et son moyen d'enquête – dans la production continue de manifestes et de discours proférés lors de performances publiques et de vidéos. Ce travail se caractérise aussi par une position ironiste, position qui n'est pas sans rappeler celle d'un Paul Klee¹⁷⁵, une ironie qui prend pour cible la situation même de l'artiste contemporain. Ainsi, cette ambition de continuer l'œuvre de « Richard Wagner », même si elle prend un aspect bouffon, doit être prise au sérieux, ne serait-ce que par les soutiens institutionnels de l'artiste. Nous allons voir dans la section suivante, avec la

¹⁷⁵ Angela Lampe (ed.), *Paul Klee: l'ironie à l'œuvre*, Paris, Centre Pompidou, 2016.

présentation de l'équipe recrutée pour assister l'artiste dans sa tâche, que le dispositif artistique convoqué ne peut être accusé de dilettantisme – même si l'attitude même comporte la revendication d'une approche artistique qui se différencie du « travail » de mise en signification qui marque l'esthétique wagnérienne et les médiations qui ont cours dans son espace-temps. Dans sa grandiloquence, cette affirmation met aussi en valeur l'écrasante attente placée sur l'artiste, suite au jeu de contingences qui ont déclenché son engagement. Un défi qu'il est prêt à relever, grâce à l'attitude de « soldat de l'art » dans laquelle il se place et qui, de concours avec la position ironique, l'autorise à prendre cette mission sans pour autant crouler sous cette responsabilité. Il ne fait qu'obéir à « l'art », à sa « maman », et bien entendu, à « Richard Wagner ».¹⁷⁶



Figure 5 – « Richard Wagner voulait avec Parsifal, affirmer le cœur de la religion au moyen de l'art. » Image extraite du site web de l'artiste, jonathanmeese.com (accédée le 30/06/2012). Crédit Bureau Meese & Jan Bauer.

2. Le contexte de l'annonce de l'engagement de J. Meese

Nous venons de l'évoquer, pour Jonathan Meese, comme pour le Festival de Bayreuth, cet engagement est une opportunité et un risque conséquent. L'artiste n'a jamais à ce jour, on l'a vu, mis en scène un opéra. Il a collaboré avec Frank Castorf au théâtre, à la Volksbühne, pour la création des scénographies de deux spectacles, *Kokain* en 2004 et « *Meistersinger* » en 2006

¹⁷⁶ Voir chapitre 10 pour une analyse détaillée de ce que Meese décrit sous le terme de « dictature de l'art ».

– l’opéra de Wagner dans une version *Regietheater*, réassemblée et sans chanteurs. J. Meese a également mis en scène et participé sur scène à une pièce de théâtre – ou plus justement, à une performance – intitulée *De Frau (Dr. Poundaddylein - Dr. Ezodysseusszeusuzur)*, durant laquelle huit personnages improvisaient durant six heures. Cette pièce a été jouée six fois à la Volksbühne. En 2011, il est embauché en tant que scénographe par Pierre Audi, un metteur en scène d’opéra. Meese produira avec lui deux scénographies, celle d’un opéra de Wolfgang Rihm intitulé *Dionysos* au festival de Salzbourg ; puis une autre à Paris en 2013, avec l’opéra *Médée*, au Théâtre des Champs-Élysées.

La situation de l’artiste dans le monde de l’art contemporain allemand est, nous l’avons vu, bien établie. L’artiste fait partie des célébrités du monde de l’art, connues par le grand public allemand, son œuvre est enseignée dans les universités d’art ; il est adoré par certains, détesté par d’autres. Ses procès pour ses performances de « salut hitlérien » ont déclenché de véritables battages médiatiques, dont il est ressorti vainqueur, devenant par-là héros controversé de la liberté d’expression en art – et faisant jurisprudence¹⁷⁷. En 2007, avant la crise financière, sa côte est au plus haut. Les catalogues d’expositions et les livres entre 2004 et 2011 témoignent d’une activité intense, avec quarante-neuf publications en huit ans¹⁷⁸. En 2012, alors que je démarre l’enquête, il ressort de mes premiers entretiens informels auprès de mes amis et informateurs en Allemagne, alors que je leur annonce mon projet, que Meese est non seulement célèbre, mais qu’il est pressenti comme « le prochain Christoph Schlingensief »¹⁷⁹. Nous allons voir que cette comparaison n’est pas anodine.

Alors que l’annonce de l’engagement de Meese intervient, le Festival de Bayreuth est en train de préparer le bicentenaire de la naissance de Richard Wagner. Une production du *Ring*, un cycle de quatre opéras, a été commandée à Frank Castorf, le metteur en scène qui avait engagé Meese pour plusieurs spectacles. Castorf est intendant de la Volksbühne jusqu’en 2017. Rendu célèbre par sa production polémique des *Bandits* de Schiller au début des années 1980, il est considéré aujourd’hui comme un monument du théâtre hérité de l’Allemagne de l’Est. Il

¹⁷⁷ ”Erklärung vor Gericht: Meese gibt Hitlergruß zu“, *monopol*, <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20106997/Auch-Staatsanwaltschaft-Mannheim-ermittelt-gegen-Meese.html>, (consulté le 16 août 2013) ; « Jonathan Meese vor Gericht: Selbst schuld, wer’s ernst nimmt », *die tageszeitung*, (consulté le 16 août 2013)

¹⁷⁸ J. Meese, *Ausgewählte Schriften zur Diktatur der Kunst*, op. cit.

¹⁷⁹ L’artiste metteur en scène Christoph Schlingensief, (1960-2010), a laissé un vide affectif important dans l’espace médiatique allemand. Ami de Jonathan Meese, il a collaboré avec lui à plusieurs occasions. De plus, Christoph Schlingensief est lié à l’histoire récente du festival de Bayreuth, nous allons y revenir.

a passé vingt-cinq ans à la tête de cette institution berlinoise, fondant une esthétique séminale qui mêle théâtre post-dramatique, déconstruction de textes de la littérature (en particulier, la plupart des romans de F. Dostojevski sont passés par sa moulinette théâtrale) et utilisation intensive du dispositif vidéo sur scène. L'engagement de F. Castorf a fait suite à celui de plusieurs autres metteurs en scène de la Volksbühne, C. Schlingensief pour un *Parsifal* en 2004, et T. Baumgarten pour un *Tannhäuser* en 2011. Si les deux productions ont déclenché l'ire des critiques, elles ont également récolté de nombreux éloges. En engageant des metteurs en scène reconnus pour leur excellence dans le domaine du théâtre parlé et leur caractère pionnier – doublé, pour le cas de C. Schlingensief, d'une célébrité qui faisait consensus auprès du grand public et d'un public spécialisé –¹⁸⁰, la direction du festival a manifesté ainsi une évolution dans sa ligne artistique qui reconnaît les développements récents les plus célébrés des arts du spectacle allemands : la passation de pouvoir de Wolfgang Wagner à ses filles Katharina Wagner et Éva Pasquier-Wagner.

3. Le Festival de Bayreuth et sa programmation

Un aperçu s'impose sur le système en place au festival Bayreuth, afin de comprendre l'enjeu de la nomination de Jonathan Meese. Instauré par Richard Wagner lui-même, le festival est entièrement dédié aux œuvres de cet artiste : n'y sont montrés que les dix opéras que Wagner lui-même considérait comme le corpus essentiel de l'œuvre de sa vie. Il souhaite rompre avec la tradition bourgeoise du théâtre de répertoire. R. Wagner lui-même – et ses fidèles après lui – pense le festival comme le prolongement et l'encadrement de ses œuvres, qu'il considère comme un rituel sacré, au cœur d'une nouvelle religion de l'art¹⁸¹. Son concept d'art total vise à réunir poésie, théâtre et musique. La scène de Bayreuth permet des innovations technologiques inouïes à l'époque. Le bâtiment même, qui abrite le festival, a été conçu par

¹⁸⁰ Christoph Schlingensief est également une star de la télévision depuis le milieu des années 1980 (avec le feuilleton *Lindenstraße*). Il fonde un parti politique pastiche en 1998 pour s'engager dans l'élection au parlement. Après sa mort d'un cancer du poumon, maladie qui sera largement thématifiée dans ses dernières œuvres. Il s'investit dans la création d'un village opéra au Burkina Faso. Il gagnera à titre posthume en 2011 un Lion d'or au festival de Venise. Une rétrospective au MoMa de New York en 2014 démontre l'importance de son œuvre. Voir en particulier Christoph Schlingensief: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*. Kiepenheuer & Witsch, Köln 2009, et Christoph Schlingensief, Aino Laberenz (Hrsg.): *Ich weiß, ich war's*. Kiepenheuer & Witsch, Köln 2012. Témoignant du vif intérêt autour de cet artiste, plusieurs dissertations doctorales sont en cours, notamment *L'art comme organisme vivant : l'œuvre de Christoph Schlingensief.* par Hélienne Lestringant (Paris Ouest Nanterre / Hildesheim) ainsi que celle de Sarah Ralfs (FU Berlin).

¹⁸¹ Clemens Risi et al., *Theater als Fest - Fest als Theater: Bayreuth und die moderne Festspielidee*, Leipzig, Henschel, 2010.

l'artiste. Le noir complet qui accompagne le silence non moins complet, le confort spartiate des fauteuils de bois, la fosse d'orchestre qui occulte l'orchestre pour plonger le spectateur dans les images se déployant sur scène : l'expérience que l'on y fait est maintenue dans une certaine « pureté », l'intention du compositeur, hôte de ces lieux, s'y manifeste de manière particulièrement éclatante.

Chaque année est produit à Bayreuth un nouveau spectacle, qui sera montré cinq fois en moyenne, et repris durant quatre à huit années. Le festival démarre ainsi par la première, à laquelle assiste traditionnellement la chancelière – ou le chancelier – allemande, ainsi qu'une partie du gouvernement et un aréopage de représentants officiels d'institutions variées, de personnalités du monde de la culture allemande. Le festival est international : autour du monde se sont constitués des cercles de soutien au festival, qui ont contribué et qui continuent aujourd'hui à contribuer au financement du festival, par leurs dons et par les achats de places.¹⁸² Les chefs les plus prestigieux sont invités au pupitre, de Kirill Petrenko à James Levine. L'orchestre est constitué de musiciens venant des meilleurs ensembles d'Allemagne et d'ailleurs. Aujourd'hui, ses moyens sont réduits et ne peuvent rivaliser avec New York ou Paris, mais les productions sont néanmoins toujours au centre de l'attention d'un public spécialisé, pour qui le rendez-vous annuel de Bayreuth est incontournable – s'ils parviennent, obtenir des places.

Le metteur en scène, un rôle pourtant particulièrement mis en avant dans le drame wagnérien, Wagner étant lui-même friand d'innovation scénique, occupe une place difficile. Vu à la fois comme exécutant aux services du livret et de la partition et comme artiste, il doit donner matière au drame en proposant une actualisation des thèmes.

4. Mise en scène et direction du Festival de Bayreuth

La régence de Cosima Wagner, la veuve de Richard Wagner, dura une trentaine d'années après la mort du compositeur. Depuis, la famille est fortement impliquée dans la direction artistique du festival. Le fils de Wagner dirige lui-même une partie des spectacles. Cosima veille à ce que l'héritage soit conservé ; cependant, elle aura tendance à conserver le produit plutôt que l'esprit créatif : les valeurs d'innovation cèdent pour un temps à celles de

¹⁸² Je consacre le chapitre 7 au cas du Cercle Richard-Wagner de Paris.

l'intransigeance conservatrice de la veuve de l'artiste Wagner. Ainsi, la scénographie et les costumes originaux du Parsifal seront utilisés durant plusieurs dizaines d'années, usés jusqu'à la corde d'après les témoignages de l'époque¹⁸³. La musique reste – bien évidemment – identique, quoiqu'interprétée différemment selon les chefs d'orchestre.

Jusqu'à aujourd'hui, la famille Wagner reste à la tête du festival. Depuis le « nouveau Bayreuth », c'est à dire depuis la réouverture du festival avec Wieland Wagner, petit-fils de Richard Wagner aux commandes, les intendants du festival sont eux-mêmes metteurs en scène. Le festival redémarre avec une période de créativité intense dans les années 1950 et 1960 : Wieland s'inspire du théâtre symboliste de son époque, il propose des mises en scène dépouillées et modernes, invite des metteurs en scène partageant sa recherche de renouvellement de la représentation wagnérienne. Ces années ont été suivies par un retour à des mises en scène plus conservatrices, conçues par Wolfgang Wagner, le frère de Wieland. L'exigence d'innovation scénique reste présente, malgré les protestations du public. L'épisode du *Ring* de Patrick Chéreau est aujourd'hui la référence reprise par tous pour évoquer le traditionalisme paradoxal des visiteurs du festival. Chéreau n'était pas un metteur en scène d'opéra. Invité par Pierre Boulez, à qui la direction musicale avait été confiée, il était apparu comme un *outsider*. Après avoir subi un scandale inouï aux premières représentations et durant les premières années, le *Ring* a été reconduit huit ans et reste la production la plus admirée de la seconde moitié du vingtième siècle à Bayreuth. Chéreau a dit de cette affaire qu'elle confirme le conservatisme du public de Bayreuth : après huit ans, il faisait lui-même partie de la tradition.

Wagner avait incité ses descendants à l'innovation. Lui-même avait été exemplaire dans la recherche de moyens scéniques nouveaux pour présenter ces œuvres, œuvres qui présentent des indications scénographiques d'ailleurs réputées irréalisables. Ayant appris de l'épisode Chéreau, les intendants ont durant un temps continué d'élargir leurs perspectives pour trouver les prochains candidats qui auraient la force de continuer à renouveler la tradition. En 2004, alors que Boulez est à nouveau au pupitre, un jeune artiste allemand qui n'avait lui non plus jamais mis en scène à l'opéra, est invité : Christoph Schlingensief. Populaires et irrévérencieux, ses travaux sont toujours engagés et dotés d'une intense ambiguïté, ils touchent à la fois à la vidéo (trilogie allemande, entre autres), au théâtre (à la Volksbühne), mais aussi à la performance immersive et participative (*Bitte liebt Österreich*, en 2000 aux Wiener

¹⁸³ F. Spotts, *Bayreuth, op. cit.*

Festwochen de Vienne) ou encore à la télévision. Il proposera un Parsifal africain et bouddhiste, qui suscita l'opprobre de la critique wagnérienne, non sans remporter les faveurs d'une partie du public. Comme P. Chéreau en son temps, il ouvre à ses successeurs de nouvelles libertés¹⁸⁴.

L'invitation de C. Schlingensiefel démontre un intérêt nouveau de la direction artistique du festival pour l'interdisciplinarité des arts et le rapprochement possible entre théâtre parlé et opéra, après deux décennies de conservatisme. Wolfgang Wagner est sur le départ, il travaille avec ses filles : Éva Pasquier-Wagner et Katarina Wagner. Katharina Wagner a grandi à Bayreuth, elle a baigné dans le milieu du Festspielhaus. Elle est ensuite partie faire ses classes d'études théâtrales à Berlin, à l'*Institut für Theaterwissenschaft*. Sa licence en poche, elle commence à mettre en scène, travaillant notamment avec le dramaturge Robert Sollisch. Katharina Wagner reçoit alors son premier engagement à Bayreuth, pour *Les Maîtres Chanteurs* en 2007¹⁸⁵. Cette œuvre constitue la réflexion la plus explicite de Wagner sur la liberté et le conservatisme dans les arts, ainsi que la problématique de la relation entre art et politique.¹⁸⁶ S'y opposent deux personnages, bâtissant sur une tension née de la confrontation d'un jeune chanteur irrévérencieux, pauvre, mais porteur de valeurs authentiques et nobles, avec un chanteur plus âgé et plus aisé, fervent défenseur des traditions et de l'ordre social bourgeois. K. Wagner, en collaboration avec le dramaturge Robert Sollich, construit le propos de sa mise en scène sur une analogie entre le concours de chant et le marché de l'art. Pour camper la figure du jeune artiste peintre visionnaire, ardent et exalté, elle s'inspire, à l'époque,

¹⁸⁴ Les metteurs en scène ultérieurs du Parsifal à Bayreuth en font un motif récurrent lors des entretiens avec la presse, voir Regina Ehm-Klier, *Uwe Eric Laufenberg und sein Parsifal 2016 in Bayreuth*, <http://www.festspieleblog.de/2015/02/laufenberg-und-sein-parsifal-bayreuth/>, 11 février 2015, (consulté le 5 avril 2018); *An honour to take part - Stefan Herheim on Bayreuth | Wagneropera.net*, <http://www.wagneropera.net/Interviews/Stefan-Herheim-Bayreuth-Festival.htm>, (consulté le 23 octobre 2013).

¹⁸⁵ Née en 1978, Katharina Wagner n'a alors que 29 ans, et elle n'a à son actif que trois mises en scène notables, dont deux opéras de Richard Wagner. Nous consacrerons un développement dans le chapitre 4 sur le lien entre les liens de sang et la légitimité à interpréter et à diriger le festival de Bayreuth. Il faut dire néanmoins que K. Wagner connaît parfaitement le festival, puisqu'elle y a littéralement grandi. Elle est titulaire d'une licence en études théâtrales à la FU Berlin; elle rencontre durant ses études le dramaturge Robert Sollich, qui collaborera avec elle jusqu'en 2007.

¹⁸⁶ Cet opéra est également celui sur lequel les tensions politiques issues de la vision de R. Wagner sont les plus palpables : Adorno a consacré de nombreuses pages à démontrer l'antisémitisme de cette œuvre. Plus récemment, J.-P. Nattiez a démontré que cet antisémitisme se manifeste dans la musique elle-même, dans un geste visant à couper court aux arguments séparant les discours de la création musicale de R. Wagner. Ce fut également, une fois le régime installé, l'opéra favori des nazis – il est à cet égard beaucoup moins ambivalent que l'opéra *Parsifal*. Voir Jean-Jacques Nattiez, *Wagner antisémite: un problème historique, sémiologique et esthétique*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2015.

du jeune Jonathan Meese, qui est alors en pleine ascension.¹⁸⁷ Le choix de cette figure de l'artiste Meese pour camper le personnage, qui renouvelle l'institution par sa liberté, n'est pas anodin. La jeune femme, alors qu'elle est en train de se placer pour diriger un jour le festival, dévoile une ambition et une vision : en donnant des indices pour donner un contexte actuel à l'œuvre de son arrière-grand-père, elle met cette figure de l'artiste naïf et ardent dans la continuité de l'héritage de Richard Wagner. Sa mise en scène subit, comme à l'accoutumée, une réception très mitigée de la part des critiques et du public du festival.

Autre indice de cette volonté de renouvellement, la direction du festival tente d'ouvrir ses horizons artistiques lors du Ring du bicentenaire en invitant d'abord l'artiste Lars von Trier, qui refuse après les premiers pourparlers, puis Wim Wenders, qui décline l'offre également. Ce sera finalement Frank Castorf, provocateur vétéran du théâtre parlé, intendant de la Volksbühne, qui fut mis à la tête de ce chantier immense, qu'il a dû produire en deux années seulement. Katharina Wagner est passée intendante du festival, en codirection avec sa demi-sœur Eva Pasquier-Wagner. En 2012, alors que Jonathan Meese est approché par Katharina Wagner, tout laisse à croire que l'institution est en route pour reprendre la piste tracée par l'oncle Wieland Wagner, celle des « ateliers Bayreuth » croisant les esthétiques contemporaines et radicales avec les œuvres classiques de Wagner.

Or ce *Ring* subit en 2013 un véritable tollé, un tollé d'une ampleur particulièrement importante, très médiatisé. Le metteur en scène F. Castorf, confronté aux sifflets du public particulièrement conservateur de la première, ne cède pas à la foule et fait face quinze minutes durant à leur mécontentement¹⁸⁸. Même si la mise en scène – et en particulier la scénographie – sera, comme souvent, appréciée dans les années qui suivent par une bonne partie du public, cet évènement semble marquer un coup d'arrêt dans la dynamique que Katharina Wagner souhaite donner au festival. On reproche à Castorf ses « provocations » : celle de ne pas avoir pris trop de libertés dans son interprétation du texte et d'avoir négligé de tisser des liens

¹⁸⁷ Ceci m'a été rapporté par le dramaturge Robert Sollich, qui collabore pour ce spectacle avec Katharina Wagner. Propos échangés lors d'un entretien informel en 2014. Je remercie au passage Robert Sollich pour son temps et pour ses bons conseils au démarrage de l'enquête.

¹⁸⁸ Christian Merlin, *Frank Castorf met Bayreuth à feu et à sang*, <http://www.lefigaro.fr/musique/2013/08/02/03006-20130802ARTFIG00216-frank-castorf-met-bayreuth-a-feu-et-a-sang.php>, 2 août 2013, (consulté le 10 octobre 2013) ; « Frank Castorf schimpft auf Bayreuth », *Der Tagesspiegel Online*, 20 juill. 2014.

suffisamment intriqués avec les aspects musicaux et symboliques de l'œuvre et d'en suivre la logique interne.

Ces éléments que nous venons d'évoquer sont bien présents à l'esprit des membres de l'équipe assemblée par Jonathan Meese pour travailler sur le *Parsifal*. Ce sont des thèmes importants de conversation pour les membres de l'équipe, ceux-ci se questionnant les uns les autres sur ce qu'ils savent des différentes productions, et en particulier les plus récentes impliquant des personnes de leurs réseaux d'interconnaissance. Un autre thème important est la position de Katharina Wagner au sein de l'institution « Bayreuth » : les articles de presse sont cités, l'équipe se perd parfois en conjectures, s'amuse souvent des informations trouvées dans les entretiens. Fréquentant de temps en temps F. Castorf, J. Meese bénéficie directement de ses conseils, et la présence dans l'équipe d'un dramaturge de la Volksbühne, collaborateur de longue date de C. Schlingensief, témoigne de l'inscription de ce projet dans une série.

L'équipe réunie autour de J. Meese, nous allons le voir, est expérimentée. La troisième et dernière section de ce chapitre de présentation du contexte du projet du *Parsifal* de J. Meese nous présentera l'insertion de l'artiste dans un réseau d'interconnaissances et de compétences. Le dispositif mis en place ne fait que révéler les alliés de l'artiste, des alliés sur lesquels le Festival de Bayreuth lui-même a compté en prenant ce risque, finalement mesuré et s'inscrivant dans une logique – logique qui fut ensuite démentie lors de la rupture, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent.

III — ASSEMBLER UNE ÉQUIPE AUTOUR DE L'ARTISTE : LA MISE EN PLACE D'UN DISPOSITIF DE CRÉATION

1. Le cadre de la conception du *Parsifal* de Meese

L'équipe de conception du *Parsifal* de Jonathan Meese fut assemblée par la manager Doris. J'ai pu y prendre part en tant qu'observateur participant entre février et novembre 2014. Cette ethnographie, enrichie par les entretiens informels qui ont été conduits avec différents membres de l'équipe au cours des années suivantes, et de l'accompagnement qui s'en est suivi, me

permet de présenter le dispositif humain qui travailla ensemble pendant un an à la conception de l'opéra : dramaturge, assistants, scénographe, costumier et éclairagiste.

Les présentations, moment de démarrage pour l'équipe, nous permettent de dérouler les attachements institutionnels en présence, ainsi que certains enjeux liés à des positions d'autorité – expérience, dans le monde de l'opéra et avec cette œuvre en particulier, ou encore à Bayreuth, ou encore dans le monde du théâtre, ou encore dans le travail avec Jonathan Meese et son univers de création – ou bien encore des univers attenants, comme celui de Christoph Schlingensief. En invitant ces spécialistes, c'est ainsi un ensemble d'acteurs de toutes sortes qui mettent au service de l'artiste leur compétence et leur légitimité. En répondant présents à cette invitation, ils dessinent également les contours de l'influence de l'artiste et ses ramifications existantes dans le paysage de l'art allemand – qui prennent dans ce nouveau contexte un nouveau poids. De ces premiers échanges et des manières de se présenter émergent aussi différentes manières d'appréhender le travail qui les attend.

En ce jeudi 6 mars 2014, pour la première fois, l'équipe de production s'assemble presque au complet. La réunion a été planifiée depuis plusieurs mois par Doris. Le dispositif est simple : la bibliothèque de l'atelier, vaste pièce rectangulaire dont trois murs sont occupés du sol aux plafonds de rayonnages, une longue table préparée la veille avec huit chaises autour, un ordinateur sur la table, iPad, bol de noix et noisettes, bouteilles d'eau minérale, et la maquette de la scène du *Festspielhaus* trônant sur une table à côté. Une troisième table a été dressée, sur laquelle sont répartis les matériaux que Jonathan a préparés, avec l'équipe : des dessins, des esquisses, des tableaux aussi, avec des personnages.

Si au début de notre prise de contact Doris évoquait la difficulté que serait de me faire prendre part à ces réunions par peur de l'impact sur l'ambiance, ces appréhensions semblent avoir été écartées depuis le début de mon terrain de Salzburg : j'ai été adopté par l'équipe de l'artiste. Je suis donc désigné d'office pour opérer en tant qu'assistant, en tant que participant avec des droits certes variables selon les situations, mais en tout cas imposé par l'artiste – et accepté par la direction du Festival de Bayreuth, puisque j'ai eu la chance de rencontrer le directeur de la communication, qui a validé mon initiative suite à un long entretien quelques mois auparavant.

L'atmosphère à l'atelier est un peu tendue, m'a expliqué Doris dans le tramway en rentrant de l'atelier la veille au soir : l'incertitude qui pèse sur le travail de mise en scène, la réaction

encore inconnue de Jonathan Meese à ces nouveaux contextes. Tout cela influe de manière tangible sur l'humeur de l'artiste, et sur celle de ses collaboratrices. A posteriori, plusieurs autres éléments peuvent expliquer cette tension : en particulier, la rupture avec la galerie historique de Meese, Contemporary Fine Art, a été entérinée. Cette rupture était officieusement faite depuis 2008, néanmoins la position de Doris devient plus évidente : elle est manager de l'artiste, et ainsi porte une responsabilité importante dans le succès de ses entreprises – en prenant de plus en plus visiblement les commandes, elle s'expose à des contingences de plus en plus féroces.

Le planning a été envoyé plusieurs jours à l'avance. Nous nous retrouvons à 10h10, Mathilde est arrivée un peu en avance afin de préparer avant nous la réunion. Wolfgang Nägele est déjà là quand j'arrive, en conversation avec Doris : il a environ la trentaine, un visage de poupon, avec des cheveux blonds frisés en larges boucles, de grands yeux bleus et une barbe blonde. Il est vêtu simplement. Au départ, il n'était au départ pas invité, mais suite à un malentendu il est venu ce matin... et il restera au long des deux jours. C'est lui, le fameux assistant envoyé par Bayreuth. Il entend la surprise des membres du bureau et propose même de partir, mais il reste bien sûr, accueilli de bon cœur. Marlies Forenbach est là également, la scénographe autrichienne. Nous nous serrons la main et je me présente rapidement : je suis ethnologue, je vais écrire sur le projet. Je glisse d'ailleurs à l'intention de Wolfgang que la chose est arrangée avec Peter Emmerich – le directeur de la communication. Arrive alors Henning Nass, le dramaturge de la Volksbühne. Il porte au visage les traces d'un accident de vélo qui s'est passé la veille : le nez encore écorché, il raconte comment sa roue s'est trouvée prise dans un trou de chantier non signalisé. Il est tombé à pleine vitesse, s'est retrouvé la tête sur le bitume, en sang. Il nous raconte avec détails, d'une manière très vivante – et avec pas mal d'humour – son accident et chacun y va de sa démonstration de compassion, de son mot tendre, de son inquiétude. Il ne portait pas de casque, lance un petit débat sur la nécessité de se protéger le crâne. Surgissent alors dans le bureau, annoncés par de nouvelles sonneries d'interphone, Jorge Jara ainsi que Pamela Kort. Jorge est le costumier, un homme d'âge mûr, avec un allemand impeccable teinté d'un fort accent chilien. Habillé tout de rouge, il porte des lunettes à monture épaisse, ainsi qu'un béret noir. Il arbore un sourire tendre, contaminé par la bonne humeur ambiante qu'il trouve en arrivant. Il s'inquiète aussi de l'accident de Henning, lui conseille d'aller faire un scanner, puisqu'il se plaint de maux de tête. Pamela Kort est une historienne de l'art américaine qui enseigne en Suisse, elle est liée d'amitié avec Doris. La confiance est forte entre les deux femmes, on le ressent durant les présentations. On nous

explique qu'elle a été particulièrement active durant une phase préparatoire en collaboration avec Henning et Doris, afin de faire plancher Jonathan Meese sur le « concept » de son *Parsifal* – un terme central dans les scènes qui vont suivre. Arrive alors Jonathan avec sa bonne humeur habituelle, il commence à discuter tout de suite avec Henning, compatit aussi au récit bref qu'il lui fait de son accident, s'inquiète, rit puis fait le tour de la pièce en distribuant des embrassades à la ronde, assorties généralement d'une accolade tendre.

Tout le monde est arrivé, nous montons à la bibliothèque où nous attendent les matériaux de travail, étalés bien en vue : croquis, modèle, livres et images. Une fois installés, Jonathan nous propose de tous nous emmener à l'atelier pour nous montrer les travaux préparatoires qu'il a effectués. « *Bildannäherungen zu Kostumen* », « des images d'approche pour les costumes ». Nous nous levons tous, descendons d'un étage puis traversons la cour. Il nous montre dans l'atelier quatre toiles alignées. Le nom du personnage représenté apparaît à chaque fois en caractères d'imprimerie, en capitales. De bonne humeur, nous remontons dans la bibliothèque au premier étage, et nous nous installons à nouveau. Jonathan met une chaise à côté de la sienne en bout de table : « nous attendons encore une personne, ma mère, qui va rester avec nous. » Sa maman viendra plus tard nous saluer, mais elle ne viendra pas s'asseoir. La chaise vide restera comme une présence invisible ou une absence visible. Jonathan Meese ne préside pas la tablée. Il ne mène pas la discussion, il laisse ce soin à Pamela, Doris et Henning.

2. Les présentations : tour de table de l'équipe

Une brève discussion a lieu sur le langage à utiliser pour la séance de travail. Pamela serait plus à l'aise en anglais, même si elle affirme qu'elle adore parler l'allemand. Le texte qui va être lu est en anglais, mais Henning et Doris pensent qu'il serait plus efficace de parler en allemand, comme « *training* » pour Bayreuth – il s'agit d'une justification polie qui en cache une autre, qui a trait à un côté pratique : Jorge n'est pas non plus très à l'aise en anglais. Mais c'est aussi une question de rapport de force : comme nous allons le voir au cours des échanges, la maîtrise de la langue est un atout de poids. Finalement, nous commençons donc par un tour de table en allemand.

C'est Pamela qui le demande, parce qu'il y a de nouveaux arrivants qu'elle ne connaît pas – dont le rôle et les motivations lui sont inconnus, notamment Wolfgang et moi-même. Henning Nass prend la parole pour commencer le tour de table. Il travaille depuis plusieurs dizaines d'années à la Volksbühne, comme dramaturge, mais aussi dans la production. Il a travaillé avec Jonathan Meese sur plusieurs projets, notamment deux pièces de théâtre

radiophoniques, mais aussi des performances et des pièces de théâtre, dont « *De Frau* » à la Volksbühne (2005), la seule pièce de théâtre que Jonathan Meese ait vraiment « mise en scène » – il la décrit comme une performance libre avec sept autres acteurs, dont il faisait partie. Il dit avoir adoré l'expérience et la pièce elle-même – mais il ajoute qu'elle n'avait pas été appréciée à sa juste valeur par la direction de l'époque (« *nicht geschätzt* »). Les autres, notamment Jorge, sont curieux, ils n'étaient pas au courant de ce travail. Henning Nass dit ensuite qu'il n'a jamais travaillé directement sur *Parsifal*, mais en revanche il a eu une relation de travail de presque trente ans avec Schlingensiefel, il le rappelle, l'un des précédents metteurs en scène du *Parsifal* à Bayreuth. Sa femme, Tabea, a fait les costumes pour cette création, c'était en 2004. Comme il était à Bayreuth pour s'occuper de leur enfant en bas âge pendant la création du spectacle, il a assisté au processus de création en entier, y compris les répétitions et la conception des costumes. L'expertise spéciale de Henning Nass n'est donc pas seulement une compétence professionnelle générale de dramaturge : il a déjà travaillé avec Jonathan Meese. Et il a déjà eu maille à partir avec le *Parsifal*, ainsi qu'avec Bayreuth et son festival. La mention de sa collaboration avec Schlingensiefel est également importante. Elle le positionne à la fois en termes d'univers esthétique et de réseaux d'interconnaissance – et de pouvoir.

Assis à côté de lui, je suis le prochain dans le tour de table, c'est à moi de parler. Ma voix tremble légèrement, mais je vais directement au point principal : je suis un aspirant ethnologue français, j'écris mon doctorat sur Jonathan Meese, je compte accompagner le développement de la production de ce *Parsifal* au cours des prochaines années. L'idée est d'apporter quelque chose à la science, au-delà de la pièce qui va être produite. Je voudrais dire que mon rapport sera aussi une autre version de l'œuvre produite collectivement, un autre format de livraison pour un autre public qui s'y intéressera différemment, mais j'ai le sentiment que je ne m'y prends pas très bien et j'ai l'impression que je ne parviens pas tout à fait à expliciter ma posture. Pamela me questionne : comment en es-tu arrivé là ? Je parle du Golden Pudel Club de Hambourg, lieu de ma première enquête que Meese a fréquenté dans les années 1990, je parle de « Jonathan Meese » comme une institution intéressante du point de vue de l'anthropologie, puis de la rencontre entre Meese et Wagner, qui me semble, en tant qu'ethnologue de l'Allemagne, une opportunité exceptionnelle d'enregistrer des enseignements nouveaux sur la question de l'art en Allemagne. Pamela récapitule : il s'agit donc de suivre la chose en train de se faire. Elle semble convaincue, mais pas encore rassurée : « *Whoever invited you here has made you a big favor.* » J'acquiesce : j'en ai bien conscience. Elle a un léger temps de défiance. Les autres écoutent poliment. Je continue en expliquant que ma présence sera celle d'un assistant, que je suis là pour aider autant que je peux à la manœuvre : tout le monde semble tout à coup plus compréhensif, en particulier Pamela. Doris lance dans un éclat de rire :

« Pamela a toujours besoin de beaucoup d'assistants ! » Le sujet semble bien compris, la réception a été plutôt positive dans l'ensemble.

Wolfgang Nägele commence alors sa présentation : il a été l'assistant personnel de Hans Neuenfels, un metteur en scène célèbre, lui aussi très provocateur, et il travaille encore pour lui régulièrement. Il a travaillé sur deux spectacles à Bayreuth, dont le *Lohengrin* qui tourne encore cet été, et que H. Neuenfels a monté. D'ailleurs, le jeune chef d'orchestre, Andris Nelsons, et les chanteurs, dont la star Klaus Florian Vogt, seront les mêmes pour le *Parsifal*. Il s'annonce donc comme un allié précieux pour l'équipe sur cette production, même s'il n'a pas encore d'expérience sur cet opéra-ci. Sa voix tremble elle aussi légèrement sous l'émotion durant sa présentation, mais il reste clair et concis. H. Neuenfels est devenu un ami pour lui. Il débute également dans ses propres mises en scène, il a conscience d'être encore jeune par rapport aux autres membres de l'équipe, mais se réjouit d'en faire partie.

Henning réagit à ces derniers propos en parlant au nom de l'artiste : « *Jonathan Meese ist nicht selektionssüchtig* », pour rassurer Wolfgang par rapport à son expérience relativement courte. « *Selektionssüchtig* » est un néologisme de la langue de Meese : quelqu'un qui souffre d'une addiction, celui d'un besoin irrépissible de « sélectionner », de choisir les meilleurs. Je note ce mot nouveau dans vocabulaire, qui décrit un mode opératoire en en disqualifiant un autre : « *Selektionssüchtig* ». Meese n'est pas élitiste. On peut noter au passage que cette référence à « Jonathan Meese », avec cette attribution qui lui est faite d'un principe moral, entend marquer à la fois la connaissance précise des modes d'action de l'artiste tout en empruntant également une manière de parler qui lui est propre. « Meese » est évoqué ici comme personnage, certes incarné dans la situation par la personne de J. Meese, mais qui s'étend à un dispositif de création et à un set de valeurs, dont la maîtrise deviendra, nous allons le voir, un enjeu important durant le travail collectif de création.

C'est son tour de parler, et Doris Mampe commence par présenter un absent : l'autre assistant. Il y a donc deux assistants-metteurs en scène sur cette production, l'autre s'appelle Franz, il a travaillé sur le *Hollandais volant* et a « fait » déjà deux *Parsifal*. Ils l'ont rencontré lui aussi en collaborant avec Pierre Audi. Il est lui aussi sur la voie de ses premiers travaux de mise en scène, bien qu'il soit beaucoup plus expérimenté.

Doris se présente néanmoins ensuite : elle dit travailler depuis 2007 avec Meese. Elle dit qu'elle était d'abord contre le projet Bayreuth. Mais que les choses ont bien changé depuis. Elle accompagne le processus, elle connaît déjà tout le monde dans l'équipe. Henning réagit à nouveau et parle alors de Frank Castorf... Qui avait aussi récemment hésité à mettre en scène

à Bayreuth. Henning dit aussi qu'il était lui-même plutôt contre cette idée d'un Parsifal avec Meese, d'abord parce que pour l'artiste c'est assez peu d'argent (« *finanziel nicht so ...* »), mais finalement il a maintenant du plaisir à travailler dessus (« *jetzt macht es Spass* »). C'est une question de communication pour l'artiste, rajoute-t-elle.

C'est au tour de Pamela Kort de parler, elle d'abord introduite par Doris comme une de ses amies de longue date. Pamela rajoute avec humour, « et j'espère qu'on va rester amies ». Elle fait d'abord une parenthèse de coordination technique : elle évoque une Dropbox, dossier partagé de fichiers en ligne. Elle a mis « dedans » différents documents importants pour l'équipe. Cela n'enchanté pas tous les membres : Jorge Jara et Jonathan Meese semblent maîtriser moins bien ces outils. Il y a notamment les documents reçus de Bayreuth concernant les chanteuses et chanteurs de la distribution. Nous parlons brièvement des chanteurs, que Wolfgang connaît déjà : il les décrit au passage comme ouverts, facile d'accès, tous agréables, avec eux on peut bien travailler conclut-il. Il y a aussi « dans » la Dropbox ce document en anglais qu'elle désigne devant elle, rédigé en collaboration avec Henning, Jonathan Meese et Doris et qui a été envoyé à chacun avant la réunion de ce jour.

Pamela continue en présentant son parcours : née à Los Angeles, elle est arrivée en Allemagne en 1991. Elle est aujourd'hui professeur associée à l'université de Zurich, elle a travaillé directement avec Jörg Immendorf pour l'opéra qu'il a créé pour le festival de Salzburg. Pamela fait plus jeune que son âge, elle rit fort et bouge beaucoup, Jorge la décrit assez justement comme « hyperactive ». Au long de la réunion, elle prendra souvent la parole, de manière sympathique, mais somme toute assez autoritaire. Elle prépare actuellement une exposition à Frankfort, qui doit avoir lieu en 2015, elle parle de cinq cents pièces, pour une exposition qui s'appellera : « Barefoot Prophets ». Selon elle, Parsifal est très important dans le concept, puisqu'il est la première représentation d'artiste prophète du genre. Jonathan Meese appartiendrait à la quatrième génération de ceux-là – elle trace là une continuité, armée de références historiques sur lesquelles nous reviendrons dans un prochain chapitre. Elle fait un bref bilan des réunions de travail qu'ils ont tenues à ce jour, qui ont abouti à l'écriture du concept qu'ils ont tous reçu et que chacun a sous les yeux. Ils ont regardé ensemble quatre ou cinq productions du *Parsifal* : deux productions du Metropolitan Opera de New York (le « Met »), dont une mise en scène de Danièle Gatti produite par François Girard (2013), et celui de S. Herheim (2010), le dernier en date à Bayreuth.

Ils ont également regardé ensemble *Zardoz*¹⁸⁹, le film de John Boorman, projection qui a été selon elle « décisive » pour la forme du concept. Elle se décrit comme « *Artistic advisor* », elle

¹⁸⁹ J. Boorman, *Zardoz*, *op. cit.*

se présente comme une spécialiste de Wagner ainsi que du contexte social et historique de l'époque. Et c'est important, dit-elle, car elle considère que Meese est un « *social historical artist* » – comme nous l'avons déjà vu dans la section précédente.

C'est alors au tour de son voisin de gauche, Jorge Jara, de se présenter : il raconte être arrivé en 1979 à Berlin ; il est chilien d'origine, il parle un allemand impeccable avec un accent de là-bas (né en 1946, c'est l'aîné de l'équipe). Il a travaillé d'abord pour des tournages de films, environ quatorze à ce jour, puis a dérivé vers le théâtre et l'opéra. Il a déjà collaboré deux fois avec J. Meese, à Salzburg puis à Paris. Parmi toutes les personnes assises autour de la table, il est de loin le plus expérimenté dans le domaine de l'opéra : il a créé les costumes pour deux mises en scène du Parsifal, dont une fois au Met à New York, et il a travaillé à deux productions du *Bayreuther Festspiele*, dont *Les Maîtres Chanteurs* avec Wolfgang Wagner... il a trouvé que c'était simple de travailler avec lui, que tout était très bien mené, il a été bien traité (« *gut behandelt* »). Il connaît Katharina Wagner depuis qu'elle a huit ans. Il a également travaillé avec l'artiste Baselitz (il en parle probablement pour prendre un exemple de travail avec un artiste), pour ses opéras. Comme il est chilien, Henning lui demande s'il a regardé le match de foot avec l'équipe du Chili la veille. Il lui répond que non, la tablée rit aux éclats : Jorge ne s'intéresse pas au football.

Jorge passe la parole à Marlies Forenbacher, assise à côté de lui. Elle aussi était architecte avant de basculer dans la scénographie. Cette évolution s'est fait relativement vite, en un an, une « glissade » rapide (« *ein Rutsch in Theater über ein Jahr* ») comme elle le dit elle-même. Elle a commencé avec Pierre Audi pour le spectacle *Dionysos*. Elle a aussi d'autres petits projets à côté. Jonathan Meese est surpris : ah bon, ça ne fait que quelques opéras ? Oui, elle a bien commencé avec *Dionysos*, sa première scénographie a été faite en collaboration avec Jonathan Meese. Marlies habite et travaille à Vienne, elle est originaire de Graz. Elle est au milieu de la trentaine. Elle travaille de chez elle. Elle enseigne aussi dans une école de design.

Nous parlons encore une fois de la langue que nous allons utiliser : anglais ou allemand ? Nous repartons sur l'allemand, cela arrange tout le monde et Pamela Kort affirme que cela ne pose pas de problème pour elle. Nous faisons alors une pause : cela fait déjà deux heures que nous avons commencé ! Nous descendons à la cuisine, préparons des cafés que nous remontons à ceux qui sont restés dans la bibliothèque.

Avec ce tour de table initial, les principaux personnages de l'équipe ont été introduits au lecteur, ainsi que leurs relations avec l'artiste Meese. Ce sont eux qui vont entourer l'artiste

durant les mois suivants, au fil des réunions de production et jusqu'aux deux présentations devant la direction du festival à Bayreuth.

Les institutions représentées sont multiples – théâtre, opéra, université –, et les cautions artistiques sont substantielles –des membres de l'équipe ont travaillé avec les plus grands noms de la scène allemande et internationale. Toutes les compétences nécessaires à la mise en scène d'un opéra sont réunies autour de cette table¹⁹⁰. Pour eux, même s'il s'agit d'un engagement parmi d'autres, celui-ci a un statut différent du fait de la personnalité de l'artiste Meese ainsi que de l'autre personnalité en présence, celle de Richard Wagner. Henning Nass, dans une conversation avec l'artiste quelques mois plus tard, décrivait l'enthousiasme qu'il a ressenti face à cette opportunité en proposant une analogie : « pour moi, quand on m'a appelé pour me proposer de contribuer à un Parsifal à Bayreuth mis en scène par Jonathan Meese, c'est comme si on m'avait proposé de travailler avec Stanley Kubrik ». Un projet important, donc, dans le fil d'une carrière, d'une part avec la visibilité qui lui est promise, mais également dans une vie d'homme ou de femme de théâtre, comme expérience artistique. Deux d'entre eux, le costumier et la scénographe, engagés habituellement comme artistes, ont accepté pour cette production de travailler en tant qu'assistants – ou plus précisément de « collaborateurs » [*Mitwirkender*], comme le mentionnera leur contrat. Tous sont réunis pour produire une œuvre dont Jonathan Meese sera l'auteur ; tous semblent se réjouir de travailler pour Jonathan Meese. Les attentes sont grandes et l'incertitude est forte. Cependant, le cadre imposé par l'artiste, celui de son propre atelier, de sa bibliothèque, le choix de personnes choisies aussi pour leur compatibilité – et leur respect, pour ne pas dire leur obédience – avec les manières de faire de l'artiste, avec son humour et avec ses exigences professionnelles, tout cela donne à cette première réunion de production une base solide d'entente mutuelle.

IV — CONCLUSION

Reprenons le chemin parcouru dans ce chapitre : nous avons d'abord vu la manière dont Jonathan Meese s'est attaché au fil de sa carrière le personnage de Richard Wagner. J'ai alors exploré les éléments qui rapprochent ces deux artistes, afin de mieux comprendre l'intensité esthétique que prend aux yeux du public allemand la rencontre entre ces deux figures. Dans un second temps, nous avons repris le déroulement de l'annonce de l'engagement de Jonathan Meese et la manière dont celui-ci a mis à profit cet événement pour associer le Festival de

¹⁹⁰ Mis à part l'éclairagiste, excusé pour cette réunion et qui sera présenté au chapitre 4.

Bayreuth à son personnage, suscitant de nouvelles images sur son site Internet personnel et une visibilité dans un domaine dans lequel il n'avait que rarement travaillé. Enfin, nous avons présenté l'équipe mise en place autour de celui-ci pour mener à bien la conception de « son » *Parsifal*. J'ai ainsi décrit les manières par lesquelles différents acteurs et institutions travaillent à l'arrimage entre ces deux figures et de ces deux espaces de l'art. Ceux-ci semblaient disjoints au début de l'enquête – nous avons montré que des passages existaient déjà entre ces deux mondes.

Les médiations invitées pour réaliser cette mise en correspondance entre Meese et Wagner sont variées. Parmi elles, on compte des idées et des valeurs attachées aux deux personnages, des références de collaborations déjà effectuées, et des personnes choisies pour opérer cette mise en lien sous la forme d'une œuvre. Les médiations qui sont de l'ordre des valeurs et des qualités sensibles associées aux deux artistes jouent soit sur des similarités, soit sur des inversions. Elles passent soit sur un mode sérieux, soit sur un mode ironique – discours radicaux sur l'art, dilettantisme, ambiguïté liée à la proximité avec le nazisme. Nous aurons l'occasion de les voir s'exprimer au travers des comptes-rendus ethnographiques des réunions d'équipe qui vont suivre¹⁹¹. Les références aux collaborations passées entre Jonathan Meese et « Richard Wagner » sont, quant à elles, présentes en l'arrière-plan : c'est à travers elles que l'intérêt d'une alliance entre Meese et Bayreuth s'est manifesté. Les acteurs y recourent constamment pour justifier de cet engagement mutuel et s'orienter pour la suite. Enfin, c'est également en se référant à des partenariats réussis avec Jonathan Meese et/ou avec « Richard Wagner » que les membres de l'équipe ont été choisis.

Durant la « traversée » que constitue le processus de conception avec toutes ses épreuves et ses moments de grâce, nous allons pouvoir observer le déploiement de ces médiations. Elles étaient à l'état de germes lors de l'annonce : l'œuvre-à-faire s'y révèle petit à petit, en prenant tous les détours nécessaires, en s'appuyant sur les enquêtes individuelles et collectives qui sont menées pour proposer toujours de nouvelles expressions pour cette mise en correspondance, et distinguer celles qui fonctionnent de celles qui ne fonctionnent pas. Pour J. Meese, il s'agit d'hériter et d'actualiser « Richard Wagner » d'une certaine manière, qui soit propice à l'extension de sa réputation et de son espace plastique. Pour « Richard Wagner », il s'agit de doter J. Meese des ressources pour les faire exister tous un peu plus fort, en prenant un nouveau

¹⁹¹ La partie II est consacrée au processus de conception du *Parsifal* de Meese.

souffle grâce à l'ouverture laborieuse d'un nouvel espace dans cet interstice. Comment l'équipe de l'artiste va-t-elle construire sur ces enjeux communs ? Ce sera l'objet de la partie suivante.

PARTIE II
RÉCIT D'UNE CONCEPTION

CHAPITRE 3

DÉPART POUR UNE « TRAVERSÉE »

I — INTRODUCTION : RENDRE COMPTE D'UN PROCESSUS DE CONCEPTION

L'ethnographie peut-elle être considérée comme le format adéquat pour rendre publique une œuvre qui n'aura jamais été montrée, ni même proprement « montée » ? Le processus de conception est-il même un lieu d'enquête pertinent sur une œuvre ? À l'opéra, comme au théâtre ou encore en musique, on parle traditionnellement de la « création » d'un spectacle pour désigner sa première représentation. Les représentations suivantes sont considérées comme la reproduction de cette même œuvre. Au théâtre et dans le domaine de la performance, cette manière d'envisager l'œuvre a déjà été largement remise en cause : parce qu'elle dépend d'une myriade de facteurs, non seulement sur scène, mais aussi dans le public lui-même, une performance n'est en effet jamais la même d'un soir sur l'autre. Max Herrmann, précurseur des sciences théâtrales contemporaines, a démontré que cette dimension sociale de la représentation théâtrale ne peut être subsumée au texte ni à la structure signifiante de sa mise en scène :

« [The] original meaning of theatre refers to its conception as social play – played by all for all. A game in which everyone is a player – actors and spectators alike... The spectators are involved as co-players. In this sense the audience is the creator of the theatre. So many different participants constitute the theatrical event that its social nature cannot be lost.¹⁹² »

¹⁹² Max Herrmann, « Ueber die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts (1920) » dans *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum : Texte zum selbstverständnis*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, p. 19 ; cité par Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, s.l., Taylor & Francis, 2008, p. 32.

Plus récemment, différents auteurs dans différentes disciplines ont cependant identifié un autre lieu privilégié de ces négociations et de ces médiations qui font l'acte de création : l'espace de la répétition. Du côté de l'ethnologie, Denis Laborde a suivi le compositeur Steve Reich et le régisseur de l'orchestre, montrant que l'ensemble des opérations de création donnent lieu à ce qu'il appelle un « second concert », œuvre précisément composée et exécutée par l'ensemble des techniciens en amont du spectacle lui-même¹⁹³. On peut citer également les enquêtes de l'ethnologue Paul Atkinson portant directement sur l'activité d'une troupe et d'une maison d'opéra. Dans le domaine des études théâtrales, Annemarie Matzke s'est pour sa part intéressée à l'évolution historique du statut de la répétition¹⁹⁴, ainsi plus récemment à l'esthétique des sessions de répétition chez Pina Bausch¹⁹⁵. Dans un livre précurseur, J. Roselt et A. Matzke ont montré que la répétition est un lieu pertinent d'enquête pour les études théâtrales¹⁹⁶. L'esthétique du théâtre contemporain est de plus en plus perméable à cet espace de négociation, d'improvisation et de spontanéité qu'est l'espace de la répétition, qui devient le lieu de la véritable création par ceux qui « joueront » la pièce. Comme le formule si bien Daniel Fabre :

« Une fois admis que l'œuvre d'art est reconnue comme telle en partie par le fait qu'elle réfléchit la traversée créatrice dont elle est le résultat, il devient alors possible de s'attacher à ce reflet – à cette réflexion – qui laisse ses empreintes dans l'œuvre réalisée, son décours et ses entours. ¹⁹⁷»

Que dire cependant d'un spectacle qui n'a jamais eu lieu, qui ne fut pas même répété ? Le *Parsifal* de Meese, parce qu'il a été avorté après deux présentations, n'aura ainsi jamais été « créé ». ¹⁹⁸ Le statut de l'œuvre a fait l'objet de discussion dans l'équipe, après la rupture avec

¹⁹³ Denis Laborde, « L'opéra et son régisseur. Notes sur la création d'une œuvre de Steve Reich », *Ethnologie Française*, 2008, vol. 2008, n° 1, p. 121-130.

¹⁹⁴ Annemarie Matzke, *Arbeit am Theater: eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld, Transcript, 2012.

¹⁹⁵ Annemarie Matzke, « Was tut Klaus Wildenhahn beim Filmen von Pina Bausch und ihren Tänzern in Wuppertal. Überlegungen zum Making-Of als einer Ethnographie der Probe » dans Stefanie Diekmann (ed.), *Die andere Szene: Theaterarbeit und Theaterproben im Dokumentarfilm*, Berlin, Theater der Zeit, 2014, p. 82-99.

¹⁹⁶ Melanie Hinz et Jens Roselt, *Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater*, Berlin, Alexander Verlag, 2011.

¹⁹⁷ Daniel Fabre, « Introduction : comprendre la création, entendre la fiction », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 1 octobre 2014, n° 20, p. 9. D. Fabre, « Comprendre la création, entendre la fiction », art cit, p. 9. D. Fabre, « Introduction », art cit, p. 9.

¹⁹⁸ Cas antécédent d'enquête sur une conception avortée, le livre de Bruno Latour, *Aramis ou l'amour des techniques*, Paris, La Découverte, 1992, présente lui aussi un projet d'ingénierie qui n'aura jamais été réalisé, l'investigation ayant cependant eu lieu *a posteriori*.

le festival : faut-il produire ce même spectacle ailleurs ? Cela ne serait évidemment pas le même, puisque cela n'est pas le *Parsifal* au Festival de Bayreuth. Décision a donc été prise de garder ce spectacle au rang de « mythe », dont on ne peut que s'imaginer ce qu'il aurait pu être. Les modèles, ainsi que la série des dessins préparatoires de l'artiste, ont été montrés lors de l'exposition à la galerie viennoise Krizinger, au moment de la création – effective, celle-ci – du *Mondparsifal* aux Wiener Festwochen, le spectacle qui lui fera suite. À part quelques dessins publiés et des allusions dans des entretiens de la presse avec l'artiste, le « concept » de l'artiste pour son *Parsifal* à Bayreuth semble être passé aux oubliettes. Cela donne à cette ethnographie un statut particulier. J'aurais pu l'analyser comme un échec. Cependant, en fournissant à la traversée que fut cette conception un récit, une « fiction » par laquelle le processus est relaté¹⁹⁹, je lui offre un surplus d'existence – modeste, mais indiscutable. On pourrait imaginer que j'ai les informations nécessaires pour « raconter » cette œuvre par sa mise en scène – voire en faire son analyse sur le mode spéculatif, puisque l'évènement n'aura jamais eu lieu. Il m'a semblé préférable de présenter la manière dont l'œuvre a été conçue, au fil des réunions de travail de l'équipe réunie autour de Jonathan Meese. En faire le récit, c'est animer à nouveau l'œuvre, non pas telle qu'elle aurait pu être sur scène, mais telle qu'elle nous est apparue lors des discussions animées, ses différents travaux d'inscriptions textuels, picturaux et plastiques, et de l'interaction permanente entre ces différentes manières de capter les images et de les confronter, de les digérer, de les oublier ou de les faire exister un peu plus en les faisant passer d'un mode d'existence à l'autre. L'ethnographe ne fait alors que mobiliser à nouveau les images en les suscitant par l'écriture et la photographie – ou encore le dessin, comme nous le verrons au chapitre 12.

Le travail de mise-en-récit de ce processus appelle un processus de sélection et de montage qui n'est pas sans incidence sur le spectacle proposé au lecteur, qui relève de l'« imagination ethnographique²⁰⁰ ». Il s'agit là aussi d'un parti pris, celui d'une ethnographie narrative, intégrant à plusieurs moments des commentaires anthropologiques et des éléments captés ailleurs²⁰¹, dans l'intention affirmée de produire un texte fluide. D'autres méthodes héritées de

¹⁹⁹ Daniel Fabre, « Introduction : comprendre la création, entendre la fiction », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 1 octobre 2014, n° 20, p. 5. D. Fabre, « Introduction », art cit, p. 5. D. Fabre, « Comprendre la création, entendre la fiction », art cit, p. 5.

²⁰⁰ Paul Atkinson, *The ethnographic imagination: textual constructions of reality.*, London, Routledge, 1990. P. Atkinson, *The ethnographic imagination*, op. cit.

²⁰¹ sur le caractère intégratif de l'ethnographie, voir Nicolas Dodier et Isabelle Baszanger, « Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique », *Revue française de sociologie*, 1997, p. 37–66 ; sur l'écriture comme pratique

l'ethnométhodologie, appliquées également à l'art et aux processus de création, choisissent un mode de restitution qui mobilisent une précision et une objectivation qui ne manquent pas de faire passer le travail pour plus scientifique²⁰². Cependant, au-delà des biais inévitables qu'introduisent ces moyens de « collecte » de données, ces outils empêchent trop souvent – pour ne pas dire toujours – de faire passer l'expérience de l'ethnographe et des acteurs au lecteur non-initié – et à ses propres enquêtés, à cause de leurs codes hérétiques, de la dilution des effets causée par leur mise en page, la présentation et l'analyse de la moindre séquence discursive s'étendant sur des pages et des pages. Il ne s'agit pas, dans ce présent travail, d'une analyse, il ne s'agit pas ici de « données », mais d'une expérience collective d'apprentissage et de conception à laquelle j'ai participé, et qui doit être restituée dans sa richesse propre²⁰³. Cette description implique un *storytelling* exigeant²⁰⁴. Certes, ce récit comporte un aspect documentaire, mais il permet également de faire passer, par la manière dont il est raconté, la présence – et l'importance²⁰⁵ – qu'ont prise dans cette expérience certaines entités : idées, images, techniques, institutions. Ainsi, tout comme la description des œuvres théâtrales donne préséance à la « performance » plutôt qu'à la mise en scène, c'est à la « performance » de la conception, plutôt qu'à ses résultats formels, que je consacre cette seconde partie. En cela, l'ethnographie de cette œuvre, qui fut présentée et « performée » devant un petit nombre de personnes lors des deux présentations du concept à Bayreuth, est la plus concrète des formes sous laquelle elle existe aujourd'hui. Ce format inhabituel pour une œuvre est un mode d'existence différent de celui du spectacle scénique, mais il est cependant un mode d'existence néanmoins plus solide que l'oubli « mythique » auquel celle-ci était promise. J'assume inévitablement, en la faisant passer d'un mode d'existence à l'autre, une part de responsabilité dans sa création sous cette forme²⁰⁶.

de l'enquête, voir Daniel Cefaï, « L'enquête ethnographique comme écriture » dans Imed Melliti (ed.), *La fabrique du sens : Écrire en sciences sociales*, Paris, Riveneuve éditions, 2016.

²⁰² Voir en particulier l'excellent travail de Yaël Kreplak, « On Thick Records and Complex Artworks: A Study of Record-Keeping Practices at the Museum », *Human Studies*, 20 août 2018.

²⁰³ Je rends ici raison à Tim Ingold à propos de la pratique anthropologique, bien que je continue à qualifier mon enquête du qualificatif « ethnographie », voir son article « That's enough about ethnography », *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 2014, vol. 4, n° 1, p. 383-395. Je rends ici raison à Tim Ingold à propos de la pratique anthropologique, bien que je continue à qualifier mon enquête du qualificatif « ethnographie », voir son article « That's enough about ethnography », art cit.

²⁰⁴ Comme le soutient également P. Atkinson dans « Blowing Hot The Ethnography of Craft and the Craft of Ethnography », *Qualitative Inquiry*, 2013, vol. 19, n° 5, p. 397–404. Comme le soutient également P. Atkinson dans « Blowing Hot The Ethnography of Craft and the Craft of Ethnography », art cit.

²⁰⁵ En cela, cette enquête s'inscrit dans le geste proposé par Didier Debaise en « reprise de Whitehead », *L'appât des possibles*, Vrin, 2015 ça me paraît trop allusif !!

²⁰⁶ Cette part de l'ethnographe dans l'œuvre qu'il décrit est fortement critiquée dans les années 1980 aux États-Unis : tout cela n'est-il donc qu'une histoire ? D'une certaine manière, il l'est en effet. Comme Clifford Geertz

II — JEUX DE POUVOIR ENTRE « VISION » ET « VERSION »

Dans ce premier des quatre chapitres relatant la conception du *Parsifal* de Meese, je montre le démarrage du travail d'équipe et la mise en place du dispositif de conception. Celle-ci louvoie en permanence entre différents niveaux pour mettre en place une version qui tient compte de toutes les contraintes anticipées – et celles-ci sont fortes et nombreuses, il n'y a pas trop de toutes les compétences assemblées pour y faire face. Ce travail est un travail d'intégration entre les versions qui apparaissent au fur et à mesure du travail individuel et collectif. Celles-ci sont éprouvées et cristallisées en plusieurs passages, durant lesquels on assiste à une compétition permanente entre les versions alternatives et entre ceux qui s'en font les porteurs – et parfois les champions.

Une concurrence apparaît vite entre deux manières de procéder, la première consistant à écrire un récit argumenté qui part des idées pour aboutir à une réalisation matérielle dans un processus incrémental linéaire de type « projet », assimilé souvent à la « vision » de l'artiste, la seconde s'appuyant sur des essais et des opportunités procurées par les matériaux et par des jeux plus libres de l'imagination, dans un processus incrémental circulaire, écrit par bribes, qui fait croître le concept de manière organique au fur et à mesure des réunions. J'appellerai cette façon de procéder le « versionnage » ou encore l'instauration de la version-en-cours²⁰⁷. Cette seconde manière prenant le pas sur la première, je m'attarde à décrire l'espace dans lequel ces jeux sont conduits, des jeux qui mettent régulièrement tout le monde d'accord lorsqu'émergent des images fortes, des images qui « marchent ».

La dimension agonistique du travail de conception collective – que d'autres appellent émulation collective – est aussi importante que sa dimension ludique. Il se joue quelque chose « pour de vrai » pour chacun des acteurs en présence, dans le choix entre les différentes solutions techniques et artistiques envisagées. Il ne s'agit pas seulement de garder la face, mais également de faire triompher les images qui seront les plus fortes et les plus efficaces

avait répondu à la controverse d'une manière élégante, pour rendre compte de ces mondes difficilement accessibles, nous ne pouvons compter que sur la "lumière disponible". ça me semble là aussi trop allusif

²⁰⁷ Je m'inspire ici du concept de l'œuvre-à-faire d'Etienne Souriau *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 208. Je m'inspire ici du concept de l'œuvre-à-faire d'Etienne Souriau *Les différents modes d'existence*, op. cit., p. 208.

techniquement – c’est-à-dire celles qui pour un effet seront les moins exigeantes et les moins coûteuses en termes de ressources humaines et financières. Certains sont plus compétents que d’autres pour prendre le contrôle de cette opération : les « conditions de félicité », les conditions de succès pour une version d’un élément de la mise en scène, qui fait son passage de l’idée à sa réalisation effective, ne peuvent pas être détachées de la forme que celui-ci prend au cours de son trajet, de la première injonction à sa place prise dans la version finale. Tout compte dans ce processus d’inspiration : présence et manières de parler, connaissances techniques, mémoire des discussions passées, références savantes et artistiques. Apparaissent les critères d’une « compétence artistique » attribuée aux différents acteurs ; celle-ci détermine une hiérarchie informelle, valide dans des espaces de l’art, une habileté à contribuer à l’instauration des versions les plus efficaces.

La forme qui émerge de ce travail est pensée en permanence dans le cadre d’une double performance qui est attendue de l’équipe : d’abord la performance de la présentation elle-même, celle qui sera faite auprès de la direction du festival, pour laquelle un texte, un modèle présentant le développement des images sur scène, une série de planches préfigurant les costumes et une prestation orale qui se doit d’être convaincante auprès d’un auditoire limité, mais qui a des exigences précises ; ensuite, la performance de l’opéra lui-même. Même si celle-ci n’aura pas lieu, elle a néanmoins une importance cruciale : chaque élément de la présentation est lié par des relations anticipées dès le moment de conception avec la scène et les coulisses du théâtre du festival, ses équipements techniques, les ateliers et les sous-traitants, les chanteurs et les chanteuses, les publics et les critiques.

Partant du point de vue de l’ethnographe en observation participante, je m’attarde sur les modes opératoires auxquels j’ai été confronté en présentant de longues séquences de discussion. Ces séquences sont toutes décisives dans le processus d’instauration de la forme finale. Elles se présentent comme des « filages » des versions en cours, qui sont mises à l’épreuve dans les discussions d’équipe et dans les actes techniques de ceux qui dessinent et préparent les modèles, gestes qui sont eux-mêmes des conversations avec les choses. La présence de l’artiste J. Meese dans le processus passe souvent dans les descriptions en termes d’ambiance : l’aura de l’artiste englobe les actions de l’équipe, nous sommes la plupart du temps installés chez lui. Et chacun comprend donc les enjeux de la défense de cet espace, comme nous allons le voir dans le premier passage ethnographique.

Je laisse le lecteur à la description de ces négociations – tout en proposant régulièrement dans le texte des analyses de l'action « en train de se faire²⁰⁸ », descriptions pour lesquelles je m'appuie sur la compréhension que j'en ai développée en profitant de « l'effet l'ethnographique » : apprentissage et initiation à ces manières d'agir qui se double d'une multiplicité des points de vue recueillis durant cette enquête auprès des différents acteurs de cette création²⁰⁹. Le geste de création, auquel j'assiste en tant qu'observateur participant au cours des multiples phases du travail de mise en forme de la scénographie et des costumes, jusqu'à la présentation qui sera faite à la direction de Bayreuth, n'est pas uniquement celui de la personne humaine, privée et juridique, Jonathan Meese. L'action cognitive distribuée²¹⁰, qui prend en compte une vaste manne d'informations, à la fois artistiques, dramaturgiques, techniques, mais aussi relatives à la situation, implique chacun de ses membres à des niveaux différents. Tous vont agir au nom de l'artiste dans ce processus : leur travail portera la signature de l'artiste, un « travailler pour » dans lequel chacun va s'efforcer d'imiter la démarche de l'artiste – non pas pour mimer passivement, mais au contraire dans une attitude d'imprégnation et d'inspiration créative²¹¹. Ils vont emprunter son esthétique, sa manière de créer afin de se faire médiateur cette énergie créatrice de la figure publique et artistique « Jonathan Meese » – une énergie qui rejaillira sur eux. Comme nous le verrons dans les chapitres 8 et 9, consacrés au travail de peinture et d'installation de Meese, cette dimension collective n'est pas une spécificité de ce projet, mais plutôt une caractéristique importante de son processus artistique – caractéristique qu'il partage avec d'autres artistes contemporains, comme l'ont déjà remarqué d'autres auteurs²¹². La position de metteur en scène débutant, Meese l'adopte en prenant volontiers le rôle d'artiste, et non de metteur en scène, pour justifier à la fois ce mode collectif d'action et son approche non orthodoxe de l'œuvre de Wagner.

Nous allons voir que l'idée même du travail de conception varie fortement selon les acteurs appelés à participer. Dans le cas qui nous intéresse, une compétence essentielle du dramaturge

²⁰⁸ Albert Piette, *Ethnographie de l'action : L'observation des détails*, Paris, Métailié, 1996. A. Piette, *Ethnographie de l'action*, op. cit.

²⁰⁹ Marilyn Strathern, *Property, Substance, and Effect: Anthropological Essays on Persons and Things*, London & New Brunswick, (NJ), Athlone Press, 1999, p. 1-28.

²¹⁰ Pour le concept de la cognition distribuée, voir Edwin Hutchins, *Cognition in the wild*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1995. J'utilise au chapitre 6 cette notion pour décrire l'espace de la discussion.

²¹¹ Christoph Wulf, *Une anthropologie historique et culturelle : Rituels, mimésis sociale et performativité*, Paris, Téraèdre, 2007, 190 p.

²¹² Voir en sociologie le travail précurseur de Howard Saul Becker, *Les mondes de l'art (1982)*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 2009, ainsi que celui de Nathalie Heinich, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe*, 1 septembre 1999, n° 33, p. 5-16 ; Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

et celle de l'artiste consiste à composer avec ces différentes manières de faire. Les membres de l'équipe mettent en œuvre leurs savoir-faire à des moments différents : nous arrivons dans l'histoire au moment où le rôle moteur passe de l'historienne de l'art, qui a propulsé le travail conceptuel, à ceux qui vont mettre les idées en images : le costumier et la scénographe. Les personnes présentes lors de la réunion sont déjà familières de l'histoire de l'opéra, du récit qui s'y déroule. Afin de rendre les situations intelligibles à un lecteur non initié, je vais introduire quelques éléments de cette narration au fur et à mesure de la présentation de ce concept, mettant en lumière sa valeur affirmative – au sens de *statement*, de déclaration manifeste sur l'interprétation valide du texte – et polémique – au sens agonistique du terme, celui d'une déclaration de guerre qui construit ses ennemis.

1. La « vision » de Jonathan Meese : établissement d'un cadre robuste de références

Reprenons la réunion du jeudi 6 mars 2014, là où nous l'avons laissée à la fin du chapitre précédent, ou plus précisément, après le déjeuner. Il a été distribué à chacun par Mathilde un document de huit pages imprimées. Sur celui-ci figure un texte en anglais, qui a été rédigé pour la préparation du projet du *Parsifal* par Pamela Kort, l'historienne de l'art qui a été attachée à l'équipe. Ce texte est le résultat de leurs échanges au cours de plusieurs sessions de travail durant l'année 2013, auxquelles ont pris part l'artiste, le dramaturge Henning Nass, et la manager Doris Mampe. Il n'est pas évident de comprendre ce qui s'y joue sans une introduction, d'abord au contexte de cette production spécifique – les deux chapitres précédents auront préparé le lecteur – et ensuite au récit du *Parsifal* de Richard Wagner. Les indications, y compris celles de l'introduction qu'en donne Pamela Kort, sont autant de prises de position – parfois offensives, parfois défensives. Il s'y joue le branchement de Meese avec l'artiste Wagner, entre l'œuvre *Parsifal* et l'univers déjà bien en place de l'artiste contemporain. Il s'agit de fournir une version de l'œuvre qui accorde les deux figures, mais plus encore, d'une nouvelle version qui affirme une connaissance renouvelée de l'œuvre.

Pamela Kort prend la parole pour introduire le « concept », que nous allons lire ensemble au long de la journée. Il y a beaucoup à voir et à comprendre, avec des histoires « d'interne/externe », dit-elle, tout comme dans le film *Zardoz*²¹³, le film préféré de Jonathan Meese. Elle nous dit en

²¹³ John Boorman, *Zardoz*, États-Unis, 1974.

introduction que la mise au point de chaque détail a pris beaucoup de temps : par exemple, la question de savoir si Parsifal vieillit, entre le premier et le dernier acte, les a longuement occupés. Puis elle nous offre une introduction historique au « concept », en l’insérant dans un riche contexte d’idées et d’œuvres. Elle connecte le *Parsifal* de Wagner avec l’évolutionniste qui avait cours à l’époque : Darwin venait de se faire reconnaître en Allemagne, il était très lu y compris par Wagner lui-même. Ainsi, la pensée évolutionniste se retrouve dans cette pièce. Ça commence fort, on sent que la réflexion est poussée et elle porte la marque de son propre travail d’historienne. Cependant, avant d’aller plus loin, Pamela nous met en garde en précisant bien : toutes ces idées, y compris cette manière de lier le *PARSIFAL* au contexte historique, vient de Jonathan Meese, pas d’elle-même, elle ne fait que reprendre et préciser les idées de l’artiste et tout cela a été le fruit de leur collaboration en équipe. Elle reprend. On peut faire une lecture superficielle de *Parsifal* avec le thème du christianisme, mais ça n’est pas de ça dont il s’agit ici : après cela, tous les artistes seront considérés comme des prophètes. Jonathan Meese ferait partie de la quatrième génération de ces prophètes – nous retrouvons ici le thème du travail de Pamela Kort et de son exposition en cours. L’idée de « réforme de la vie » [*Lebensreform*] est ici forte. Elle parle de l’ambition de changement, de la grande activité de cette période de l’histoire : le chemin de fer entre autres, l’âge des machines... « l’accélération de la société », « de nouveaux choix pour les gens », de nouvelles options pour les gens dans le domaine de la croyance : de nouvelles religions, mais également le développement de l’anthropologie. La croissante matérialité qu’on observe à l’époque ne doit pas être comparée avec ce qu’elle est aujourd’hui : c’était alors une utopie, qui est devenue un échec aujourd’hui. Elle relie l’évolutionnisme de *Parsifal* avec la notion d’évolution de l’âme. C’était un vrai *melting-pot* que la philosophie religieuse de l’époque. On parle alors beaucoup de la Théosophie.

Jonathan Meese intervient pour compléter et donner le ton : Parsifal,²¹⁴ le héros du drame, ne sait rien du tout de tout ça, c’est pour ça qu’il va mettre en route l’évolution.²¹⁵ Aujourd’hui les gens veulent surtout rester pareils, ils ne veulent pas mourir, ils ne veulent pas vieillir.²¹⁶ Il nous présente alors – puisque Wolfgang lui pose la question –, l’opposition qu’il voit entre l’art, *Kunst*, et la *Kultur*, un thème récurrent dans ses discours et ses performances. Ce qui est cultivé est fixé, c’est l’institutionnalisation, la mise sous tutelle,²¹⁷ la protection abusive. D’ailleurs, nous dit-il, les artistes aujourd’hui sont éduqués comme des politiciens : la prochaine génération de chanceliers aura fait ses classes dans les écoles d’art. La « haute culture » c’est aussi le « haut culte », dit-il avec un jeu de mots qu’il prend au sérieux. Il commence à lister avec nous ce qu’est

²¹⁴ Par convention, le nom du personnage Parsifal sera écrit toujours en minuscule avec une capitale au début, alors que l’œuvre Parsifal sera toujours écrite uniquement en capitales.

²¹⁵ “*Parsifal weiss gar nichts: das ist, die Evolution versetzt werden*“.

²¹⁶ “*gegen Tot, gegen alt werden*”

²¹⁷ “*Bevormundung*”

la *Kultur*, contrairement au *Kunst*, nous faisant réagir, chacun propose des éléments : elle est rituelle, elle est morale... nous sommes en train de bâtir un vocabulaire commun avec l'équipe pour parler conceptuellement des mêmes choses.

Pamela reprend : « The minute *Kunst* becomes *Kultur*, it loses the power to change. » « Beuys voulait aussi guérir la société, mais il était toujours très ancré dans l'idéologie, contrairement à Jonathan Meese ». Elle demande à Jonathan de continuer. « *Kunst* n'est pas une chose privée. La *Kultur* est identification : on est de gauche, on est végétarien... La *Kultur* est bornée limitée, circonscrite... Parsifal nous libère de tout cela, il fait place nette ». Jonathan prend immédiatement quelques notes sur ce qui vient de se dire sur la première feuille d'une petite liasse format A4.

Après ces propos introductifs, nous commençons la lecture à voix haute du concept écrit que chacun a placé devant soi : c'est Henning qui lit le texte, écrit en anglais, auquel il a largement collaboré. C'est la place instituée de dramaturge que de mener ce travail collectif. Pamela interrompt régulièrement pour expliquer les concepts. Il y a dans le texte encore quelques coquilles – c'est un document de travail. Une brève discussion a lieu pour savoir comment traduire le texte : il est décidé que celui-ci devra être traduit en allemand pour être utilisé, à la fois comme support de présentation pour Bayreuth, mais également comme support de travail pour Jorge, le costumier, et pour Marlies, la scénographe.

La lecture du concept est coupée d'interjections, en, particulier de Henning de Pamela et de Jonathan Meese. Ce dernier bute notamment sur un mot : « *Mitleid* », la compassion, un mot central dans le texte et dans l'interprétation du *Parsifal* : « ça, je n'aime pas, c'est trop personnel, ça ne fonctionne pas. Ce terme était peut-être compris autrement au temps de Wagner » : son propre cadre de valeurs est donc en permanence confronté avec celui qui apparaît dans le texte du drame et dans celui du concept. Ou Pamela qui précise par exemple : *Parsifal* est une « esthétisation de la révolution », elle nous conseille un livre récent, *Die blühende Leid*, à lire sur le sujet de *Parsifal*²¹⁸. On sent que son argumentaire est équipé de solides références historiques et théoriques. Les premières idées de costumes et de décor sont évoquées au fil du texte, Jonathan allant chercher sur les tables alentour les dessins qu'il a réalisés soit au crayon sur un grand carnet à spirale, soit sur des toiles de petite taille.

²¹⁸ Udo Bermbach, « *Blühendes Leid* » *Politik Und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*, Springer, Stuttgart, Metzler, 2003.

Le texte est toujours présenté par Pamela comme coulant directement de la source des idées de Jonathan et mis en texte par elle. Doris évoquait avec moi, la veille de cette séance, le travail remarquable de Pamela pour rassurer Jonathan, toujours en lui signifiant une même préoccupation : « je comprends ce que tu dis, mais comment articuler ça, d'où est-ce que tu le tiens ? » Il s'agit d'un déroulé dans lequel un concept en amène un autre, guidé à la fois par le fil narratif de l'histoire, mais aussi par la fiction symbolique, l'histoire conceptuelle qui est adaptée sur l'œuvre pour devenir la version personnelle de Meese. L'équipe, menée par Pamela, a analysé et interprète l'œuvre à sa façon, avant sa mise en place sous forme d'images concrètes et techniquement maîtrisées. Dans cette perspective – qui est rapidement défiée par une partie de l'équipe lorsque commence le travail de mise en forme –, l'interprétation du spectateur doit être anticipée, au moins dans les grandes lignes, et guidée à chaque moment par des signes suffisamment clairs et non équivoques, afin que chacun puisse lire le texte constitué par la mise en scène. Le texte est structuré en deux parties. La première partie est organisée de manière thématique, en plusieurs axes : le personnage de Parsifal et son évolution, le personnage de Kundry avec le baiser, le personnage de Klingsor et la magie, la signification de la scène du Graal, puis une interprétation des symboles inévitables, comme la lance par exemple.

Pour en retenir les traits principaux : Parsifal est une incarnation du caractère pur et non corrompu du véritable artiste sauveur. Il est le « pur idiot », « *the pure fool* », « *den reinen Toren* », dont la capacité d'invention est liée à son caractère puéril et de pure puissance artistique, détaché de la moralité et des règles de la société. Il ne connaît pas les tabous. Il gagne en maturité au fur et à mesure de la progression de l'opéra, mais cette évolution n'a lieu que dans sa conscience. Il y a alors un passage sur Darwin, déjà évoqué en introduction : Wagner aurait été influencé par lui, avec la notion d'artiste comme sauveur par une évolution de la société. Le terme « évolution » est très utilisé par Jonathan Meese, qui s'inscrit dans cette même veine moderne. L'histoire intervient pour relier le contexte social et intellectuel de l'époque de l'écriture de l'œuvre avec la démarche présente. Il s'agit à la fois d'une interprétation du texte par le contexte et du contexte par le texte, mise en œuvre par la référence au concept en train d'être mis en place, c'est-à-dire le croisement avec l'œuvre de Meese et son point de vue – « *culture has been perverted* » – pour mettre en mot la situation de la maladie du Seigneur des chevaliers du Graal. Kundry, le personnage féminin, à la fois séductrice et figure maternelle, est l'illuminatrice de Parsifal, un autre *outsider* comme lui-même ; mais elle est prise dans un cycle d'évolution, prise dans la dégénération de l'ordre social. Reprenons ici la session :

Kundry lui rappelle ce qu'il a « oublié ». Le concept d'oubli est alors creusé : l'acte d'oublier est un acte de découverte – noter l'inversion qui fait le piquant de cette phrase –, à travers la compassion, sa mission dans la vie – celle d'entendre la souffrance d'une entité plus large.

Le concept de douleur dans l'œuvre est alors évoqué : la condition du corps social est symbolisée par la blessure d'Amfortas, roi des chevaliers du Graal, causée par le méchant Klingsor avec la lance sacrée qu'il venait alors de lui dérober. Cette souffrance renvoie à la souffrance du « corps » social. « Cette souffrance est à la fois liée au capitalisme et aux contrecultures » – les deux exploitent l'art et d'autres systèmes de croyances à leurs propres fins illusoire. On constate ici la mise au même niveau de l'art et d'autres systèmes de croyances, toutes prises en otages par deux forces qui lutteraient l'une contre l'autre, la Culture – qui serait reliée au capitalisme – et la Contre-culture – liée à aux mouvements critiques, amalgamant punk, marxisme et autres « scènes » alternatives), dans une lutte vaine puisque leurs finalités sont « fausses », provoquant la douleur de la société.

Amfortas ne peut être guéri de manière privée : il ne peut être guéri que lorsque le pays dans son entier sera guéri : c'est le secret que Parsifal découvre à travers le baiser de Kundry. La narration de Wagner est ici résumée, dans une interprétation relativement classique.²¹⁹ La souffrance est expliquée, reliée à la blessure, reliée au secret, relié à la découverte du secret lors du baiser avec Kundry. Cette scène est un tournant du récit : Parsifal reçoit alors une révélation, dans une scène d'une grande intensité. Un paragraphe est consacré alors au baiser : il s'agit d'une prise de conscience de la souffrance et de sa cause. La cause est « l'aliénation dans de faux systèmes de croyances », dont le principal est « selon Meese », « l'art que l'on a fait devenir religion », raison pour laquelle sa devise a été depuis longtemps que « l'art n'est pas la religion ».²²⁰

Une précision est donnée, qui prend à nouveau à contre-pied l'interprétation conventionnelle de l'œuvre : la réaction brutale de Parsifal suite au baiser de Kundry n'exprime pas un sentiment de répulsion envers le sexe, mais plutôt une prise de conscience pour ceux qui sont devenus des vendus [« *whores* »] du monde de l'art, renforçant la notion de religion de l'art. « En faisant cela, ils ont vendu leur sexe – leur puissance créatrice masculine – au capitalisme et à sa magie

²¹⁹ A noter que le statut d'Amfortas rappelle celui des Rois divins africains, dont la bonne santé était garante de la bonne santé du pays... mais attention, là je risque de faire la même chose qu'eux, une exégèse et une interprétation explicative de l'œuvre elle-même, ce dont ils se chargent déjà et dont je dois bien me garder durant l'écriture si je veux rendre compte de ce qui s'y est passé. Voir tout de même sur le concept de royauté sacrée de Frazer : C.G., Seligman *Egypt and Negro Africa. A Study in Divine Kingship* (Frazer lecture from 1933), Londres, Routledge, 1934.

²²⁰ “*enslavement to false systems of belief, chief among which for Meese is the making of art into a religion: motto of Meese has long been “art is not religion”*”

blanche.» Trois choses s'enchainent : la prise de conscience/compassion, puis la jouissance/souffrance des « putains » du monde de l'art qui ont utilisé l'art en le faisant devenir religieux – au sens d'institutionnalisé, de statique, etc.– puis cette jouissance/souffrance/attachement a causé leur esclavage en vendant leur puissance de création à la « magie blanche », c'est-à-dire au capitalisme.

Jonathan Meese réagit ici avec force, alors que la lecture se poursuit dans une atmosphère concentrée et studieuse : « c'est ça la blessure ! »

Après cette description de l'action de la « magie blanche » arrive la présentation de la « magie noire » et de son représentant, le sorcier Klingsor, qui a vendu son sexe – en s'émasculant lui-même – afin d'acquérir ces pouvoirs. Cette figure est associée à la « contre-culture ». Ici on revient à un fil narratif parallèle qu'introduit le texte : Amfortas doit être guéri en laissant tomber la croyance dans le Graal, qui représente les fausses croyances. C'est la raison du retour de Parsifal, qui met fin à l'adoration de la religion et l'instrumentalisation de l'art par l'homme. On a ici une référence à l'art pour l'art, mais aussi à la notion d'adoration comme instrumentalisation. Le Graal serait une construction, il n'y a pas de Graal, mais juste un mythe qui a été fait par extension du mythe de la chrétienté, relié aussi à l'intérêt de l'État. Il pourrait être symbolisé par le « *Chiemsee Kessel* » – ça se complique, on va y revenir tout de suite.

Jonathan Meese prend la parole pour préciser son idée du Graal : ce n'est pas quelque chose de positif, mais ce n'est pas non plus quelque chose de négatif. Chacun prend note, opine du chef, tout le monde suit. Après à cette remarque, Pamela nous explique son idée du *Chiemsee Kessel* – Doris et Henning mentionnent que cette idée vient d'elle et non de Jonathan, mettant en garde le reste de l'audience : ce point doit encore être discuté pour intégrer véritablement la « vision », celle de « Jonathan Meese », sa présence dans le concept écrit ne suffit pas. Elle nous donne donc une petite présentation sur le chaudron du lac de Chiemsee et ce en quoi cela peut nous être utile ici : ce grand bol en or – elle nous montre un article de presse – a été le début d'une grande intrigue mêlant mysticisme, marché de l'art et histoire du nazisme. Un objet de onze kilos trouvé au fond du lac Chiemsee, en Bavière, qui a été vendu comme étant le Graal à un acheteur mystérieux, alors que selon Pamela, qui a effectivement le potentiel d'experte en la matière – et l'imagination nécessaire à l'élaboration d'hypothèses audacieuses –, il a été selon elle fabriqué durant l'Allemagne nazie, « probablement pour un culte secret ». Elle revient à la cohérence dramaturgique de cet élément qu'elle aimerait voir choisi comme élément central : « Le Graal doit venir de l'eau : celui-ci vient avec tout son poids mystique et sa controverse internationale : c'est parfait pour nous, on l'utilise ! »

Cette référence a l'inconvénient d'être relativement anodine pour le grand public, Jonathan Meese n'utilise habituellement pas de références trop érudites. Il préfère des références que beaucoup de gens connaissent, même secondairement, comme éléments de culture populaire, films de genre ou de série B. Pour l'instant, la petite assemblée opine poliment, mais je sens que l'idée ne prend pas.

On passe alors à l'élément suivant : la lance sacrée devient la lance de l'art. En touchant de sa lance la blessure d'Amfortas, celle-ci guérit – cela, c'est le récit original de Wagner. Jonathan Meese ajoute sa touche personnelle : Amfortas souffre d'être chef de secte. Il souffre d'être pris dans cette institution. La lance et l'art, non sectaire et non institutionnel, le délivrerait de ses souffrances. Arrive alors la fin de l'opéra : Parsifal touche le Graal, durant une cérémonie, un cristal qui enchâsse une forme. Avec la même lance, il la brise et ce cristal libère un fluide. « Ou peut-être rien du tout... on ne sait pas encore », ajoute l'artiste. « La première idée était celle d'une poupée comme celle qu'on utilise à l'atelier. La poupée représente pour l'artiste la convention : si on utilise ce mannequin pour jouer, on sort de la convention. C'est un ustensile. »
« Kunst : *play with it*, Kultur : *paint it*. »

La lecture du texte se poursuit : « *In principle, the Grail is an illusion that encases the real thing necessary to transform society; it glows very softly within it* ». Jonathan Meese fait un nouveau commentaire hors texte sur le Graal : « Les gens s'imaginent le Graal, c'est peut-être l'art, mais les gens perçoivent quelque chose de faux. » Henning propose l'idée d'un Graal fabriqué par soi-même, pour illustrer cette idée : un Graal en macramé. Mais pour le moment, l'idée est de le faire en verre et avec de la lumière qui en émane.

« *Meese's Parsifal is in keeping with the premises of Wagner's libretto. It does not illustrate it but makes them visible. Like Wagner Meese's Parsifal argues for the sovereign power of art to transform society with it is properly understood and used.* »

Cette conclusion présente cette conception comme un acte quasi magique, celui par lequel on « donne à voir » les bases du libretto. L'idée serait donc non pas d'illustrer, d'interpréter, mais de « re-enacter » cette création en puisant directement aux « prémisses » de l'œuvre, au nom de Richard Wagner lui-même, sans se laisser distraire par l'arbitraire de la forme prise par celle-ci, qui a depuis lors été canonisée. Il s'agirait donc de revendiquer une vérité qui court-circuite le processus habituel de représentation.

Pamela reprend alors son couplet : « everything here comes from him », « I just integrate it in the show ». Elle est peut-être un peu trop insistante. Elle montre d'un geste Jonathan Meese et souligne à nouveau que les idées présentes dans le texte proviennent de Meese lui-même – celui-ci joue le jeu, il opine et confirme.

Jorge intervient alors, une première remarque qui préfigure la lutte à venir entre le principe d'instruction : « tout cela est bien, mais c'est déjà très fixe : jouer est important. Pour voir si ça fonctionne ».²²¹ Le costumier a l'habitude de voir les concepts explorés dans l'espace et dans la matière et pas seulement avec des mots sur le papier. Peut-être cette réaction peut-elle aussi être interprétée comme une protestation à la forte présence de Pamela, et à la robustesse du dispositif, qui éclipse pour le moment un peu celle de Jonathan, en parlant en son nom – mettant en péril une valeur centrale de ses processus de création. Nous allons y revenir dans un moment.

Nous passons ensuite à une autre section du texte : « le temps de l'opéra ». C'est une section courte, une série de remarques sur le temps historique dans lequel la mise en scène se situe : l'acte I part du début de la Terre, symbolisée par des champignons et du « *slime* », jusqu'au moment où Wagner écrit sa pièce, 1871-78. L'acte II se déroulerait entre 1930 et 1939, le thème du nazisme n'est pas au premier plan, mais il n'est pas loin. Le troisième acte est censé se dérouler dans un futur mystique, « cinq minutes avant minuit », donc proche de la fin du monde, ce qui est symbolisé par le chiffre 2023, référence au futur dans l'œuvre de Meese.

Ainsi s'achève la première partie du texte. Il s'agit du « concept » de « Jonathan Meese » : sa vision artistique de l'œuvre de Richard Wagner, la partie plus conceptuelle. Le texte et la discussion ont été tissés ensemble dans une performance collective de Pamela, Henning et Jonathan Meese – la parole est surtout à Pamela. Brigitte, la mère de Jonathan, vient nous dire bonjour, mais elle ne reste pas, nous la saluons tous, cela fait une brève parenthèse.

2. Les versions : démarrage d'un processus de co-crédation

Pas le temps de se reposer : la seconde partie du texte est lue immédiatement. Dans celle-ci, les abstractions du « concept » sont passées dans une première série de mise en image. Un passage en revue des moments les plus importants des deux premiers actes de l'opéra y est effectué. Cela concerne plus directement Marlies et Jorge : ces instructions vont guider, mais vont également contraindre leurs libertés de collaborateurs – celles qu'ils auraient aimé pouvoir explorer directement avec Jonathan Meese. Cette liberté, il va falloir la gagner, en négociant

²²¹ «*Spielen ist wichtig. Zu sehen, ob es funktioniert*».

sur la base de ce qui a déjà été décidé en amont par l'équipe de préparation, la « vision » de « Jonathan Meese ». Cette seconde partie du texte est plus explicite : il s'agit plus ou moins des instructions pour la scénographie et les costumes. On voit cependant que de nouvelles idées commencent à être générées durant cette « passe » sur le métier constitué par les collaborateurs réunis autour de la table. Cette lecture est le compte-rendu de l'avancement du travail de médiation entre Jonathan Meese et Richard Wagner, d'une manière plus concrète que la présentation très abstraite qui vient d'être lue. Il ne s'agit donc pas seulement d'une lecture, d'un visionnage du concept en version finale, mais une occurrence supplémentaire d'un long processus durant lequel la version « en cours » est en train de prendre forme. La différence de cette session avec les autres sessions, celles qui ont précédé et celles qui vont suivre, c'est cet écrit, le « concept », par lequel Pamela Kort assure sa prise en usant d'une perspective symboliste. L'écriture de ce concept « vision » a deux objectifs : il s'agit d'abord de rassurer l'artiste et son équipe. Ils sont bien en possession d'un solide canevas conceptuel, qui dans la forme n'a rien à envier, en matière d'érudition, avec celle attendue d'un metteur en scène du *Parsifal* à Bayreuth – ou du moins celle qu'ils s'imaginent être attendue. Le modèle de cette « vision artistique », c'est évidemment la critique d'art érudite, celle produite par ceux qui écrivent sur les opéras et les mises en scène wagnériennes en particulier, qui décortiquent chaque élément en petites entités pour y introduire du sens²²² : une approche sémiotique axée sur la représentation²²³. Une seconde raison guide la rédaction de ce texte, néanmoins : il s'agit d'un passage de relais. La première équipe a travaillé en amont pour préparer un « concept » robuste. Il s'agit maintenant de transmettre de manière précise les éléments qui ont été pensés ensemble à ceux qui seront responsables de leur mise en forme. Or tout le monde dans l'équipe de préparation n'est pas exactement d'accord avec la valeur de ce concept. Ce processus de création est en effet contradictoire avec l'idée même de l'art qui est présentée dans le texte, celle de Jonathan Meese : un jeu qui se détache des conventions et de son carcan de référence et d'érudition. Le costumier Jorge Jara est le membre le plus expérimenté de l'équipe – il sent que ce texte risque d'entraver non seulement sa propre possibilité de contribuer à la « vision » de Meese, mais également de rendre plus difficile la possibilité d'une création solide, prenant en compte des résistances et les agentivités de la matière et des dispositifs techniques, et s'inscrivant en cela dans l'esthétique propre de Jonathan Meese. Celle-ci est marquée par une

²²² J'analyse au chapitre 1 un cas particulièrement aigu : la « croix du Parsifal » de Wieland Wagner, voir : *Parsifal's Cross - a psychological pattern by Wieland Wagner*, <http://www.monsalvat.no/symmetry.htm>, (consulté le 17 août 2018).

²²³ J'y reviens à la fin du chapitre 8 lors d'un entretien avec un participant au festival de Bayreuth.

efficacité d'un type bien particulier. Cette esthétique, il ne s'agit pas de la représenter, mais de la performer : comme ce qui a été avancé dans de belles formules dans le texte du « concept », il s'agit de créer à travers elle.

Nous passons au vif du sujet avec le prélude de l'acte I. Henning décrit la scène, on voit uniquement des lettres en caractères gothiques : « *Keine Angst* », « Aucune Crainte », un titre qui se consumerait doucement. Cela renvoie à la fois à la pièce et à la quête de Parsifal, mais également à l'auditoire, qui s'attend à quelque chose d'effrayant de la part de Jonathan Meese. C'est un « *double intender* », une indication à double sens, ajoute Pamela. À la fin du prélude, le concept décrit une scène blanche : une page blanche. « L'espace de l'art ». C'est « le domaine extérieur du Graal ». Commencent alors les questions de Marlies : « comment est-ce qu'ils s'imaginent exactement tout cela ? » Pamela : « c'est spirituel... je ne suis pas sûre. Ça représente l'éternité ». Jonathan Meese intervient : « cela vaut pour l'origine et l'espace de jeu ». La description reste vague. Marlies parle alors de la manière dont elle l'imagine : « comme un dépliage ». Jonathan Meese est encourageant : « on a parlé d'un pliage n'est-ce pas ? », lance-t-il à la ronde. Henning rappelle qu'ils sont dans quelque chose aux tonalités plus organiques. Pamela fait une référence savante au travail d'un artiste, Sigmund Polke²²⁴. Elle fait alors une remarque en direction de Wolfgang : il s'agit aussi d'utiliser les voltes de la musique du prélude. Elle ajoute qu'elle-même ne lit pas les notes. Henning dit avoir travaillé aussi les leitmotifs sur le livret. Jorge me regarde en souriant, lui non plus ne lit pas la musique. Le plus important est d'éviter les bourdes : « Il ne faut pas que Gurnemanz fasse un grand mouvement au moment d'un leitmotiv de Kundry. »

Ce qui se passe sous mes yeux est un jeu de fiction, dans un espace de la narration : une description des costumes et de la scénographie, qui nous les fait imaginer et se dérouler dans nos esprits. Les références qui accompagnent celle-ci permettent de la faire gagner en résolution, de gagner en précision. Ce processus se joue par imprégnation, avec de nombreuses boucles de rétroaction : l'association déclenchée chez l'un, exprimée avec assez de force, appuyée par exemple sur une référence commune pour la faire gagner en puissance, va être immédiatement mise à l'épreuve dans cet espace, et va intégrer ou non la version « en cours ».

On reprend la lecture, avec la description de la construction du décor de la première scène : une véritable évolution de la naissance de la Terre, associée à l'espace intérieur de l'art, à l'espace extérieur du monde naturel : « *Plants pop up from the bottom of the stage.* » Puis le changement

²²⁴ Artiste allemand né en 1941 et mort en 2010 à Cologne.

se fait du monde de l'art à celui de la culture : puisqu'il est empoisonné, l'apparition de Amfortas doit se faire dans un monde pollué. La référence au film *Zardoz* de John Boorman, qui a fait l'objet d'un visionnage collectif dans la phase de préparation et qui est souvent cité par Meese comme son « film préféré », est à nouveau lancée. C'est le moment que choisit Pamela pour sortir de son sac un livre sur John Boorman, afin d'alimenter la mise en image. « *I kept it for today !* » Pamela offre le livre à Jonathan, avec un geste un peu théâtral, en le complimentant sur son goût en matière de cinéma : « *Genius !* » L'imprégnation de l'esthétique de Boorman est une prérogative au travail d'équipe avec Jonathan Meese : chacun est invité à visionner ses films, en particulier, vous l'aurez compris, *Zardoz*. En fournissant un vocabulaire commun d'images et de personnages, ce domaine spécifique de l'univers cinématographique est converti en ressource prioritaire pour ce travail de tricotage.

Le premier effet scénique, celui qui se passe pendant le prélude, est une métamorphose du décor qui évoque l'évolution terrestre, avec une référence à la « Science » : la genèse du monde naturel primitif, démarrant par une spirale. Puis nous sommes « aux premiers stades du développement de la Terre ». Tout est alors mouillé, gluant, en développement. Nous sommes dans le « *natural building of nature* ». Le monde est « humide, il y a de l'eau, ça goutte » et ce n'est « pas chrétien ». Des pattes de grenouilles sont évoquées. L'évolution se fait des champignons et de la nature « à l'état larvaire » à des formes plus évoluées de plantes, comme des fleurs... puis la métamorphose s'opère à nouveau pour évoquer la pollution de ce monde primitif par l'institutionnalisation, le développement humain, la culture.

Quand Amfortas apparaît, on doit comprendre qu'il souffre de la « blessure de la culture », il est plein de poison. La santé de son domaine est liée à la sienne. Il reçoit continuellement des décharges électriques de la chaise sur laquelle il est assis, qui aggravent sa condition, ce qui représente « *the misuse of culture* ». Nous passons à nouveau à la description des costumes pour cette scène. « *I took us months to get there* » répète Pamela, comme un mantra, pour souligner l'importance de chaque détail et le travail de référence qu'ils ont dû fournir pour faire émerger les idées dans une structure qui leur semblent cohérente. Les costumes de personnages principaux sont décrits, on s'adresse alors particulièrement au costumier Jorge : Gurnmanz, le narrateur du drame, ésotérique, est porteur d'un symbole du « carré noir de Malevitch », qui rappelle son appartenance à la secte des savants de l'art avant-gardiste, mais aussi des symboles qui renvoient aux orientations géographiques, notamment sur sa ceinture. Il semble écrasé par le poids énorme de la partition qu'il porte. « Peut-être que Parsifal est écrit sur la couverture. Il porte des chaussures dans le style celtique. »

Les pages portent des sandales, leur symbole est le triangle. Ils jouent à pierre-feuille-ciseaux. Les chevaliers du Graal auront (le texte est écrit entre le présent, le temps du récit, et le futur, celui de la réalisation effective de ces instructions) un costume qui montre leur appartenance à une secte. La couleur sera une couleur difficilement définissable, couleur « vomit » [« *Koze* »] est répété pour décrire la nuance de couleur, une indication de nuance qui porte la signature de Jonathan Meese. L'artiste montre alors des dessins qu'il a fait : les costumes sont présentés sur papier, qu'on pourrait décrire sans vexer leur auteur : dans un style de « dessins d'enfants ».

Kundry porte un symbole également, celui de l'éternité – un huit horizontal –, un anneau est son seul attribut. Elle porte des chaussures en paille. Sa chevelure ressemble à celle d'une jument, faite de stalactites. Elle porte un maquillage qui souligne son caractère « *Alien-likeness* ». Sa robe est de gaze rouge. Elle pourrait porter des lunettes de soleil.

Amfortas porte un costume d'argent. Il est apporté sur une immense chaise avec un grand dossier sur lequel a été peint le signe de « haute tension » électrique. Le mot « *Achtung* » apparaît « peut-être » à côté de ce signe. Il porte un bandeau qui se prolonge en peinture sur les côtés du dossier. Il est attaché à cette chaise. Il reçoit des chocs électriques. Une cuillère pend de la chaise pour montrer qu'il est sur le point de « *gibt die Löffel ab* » [« abandonne la cuillère »], une expression allemande dont l'équivalent en français pourrait être : « passer l'arme à gauche ». Il porte un sceptre dans lequel il y a de l'eau, allusion au bâton de maréchal de Goering. L'art qui pourrait avoir causé sa blessure pourrait être suggéré en utilisant un emblème de Dürer.

Le texte met bien en valeur la mise en place de la version par comparaison avec d'autres mises en scène, par la recherche de prises – ou *affordances*²²⁵ – qui donnent appui à l'imagination commune. On voit aussi le travail de l'histoire de l'art, à la fois par la recherche de références, de citations parfois obscures. Trop obscures ? Jonathan joue le jeu, il semble un peu contraint, peu animé par ces idées. Il apparaît comme plutôt timide dans ce qui est en train de se jouer, il veut respecter cette atmosphère de sérieux imposée par l'historienne.

Nous passons à la description du costume de Parsifal, qui est accompagnée du récit de son apparition : il arrive comme une figure indistincte, que l'on voit se rapprocher, venant du fond de la scène. Son symbole, ce sont les ciseaux. Son arrivée se fait en taillant son chemin à travers plusieurs couches de plastique. Il arrive ainsi en découpant à travers une couche de plastique à l'aide de ciseaux de jardin. « C'est un envahisseur, mais pas avec un but intellectuel » : une

²²⁵ James Gibson, *The ecological approach to visual perception*, Londres, Houghton Mifflin, 1979.

référence orale est faite à Zardoz, le film de John Boorman. Comme Zed, le héros du film, il est juste curieux de ce qui est en train de se passer dans un royaume qu'il vient de découvrir par inadvertance. Il porte un blason avec l'image de ciseaux. Le costume de Parsifal est décrit au moment de son apparition dans la scène, comme si le spectateur imaginaire le découvrait à ce moment-là. Il porte une veste qui ressemble à celle de Zed. Ses bretelles sont pleines de choses qui ressemblent à des jouets. « *Best would be things of wood from the natural world* », des jouets en bois.

La forme du cygne est évoquée : Marlies montre le morceau de papier qu'elle a préparé sur la base de cette description, une sorte d'origami. Jonathan Meese montre un croquis très brut, qui couvre une page de son grand carnet carré. Le cygne est décrit dans le concept en commençant par un élément fondamental : « *Meese wants to build this object. It is a science-fiction like object that is actually a primal work of art that he has created from the scissors that is his attribute.* » « *Already this swan is an emblem of art for those knights of the grail who worship it as something holy. They need art to live to be able to instrumentalize it.* »

L'interprétation se précise. Cependant, le raisonnement très spécialisé et l'explication de texte nécessaire paraissent difficilement appréhendables par les publics non initiés à l'art contemporain. Même pour eux, difficile de faire apparaître que le cygne a été fabriqué par lui.

La transition vers le second tableau est alors décrite, vers le château du Graal. Elle se fait de gauche à droite, mouvement qui représente un bond dans le futur. Dans le script, il est écrit que cette partie de l'opéra est « peut-être la plus importante pour Meese ». Pamela reprend l'histoire, une référence supplémentaire pour construire la version Meese, avec la place du peintre dans la mise en scène totale. Le projet original de Wagner était de faire peindre un grand décor mouvant, pour cette scène de métamorphose, par le peintre Böcklin. Celui-ci refusa et des peintres décorateurs furent employés pour peindre une fresque sur de longues bandes de rideaux. Meese veut retourner à la tradition et peindre lui-même cette œuvre immense. Une collection de symboles sera constituée, tâche attribuée au départ à Henning Nass, mais qui m'est alors attribuée. « *We need close to five hundred symbols* ». En tant qu'ethnographe assistant, il s'agit de la première mission qui m'est confiée. Pour tout indice, Henning lâche qu'il s'agit de trouver des symboles dans la « *Gnosa* ».

Dans le concept écrit suit une description du costume des Chevaliers du Graal : référence est faite aux costumes des gardiens dans *Logan's Run*²²⁶, le film de science-fiction. La description semble encore une fois complètement différente des dessins que Jonathan nous a montrés. « Les costumes sont d'un matériau iridescent. Ils portent des casques qui ressemblent à du corail – ça

²²⁶ Michael Anderson, *Logan's Run*, Etats-Unis, 1976.

aussi rappelle à la fois la mer et le thème révolutionnaire. Ils portent des runes. » Ici encore difficile de comprendre l'articulation. D'où proviennent ces matériaux ? Le thème « évolutionnaire » a été planté au début de la réunion par Pamela en le justifiant historiquement, avec la proximité de Darwin et de Wagner.

Nous prenons une pause déjeuner. Le restaurateur italien est avec nous. Nous déjeunons d'*antipasti* et de *pasta*. Le repas est animé, sympathique. On parle d'autre chose. Mathilde nous interrompt, elle vient nous chercher.

En revenant, la lecture reprend. Nous passons à l'acte II, un paysage est décrit : un champ de seigle, contaminé par de l'ergot de seigle²²⁷ (« *Mutterkorn* »). Dans le concept, on parle de huit mille brins de seigle dans lesquels les danseuses, femmes fleurs du royaume du maléfique Klingsor, pourraient performer sans les abimer – un défi pour la scénographe, qui prend note. Comparaison est faite avec une mise en scène de Pina Bauch par Jorge : c'est déjà fait, c'est faisable. Cependant, une explication est nécessaire sur « l'ergot de seigle » pour la moitié de l'équipe. Jorge dit qu'il n'a jamais entendu parler de ça. Ce qui justifie aux yeux des auteurs du concept l'usage de ce concept pas évident, c'est qu'évoquer le *Mutterkorn* permet de faire passer le passage des femmes fleurs et le règne de Klingsor comme une hallucination, rattachée au monde de l'underground par l'idée que le LSD a été expérimenté par Hoffman à partir de ce champignon. Rattaché aux histoires de villages médiévaux ravagés par ces plantes, cela permet un ancrage historico-mythique. Le terme « *Mutter* », mère, est un terme important du vocabulaire de Jonathan Meese, mot qui apparaît beaucoup dans ses œuvres.

Ce que Pamela décrit comme intéressant, c'est que le *Mutterkorn* ressemble à une sorte de pénis. Mais la chose est tellement difficile à comprendre qu'il est prévu sur le document d'ajouter sur la tour en grand « *Mutterkorn* » pour faire comprendre le concept. Mais qui connaît ce mot ?

Le magicien Klingsor est au fond de la scène sur une tour. Référence est faite à Nuremberg pour le style du château. Un autre dessin de Jonathan est sorti du carnet. On y voit la tour avec dessus une trinité : Klingsor au centre, une copie de Amfortas à sa gauche, et à sa droite un grand homme de paille. L'idée sort que la poupée de paille pourrait être mise à feu. Jonathan aime cette idée. Pamela demande pourquoi. Cela n'est pas dans le concept écrit, mais Jonathan a autorité pour modifier ce qu'il souhaite. Cependant, elle a besoin d'une signification pour chaque élément. Doris vient au secours de Jonathan en associant cette idée à celle du sacrifice humain.

²²⁷ Moisissure du seigle contenant une substance toxique et hallucinogène.

Une description des costumes de Klingsor et de Kundry est lue : Klingsor porte de l'or, en opposition à Amfortas qui porte de l'argent. Il a un microphone et une torche. Il voit Parsifal arriver dans son miroir. Le microphone est associé à celui d'Hitler, sa tour est aussi une tribune et il fait mine de donner un discours. Nous sommes entre 1930 et 1939, est-il rappelé. Kundry porte du « jaune ». Elle est à ce moment-là une déesse celtique avec un « potentiel magique ». Elle a des cheveux psychédéliques. Elle porte le signe de l'éternité. Elle est « envieuse ».

Nous passons à la description du second tableau du deuxième acte : le « *Magic Garden* », le jardin de Klingsor, le magicien maudit. La tour disparaît alors en se décomposant, au milieu apparaît un monolithe qui rappelle celui de 2001 l'odyssée de l'espace, qui est en fait un « *Maibaum* ». Un livre documentant les cérémonies de l'« arbre de mai » pendant la période d'Hitler est alors sorti. « Nous sommes donc en pleine fête païenne et paysanne national-socialiste ». Pour le nombre de choristes, Henning a sous les yeux les chiffres qu'il tient des archives de sa femme sur l'opéra de Schlingensiefel, qu'il annonce alors pour qu'on se fasse une idée de l'image. Dans le texte, il est fait mention d'une faucille avec lequel Parsifal arrive sur cette scène. Pamela et Jorge font des photos de l'objet que propose Jonathan.

Au sujet de la danse des femmes fleurs, des livres sur la danse, avec des images datant de l'époque, sont mis sur la table²²⁸. La chorégraphie est âprement discutée. On parle du mouvement lié à la *Lebensreform* – le mouvement « Laban »²²⁹. Jorge évoque la danse expressionniste. Ou même « Eurythmics Dance ». Certaines femmes fleurs sont censées être mariées et porter le portrait de leur mari sur des médaillons – « Comment voir ça de loin ? », demande quelqu'un, pensant au public. Cela n'est pas clair. Les autres ne sont pas mariées, elles soufflent sur de petits moulins à vent et portent des instruments agraires, jouent avec le *Maibaum*. L'idée maîtresse est qu'elles sont intoxiquées par le *Mutterkorn* et veulent que Parsifal « s'envoie en l'air » [« *get High* »] avec elles pour pouvoir le séduire.

Un lit en miche de pain apparaît un moment donné : une grosse miche de pain levé sur lequel se passerait la scène centrale entre Parsifal et Kundry. Quelqu'un suggère que les femmes fleurs pourraient être en train de faire du pain, qu'elles pétrissent. Pamela n'est pas d'accord : ça ne marche pas, ça n'est pas « sexy ». Pour le costume des femmes fleurs, on parle de celui de Logan's Run. Mais le dessin de J. Meese représente les femmes entourées de foin, de femmes-bottes-de-foin, en fait.

²²⁸ *Die Geschichte eines Wunderkindes* de Nidda Ipekowen, Zürich, Rotapfel, 1955, et *Tänze* de Gertude et Ursula Falke, Hambourg, Adolf Saal, 1920.

²²⁹ Voir sur le mouvement Laban et ses formes contemporaines l'ouvrage de Vanessa Ewan et Kate Sagovsky : *Laban's Efforts in Action: A Movement Handbook for Actors*. London & Oxford, Bloomsbury Methuen Drama, 2018.

Le passage sur le baiser est assez dense. Il comporte deux symboles compréhensibles uniquement par le public allemand : un tonneau est apporté sur scène, il représente la puissance maternelle. Et Kundry met une faucille dans le tonneau pour symboliser « *Ein Fass aufmachen* », ouvrir un tonneau, ce qui veut dire qu'elle traverse un premier changement de conscience. Quand elle l'embrasse, référence est faite à la blessure par l'apparition de pyrite sur le sommet du *Maibaum*. La lance de Klingsor porte à son bout de la pyrite : c'est le symbole de la contre-culture. Quand il l'attrape elle devient une lance de bois naturelle. « *An evolutionary reset has taken place.* »

L'acte trois est à peine évoqué : rien n'est encore décidé. Une photo est faite du dessin présenté par Jonathan. Dernier point discuté à nouveau : la forme du Graal, qui doit ressembler à un cristal. Meese doit décider ce qu'il y a dans le cristal. Il pense à nouveau à une poupée, que Parsifal prendra dans ses mains – ou à une forme vide qui libère juste un peu de vapeur. « *There is no Graal* », il n'y a pas de Graal, solution radicale. On parle brièvement de la réunion à Bayreuth du 5 juillet : pour ce processus de conceptualisation, pour la construction du modèle et l'élaboration des costumes, c'est une date butoir qui paraît déjà toute proche. Durant cette réunion, le concept sera présenté à la direction du festival. Nous passons ensuite dans le salon télé, dans l'autre salle de la bibliothèque de Meese : ensemble, nous regardons le film *Logan's Run*²³⁰. « Tout est dedans », nous dit Jonathan, au fur et à mesure. « Tout est dedans », renchérit Henning. La réunion se termine ainsi, chacun semble fatigué, les adieux sont brefs – on se revoit le lendemain matin.

Cette séance fut dense et éprouvante. La « vision » de l'artiste, comme le répètent Doris et Pamela, semble imposée aux collaborateurs nouvellement arrivés. Préparée à huis clos par Jonathan Meese avec l'aide du dramaturge Henning, de la manager Doris, de l'historienne consultante Pamela, cette version est présentée comme le « concept » propre à l'artiste. Sa « vision » est censée être relativement statique et déterminée. L'établissement d'une « vision » comporte des enjeux qu'il ne faut pas perdre de vue : celui en particulier de l'attribution au personnage « Jonathan Meese » d'une intuition et d'une compétence artistique, et l'établissement d'une hiérarchisation dans la prise de décision. D'un côté la « vision », de l'autre les activités de « versionnage » : ces deux termes pour marquer la différence entre les deux manières d'envisager la volonté de l'artiste et le statut des différentes idées qui sont confrontées. Je tire parti ici de la distinction opérée par la psychologue Vinciane Despret :

²³⁰ Michael Anderson, *Logan's Run*, Etats-Unis, 1976.

« Une vision, et c'est là le contraste que je tente de construire avec la notion de version, est évidente, elle envahit le champ, elle s'impose du dehors, et paradoxalement, en utilisant un terme qui réfère au fait de dévoiler le monde sur le mode de la révélation et de l'évidence, la vision nous renvoie en fait à ce qui empêche l'accès à la vérité. [...] Une vision s'impose ou se refuse ; une version se propose et se raconte. Au droit de juger que confère et qu'impose la vision, et que dénonce la critique, la version substitue un autre mode de présentation : voilà comment elle s'accorde aux autres, voilà ce qu'elle suscite, voilà ce qu'elle transforme, ce qu'elle traduit, voilà comment elle a pu se négocier.²³¹»

Vinciane Despret a recours à l'étymologie pour expliciter la différence entre ces deux termes, et pour marquer la plasticité liée à la notion de version : « au départ, dans le latin médiéval, la version (*versio*) signifie “retournement”, “changement”. Il s'agit bien, avec la version, de retourner, de renverser ce qu'on prolonge. En ce sens, la version, au contraire de la vision, parce qu'elle garde en mémoire ce qu'elle retourne, en renversant et en changeant, peut intégrer les autres versions, ou s'y articuler. Que leur mode de coexistence soit pacifique ou conflictuel, peu ou très articulé, les versions coexistent dans le même monde, et se cultivent dans ce monde²³²»

Des marques évidentes de la production collective de ce « concept », inscrites dans le texte lui-même, indiquent cependant que cette « vision » n'est en fait qu'une version du projet – discutée, instable et dépendante des médiateurs qui ont concouru à sa formulation. La « vision » mise en écriture par Pamela Kort sera remise en cause rapidement : le collectif Jonathan Meese ne peut en effet se passer des compétences situées du scénographe et du costumier pour établir une version viable – et la « vision » doit alors s'adapter, devenant mouvante, aux versions racontées et aux reprises qui font jaillir les images plus efficacement.

3. La négociation d'un mode opératoire

7 mars 2014, 10 heures du matin. Les membres de l'équipe arrivent au compte-goutte, ils se rassemblent à nouveau autour de Jonathan Meese, dans sa cuisine, puis montent dans la

²³¹ Vinciane Despret, *Ces émotions qui nous fabriquent: ethnopsychologie de l'authenticité*, Paris, Institut Synthélabo, 1999, p. 43.

²³² *Ibid.*, p. 43-44.

bibliothèque. Avant de s'y mettre, on parle de choses et d'autres. Plutôt cependant de choses qui concernent la production à venir, avec le partage d'informations et d'expériences sur le contexte actuel du festival. Henning parle de Frank Castorf, le chef de la Volksbühne qui a mis en scène le Ring l'année précédente : il a trouvé ça plutôt tranquille finalement, dit Henning. « Il n'avait pas réalisé qu'il lui faudrait être présent à Bayreuth pendant les quatre étés suivants ». Apparemment quand il s'en est rendu compte, il a dit qu'il était content, qu'« on ne se tue pas à Bayreuth », que « les gens sont plutôt détendus », qu'ils « font ce qu'on leur demande de faire ». Ce sont plutôt de bonnes nouvelles, qui rassurent un peu Jonathan.

Nous nous installons autour de la table, chacun reprend devant soi le livret du *Parsifal*. J'ai acheté l'édition jaune classique Reklam, pour quelques euros. Wolfgang et Doris ont le livret sous une autre forme : dans cet ouvrage, destiné aux amateurs wagnériens, les motifs de la musique sont commentés en parallèle avec le texte. Henning a devant lui un ouvrage de référence similaire. Jonathan, Henning et Wolfgang ont aussi la partition ouverte devant eux, pour consulter le timing. Pour ce qui est de la musique, l'ordinateur portable de Henning est posé au milieu de la table. Il préfère autant que le niveau du son soit bas pour qu'on puisse discuter tranquillement. Il s'agit de l'enregistrement à Bayreuth de Pierre Boulez, celui de 2004.

Mais on ne démarre pas tout de suite, on prend son temps. On reparle de F. Castorf : Henning a parlé avec lui de la réaction du public à la première : « quelle haine ! » Il a trouvé ça très « cool », il a comparé ça à un « concert punk ». Il a fait les gros titres de la presse allemande en restant longtemps face à la foule en colère, levant le pouce dans un signe approuvateur et en souriant, dans ce qui a été retenu comme une provocation. Il paraîtrait que derrière le rideau, Éva Pasquier-Wagner le suppliait à grands cris de revenir. « Il a vraiment apprécié le moment. » Il était apparemment assez ivre au moment de monter sur scène, mais la réaction du public l'a complètement dégrisé, en un instant. Il est resté éberlué. Une petite discussion est lancée sur la réaction du public : P. Chéreau, C. Schlingensiefel... la réaction de haine est devenue normale, et ensuite les wagnériens les glorifient – c'est un thème de discussion qui reviendra souvent. Cela renforce leur impression générale : « les gens ne se comportent pas bien » à Bayreuth. L'ambiance est présentée comme mauvaise. « Ils se mangent une assiette entière de poisson à l'entracte. ». Le thème des habitudes bourgeoises du public, si éloignées de l'idéal wagnérien, reviendra souvent lui aussi au cours de nos séances, suscitant la plaisanterie.

Ça y est, on reprend vraiment : Marlies montre les modèles en cartons qu'elle a préparés pour la scénographie, sur la base des indications reçues par Doris. On parle d'organisation, de la question du temps, le temps pour chaque tableau. Par les paroles, tout cela est gardé en l'air. « On a sept minutes jusqu'à ce qu'Amfortas arrive. » Marlies parle de l'évolution de la figure en carton au long de la première scène. Elle a apporté un élément en carton et en papier qui est soit un modèle qu'elle souhaiterait développer pour le premier acte. Elle pense que cet élément, issu de ses recherches personnelles, qu'on appellera toujours la « feuille », est assez labile pour offrir un espace à l'action du premier acte, avec la lourde charge symbolique qui est déjà prévue.

L'idée première, c'est qu'il y a deux « sphères » pour l'action, la première est traditionnellement celle de la forêt, dans laquelle a lieu la rencontre entre Gurnemanz, Kundry, le passage de Amfortas en route pour le bain, et enfin l'arrivée fracassante de Parsifal avec l'épisode du meurtre du cygne. La seconde se trouve dans le château, dans le temple du Graal. Entre les deux, une transition spectaculaire, avec un changement de plateau. « La sphère est le plan » dit Marlies : cette « feuille blanche », ce plan en deux dimensions représente la première « sphère », dans laquelle l'action se déroule. L'action se passe juste après le prélude, avant le passage d'Amfortas, c'est la fameuse « évolution ». La feuille est, au départ, posée à plat sur le sol. C'est « la page blanche de l'artiste », mais aussi « le commencement du monde ». Puis la feuille est lentement redressée par l'action de deux tirants, tout en pliant, en provoquant un effet de volume sophistiqué grâce à des découpes articulées. Les plantes poussent alors à travers le plan architectural, à travers ses interstices. Doris comprend l'idée à sa façon, et interprète pour nous ce qu'elle y voit, en accord avec la version écrite : une « ellipse », que l'on peut reconnaître dans les « plis » de la feuille qui, à partir du sol, grandit et s'éclate. Référence est alors faite à un artiste allemand contemporain qui a travaillé avec des fleurs et des éléments naturels : Wolfgang Laib, avec ses œuvres comprenant du pollen, et de la cire d'abeille²³³.

On reprend cette scène, en faisant des va-et-vient dans le temps de l'action, décrivant ensemble ce tableau, l'enrichissant de détails qui surgissent par abductions successives grâce à ces situations provoquées par le remaniement collectif de la narration dramaturgique et technique – je vais décrire plus loin des échanges de ce type avec plus de précision. Nous continuons jusqu'à arriver à une certaine saturation, un ordre satisfaisant pour le moment, qui

²³³ Ken Johnson, « Wolfgang Laib's 'Pollen From Hazelnut,' at MoMA », *The New York Times*, 31 janv. 2013.

fait tenir la version partagée par tous dans un état acceptable, suffisant pour travailler. On demande à Marlies si ça lui va, si elle a les informations suffisantes pour continuer de son côté.

Pamela commence à écrire, avec un geste un peu théâtral, s'attribuant le rôle de scribe. Elle prend note de manière officielle, dans l'intention de modifier le concept dans ce sens. Elle demande une pause. Elle remet au clair la version qui vient d'être développée. Chacun reprend les points de la mise en scène jusqu'à ce que tout le monde soit d'accord. Quand tout le monde est d'accord, nous poursuivons. Henning et Wolfgang prennent note des temps d'écoute, on suit sur le livret.

Arrivée de Kundry : « elle vient d'Arabie ». Elle arrive en volant ? La musique est rapide, ça pourrait donc être un mouvement rapide : ça pourrait être « une glissade ». « Il faut demander à la chanteuse si elle est d'accord ». Elle pourrait « faire du toboggan » sur le cristal, enfin sur l'un des plans de l'ellipse. On mime avec les doigts, pour se montrer à tous ce que ça fait et qu'on soit tous bien d'accord : Kundry qui glisse sur la petite maquette, la « feuille » tenue par Marlies sur le bureau. Il faudra réfléchir encore à ce point. Question de Pamela qui ne comprend pas. On récapitule : le décor monte, on voit quelque chose arriver, et la chanteuse descend. Pamela répète les éléments que nous avons définis avant d'écrire. Elle en profite pour glisser un mot à propos du « Polyèdre de Dürer », qu'elle associe décidément bien avec ce modèle proposé par Marlies. Selon elle, c'est clairement une référence à la gravure *Melaenholia I*, avec les triangles. C'est bon signe : cette nouvelle idée de structure marche parce que cette référence est déjà sortie précédemment, elle fait partie du « concept », de la « vision » de l'artiste Meese qu'elle a déjà couché par écrit.



Figure 6 – Melaenchoia 1, Dürer, 1514, le « polyèdre » à gauche de l’image, crédit : domaine public.

Nous reprenons dans le livret, toujours à la recherche de mots-clés pour nous orienter dans le texte et dans la musique, qui continue de jouer petit à petit, interrompue souvent. Henning, quant à lui, écoute les motifs comme des repères temporels, par exemple le motif du « *Freitagszauber* », à ce moment-là. Parsifal ne tarde pas à faire son apparition. Avec le texte sous les yeux, parce qu’elle a du mal à voir comment l’image présente dans le concept fonctionne avec ce nouveau décor, Pamela pose alors à Marlies une nouvelle question : par où arrive Parsifal ? « Si ça marche... ». Marlies dessine pour mieux expliquer, « Parsifal arrive à travers une faille aménagée dans le décor pliant, à travers une matière plastique qu’il découpe pour arriver à la scène ». Pamela : « ce ne sont que des nouvelles idées maintenant. » « Bien », dit-elle, prenant note, et reconnaissant à demi son impuissance à garder l’équipe collée au texte du concept. Marlies continue, « les fleurs s’ouvrent doucement. Elles pourraient être dépliables ».

On tente de reprendre la lecture. Henning conteste les questions de Pamela, qui demande autre chose à Marlies : on doit maintenant continuer à lire et à s’écouter, ne pas fixer tout ce qui vient d’être dit. « À ce moment-là, nous avons la longue tirade de Gurnemanz qui raconte

le début de l'histoire. C'est le moment le plus long et ennuyeux de l'opéra », dit Henning, « C'est le bon moment pour faire pousser les plantes ». Henning décrit la scène : le narrateur de l'histoire, Gurnemanz porte le livre surdimensionné et le lit aux écuyers qui l'écoutent. Pamela s'impatiente : « *no time* », on va trop lentement et trop dans les détails, pas le temps de s'attarder à ce genre de détail. Puisqu'il mène la séance, Henning s'explique : « *If you do it like this step to step we solve problems that you had no idea of* » « On fait ça aussi loin qu'on peut, on fera le troisième acte en avril. » Timing et action se déroulant sur scène dans le temps : le dramaturge a une idée précise de la façon dont les choses s'agencent lorsqu'on les prend ainsi dans un filage virtuel. Ces filages ont donc pour but de faire émerger les situations problématiques, les manques, de confronter les différents éléments prévus, les différentes versions des membres de l'équipe. C'est également de cette manière qu'émergent de nouvelles idées, ce que Pamela – nous commençons tous à le comprendre – ne voit pas d'un bon œil si elles ne fonctionnent pas avec le concept déjà détaillé par écrit.

Mathilde vient nous chercher : c'est l'heure du déjeuner. Le même chef italien nous sert un menu similaire. Jonathan Meese lui présente l'équipe en faisant un tour de table. L'artiste me demande mon appareil photo pour immortaliser l'instant : l'ambiance à table est très agréable, on mange cordialement, l'équipe se détend.

Après le déjeuner, nous reprenons la même routine : le filage continue. L'avantage certain de cette situation pour l'ethnographie est qu'elle montre les acteurs en train de négocier et de chercher eux-mêmes un équilibre dans leur manière de coopérer. Certains moments de la mise en scène déclenchent des échanges plus vifs que d'autres ; les enjeux y sont plus importants. L'épisode du cygne par exemple, sur lequel nous revenons plusieurs fois. Que faire de celui-ci une fois qu'il a été abattu ? Pamela propose une idée : Parsifal le prend et s'en va avec. Marlies demande : quelle taille fait-il ? Jonathan Meese étend ses deux bras. « Grand, qu'on puisse bien le voir ». Pamela reprend : « il le fabrique puis il le tue : c'est comme une œuvre d'art. » C'est aussi la fin du mythe : il n'y a pas d'animal sacré. Henning n'est pas d'accord, mais ne veut pas aller plus loin dans le débat : il trouve cela « étrange ». « Instinctivement, je dirais que c'est une *faute*, mais je ne sais pas pourquoi », dit-il.

Autre moment de tension : la métamorphose du décor, entre la forêt de la première scène et le temple de la seconde. Jorge rappelle qu'il y a là différentes « histoires » simultanées : premièrement, on doit faire disparaître une partie du décor. L'idée envisagée est de le faire

avec une toile immense, qui serait peinte par Jonathan Meese. Deuxièmement, on doit faire apparaître le château. Cette transformation est importante, de l'avis de tous. Marlies parle de garder cette feuille blanche au second tableau, qui se développerait alors, comme une « métaphore de l'art et de l'histoire », qui s'écrit sur une page blanche. Cependant pour Pamela, il y a besoin d'un nouveau plateau pour le château : « la culture c'est un autre monde ! » Pamela dit à voix plus basse à la ronde, avant que Marlies ne réagisse : « Je suis un cerbère : « *woof!* » – elle tente d'atténuer la sanction en jouant l'autodérision. Henning est cependant d'accord avec elle. À nouveau, ce serait une « faute technique » de garder la structure sur scène, parce que « ça nous bloque techniquement ». Marlies comprend, mais cependant, elle insiste, il faut faire attention que cela ne fasse pas trop « d'histoires » en même temps pour le spectateur. Mais pour le moment, on va bien faire un changement complet de plateau, *exit* la « feuille blanche ».

Une fois le passage à la scène suivante effectué, c'est d'abord la position du roi Amfortas qui pose problème. Est-ce qu'il est debout lui aussi ? Sur le dessin de Jonathan et dans le concept, Amfortas est assis sur une chaise électrique. L'idée que Amfortas reste toujours assis dans une chaise ne correspond pas à l'action que le costumier, rompu aux contraintes de l'opéra, sait devoir accommoder pour les chanteurs. Jorge : « il doit se lever, il doit chanter debout aussi ! Il doit [et Jorge tape du pied pour marquer la tonicité de l'action qu'il décrit,] projeter sa voix ! » Il pourrait néanmoins rester assis, disent les autres, cela s'est déjà vu. Jonathan Meese évoque un lit celtique qu'il a trouvé dans un livre, comme inspiration pour la forme de la chaise. L'image circule parmi l'équipe. On en reste là avec cet élément : certaines choses sont fixées, au moins temporairement, d'autres restent dans le flou.

Nous arrivons à l'évocation des costumes des chevaliers. Pamela prend la parole, avec l'idée suivante : les chevaliers pourraient « être des galeristes », ils pourraient porter des symboles qui fassent comprendre que ce sont des chantres de l'art institutionnalisé, de l'art en culture. Ils pourraient porter sur eux des œuvres caractéristiques de cet art décadent. Jorge réagit : « En tant que spectateur, je n'identifierais pas ça »... la version proposée ne « marche pas » pour lui : la condition de félicité pour une figure de ce genre est donc l'identification, plus précisément celle d'un signifiant associé à un signifié précis et déterminé, nécessaire pour que l'élément symbolique prenne place. « Alors, dit Pamela, il faudrait les identifier comme des “méchants ‘... » ». Elle revient donc à l'idée qu'elle avait fait apparaître dans la version écrite : elle fait intervenir sa connaissance de l'histoire de l'art, elle rapproche l'institutionnalisation de l'art avec la colonisation des « primitifs », capturant l'art primitif. Le

symbole qu'elle propose pour faire passer cette idée est la présentation d'outils de l'anthropologie physique, avec la mesure des crânes. « Ils pourraient porter des appareils photo anciens également, et de l'art primitif ». Cette version est pleine de sa passion et de sa compétence pour l'histoire de l'art et d'un propos postcolonial très actuel. Les symboles qu'elle mobilise passent sur le fil d'un raisonnement qui « coule » dans l'instant... elle est animée, prend la parole et la garde. Elle appuie son idée avec des images tirées de livres qu'elle a apportés : elle est arrivée préparée. Ces images circulent, elle convainc plus ou moins l'équipe, sans obtenir non plus un grand enthousiasme. « Des objets ou des instruments représentés en fétiches qui symbolisent l'instrumentalisation de l'art. Des appareils photos avec des flashes ». Ce sont des « *evil instruments* » : les instruments de mesure du crâne. Pamela insiste : c'est aussi une critique du racisme. Meese fait alors une référence à un film de David Cronenberg dans lequel ces instruments apparaissent : *Die Unzertrennlche*,²³⁴ qui se traduit en français par « les inséparables ». Doris regarde sur son iPad le mot « *Unzertrennlche* » et tombe sur une image d'oiseaux, de perruches « inséparables ». Elle se réjouit de cette association curieuse et la montre à la ronde. Décalage : on prend le temps de se laisser surprendre, une idée entraîne une autre, qui prend plus facilement sa place si la première ne « prend pas » suffisamment profondément dans la version commune.

Nous prenons une pause, c'est la fin du premier acte. Nous nous levons. Henning a une idée pour conclure cet acte, mais il n'en parle qu'à Jonathan, sur le ton de la confidence, avec un clin d'œil : « Gurnemanz finit sa tirade, puis il lâche un grand pet avant de partir ». Jonathan éclate de rire. L'idée est évidemment une provocation : elle n'est pas envisagée sérieusement, mais l'espace fictionnel de la scène, face au public de Bayreuth, consolidé au cours de la séance, est emprunté pour faire de l'humour. Et cela fait rire justement parce que nous « sommes » à Bayreuth.

²³⁴ David Cronenberg, *Dead Ringers* (Titre en français : *Faux-semblants*), États-Unis, 1988.



Figure 7 – 06/03/14, bibliothèque de l'atelier Meese, Berlin. Jonathan nous présente un croquis du décor du second acte : la tour. Crédit : MLC

Nous passons à l'acte II : Jonathan montre des dessins qu'il a produits de sa « vision » du décor et des costumes. Chacun admire, fait des éloges sur les dessins, qui, dans leur naïveté, constituent un univers. Marlies les photographie afin de s'y référer pour la suite de son travail. Pour se faire une idée de ce que cela donne dans l'espace de la scène à Bayreuth, le dessin est photographié à l'intérieur de la maquette.



Figure 8 – 06/03/14, bibliothèque de l’atelier Meese, Berlin. Marlies photographie avec son smartphone le croquis dans la maquette de la scène, afin de s’en inspirer pour la fabrication du modèle.06/03/14, crédit : MLC

Les dessins déclenchent une nouvelle série de questions. La tour par exemple : comment est-elle faite ? Henning dit que le monolithe – « arbre de mai » doit rester, il doit aller haut. C’est un peu comme chez C. Schlingensief, qui a fait décoller une fusée sur scène : « on va faire décoller la tour ». La référence au *Maibaum* est rapportée au livre qui se trouve sur la table : *Ernte Darmfeld*. Il s’agit d’un ouvrage ethnographique – orienté idéologiquement, comme la plupart des publications de l’époque dans les régimes fascistes. Il est consacré à une fête paysanne, « au temps des nazis ». Pamela approuve cette association : « *I know this is Parsifal, I think like you* ».

On écoute ensemble un morceau de la musique de l’acte II, en silence. On parle du pain. C’est du pain qui les rend *high*, c’est du *Space Brot* ! Mais personne ne sait ce qu’est l’ergot de seigle, le « *Mutterkorn* », on dirait. Jorge me demande : « Tu connaissais toi, le *Muttercorn* ? » je lui dis que oui – cela date de ma brève période psychédélique, cela faisait partie des histoires qui se racontaient autour de ces substances. Le livre de Hoffman est connu dans cette scène. Jorge ne pose pas seulement la question pour lui-même : il me le demande pour savoir si beaucoup de gens, comme lui, l’ignorent. On prend en référence sa propre expérience et son propre répertoire ou vocabulaire, ainsi que celui des personnes autour de la table, pour se faire une idée de l’impact que ces concepts auront sur le public. On parle de l’apparition du lit en

pain, sur lequel s’embrasseront Parsifal et Kundry. Ça pourrait être un lit placard ? Non, il devrait plutôt émerger du champ. Ça sera une « *Hefezopf* » – moelleuse brioche tressée. Je ne sais pas ce qu’est cette « *Hefezopf* », c’est d’abord Jorge qui la dessine sur son carnet, mais Doris me montre aussi des photos sur son iPad, trouvées sur un moteur de recherche.

Vers 17h, l’énergie de la conversation baisse significativement. Henning lâche : « Je ne peux plus me concentrer », dit-il. On continue la prochaine fois ? On travaillera deux ou trois jours ? Il faudrait recommencer plus lentement, dit Henning, en passant encore plus de temps sur chaque détail, sur chaque « problème ». Plus de temps est nécessaire. Nous programmons une autre réunion en plus : le 16 mai, à 10h30 et « jusqu’à la nuit ». La prochaine réunion aura lieu au mois d’avril, six semaines plus tard. Cela laisse le temps à Marlies et à Jorge d’avancer sur leurs propositions.

La séance n’a pas été très longue, mais on peut constater qu’un travail intense a été effectué par le collectif. Certes, la version est devenue plus précise, un premier filage a été fait, scénographe et costumier rentrent chez eux avec un matériau dense et concret sur lequel travailler. Cependant, un autre travail tout aussi crucial a consisté à parvenir à s’entendre sur le mode opératoire adéquat. Le dramaturge Henning Nass a été central dans cette négociation, parvenant à concilier des préoccupations divergentes, imposant un rythme qui convienne à tous. En particulier, Pamela Kort a pu intervenir pour veiller à la cohérence entre la « vision » et la version en cours, tout en équipant cette dernière de références artistiques ; Marlies Forenbacher a développé plus loin l’idée avec laquelle elle a contribué, en l’apportant sous forme matérielle, comme objet à manipuler.

Nous avons vu que le filage de différentes scènes, certaines dans le détail et d’autres plus en survolant, permettent de faire émerger ce que Henning appelle des « problèmes ». Les problèmes apparaissent comme des manques ou des dissonances dans les situations abordées dans l’espace partagé de la parole ou de communication gestuelle. D’autres passent par les images. Ils sont le départ de situations créatives, dans lesquelles l’équipe s’attarde plus ou moins longtemps, selon la prégnance des images instaurées par l’interaction entre matérialité du modèle, images mentales des uns et des autres, références érudites, requêtes sur Google, performances comiques et traits d’humour sur l’instant. Les modalités de l’émergence de la « version en cours », celle qui relie Richard Wagner à Jonathan Meese, vont être précisées au

fur et à mesure de l'ethnographie des séances suivantes, dont nous allons présenter une petite sélection de « cas », en préservant le mode du « filage » par lequel le travail garde son élan.

Autre personnage très présent, Jonathan Meese n'est intervenu que rarement pour trancher, sauf lorsqu'on lui demande expressément. Il donne cependant par sa présence un espace propice à ce travail d'émergence. Il s'agit d'un cadre matériel de travail, dont nous avons vu qu'elle est collectivement construite, mais qu'elle est néanmoins efficacement attachée à cet individu.

III — UN MÉTIER DU « VERSIONNAGE »

Avant de continuer le récit de ces séances, de plus en plus animées, dans la bibliothèque de l'atelier de Jonathan Meese, aménageons ici un moment pour nous intéresser à l'action de Jorge Jara, le costumier collaborateur de Meese pour cette production.

Faisons une petite parenthèse pour le présenter un peu plus longuement. Jorge vient du Chili. Ses parents étaient sportifs – lorsqu'il a fallu mettre Jorge à l'école, ils ont préféré le mettre dans une école allemande, dans laquelle l'éducation physique était plus développée. L'émigration allemande date du milieu du 19^{ème} siècle, il décrit un Chili dans lequel les gens parlaient différentes langues entre eux, parmi lesquelles l'allemand était très représenté. Il connaît donc très bien à la fois la langue et la « mentalité » allemande, ce qui lui a rendu de grands services dans son travail au théâtre : selon son expérience, la langue est extrêmement importante dans le travail de théâtre en Allemagne, « *Man muss wissen, was man spricht* », « on doit savoir ce dont on parle ». Diplômé d'architecture, il ne supporte plus de vivre au Chili, qui ploie alors sous la dictature militaire de Pinochet. Il hésite entre Paris et Berlin, mais préfère le confort d'un immense appartement à Berlin-Ouest plutôt que de vivre dans une mansarde à Paris. Il n'y a pas beaucoup de travail en architecture, mais il vit en « grattant » pour les agences locales. Il a travaillé avec les plus grands.

Quand il commence à travailler dans les costumes de film, il a une trentaine d'années. Il décrit sa carrière comme « plutôt facile » : il serait arrivé au bon moment. Il a fait une formation de costumier à l'école des beaux-arts de Berlin (UdK), il est ensuite passé du cinéma au théâtre... Lorsque je lui demande s'il coud, il me répond qu'il ne sait rien faire de tout cela et que c'est chose commune de subir cette méprise en France, où la tradition du costume de scène est reliée au monde de la couture : il n'est pas considéré là-bas comme artiste, mais comme artisan. Il n'y a pas en France de statut équivalent à celui de costumier en Allemagne, me doit-

il : lui n'a jamais su coudre, il dessine les costumes, il les imagine puis les fait produire par des ateliers. « Mon travail, c'est de faire que l'idée du metteur en scène ne paraisse pas ridicule » me dit Jorge alors qu'il est en train de me montrer les images de sa dernière production à Monte-Carlo. Les chanteurs sont habillés en poules et en coqs, toute la basse-cour a été convoquée pour ce spectacle. « Les costumes étaient si forts que le scénographe a dû revoir sa proposition », me dit-il avec fierté.

Jorge Jara prend dans cette production à Bayreuth un rôle un peu différent de celui qu'il prend d'habitude lorsqu'il travaille pour l'opéra. Jorge est artiste, plutôt qu'artisan : il dessine les costumes en se basant sur les indications dramaturgiques du metteur en scène. Il balaie d'un revers de main ma première question naïve sur l'étendue de ses compétences : non, il n'a jamais su coudre. Il a appris son métier dans une école d'art, il conçoit les costumes, leur donne forme par des dessins, et par le choix de matériaux, de compositions, et par le répertoire étendu de ses fournisseurs et de ses artisans.



Figure 9 – 06/03/14, bibliothèque de l'atelier Meese, Berlin. Jorge fait sur son carnet un premier jet du costume des femmes fleurs pendant la seconde journée de réunion. 06/03/14, Crédit : MLC.

La relation habituelle entre le metteur en scène et le costumier est, par convention, une relation de collaboration dans laquelle chacun laisse sa liberté à l'autre d'exercer son métier.

J'avais osé faire des commentaires et des suggestions sur l'un de ses costumes, ceux des femmes-fleurs du *Mondparsifal*, sur le mode « ce n'est pas ce dont on avait parlé dans les réunions, et là ça ne marche pas » – ce qui l'avait mis dans une colère vive – et toute justifiée. Lors de cette leçon un peu cuisante, il m'a raconté l'indépendance qu'il cultive dans son travail de création – et en particulier avec les plus grands metteurs en scène, me dit-il. Pour me donner un exemple imparable : il a travaillé avec le dramaturge et auteur autrichien Thomas Bernhard de nombreuses fois, et à une seule occasion, me dit-il, celui-ci a dit quelque chose sur l'un des costumes qu'il avait créé, « et encore, uniquement parce que je lui avais demandé son avis ». Cette configuration de travail avec l'artiste Meese est donc particulière, en ce qu'il n'a pas tout à fait le même statut. La vision, c'est celle de l'artiste, et non la sienne. Or Jorge voue un grand respect à Jonathan Meese, qu'il appelle parfois « le maître ». Il a suivi son ascension à Berlin, assisté à certains moments clés de la carrière de l'artiste – sa première exposition à Berlin en 1999, sa performance au Staatsoper en 2005.

Lors de la dernière production partagée avec Jonathan Meese, sous la direction de Pierre Audi, ils avaient déjà travaillé sur ce mode inhabituel. Jonathan Meese a « créé » les costumes, tandis que Jorge apparaît comme collaborateur. Puisqu'une partie du travail de création - une part qui habituellement se passe uniquement dans l'espace de travail du costumier - est l'objet de discussion et de communication avec l'artiste, l'enquêteur bénéficie ici d'une ouverture inhabituelle dans ce monde de création individuelle. Ce mode permet en effet, tout comme dans le cas de la scénographie, de révéler une partie de la négociation sur les formes en train d'émerger. Une autre part reste plus difficilement accessible : il s'agit du travail personnel, solitaire en grande partie, dans lequel le costumier va composer à partir de matériaux dans lesquels il est plongé. Cela ne veut surtout pas dire, évidemment, qu'il ne fait qu'exécuter le dessin de plans pensés dans l'absolu d'une pensée créative, « dans sa tête ». Le travail se passe sur le papier, lors de voyages auprès de fournisseurs, de voyages dans le passé de compositions précédentes, de voyages au sein de sa collection personnelle amassée afin de déclencher ces transports créatifs. Il travaille dans son atelier, et de chez lui, dans l'atmosphère elle aussi attentivement composée de son domicile ou de son atelier, en particulier inspiré par sa collection de masques africains, dont il dit tirer force et inspiration.

1. Le costumier à la tâche

Le costumier est en charge des costumes et des masques, ainsi que des perruques et du maquillage. Il travaille en relation avec le metteur en scène. Pour s'inspirer, il voyage souvent vers Lyon : il a là ses habitudes dans une boutique spécialisée, unique en Europe, me dit-il. Il s'immerge dans ces réserves de matières. Il puise également son inspiration dans les matériaux et les images qu'il a amassés dans une vaste collection d'échantillons. Le studio dans lequel il travaille, un appartement situé à plusieurs stations de métro de son logement, est rempli de livres et de bibelots, du sol au plafond. Durant nos premières rencontres, une peinture de Jonathan Meese en grand format, acquise à tarif collaborateur lors de leur dernier travail ensemble, occupe un pan de la pièce.

Il dessine sur une grande table de travail, face à la fenêtre. Sur de grands cahiers en couleurs : chacun devient un « livre de concept », qu'il gardera précieusement ensuite comme référence. Dans ces cahiers, des esquisses des costumes, qu'il augmente d'échantillons collés sur la page, mais aussi de photographies provenant de revues issues de ses recherches ou des conversations avec le metteur en scène. Il peut y avoir plusieurs étapes, puisque les premiers jets seront complétés au cours de discussions, selon le budget et les possibilités techniques des ateliers, de nouvelles idées et de nouvelles exigences dramaturgiques. Les photographies de chanteurs sont ici également collées sur les pages. Ce travail est un travail solitaire, quoique je l'ai vu pratiquer l'esquisse lors de discussions préparatoires. Des dessins sur d'autres carnets et sur des feuilles volantes sont aussi effectués (études préliminaires).

Le dessin lui permet de donner forme aux personnages. Il est dans la nécessité de montrer précisément les éléments dont il a la responsabilité technique et formelle pour avoir une validation du metteur en scène. Ceux-ci seront insérés alors dans la version en cours. Les dessins finalisés seront envoyés aux ateliers. Il modèle complètement l'apparence des personnages : des cheveux, de la taille et du placement des sourcils, jusqu'à la pointe des souliers. Pour cela, dans ce projet, il se base sur les dessins et les peintures que l'artiste Jonathan Meese a effectués des personnages. Il a pris en photo ces documents lors de ses visites à l'atelier. Il en propose une variation plus détaillée, marquée par son style propre, par son métier de créateur de costume pour l'opéra.



Figure 10 – 06/03/2014, bibliothèque de l’atelier Meese, Berlin. Jorge prend en photo les dessins préparatoires de Jonathan Meese lors de la première réunion, 06/03/2014. Crédit : MLC.

Au fil de son travail, il remplit son « carnet de production ». Celui-ci est déjà, dans son format, une première fiction visuelle prête à être présentée. Il laisse souvent des pages vierges, de manière à laisser de la place pour des développements ultérieurs. Ce « livre » comporte également une exigence esthétique interne : lorsque j’ai commencé à croquer et à peindre à l’aquarelle ce qui se passait autour de nous lors de la dernière phase de terrain, il m’a dit que je rentrerais dans le « concours du plus beau carnet », à la fin de la création de l’opéra. Il s’agit donc bien de produire des pages composées, qui par leurs couleurs et par la qualité de leur composition, démontrent le niveau de la démarche artistique de leur auteur. Ce livre est en lui-même une œuvre d’art.

2. Le costumier à l'interface entre les corps et les images

Le costumier est également en charge, comme je l'ai déjà évoqué, de la relation de la fiction avec les corps des chanteurs. Qu'il s'agisse de ménager la pudeur, la susceptibilité des chanteurs et des chanteuses, ou encore leur possibilité de respiration, d'action et de transpiration, une myriade d'éléments techniques – appris au cours de sa longue carrière – est inscrite dans les versions qu'il propose. Ainsi, le costume proposé pour Parsifal, très dénudé, lui fait poser tout de suite la question de la nudité réelle ou non du chanteur, de la possibilité de celui-ci de refuser, auquel cas il faudra faire un costume couleur chair en dessous. Le poids des éléments portés sur la tête, par exemple, est un facteur sur lequel il reviendra plusieurs fois, pour la fatigue qu'il provoque aux chanteurs. La gêne occasionnée par les masques au niveau du chant est également rappelée souvent. Notamment dans le cas plus complexe encore où une amplification rend nécessaire la pose d'un microphone collé sur la joue du chanteur, comme lors de la production du *Mondparsifal* à Vienne. Cette sensibilité spécifique est associée à une connaissance précise du répertoire : il évoquera plusieurs cas, avec force détails – afin que son histoire marque et s'inscrive dans les paramètres des versions des uns et des autres –, l'exigence physique extrême que nécessite le chant wagnérien. À cette connaissance du répertoire s'associe l'expérience du travail au plus près des chanteurs et chanteuses : ceux et celles qui chantent à l'opéra, et qui chantent Wagner en particulier, arrivent aux répétitions en connaissant parfaitement leur texte et leur musique. Ils ont une exigence bien différente face au metteur en scène et aux autres professionnels avec lesquels ils travaillent – en un mot, ils sont généralement plus difficiles que les acteurs et actrices du théâtre parlé ou que les artistes performeurs.

3. La relation avec les ateliers

Le costumier est porteur d'une connaissance précise des possibilités existantes pour la fabrication des costumes. Il fréquente ce milieu depuis des décennies. Il me le décrit souvent comme un microcosme dans lequel les nouvelles vont vite et dans lequel il s'agit de préserver sa réputation. Je dois faire attention à ne pas répéter ce que je l'entends dire de tel ou tel atelier, me met-il en garde. Son répertoire et sa palette comportent aussi certains fournisseurs et artisans. Il les connaît, il a déjà travaillé avec eux. Cette longue relation de travail est nécessaire – il nous décrit souvent la décrépitude de ces métiers d'art, de la disparition de ses fournisseurs

favoris, de l'excellence de l'artisanat italien. Un artisan en Italie qui fabrique des perruques, de génération en génération. Des conventions existent qui disent que les perruques sont créées, puis louées : elles continuent d'appartenir à l'artisan. Ces métiers d'art souffrent de la concurrence des produits manufacturés dans des pays où les salaires sont plus bas.

Lorsqu'il dessine un costume, Jorge doit avoir une idée de la manière dont les éléments seront produits, par qui et à quel coût. Comme pour la scénographie, les grands opéras ont des ateliers. Dans certaines villes, il existe un atelier qui fournit les costumes de plusieurs institutions municipales. Ceux-ci sont plus ou moins bonne réputation : la qualité du travail, l'inventivité et bien entendu les tarifs, mais aussi la facilité et la qualité de la relation important également au moment de choisir le fournisseur – lorsque cela est possible. À Bayreuth, par exemple, l'opéra ne dispose pas d'ateliers pour la production des costumes. À Vienne, une institution d'État reçoit la majeure partie de la commande. Certains éléments, comme les armures, ne sont pas produits sur place : la direction de la production du festival de Vienne lui proposera, toujours dans le cas du *Mondparsifal*, de les faire faire par un accessoiriste qui est spécialiste de maroquinerie. Jorge a refusé cette offre : il connaît une entreprise qui travaille particulièrement bien, et surtout, dont le travail fonctionnera parfaitement avec son dessin. Les armures seront donc produites en Italie, où selon Jorge, on trouve des entreprises travaillant d'une manière remarquable, qui n'a rien à voir avec ce qui se fait en Autriche, ni même ailleurs en Europe – et cela à un tarif compétitif. Ses idées, son répertoire des compétences techniques de ces artisans et de leurs manières de travailler influent donc évidemment sur le dessin lui-même.

Le choix de l'artisan est un choix esthétique et artistique de premier ordre, tout comme le choix des matériaux et les fournisseurs. Une des obsessions de Jorge : il ne faut pas que ça fasse « carnaval ». Il exprime plusieurs fois cette peur alors qu'il constate le budget très faible accordé par le Festival de Bayreuth. Lorsque les costumes sont fabriqués dans des matériaux de mauvaise qualité, les images constituées sur scène par les personnages, et les situations dramatiques dans lesquelles ils sont impliqués risquent de ne pas « tenir » dans la version imaginée : une autre esthétique risque d'investir la scène, celle du spectacle populaire et éphémère, celle du jeu sans conséquence. Alors on risque à nouveau le « ridicule ». Les costumes du chœur, qui nécessitent des quantités importantes de matériaux, ainsi qu'une main-d'œuvre importante, sont ainsi fabriqués par d'autres artisans que les costumes des personnages

principaux. Lorsque cela ne va pas – mais cela peut aussi être un choix délibéré de la part de l'artiste – des éléments des costumes sont achetés *ready-made*.

IV — SESSION EN PETIT COMITÉ : VARIATION DANS LE DISPOSITIF D'ÉMERGENCE DES IMAGES

Nous sommes le vendredi 17 avril. Cette séance spéciale, en vue de la réunion de l'équipe au grand complet qui aura lieu les lundi et mardi 20 et 21 avril, a été demandée par Jean, l'éclairagiste de la production. Marlies est venue tout spécialement de Vienne quelques jours auparavant : il y a entre la scénographie et l'éclairage d'importants enjeux et il s'agit de repérer au plus tôt les difficultés éventuelles. Nous allons voir que le format de la réunion, en plus petit comité, va donner à celle-ci une tout autre dynamique que celle que nous avons observée jusqu'ici. Cette dynamique différente révèle un paradigme de création préféré par certains acteurs – un paradigme dans lequel l'émergence des images est plus directe, plus libre, en prise à la fois avec les gestes expressifs, les histoires racontées, les références visuelles, et avec les contraintes techniques et dramaturgiques.

Jean est un monsieur d'un certain âge, très vif, un Français habitant à Paris parlant un bon anglais avec un accent léger, mais discret. Il traverse la cour en marchant avec une canne, il a des problèmes de dos, parle d'une opération, tout cela l'aura empêché de venir plus souvent aux réunions. Est-ce qu'on prend d'abord le café ? C'est entendu, Brigitte va nous préparer le café. Jean a commencé avec une longue mise à jour sur les potins d'opéra autour de La Scala, car il commence une production qui fera l'ouverture de la saison. L'ouverture se passe toujours un 7 décembre, toute la haute société italienne se trouve à Milan pour l'occasion, c'est « tout un monde ». On comprend, avec l'évocation d'un tel contrat, que Jean est au sommet de son art – comme si l'invitation à Bayreuth pour mettre en lumière ce Parsifal ne suffisait pas. L'éclairagiste commence par pester contre le fait que Bayreuth demande tous les éléments deux ans à l'avance, selon lui, il n'y a que Bayreuth pour faire ça. Et s'ils font ça, « c'est pour pouvoir refuser ensuite... pour pouvoir refuser si ça ne leur plaît pas ». On sent qu'il ne fait pas confiance à la direction du festival. Jean n'a jamais fait l'éclairage à Bayreuth. Il ne l'aurait d'ailleurs pas fait si ça n'avait été pour Jonathan Meese, parce qu'il le trouve « amusant ». Avec Jonathan Meese, il dit ne pas ressentir de pression. Il n'aurait pas voulu travailler avec un

metteur en scène d'opéra pour qui Bayreuth représente un sommet de l'art, qu'il nous dépeint comme un alpiniste terrifié face à l'ascension. « Grimper le sommet Wagner avec quelqu'un qui peine et qui respire fort : pas avec moi. » Jonathan est un artiste, c'est complètement différent. Celui-ci n'en perd pas une miette, il renchérit, en accord avec ce qui vient d'être dit : « Je n'ai rien à perdre », affirme-t-il.

Jean reprend à propos du Parsifal : « Nous avons eu une discussion le soir à Bayreuth, au bistrot », lors de la première réunion d'introduction et de visite du théâtre à laquelle ils étaient conviés par la direction. « Il y eut une idée autour de laquelle nous avons échangé et qui m'a particulièrement plu : Parsifal en artiste, Jonathan Meese apparaissant sur scène.

« Peut-être que le chanteur pourrait te ressembler, avec les cheveux et un maquillage du visage habile et l'éclairage approprié, on pourrait maintenir l'illusion que tu es sur la scène. » « Bien entendu, dit-il, il s'agissait d'une conversation de comptoir, il ne faut pas noter ça, dit-il à mon intention, me voyant prendre note. Oui, dit Jonathan, on n'en parle pas maintenant. Mais cela peut s'arranger dans les derniers six mois, même peut-être deux jours avant... mais on n'en parle pas », dit-il avec un air espiègle.

1. Acte I : feuille origami et entrée de Kundry

Nous commençons depuis le début un nouveau filage avec Jean. Nous ne sommes que cinq autour de la table de la bibliothèque : Jonathan, Marlies, Jean, Brigitte et moi-même. L'ouverture, sur un écran blanc, les mots « *KEINE ANGST* » [aucune crainte] apparaîtraient alors que les lettres brûleraient lentement. Jean dit que le plus pratique serait d'avoir un appareil derrière le tissu blanc qui brûlerait les lettres. Marlies présente trois différents modèles échantillons pour les lettres. Elle demande l'avis de Jonathan, qui préfère celles qui sont vraiment brûlées à travers le tissu. Nous continuons avec, comme support à la discussion, une combinaison du concept écrit et de ce qu'elle a préparé. Marlies nous a surtout guidé à travers les photos qu'elle a faites des premières versions du modèle, une maquette en carton à la dimension précise à 1/25ème pour vérifier la faisabilité et les possibilités d'éclairage.

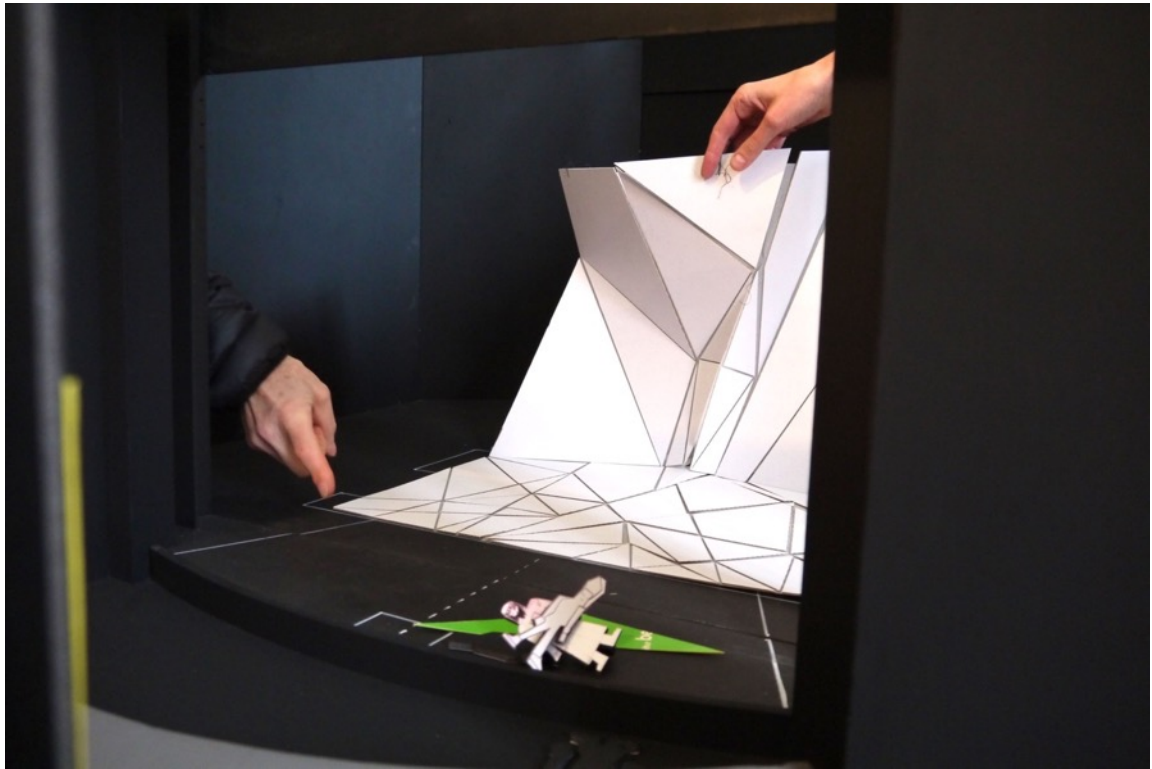


Figure 11 – 17/04/14, bibliothèque de l’atelier Meese, Berlin. La « feuille blanche » souvent appelée « origami » durant cette séance, posée dans le modèle. Noter l’ouverture en forme de vulve au centre, par laquelle Parsifal est censé pénétrer la scène, ainsi que le raffinement des polygones de bas en haut. La main supérieure appartient à Marlies, la main de gauche appartient à Jean, qui désigne la limite à laquelle l’appareil peut être avancé sur la scène. Crédit : MLC.

Marlies a une nouvelle idée pour la « feuille » blanche : les grands polygones qui la recouvrent peuvent devenir progressivement de plus en plus fins, assez petits à l’avant pour devenir quasiment « textile ». En fait, la partie avant de la scène pourrait être couverte par une extension faite de ce tissage, qui serait plus facile à déployer et à replier pour le changement de jeu. Les personnages pourraient même apparaître sous ce tissage au début du premier acte. Mais Jean a une autre idée pour l’apparition des personnages : certains des polygones pourraient se soulever et les personnages pourraient surgir de ces ouvertures. Ces polygones pourraient se retourner assez brutalement, pas dans le timing de la musique, pour faire une sorte de contrepoint. Jonathan aime beaucoup cette idée : il associe le retournement des polygones à une scène du film *Le troisième homme*²³⁵, Jean l’associe plus à Luna Park²³⁶. Marlies décrit

²³⁵ Carol Reed, *The Third Man*, Film-Noir, Mystery, Thriller, 1950, <http://www.imdb.com/title/tt0041959/>.

²³⁶ Le Luna Park fut un parc d’attraction à Halensee, Berlin, en fonctionnement entre 1909 et 1933, le plus grand d’Europe au moment où il fut construit. Voir Claudia Puttkammer et Sacha Szabo, *Gruß aus dem Luna-Park: eine Archäologie des Vergnügens ; Freizeit- und Vergnügungsparks Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts*, Berlin, wvb, Wiss. Verl. Berlin, 2007, 95 p.

l'atmosphère de cette partie comme un paysage sous-marin, avec ces plantes qui poussent dans les interstices. Parsifal sortirait de la « feuille blanche », par une ouverture ménagée en son centre, se frayant un chemin à travers une couche de plastique.

Jean contribue généralement aux discussions sur la scénographie, mais il pose également des questions précises sur certains points de celle-ci qui nécessitent un traitement spécial en termes d'éclairage : c'est la raison d'être de cette réunion. Pour l'intérieur de la brèche faite par Parsifal, par exemple, Jean a bien remarqué que l'ensemble a été conçu pour rester avec un environnement noir. Il suggère d'utiliser un film noir particulier, avec un côté blanc et un côté noir, mais en choisissant le côté noir, normalement utilisé comme écran pour la projection. Cette matière plastique a une forte opacité et « joue très bien avec la lumière ». Avec une lumière vive dirigée vers la feuille blanche centrale, « le rebond de celle-ci ferait un joli halo autour de la scène », nous dit-il, enrichissant notre image mentale de la scène avec ce paramètre supplémentaire. Marlies demande si le plastique devait être fixé au sol. En effet, préoccupation constante de l'écologie technique des coulisses, toute la « feuille blanche » doit être sortie par l'arrière vers l'extérieur de la scène. Il est donc important que le plastique qui fait arrière-fond ne soit pas fermement fixé au sol. Une solution technique doit être trouvée pour que le film noir puisse être suspendu tout en étant facile à ouvrir, pour opérer sur scène et faire voler des objets.

Étape suivante : la feuille blanche est maintenant à plat. La fameuse « transformation », pendant laquelle la toile peinte sur rouleaux fait écran à ce qui se passe sur la scène. Naturellement, cela nous fait aborder le problème du positionnement de cette « feuille blanche d'origami » sur la scène : nous avons encore besoin d'espace pour que les rouleaux soient cachés sur les côtés de la scène. L'action doit se passer sur la feuille blanche, il est donc important qu'elle ne soit pas trop éloignée. Jean a reçu l'information du chef d'orchestre Christian Thielemann en personne qu'à Bayreuth, le chanteur doit rester à l'intérieur du plateau et ne doit pas venir sur le devant de la scène, comme le demandent de nombreux chefs d'orchestre en Italie par exemple. Il y a donc de bonnes chances que les chanteurs puissent rester sur la « feuille » même si celle-ci n'est pas placée au tout premier plan. Cela confirme donc l'idée de Marlies de faire une extension textile de « l'origami » blanc. Il y aurait une graduation des polygones, de très gros à l'arrière à très petit à l'avant, de sorte que l'extension textile apparaîtrait comme faisant partie de l'origami. Cette partie serait pliée pour que le grand

écran de « manga » – rouleaux de toile peints par Jonathan – puisse venir cacher le changement de décor, Parsifal et Gurnemanz chantant devant ces rouleaux. Marlies a fait remarquer que Wagner, travaillant dans ce même théâtre, avait trouvé une solution pour faire de ces trois rouleaux une perspective : il doit y avoir une solution pour mettre en place ce « manga » roulé et avoir « l'origami » blanc pas trop loin dans le dos. « Si Wagner a trouvé une solution, je trouverai une solution. » Jean dit que quoi que Wagner ait fait, si le chef d'orchestre dit que les chanteurs doivent venir devant pour chanter, ils le feront. Il a vu beaucoup de productions gâchées ainsi : des chanteurs qui sortent du plateau chantent sur le devant de la scène, laissant le décor vide et insignifiant.

Nous revenons aux éléments d'avant la grande transformation, au décor avec les plantes. Certaines plantes viennent d'en haut : Marlies aimerait un textile de laine pour celles-ci, mais elle suggère aussi une sorte de fil de caoutchouc noir, dont elle a apporté un morceau. Jonathan s'en saisit et pouffe de rire : « on dirait du réglisse ». Il le note dans son cahier. Jean dit que les deux matières « prendraient » bien la lumière. Mais il est préoccupé par le fait que ce genre de plantes lui rappelle la forêt tropicale. Nous le rassurons, c'est bien l'effet recherché, une évocation de la forêt primaire. À ce stade, Marlies explique comment Kundry arriverait sur scène, glissant sur l'origami. Jean est surpris : une glissade de sept mètres, ça pourrait être dangereux... mais il aime beaucoup l'idée. La chanteuse serait sécurisée avec une ligne, certes, mais « ce serait mieux si elle glissait vraiment », dit-il.

Marlies montre alors, en simulant avec un mouvement de la main dévidant un fil, comment la « spirale » dont parle le texte du concept apparaîtrait sur la scène, un fil de couleur verte descendant lentement d'en haut, formant la spirale sur le sol. Jean a une réaction sceptique : « Waouh, les magiciens de Bayreuth auront du travail pour réaliser cela ! » Kundry fera sa glissade avec l'extrémité du fil dans la main. Jean n'y croit pas : « Waouh, là ils devraient vraiment être des magiciens, je ne vois pas comment on peut faire ça ». C'est alors qu'il lâche : « ... d'un morceau de fil ». Personnellement cela me donne l'impression qu'il vient d'être coupé, et par une abduction mentale ordinaire, j'associe alors le fait de le couper avec des ciseaux. Me vient alors l'idée que Kundry pourrait arriver avec un morceau dans la main et que c'est elle qui l'a coupé... Pour moi, couper le fil me rappelle « les trois Parques », une figure composée de trois femmes décidant de la vie et de la mort dans la mythologie de la Grèce antique. J'expose de suite cette idée. Comme nous ne sommes que quatre autour de la table et l'ambiance détendue s'y prêtant, c'est nettement plus facile de prendre la parole, même avec mon statut d'assistant-ethnographe-stagiaire. La solution dramaturgique et technique qui m'est apparue est la suivante : une fois la spirale formée, la fin du fil pourrait tomber sur le sol,

comme si elle avait été coupée soudainement. Kundry pourrait alors glisser avec un morceau du même fil dans une main et des ciseaux dans l'autre : cela permettrait d'associer ce personnage au mythe des Parques, tout en intégrant aussi la référence aux « ciseaux » de Parsifal. Une chose entraînant une autre, cette évocation des trois Parques fait penser à Jean à une histoire de sa jeunesse, quand il sortait avec une femme qui à l'époque était en formation pour devenir psychanalyste. Elle lui a dit quelque chose qu'il n'oublierait jamais et qui pourrait être pertinent à l'histoire de Parsifal : un homme a besoin de trois femmes dans sa vie. L'une est sa mère, une autre l'ouvre à la vie sexuelle et la dernière l'amène à sa mort. Notre discussion sur les multiples personnalités de Kundry amène Marlies à dire que voir Kundry non pas comme une, mais comme trois femmes, lui fait mieux comprendre la scène centrale étrange du deuxième acte : comment une femme peut-elle tenter de séduire un homme en lui parlant de sa mère et en lui faisant si peur ? Comment est-il possible qu'une seule femme fasse tout cela dans l'histoire ? Comment peut-on montrer qu'elle représente des personnages différents ? Jean a alors une idée, qui pourrait prendre place au moment de l'arrivée de Kundry sur scène : elle pourrait arriver de trois manières différentes en même temps, sous trois formes différentes. Jonathan accueille l'idée avec grand enthousiasme : l'une pourrait être une poupée, une autre la « vraie » Kundry, c'est-à-dire la chanteuse, et la troisième pourrait être une actrice. La poupée serait celle qui glisserait sur l'origami, cela résout le problème de sécurité. Nous pourrions la laisser glisser et éclabousser le sol. L'échange est devenu vif, on rit, on s'aide mutuellement à imaginer ces scènes avec forces épithètes et mouvements des mains, mimant, performant, et les images mentales se font précises. L'image est forte, et elle a l'avantage d'être originale : nous convenons que cela pourrait être quelque chose de nouveau : représenter Kundry avec trois personnages différents sur scène, ça n'a jamais été fait.

Nous passons alors à l'étape suivante : « l'origami feuille blanche » se développe en un paysage. Les plantes y poussent « du dessous » et des choses descendent, venant « d'en haut ». Marlies a montré les plantes qu'elle a fabriquées en tissu. Celles-ci pourraient être gonflées sous la scène et elles sortiraient des interstices de l'origami. Elle fait référence à un artiste qui a fait une fleur gonflable similaire, elle nous montrera des photos « lundi », lors de la prochaine réunion en *tutti*. Jonathan approuve pour le moment et complète cette image : le tissu pourrait être transparent, de sorte que nous pourrions voir à l'intérieur des plantes des particules brillantes se déplaçant, vivantes. Jean : « J'ai peur que ça ressemble à un "cabaret" et ce n'est pas ce que l'on attend dans un opéra ». Il semble soulagé quand Marlies lui dit que ces plantes ne seraient pas éclairées de l'intérieur. Ça ne ressemblerait pas à du cabaret, mais plus à de la

science-fiction. Marlies pense que ce ne serait pas trop technique, elle est confiante sur le fait de pouvoir utiliser les machines de Bayreuth pour réaliser cette partie.

La prochaine étape à discuter est celle de l'arrivée du cygne. Marlies a fait un modèle en papier du cygne que Jonathan aime beaucoup, un « pseudo origami ». La question était de savoir si le cygne est monté sur scène, déjà mort, ou si le cygne est abattu sur scène. Il pourrait tomber avec grand bruit, propose Jean. Il fait référence à une scénographie de Richard Serra dans laquelle un ange noir en caoutchouc noir est tombé sur scène avec un grand bruit. Jonathan dit que cela ferait du bruit, que cela est impossible à Bayreuth. On se pose à nouveau la question de ce qui se passe dans le texte de Richard Wagner. Je prends alors mon livret de Parsifal et je lis à haute voix le passage en question. Il semble que dans le livret original, le cygne est abattu sur scène. Marlies nous fait écouter le passage musical : cette action se passe juste durant un court silence juste avant que les chevaliers entonnent l'air du « *Weheoho* ». Nous sommes interrompus par Mathilde pour le déjeuner. Elle nous a préparé une belle table avec de bonnes choses, en particulier les mets apportés d'Autriche par Marlies.

2. Pause déjeuner

Jean et Brigitte sont assis l'un à côté de l'autre. Brigitte mène l'entretien, elle l'interroge sur sa vie. L'ethnologue que je suis est toujours enchanté de ces entretiens spontanés : chacun mène en effet son enquête, et faire plus ample connaissance avec les autres acteurs fait partie des investigations des plus ordinaires. Jean a fait d'autres métiers avant de devenir éclairagiste : il est arrivé là par hasard. Il a d'abord fait des études de philosophie à Nanterre, il est devenu prof de philo au lycée. Puis on lui a proposé une place à Madagascar. Revenu en France, il n'avait plus du tout envie de revenir à sa vie d'enseignant et il a commencé à faire d'autres petits boulots. Une de ses amies lui a donné l'idée de prendre le poste d'une de ses connaissances qui quittait son travail d'électricien dans un théâtre. « C'est facile, tout le monde sait faire l'électricité », dit-il. Le régisseur ne savait pas comment tester ses compétences, il lui a demandé de réparer un frigo au sous-sol. Jean est allé voir le frigo, a constaté un faux contact au niveau de la prise. Il a réparé la prise et il a eu le job. Il a travaillé comme photographe en même temps, il gagnait sa vie en faisant des photos de théâtre, en vendant ses clichés aux acteurs et aux producteurs. Un jour, quelqu'un lui a dit que comme il faisait de la photo, il devait pouvoir donner un coup de main avec les lumières, « c'est un peu la même chose ». Il a

ensuite travaillé aux Bouffes du nord avec Peter Brook, c'est là que sa carrière d'éclairagiste a vraiment commencé, en 1972.

Jean m'interroge en français, un peu plus tard dans la journée, sur ce que je fais dans l'équipe : je lui réponds que je suis ethnographe, que je fais mon doctorat sur cette production tout en étant assistant en même temps. « Il nous étudie comme une tribu africaine », dit-il en anglais à Jonathan, ou « comme des chamans asiatiques » – il fait alors une grimace et des gestes en l'air. Bref, il a compris et il accepte ma présence et mon projet.

Nous passons ensuite à l'atelier. Au moment où j'arrive, Jonathan est en train de donner un nom à une toile qu'il vient de finir. Apparemment l'échange ludique avec Jean à propos de ce tableau a été fructueux, et, feutre en main, il est en train de composer le titre de l'œuvre à haute voix : « Smile, Monalisa Parzel... » On retrouve le commentaire de Jean, un jeu de mots avec les Parques, les « *Parzen* » dont on vient de parler... auquel s'ajoute un motif habituel qui crée une allitération : « De Parzel De Large ». Jonathan est content de ce tableau : « très bon, très bon ». Mais on a le sentiment en l'écoutant qu'il le dit sans vanité aucune, il est content de l'image, pas de lui-même. Comme s'il se félicitait de l'avoir reçue, de quelque chose qui lui est arrivé au bout de son pinceau²³⁷. Cela me fait penser à une remarque de Brigitte : Jonathan est dans une bonne phase en ce moment. « Il y a des hauts et des bas chez tous les peintres, et en ce moment c'est une bonne phase ». Jean prend une photo de la toile en compagnie de l'artiste. Nous remontons ensuite tous ensemble pour continuer à travailler.

²³⁷ Nous verrons au chapitre 10 comment ces images « lui arrivent ».

3. Le temple du Graal

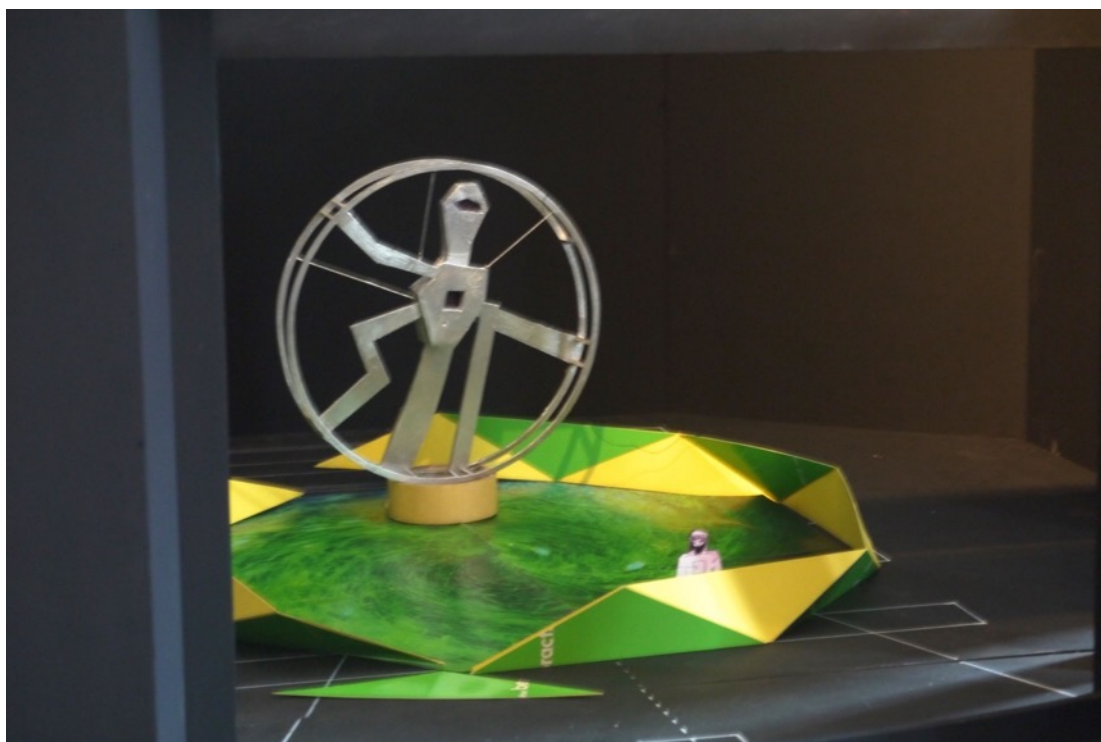


Figure 12 – 20/04/14 bibliothèque de l’atelier Meese, Berlin. Le modèle du décor de la scène du temple au premier acte, avec la « Röhnrاد » et l’arène présentée par Marlies lors de cette seconde session de travail. Crédit : MLC.

Nous recommençons de suite en arrivant : Marlies nous présente la forme du « fétiche » du temple du Graal, la grande « *Röhnrاد* ». ²³⁸ L’étape suivante est en effet, l’acte I partie 2, la scène de l’arène, avec l’arrivée d’Amfortas. Marlies nous montre une photo du modèle sur son ordinateur portable. Nous voyons des figures géométriques en carton en jaune et vert constituer un « cirque », comme elle dit. Spontanément, Jean trouve que les lignes sont très géométriques et très propres, et qu’elles ne correspondent pas à la forme du fétiche qui se tient au-dessus. Pour lui, les lignes de l’arène en tant que telles lui donnent le sentiment des lignes épurées de l’origami – il plie un papier et nous montre les marques pour nous donner une idée de ce à quoi il se réfère –, et cela ne correspond pas au sentiment brutal qu’il associe à cette scène qui correspondrait plus à la sensation d’un bord de papier déchiré – il déchire le morceau de papier pour nous donner une touche tactile et sentir le sentiment « brutal » qu’il a en tête. Les couleurs

²³⁸ Cet agrès de cirque est appelé en français “roue allemande”, il est proche d’un autre agrès appelé la “roue de Cyr”.

et la forme apportent l'association d'idées avec le cirque. Jonathan : « ça ne doit pas faire cirque. Ça n'est pas un cirque ». Jonathan dit à Marlies que les couleurs devraient être plus « aléatoires », plus mélangées. La forme devrait en effet être plus irrégulière. Jonathan prend alors trois morceaux de papier qu'il froisse de différentes manières, et il forme alors une arène avec eux. C'est à ça que ça pourrait ressembler. Ceux-ci pourraient être couleur chair... il pourrait même y avoir des cheveux, ou de la transpiration pour les rendre réalistes : construire une arène à partir de morceaux de chair déchirés comme matériel. « Ce serait lié à l'aspect cannibalisme de la scène ». La couleur verte qui a été choisie pour le sol ne fonctionnerait pas alors : Jonathan parle de la couleur argent. Mais Jean aimerait quelque chose de moins brillant pour l'éclairage : le vieil argent serait meilleur. Marlies prend note. Le matériau pourrait également être dans des couleurs « *flashy* ». Nous décrivons alors brièvement la scène avec Amfortas. Jean a exprimé l'idée que Parsifal pourrait être actif à ce moment-là, qu'il pourrait changer les choses sur scène, désacralisant le moment par son action profane. « Juste comme tuer le temps, il est là, mais il fait quelque chose », « il ne s'ennuie pas comme un spectateur stupide, il est là et il a une influence sur la scène ». Jean propose une analogie pour décrire l'effet de sa présence sur la scène : comme quelqu'un qui dessinerait une moustache sur le visage de Mona Lisa.²³⁹ Cela fait sens, en ce que Parsifal est invité à une fête qu'il ne comprend pas. Pourtant, il faut aussi qu'on sente qu'il est attiré par cette cérémonie. Jonathan : « Il pourrait déplacer une des pièces formant l'arène par exemple, pour l'ouvrir », voulant ainsi « ouvrir » la communauté vers l'extérieur, combattre déjà son dogmatisme et son communautarisme. « Et quelqu'un viendrait derrière lui et la refermerait ».

4. Acte II

Nous passons ensuite au deuxième acte, avec l'arrivée des femmes fleurs. Jean en profite pour faire une longue digression sur Ravelo, l'endroit où Wagner a composé la musique de ce passage. Il nous raconte à quel point l'endroit était beau et paisible, et combien ils étaient fiers, là-bas, que ce lieu ait été ainsi décrit musicalement par Wagner. Il propose alors avec un clin d'œil que nous devrions nous-mêmes aller là-bas en Italie pour imaginer la scène et produire cette partie de la mise en scène – la suggestion fantaisiste est accueillie avec joie, nous nous imaginons un court instant là-bas. Il nous fait écouter aussi le dernier air que Wagner est censé

²³⁹ C'est la définition même du « *defacement* », dont le concept est exploré par Michael Taussig, *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*, Palo Alto: Stanford University Press, 1999. Ce texte est cité par B. Latour dans son texte séminal sur l'« *Iconoclasm* », op.cité.

avoir joué, un simple morceau de piano qui a été trouvé sur son instrument au moment de sa mort, les « *Lamentations des filles du Rhin* ». Le morceau est joué sur son iPhone, dans une interprétation de Slatoslav Richter.

Nous revenons ensuite à la mise en scène. Marlies nous montre la tour qui a été imaginée, un monolithe avec une plate-forme. On fait appel au dessin original de Jonathan pour nous laisser imaginer la « marionnette de la culture », placée dessus, une « marionnette en paille » qui pourrait prendre feu. Jean n'a pas compris, lui non plus, ce que *Mutterkorn* veut dire. Je traduis le terme en français, « ergot de seigle » et lui explique la chose en quelques mots. Le dessin d'un épi de seigle lui fait penser plus à « un vieux pénis en décomposition »... ou à « une banane séchée ». Nous rions un peu lorsqu'il imagine à haute voix qu'une jeune femme fleur pourrait manger des bananes séchées sur scène. Après cet interlude ludique, Marlies revient au problème de la tour : elle pense que la tour ne devrait pas être si régulière. Elle devrait être irrégulière pour nous rappeler « l'origami » feuille blanche du premier acte. Marlies pense que nous pourrions même utiliser le même objet – bien qu'il soit certainement moins compliqué d'utiliser un autre objet. La grande question pour Marlies est encore de savoir comment amener le champ de céréales sur scène, mais elle eut une idée pendant le déjeuner : nous pourrions utiliser les tirants²⁴⁰ pour coucher les épis de seigle, qui seraient fixés sur des rails. Ils sont là dès le début du deuxième acte. Avec ce système de rails, nous devrions veiller à faire des rangées assez denses, parce qu'une partie des spectateurs regardent d'en haut – contrainte technique supplémentaire. Jean a fait référence à une production d'Onéguine par Andrei Serban au Welsh National Opera en 1980, dans laquelle des plantes séchées ont été utilisées pour représenter un paysage en fleurs. Mais Jonathan réagit : « les fleurs ne doivent pas sembler réalistes ; ça doit être du seigle de l'espace ! » « Plus gros et plus épais, comme s'il était mutant ».

Jean pose une question à l'artiste à propos de l'élément folklorique, l'arbre de mai et la danse rituelle qui l'accompagne : Jonathan répond que ce serait un folklore « méchant », « ce genre de folklore n'engendre que le pire ». « L'idéologie national-socialiste vient de ce genre de folklore ». « C'est un peu comme dans *Zardoz* », dit-il, faisant référence à une scène de cérémonie dans le film de J. Boorman, durant laquelle les participants mangent du pain bleu.

²⁴⁰ Les tirants sont des filins motorisés qui descendent depuis le plafond et permettent de faire entrer et sortir des éléments de décor en les hissant vers le haut ou vers le bas.

« Ce n'est pas de la vraie nourriture, il y a quelque chose qui ne va pas dans ce folklore. » Il continue : « L'arbre de mai devrait être futuriste. C'est un carrousel de la mort. » Peut-être alors que les gros rubans ne seraient pas pertinents : ça pourrait être quelque chose de plus industriel. Des câbles lourds pourraient être suspendus au *Maibaum*. « Comme les serpents. » Des serpents pourraient aussi être suspendus au *Maibaum*. Un cristal est placé sur le dessus du monolithe qui constitue alors « l'arbre de mai », celui-ci apparaît au moment du baiser. Les lumières pourraient alors aveugler le public. Jean n'est pas satisfait : il voudrait encore plus de défis dans l'éclairage, Jonathan lui dit alors que la bague de Kundry devait être illuminée au moment où ils « essayent » de faire l'amour. Jean imagine alors qu'un laser léger de couleur verte pourrait venir du public et se réfléchir sur le cristal au sommet du *Maybaum* vers la main de Kundry, ce serait saisir quelque chose à un point précis de la scène. Jean suggère en donnant un exemple facétieux que Kundry pourrait se saisir d'une banane à cet instant, sur laquelle serait braqué le rayon lumineux. De cette façon, le public aurait l'illusion que la lumière vient de l'anneau pour allumer le cristal, montrant la relation entre les deux.

Marlies pose à nouveau la question de l'arrière-plan qui conviendrait le mieux à l'éclairage : Jean nous parle à nouveau du matériau noir et nous donne alors la référence grâce à une recherche depuis son iPhone : « *Projektion Folie n° 2113* du catalogue Gerriets ».

5. Tactiques et confrontations

La discussion sur la scénographie et l'éclairage est alors close. Alors que nous parlons des réunions à venir, Marlies se décide à dire à Jean ce qu'elle pense : c'était vraiment dommage qu'il ne puisse pas se joindre à nous lundi. Elle lui dit également, sans beaucoup d'émotion dans sa voix, mais ses yeux montrant bien qu'elle est un peu contrariée, qu'elle a dû annuler ses vacances afin de l'arranger, pour qu'il puisse assister à la réunion du lundi, que tout le monde vient travailler un jour férié à cause de lui – alors que traditionnellement les gens partent en vacances à ce moment-là – et que c'était dommage qu'il ait changé ses plans ainsi et qu'il ne puisse finalement pas être là. Jean est surpris : il dit que ce n'est pas possible, parce qu'il était libre jusqu'à ce lundi, il doit y avoir une erreur. Or Mathilde, qui assiste à la conversation, confirme, de manière polie, mais ferme : c'est bien pour permettre sa venue que la date du lundi a été décidée. Jean est bloqué, il est obligé de se justifier. Il concède alors qu'il n'aime pas « la grande réunion avec tout le monde », qu'il préférerait avoir ce genre de réunion que nous venions d'avoir. Il ne se sent pas à l'aise avec plus de gens autour de la table : « Toutes les nouvelles idées que nous avons partagées aujourd'hui n'auraient pas été si tout le monde

avait été autour de la table. » Toutes ces idées auraient « disparu », elles « n'auraient pas été ». Il ne voit pas l'utilité de décider des lumières aussi longtemps à l'avance, que ça lui semble fou de discuter des détails deux ans à l'avance. Il préfère parler uniquement à Marlies et Jonathan.

Marlies ajoute autre chose, qu'elle trouve « importante » et « injuste » : c'est que nous – ce qui signifie surtout elle-même et Jonathan – avons deux discussions en même temps, une avec lui et une avec toute l'équipe, alors que lui n'en a qu'une. « C'est facile pour toi », ce sera plus dur pour eux de mettre tout le monde d'accord à nouveau. Jean dit alors à sa décharge que toutes ces idées ne lui appartiennent pas, qu'elles sont simplement suggérées à Jonathan et que c'est lui, en tant qu'artiste metteur en scène, qui décide à la fin des idées qui valent la peine d'être conservées et de celles qui ne le seront pas. Jonathan est d'accord, c'était bien d'apporter des idées jusqu'à un certain point, et que plus il y a d'idées pour là-bas, mieux c'est. La conversation se termine dans une atmosphère plutôt sympathique.

V — CONCLUSION

Passons en revue cette riche session de travail, et ce que nous y avons appris en termes de processus de travail. Jean, éclairagiste expérimenté, dans cette rencontre avec l'artiste Meese et la scénographe Marlies Forenbacher, a infléchi la « version en cours » par son passage. Le filage avait pour premier objectif la mise au point des questions d'éclairage – quoique cela ne lui semble pas nécessaire, lui préférant créer lors des dernières semaines de la production. Le « filage » et les problèmes techniques qui en ressortent sont le départ de nouvelles histoires, qui sont à la fois des résolutions techniques et dramaturgiques, de nouveaux « *spunti* », germes de processus formatifs²⁴¹. Ces enquêtes partent soit d'un doute diffus, soit d'un point précis identifié sous forme d'une infaisabilité matérielle : celle du fil de la spirale de la première scène, par exemple. La conversation est un espace donné aux contingences, à l'imprévisible complexité du mouvement des images. Celles-ci animent les esprits par associations érudites, souvenirs d'histoires personnelles, actions ludiques, analogies des gestes. De l'impossibilité ironiquement évoquée par Jean de la solution proposée – Kundry arrive en glissant avec la fin du fil de la spirale en main –, on passe grâce à une association libre entre son geste, un élément symbolique de costume – les ciseaux de Parsifal – et un élément mythologique lié à la vie et à la mort – les Parques – à une anecdote personnelle convoquant

²⁴¹ Sur le « *spunti* » et la théorie générale de la formativité, une perspective qui comporte de nombreux parallèles avec celle d'Etienne Souriau et que je n'aurais pas pu développer ici, voir Luigi Pareyson, *Esthétique : Théorie de la formativité* (1954), traduit par Rita Di Lorenzo, Paris, Rue d'Ulm, 2006.

la psychanalyse – les trois femmes d’une vie d’homme. Cette histoire appelle à une nouvelle proposition matérielle et à une nouvelle image inédite – une Kundry représentée par trois personnages différents, à qui sont données immédiatement trois incarnations différenciées par Jonathan – un mannequin, une actrice – et la cascade est attribuée au mannequin, qui effectuerait la fameuse « glissade » – ce qui résout dans le même temps l’autre incertitude de ce moment. On peut d’ailleurs se laisser dire que celui-ci était probablement dans l’attente d’un revirement d’image de ce genre, à moins qu’une solution technique ne soit appliquée. Le résultat est une solution dans laquelle une réponse unique est donnée à des contraintes matérielles, humaines, scéniques et dramaturgiques d’une grande complexité. Les conséquences conceptuelles d’une Kundry séparée en trois personnages sont d’ailleurs évoquées juste en passant. Tout cela n’apparaît évidemment pas – pour le moment du moins – dans le « concept » ou la vision de Jonathan. Et dans le feu de ces actions de parole apparaît un élément original qui s’apparenterait le plus à ce que l’on exigerait d’une « vision » conceptuelle appliquée au *Parsifal*.

Ce fut également le cas avec le cas de l’arène du temple du Graal : le décor imaginé par Marlies n’entre pas en résonance avec les images mentales de Jean ni avec l’univers de Jonathan – quoi que cela n’apparaisse que dans le cours de la conversation, à travers une mise à l’épreuve. La manière dont Jean utilise un morceau de papier pour faire passer le caractère « brut » de l’image, qu’il associe avec ce moment, est à la fois une information qualitative et une performance qui donne à son apport une place plus importante dans l’échange. La solution qu’offre Jonathan, froissant à son tour du papier pour en faire des éléments de remplacement, associés dans un second temps à des « morceaux de chair » dans une association avec le « cannibalisme » convoqué par l’image que l’artiste veut donner du « rituel ». Nous verrons dans un troisième temps que ces « morceaux de chairs » seront métamorphosés en « ossements ».

Si les autres solutions envisagées restent dans l’éther de la discussion et ne marquent pas plus loin le projet, les commentaires et les idées de Jean, alors que Marlies lui présente les éléments prévus du reste de la scénographie, auront une influence sur les débats ultérieurs. L’éclairagiste donne les informations précises dont a besoin Marlies, comme la référence exacte d’un matériau, par exemple. On constate au passage que le métier d’éclairagiste n’a pas seulement trait à l’appareil technique de mise en ambiance lumineuse, son savoir-faire concerne également les matériaux qui vont « accrocher » ou « prendre » plus ou moins cette

lumière. Il témoigne ainsi de sa compétence et de sa disponibilité auprès de la scénographe pour penser ensemble un set qui « marchera » en tant que surface de réflexion. Jean confirme en outre que l'éclairage est entièrement faisable avec le modèle de Marlies et ne pose pas de difficultés majeures. Il demande d'ailleurs sa part de défi : l'idée d'éclairage par laser de la bague en cristal de Kundry lors de la scène du baiser apporte son lot de nouveaux éléments, même mineurs, qui auraient une présence dans la situation : la banane saisie par Kundry pour placer sa main correctement au moment propice, par exemple, prend une dimension aussi symbolique qu'humoristique dans cette scène d'amour contrariée.

L'émergence des images, libre et obéissant à un flux de créativité collective, n'est pas restreinte par l'exigence d'une cohérence avec une « vision » conceptuelle qui précéderait la matérialisation des idées, et dont l'autorité serait à respecter. Or cette fluidité comporte certaines conditions bien identifiées, en particulier par Jean, qui par son métier en a une longue expérience. En évitant la réunion en grand comité, celui-ci a évité certaines tensions. Ces tensions et ces inconforts, il les appréhende suffisamment pour avoir choisi de risquer une part de sa réputation auprès de l'équipe en prétextant une incompatibilité d'agenda de dernière minute. Confronté par Marlies et Mathilde, il confesse cette appréhension et la justifie non seulement au nom de son propre confort, mais surtout par le jaillissement de nouvelles idées, qui sans cette intrigue « n'aurait jamais été », « auraient disparu », n'eût été ce cadre plus intime de discussion. Le jaillissement d'idées ayant bien eu lieu, et la faute étant avouée, la chose semble lui être pardonnée. Jonathan apaise la situation par sa présence conciliante.

Cependant, ce jaillissement d'idées a un coût pour d'autres personnes de l'équipe, comme le fait remarquer Marlies : avec l'apparition de divergences entre le script qu'on lui a donné, la « version » en cours de l'équipe et celle qui a été changée, enrichie lors des échanges, des efforts considérables vont devoir être déployés pour raccrocher à nouveau les différentes versions. Encore une fois, Jean justifie cette action par la faculté de décision finale attribuée à Jonathan : la version en cours est la sienne. C'est au metteur en scène de décider des images et des options techniques qui sont retenues. Jonathan Meese est confiant : les idées qui devront rester resteront, les plus fortes survivront. Nous allons voir dans la section suivante que la « vision » de l'artiste est un enjeu fort dans la discussion : les images et les idées vont devoir être appuyées sur son autorité pour exister, et Marlies a raison de s'inquiéter du défi collectif que représente l'introduction de ce nouveau contingent d'images. Différents paradigmes de créations sont en effet en concurrence au sein de l'équipe de conception, et Marlies se trouve

placée à une position critique et inconfortable, entre matières, images et mots – entre plusieurs versions en cours et concepts écrits.

J'ajouterais que cette difficulté avait été prévue par l'équipe : j'ai été chargé de faire un compte rendu écrit de la réunion, que j'ai envoyé en version anglaise aux membres de l'équipe. Cette section est une traduction enrichie de ce compte rendu, qui fut aussi la première démonstration de ma compétence d'ethnographe dans l'équipe. L'écriture est un moyen efficace de faire converger les versions en cours : cependant, ce compte rendu se distingue du « concept » écrit synthétisant et autoritaire par la manière dont il insiste sur les locuteurs.

Dans ce chapitre en trois parties, j'ai décrit le démarrage du travail collectif de Jonathan Meese avec le costumier, la scénographe et l'éclairagiste. La « vision » de l'artiste est peu à peu bâtie au fur et à mesure de l'évolution mouvementée de la « version-en-cours ». Le mode d'action cyclique du « filage » permet un façonnage qui aboutit à des propositions ancrées dans les différentes réalités matérielles, techniques, artistiques et dramaturgiques, mais aussi historiques. Cependant, le départ de cette « traversée » pleine d'épreuves que constitue la création d'une mise en scène fut houleux. Des enjeux d'autorité sont apparus rapidement entre les différents métiers représentés. Ceux-ci correspondent à différentes manières d'agir en situation – et en particulier différentes manières de gérer l'attribution de l'intention artistique. Nous allons continuer dans le chapitre suivant à explorer la façon dont les différents membres de l'équipe font usage de la figure « Jonathan Meese » pour donner aux idées et aux images qui leur viennent un poids plus important dans la version finale.

CHAPITRE 4

ENJEUX D'AUTORITÉ DANS LA CRÉATION COLLECTIVE

La seconde session de travail en grand comité a eu lieu les 20 et 21 avril. L'équipe présente est la même que celle qui s'est réunie au mois de mars. Seule Doris était excusée. Cette réunion est cruciale : il s'agit du premier rendu de la scénographe Marlies et du costumier Jorge – un rendu différent de ce qu'ils ont l'habitude de faire. En effet, la commande qui leur a été faite est de se conformer au concept écrit qui a été lu en séance. Eux sont habitués à leurs libertés d'artistes, et ils ne conçoivent pas leur travail de traduction sans une part importante de créativité. Nous avons vu que la lecture du concept écrit en réunion avait déjà fait bouger certains éléments. La mise en image de ces éléments provoque inévitablement d'autres variations – nous avons vu dans l'échange précédent avec Jean que ces glissements sont encouragés et assumés par Jonathan Meese lui-même. Cependant, l'intégrité de la vision de l'artiste est défendue par Pamela, l'historienne de l'art, et par Doris à travers elle. En élaborant collectivement en huis clos une première version qui doit compter comme « vision » de l'artiste, les décisions artistiques les plus importantes sont déjà prises, selon elles. Ce travail de préparation garantit l'émergence d'une œuvre créée par Jonathan Meese lui-même. Nous allons voir que c'est en s'emparant d'autres moyens de faire que les collaborateurs de l'artiste Jonathan Meese : ils vont faire intervenir l'autorité des matériaux et de la technique – en s'en faisant les porte-paroles. Ainsi, la scénographe et le costumier vont peser sur la « vision » pour contribuer à un processus de création qui continue au travers de sa réalisation. Cette étape de conceptualisation qui consiste en une première mise en matière, celle du modèle, et de cette mise en image, celle des dessins des costumes, est en effet une première réalisation effective, aventureuse et réservant de nombreuses surprises auxquelles la « vision » de l'artiste portée par Pamela va devoir s'adapter, bon gré mal gré.

L'espace de la discussion créatrice est donc sous tension. Une première phase de la discussion, durant laquelle est évoquée la possibilité de l'arrivée d'une autre autorité artistique dans cette configuration, va d'ailleurs montrer l'importance pour les différents acteurs de la préservation de cet espace relativement maîtrisé. Cet espace prend en effet consistance sous l'égide d'une autorité fluide dont ils apprennent tous à se servir : l'autorité de l'artiste Meese, dont Jonathan n'est pas le seul usager. Le groupe est partagé : dans le reste du déroulé de cette réunion, d'âpres négociations vont être nécessaires afin de consolider les différentes positions, notamment en faisant référence à l'intention ou à la vision artistique de Jonathan Meese. Le dramaturge Henning joue souvent le rôle de médiateur. Des conflits éclatent, qui ne sont pas interpersonnels, mais liés à des enjeux et à des manières de travailler qui s'opposent. La mise en place d'une équipe destinée à tacler le problème de la mise en scène d'un opéra wagnérien par un l'artiste contemporain, dispositif forcément expérimental, allie et rend visibles les préoccupations de la manager Doris. Comment rendre Jonathan Meese crédible en tant que metteur en scène ? Quel type de discours devra-t-il être en mesure de produire sur son œuvre ? Quelle est la relation entre un « concept » présenté à la direction d'un festival, avec le travail de scénographie et celui des costumes, éléments qui seront à rendre en même temps ? Qu'est-ce au juste que ce « concept », dont l'artiste doit se prémunir lorsqu'il présente son intention artistique ? Une première phase de travail et d'exploration a déjà été effectuée par une équipe. Avec des intentions différentes selon les personnes impliquées et avec leur métier : en partant de l'idée que le concept doit être déjà articulé et écrit, et que la scénographie et les costumes doivent ensuite souscrire à ce concept.

I — CONSOLIDER UN ESPACE DE CRÉATION : ÉCARTER UN DANGER

Jonathan prend place à l'extrémité de la table, à sa droite Jorge et à sa gauche Henning. Je suis assis entre Henning et Wolfgang. En face, Pamela et Marlies. Brigitte Meese est assise en bout de table, elle observe toute la réunion sans rien dire. Avant de commencer avec la mise en scène, Henning propose que Jonathan fasse un résumé de la situation concernant le recrutement du ou de la chorégraphe. L'équipe a en effet demandé à la direction du festival la possibilité d'engager quelqu'un pour diriger les mouvements de groupe – il faut dire que le chœur, en particulier, est imposant : que faire avec une cinquantaine de personnes sur scène ?

La scène des femmes-fleurs est souvent chorégraphiée dans les mises en scène du *Parsifal* – la demande est perçue comme légitime. Seulement, cette demande a eu un effet inattendu. Jonathan prend la parole pour annoncer la réponse du festival : il explique que la proposition de Katharina Wagner est d’engager une célèbre chorégraphe, au nom connu de tous à Berlin. Il raconte que Doris a déjà envoyé un mail de réponse après avoir vu et discuté d’un opéra que cette même chorégraphe a mis en scène tout récemment, avec un chef d’orchestre de tout premier plan : ils n’ont pas aimé ce qu’ils ont vu. Puisque Doris n’est pas présente, c’est l’occasion pour Jorge, qui a assisté lui aussi à une représentation, d’expliquer ce qui n’était pas « heureux » dans cette mise en scène. Elle a fait danser toute sa troupe parmi les chanteurs, faisant du drame un « mélange », « sucré et sophistiqué », qui au final leur a paru « cruel » et « affreux ». Les danseurs étaient présents sans interruption et ont dansé de façon très « illustrative », d’une manière qu’ils ont jugée « naïve » et « idiote ». Bref, cela n’était pas réussi selon eux. Autre fait marquant, les corps des danseurs faisaient un contraste trop évident avec les corps des chanteurs, en particulier le ténor, qui était trop loin de la forme de jeune homme que l’on s’imagine dans ce premier rôle de héros.

Henning résume la situation : cette chorégraphe jouit d’une réception « bourgeoise » ; ce qu’elle fait est généralement accepté par l’*establishment*. L’inviter sur le *Parsifal*, ce serait pour Bayreuth une tactique pour réduire les risques. Jorge poursuit : Doris a envoyé un email pour dire que ça n’était donc pas possible pour J. Meese de travailler avec elle. Henning prend à nouveau la parole, il dit pour introduire son propos qu’il a entendu Jan, le collaborateur de Jonathan Meese, s’exprimer de manière intelligente sur le sujet. La manière dont il analyse la situation est perspicace : l’idée est que Jonathan est utilisé par Bayreuth, et que l’intervention de cette chorégraphe – si tant est qu’elle accepte – n’est qu’une manière de plus d’utiliser le potentiel de Jonathan tout en l’adoucissant pour le public. Jorge s’emporte : le succès d’un opéra ne doit pas tenir à une collection de célébrités (« *eine Sammlung von Berühmte* ») sur l’affiche.

Pamela pose la question de la nécessité d’un chorégraphe sur ce projet : n’avons-nous pas besoin que de quelques danseurs pour les femmes-fleurs ? Jorge dit que cela concerne en fait tout ce qui relève du mouvement sur scène. La manière dont les chœurs, mais aussi les chanteurs, se meuvent. Il s’agit donc de trouver une autre personne pour la chorégraphie : Henning pense à un autre chorégraphe de renom, plus jeune... mais il propose de rencontrer plusieurs chorégraphes afin de trouver la personne avec qui ça pourrait marcher. L’argument

est que la manière dont on s'entend est absolument prioritaire, d'un point de vue pratique il est important de trouver quelqu'un avec lequel on a envie de passer du temps, parce que ce sera beaucoup de temps.

Jorge : « oui, il faut que ça colle plus au travail de Jonathan. » Mais il faut que ça marche aussi comme personne, comme « personne humaine, agréable et créative » (« *als Mensch, angenehmer und kreativ* »). D'autres choix encore sont évoqués. On se demande si ceux-ci sont restreints par Bayreuth. Jonathan répond tout de suite : « La direction du festival a réagi tout de suite à l'email », il y a bien une liste de gens à qui ils ont pensé et avec qui ils aimeraient travailler. Mais les gens qui sont sur la liste sont surtout des gens célèbres. Henning reprend la parole : « l'alchimie » doit fonctionner. Il faut donc absolument rencontrer les gens. Henning connaît par exemple un couple de chorégraphes, ils ne sont pas connus, mais correspondraient bien à ce qu'on veut : des gens sympas et qui travaillent sérieusement. Et ils ne sont pas chers, ajoute-t-il. La prochaine tâche à propos de la chorégraphie, c'est donc cela : rencontrer des chorégraphes, en concertation avec le Festival de Bayreuth.

Dans cette séquence introductive de la réunion, certaines tensions apparaissent à propos de l'entrée dans l'équipe artistique d'une nouvelle personne. L'intervention d'un chorégraphe est leur idée : Jonathan Meese n'étant pas habitué à travailler avec des chanteurs ou avec des figurants, cette aide serait bienvenue, une aide qui bien entendu doit être financée par le festival. Mais le festival a réagi en proposant une figure aussi célèbre que Meese lui-même. Or l'arrivée d'un autre artiste, dont le poids pourrait peser trop fortement dans la production, n'est pas souhaitée par l'équipe. Ses collaborateurs pensent que le festival veut introduire une autre intention artistique dans cette mise en scène : la radicalité de l'artiste peut faire peur, ils en conviennent. Le maintien d'un *statu quo* au sein d'un groupe d'individus créatifs sous l'égide d'un créateur pourvu d'une esthétique et d'une intention qui leur est familière, est un enjeu important. Notons le soin avec lequel Jorge qualifie l'œuvre à laquelle il a assisté, de manière à montrer les faiblesses et marquer son opposition avec cette manière de mettre en scène : il correspond à la défense d'un territoire esthétique, la défense d'un espace artistique et d'une direction dans laquelle il est en capacité d'agir de manière créative et avec l'autorité. On voit aussi que dans ce cas de figure, au-delà de la réputation artistique, c'est plutôt la compétence artistique et la compatibilité des univers qui est prioritaire. Il s'agit de trouver une personne qui sache intégrer l'atmosphère de l'équipe. Nous allons voir que celle-ci est déjà soumise à rude épreuve.

II — ENJEUX D'AUTORITÉ PAR-DELÀ L'AUTEUR

Nous sommes à nouveau au début d'un filage, à l'ouverture. Marlies montre la première image sur son ordinateur : on y voit le drap sur lequel elle a brûlé les lettres. Elle les a marqués une fois légèrement, écrivant l'énoncé « K.E.I.N.E. A.N.G.S.T. » puis a rajouté des petits morceaux de tissu plus fortement brûlés.

Pamela prend la parole : elle a vu les morceaux de tissu que Marlies a donné en échantillon, accroché sur l'autre grand tissu. Elle exprime alors l'idée que les lettres pourraient tomber au sol une fois qu'elles auront brûlé. Ce morceau de la mise en scène a été plusieurs fois discuté. La réaction est immédiatement sceptique de la part de Marlies. La difficulté technique de cette proposition, qui change complètement le dispositif envisagé, provoque un refus : l'idée ne prend pas, la version alternative vacille et ne fonctionne pas. Dans un dernier effort, Pamela demande à Jonathan : et toi qu'est-ce que tu en penses ? Jonathan dit : oui ce serait bien. Pamela se tourne vers Marlies et dit : « oui vraiment j'aime beaucoup, c'est très bien bravo ». Action intéressante : elle essaie d'équiper sa version avec un éloge, en l'attribuant à Marlies, tout en ayant l'approbation de Jonathan. Or la tablée est solidaire avec Marlies : il est trop tard pour reprendre la réflexion sur ce morceau de la mise en scène. L'idée nouvelle ne respecte pas une condition de félicité essentielle : un timing adéquat avec l'élaboration de la version. L'autre version est trop mûre, trop enracinée dans la version « actuelle », celle qui est en acte, « en cours », celle qui « a cours », qui est bonne parce qu'elle est bien équipée déjà au niveau technique et au niveau des échanges, bien partagée. L'idée est abandonnée, ou plutôt elle tombe d'elle-même. Marlies reste un peu interloquée de cette intervention, mais nous continuons en ignorant la déception de Pamela.

Nous discutons alors du procédé par l'effet duquel les lettres apparaîtront : Marlies propose que le tissu soit taché plutôt que brûlé, avec un produit facilement lavable. Elle fait référence à une technique utilisée durant la création de l'opéra *Médée*, que plusieurs ont bien en tête. Je prends alors la parole pour rapporter l'idée qu'avait eue Jean et qui m'avait paru plus faisable : avoir un drap blanc et derrière celui-ci un dispositif qui brûle à travers le tissu de manière à tracer les lettres. Le dispositif me paraît facile à mettre en place : c'est une possibilité technique qui existe plus parce qu'il « fonctionne » dans mon esprit. Je suggère que Jonathan Meese soit présent derrière le drap pour le brûler. L'effet que j'escomptais n'est pas aussi fort. Ma

proposition ne tient pas non plus. Fait marquant, la version que je suis en train de rejouer dans ma tête – au moment de réécrire au propre cette ethnographie – a tout à voir avec les versions en cours d'élaboration de cet évènement futur. Je l'équipe aussi avec des documents – ou plutôt je devrais l'équiper avec des documents –, avec des références, des images, des concepts, pour la faire tenir.

Nous passons à la scène suivante : il s'agit du premier tableau, « l'origami » est déplié comme une feuille de papier au milieu de la scène. Nous sommes d'accord sur les éléments centraux : nous évoquons alors l'arrière-plan, dont nous avons parlé avec Jean la veille. Marlies le voit tel quel, entouré de rideaux noirs.

Jorge prend la parole : son expérience de l'opéra parle, il voit un problème ici qui reste à résoudre. Il s'agit de la projection du son. Le décor doit être un corps de résonance qui doit jouer un rôle important dans l'expérience sonore offerte à l'auditoire. Le « *Grundraum* », « l'espace de base », doit être « acoustiquement » réussi. Il s'agit d'un élément technique qui concerne la musique : l'expérience sonore du spectateur fait pour la première fois son apparition lors de cette réunion. Cette préoccupation incombe directement au metteur en scène. Pamela n'est pas d'accord : « Mais ce n'est pas à nous d'y penser. Nous devons venir avec un concept (elle désigne le papier qu'elle a devant elle). Nous arrivons avec une idée, et les gens du théâtre savent comment ça marche, on n'a pas à penser à ça, c'est leur job ». Jorge hoche la tête, s'appuyant sur l'autorité de son expérience : « Non, c'est bien à nous de penser à la résonance. Nous devons arriver avec une proposition qui prenne déjà ces contraintes en compte ». Encore une fois, nous arrivons à une situation dans laquelle est postulé un découplage entre l'idée et sa résolution technique d'un côté, et de l'autre la tenue ensemble des deux.

Marlies veut garder cet environnement noir autour, c'est aussi ce que l'équipe garde en tête : une feuille vierge au milieu du néant. Une solution technique sera trouvée, probablement un rideau plastique. Il s'agit de pouvoir aussi ajouter des effets de lumière sur cette surface qui renverra efficacement le son.

Nous passons à la séquence suivante. Les éléments gluants, les champignons, etc. arrivent doucement sur scène à travers les interstices de l'origami, des éléments descendent du plafond. Comment sont ces éléments ? demande Pamela, insistante. Marlies va chercher un long brin de

caoutchouc rond, pour montrer à quoi pourraient ressembler ces éléments qui descendent. Nous parlons aussi de la spirale, un fil qui descend du plafond pour former sur le sol le motif de la spirale, « comme ça », dit Marlies en montrant la manière dont le fil tombe lentement sur le sol pour former le motif. « Juste comme ça ? » demande Pamela, qui apparemment avait une autre vision en tête, qui n'était pas compatible avec ce qui est en train d'être montré « avec ça ? » en désignant le matériau, en l'élevant devant tout le monde d'une manière qui pourrait sembler dédaigneuse ? Marlies : « oui, en plus *schleimig* », en plus « visqueux ».

Pamela communique à l'équipe une préoccupation doublée d'une anxiété assez visible : elle doit écrire un texte. Que doit-elle retenir de ce qui vient d'être dit ? « Qu'est-ce que j'écris ? » et elle revient toujours sur la question du symbolisme et de la sémiotique de la chose : « Qu'est-ce que ça veut dire, Jonathan ? » Emportée par sa préoccupation, elle prend un ton légèrement agressif avec Marlies, qui est en train de présenter une version élaborée de son côté, selon son mode habituel de collaboration avec un metteur en scène. Marlies apparaît à ce moment comme clairement vulnérable : sa version, qui prend en compte tout un attirail de considérations techniques concernant les matériaux, le lieu du théâtre, ainsi que les effets rendus possible par la rencontre de ces agentivités distribuées et coordonnées, est en concurrence avec une version imaginée qui ne prend pas les mêmes éléments en compte, en fait ceux qui pourraient faire l'objet d'un texte sur le symbolisme et l'intention de l'artiste, texte qui pourrait être interprété par un public équipé de manière similaire à l'historienne de l'art.

Jorge intervient : « il faut changer de ton, Pamela, c'est un moment délicat ici, on est en train de créer quelque chose, il faut y aller doucement ». La tablée réagit avec Jorge, c'est la première remarque portant sur les conditions d'ambiance nécessaire au travail de création. Henning renchérit : « Nous ne devons pas fixer les choses aussi précisément tout de suite. » « Mais il faut que j'écrive ce texte pour Bayreuth, c'est ce qu'on m'a dit de faire », se défend Pamela.

Nous revenons sur la spirale, au geste de déposer lentement le fil sur le sol de la scène. « Comme ce que tu fais sur tes tableaux Jonathan, avec la peinture, c'est aussi ça qui m'a fait penser à ça », dit Marlies, qui s'appuie sur un geste de l'artiste pour justifier la cohérence de cette idée avec son esthétique : cette action matérielle d'inscription, c'est déjà un peu Jonathan

Meese qui en est l'auteur. Et arrive alors Kundry en glissant, avec l'extrémité de la spirale à la main.

« Nous avons dit que Kundry pourrait être trois personnes », dit Marlies, se référant à la séance avec Jean. J'interviens alors dans la présentation, parce qu'il me semble que je peux aider, qu'une transition est nécessaire : une solution technique a été développée la veille entre Jean et Marlies, moment auquel j'ai également participé. Reprendre la manière dont est arrivée l'idée de trois Kundry me semble nécessaire pour montrer comme celle-ci est profondément ancrée dans une solution technique et narrative, qui résout plusieurs problèmes. Je prends en main le fil et je montre : « le fil de la spirale ne peut pas être donné à Kundry, Jean a dit que c'était impossible ».

Ce qui a été proposé, dis-je sans oser dire que c'était « ma » proposition, puisque ça ne l'est pas vraiment ou plus vraiment – en cela, je fais comme les autres –, c'est que le fil de la spirale tombe brutalement comme s'il avait été coupé. À ce moment-là, Kundry apparaît avec un morceau de ce même fil et avec une paire de ciseaux à la main : on comprend que « c'est elle qui a coupé le fil ». Le fait que ce soit elle qui ait coupé ce fil évoque l'histoire des trois Parques. Elle est elle-même une Parque, ou même peut-être les trois à la fois. Henning valide : « *sehr gut* », l'équipe réagit positivement, l'idée est bien équipée techniquement et narrativement, avec une référence mythologique et une solution à un problème technique. Cette solution ouvre sur une autre idée, plus difficile à mettre en œuvre : la présence de Kundry comme trois personnages différents. Une poupée, une chanteuse et une actrice. Sur ce point, Henning le dramaturge se fait plus hésitant, ne sait pas exactement s'il doit valider cette idée, complexe à mettre en image.

La parole de Jean intervient à nouveau dans la discussion : Marlies explique que Jean considère qu'il est important que la glissade de Kundry se fasse vraiment, dans sa matérialité... mais il est dangereux de faire glisser une actrice sur sept mètres. La solution envisagée est donc de créer une poupée et de la faire glisser à la place de Kundry. Et une autre apparaît en un autre endroit, « qui pourrait être uniquement un dessin », ajoute Jonathan. La réalisation apparaît difficile : Henning continue à hésiter, il reporte la décision, refuse de trancher sur cette intervention de Jonathan.

Nous passons donc à la tâche suivante : nous sommes en train de regarder la scène d'arrivée des chevaliers. Jorge saute alors sur l'occasion. Il a dans son portfolio les dessins des costumes

sur lesquels il a travaillé avec Jonathan. Il souhaite introduire les costumes au fur et à mesure de leur apparition dans la version en cours. Ou bien est-ce une irruption des personnages costumés dans la version-en-cours, qui l'ont pressé pour entrer en scène à ce moment-là ? Il nous fait passer, les tendant d'abord à Jonathan, les dessins représentant les premiers costumes des chevaliers et des écuyers. Jonathan précise suite à une question : oui, ils porteront au début différents tons de gris. Marlies demande à prendre des photos, Jorge lui dit qu'il lui donnera les photos nécessaires. Jorge montre alors deux dessins du costume de Kundry. Elle est à la fois Kundry et Marie-Madeleine. La symbolique des cheveux l'a conduit à faire de cette texture le matériau même de la robe : des cheveux humains, de « jeune fille » feront la robe, dans des tons rouges ou orangé. Il fait référence à une « autre Kundry » : « celle de Lehnoff à Baden Baden ». La référence principale reste évidemment le dessin de Jonathan, ainsi que le tableau qu'il a peint et qui est encore posé dans la bibliothèque. Ses cheveux seront gris blanc argenté. Une *rastafari* ? demande Pamela en regardant l'image qui effectivement pourrait laisser voir des *dreadlocks*. « Non, de beaux cheveux, en désordre », mais « belle ». Jonathan : « ça ne sera pas une punk. Elle sera belle. »

Amfortas nous est alors présenté. « Il ne sait pas bouger », aurait dit Katharina Wagner lors de la dernière réunion. « Ce serait bien qu'on l'attache sur une chaise ». Marlies nous présente la chaise à laquelle elle a travaillé, une petite maquette qui se présente comme une flèche-éclair sur laquelle elle assied un personnage de Amfortas peint par Jonathan, pris en photo, imprimé et contrecollé. La scénographe représente un éclair. Pamela dit qu'elle ne comprend pas. Henning dit que si, que lui comprend immédiatement qu'il s'agit d'électricité – à « haute tension ». Henning fait référence à Alex de Large, le héros du film *Orange Mécanique*²⁴², une photo qui était mise dans le dossier de références de films, distribué à tous au début de cette série de réunions. On voit l'acteur durant la célèbre séance de *brainwashing*, les yeux écarquillés par des crochets, en situation de souffrance, entravé jusqu'aux paupières. Amfortas sera donc attaché... mais « faussement », on va tricher pour pouvoir le laisser chanter à son aise. Jorge a fait les dessins : il a dessiné un Amfortas avec son manteau, et un autre beaucoup plus léger. « Ça doit être transparent, à cause de la blessure ». Il parle d'une côte de maille [« *Kettenhemd* »], à travers laquelle on peut voir. La blessure est représentée par une sorte de cristal de pyrite, elle est radioactive, c'est une pierre qui pousse de l'intérieur de lui : il faut

²⁴² Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange*, 1972. Film issu du roman de Anthony Burgess, *Clockwork Orange*, London, William Heinemann, 1962..

arriver à faire ça avec du latex, de manière à bien représenter le fait que cela provient de l'intérieur de lui.

Pamela n'est pas d'accord, cela ne correspond pas à ce qu'ils ont écrit. La blessure n'est pas associée au Graal, elle ne prend pas la forme d'un cristal parce qu'on ne veut pas l'associer avec l'objet central qui lui est bien un cristal. Jorge rétorque que lui a suivi les dessins de Jonathan, qu'il considère comme plus importants que le concept écrit. De fait, il trouve le texte trop compliqué. Il suit l'œuvre de l'artiste : c'est la trace la plus sûre qu'il a de son intention, c'est selon lui une manière plus apte de travailler que de suivre le texte. Pamela dit que les dessins ont été faits avant le texte. Mais Jorge montre du doigt le tableau, qui trône sur la table à côté, de Jonathan : celui-ci porte bien une blessure-pyrite à son côté.



Figure 13 – 20/04/14, bibliothèque de l'atelier Meese, Berlin. Pamela Kort, historienne de l'art, et Jorge Jara, costumier, en discussion au sujet d'un costume, autour de la table dans la bibliothèque de l'atelier de Jonathan Meese. Crédit : MLC.

Henning prend la parole en coupant Pamela : il trouve que l'association de Jorge est juste. Le Graal est bien directement associé à la blessure, puisqu'Amfortas souffre à chaque fois que le Graal est montré. Jonathan complète le propos : la blessure est exactement comme le Graal – elle n'est ni bonne ni mauvaise, ni gentille ni méchante. Si on regarde dedans alors qu'on est méchant, on reçoit de la méchanceté en retour. Si on regarde alors qu'on est bon, alors on reçoit

de la bonté en retour. Ça dépend de la façon dont on le voit. Et toute association est bonne, continue Henning, ça ne doit surtout pas être univoque, au contraire, si on me donne un spectacle dans lequel il n'y a qu'une seule interprétation, alors il n'y a pas besoin de le faire. Jonathan reprend : la blessure est comme le Graal : il n'y a rien de négatif dans une blessure, c'est quand on se plaint que ça devient négatif. Même l'épuisement est quelque chose de positif.²⁴³

Pamela s'indigne : ce n'est plus ce qu'ils ont travaillé ensemble. Une année de travail, est-elle partie, a-t-elle disparu ? Henning : non, c'est juste « une variation ». La version est variée, transformée dans une variation. Pour que le tour soit réussi, une version ne doit pas être remplacée par « variée » d'une manière heureuse. Jonathan Meese trouve que la blessure en cristal est « géniale » [*« geil »*], parce que les cristaux en général sont « géniaux » [*« geil »*]. Cette intervention clôt le débat sur cet élément du costume. Pamela reprend cependant ses véhémences : il n'y aura donc aucun moyen de savoir qu'on parle ici d'art. L'idée qu'elle avait eue la fois dernière, que les personnages des chevaliers soient porteurs de symboles de l'art et des instruments de l'art, ça aussi ça a disparu. Comment faire passer cette signification au premier acte ? Henning prend la parole à nouveau : « l'idée de l'art vient plus tard ». C'est comme le salut dans le rituel chrétien, ça intervient comme un sacrement [*« die Erlösung kommt am Ende, sie ist ein Sakrament »*], à la fin et non pas au début de la cérémonie. Je me demande s'il n'utilise pas ici à dessein la « langue du théâtre », dont il a une maîtrise remarquable, d'une manière si efficace que Pamela ne peut répondre. Alors que d'habitude il reprend facilement l'anglais pour bien se faire comprendre de Pamela, il intervient cette fois en allemand : elle est perdue, et le trait d'esprit est remarquable, comparer le dévoilement du sens de l'opéra à un salut, c'est fort – du moins sur le vif, dans la situation. L'historienne en reste bouche bée.

La présentation du costume d'Amfortas reprend : Jorge montre la couronne du roi du Graal. Il a décidé de faire une couronne assez haute et classique parce que cela lui permet de poser derrière un masque doré représentant Klingsor. L'idée est très bien reçue : le dessin circule de main en main. Henning parle de faire un moulage du visage du chanteur qui fera le Klingsor. Henning l'insère donc dans la version en cours de la mise en scène en évoquant le moment de son apparition, reprenant pour cela la scène à voix haute, sur un ton définitif : on verra le

²⁴³ *“Erschöpfung ist auch Positiv”*

masque apparaitre au moment où Amfortas sera porté au bain. Sur la couronne se trouve un miroir, une forme en quadrilatère, que Jorge dit avoir glané d'une peinture de Jonathan lors de son dernier passage à l'atelier, une peinture verte qui montre un diable avec des cornes blanches. Il nous le montre sur son iPad. Jonathan nous dit au passage que le tableau n'existe plus depuis, qu'il a peint quelque chose par-dessus. Mais il confirme, c'est très bon. On pourrait dire que la référence à une œuvre de Jonathan permet à Jorge de mettre du « Meese » dans son dessin, en se passant de la volonté expresse de Jonathan.

Il a également dessiné un costume pour les chevaliers, avec les jambes nues, pour ceux qui portent le roi vers son bain. Pamela éclate à nouveau, il manque selon elle quelque chose d'important : où sont les symboles de l'art qui peuvent expliciter le sens du concept tel qu'il a été décidé auparavant ? Elle tape du doigt sur le texte devant elle : ça n'a rien à voir avec ce qu'elle veut dit-elle, et « je n'ai fait que transcrire ce qui a été décidé ensemble », il faut des « attributs de l'art » [« *Kunst Attribute* »], ces personnages doivent porter quelque chose qui porte « la qualité de l'art » [« *Kunstartig* »]. C'est ce qui est écrit dans le document [« *Hier steht es in the Document* »]. Nous parlons non pas de l'art dans le document, mais de l'art qui est mis dans la culture. La question est donc posée : « qu'est-ce qu'ils pourraient porter qui rappelle l'art ? » Jonathan cherche une idée pour satisfaire cette demande... il répond un peu à côté : « un thermomètre ? ». Pamela joue la carte de la défense de l'artiste – contre lui-même, puisque celui-ci semble d'accord avec ce qui est présenté par Jorge –, celle de la cohérence qui avait été élaborée précédemment : « j'aime ton idée, je ne veux pas qu'elle se perde », lui dit-elle alors.

Pamela dirige alors notre attention vers un autre point du concept écrit qu'elle ne retrouve plus du tout dans la version en cours : « on ne trouve plus le plastique qui représentait l'évolution ». Elle dit qu'on ne retrouve plus l'évolution dans le concept. Elle se tient avec le concept écrit comme, dans le langage de l'architecture, une maîtrise d'ouvrage face à la maîtrise d'œuvre : l'artisan n'a pas fait son travail, cela ne correspond pas. Selon cette perspective, la scénographe devait faire correspondre, point par point, sa proposition avec le concept écrit. Marlies se défend : il est impossible de faire apparaitre un film plastique derrière, cela ne marche pas avec la version qui est en cours. Et pour ce qui est de l'évolution, il y a déjà la croissance des plantes qui viennent à travers la feuille de papier. Sa défense est donc à la fois technique et dramaturgique. « Les plantes ne viennent pas de chaque interstice », rajoute-elle, cela aussi, c'est impossible. Jonathan essaie de trouver une solution pour détendre Pamela et

retrouver cet élément en matière plastique : un « *pop-folie* » pourrait arriver, une membrane en papier-bulles un peu gluante [*schleimig*], cela représenterait aussi l'évolution.

Henning est d'accord avec cette dernière proposition : avant tout, ça doit marcher « optiquement », c'est-à-dire cela doit bien présenter visuellement. Mais Pamela n'en démord pas : le plastique doit être utilisé. « *The look is not important, that is the artist idea!* » Elle fait à nouveau référence au texte écrit... l'évolution y est représentée par un film plastique, traversée par le Parsifal quand il vient au monde. Marlies répond en anglais : « *That's just an idea on paper, people won't understand!* »

Henning essaie de négocier. Une substance plastique pourrait recouvrir une partie du décor. Jonathan reprend : « oui du plastique comme le Caparol que j'utilise dans l'atelier, c'est « gluant », et il garde toujours un aspect qui donne l'impression que c'est humide ». Oui, ça doit bien avoir cette qualité apparente d'humidité, de moisissure même. Henning a une idée, qui m'est d'ailleurs venue en tête au même moment : on pourrait avoir un effet projeté, comme avec un rétroprojecteur par exemple, qui projette une image de mousse, de mouillé, sur cette surface. Et surtout le plastique se retrouve à l'intérieur de la brèche à travers laquelle arrive Parsifal. Cela forme une sorte de clapet, de vulve dans le décor. L'intérieur serait garni d'une couche de plastique, qui empêche Parsifal d'arriver, qu'il aurait alors à traverser. Jonathan repose la question à Pamela afin de l'apaiser : « Pamela, où est ce film en plastique ? » Celle-ci confirme : « OK, c'est à l'intérieur de la brèche ». Elle se justifie : son problème venait probablement du fait qu'elle « voyait » l'intérieur en noir. Henning lui rappelle qu'il s'agit là uniquement d'un modèle.

Dans le récit en cours, que nous continuons à suivre, guidé par le livret de Richard Wagner, arrive alors Parsifal. C'est le moment que choisit Jorge pour présenter les dessins qu'il a fait de Parsifal : il a produit lui-même plusieurs versions. Il rappelle le modèle sélectionné par Jonathan, à la fois la peinture qu'il en a proposée et la photo extraite du film *Zardoz*. Parsifal est en slip blanc, il porte un harnais sur lequel sont accrochés des jouets en bois. Ses cheveux sont longs. Jorge rappelle la difficulté que pose un costume très dénudé : le chanteur va beaucoup transpirer, il court le risque de prendre froid. Il propose une autre version, plus prude, qui pourrait être plus acceptable pour le chanteur.

Nous parlons aussi du cygne et de son arrivée. Marlies présente le modèle qu'elle a fait, un pseudo origami. Est-il abattu sur scène ? Ou alors est-il représenté comme un cerf-volant

[*Drachen*] ? C'est bien Parsifal qui l'a fabriqué et il peut arriver avec le cygne en jouant ? Il s'abat alors sur la scène lorsque le fil est coupé. Pamela insiste : on peut prendre des libertés avec le livret. Jorge rétorque avec un léger air ironique « on doit juste être fidèle [*treu*] à ton texte ! ».

L'idée d'un cygne cerf-volant provoque une agitation positive, on parle d'un « *Superschwan* », un cygne super-héros. On reprend ensuite le problème de la métamorphose, entre les deux parties du premier acte, la fameuse « *Verwandlung* », qui est ici la transformation de la scène en « *Niederlassung* », le château des chevaliers. On parle du timing avec Wolfgang, l'assistant mise en scène, qui connaît la musique et qui est le plus à l'aise avec la partition. Plusieurs personnes de l'équipe ont la partition ouverte devant eux pour suivre le déroulé de l'action.



Figure 14 – 17/04/14, Marlies démontre l'idée initiale de la transformation avec un rouleau de calque – elle est sceptique quant à la faisabilité technique. Crédit : MLC.

Nous arrivons à un autre point critique de la présentation. L'idée qui avait été décidée lors des réunions préliminaires ne fait pas sens, lance abruptement Marlies : ni artistiquement ni techniquement. Il s'agit de la grande transformation entre les deux parties du premier acte, le passage de la forêt au temple des chevaliers du Graal. Marlies reprend son argument : cela ne fait aucun sens de provoquer une expérience de perspective naturelle comme ce qui a été fait au temps de R. Wagner. Les tableaux de Jonathan ne se prêtent pas à ce jeu. Et elle n'était

d'ailleurs pas en mesure de produire une copie en « jouant à Jonathan ». Pour représenter sur son modèle ce que ça pourrait donner avec un motif peint par Jonathan Meese, il lui aurait fallu reproduire son style. Elle n'avait pas envie, elle trouve ça ridicule – et c'est aussi beaucoup plus difficile que ça en a l'air²⁴⁴. Elle a donc utilisé un rouleau de calque pour montrer ce que l'effet pourrait donner, mais... c'est plus pour montrer l'impossibilité ou plutôt la démesure de cette idée, qui prendrait selon elle la moitié du budget. Ne serait-ce que la toile elle-même, une telle longueur de matière, mais également l'effort pour la peindre. Pamela se rebiffe : elle a vu Jonathan peindre ailleurs des kilomètres de toile. Pamela est très fermement accrochée à cette idée. Elle suggère même que si l'on présente l'idée à Bayreuth comme étant un souhait réalisé de Wagner lui-même, on pourrait obtenir pour cela un budget supplémentaire. Henning est très sceptique. Marlies, Pamela et Jonathan se lèvent pour rejoindre la maquette de la scène : Marlies explique la manière dont les rouleaux pourraient être agencés, la difficulté qu'il y a à allier l'idée de la feuille plus celle des rouleaux. Certes, si Wagner a trouvé une solution, alors on peut trouver une solution – mais d'autres exigences sont à satisfaire : utiliser le budget au mieux, et non pas tout utiliser dans une seule idée, aussi fabuleuse soit-elle.

III — INTERLUDE DÉJEUNER – D'AUTRES HISTOIRES, D'AUTRES VERSIONS

La séance est interrompue : nous partons déjeuner, à l'appel de la bienveillante Mathilde. Il semble que nous soyons prêts, les sujets sont épuisés pour la première partie du premier acte. Le déjeuner est un moment de détente, mais certaines discussions continuent néanmoins. Il s'y raconte des histoires, on réagit aux actualités, chacun démontrant son aptitude à raconter, à inventer, à se faire rire ensemble. Durant ce déjeuner, je suis assis en bout de table entre Jonathan et Pamela. Le menu est italien : *antipasti* et *pasta*, il vient des cuisines d'un restaurant juste à côté de chez Jonathan, où il va dîner plusieurs fois par semaine. Rien de prétentieux dans cette nourriture, simple, fraîche et goûteuse. Le chef est venu lui-même nous servir – par sympathie envers l'artiste – il s'assied à table avec nous.

Pamela, probablement irritée par la séance du matin, parle beaucoup et semble ne pas vouloir ralentir son élan créatif dans le bavardage du déjeuner. Elle commence à nous expliquer sa théorie expliquant la disparition de l'avion de ligne malaisien qui occupe les médias. On n'a

²⁴⁴ Le bureau Meese est souvent appelé à trancher sur des cas de dessins et peintures produites par des faussaires. Selon Doris Mampe, les faux sont faciles à repérer dans la très grande majorité des cas : le geste de Jonathan Meese est difficile à reproduire de manière convaincante.

toujours pas retrouvé avec certitude l'appareil. Elle se lance dans une version vertigineuse : l'appareil aurait été détourné par des terroristes. Elle répète ce que l'on en sait : l'avion serait monté très rapidement à très haute altitude, avant de redescendre brutalement et de disparaître des radars. Sa théorie, ou plutôt sa version, est que les terroristes auraient pu se débarrasser des passagers en les asphyxiant, ce qui explique l'ascension de l'avion à une altitude à laquelle « les masques à oxygène n'auraient pas suffi ». Ensuite en redescendant en dessous du contrôle des radars, l'avion aurait pu disparaître des écrans tout en continuant à voler, se rendant sur une île où une piste d'atterrissage aurait été préparée. Le mouvement suivant imaginé par Pamela est terrifiant : l'avion aurait été rempli de gaz chimiques meurtriers avant d'être lâché sur Israël. Nous sommes tous estomaqués qu'elle raconte cette histoire au présent de l'indicatif, avec un grand talent – la fresque est vivante. Jonathan et moi-même sommes fascinés. Pourquoi sur Israël, je lui demande ? Parce que les États-Unis rentreraient immédiatement en guerre, répond-elle. Je commence à la contredire : cette limite des radars, c'était dans les années 1980... mais Jonathan me regarde un peu de travers, il n'aime pas la contradiction, et il préfère laisser advenir les histoires pour ce qu'elles sont, comme gestes de l'imagination.

Développer un scénario catastrophe est aussi une forme de montage de version. Les connaissances des propriétés techniques et politiques des acteurs en présence forment des connexions, entrent en jeu pour donner naissance à des fictions, pour peu qu'on fasse l'effort de les ordonner. Pur plaisir de raconter ? Nécessité de prévoir le coup du sort, la persécution suivante, toujours dans le rôle de la victime innocente ? Les deux se mélangent dans l'intention de l'historienne. On voit ici à l'œuvre le même outil utilisé à l'inverse : l'enquête – légèrement paranoïaque ? – de l'historienne pour retrouver les séquences d'intentionnalité et d'action humaine derrière les phénomènes, avec attribution d'intention négative : guerre, haine, destruction. Après ce déjeuner animé, nous remontons avec des cafés pour continuer la réunion.

IV — LE TEMPLE DU GRAAL

Après le déjeuner, nous reprenons avec le début de la seconde partie de l'acte I. Nous sommes tous en demi-cercle autour de la maquette : le principe de l'arène est repris. Des pièces de taille imposante doivent encercler l'espace central. L'idée du cirque ne marche pas, reprend Jonathan, qui fait le rapport de la conversation de la veille avec Marlies et Jean. On a parlé de pièces de chair... « Mais sous la mer ? » objecte quelqu'un. Jonathan parle alors « de bras de pieuvre géante ». Pamela désigne alors la roue « *Röhnrad* » en demandant à Jonathan :

explique-nous ce que c'est ! Il joue le jeu : c'est le fétiche absolu. Pamela reprend « *this is the absolute object of devotion, which means that it must be bigger* ». Elle critique donc la taille de l'élément proposé par Marlies. Pamela reprend son interrogatoire avec Jonathan : « qu'est-ce qui est important ici ? » Jonathan répond : l'ensemble est important. Pamela : est-ce que la roue doit être au milieu ou dans le fond ? Jonathan Meese répond en regardant le modèle : « *dans le fond* » – la solution proposée par Marlies lui convient.

En reprenant à partir de l'idée d'une scène sous-marine, on reparle alors de bras en algues qui enserreraient l'espace central. Mais Marlies intervient : la scène doit être différente de la scène précédente, nous avons déjà des éléments qui évoquent l'océan primitif ; « le public doit voir une grande différence ». Jonathan reparle alors de la « *Krake* », un calamar géant de roman : cette évocation de gros morceaux de chairs, ça lui fait penser par association à des morceaux de tentacules. Il a une idée, il s'éclipse promptement : il revient avec des sculptures « du temps de l'école [d'art] » qu'il a trouvées dans les réserves qui se trouvent à l'étage inférieur. Il s'agit de modelage en argile blanche séchée. Il les place dans la maquette, afin de former une arène devant la roue. Tout le monde est content de voir des choses faites des mains de l'artiste intégrer directement le modèle. Marlies prend des photos avec les éléments que Jonathan lui présente sur la scène du modèle.

Nous revenons à la table. Jorge montre les costumes qui se rapportent aux personnages mobilisés sur la scène : il montre les costumes de chevaliers. Quelqu'un remarque un phallus intégré dans le costume. Il est content qu'on le remarque, il parle d'une référence dans un livre, un catalogue de Jonathan : souvent dans ses peintures figure un pénis plus ou moins caché dans un autre motif. Pamela remarque la croix de fer sur le costume. Elle pose la question à Jorge : « et cette croix de fer, elle vient d'où ? » La croix de fer est le symbole le plus fréquemment utilisé par Jonathan, tout le monde se demande là où elle veut en venir. Jonathan lui montre d'un geste de la main le tableau au mur, une toile sur laquelle sont collées plusieurs croix de fer en métal émaillé : « là », dit-il. Pamela mime l'étonnement, « ah, là ? » Effectivement, il n'est pas fait mention de la croix de fer dans le concept. Mais Jorge se justifie aisément : il fait référence aux tableaux, pour lui il s'agit de capter l'esprit de Jonathan et de faire « en trois dimensions ce que Jonathan peint en deux dimensions ».

Le costume de cérémonie des chevaliers est jaune. Il montre en parallèle, pour permettre la comparaison, l'évolution du costume entre le premier et le troisième acte. L'un prend sens en

fonction de l'autre. Il a pris comme référence le film *Le monstre de la lagune verte*²⁴⁵, cité comme une référence possible lors de la séance précédente. Les costumes font ressembler les chevaliers vieilliss du troisième acte à des monstres dégénérés. Pour Pamela, il y a un problème, toujours le même : l'inspiration doit provenir du texte, Jorge est à ses yeux un simple exécutant. Lui ne conteste pas son rôle d'exécutant : il affirme, c'est sa stratégie pour s'approprier l'intention de l'artiste Meese, prendre en compte directement les tableaux de Jonathan. Le fait que les tableaux et les références visuelles aient été donnés avant que le concept n'ait été écrit ne change rien pour lui, mais cela pose problème à Pamela, qui demande alors à nouveau où sont « les instruments » censés apparaître dans les costumes. C'est l'une des idées qu'elle a développé le plus ardemment lors d'une grande tirade avec de multiples sources de documents lors de la réunion précédente, sur l'anthropologie physique et son influence dans la « cultivation », qu'elle a consciencieusement consignés dans le concept écrit, qu'elle nous lit à nouveau à voix haute : « *They hold measuring instruments used for physiognomie studies. Some hold 19th century cameras in their hands.* » Cette image, qui inscrit un élément du concept dans la critique postcoloniale, lui avait semblé particulièrement pertinente. Cette idée semble malheureusement avoir été perdue dans les esquisses que propose Jorge. Celui-ci rétorque : les objets doivent venir de Jonathan, il doit les avoir touchés de sa main. Il doit les avoir faits. Jonathan prend note, il est d'accord avec Jorge.

V — MUTTERKORN

Nous passons à l'acte II. Le problème central, nous explique Marlies, est ici le problème de l'ergot de seigle²⁴⁶. Il est important que le champ soit présent dès l'avant de la scène et qu'il s'étende loin derrière. Henning a une idée : il pourrait monter au mur derrière, cela peut figurer une sorte d'horizon. Nous reparlons de la flexibilité nécessaire des brins de seigle : ceux-ci doivent occuper la scène sans empêcher les chanteurs et chanteuses de s'y mouvoir librement. Marlies rediscute le problème de la tour, au centre : elle voudrait réutiliser un élément du premier acte, un octogone noir issu du pseudo origami. Elle a préparé un carton et une photo sur son ordinateur pour donner une idée de ce qu'elle a en tête.

On fait un passage sur les costumes. Klingsor est un reflet en miroir d'Amfortas. Sur les nouveaux dessins, il a le torse pris dans un filet. On retrouve un personnage à cornes, « comme

²⁴⁵ Jack Arnold, *Creature from the Black Lagoon*, Etats-Unis, 1954.

²⁴⁶ L'ergot est un champignon qui infeste les champs de seigle, courant au Moyen-Âge.

Jonathan les fait », nous rappelant la figure du diable. Il parle d'un côté oriental. Pamela reparle de la Kundry : dans le second acte, c'est une « Lolita ». Oui, dit Jorge, c'est un hybride, une « Lolita Fantômas ». Pamela le couvre de compliment : « génial, Jonathan aurait pu faire ça ! » Jorge est très content « oui, je sais, je le connais bien », rétorque-t-il avec un peu d'humeur, vexé que sa compétence ait été mise en doute.

Pamela revient sur l'ergot de seigle, le « *Mutterkorn* » : on avait écrit huit mille brins, alors que Marlies reparle de quatre cents. Pamela est déçue : « j'avais imaginé ça tout autrement ». Elle fait référence à un autre opéra, qu'ils ont visionné ensemble au Met. Il faut que ça ressemble à un champ, dit-elle. « On a huit mille sur le papier ! », dit-elle. On relit, on reprend le concept. Pamela demande à nouveau à Jonathan pour confirmation. Mais celui-ci n'est pas d'accord : « réaliste, ce n'est pas bon ». Il continue, car il n'aime pas trop contredire, allégeant la sanction : « En tous cas, le champ doit être haut, au moins haut comme la hanche, peut-être plus haut ». Pamela ne se laisse pas faire : elle soutient *mordicus* l'idée d'un grand champ plus fourni : si le Met l'a fait, même si le Met est « la scène du monde », c'est que c'est faisable.

Jorge, allié de Marlies, contre-attaque : un champ de céréales réaliste ça a déjà été fait en Allemagne. Pina Bausch et son champ de pavots, « si on refait la même chose ça donnera juste une citation et ce n'est pas ce qu'on veut ici ». Il oppose sa connaissance directement à celle de Pamela, comme plus ancrée dans l'histoire locale. À la référence prestigieuse du Met, il oppose une référence locale, qui a un poids différent, et l'argument du « déjà fait ». La réaction du groupe tranche en faveur de l'argument de Jorge. Nous revenons au souhait de l'artiste : l'idée est donc de rendre le champ moins réaliste et plus épais. Mais Marlies évoque le problème de la place à Bayreuth – les danseurs et les chanteurs doivent pouvoir bouger. Si les costumes se prennent dedans ça ne va pas. Ce dossier n'est pas abouti. Nous devons donc y revenir, Marlies fera durant la séance suivante des propositions. Pamela insistera à nouveau quelques minutes plus tard, faisant à nouveau référence au texte. Marlies lui répond alors : « le texte doit être une aide, ça ne doit pas être quelque chose qui nous alourdit ».



Figure 15 – 20/04/14, bibliothèque de l’atelier Meese, Berlin. Jorge tient dans ses mains les dessins des costumes de Kundry plusieurs variations de costumes pour les Femmes-Fleurs apparaissent sur la table, qui sont comparées au dessin original proposé comme inspiration par Jonathan Meese. Crédit : MLC.

On passe au costume des Femmes-Fleurs, Jorge propose deux dessins. Les champignons ressemblent à des crottes sur les costumes. Je n’ose rien dire. Jorge dit s’être inspiré du film *Logan’s Run*²⁴⁷, qu’ils ont regardé ensemble, avec le « collant rouge ». Jorge : « ça doit vraiment être sexuel », faisant référence à la dramaturgie inévitable du second acte du Parsifal. Personne autour de la table ne trouve à y redire. L’image des femmes-fleurs sexualisées s’impose comme d’elle-même, image posée par Richard Wagner comme indiscutable dans la structure narrative du récit.

Au lieu de rubans pour l’arbre de mai, pièce centrale de la seconde partie de l’acte deux, on parle de cordes tressées. Se rappelant de la conversation avec Jean, Jonathan est catégorique : « les rubans, ça ne va pas, ça ne donne pas ce qu’il faut. » Il faudrait que les cordes soient irrégulières. Il se saisit d’une grosse pelote de ficelle d’emballage postal qui était sur la table à côté : ça pourrait être dans ce matériau ! Jorge dit que c’est difficile : les danseurs peuvent faire des allergies à ce genre de matériau naturel. Il nous fait part d’une anecdote lors

²⁴⁷ M. Anderson, *Logan’s Run*, *op. cit.*

d'une précédente production : il a dû reproduire une texture de produit naturel avec une mousse en synthétique moulée, réalisation longue et difficile, mais finalement très réussie. Finalement, la question du matériau est laissée en suspens.

On parle alors de la disparition de la tour. La tour ne peut pas décoller : c'est ce que C. Schlingensiefel avait fait dans sa propre version. Elle ne peut pas non plus descendre dans le sol : il n'y a que quatre mètres en dessous. Marlies demande confirmation à Wolfgang, qui connaît bien le théâtre. Il confirme cette donnée : « quatre mètres ». On revient en arrière puis en avant dans la version, au début de la séquence, à la fin. La tour peut tomber en arrière, « comme une histoire triste » dit-on. Jorge fait un geste pour mimer ce mouvement de la tour.

Nous arrivons à la fin de la réunion. Comme la dernière fois, Henning affirme qu'après six heures de travail, il faut arrêter, « on ne se sent plus créatif ». Pamela est surprise : elle pourrait continuer toute la soirée, dit-elle. Cela lui paraît un rythme de travail normal pour un tel travail créatif. Mais l'équipe semble habituée à des horaires plus « normaux ». On parle des prochains rendez-vous : 16 et 17 mai, les dates sont déjà prises – ce n'est jamais facile d'arriver à trouver des jours qui conviennent à tous. La « *Bauprobe* », répétition technique pour tester le décor prévu sur la scène du théâtre à Bayreuth, est programmée pour le 22 octobre. On m'explique que c'est un rendez-vous important : les éléments de la scénographie seront éprouvés dans une version de « brouillon », afin de détecter les problèmes techniques éventuels dans l'espace du théâtre. On parle aussi de la répétition générale, et des répétitions des autres spectacles, auxquelles l'équipe est invitée à assister cette année : le Ring sera les 18, 19, 21 et 23 juin. Wolfgang me propose de venir à Lohengrin le 22 juin. Tout cela est déjà inscrit dans les agendas des uns et des autres.

Après cette journée, tout le monde semble éreinté. Le conflit entre Pamela et Marlies doit y être pour beaucoup. Nous allons boire un verre à côté avec Marlies et Jorge. Les deux sont pessimistes : on n'arrive pas à avancer, et Jonathan n'aurait pas l'étoffe d'un metteur en scène. Ils dressent un portrait du metteur en scène qu'ils se souhaitent, ou du moins de ses attributs désirables : un « dictateur », quelqu'un qui prend les décisions. L'ambiance est lourde. « Ça va être difficile », me disent-ils.

*

Ce que cette longue description nous apporte, c'est la manière dont trois membres nouveaux sont introduits à un projet qui a déjà été « pensé » par une équipe plus réduite. Des entretiens avec Doris, il ressort que celle-ci est nerveuse du manque de préparation de Jonathan : préparer un concept semble tellement éloigné de ses manières habituelles de procéder. Elle décide alors d'associer au projet des professionnels, des gens qui sauront générer un « concept », au sens classique du terme. Le texte qui est lu et commenté ce jour-là témoigne de la préparation qui a eu lieu. Pamela a résumé d'autres aspects des préparatifs : regarder ensemble d'autres mises en scènes du Parsifal – ensemble, ils en ont regardé quatre –, et des films de fiction suggérés par Jonathan – dont notamment Zardoz, mais aussi Logans Run et Excalibur. Cette préparation et l'écriture de ce texte répondent directement à la situation risquée dans laquelle est placé l'artiste : se faire accuser d'incompétence artistique en ne parvenant pas à donner une vision à son projet, une vision qui doit être communiquée lors des interviews et qui doit être également lisible par les spectateurs. Pas n'importe quels spectateurs, cependant : les spectateurs de l'opéra, et les spectateurs de Bayreuth en particulier. Nous avons vu que ceux-ci ont en effet des pratiques d'associations symboliques sophistiquées.

Or nous constatons avec ces échanges que ce procédé contraste violemment avec les manières habituelles de travailler de la scénographe et du costumier. Si un artiste arrive avec une idée en tête – le « concept » –, il travaille avec ses collaborateurs en « jouant », de manière à rendre les concepts qui ne soient pas interprétés depuis une partition, mais travaillés avec leurs instruments techniques, intégrés ensemble avec les contraintes techniques et les opportunités offertes par les matériaux, les esthétiques qu'ils ont développées avec leur expérience. Comme le dit Jorge, il faut y aller doucement et ménager l'atmosphère : « une œuvre d'art est en train d'être créée. »

VI — RÉUNION EXPRESS AVEC DORIS LE 29 AVRIL 2014.

Doris, qui n'était pas là, me fait confiance – et j'ai marqué des points avec mon compte rendu de l'autre fois – pour faire office de médiateur entre le bureau Meese et l'équipe de production. Elle me demande si une liste des choses que Marlies attend de Jonathan a été dressée. Elle attend encore des éléments de la part de la scénographe. Je lui explique que beaucoup de décisions ont été prises au cours de la dernière après-midi, avec lesquelles Marlies

va retravailler le concept. Doris a parlé avec Pamela et m'explique qu'elle n'est pas contente de la manière dont ça s'est passé avec Marlies, qu'elle n'a pas livré les éléments qui étaient attendus, qu'elle s'éloigne trop du concept qui a été travaillé par Jonathan avec Pamela et elle-même. Je lui explique que l'ambiance de la réunion était très tendue et que Pamela était très attachée à la version écrite.

La manager me fait part de son impression : Marlies insère des choses qui sont trop éloignées des idées qu'a eues Jonathan. Elle risque donc de « trahir l'esprit » de Jonathan Meese, d'après la conversation qu'elle a eue avec Pamela. D'habitude elle est très « pro-Marlies », mais là ça va un peu trop loin. En tant que membre de l'équipe, je décide de lui dire ce que j'en pense : le procédé de création implique aussi une matérialité, qui a forcément un impact important sur la forme que prennent les éléments. Doris revient alors à la parole de Pamela. Ce qui est très difficile, c'est de faire en sorte que les idées de Jonathan soient présentes dans l'œuvre, ne pas laisser d'autres idées et d'autres esthétiques prendre le dessus. La situation est légèrement tendue, puisque je prends parti pour Marlies : Doris m'affirme en prenant un air que je ne lui avais pas encore connu, en restant très protocolaire, que le travail conceptuel préalable a été produit pour cela.

Je me rends compte que l'approche « vision » est partagée par Doris. Cela va plus loin que l'amitié et la complicité qu'elle a avec Pamela : dans l'esprit, elle a également besoin d'être rassurée du cours des choses. Et effectivement, c'est grâce à ce support, cet appui, que les œuvres de Jonathan ont pu prendre l'existence et la force qu'elles ont aujourd'hui... tant que les œuvres sont créées par lui « seul », dans l'espace quasi « intérieur » de l'artiste et de son atelier, cette question de la paternité de l'œuvre et de la vision ne se pose pas. Or c'est une question cruciale pour la légitimité de l'œuvre, et Doris et Pamela ont leurs raisons pour se défendre becs et ongles sur ce point.

VII — CONCLUSION

Durant la première session, l'ensemble de ce concept écrit et « validé » par l'artiste avait été présenté et lu, repris à certains endroits ; c'est lors de la seconde session que les conflits apparaissent, lorsque la scénographe propose sa version. Or sa version est ancrée dans la matérialité de sa propre recherche artistique et technique – c'est ce qui rend possible son geste

technique, la transformation d'une image exposée en texte en un modèle élaboré physiquement. La différence entre le concept écrit produit par Pamela Kort et le concept tel que mis en forme par Marlies Forenbacher est importante. La matérialité du travail de scénographie, d'une part, mais également un processus de travail entamé avec l'artiste avant même le démarrage du travail sur le concept, font que la trace écrite et préinterprétée que l'historienne de l'art a préparée ne correspond plus que partiellement à la livraison de la scénographe.

Un conflit de pouvoir éclate durant la réunion : l'action consiste à se disputer ce qui va finalement compter comme l'intention de l'artiste. Jonathan Meese qui est rendu présent non seulement dans sa coprésence physique lors des réunions, ses paroles et ses approbations, mais également par son esthétique, ses gestes, ses symboles, tout ce que ses œuvres ont cristallisé de ce qu'ils savent de « Jonathan Meese » et de son art. Agir et parler au nom de l'artiste, c'est là le but, mais aussi le moyen pour les membres de l'équipe qui veulent imposer leur manière de faire. D'où une autre source de tension apparaissant à un second niveau : une dispute autour des manières de faire l'art de Jonathan Meese, et de s'approprier son autorité en se faisant accorder son approbation dans le cours de tours de paroles, ou en se référant à ce qui a déjà été validé par lui.

Pour le moment, le mot d'ordre est clair : un concept écrit doit être livré à la direction du festival au moment de la présentation. Tout doit être cohérent avec ce concept écrit, et celui-ci doit donner une base solide à l'ensemble du processus de création. Cette préparation est censée être garante d'une cohérence logique et artistique : les interprétations sont déjà clairement établies. Les différents métiers de la scène, scénographie et costumes, doivent se mettre au service de l'intention artistique. Or l'intention artistique de Meese est beaucoup plus flottante que ne l'avait prévu l'historienne de l'art. Et le dramaturge, coauteur du concept écrit, n'a pas la même idée de la valeur de ce document écrit ni de son sens, d'ailleurs. Est-ce une direction à prendre, une étape préliminaire d'élaboration, ou bien un plan de route établi, instructions fixées pour la suite du travail ? Certains termes sont en effet trompeurs : le modèle ne devrait-il pas être la réplique exacte de l'idée indépendamment élaborée par l'artiste du décor qu'il imagine, en cohérence avec son « concept » ? La discussion est conduite dans un espace matériel, qu'elle a lieu à travers les corps et les objets qui sont convoqués sur et autour de la table, et que ces éléments contribuent largement dans les flux formatifs des idées. Cependant, la matérialité vivante de l'appareil complet du théâtre, qui va de la technique disponible en coulisse jusqu'aux ateliers, à la présence d'un certain public et aux corps des chanteuses et

chanteurs, entre également en jeu grâce à leurs porte-paroles. Les éléments physiques de la mise en scène, leurs textures, leur résistance, leur brillance, sont conviés à la table de la réunion grâce à ceux qui entretiennent un commerce régulier avec eux – artiste, costumier, scénographe, assistant-metteur en scène. À ce même titre, on peut compter les images scéniques, images atmosphériques, qui font le travail du dramaturge – tout comme celui des autres collaborateurs impliqués dans l’élaboration matérielle de la mise en scène. Dans l’espace commun de la discussion, les matériaux agissent par l’anticipation de leurs représentants.

CHAPITRE 5

INSTAURATIONS : EXPÉRIENCE PERSONNELLE, ESPACE COLLECTIF

Dans ce chapitre, nous allons explorer les enjeux ontologiques que pose la description de la création collective des images. Je commence par décrire en première personne un moment d'imagination en mettant en valeur le caractère collectif de cet événement individuel. Puis je présente la scénographe au travail, dans l'enchevêtrement des niveaux auxquelles elle pense et agit avec les matériaux. Enfin, je tire les conclusions de mes observations sur l'instauration en collectif de la version-en-cours en ayant recours à différents apports théoriques.

I — TREMBLEMENTS FACE À L'ŒUVRE À FAIRE : L'ETHNOGRAPHE FRAPPÉ PAR LE PHÉNOMÈNE DE L'INSTAURATION

Après cette première journée de travail collectif sous tension, nous nous retrouvons avec Marlies et Jorge dans la bibliothèque. Henning, Pamela et Wolfgang viennent de nous quitter. Nous sommes installés autour d'une table basse, sur divans et fauteuils. Jonathan garde sa bonne humeur, mais on sent Marlies soucieuse. Que craint-elle exactement ? Elle se tourne vers l'artiste et commence : « c'est dangereux », prévient-elle, faisant référence à la réunion qui vient de se terminer. Elle se justifie : ce qu'elle veut, c'est agir pour Jonathan Meese, agir pour l'artiste. Elle fait référence à une phrase de Jean, l'éclairagiste : « ça ne peut pas être juste une mise en scène de plus », il faut que ça soit une « vraie réponse » aux détracteurs, que ça soit « vraiment lui ». Marlies semble agitée, angoissée. On sent qu'une exigence n'est pas satisfaite, mais qu'il s'agit d'une exigence qui la dépasse, ce n'est en aucun cas personnel.

Cette exigence imparable est celle de « l'œuvre-à-faire », le philosophe Étienne Souriau en parle comme d'un « sphinx »²⁴⁸ – celui qui pose la question à l'artiste en menaçant de le dévorer s'il répond mal, celui qui tient l'artiste éveillé la nuit, qui le tire du lit pour le remettre à l'ouvrage. Le « sphinx » de l'œuvre-à-faire est en train de ronger Marlies de l'intérieur. Cela est d'autant plus éprouvant que ce n'est pas ici de l'œuvre à faire dont il s'agit, mais de l'œuvre à faire-faire, l'œuvre de quelqu'un d'autre dont il faut prendre soin, y compris vis-à-vis de l'artiste lui-même. La scénographe sent qu'elle a un rôle important, mais ne parvient pas dans ces conditions à déployer son action créatrice. Il manque quelque chose. Mais quoi ? Jonathan tente de la rassurer : ça va arriver. « Cent-pour-cent sûr », ça va se passer, « se densifier » encore... « c'est déjà en train d'arriver », dit-il en désignant d'un geste dans l'air le chemin parcouru. C'est « déjà bon comme c'est ». Marlies reprend : elle a l'impression que « bon » n'est pas suffisant. Ça doit être « fort ». Qu'entend-elle par-là ? Nous reparlons des points qui pèchent. Le second acte est encore problématique selon elle : « nous avons trop peu de choses sur scène ». « Nous avons les objets et nous les avons posés sur la scène, comme ça » : elle pose son téléphone portable sur la table basse devant elle et recroise les bras. « Ça va être une sorte d'exposition de tes œuvres », « rien de plus ». Jonathan fait mine de ne pas comprendre cette inquiétude – alors qu'il est lui-même nerveux depuis des mois avec la responsabilité de ce *Parsifal*. Cependant, il parle d'expérience, il a dans sa vie apprivoisé de nombreux sphinx : « tout cela en train de croître ensemble » [« *das wächst zusammen* »]. Mais il faut dire qu'il n'a pas l'air tout à fait détendu. Il faut dire que ce sphinx-là a l'air particulièrement dangereux – et Meese a tendance à faire confiance au flair de ses collaborateurs.

Marlies reprend les points difficiles : il y a notamment un problème au niveau acoustique. Mais pas seulement. Elle s'interrompt. Elle évoque alors le « virage » pris avec Jean, l'éclairagiste, des nouvelles idées qui sont apparues en petit comité, alors que chacun, y compris Jonathan, se sentait plus libre d'agir. C'était la bonne manière de procéder. Il faut que Jonathan produise lui-même plus de choses, il faudrait qu'on « joue » ensemble. Soit ! Obéissant à cette injonction, nous revenons vers le modèle : nous commençons à jouer ensemble avec les objets, Marlies fait des photos... pour le sol de la seconde partie du premier acte, Jonathan a une nouvelle idée, ça pourrait ressembler à une peau de poisson. Pour le second acte, on pense par contraste plutôt à un sol doré. On repasse à la discussion technique sur

²⁴⁸ Voir la présentation du texte de E. Souriau par B. Latour et I. Stengers intitulé Le sphinx de l'œuvre, dans *Les différents modes d'existence*, op. cit.

l'origami. Marlies trouve qu'on a trop d'éléments différents. À commencer par cette feuille, qui prend beaucoup de place, mais qui n'a pas atteint tout son potentiel. Nous parlons des plantes qui pourraient croître à travers la feuille. Elle propose une vidéo en ligne de Stephan Däming : on y voit des plantes en tissu de soie synthétique gonflées par des ventilateurs dans un jardin. Les plantes sont grandes, elles se gonflent puis se dégonflent en musique sur l'écran de l'ordinateur de Marlies. Jonathan n'est pas convaincu : il trouve que les plantes sont trop légères. On essaye peut-être sans air ? On pourrait utiliser un matériau et les « fourrer » avec. L'air est trop léger. Et puis ce tissu, c'est trop brillant, dit-il. Ça ne va pas. Il faudrait plutôt dans ce cas que les plantes soient sur des bâtons, qu'elles se déplient comme dans un livre d'enfant. Il trouve que les plantes ne vont pas, ce n'est pas le bon « langage » [« *von der Sprache falsch* »]. On reparle de la grande transformation. Marlies va envoyer les bandes à Jonathan Meese pour qu'il puisse les peindre. Mais même si cette solution doit être étudiée, il faut envisager d'autres idées, selon elle. L'ambiance est un peu tendue. Toujours ce sphinx qui gratte le sol.

L'exigence d'économie architecturale de Marlies consiste à vouloir faire plus avec moins, faire un usage intelligent d'un objet dont les propriétés pourraient être utilisées plus à fond. Pour exprimer cette exigence, elle a pris comme exemple le décor sur plateau tournant du Ring. Un décor dont Henning pense qu'il n'a rien de particulièrement réussi – d'ailleurs il trouvait inconvenant qu'elle s'en tracasse : « tu te prends la tête » [« *Du machst dich ein Kopf* »]. Néanmoins la possibilité d'utiliser un élément sous différents angles permet de créer une unité de lieu pour le spectateur... en assistant à cette discussion, je la ressentais, cette « œuvre-à-faire », pressant son chemin – Marlies se rendait surtout malheureuse de ne pas voir la précieuse idée émerger, en elle dans l'espace des échanges – peut-être trop tendus pour cela – de l'équipe.

La situation a piétiné depuis suffisamment longtemps, et ma position d'assistant stagiaire me donne la possibilité de proposer moi aussi des idées. Il se trouve que je suis moi aussi travaillé par le « sphinx » de cette « œuvre-à-faire », et j'ai l'impression que c'est bien le même être virtuel qui nous préoccupe, Marlies et moi. L'idée est juste arrivée dans « la mauvaise tête » : l'être en question m'a rendu visite la veille, se manifestant en une série d'images qui semble résoudre d'un coup un certain nombre de problèmes, usant plus pleinement le potentiel des éléments déjà en présence.

Lors de ma méditation quotidienne du soir, assis un coussin, dans la pénombre de ma chambre berlinoise, me vient à l'esprit l'image d'une symétrie entre la feuille blanche posée sur le sol et celle d'une feuille noire, cette fois suspendue au-dessus de la scène. Il s'agirait d'utiliser le même élément de décor, qui serait blanc dessus et noir dessous, pour les deux scènes. Cette idée a germé lentement, puis s'est cristallisée d'un coup dans une abduction dont je peux, de première main, raconter l'émergence. Les présentations successives de l'origami-feuille blanche conçue par Marlies pour le premier acte ont préparé le terrain. Rappelons-nous que cet artefact est constitué d'une couche de matériau souple, sur laquelle est contrecollée une couche de matériau rigide découpée en polygones de différentes tailles²⁴⁹. Cette structure permet à la « feuille » de se plier selon des rainures, permettant des effets de volume : ainsi dans la première partie du premier acte, une partie de la feuille est soulevée pour constituer un mur en relief dont surgit Parsifal, et sur lequel glisse l'une des trois Kundry. Dans la version en cours, cette feuille est retirée dès la deuxième partie du premier acte et ne revient plus ensuite. L'inquiétude de Marlies, pour la rappeler – et elle est décisive dans l'émergence de cette solution dans la mesure où elle pose le problème –, est la suivante : premièrement, il manque une unité dans la scénographie, qui est constituée pour l'instant d'éléments qui se succèdent sans qu'aucun ne donne corps à une prégnance décisive, qui puisse être retenu comme central. La « feuille blanche », par sa versatilité potentielle, serait une bonne candidate, elle le pressent, mais l'idée qui résoudrait cette énigme ne vient pas. Deuxièmement, il manque encore « quelque chose » pour « créer un espace » pour l'action : dans la plupart des tableaux, la scène est pour le moment entourée de murs noirs. Cela pose des difficultés à la fois dramaturgiques et acoustiques : en effet, le décor doit faire le nid du drame tout en résonnant et en renvoyant la musique, réverbérant le chant. À Bayreuth, cela est particulièrement important puisque l'ensemble du son de l'orchestre, dissimulé dans une fosse spéciale, est projeté vers la scène avant de rebondir avec les voix vers le public.

L'image décisive qui rend possible l'émergence de cette idée, celle de « l'œuvre-à-faire », je la tiens du chef des machinistes de l'Opéra Garnier. Les images de cette visite faite à l'Opéra de Paris en 2010 me reviennent à l'esprit avec force, je revois le personnage, et le poste de commande sur le côté de la scène. Il était fier de nous présenter cette machine dernier cri, un ordinateur qui permet de programmer de manière précise l'ensemble des portiques, montant et descendant les objets qui y sont suspendus à une vitesse choisie. C'est l'un des points par

²⁴⁹ Voir image p.157.

lesquelles l'image qui m'envahit prend forme : si tout est paramétrable et programmable, alors il serait possible de faire monter des lignes accrochées à différents points de la feuille-origami pour la soulever entièrement et la maintenir horizontalement dans l'espace au-dessus des chanteurs, créant ainsi un effet de volume, surplombant la scène d'une masse menaçante. La programmation de motifs dans l'ordinateur qui commande ces lignes pourraient alors créer un mouvement plus ou moins rapide, animant cette surface, ce « ciel » – ou cette « mer », puisque nous sommes censés être sous l'eau. Alors que je suis assis dans ma chambre la veille, puis durant la réunion toute la journée, ces images animées passent en boucle dans mon esprit, intégrant tous les éléments de la version en cours, s'équipent à chaque passage de nouveaux mots-clés, de nouvelles manières d'être articulées au contexte de la dramaturgie, s'imprégnant de manières de la faire passer dans la discussion. Je me sens aussi troublé que Marlies, mais autrement : une sorte de fébrilité, l'impression de porter une responsabilité pour cet être fragile qui s'est ouvert à moi. Incapable de prendre la parole durant la journée, intimidé par Pamela et Henning, les images continuent à rouler dans l'espace de mon imaginaire, sans parvenir à venir rejoindre la version collective.

Je prends mon courage à deux mains. Comme nous sommes en petit comité, je me trouve à nouveau assez à l'aise pour prendre part à l'action. J'explique l'idée, je décris les images, un peu anxieux de bien lui faire justice – mon allemand m'apparaît plus que jamais ingrat dans ces prises de paroles. Je présente d'abord ma compréhension du souci de Marlies, dans ses différentes dimensions, architecturale, technique, et le souci général de l'économie de moyens. J'explique alors, en utilisant le carton plié en polygones, censé représenter une partie de l'origami, que celui-ci pourrait être suspendu par un grand nombre de lignes, donnant une nouvelle forme en volume à la feuille-origami. Apparaît en effet la possibilité, puisque la feuille est souple, de faire se mouvoir légèrement de haut en bas ces différents points, créant un effet d'ondulation en relief, que j'imprime de mes doigts aux morceaux de carton pour leur montrer. Je rajoute que cette nouvelle idée entre en cohérence avec les développements de la journée, le « ciel noir » pourrait en fait devenir la surface de la mer dans la scène sous-marine du temple du Graal. La feuille noire en suspension crée alors un espace architectural sur scène, celui dont Marlies parlait, il me semble. Un autre avantage apparaît, d'aspect plus technique : en étant

suspendue, la feuille origami devient une véritable conque acoustique, renvoyant le son directement aux spectateurs.²⁵⁰

Marlies comprend immédiatement : en un éclair, les images viennent l'habiter. Les tenants et aboutissants de cette idée, qui est à vrai dire en grande partie déjà la sienne. Mon enthousiasme se communiquant, je vois son visage s'ouvrir, sourire. Jonathan sourit, il la regarde, il attend sa réaction avant de parler. Jorge se saisit lui aussi tout de suite de l'image : au troisième acte, ce ciel « menaçant » pourrait le devenir encore plus, en baissant. En figurant l'intérieur d'un bunker éventuellement... avant de crever comme un ciel nuageux, un premier rayon frappant le Graal, avant de se déliter tout à fait. Marlies entre aussi dans ces projections, elle « se voit déjà » proposer au chef d'orchestre de participer à l'orientation de cette conque acoustique suspendue.

Marlies y voit aussi une solution au problème de la transformation : si l'on présente cette métamorphose au spectateur, plus besoin de placer un écran devant. Et je rajoute alors, élément qui m'était également apparu durant la laborieuse gestation mentale de la chose, que l'idée de Wagner est respectée puisqu'il y a alors un mouvement dans cette transition : le point de vue du spectateur passe d'un monde à ciel ouvert à un monde des profondeurs, passant « sous la surface » alors que la feuille se soulève, comme s'il était en train d'effectuer une immersion, un peu comme le passage, de gauche à droite, de la forêt au temple du Graal. Tant que j'y suis, je donne une référence qui faisait partie elle aussi des éléments qui me sont apparus la veille : la mise en scène du Ring au Metropolitan Opera de New York entre 2010 et 2012 par Robert Lepage, le metteur en scène canadien, virtuose des machines,²⁵¹ que j'ai vu dans un documentaire.²⁵² Jorge, qui connaît cette production, réagit en disant que c'était un échec, que c'était beaucoup trop grand et trop complexe, et en particulier, trop bruyant. J'explique que c'est juste une inspiration, parce que c'est un cas intéressant de structure architectonique centrale dans la scénographie qui s'adapte pour former différents décors. Mais

²⁵⁰ Autre point de départ de l'idée, le mot technique de « conque acoustique », qui me vient également à l'esprit lors du moment de cristallisation des images, est entré dans mon répertoire lors d'une visite au Grand Théâtre d'Aix en Provence en 2010, dont j'avais entendu dans un discours d'ouverture qu'il venait de se doter tout fraîchement d'une « conque acoustique » pour ses concerts symphoniques : une structure à polygones irréguliers qui n'est pas sans rappeler « l'origami » de Marlies.

²⁵¹ R. Lepage a fondé en 1994 d'une compagnie de production spécialisée dans les machines pour la scène et le cinéma, appelée « Ex-Machina », impliqué notamment dans les tournées du Cirque du Soleil. Voir pour une présentation de ce projet : Patrick Caux et Bernard Gilbert, *EX MACHINA : Creating for the Stage*, trad. par Neil Kroetsch, Vancouver, Talonbooks, 2009.

²⁵² Susan Froemke, *Wagner's Dream*, Documentary, 2012.

notre idée ici est beaucoup plus simple et beaucoup moins chère, je parle même, pour utiliser un terme à la mode, de « *lowtech* ». Je dis ces mots avec conscience pour me raccrocher à la direction prise par le projet, dans laquelle le « high-tech » est consciencieusement évité.

Depuis que cette nouvelle idée est sur la table, l'atmosphère a beaucoup changé. Je me sens léger et heureux. Marlies, qui était pessimiste, semble maintenant soulagée, joyeuse et pleine de motivation. Jorge est aussi plus actif. Et Jonathan... a l'air surtout content que Marlies le soit. Marlies le regarde et lui dit : ça y est, tu vois avec ce concept, c'est vraiment ton Parsifal : la scénographie prend une originalité différente. Jonathan me demande : tu as eu l'idée aujourd'hui ? Je lui dis que c'était hier, durant la méditation. Il me félicite, et se réjouit. Je dis aussi à Jonathan : avec cette idée, tu peux faire ce que tu veux dedans, cela crée un cadre solide pour « ton » Parsifal. Mais je me sens déjà un peu mal à ce moment-là, j'ai l'impression de ne pas avoir été exactement humble dans cette phrase. Tout cela, c'est lui de toute façon, cette idée aussi lui revient. Mais est-ce vraiment l'esthétique de Jonathan Meese ? Je sens que « l'œuvre-à-faire » qui s'est servie de moi pour « exister » un peu plus, en passant du mode d'existence du virtuel, pour entrer dans celui des discussions dramaturgiques et techniques. Mais je sens aussi que celle-ci s'est servie de la tentation d'exister un peu plus en tant qu'« assistant » effectif pour cette production, en tant que participant ayant un poids dans la discussion créative, et non de simple observateur prenant des notes et servant à l'occasion le café. Cette tentation n'est pas mauvaise en elle-même – quoiqu'elle puisse le devenir si celle-ci bloque le processus créatif en empêchant d'autres personnes de prendre la parole. L'atmosphère tranquille et enthousiaste que Jonathan parvient à maintenir dans l'équipe permet à ce type de phénomènes de se manifester. Ils sont mis au service de la création collective, et *in fine*, de celle de « Jonathan Meese ». Cependant, nous avons vu que cette atmosphère peut être mise en danger précisément par cette tentation d'augmentation d'existence des personnes au travail. Cela est exacerbé par le cas qui nous occupe, parce que le personnage « Jonathan Meese » confère à l'action des uns et des autres une portée qui dépasse largement leur influence artistique individuelle. Prendre part à un tel projet artistique procure une certaine reconnaissance – qui n'est autre qu'une augmentation de son existence par le prolongement de sa réputation personnelle et des opportunités qui y sont liées. Le cours de carrières artistiques se joue durant la conception et la production de ces œuvres. Être pris dans la participation, c'est ressentir l'allégresse de la perspective de voir l'une de « ses » idées être effectivement réalisée dans ce contexte. Le danger est que les participants se sentent forcés de justifier leur présence en intervenant dans le débat d'une manière qui peut être perçue comme déséquilibrée ou même

agressive. Jonathan, mais surtout Henning, sont les garants de cette atmosphère créative, dans laquelle les différentes perspectives sont amenées à s'exprimer d'une manière suffisamment harmonieuse pour que les éléments de la création prennent la densité désirable.

En tout cas tout a changé dans l'ambiance : une douce euphorie se saisit de nous. Nous nous mettons à fureter dans la bibliothèque : nous cherchons le film *Le troisième homme*, dans lequel il y a également un élément de décor avec des formes géométriques. Nous ne le trouvons pas, par contre nous mettons la main sur une vidéo de film d'horreur, dont la pochette porte une mention qui promet un : « Choc d'Horreur-Science-Fiction » [« *Grusel Science-Fiction Schocker* »]. Cela fait rire Marlies, elle dit à Jonathan que ça correspond parfaitement à sa production de *Parsifal*. Il faudrait mettre ça sur le programme ! Nous nous séparons devant la fabrique : Jonathan nous serre dans ses bras, nous remercie encore. Il me remercie au moins cinq fois pour l'idée... tout comme il a remercié cinq fois chaque personne, ce n'est pas un traitement spécial. Je suis soulevé par une joie bien spéciale, celle qui vient de l'expérience d'une capacité créative accomplie, celle d'un dépassement de soi.

Après ces embrassades, nous traversons la grande cour, dominée par l'immense cheminée de briques de l'atelier de l'artiste. Avant que Jorge ne grimpe dans le tram, nous allons boire un verre ensemble, dans un café à proximité de l'atelier. Le temps est changeant. Jorge s'absente un instant. Marlies me regarde, tout sourire, me dit : « c'est exactement ce que je voulais ». « Top » me répète-t-elle trois fois, « top », « top ». J'ai l'impression qu'elle veut me donner l'accolade. Mais le moment passe. Elle regarde dans le vide : « J'aurais voulu que Jonathan trouve cette idée, en jouant avec. Mais ça ne s'est pas produit. » Je lui réponds que j'en ai bien conscience. Grand soulagement – encore une fois, la différence est saisissante entre la détente d'aujourd'hui et la grande tension de la veille. Jorge est revenu, il me regarde avec affection : « le petit écuyer Maxime », me dit-il paternellement avec l'œil humide. Du coup, vu que j'existe un peu différemment, ils s'intéressent un peu plus à moi, me posent des questions, sur là d'où je viens, sur la signification de mon nom de famille : Le Calvé, qu'est-ce que ça veut dire ? Je réponds à leurs questions, c'est de bonne guerre avec toutes celles que je leur pose. Mon nom signifie « l'homme aux mains habiles » en breton. C'est le nom que portaient les charpentiers de marine, paraît-il.

Nous revenons ensuite à la production, et à Jonathan dans le rôle de metteur en scène. Si les choses avancent, leurs doutes sont en train de se confirmer au niveau de la scénographie et

des costumes : Jonathan n'est pas un leader, il n'est certainement pas le « dictateur » que l'on attendrait. C'est avec la direction des chanteurs que les choses risquent de devenir très difficiles. « Les chanteurs wagnériens sont des gens difficiles. Ils viennent avec toute une partition dans la tête. À beaucoup d'endroits, il est impossible pour eux de bouger ne serait-ce que la main, même s'ils le voulaient, tellement la musique est difficile techniquement. » Il y a besoin de connaître chaque ligne, de connaître exactement la musique pour que chaque mouvement de tête, chaque regard soit mis en scène, précisé, en respectant les respirations. « Sinon, ils regardent le chef d'orchestre. » Et les chanteurs wagnériens sont carrément hystériques, ils sont difficiles, ce n'est pas comme ceux qui chantent du Mozart. « Des chanteurs wagnériens qui ont cette intelligence, il y en a très très peu ». « Peut-être un seul sur notre production. » L'espoir vient des assistants : Franz, qui doit participer à la production, a une très longue expérience, et il sait y faire avec les chanteurs.

La tension reste donc là malgré cette joie transitoire. Les interlocuteurs et les sphinx qui les animent ne seront plus aussi cléments une fois sorti de l'espace balisé de Jonathan Meese, son atelier, sa bibliothèque. Le metteur en scène est effectivement celui qui est censé départager les options et trancher en faveur de celle qui lui paraît la plus adéquate. Sans cette présence, sans cette fermeté, difficile de créer en ménageant les impulsions contradictoires des différentes parties en présence. Nous allons voir dans la section suivante la manière dont Henning, le dramaturge, parvient à composer avec ces forces, laissant les idées prendre leur élan dans l'espace partagé de la discussion, modérant les différentes ressources, les différentes compétences et leurs exigences, usant du format du filage pour laisser les idées qui ne s'intègrent pas à la version en cours sombrer dans l'oubli, en repêchant certaines, en écartant fermement d'autres. Sa propre créativité se manifeste ainsi, toujours habilement mise au service de l'artiste Meese, tricotée serrée avec les idées des uns et des autres. Il parvient ainsi, en collaboration étroite avec l'artiste, à procurer les conditions d'un entendement commun qui étend les dispositions individuelles des membres de l'équipe – un entendement toujours précaire, car encore une fois, les tensions sont fortes.

II — RÉVÉLATION SUR L'ACTE III : L'INSTAURATION COMME MISE EN ACCORD

Date : 21 avril 2014

Personnes présentes : Brigitte, Jonathan, Jorge, Henning, Marlies, Pamela, Wolfgang

Nous sommes à nouveau tous réunis dans la bibliothèque de l'atelier, après les salutations de rigueur, nous reprenons les mêmes places que la veille. Jonathan a créé de nouvelles sculptures à l'échelle du modèle pour l'acte I, il les a disposées non loin de la table. Nous les regardons intrigués. En pâte à modeler rouge, avec des billes de verre plates incrustées, elles peuvent être associées avec les tentacules du poulpe géant dont nous avons parlé ensemble. Je pense en les regardant que Jonathan utilise dans ses installations un modèle de poulpe en peluche qui est précisément de cette couleur.

Pamela prend la parole immédiatement : elle s'est préparée, elle est arrivée avec un petit cours ; elle pose notamment sur la table un exemplaire d'un article téléchargé depuis la plateforme JStor, qui traite de la question des cristaux dans l'art depuis le 19^{ème} siècle. Elle commence par justifier son intervention en disant que la difficulté évoquée par Marlies est le côté « *fragmental* » du concept. Elle souhaite remettre certaines choses au clair, « notamment en ce qui concerne le Graal ». Nous l'écoutons tous avec respect. Elle distingue trois niveaux d'évolution : elle montre d'abord une image, celle d'un jeune homme presque nu portant les cheveux longs. Il s'agit d'une photo de l'époque de Richard Wagner, qui présente un « *New Born Christ* ». Il faut bien s'imaginer qu'au moment où Wagner écrit Parsifal, nous dit-elle, déployant à dessein une flopée d'images dans notre esprit, des personnages de ce genre parcouraient l'Europe. Elle nous parle évidemment de ces « *barefoot prophets* », thème sur lequel elle est en train de préparer, on l'a déjà vu, une exposition à Frankfort.

Dans le *Parsifal* de Meese, comme dans le *Parsifal* de Wagner, nous avons donc trois niveaux d'évolution : tout d'abord l'évolution darwinienne, révolution scientifique de l'époque. On sait que R. Wagner a été influencé par cette pensée qui a également nourri le mouvement de la « Réforme de la vie » – celui notamment de Karl Wilhelm Diefenbach. Ensuite, une évolution de l'esprit, de même dans le mouvement de réforme de la vie et de réforme de l'idée du religieux : l'image du jeune nouveau Christ prend alors tout son sens dans l'argumentation de Pamela – il s'agit d'un idéal d'amélioration de l'être humain par le

franchissement d'étapes évolutives, que l'on retrouve, là encore, dans le livret de *Parsifal*. Enfin, une évolution de l'art, qui devient l'art individuel, un message qui est plus spécifiquement thématique par le *Parsifal* de Meese. Elle se reprend, se rendant bien compte que son intervention non planifiée prend sur un temps qui était destiné à un échange sur les modalités pratiques de la mise en scène – certes, son intervention fait partie du travail collectif, mais il s'agit néanmoins d'avancer ensemble : « je continue quelques minutes, ensuite on peut continuer ».

Elle passe alors à l'article sur le cristal dans l'histoire de l'art. Elle nous montre une autre image : un lit de cristal. Il s'agirait d'une image de « l'ennemi dans le Graal ». Elle explique qu'il y a là, au cours de l'histoire, un changement également dans les représentations du cristal : le cristal comme métaphore alchimique de l'avancement de l'esprit au 19ème siècle perd par la suite sa dimension alchimique et magique, pour devenir moins pervers et plus pur, le symbole de l'illumination individuelle. Elle fait le rapprochement avec la *Röhrnrad*, motif circulaire représenté par un agrès de gymnastique devenu, par un trait d'humour absurde, symbole de pouvoir et de culte dans la mise en scène de Meese ; « *The Röhrnrad is brilliant* », dit-elle, convaincue de la robustesse de ce motif. Elle fait référence à une peinture de Max Ernst, le peintre surréaliste américain : « *this is the Röhrnrad* » dit-elle à la ronde en montrant un tableau portant le symbole d'un cercle.

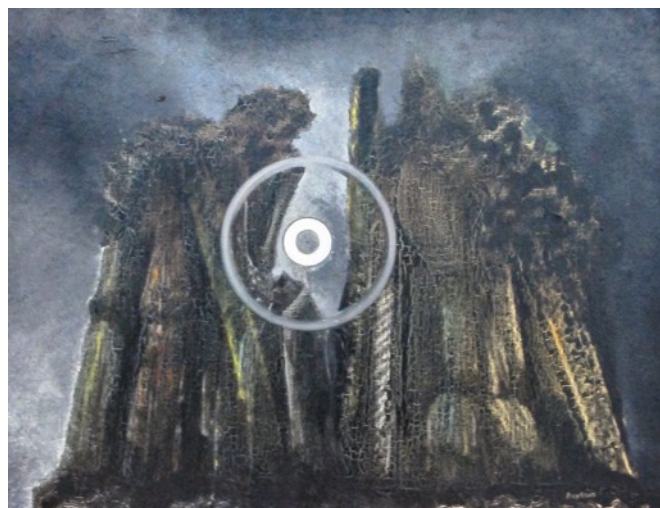


Figure 16 – Max Ernst, Forest and Sun, 1927, Crédit : Art Institute of Chicago.

« *We need to convey the idea, to construct a form that gives us the idea of the time machine, but we also need to make it present at the time of Wagner* », nous enjoint l'historienne,

consciente plus qu'aucun d'entre nous des enjeux de la médiation par les références conceptuelles. « *The worship of art as religion at the time.* »

Se lançant dans ce qui apparaît comme une association libre et une digression décomplexée, laissant apparaître à vif les réseaux d'idées dont elle semble sur l'instant le jouet et la clairvoyante en transe, elle brandit un livre qu'elle a apporté, qui démontre l'influence de monuments comme les temples khmers d'Angkor Vat sur l'œuvre de Ernst. « On devrait encapsuler ces formes dans notre travail ! » Elle fait aussi référence à la tête du sous-marin du capitaine Némou dans *Vingt mille lieues sous les mers*. Jonathan réagit en désignant les objets qu'il a créés : « C'est exactement ce à quoi je pensais en faisant ça ». Lui qui parlait hier d'une pieuvre géante, il est effectivement servi. Pamela se rengorge de cette confirmation : « *the reason why I think I can do that is because I understand what you do.* » Elle continue sur sa lancée, adoucissant sa relation avec le costumier : « *Jorge was right, we should not show the relationship between art and the grail too early* ».

En conclusion, elle tend alors un document à Jonathan : « *you were interested into instruments* »... sur la page, des instruments de mesure anthropologique. L'idée de ces instruments la travaille encore, elle nous répète que ceux-ci lui semblent pertinents pour faire attribuer aux spectateurs l'affiliation des chevaliers au domaine de la culture. Malheureusement, elle est encore la seule à privilégier cette version. Elle reprend en attribuant l'initiative son discours à la nécessité de la situation : « *you forced me to do this* ». Ce ne serait pas elle qui parle, mais elle serait « agie » comme une marionnette, par la situation et par la vision générale de l'artiste²⁵³. Pamela semble alors vouloir se faire pardonner pour la confrontation avec Marlies en récapitulant ses préoccupations de la veille. « *What do we want into a grotto arena?* » – « *We need to have an architectural structure!* »

Henning la remercie et reprend fermement la parole, repassant à l'allemand. Il a été décidé la veille que nous travaillerions sur l'acte III, nous allons donc continuer comme prévu. Il donne son idée d'organisation de la séance : on reprend sur l'acte I pour trouver des idées qui

²⁵³ Sur le ventriloquisme en art, voir Goldblatt, David. *Art and Ventriloquism*. Londres:Routledge, 2006, et plus généralement Cooren, François. *Manières de faire parler: Interaction et ventriloque*. Paris:Editions Le Bord de l'eau, 2013.

nous mènent ensuite à l'acte III – ces deux actes se déroulant dans les mêmes lieux. Il décrit sommairement la version en cours, dans ses grands traits : l'acte I fonctionne bien en l'état.

Puisque tout le monde accepte sa proposition de méthode, on repart du premier tableau : la première étape de l'évolution montre une texture humide. Henning suggère l'utilisation de bâches de camions. Jonathan continue avec l'idée de « papier bulle »... l'important est de transmettre l'idée de « l'évolution ». En produisant des variations du premier tableau du premier acte, nous cherchons alors des éléments pour le premier tableau du troisième acte. On reprend donc le processus circulaire, en avance rapide et retour rapide, produisant à nouveau une image précise, celle à laquelle nous sommes arrivés la veille. Marlies : « des choses pendent du plafond. Des éponges, par exemple ». Après avoir remis la version en cours au clair, nous passons à l'acte III. Henning marque ce passage de façon verbale : « OK, on passe au troisième acte. »

Nous reprenons le texte du concept : nous sommes en 2023. Henning : nous sommes une « étape plus loin », mais le procédé est le même en termes de scénographie et de dramaturgie – l'acte III est symétrique avec l'acte I. Nous commençons donc à nouveau dans une forêt, puis nous allons passer dans la seconde partie de l'acte au temple des chevaliers du Graal. On doit sentir le passage du temps, mais à part cela tout est identique. Jorge parle d'une projection vidéo pour faire un effet spécial : cela me fait tout de suite penser à la conversation que nous avons eue, lui et moi, sur le *Parsifal* de Romeo Castellucci créé à Bruxelles²⁵⁴ il y a quelques années : une forêt animée subtilement par des projections vidéo occupe le premier tableau du premier acte. Marlies parle de projeter en *digital* des images qui montrent la pourriture sur le décor – « *digital rots* », reprends Pamela enthousiaste, des « pourritures digitales », ça sonne bien pour son texte.

Henning : on va travailler tout cela au fur et à mesure. On va « jouer » avec ce qu'on a : la feuille blanche. Au niveau de l'atmosphère générale : « on est dans un bunker ». Pamela pose la question à Jonathan : « qu'est-ce que tu en penses ? Je ne le voyais pas comme ça : ce n'est pas réaliste ». Henning reprend à l'intention de Pamela : mais non, le bunker est utilisé juste comme « terme conceptuel » [« *Begriff* »], comme notion pour aménager la version en s'inspirant des qualités que l'on associe au terme et à l'image du « *Bunker* ». On est dans un monde renfermé. Jonathan confirme : oui, il y a une « encapsulation » supplémentaire par

²⁵⁴ Parsifal, mise en scène de Romeo Castellucci, Opéra royal de la Monnaie, Bruxelles, 2011.

rapport au premier acte. Comment arriver à donner le sentiment que ce monde est pourri ? On privilégierait la couleur verte comme couleur de la moisissure, des matériaux pourris...

Jorge reparle de la relation entre la partition et les personnages : à ce moment-là, il n'y a plus de violence dans la musique. Parsifal est déjà initié, « il est déjà là ». Il est protégé, en armure, avec un casque, nous dit-il. Avec la musique, il apparaît doucement. La manière dont il apparaît doit dicter une partie du décor selon lui : il arrive par un chemin, un chemin doit donc apparaître quelque part. Jonathan évoque une solution simple : il y aurait un coin là derrière, d'où Parsifal émergerait doucement. Gurnemanz et Kundry regardent autre part : il arrive de l'autre côté. Wolfgang reprend le livret et lit avec autorité : « Wagner écrit... "lentement '... », bref, Parsifal apparaît lentement, c'est tout ce qu'on a. Jorge nous montre le dessin qu'il a fait de lui. Un heaume grossier couvre son visage. Il montre aussi la figure de Kundry et celle de Gurnemanz : on construit la scène en commençant par les costumes. Il nous présente les costumes des chevaliers, inspirés du « monstre de la lagune verte », la figure centrale du film d'horreur auquel on avait fait référence dans les séances précédentes et qui lui était resté en tête. Ces costumes sont une évolution des costumes du premier acte, qui eux sont jaunes. Henning : « ça fait sens » : ils sont sous l'eau, c'est un élément naturel.

Autre idée, autre « œuvre-à-faire » qui travaille encore inexorablement Pamela : elle nous parle à nouveau de son « chaudron », celui repêché dans le lac de Chiemsee, qu'elle a évoqué plusieurs fois, un objet au passé obscur en or massif auquel elle voudrait faire une référence explicite en le choisissant pour représenter le Graal. Jorge est d'un autre avis : « Ça doit être un chaudron fait de la main de Jonathan » dit-il. Il veut mettre les choses au clair : selon lui, il faut que tous ces objets importants qui apparaissent sur scène soient de sa main, qu'ils aient été « touchés par lui. » Pamela est forcée de s'incliner : la perspective d'un objet fait par Jonathan lui-même est plus forte que sa proposition. Henning prend note : un objet primitif fait par Jonathan. Wolfgang dit à Pamela, que lui non plus n'est pas convaincu par son histoire de chaudron nazi : « le transfert intellectuel ne sera pas compris par le public. » Pamela admet donc l'idée un peu à contrecœur, justifiant sa retraite par un principe conceptuel supérieur : oui, « l'art remplace », donc « il remplace aussi le chaudron rituel », soit. Jorge affirme à nouveau : oui, un *Kessel* fait par Jonathan, ça serait idéal. Henning prend note : Jonathan va donc produire un *Ritual Kessel*. Pamela prend une petite voix de victime pour rire, « *My Kessel!* » Ce sont les derniers mots de cette « œuvre-qui-finalement-n'était-pas-à-faire ».

Nous regardons ensemble le costume qu'a créé Jorge pour Gurnemanz. Pamela reprend : « Gurnemanz doit devenir Wagner ». Jorge : « la barbe peut pousser pour devenir très longue, comme le personnage que je vous ai montré ! » Henning : « Oui et le livre peut devenir plus épais... ou alors plus fin. On peut aussi laisser les pages tomber au fur et à mesure. » Pamela pose la question : « Est-ce que ça fait partie du monde de Meese ? » Henning : « Tout fait partie du monde de Meese, il faut réfléchir à ce rituel en lui-même. » Pamela exprime une crainte : « L'art de Meese aura l'air d'être devenu sacré. » Henning et Wolfgang élèvent la voix : « Mais non, l'art de Meese est le monde lui-même, il est tout autour. La version se joue à l'intérieur de l'art de Meese, l'esthétique de Meese est le cadre de l'action. » « C'est comme un film animé, un "comic" qu'il dessine de sa main », poursuit Henning.

Ici intervient la seconde transformation. Dans le concept original, nous avons également un tableau qui apparaît, mais avec des mots au lieu de symboles. Pamela insiste pour que cette idée soit respectée, toujours avec le système de rouleaux immenses et d'une toile de plusieurs dizaines de mètres de long qui se déroulerait d'un bord à l'autre de la scène, sur plusieurs plans. Jorge intervient : « Ça ne doit pas nécessairement se faire comme ça ! » Pamela lui répond au tac au tac : « Si, on va le faire comme ça. » Un court instant de silence. Maitrisant sa voix, Marlies plaide pour une autre façon de faire : il ne s'agit pas d'implanter le système de Wagner, mais de trouver le système de Jonathan Meese. Cependant, l'idée est solide, elle reste. Pamela veut justement refaire le système de Wagner, elle trouve que cette référence historique est importante : c'est une médiation solide pour faire le lien toujours aussi délicat entre Wagner et Meese. Mais Jorge vient au secours de Marlies : « On peut trouver une autre solution. » Pamela ne se laisse pas faire : « Oui, mais c'est important dans la musique à ce moment-là ! » Jorge : « mais tout est encore possible. » Pamela se tourne vers Jonathan pour avoir son verdict. Jonathan semble paniquer un court instant. Il tente tant bien que mal d'agréger ces différents points de vue, et se réfugie derrière l'autorité d'une absente : « Doris dit que ça serait super. Je trouve ça aussi génial. Mais ça doit fonctionner techniquement. » Il continue donc à déléguer : avec cette phrase, il souligne que la décision doit se faire dans la discussion, et qu'il n'a pas compétence spéciale pour trancher face à ces deux options. Et surtout, il sauve sa peau dans la situation en reconnaissant dans cette situation à la fois la compétence de Marlies et le jugement de Pamela. Cette dernière n'en démord pas : « Ça fonctionnerait techniquement ! » L'image est si forte que, possédée par elle, l'historienne va jusqu'à contredire frontalement la scénographe et à mettre en doute sa compétence technique. Henning se fait conciliant : « On va trouver

quelque chose d'autre », dit-il pour apaiser la situation. La chose doit donc être retravaillée. Il a lui aussi confiance dans le processus en cours : une solution va émerger. Il s'agit de rester ouvert aux possibilités ouvertes par ces différentes forces, attentif à leurs manifestations, même dans les moments où des antagonismes se manifestent.

On continue donc, avec la scène du rituel du Graal, à avancer vaille que vaille dans ce périlleux filage. Pamela fait une nouvelle longue tirade, sur le thème de l'eau, du cristal, de l'eau cristallisée. Elle sort une image de son dossier. On y voit une forme qui ressemble à un cristal. « C'est le contraire d'une cathédrale », dit-elle, indiquant par ces mots la manière dont elle est arrivée à cette idée. Il s'agit d'opérer une inversion du symbole : « C'est un monument funéraire. » Elle a trouvé ce dessin dans un livre sur l'expressionnisme en architecture. Elle ajoute fièrement : « Ça, personne ne l'a utilisé, personne ne le connaît ! » Cette exclusivité de la référence savante, qui stimule l'historienne d'art, semble sur le moment laisser froid les gens du théâtre. Si une forme doit apparaître comme une référence, le fait que personne ne connaisse cette forme ne semble rien ajouter à la chose. Henning rebondit en se laissant aller à une association un peu lointaine : « Ça me fait penser à la tombe de Steiner. » Cette association remporte un franc succès : le fondateur de l'anthroposophie – mouvement qui, fortement implanté dans le monde germanophone, a connu une notoire dérive communautaire – est volontiers associé à une figure de meneur charismatique de mouvement sectaire par les tenants du modernisme dominant. Une analogie entre le personnage de Steiner et le personnage de Klingsor est évoquée, qui prend tout de suite le dessus : « Les Femmes-Fleurs sont aussi à associer aux femmes qui ont entouré Steiner durant la fin de sa vie. » La piste est prometteuse. Mais Jorge veille sur leur réputation à tous : « Il faut faire attention, il ne faut en aucun cas évoquer le nom de Steiner ! » « Ce sont des associations qui sont dangereuses. », « Comme celle avec Hitler », dit-il, et donc à éviter. Tout le monde semble d'accord pour ne pas pousser la provocation de ce côté-là.

Pendant ce temps, Jonathan, Marlies et Pamela se sont levés de table : ils jouent avec différents objets devant et à l'intérieur de la maquette, obéissant aux injonctions de ces matériaux, les intégrant dans les images qui pullulent dans la version en cours. Toute l'équipe les rejoint autour de la maquette. Entre le moment de genèse du premier acte et la dégénération du troisième acte, il s'agit de montrer une évolution tout en utilisant les mêmes éléments sur scène. Nous sommes à nouveau dans le temple du Graal, les chevaliers sont devenus vieux parce qu'Amfortas, souffrant, n'est plus capable de conduire le rituel sacré qui leur donnait

leur force et leur jeunesse. Dans la version de Meese, rappelons que le rituel lui-même, associé à la « culture », est considéré comme une dégénération infligée par l'institution – la communauté des chevaliers – à l'expérience de l'art, c'est-à-dire du rapport avec la force créative inhérente à la nature – dont l'artiste-enfant est le médium par excellence. Comment faire passer cette idée ? Pamela : « il faut que “l'abus auquel l'art a été soumis” soit évident dans cette scène. » Jorge montre à nouveau les costumes inspirés du monstre de la lagune verte. Pamela prend à nouveau un air sévère : « Ça n'a rien à voir avec la culture. » Les chevaliers et le contexte de ce rituel mis en scène devraient être associés facilement avec le monde de la « culture », celui que Jonathan Meese dissocie si radicalement de « l'art ». Jonathan voit alors soudain dans ces dessins de Jorge des peintres amphibiens : nous rions tous, la tension retombe.

Cette dernière incartade déclenche chez Marlies une idée nouvelle pour le décor de ce dernier tableau : « Et si on utilisait la lumière comme dans des musées ? » Jonathan : « Oui, c'est une bonne idée », « mais il faut déjà que cela parte vers une destruction. » Wolfgang a entendu l'idée de Marlies et poursuit sur ce fil : « Les accessoires pourraient être pris pour des œuvres d'art ! » – l'idée tourne dans le groupe : dans ces moments, je n'ai pas relevé dans mes notes d'où la parole est partie, tant le groupe semble penser ensemble. Difficile de se rappeler qui parle lorsque chacun donne voix à un collectif en marche, et que l'on fait partie de l'espace dans lequel les images fusent ainsi que d'impérieuses demandes de visualisation : pour suivre les images qui passe dans l'esprit des membres de l'équipe – du moins celles qui concernent la discussion en cours –, il faut fournir cet exigeant travail à la fois imaginaire et discursif. « Toute cette scène de cérémonie rituelle, cela pourrait ressembler à une exposition ». Jonathan : « Oui, une exposition de fin d'année à l'école d'art » – autre cérémonie symptomatique pour lui du danger de l'institution, les jeunes artistes se soumettant au jugement mortifère des professeurs. En gros, des objets qui représentent de l'art, mais qui sont en fait « morts ». Pamela suggère que l'on mette les objets sur des piédestaux – tout le monde est d'accord. Et surtout, la version se déroule naturellement vers une idée que tous acceptent immédiatement comme allant de soi : le Graal serait l'objet principal de cette exposition, contexte dans lequel il perd toute son efficacité.

Henning, en bon maître du jeu, reprend à voix haute point par point la narration et conclut : « Pour les gens qui regardent, on comprend bien, c'est un musée, « *prima* » ! Et pour la toute fin, que fait-on ? Après l'action avec le Graal – qui n'a pas encore été définie exactement –, le mot « KUNST » devrait apparaître à nouveau, indiquant que : dans la version de Parsifal

selon Meese, le héros Parsifal est toujours le même à la fin –, le monde a pu changer autour de lui, mais il est resté le même enfant créateur.

Avec cette idée de l'exposition, la cérémonie du Graal devient une analogie du drame de la « cultivation » de l'art, un thème typique de Meese que l'on retrouve dans les écrits de Wagner sous la forme du rejet de l'opéra – en particulier français – de son époque, lui aussi dévoyé par la culture bourgeoise et son appât du gain.²⁵⁵ Le rituel du Graal devient l'expression d'une religiosité désespérée qui a dégénéré – les chevaliers veulent forcer Amfortas, le roi du Graal, à conduire à nouveau la cérémonie de dévoilement du Graal, acte qui le plonge toujours dans d'atroces souffrances causées par sa blessure. La puissance sacrée du Graal est salie par l'avidité des chevaliers. Pour Meese – et son équipe – cette cérémonie est l'expression de la croyance en de faux dogmes, qui a perdu toute son efficacité par la ritualisation abusive autour de la puissance de l'art.²⁵⁶ L'exposition représente justement le non-art, l'art mort, dénaturé par la « culture » et la marchandisation qui en procède.

« Est-ce que ça ne ferait pas trop musée d'histoire naturelle ? » demande Pamela. Non, on la rassure, ça sera présenté comme un musée, avec les lumières qu'il faut, etc. Cette image met toute l'équipe d'accord, elle les met même en résonance : le phénomène se manifeste par un moment de suspension et de clarté. Le mot « *Übereinstimmung* » [« accord »] est prononcé – la version est unifiée, harmonieuse, et par sa cohérence, cette idée consolidée devient vraie pour tous, une mise en correspondance des différentes perspectives qui jusque-là n'était pas évidente. Pamela s'y projette et confirme à voix haute depuis l'espace de son imagination personnelle : « Je peux voir le message ! » [« *Ich kann die Botschaft sehen* »]. « Le rituel est la fabrication d'une exposition » répète-t-elle en mélangeant anglais et allemand. « *I see the link between the christliche ritual and the art ritual.* » La discussion va bon train, le groupe est

²⁵⁵ Il s'agit également d'un *topoi* privilégié de l'expression de l'antisémitisme wagnérien. La radicalisation de cette position par Meese avec l'opération typiquement moderne de disqualification de toute croyance religieuse, neutralise ce démon dans cette version de l'œuvre.

²⁵⁶ On retrouve ici un principe que l'on peut retracer à l'époque de l'anthropologie romantique du morphologisme culturel. Selon ces auteurs allemands, les rituels ne sont appréhendables que par une intuition esthétique qui retrouve l'expérience primordiale qui a donné une raison d'être au geste – la ritualisation n'intervenant que dans un second temps, et la répétition de plus en plus mécanique du rituel lui fait perdre petit à petit son efficacité spirituelle, basée sur un contact direct avec le monde naturel. Voir pour une synthèse l'introduction que fait Adolphe E. Jensen à son ouvrage *Mythes et cultes chez les peuples primitifs*, trad. Metzger et J. Goffinet, Paris, Payot, 1954.

éclaté en plusieurs dialogues, dans lesquelles les conséquences de cette nouvelle version sont explorées.

Légèrement euphorique, Jonathan élève la voix pour demander l'avis de sa mère : « Maman qu'en penses-tu ? » Brigitte, qui était là, observatrice discrète depuis le début, répond lentement, avec un air sérieux : « je suis intéressée ! Ces gens essaient de faire ce que tu as en tête. Ton *Parsifal* est maintenant une réalité, je trouve ça super.²⁵⁷ »

On revient maintenant sur le premier acte : la symétrie doit en effet jouer dans les deux sens. Henning : « Le principe est maintenant clair, maintenant on peut travailler. » Nous avons tous les éléments : la Röhrrad, les éponges au premier acte... Profitant de cet élan, Pamela demande à Marlies de prendre une décision tout de suite à propos des différentes options de la scénographie. On sent qu'elle veut écrire un texte qui soit « définitif », qui rende compte de la version entière. Henning intervient vivement, mais poliment : « On ne doit pas fixer les choses. », affirme-t-il avec autorité. Jorge est ravi : « Oui, maintenant Marlies va travailler ». Pamela me demande à la dérobée si je vais produire un compte-rendu de travail de cette discussion... Je lui réponds que non, pas pour cette fois-ci, la confusion est telle qu'elle comprend immédiatement... elle est un peu déçue. Surtout, je ne veux pas, sur le moment, participer à cette « fixation » sur le papier qui a, même si elle était salutaire à un moment donné, rendu le travail si difficile dans les échanges avec Marlies et Jorge.

Nous nous asseyons néanmoins à nouveau autour de Pamela pour remettre les choses au point. Elle prend son stylo, montre d'un geste qu'elle est prête à écrire – et point par point nous passons les scènes en revue à son intention, avec à chaque fois les éléments décisifs qui ont pris consistance durant la journée. Cependant, Henning donne alors une nouvelle modalité pour clarifier la posture de Pamela : « Le texte ne doit pas être envoyé à Bayreuth ». Pamela est surprise : « Doris a dit que quelque chose devait être envoyé, une base écrite ». « Oui, mais pas plus que deux ou trois pages », explique Henning : « Quelque chose qu'on laisse derrière nous après la présentation orale de ce qui est fait. » Il consulte Jorge qui confirme : « oui, c'est bien comme ça que cela se fait ». « Pour l'instant, c'est un “*work in progress*” », et ça le sera encore au moment où nous présenterons. Cela doit rester fidèle aussi à l'esprit de « Jonathan

²⁵⁷ “*Ich bin interessiert, Leute probieren zu machen, was du im Kopf hast. Parsifal ist jetzt einen konkreten Fakt, das find ich toll.*”

Meese » : « la chose peut être “cryptique”, cela ne doit pas véritablement être écrit ». Pamela semble soulagée. Elle n’a donc pas à amender le texte et à rendre compte du chaos relatif de la version en cours. Et c’est Henning qui se charge du compte-rendu, le « *Protokoll* » pour cette fois. Henning reprend : « Oui, le texte est juste un manifeste. Ce n’est pas comme ce que les chercheurs spécialistes de Wagner pourraient produire. » : « Épouvantable ! », s’écrie-t-on à la ronde. Il s’agit de ne pas produire cette même prose, jugée aussi inutile et qu’horrible. Jonathan montre le dessin des costumes des chevaliers monstres de la lagune de la « culture » : « Ce sont eux ! » On rit de bon cœur, soulagés de la dissolution du problème de la version-vision écrite – qui a eu certes son utilité à un moment donné, mais qui à présent s’avère contre-productive. Wolfgang ajoute : « Oui c’est important de ne rien laisser de trop précis parce qu’on risque ensuite d’être “cloué”, coincé. » Quelqu’un pourrait alors faire référence au texte en disant : « Vous avez écrit ça et ça, ça doit être ainsi. » L’engagement par l’écriture d’un concept-vision interprété, rendu officiel par sa diffusion à la direction du festival, apparaît une nouvelle fois comme contraire à la santé du processus de création. Jorge insiste lui aussi sur ce point : « On a trouvé une solution, mais tout peut encore changer, même ces costumes », dit-il en désignant ses dessins.

Nous parlons ensuite rapidement du planning de la suite : lors de la rencontre prochaine entre les assistants-metteurs en scène, on refera le filage de la version, au cas où. Ces passages en revue permettent de prévoir les situations problématiques, dit-il. On en a fini pour cette fois. Henning sort son agenda et invite chacun à faire de même. Pour Marlies, la prochaine réunion est le 15, pour tout le monde ce sera le 16 et le 17 mai. Le 16 mai, une présentation sera faite, une sorte d’étape de mi-parcours. La présentation à Bayreuth est prévue le 5 juillet à 10h, nous serons là-bas sur place dès le 4 juillet au soir. Il faut aussi voir l’organisation avec Bayreuth : les modèles, les ateliers. L’ambiance est bonne, et comme pour finir sur une touche plus légère encore, Henning lance l’équipe dans de petites anecdotes sur le Festival de Bayreuth, ses canapés de saumon et ses saucisses. « Il paraît que les chewing-gums sont interdits dans la maison. » Mathilde arrive pour nous annoncer que le repas est prêt. Nous partons guillerets vers la cuisine.

III — TRAVAILLER EN MODÈLE RÉDUIT : UN THÉÂTRE À PORTÉE DE LA MAIN ET DE L'ESPRIT

La maquette constitue un élément essentiel pour le travail autour de la scénographie. Il se joue dans cette oscillation entre parole et matière quelque chose de l'épreuve et de la concaténation de toutes les images qui ont circulé jusque-là. Cette nouvelle séance, en prise directe avec les matériaux, va nous permettre de montrer la répartition des rôles de chacun dans la constitution du « *Model* ».

1. Jeu préliminaire

Nous y sommes à nouveau : 15 mai, l'équipe réduite se réunit autour de la question des décors et des costumes. Nous arrivons vers 10h30. Je vais faire les courses au magasin bio pour le déjeuner de la troupe, Doris me fait une liste. Lorsque je reviens, Marlies est déjà là, directement arrivée de l'aéroport. Elle s'installe dans l'appartement de l'atelier pour les prochains jours, un deux-pièces confortable au troisième étage du bâtiment qui abrite les bureaux. Comme d'habitude, nous nous attablons d'abord dans la cuisine, autour d'un café ou d'un thé. Un morceau de fromage, du chocolat, des biscuits envoyés par la maman de l'assistant Stephan, le moment convivial se prolonge avant le travail.

Avant de monter à la bibliothèque, Marlies nous signale qu'elle n'a pas apporté de figurines. Celles-ci sont importantes pour « jouer » les scènes dans le décor, se faire une idée de ses proportions et des possibilités que celui-ci offre. Nous réfléchissons à diverses solutions. Personnages Playmobil, autres jeux de plateaux type modélisme, commande sur internet, magasin de fourniture d'art... l'échelle est au 1/25ème, rappelle Marlies.

Toujours économe, Brigitte se propose d'aller chercher les figurines dans le stock de Jonathan. Elle revient bientôt avec une caisse à jouets sur laquelle est inscrit, sur un post-it, le mot : « humains » [*Menschen*]. Immédiatement, Jonathan et Stephan se mettent à jouer : Jonathan pioche les figures les plus amusantes, raconte brièvement l'histoire qui le lie à l'objet – il a vraiment celui-ci depuis l'enfance, ou s'extasie sur la forme de telle autre, inventant un contexte, une toute petite histoire, faisant des voix. Stephan n'est pas en reste, et rapidement tous se mettent à participer autour de la table.



Figure 17 – 15/05/14, bibliothèque de l’atelier Meese, Berlin. La catégorie « Menschen » de Brigitte est souple, mais permet néanmoins de grouper toutes les figurines anthropomorphes. 15/05/14, Crédit : MLC.

Le lien avec *Parsifal* est fait spontanément : « ah, ça serait un magnifique Titurel », dit Jonathan en voyant un général de l’armée sudiste sans bras : « il est impuissant », comme le vieux père du roi du Graal. Les jouets entrent en interaction, s’emboîtent, s’empilent. L’indien chevauche un éléphant, le chef en tailleur fait du yoga... un nain bien portant brandit un couteau : « goûtez ma recette de soupe sinon je vous poignarde » lui fait dire Stephan avec une petite voix qui fait peur.



Figure 18 – 15/05/14, bibliothèque de l’atelier Meese, Berlin. Occurrences choisies de la catégorie « Menschen ». 15/05/14, Crédit : MLC.

Le jeu se poursuit bien une vingtaine de minutes. Quelques Indiens sont retenus de côté : ceux-là sont à montrer à Jorge, leurs boucliers pourraient faire de bons modèles d'accessoires pour les chevaliers. Marlies mesure, calcule : effectivement, ces figurines d'Indiens et de cowboys sont à la bonne échelle ! Marlies s'extasie : imaginons que les costumes ressemblent exactement à ces figurines en plastique. Ils auraient des gestes rigides, comme les jouets qu'ils sont. Ils basculeraient en arrière sur leur socle, incapables de revenir debout. Jonathan : « ça serait génial ». La version marche fort, nous avons tous les images en tête immédiatement. Nous savons tous aussi que nous sommes en train de jouer, et pas en train de travailler « pour de vrai ». Mais à chaque instant peut surgir une image qui serait injectée – maintenant ou plus tard – dans la version en cours.

2. Mise en jambe : déballage des matériaux et premiers échanges



Matériaux déballés par Marlies avant la réunion. Les éléments « organiques » de la première scène, en latex colorés, les formes gluantes de l'évolution, Röhnrade géante, les fétus de paille du second acte : tout est en ordre de bataille. 15/05/14. Crédit MLC

Nous montons finalement à la bibliothèque. J'aide Marlies à « planter » le champ de seigle : le support est doré, les petits morceaux de papier sont scotchés sur une tige en fer. Elle est un peu triste de voir que les accessoires ont à nouveau été abîmés dans le transport. Elle me dit qu'elle trouve que le temps va « être court ». Tout tombe en même temps pour elle en ce moment : elle est aussi en phase de production d'un meuble-tapis qui ressemble d'ailleurs

étrangement dans le concept à la feuille-origami de la mise en scène. Il y a des difficultés avec l'entreprise qui essaie de le produire.



Figure 19 – Les champs de seigle, tiges de fer contrecollées de carton imprimé, plantées sur des rectangles de carton doré qui ajustés remplissent tous l'espace au sol de la maquette, pour faciliter le changement de scène lors de la présentation. 15/05/14. Crédit : MLC.

Jorge nous rejoint. Finalement, nous attendons encore Doris. Quand elle arrive enfin, nous commençons. « Tout est en train de se rejoindre, aussi dans la matérialité », dit Jonathan, en guise d'introduction. Nos regards sont plantés sur le décor du second acte mis en place dans la maquette. L'image est saisissante. « C'est exactement l'esthétique avec laquelle je voulais bâtir », dit-il, « on pense tout de suite au travail agricole ».



Figure 20 – Image présentée sur l'écran d'ordinateur de Marlies : première scène de l'acte 2. Mai 2014. Crédit : M. Forenbacher

Tous les éléments sont sur place. Néanmoins, pour faire un « filage » rapide de la succession des scènes que figureront la maquette, Marlies montre sur son ordinateur des clichés et nous suivons image par image la version actuelle de la scénographie. On cherche les points qui restent à élucider. Savoir par où Klingsor arrive, c'est la seule question qui reste, quasiment, sur cette scène avec la tour. Le reste est relativement « compact », tout est déterminé. Elle a finalement réutilisé la feuille origami pour créer une montagne autour de la tour, solution économique pour créer un effet de relief tout en donnant une cohérence esthétique à l'ensemble. Marlies présente les matériaux. Pour le film plastique que Parsifal va transpercer dans le premier tableau, elle a essayé avec du latex. Elle n'est pas entièrement satisfaite – mais Jonathan préfère cette texture-là à l'autre en plastique. Il n'y a pas beaucoup d'éléments sur la scène, et c'est bien comme ça selon eux : au lieu de fourmiller de plantes, quelques-unes suffiront. La densité doit « venir d'autre chose ». Marlies montre un carré du tissu « spécial pour le théâtre » qu'elle a trouvé pour la scène de transformation, celle dans laquelle figure un paysage de symboles peint par Jonathan sur plusieurs plans, déroulés comme une perspective de théâtre à l'ancienne. Le tissu est ignifugé, il permet aussi une certaine transparence. La question posée à Jonathan, c'est s'il peut peindre sur ce support. On peut en effet l'éclairer sous différents angles pour créer des effets d'opacité ou de transparence, cette matière est une bonne candidate. Elle cite l'expérience faite lors de la mise en scène du *Dionysos* de Wolfgang Rihm par Pierre Audi : ils avaient aussi peint sur une matière textile, ça avait bien fonctionné. « On

va essayer avec un premier rouleau... de toute façon, il faut faire des essais. » C'est entendu, Jonathan va peindre sur des bandes de ce tissu pour faire un premier modèle. Marlies parle soudainement des Moomin's, des personnages de bandes dessinées en forme d'hippopotames. Une anecdote est alors appelée à se manifester : Brigitte nous dit qu'enfant, alors qu'il habitait au Japon – la famille s'installa en Allemagne alors que Jonathan avait trois ans – son fils adorait ces jouets, mais qu'il les abimait toujours. Elle devait les réparer en permanence, et il lui reste quelques exemplaires entièrement recouverts de réparations. Ces figures pourraient apparaître d'une manière ou d'une autre, Marlies l'a gardé en tête. Nous regardons une vidéo sur un manège de Noël avec des Moomin's, elle y a pensé comme exemple pour donner forme à l'« arbre de mai-monolithe ». Effectivement, ça plaît à Jonathan : « Peut-être que les cordes devraient être remplacées par des tiges rigides ? »

Nous allons bientôt passer à table. Mais avant cela, Marlies montre à Jonathan les pains tout faits que l'on peut acheter sur internet. Elle sort un catalogue, celui de « *Erro* », une société qui fabrique divers objets reproduits de manière très réaliste en plastique – et en particulier des plats pour les restaurateurs qui font des vitrines. Ces objets, par leur côté troublant, nous amusent beaucoup. Ils trouvent un petit pain qui pourrait convenir. Le catalogue leur donne d'autres idées alors qu'ils l'explorent notamment pour trouver des épis de blé, croisant d'autres images alléchantes. Tant qu'on y est, pourquoi ne pas installer un coq dans le décor ?

Dans la cuisine, Doris a préparé un délicieux repas avec des pâtes au pesto et une grande salade. Durant le repas, nous discutons de médecines alternatives. Brigitte raconte ses mésaventures récentes, un zona qui tarde à guérir. Elle a été soignée par un médecin alternatif qui a d'abord proposé de la soigner à distance. Mais elle n'y croit pas. Il lui a tout de même d'abord prescrit un antiviral. Nous parlons de la médecine des plantes. Jorge arrive pendant le repas. Il s'y connaît aussi, sa grand-mère lui a appris beaucoup de choses, au Chili on se soigne encore beaucoup par les plantes. Le ton est enjoué, mais on sent une empathie sincère envers la vieille dame.

Nous revenons à la table de travail. Comme toujours, le temps de s'installer, nous musons un peu avant de nous remettre à travailler sur le filage. Les brins de seigle ont fait penser Marlies au « *Hatifnatten* » des personnages Moomin's. Ce sont des sortes d'asperges dans le dessin animé. Marlies montre un petit film dans lequel on voit un manège de Noël. Jonathan retient l'idée de faire, comme sur le manège, des soupentes rigides pour le *Maibaum*. Discussion avec Jorge également sur le « masque de Zardoz », un élément symbolique central dans le film préféré de Jonathan Meese, provoquée par la découverte des figurines d'Indiens aux boucliers portant des visages, pris dans la caisse à jouets le matin.

Jonathan trace sur la feuille en face de lui trois formes différentes, visages schématiques avec la même bouche de travers. « Quelque chose de classique » dit-il. Il va fabriquer le masque lui-même, plus question d'utiliser le masque original. « Ce serait bête », trop littéral.



Figure 21 – 15/06/14, bibliothèque de l'atelier Meese. Marlies capture avec son appareil photo les dessins que vient de faire Jonathan Meese pour les insérer dans le modèle., Crédit : MLC.

Jorge sort de son sac la cassette du film *Revenge of the Creature*²⁵⁸, que nous avons regardé ensemble, lui et moi, dans son atelier. Je raconte les passages clés avec enthousiasme, en traduisant un des dialogues avec mon allemand parfois rudimentaire. Jonathan note certaines de mes phrases sur la feuille devant lui, celles qui sonnent bizarre à cause de mes traductions étranges, comme d'habitude il recueille avec soin ces curiosités sémantiques, montrant en même temps qu'il est attentif. On parle du monstre, de la « créature », des rôles que cette figure pourrait prendre dans Parsifal. Jonathan enchaine, il nous parle d'un film avec des requins volants – dont il a vu des extraits, nous dit-il. Jorge embraie sur le spectacle de Batman qu'il a vu il y a cinq ans à New York, dans lequel les acteurs volent littéralement au-dessus du public, des effets saisissants. On module notre version de *Parsifal*, ajoutant un requin par-ci ou un monstre par-là. Un requin pourrait traverser la scène dans la seconde partie de l'acte I. Le cygne

²⁵⁸ Jack Arnold, *Revenge of the Creature*, RDA, 1955.

par exemple pourrait être un requin. Les chanteurs pourraient tous voler. Parsifal pourrait se battre en l'air avec un cygne-requin ! Nous sommes « juste » en train de jouer : cela fait partie du travail, bien entendu.

Le temps se fait un peu long, il s'agit tout de même de se mettre à travailler sur la tâche prévue aujourd'hui : le passage en revue des éléments de la maquette. Jonathan s'éclipse pour aller chercher Doris : pendant qu'elle est partie, on reparle du metteur en scène, Roméo Castellucci. J'ai entendu parler, durant mon ethnographie auprès des wagnériens, d'un spectacle avec une femme dans le coma. Marlies connaît cette production, en a entendu parler par une amie danseuse. Le spectacle a été créé à Vienne. Jorge est un grand fan de ce metteur en scène. Castellucci, « c'est toujours à la frontière du supportable ». Doris est de retour, elle remet à chacun une nouvelle version du concept, que Henning a envoyé. Cette fois, c'est de la main de Henning, en allemand, dans un format plus ramassé. Jorge commence sa lecture. Encore un peu amer des confrontations, il remarque que c'est « très bien écrit », « beaucoup mieux qu'avec Pamela ». C'est différent, confirme Jonathan, toujours attentif, même avec les absents.

3. Autour de la maquette



Figure 22– 15/06/14, bibliothèque de l'atelier Meese, Berlin. Marlies simule le premier tableau avec la « feuille-origami » et un Gurnemanz en modèle réduit. Crédit MLC.

On se retrouve à nouveau autour de la maquette pour que Marlies nous montre ses avancées. Nous entamons alors une longue discussion autour de la spirale : est-il réaliste et suffisamment intéressant qu'elle descende du plafond ? Si oui qu'est-ce que cela représente ? Doit-on la garder ? Si oui qu'en fait-on une fois qu'elle est tombée ? Encombre-t-elle la scène ? On parle de faire une spirale semi-rigide, comme une spirale en carton. Mais la difficulté est de l'évacuer ensuite. On parle aussi d'une double hélice. On parle de la manière dont Kundry pourrait la tracer, ou bien même une figurante, voire même peut-être Brigitte elle-même ? – « super idée » dit J. Meese, « pas envisageable » rétorque Doris. Aucune décision n'est prise : « Nous verrons plus tard ». Mais il n'y a plus beaucoup de temps, la date de la présentation approche. Je sens l'attente de certaines prises de décision, mais Jonathan préfère garder les choses floues, puisque rien de particulièrement enthousiasmant ne sort pour l'instant, aucune image qui nous forcerait la main par sa propre puissance.

Marlies refait le point pour l'évolution du décor dans cette première partie : il y a trois stades de croissance, la spirale est le premier. Doris se reporte aux post-it qu'elle a insérés dans son livret lors des premières réunions, elle confirme. On continue : nous nous asseyons sur des chaises en deux rangs devant la boîte noire : Marlies suspend les lianes en matériau « gluant » qu'elle a fabriquées à partir de corde et de latex vert. Au bout de quatre ou cinq, Jonathan trouve que c'est assez, il y a consensus : il ne faut pas en mettre trop.

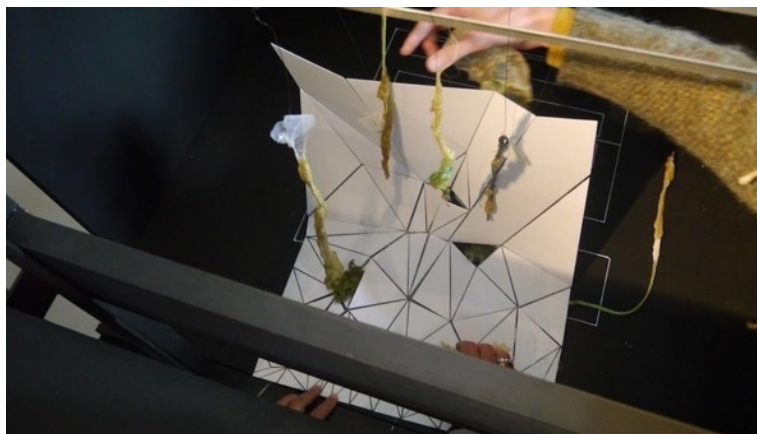


Figure 23 – 15/06/14, bibliothèque de l'atelier Meese, Berlin. Installation des lianes gluantes dans la maquette, sur fond d'origami. Crédit : MLC.

Finalement, les plantes qui poussent à partir du sol ne devraient pas être enrobées dans du plastique, comme Jonathan avait d'abord pensé : il s'en rend compte maintenant face au modèle : c'était l'esthétique « Zardo », mais « là ça ne marche pas ». Jorge remarque que pour

les spectateurs assis sur les côtés, une grande partie de la scène est noire : il faudrait ajouter des éléments, et pourquoi pas justement ces lianes gluantes, sur les côtés. « Du coup on aurait l'idée d'un espace plus grand au milieu duquel se développe une création ». « Il y a un contraste intéressant entre la feuille et le reste organique. » On parle de mettre des stalactites blanches que Jonathan vient de finir : « il s'agit d'un... » il suspend sa phrase. Un « cosmos ? », je propose. Oui un cosmos, comment peut-on mettre en forme cette idée ? Ou plutôt, « un bouillon originel »... Probablement avec la lumière... On parle aussi de la présentation devant la direction du Festival : Marlies dit qu'il va être très difficile de montrer ces transformations de manière matérielle. L'arrivée des personnages par exemple : « Cela aura l'air nul si on les fait arriver en les tenant dans nos mains. Pendant la présentation devant la direction à Bayreuth, il vaut mieux montrer des images avec un projecteur vidéo. »

Nous nous mettons alors à parler de la transformation : il est évident ? que Doris a demandé à Marlies de fournir les éléments qui lui étaient demandés pour créer la peinture immense qui se déroule. Malgré le fait qu'elle ne trouve pas cela réaliste, elle explore avec nous toutes les possibilités et les étapes qui restent à réaliser pour mettre en œuvre cette pièce. Elle répète qu'elle n'est pas sûre du tout de l'effet par rapport à l'investissement : elle préférerait avoir un effet psychédélique. La page photocopiée du livre d'histoire de l'art décrivant le système repasse de main en main : l'idée originale de Wagner, ou plutôt ce qui en a été décrit dans cet ouvrage de référence, sert de base de départ pour cette idée. Le système des découpes est à nouveau décrit. La longueur de la plus longue bobine est de 72 mètres, il y en a trois en tout. Jorge décrit une expérience précédente de production à laquelle il avait pris part, une tentative monumentale, dans laquelle le système des rouleaux n'a pas fonctionné. Autant dire qu'il est lui aussi contre cette proposition, trop risquée et trop coûteuse. Mais pour l'instant, l'idée semble s'imposer. Pour l'effet psychédélique que pourrait donner une percée, Jonathan donne une référence de série télévisée des années 1960, *Time Tunnel*²⁵⁹, dans lequel les héros voyagent entre des mondes grâce à une porte en spirale. Marlies évoque le film de Stanley Kubrik, *2001 Odyssée de l'espace* : nous avons tous en tête ces scènes de « corridor ».²⁶⁰ Pour elle, une simple projection sur une toile statique pourrait faire l'affaire. Plus encore, l'idée est que le principal effet interviendra en transparence de cette toile, lorsque l'on verra la feuille de papier s'élever pour devenir la surface de l'eau, le spectateur étant invité à une plongée sous la mer. Elle mime avec un geste : avec la main, elle imite la surface de l'eau et la fait passer du

²⁵⁹ Irwin Allen, *The Time Tunnel*, Etats-Unis, 1966.

²⁶⁰ Ironie du sort, ce sont exactement les images que choisira le remplaçant de Meese pour le *Parsifal* de 2016, Uwe Eric Laufenberg choisissant pour sa part de projeter des images vidéo sur un écran au centre de la scène.

dessous du niveau des yeux à au-dessus. Elle ajoute que dans le troisième acte, la feuille se transformera en un ciel menaçant. Cet effet étant à voir à travers le tissu, selon elle, il n’y aurait pas besoin de produire ce dispositif ruineux avec des rouleaux de dizaines de mètres de toile peinte : un simple voile pourrait être suffisant. Nous prenons le décor à la main avec Marlies pour tenter de reproduire l’effet pour Doris, Jonathan et Jorge. Le test est concluant, malgré l’aspect rudimentaire de l’appareil. Marlies aussi demande à voir. Tout le monde a l’air convaincu. Mais la transition avec les rouleaux de toile reste d’actualité : la version en cours se surcharge un peu, mais la souplesse de cet espace mental permet d’y ménager certaines contradictions comme autant d’hypothèses restant en suspens, en attente d’être démontrées ou confirmées.

Nous passons alors à la scène suivante, le tableau de la scène de rituel du Graal dans le temple : ce qui se passe « sous la surface de l’eau ». Une difficulté est évoquée d’entrée de jeu : d’où viendrait alors la Röhnrade, cette imposante forme circulaire au fond du plateau ? On ne peut plus la suspendre. Marlies conclut que les éléments de décor seront autour de la feuille au moment où celle-ci s’élèvera. La solution est jugée satisfaisante. Nous décidons de changer la maquette en ôtant les bords qui empêchent d’accéder au plateau par les côtés.



Figure 24 – 15/06/14, bibliothèque de l’atelier Meese, Berlin. Scène de liesse autour de la maquette, Meese en ouvrier passe sous la maquette pour tenir l’écrou du boulon que Doris dévisse. Sur le mur au fond sont alignés des DVD, une partie de la collection de Meese dédiée aux films de genre. Crédit MLC.

Nous avons un moment d'euphorie alors que Jonathan est allongé sous la table pour tenir l'écrou que Doris dévisse. Jonathan parle d'animer la scène par dessous. Alors que nous sommes en train de ranger, de jouer avec les figurines et les choses à disposition sur la scène de la maquette, Marlies dit à Jonathan que ce serait aussi une « super mise en scène », une grande main – de la taille des nôtres – qui prend et déplace les objets. Jonathan aime aussi l'idée : la main pourrait prendre un chanteur et le faire partir très vite. La main pourrait être mécanique : ça pourrait même être un bras robotique en fait, dit Jorge qui s'y met lui aussi. Jonathan fait les bruits de robots, donne une idée du mouvement d'un bras de robot industriel : « ça serait super ! »

Ce dernier épisode ludique, dernier de la session de travail, nous montre, tout comme celui des figurines d'Indiens avec lesquelles nous avons entamé la séance, que l'équipe et Marlies en particulier jouent, pensent et agissent sur deux plans en même temps avec la maquette : à l'échelle de la main et à l'échelle de la scène. L'image d'une main géante sur une scène devenue représentation du modèle est symétrique de celle des figurines en plastique de cowboys géants sur la scène du théâtre. La scénographe doit travailler en même temps avec les contraintes du modèle, dans sa matérialité propre, en pensant en même temps les matériaux et les défis techniques de leur mise en application à l'échelle de la scène. La grande transition soutenue par Pamela, par exemple, idée limpide inspirée de celle que Richard Wagner avait lui-même fait mettre en place, lui fait peur – elle est porte-parole des matériaux, des articulations des rouleaux qui grinceront et qui souffriront, des fournisseurs et des responsables d'ateliers qui hocheront la tête devant cette demande impossible. Sa version, à elle, est pourvue de ces détails, de cette consistance qui s'approche plus près de la réalisation de ces pièces. Tout comme les architectes qui travaillent à différentes échelles en utilisant le « *scaling* », elle expérimente :

« Scaling can be considered as an experimental situation in the sense that it is subjected to constant and well-equipped observation of possible consequences of acting on scale models; it is an apparatus for conducting, recording and interpreting the results of manipulating selected features of models. ²⁶¹ »

²⁶¹ Albena Yaneva, « Scaling Up and Down: Extraction Trials in Architectural Design », *Social Studies of Science*, 1 décembre 2005, vol. 35, n° 6, p. 868. A. Yaneva, « Scaling Up and Down », art cit, p. 868.

Elle travaille ainsi « avec » le modèle, et celui-ci est loin d'être une simple représentation de ce qui sera fait plus tard, dans sa seule fonction de monstration pour la présentation. Faisons maintenant un détour pour comprendre un peu mieux le métier Marlies, tout comme nous l'avons fait pour le costumier Jorge.

IV — LA SCÉNOGRAPHE ET L'ÉLABORATION DU MODÈLE

Une grande boîte en bois est arrivée de Bayreuth en début d'année : lors de mes premières journées à l'atelier en février 2014, je suis invité à aider Mathilde à monter cette caisse et à l'ouvrir pour monter l'objet qui est à l'intérieur. Il s'agit d'un modèle réduit de l'espace scénique du Festspielhaus, le théâtre du festival. Traditionnellement à l'opéra, le scénographe travaille d'abord à l'échelle du modèle (maquette finalisée) – le modèle est la pièce principale de la présentation qui a lieu devant la direction du théâtre. À Bayreuth, les modèles sont archivés, et dans le vaste sous-sol du musée Wahnfried, installés dans la maison de Richard Wagner, on peut voir plusieurs dizaines d'entre eux en exposition. Le soin du détail est étonnant : face à ces modèles, on saisit aisément l'atmosphère d'un tableau scénique. Le modèle est la pièce de résistance de la fameuse présentation du concept qui doit avoir lieu face à la direction, durant laquelle le directeur technique prend réception de la plus grande partie des données techniques de la scénographie – étape cruciale dans un dialogue qui est censé démarrer dès le lancement de la conception et durer jusqu'à la première. En présentant les éléments à « l'échelle de la main », les différents objets que constitue le modèle peuvent être saisis et désignés séparément, puis rangés dans des valises, ou encore archivés. La matérialité du modèle, lui-même à l'échelle du « modèle » du théâtre qui a été fourni pour l'exercice comme cadre et arène des possibilités, permet également d'anticiper les difficultés techniques – et de conclure un accord sur l'ensemble des spécificités spatiales du projet. Comme l'écrit A. Yaneva à propos des maquettes des designers :

« [M]odels cannot be treated as inscription devices that visualize invisible substances. Instead, their purpose is to gather a number of things – human and non-human actors, and their concerns, requirements and disputes – and to 'accommodate' them into objects that can be subjected to design experiments. ²⁶² »

²⁶² *Ibid.*, p. 872.

Le plan tracé par le scénographe – et par ses assistants – constitue le support qui sera livré en complément du modèle. Sur ce document sont consignées les dimensions précises de chacune des pièces et du positionnement exact de chaque élément dans le set. Avec l'évolution des techniques informatiques, l'ensemble de la création scénographique est reconstitué sur Autocad, le logiciel de référence utilisé par les architectes, de manière à livrer des plans exacts qui facilitent la communication avec la direction technique de la « maison » dans lequel le spectacle est monté, tout comme avec les ateliers qui vont produire les éléments. Par ailleurs, on peut à présent photographier les différentes scènes du modèle pour les projeter avec un vidéoprojecteur sur un grand écran, ce qui facilite la présentation. On pourrait imaginer que cette étape laborieuse du travail de la scénographe que constitue la fabrication de cette maquette pourrait aujourd'hui être avantageusement remplacée par des dessins. Cependant, durant la phase du travail pendant laquelle le décor est créé, la matérialité de ce modèle permet de travailler et de penser, à l'échelle de la main, dans les proportions de cet espace de référence. Largeur, hauteur, profondeur, il s'agit de la scène, mais plus d'informations sont inscrites « en dur » dans le modèle, dans la forme de l'espace scénique, mais également, par la marque en « V » tracée en blanc au milieu de la scène, la présence du public et la portée des regards « de tous ».

Marlies maîtrise des outils de l'architecture et ceux de la création plastique. Elle enseigne dans une école de design à Graz et à Copenhague. Elle a créé, dans le cadre de son école et avec une collègue, un immense atlas des matériaux du design, référencant des milliers d'échantillons de matières. Contrairement au travail de la maquettiste décrit par Sophie Houdart dans sa monographie consacrée à un cabinet d'architecture²⁶³ – qui extrapole littéralement la forme du bâtiment à représenter en trois dimensions, en bois, en scotch et en carton, à partir d'un plan précis – en allant jusqu'à utiliser le plan imprimé lui-même pour bâtir la maquette en collant et contrecollant en suivant ses traits – le modèle de Marlies est une base de départ pour de nombreuses expérimentations avec les matériaux et les artefacts. En plusieurs étapes, au cours de la collaboration avec Jonathan Meese et son équipe, les éléments vont se matérialiser dans leurs formes définitives, interagissant les uns avec les autres pour trouver les justes proportions. Ceux-ci seront ensuite reproduits à grande échelle.

²⁶³ S. Houdart et C. Minato, *Kuma Kengo, op. cit.*, p. 91-95.

1. La scénographe au travail

Marlies travaille de chez elle, à Vienne. Une grande pièce lumineuse à côté de la cuisine. Plusieurs vastes tables de travail, couvertes de planches à découper, de morceaux de modèles en cours d'élaboration. Occupant deux murs de la pièce, des étagères emplies de caisses d'échantillons et de rouleaux de matières diverses attendent que la créatrice leur fasse un sort – ou plutôt lui tendent en permanence, dans une présence latente et atténuée, leurs couleurs et leurs textures. La construction des modèles occupe un espace important, et prend un temps considérable. Ce travail manuel minutieux est doublé, comme dans le cas de Jorge avec ses dessins, d'un travail d'anticipation technique. Marlies travaille en effet toujours à deux échelles, auxquelles correspondent des matérialités différentes : l'échelle de la main, celle du modèle, appelle la matérialité du carton, du papier, de la mousse, du bois léger, et le temps présent ; l'échelle du théâtre appelle, quant à elle, l'acier, le contre-plaqué, les montages complexes, et un futur proche. Les contraintes sont différentes, mais sont pensées en même temps. Le truc trouvé pour créer la chose à l'échelle du modèle sera parfois réutilisé à l'échelle de la scène : des opérations de contrecollage, une forme, certains matériaux, même, seront strictement les mêmes en vingt-cinq fois plus grandes, effectués dans les ateliers par des artisans. D'autres trucs devront être trouvés pour faire le lien entre les échelles : un objet venant de la dimension « scène » devra être redimensionné à la proportion « modèle » de manière habile – ou inversement. Prenons le cas d'un tonneau, élément du second acte. Il devra apparaître grandeur nature sur scène et sera donc acheté « *ready-made* » en seconde main. Il est cependant construit en miniature pour le modèle – opération difficile, d'ailleurs celui qui est construit à la main par Marlies est surdimensionné. L'objet incorrectement proportionné reste cependant à titre indicatif dans le modèle final, par manque de temps. Cette esquisse tridimensionnelle donne une idée de la présence de l'objet et marque son emplacement ainsi que ses caractéristiques visuelles ; et sa véritable dimension est corrigée sous la forme d'une note et de dimensions exactes dans les plans remis aux ateliers, qui se chargeront de trouver l'objet adéquat. Ou encore une miche de brioche tressée, sensée figurer le « lit nuptial » de Kundry et Parsifal, encore une fois au second acte, qui est cuite par Marlies au four, dans sa cuisine, à la dimension du modèle, et devra être réalisée dans un format géant, en bois et en produits synthétiques, pour la scène. La logistique est également pensée à ces deux échelles : le lit-brioche géant sera doté de roues pour être transporté sur scène, tandis que le lit-brioche modèle est séché avec soin pour être gardé jusqu'au jour de la présentation.

Nous avons vu que le niveau d'abstraction de la première commande est tel qu'il laisse à Marlies un champ vaste pour faire ses propositions. Elle formule une première réponse en introduisant des moyens et un vocabulaire qui lui est propre. Elle apporte des éléments matériellement composés à chaque étape, dans des valises de plus en plus grandes : les objets qu'elle aura confectionnés dans son atelier sont alors intégrés à la version en cours pour des séries d'essais imaginaires – mais qui ne se départissent pas de leur matérialité et de la performance des mains sur la maquette et sur les jouets.

Le pouvoir d'agir propre aux matériaux utilisés dans le modèle est d'autant plus marquant dans le cas de ce travail avec l'artiste plasticien Meese : on ne sait plus si l'échelle de la scène est une représentation du modèle ou si le modèle est une représentation du travail à l'échelle de la scène. Marlies – et l'équipe lorsque nous jouons avec le modèle – travaille dans ces deux dimensions en même temps, de manière naturelle et sans couture. Le champ de seigle du second acte est un autre cas remarquable : les formes en papier du modèle ont été d'abord dessinées par Jonathan au feutre sur papier, puis redimensionnées et multipliées sur ordinateur par Marlies avant d'être imprimées et découpées par une machine laser avant d'être contrecollées sur des tiges en fer, qui sont ensuite fichées dans un carton découpé en plusieurs parties, lui-même recouvert d'un film doré. Cela permet leur démontage et leur transport dans les valises de Marlies. Le même dessin devra alors être utilisé à l'échelle de la scène, avec d'autres contraintes : les tiges seront alors plantées sur des rails, manipulables par les tirants, ou alors fixées individuellement sur des socles arrondis en « culbuto », comme il sera décidé plus tard. Pourtant, dès le moment de la conception, toutes ces dimensions jouent ensemble dans les abductions collectives et successives qui font la création de la scénographie.

Ce travail simultané à différentes échelles se retrouve, par exemple, en architecture : on reproche souvent aux architectes contemporains de faire des bâtiments qui font de splendides objets de rendu 3D, ou encore de belles prises photographiques, mais de piètres lieux de vie, parce que ceux-ci doivent satisfaire aux différents modes d'existence de leurs créations, tant celui du béton que celui du papier glacé²⁶⁴.

²⁶⁴ Sur l'ethnographie de l'architecture, se référer à Albena Yaneva, *Made by the Office for Metropolitan Architecture: an ethnography of design*, Rotterdam, 010 Publishers, 2009; et S. Houdart et C. Minato, *Kuma Kengo, op. cit.*

La personne de Marlies, avec son carnet d'adresses, sa réputation auprès de certains artisans, et ses compétences, à la fois manuelle avec le modèle, dans la maîtrise d'œuvre et dans la maîtrise d'ouvrage, est notre passeuse privilégiée entre ces différents mondes auxquels elle se rend présente en même temps, ces différents modes dans lesquels elle agit simultanément. Cependant, la flexibilité de notre passeuse a ses limites : elle est habituée à emprunter certaines voies, elle a développé certaines habitudes qui lui permettent d'aller plus rapidement d'un point à un autre, sans devoir toujours mener à nouveau l'enquête en partant de zéro. Cela est vrai pour la maîtrise technique, mais également pour la maîtrise esthétique – les deux étant tricotés ensemble dans l'émergence de nouvelles idées – toujours un recyclage permanent d'idées plus anciennes. Le répertoire de Marlies est articulé à sa connaissance encyclopédique des matériaux, de ses fournisseurs, de ses artisans, à ses références dans le domaine de l'art et de l'architecture, de ses expériences passées sur d'autres productions, ou dans la production d'autres objets. Nous avons par exemple évoqué ce tapis-meuble, dont l'idée technique et esthétique se rapproche fort de l'origami-feuille blanche, qui en garde la même versatilité – les recherches et les expérimentations de Marlies sont réutilisées dans ses différents domaines d'activité. Ce vocabulaire personnel donne sa singularité à son travail de scénographe plasticienne. Nous avons vu cependant que la situation présentée est particulière : Marlies n'est pas censée agir ici comme artiste scénographe, mais comme collaboratrice de Jonathan Meese. Or il est difficile pour elle de se passer de son style propre car celui-ci est inscrit dans ses habitudes, ses techniques, bref, il est inexpugnable de sa compétence de scénographe.

2. « Exactement comme ça » : travailler « *hands-on* » avec l'artiste Meese

Pour travailler sur la scénographie, Marlies avait prévu d'apporter de la pâte à modeler, de « jouer » avec l'artiste afin de faire émerger les formes plastiques. Pour le plasticien Meese, il est essentiel de disposer d'un support physique pour créer les éléments scéniques. Mais cette phase fut limitée lors de la première phase de la conception du *Parsifal* pour Bayreuth : la pression a poussé l'équipe à produire un premier concept dont la scénographe était tenue d'exécuter une version « traduite » bien reconnaissable, c'est-à-dire lisible dans le sens de ce « concept ». Cependant, il s'est rapidement avéré que le concept devait être considéré comme une première étape dans une série de métamorphoses qui devait se poursuivre.

Certains éléments furent ainsi manipulés par les membres de l'équipe : les stylos sur les carnets, sur les feuillets, sur les livres en prise de notes, mais aussi les figurines, certains éléments de décor du modèle, cartons froissés autour du temple. La main de l'artiste est intervenue de plus en plus fréquemment, avec l'apport d'éléments modelés par lui pour le projet, ou sous la forme de petites sculptures issues de ses archives. Ces modelages datent de son temps à l'école d'art, nous dit-il. Il a apporté dans un sac en plastique un certain nombre d'éléments dont il apprécie la texture ou la forme : des os en plastiques par exemple, des jouets figurines, des croix de fer en métal, des morceaux divers de matériaux récupérés. L'intégration de ces choses à ses tableaux et à ses sculptures, leur place dans les installations et dans les performances, participent d'un « métabolisme » des formes, comme il l'appelle lui-même dans ses manifestes, une « digestion » qui, selon une esthétique particulière héritée des mouvements d'avant-garde²⁶⁵, laisse les manières de faire particulièrement ostensibles dans le produit artistique. Comme nous allons le voir plus en détail dans le chapitre 9 avec la création d'une installation par Meese et son équipe, ces matériaux sont animés dans le flux des activités créatrices qui ne les transforment jamais tout à fait : ils gardent un statut intermédiaire. Ils font à la fois partie de l'œuvre et tiennent pour eux-mêmes, objets-images égarés là, montrant l'absurdité de la situation, des traces laissées visibles de leur propre trajectoire matérielle ; ils sont de provocantes afférences de la contingence qui anime les actions humaines – et celle de l'artiste en particulier. Nous avons vu qu'un aspect marquant de cette conception est le respect de l'esthétique de Jonathan Meese, par un mimétisme auquel tous se prêtent de manière créative. L'économie générale de moyens que l'artiste déploie dans ses œuvres correspond à un parti-pris qui vise à secouer le spectateur en témoignant de la facticité de la situation théâtrale, laissant au grand jour les moyens artistiques : pas d'effets spéciaux, et nous l'avons entendu, pas de réalisme, mais une création marquée par l'esthétique de l'enfance et de l'art brut. En cela, elle va dans le sens de la théâtralité, un jeu dont le cadre est marqué à la fois par le dispositif de la scène, qui fait entrer les spectateurs dans une fiction tout en présentant les moyens artistiques par lesquels cette fiction est bâtie.

Durant ces réunions de conception avec Jonathan Meese, la formule magique qui condense un trait marquant du style de son travail scénographique est la suivante : « exactement comme ça ». Cela rappelle l'adage selon lequel « lorsque le sage montre la lune du doigt, l'imbécile

²⁶⁵ On peut notamment citer Duchamp et ses *ready-made*, mais également Brecht, à nouveau, avec son esthétique du désillusionnement et du “*unheimlich*”, ou encore le mouvement Fluxus.

regarde le doigt. » Quand Marlies lui présente par exemple un sachet de mousse synthétique utilisée par les architectes pour représenter les arbres sur leurs maquettes, il désigne ce que Marlies lui montre effectivement dans sa main, c'est-à-dire le sachet translucide rempli de mousses, et non les mousses elles-mêmes. Il désigne de l'index : ça exactement. Il joue, pour reprendre Isabelle Stengers dans un autre contexte, sur un « malentendu affirmatif²⁶⁶ » : il voit « autre chose » dans ce qu'on lui montre, et il maintient ce qu'il voit, même s'il sait que ce n'est pas ce qu'on voulait lui faire voir. Cette texture. Cette image. Non pas juste la mousse en question, mais cet aspect translucide d'emballage industriel, pris avec la mousse représentant la matière organique vivante. En grand, vingt-cinq fois plus grand. Ce parti pris lui permet de s'appuyer sur son savoir-faire de plasticien en opérant une translation de l'échelle de la main à celle de la scène – attitude qui a évidemment ses dangers et ses coûts – s'appuyant sur son « regard » spécifique, une capacité de « vision professionnelle²⁶⁷ ». Dans le même temps, Meese se montre ouvert aux contraintes matérielles que lui fait remarquer la scénographe – si cela n'est pas exactement comme cela, ce n'est pas grave non plus : cela serait à nouveau prendre la chose trop au sérieux, trop exactement. Cela ne serait plus jouer. « Exactement comme ça », c'est donc une posture très souple de respect envers ses collaborateurs ainsi qu'une acceptation des contingences, qui relève de la cueillette de choses plus que de l'ingénierie conceptuelle, une ondulation dans un écosystème d'images et de manières de faire. L'artiste s'y déplace avec respect – ramasseur plus que cultivateur, emplissant son « panier à provisions » au fur et à mesure des sessions.²⁶⁸

Le modèle est donc prêt pour la présentation : les membres de l'équipe font les derniers préparatifs avant le voyage pour Bayreuth. Les dessins des costumes sont préparés. Le modèle, démonté à nouveau, préparé pour être présenté. Les photos sont prises à nouveau avec les tout derniers éléments, avec la bonne lumière. Les dessins techniques sont dessinés et envoyés. La rencontre avec la direction du festival est une livraison : celle du « concept », à la fois artistique et technique. Il s'agit à présent de faire la liaison avec le théâtre lui-même et avec ses porte-

²⁶⁶ « *Affirming misunderstanding* », Isabelle Stengers, « The Cosmopolitical Proposal ». In *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Bruno Latour and Peter Weibel (eds.). Cambridge, MA: The MIT Press, 2005, p. 189.

²⁶⁷ « Through the structure of talk in interaction members of a profession hold accountable for, and contest, the proper constitution and perception of the objects that define their professional competence. » voir l'article de Charles Goodwin, « Professional Vision », *American Anthropologist* 3, n° 96 (1994): 606-633. p. 606.

²⁶⁸ Pour une réflexion sur l'acte de création d'histoire comme un remplissage patient et prosaïque d'un « panier à provision », voir Ursula LeGuin, « The Carrier Bag Theory of Fiction. » In Cheryl Glotfelty, Harold Fromm (dir). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literacy Ecology*. Athens, Georgia, University of Georgia Press, 1996. 149-154.

parole. Traditionnellement, il s'agit pour l'équipe, à ce point de la production d'un spectacle, de s'asseoir avec eux « autour d'une table », comme ils disent, pour discuter de la manière dont les éléments vont être adaptés à l'espace pour lequel il a été conçu – tant au niveau technique qu'au niveau financier. Or nous allons voir que cette rencontre ne se joue pas comme l'équipe l'attendait : une présence trouble, une ambiance froide, un drôle d'accueil attend notre petite troupe passionnée lors de ce rendez-vous qui ne devait être qu'une formalité. Penchons-nous avant cela sur ce que nous avons appris des pratiques d'images observées durant la conception du *Parsifal* de Meese.

V — CONCLUSION – UNE ETHNOMÉTHODOLOGIE DES IMAGES : AVANCER, OUBLIER, MÉLANGER, COMPOSER DANS L'ESPACE DE LA DISCUSSION

L'observateur se trouve confronté à une véritable écologie des images en suivant le processus de conception d'une œuvre complexe telle qu'une mise en scène d'opéra. Cette écologie est familière aux personnes qui y participent : celles-ci développent des méthodes pour agir dans ce milieu mouvant. Elles obéissent à des principes sur lesquels nous allons devoir nous attarder. On pourrait commencer par décrire ce processus de production comme une chaîne opératoire : les termes « problème », « solution » étant utilisés couramment pour désigner les moments clés, on pourrait ainsi parler d'une progression par essai et erreur ; cependant, le terme de « faute » [*Fehler*], dénotant une dimension d'exigence morale dans les situations de création, est également utilisé : comme si les différents acteurs avaient une exigence vis-à-vis d'une grammaire imposée par l'œuvre elle-même. Le déroulé de la narration, repris à chaque séance, fait reprendre l'ouvrage chaque fois sur le métier. Cela fait émerger les moments dans lesquels le tissu, tissu narratif, scénique et technique, donne le sentiment d'un accroc : manque de matière, souci de cohérence logique, considération sur la longueur d'une partie et l'ennui qu'il pourrait provoquer, problème dans la logistique de l'entrée et de la sortie des éléments humains et non humains sur scène, voire de sécurité – mais également une responsabilité face aux êtres qui demandent à être respectés dans leur intégrité dramaturgique et technique. Pour suivre Bruno Latour, il y aurait des conditions de félicités précises qui permettent le « passage » des êtres de la fiction – âmes des histoires bien

racontées²⁶⁹–, des êtres techniques – les trucs et astuces pour que ça « marche » –, et des êtres de la métamorphoses – les images dans le flux mental qui les charrie. Cette chaîne opératoire cyclique a pour principe de passer en revue plusieurs fois chaque moment de la création, jusqu’à ce que le passage soit opéré entre le « fait » au « vrai » – le point où la version suffisamment de densité et de cohérence pour emporter l’aval de tous.

Je parle dans les descriptions de la « version en cours » pour désigner la forme labile, mais néanmoins partagée de l’œuvre, au moment où elle est en train d’émerger – et souvent pour la désigner au moment où elle est en train de changer, de changer justement de « cours ». La version « en cours », c’est aussi celle qui « a cours » au moment où l’on parle – et l’on se dispute au sujet de la valeur de différentes options. La résolution de ces problèmes donne chaque fois lieu à de nouvelles versions, qui engagent à nouveau le cadre de l’esthétique qui vaut non seulement pour le processus de création complet – celui de Jonathan Meese, en l’occurrence – , mais également les exigences des figures qui sont engagées dans cette action à ce moment-là. Certaines de ces figures sont héritées des formes imaginées par Richard Wagner lui-même, figures qui ont elle-même possédé l’artiste au moment de la création du livret – par exemple, dans le *Parsifal*, le monde des chevaliers du Graal, antithétique à celui du magicien Klingsor, entre les deux Kundry, femme ensorcelante, et Parsifal le simple, chacune de ces figures renvoyant à d’autres œuvres, à différentes mythologies – nordique, médiévale –, mais également à des exigences propres de ces personnages dans les situations dramatiques auxquelles ils sont confrontés, eux et leurs mondes.

Ces êtres ne se manifestent pas dans l’éther d’un esprit créateur unifié et sans limites, voire sans texture, dans un esprit humain qui va imaginer *ex nihilo* pour ensuite imprimer la forme sur la matière, telle que l’imagination moderne nous présente souvent le créateur²⁷⁰. Ils se manifestent dans l’espace d’une discussion entre les êtres. Cet espace peut certes être mental à un moment donné, mais même cet espace mental a besoin « d’inspirer » les matériaux, les images et leurs propriétés pour être en mesure de créer. Le processus que nous observons, qui implique une pluralité de compétences et de personnalités différentes, n’est pas, à mon sens,

²⁶⁹ Notamment un « débrayage », double mouvement d’envoi et de recul, voir *Enquêtes sur les modes d’existence : Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte, 2012, p. 242-250.

²⁷⁰ En prenant l’hylomorphisme aristotélicien comme modèle unique de l’action humaine, ce dont Ingold, mais également avant lui et Simondon, Deleuze et Guattari, ont démontré l’inexactitude et les dangers conceptuels que celui-ci comporte – nous revenons plusieurs fois à cette référence dans le cours de ce travail, voir exposé plus précis au chapitre 10.

fondamentalement différente de ceux qui prennent place dans un « esprit individuel », si tant est que cette dernière formulation ait un sens. Toute « monade » individuelle doit en effet, pour maintenir et prolonger son individuation, augmenter son emprise sur un monde, et pour cela entrer avec lui en correspondance – ainsi donc nécessairement avec d’autres monades. Au moment de la conception, les choses sont représentées, d’une manière quasi politique, par des « porte-paroles » qui jouent à la fois leur réputation et leur capacité d’action dans les échanges : ils ont bien conscience que celle-ci leur vient du respect des êtres avec lesquels ils entretiennent un étroit commerce.

1. L’espace de la sensibilité et de l’imagination

Où travaille le scénographe lorsqu’il est confronté aux problèmes soulevés lors de ces réunions ? Où travaillons-nous tous lorsque nous sommes plongés dans le déroulé du récit technique et dramaturgique ? Nous travaillons dans un espace, celui de la version, qui est situé dans l’imagination individuelle et collective. Plus précisément, la version « en cours » est le point de recoupement entre l’imagination individuelle et l’imagination collective de l’équipe : même si chacun a des images différentes en tête, chacun assume une certaine flexibilité – relative, nous l’avons vu – sur le résultat final de ces images sur la scène. Quel statut ontologique donner à ces images évoquées au cours du processus de concept ? Pour reprendre la définition d’Emmanuele Coccia dans son enquête sur le « monde sensible »²⁷¹, posons que l’image est séparée de la chose : tout comme le reflet dans le miroir est indépendant de la personne qui s’y reflète, obéit à d’autres lois. « Le miroir, l’imagination, la surface des eaux sur laquelle nous reflétons notre image, ne nous a pas privés de notre forme : elle l’a multiplié²⁷² ». Cette définition permet d’élargir la définition de l’image à une vaste gamme de phénomènes sensibles, que l’on peut aussi appeler des « apparaîtres », appartenant autant aux espaces environnants qu’à nos imaginations : « Le sensible, à savoir l’être des images, est génétiquement différent des objets connus comme il est différent des objets connaissants : sa *nature* est différente de celle des âmes comme de celle des corps²⁷³ ». Cela permet de comprendre comment ces images passent d’un support à l’autre, se modifiant chaque fois, entre le carnet de l’artiste, la référence de l’historienne, le geste du dramaturge, la maquette de la scénographe. La circulation des images entre ces différents supports marque l’espace de la

²⁷¹ Emanuele Coccia, *La vie sensible*, Paris, Payot Rivage, 2010.

²⁷² *Ibid.*, p. 53.

²⁷³ *Ibid.*, p. 25.

conception, tout autant que sa consistance : cet espace est en effet toujours rempli d'images, qui sont à la fois médium et le contenu des échanges.

Un espace, parce qu'il est plus emprunté, plus rapide, mais aussi plus sujet à l'hétérogénéité des perspectives que les autres : celui de la discussion et de l'espace mental d'imagerie commune qu'il entretient. Pour reprendre à nouveau Coccia, le langage est la clé de la sensibilité, il est l'outil des outils, il permet d'évoquer et de travailler avec toutes les images. Manifestement, certaines opérations se déclenchent d'abord dans l'esprit d'une personne privée, qui va ensuite le communiquer au groupe. Ne pensons pas cependant, attention, que l'espace imaginaire individuel est « intérieur » – si tant est qu'un imaginaire puisse jamais être considéré « individuel ». Où situer cet espace maintes fois répété, qui semble partagé par les membres de l'équipe au moment où ils discutent et déroule à nouveau le fil de la fiction ? Où situer les idées ? Sont-elles « en l'air », ou « sur la table » ? A priori, cette question est inutile. Le processus de cognition distribuée, opérée par des consciences individuelles toujours situées et actives dans de multiples dimensions sociales, matérielles et techniques, ne peut être qu'un processus se déroulant dans et avec le monde, et sûrement pas dans la tête de quelqu'un.

2. L'espace technique de la discussion

Les recherches de E. Hutchins sur la cognition distribuée²⁷⁴ peuvent ici apporter un éclairage adéquat. Ses recherches ne portent pas sur la création artistique, mais sur un domaine qui semble à première vue bien éloigné : son livre le plus connu porte sur la forme d'intelligence distribuée entre un certain nombre d'êtres humains et de machines concourant à la manœuvre d'un porte-avion. Ces recherches ont été diffusées notamment par les chercheurs des *Science and Technology Studies*, qui eux travaillent sur des problèmes plus proches des nôtres : l'innovation et l'invention au sein de différents dispositifs expérimentaux. Or un enjeu central de ces travaux a été de montrer que les opérations et les « agentivités », des propensions à agir, sont distribuées entre les agents humains, leurs équipements, leurs techniques et manières de faire, les institutions dans lesquels l'action s'inscrit, ainsi que les choses, les « actants » avec lesquelles ils travaillent : les coquilles Saint-Jacques dans la baie de Saint-

²⁷⁴ E. Hutchins, *Cognition in the wild*, *op. cit.*

Brieuc²⁷⁵, ou encore les microbes de Pasteur, par exemple²⁷⁶. L'anthropologie de l'art se réfère de plus en plus souvent à cet héritage des STS²⁷⁷ : les opérations par lesquelles un assemblage de choses devient un objet d'art font un long parcours qui engage une vaste constellation d'acteurs²⁷⁸. Pour l'instant, nous nous concentrons sur le moment de conception collective, pour lequel la cognition distribuée de Hutchins peut nous aider à définir ce que nous entendons par l'« espace » collectif dans lequel se déroule la « version en cours ».

Prenons un cas étudié par Hutchins et Palen : la description d'une situation d'épreuve dans le cours d'une simulation de navigation aérienne²⁷⁹. Face à une fuite de carburant, un équipage aguerri doit résoudre et manœuvrer dans un environnement maîtrisé. La communication et tous les comportements qui s'y rapportent donnent une consistance à l'espace dans lequel la pensée collective devient possible, ces comportements – et les qualités sensibles qui s'y rapportent – sont le média dans lequel les « représentations »²⁸⁰ tiennent.

« The representations that are created depend on the resources available for their creation. What can be represented? How can it be represented? When a team is engaged in joint reasoning activity, communicative resources can be seen as media for creating the representations that move information around inside the system. Communicative behaviors are the representations by which a socially distributed cognitive system does its work. »²⁸¹

Nous avons vu au cours des échanges – et j'ai été imprégné au fur et à mesure de ces réunions – de ces comportements qui permettent à la cognition de prendre place, de se distribuer entre les différents métiers en présence. La prise de décision est donc déterminée en

²⁷⁵ Michel Callon, « La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc », *L'année sociologique*, 1986, n° 36.

²⁷⁶ Bruno Latour, « Pasteur et l'historicité des choses » dans *L'espoir de Pandore*, Paris, La Découverte, 2007.

²⁷⁷ Chris Salter, *Alien agency: experimental encounters with art in the making*, Cambridge, Massachusetts ; London, England, The MIT Press, 2015.

²⁷⁸ Nous y reviendront dans le chapitre 7.

²⁷⁹ Edwin Hutchins et Leysia Palen, « Constructing Meaning from Space, Gesture, and Speech » dans *Discourse, Tools and Reasoning*, Springer, Berlin, Heidelberg, 1997, p. 23-40.

²⁸⁰ Je garde ici le terme de « représentation » entre guillemets afin de contenir un risque de contagion : je ne fais pas usage ailleurs de ce concept à cause du risque qu'il présente dans le contexte actuel des sciences sociales d'une association avec un cognitivisme essentialiste : l'idée que l'esprit se restreint à une activité cérébrale et que les « représentations » apparaissent dans le cerveau après retransmission d'informations par les sens, acception du terme qui est d'ailleurs fortement critiquée ailleurs par Hutchins lui-même (voir à ce propos Edwin Hutchins, « Material anchors for conceptual blends ». *Journal of Pragmatics* 37, n° 10 (octobre 2005): 1555-77.). Cependant, la représentation au sens de « comparution » des formes, qui apparaît dans le vocabulaire de l'historien de l'art Aby Warburg, pourrait sauver ce concept dans notre démonstration : une image appelant d'autres images.

²⁸¹ E. Hutchins et L. Palen, « Constructing Meaning from Space, Gesture, and Speech », art cit, p. 24.

partie par les motifs qui leur sont disponibles dans la communication, ce qui détermine les propriétés de ce « système cognitif » :

« *The properties of the crew and cockpit as a cognitive system are in part determined by the patterns and richness of communication among them. (...) Real world decision making often involves the creation and use of the sort of complex multilayered public representation described here.*²⁸² »

La décision de ce type de système dans le « monde réel » – s’opposant ici à celle d’une décision prise dans un modèle mathématique ou plus généralement « rationnel » – implique la création et l’utilisation de « représentations publiques, complexes et multicouches ». C’est grâce à ce support commun, au travers de ce support commun toujours en négociation, que les problèmes sont résolus et que les images adéquates émergent et s’articulent entre elles. L’objectivité que supposent les termes employés par l’équipe de conception du *Parsifal* – problèmes, solutions et faute – suppose bien qu’une de ces « représentations » publiques et donc partagées soit en usage. Cette « représentation » est forcément spécifique à la situation en cours, elle vaut dans le cadre de cette conception uniquement, elle impose finalement une logique à l’action.

Au travers des conflits surgis entre des représentations diverses que l’équipe, nous voyons que cette distribution est plus complexe : l’espace de discussion commun est branché à d’autres représentations communes, qui sont évidemment d’autres espaces de discussions communes, d’autres logiques d’actions qui ne sont pas toujours compatibles.

Ces « représentations » et ces logiques sont regroupées dans le terme de « métier ». Un métier regroupe à la fois un ensemble de savoir-faire et une participation active dans l’une de ces discussions²⁸³. Prenons à nouveau le cas de la scénographie. Marlies, lors de ces passages en revue, se projette dans la situation de la scène, et elle se pose ainsi les problèmes tels qu’ils apparaissent dans cet espace aux contraintes et aux possibilités bien précises. Les caractéristiques de matériaux, solidité, résistance au feu, tout comme les longueurs et hauteurs et les marges de manœuvre, les tirants avec leur vitesse et les mouvements qui sont autorisés, tout cela entre en ligne de compte immédiatement quand une nouvelle solution est évoquée par

²⁸² *Ibid.*, p. 27.

²⁸³ Howard Becker parle de différents métiers qui entrent en « conversation » *Les mondes de l’art (1982)*, *op. cit.*

l'artiste ou par un autre membre de l'équipe. Le talent d'un ou d'une scénographe passe notamment par la plasticité qu'il parvient à donner à cet espace, par la connaissance des éléments techniques, mais également par l'expérience et l'imagination, la mise au point de trucs qui permettent de détourner certaines contraintes par des moyens inattendus – moyens qui s'offrent à elle comme « prises » pour l'action – pour ménager les effets escomptés par l'idée proposée. Les prises qui s'offrent pour l'action offrent également des idées d'effets : ainsi, la scénographe, lorsqu'elle crée, met la scène et tout l'appareil technique des ateliers, des techniques et de son vocabulaire esthétique au travail, se mouvant dans un monde de matérialité vibrante pour élaborer des idées dramaturgiques qui intègrent déjà toutes les contraintes techniques – les contraintes deviennent alors des opportunités d'actions. Elle injecte alors – avec plus ou moins de félicité – dans la discussion commune, qui se trouve donc connectée avec ces autres discussions plus lointaines. Le métier de costumier suit des logiques similaires, les contraintes ayant cette fois-ci trait à la mécanique du corps du chanteur, à la propriété des tissus et des divers matériaux qui entrent dans la composition des créations – matériaux sensibles qui sont eux aussi inspirants. Le système cognitif commun est donc constitué au cours de la discussion, dans sa performance et par les représentations complexes qu'elle met en place, mais il est également distribué entre les représentants des différents « métiers » qui sont eux-mêmes des passages vers d'autres espaces communs qui agissent de manière symbiotique sur le processus de conception.

3. Un dispositif hybride de captation et de circulation d'images

La description ethnographique permet donc de constater que cet espace d'activité collectif est immanent à la discussion en cours, mais il est également branché à d'autres espaces, vaste réseau d'informations et de présences. Ainsi, ce sont toutes les contraintes techniques, institutionnelles, dramaturgiques – liées à la fiction et à son expression scénique – qui sont convoquées simultanément dans chaque discussion. Le public pour lequel l'œuvre est conçue est lui-même un espace de discussion important auquel cet espace est raccordé : le public auquel on veut plaire, celui à qui l'on veut déplaire – les wagnériens, ou une certaine image que l'on a d'eux.

Les images qui viennent collectivement à l'esprit dans ce cadre sont visuelles, pour beaucoup : les évocations partagées construisent une scène, petit à petit. On peut dire ensemble : quelle image ! « *Was für ein Bild !* » La force de l'image dépend aussi de l'endroit

où elle advient, de l'espace dans lequel elle va apparaître : durant la présentation devant la direction à Bayreuth ou encore sur la scène du *Festspielhaus*. Ces images ne sont pas seulement visuelles, mais aussi acoustiques, et les autres dimensions de l'expérience sont évoquées lorsqu'elles sont pertinentes - lorsque le problème guette, par exemple. Ainsi, le costumier parlera de la sensation corporelle du chanteur ou de la chanteuse dans un costume inhabituel ou dans une posture difficile. Le plus souvent impossible à distinguer clairement du problème technique, le problème esthétique est abordé dans les mêmes termes : des problèmes d'atmosphères, des problèmes de narration – dans l'un, dans l'autre, toujours, on est ramené à la question des images. Il existe des fautes reconnues comme plus purement dramaturgiques. Pourtant, il serait erroné de distinguer le travail du scénographe, et les processus matériels de production de la scénographie, des processus de travail du dramaturge.

Le rôle du dramaturge est ici clé : il est maître de la parole, et son autorité est inscrite dans le dispositif même du filage. Il compose les images en modulant le rythme avec lequel celui-ci se poursuit, il se souvient ou il oublie différents éléments selon son sentiment, laisse des plages de flou pour laisser libre des espaces afin que d'autres élans puissent avoir lieu plus tard : « on ne peut pas résoudre tout toute de suite », il y a besoin de laisser le temps aux versions de prendre leur cours. Pour qu'une solution soit adoptée, il faut que l'énoncé remplisse un certain nombre de conditions – des conditions de félicités, selon les termes d'Austin²⁸⁴. Ainsi, lorsque les tours de parole se succèdent, l'action à distance et dans l'espace virtuel d'une scène imaginée ensemble se passe en même temps. En termes d'actes de parole, entre la scène de la discussion ici, celle du modèle et celle de Bayreuth, les conditions de félicités du passage des « êtres de la fiction » sont donc plus complexes qu'on ne l'avait imaginé : elles jouent toujours sur plusieurs tableaux, en couches multiples. Des méthodes sont développées ensemble pour aménager cet espace commun, y capter les images et composer avec elles une version valable, valide et valeureuse.

²⁸⁴ J.-L. Austin, *Quand dire, c'est faire* (1962), Paris, Seuil, 1991.

CHAPITRE 6

LE DÉNOUEMENT DU *PARSIFAL* DE MEESE

I — LA PRÉSENTATION DU CONCEPT : UN SPECTACLE RÉUSSI DANS UNE AMBIANCE ÉTRANGE

1. Accueil et introductions

Bayreuth, le 6 juillet 2014. Les membres de l'équipe arrivent la veille ou tôt le jour J pour la présentation du concept devant la direction, un moment attendu avec une certaine fébrilité. Wolfgang m'héberge pour ce court séjour. En tant qu'assistant sur le *Lohengrin*, il a loué une chambre pour l'été chez l'habitant. Le matin, j'arrive avec lui à l'accueil des *Festspiele*. Il montre son badge, et on m'imprime un badge temporaire. Je ne suis pas sur la liste, un appel est donc fait sur ma demande au bureau de Peter Emmerich, le directeur de la communication, grâce auquel j'ai été invité à participer à la présentation. Nous prenons le petit déjeuner à la cantine. Celle-ci dispose d'une terrasse agréable avec de grandes tables, entourée de beaux arbres. Wolfgang décrit pour moi la scène qui se déroule autour de nous : les membres de l'orchestre prennent en même temps que nous leur premier repas de la journée. Nous sommes en pleines répétitions, et même si le festival n'a pas encore commencé, la maison est déjà en pleine action. Chacun s'assoit par groupe d'instrument, m'explique-t-il : ici ce sont les violons. Là les violoncellistes, et ici les trompettes. Et les chanteurs gays sont entre eux, il y a ainsi des réseaux qui se reproduisent à l'intérieur de l'institution. Nous avons peu de temps, je me brûle la bouche en buvant mon thé. Wolfgang est « toujours à l'heure », aussi partons-nous en direction de la salle avec un peu d'avance.

Quand nous arrivons dans la salle, nous sommes les premiers. Il s'agit d'une salle de répétition, m'explique Wolfgang, une pièce d'un grand volume avec du parquet. Des moniteurs sur les murs, de grandes bannières « *Bayreuther Festspiele* » rappellent que dans cet endroit

sont données les réceptions, notamment celle donnée en l'honneur de la chancelière, lors de l'ouverture, et le festival ouvre toujours sur une première. Aujourd'hui, les chaises sont organisées en demi-cercle. La maquette est déjà installée à gauche de l'écran, Marlies est arrivée la veille. Les techniciens sont en train de brancher le projecteur. Il s'agit de l'équipe vidéo, celle qui sert aussi pour les *live podcast*, me dit Wolfgang. Deux caméras sont sorties de leurs étuis, une grande et une petite – cela n'était pas attendu, la permission de photographier et de filmer ayant été refusée par la direction à l'équipe de J. Meese. Le nouveau directeur technique intérimaire, l'ingénieur suisse Andreas von Graffenried, est le chef d'orchestre de la préparation des lieux. Ils échangent quelques mots au sujet des pièces qui sont exposées. J'entends l'injonction du chef à son équipe, dite assez haute pour que tout le monde entende : « Pas de commentaire sur la dimension artistique » [« *Keine Kommentar über die Kunst* »] – on y décèle une pointe d'ironie, comme s'il répétait une consigne générale qui a été donnée à tous. Puisque l'équipe se fait attendre, je propose à Wolfgang d'aller saluer Peter Emmerich, le directeur de la communication du festival. J'ai eu avec lui un long et sympathique entretien au début de l'enquête, et si j'ai pu me faire inviter à assister à la présentation, c'est uniquement grâce à lui. Cela fait longtemps que je ne l'ai pas vu, mais nous avons échangé par email dans les jours précédents. Nous arrivons devant la porte de son bureau, je toque. Il nous prie d'entrer : le bonhomme cordial avec ses lunettes épaisses me paraît familier : « Peter ! » « *Ach, Maxime!* » Il nous explique qu'il est en train de lancer les impressions des livrets pour la saison. Ensuite arrivera le travail avec la presse – il a beaucoup à faire. Je lance un regard à travers la pièce. Les tables sont encombrées de piles de papiers divers. Il s'excuse, disant que tout ça n'est pas beau – avec mon œil d'ethnographe des techniques, je lui dis que si, que c'est du travail, que c'est beau justement, du travail en train de se faire et ça fait toujours un certain désordre. Il parle avec Wolfgang de la préparation du *Lohengrin*. Nous lui disons que nous sommes très excités de la présentation qui vient. Je lui demande si nous serons nombreux : il dit que non, qu'il n'y aura que quatre ou cinq personnes de la direction, pour un premier contact cela sera suffisant. Il me dit que la caméra est là pour filmer les détails.

Doris arrive avec le reste de la troupe. Marlies commence à s'activer autour du modèle. Les bandes de tissus peintes par Jonathan pour la grande transformation ont été accrochées sur un grand rideau de velours qui couvre un mur entier de la pièce. Avec Doris, nous déroulons et accrochons le second set de bandes de tissus, la seconde transformation, peinte il y a quelques jours, avec l'aide de Wolfgang. Après quelques minutes, l'équipe des *Festspiele* arrive dans la pièce : Katharina Wagner, la chef costumière, le directeur technique, qui était déjà là tout à

l'heure. Herr Sense, le nouveau directeur financier, est également présent ainsi que Éva Pasquier-Wagner. Cette dernière reste discrète, chacun la salue puis elle s'installe au troisième rang. Trois personnes constituent l'équipe technique chargée de filmer la présentation : une caméra pour l'ensemble, une autre pour les détails. Une table a été prévue pour la prise de notes, elle est occupée par des sacs et autres affaires de l'équipe. Au lieu de demander à déplacer les affaires, le directeur technique et son assistant déplacent une autre table pour que ce dernier s'y assoie. L'assistant du directeur technique sort un document à entête officiel des *Festspiele*, qui porte, déjà imprimée, la liste des participants. Il est chargé de rédiger le « *Protokoll* », compte rendu officiel de la séance. Nous sommes tous installés en demi-cercle, l'assistance est mélangée entre l'équipe des *Festspiele* et la nôtre. Il y a un moment de flottement, tout le monde est assis, mais personne ne prend la parole. Pas de mot d'accueil : tout cela semble assez spontané, sans protocole formel.

Jonathan est donc prié par sa manager de commencer la présentation. Il se lève, avec un air un peu timide se place devant l'assemblée dos à l'écran de projection. « Je vais vous dire rapidement ce que Parsifal représente pour moi. » En quelques phrases, il résume la démarche : Parsifal est pour lui synonyme d'art, d'enfance, d'innocence. Il ne connaît pas le monde de la culture. Celui-ci lui est étranger. Il pénètre en ce monde. Et cette société s'est bâtie des règles qui ne lui permettent pas de vivre. C'est un cercle vicieux dans laquelle elle s'est enfermée. Parsifal arrive pour remettre l'évolution en route [« *bringt Evolution ins Spiel* »]. À la fin, l'art gagne, le futur est à nouveau possible grâce à lui. La culture est quelque chose qui précisément est « *gezüchtet* », cultivée ou développée, alors que l'art est l'état pur, cru, naturel. Il n'est pas mâché, mastiqué. L'art est le matériel brut dont est fait l'avenir [« *Kunst ist das roh Material, aus der Zukunft gemacht ist* »]. Il s'agit de libérer le futur.

L'assemblée reste placide : Jonathan parle pour ainsi dire sérieusement, sans signaler la moindre plaisanterie. Il n'est pas accoutré dans son costume Adidas habituel, il porte une chemise marronne sur un pantalon de velours noir. Jonathan retourne s'asseoir, c'est Henning, en tant que dramaturge, qui prend la parole à partir de sa place dans le cercle. « On va maintenant passer à la présentation », dit-il. Il est brièvement discuté de la manière dont on va procéder. Est-ce qu'on montre les costumes en même temps ? Ou est-ce qu'on regarde d'abord la scénographie puis ensuite les costumes ? Henning tranche, la seconde option est choisie.

2. Acte I

La première image arrive à l'écran : il s'agit du premier rideau : « *KEINE ANGST* », « Aucune crainte ». Henning fait un commentaire en quelques mots, un trait d'humour sur le fait que ce message s'adresse aussi à l'auditoire présent, qui reste silencieux. Le directeur technique prend la parole pour poser des questions sur la nature du dispositif technique envisagé pour produire cet effet. Marlies se lève pour répondre, elle se rapproche de l'écran. L'effet doit être celui d'une combustion. La parole passe rapidement entre Henning et Marlies, qui précisent ensemble l'effet attendu et les solutions techniques imaginées. La chef costumière demande si le rideau devra être remplacé par un neuf à chaque fois. A priori non, dit Marlies. Elle répond de manière évasive, le procédé doit encore être abouti. Mais cela ne semble pas poser de difficulté majeure. Faut-il que le rideau soit transparent ? demande Graffenried, non répond Marlies. Elle passe alors à la description du « marteau de Thor », une forme imposante qui pend sur un côté. C'est Marlies elle-même qui reprend les mots de Jonathan : le marteau de Thor représente le monde qui est autour, qui continue en dehors de la feuille de papier qui représente l'art. La « feuille blanche », élément scénographique le plus imposant de cet acte, est alors décrite : Graffenried s'enquiert du matériau qui en constituera la surface. Marlies lui répond que celui-ci devra être mat. Le dialogue continue, sans beaucoup d'animation, le directeur technique s'assure qu'il comprend bien au fur et à mesure, manifestant son approbation quant à la faisabilité technique par quelques mots discrets. Nous arrivons à la spirale : Marlies explique que celle-ci tombe soit « automatiquement », soit elle est déposée au sol par des personnes. Pour la faisabilité technique de l'option « automatique », Marlies pose la question. Katharina Wagner explique qu'il est à son avis toujours possible de faire quelque chose, avec des attaches magnétiques commandées à distance par exemple, mais, en gros, que ça coûtera plus cher. On pose la question à Jonathan. « Ça m'est égal », dit-il, ça n'a pas d'importance. « Dans ce cas-là, il faut juste compter » dit avec un peu d'humour Katharina, en sous-entendant que la solution la moins onéreuse sera retenue.

De nouvelles questions sont posées autour de la feuille de papier, à savoir, comment celle-ci sera animée. Marlies explique le système d'accroche de la feuille, dont un coin est soulevé pour former une structure verticale. Le concept fonctionne bien « à l'échelle du modèle », ajoute-t-elle. La fonctionnalité matérielle du modèle est prise à témoin du réalisme de la version réelle qui est en train d'être « mise en technique ».

Kundry apparaît, dit Henning. Ici, c'est pareil : on parle de trois Kundry, une poupée, une vraie et une peinte, qui apparaîtraient brièvement avant de disparaître pour laisser la Kundry unique sur la scène. Aucune réaction dans l'auditoire. La description continue avec le tableau suivant : les plantes commencent à pousser, à sortir des interstices de la feuille origami. « Y aura-t-il une possibilité de positionner exactement ces « plantes » ? demande le directeur technique. Les détails techniques sont évalués, des questions précises sont posées sur la manière dont les choses vont se passer sur place. Les deux caméras continuent d'enregistrer la scène sous deux angles différents. Arrivée de Parsifal, qui arrive dans le monde à travers ce dispositif de feuille-origami. Jonathan Meese est mobilisé pour dire quelques mots de temps en temps, Henning se tourne vers lui pour lui demander de s'exprimer sur la signification de tel ou tel élément. Le cygne est décrit d'abord par Marlies comme un « faux origami », en mousse. Celui-ci sera construit par l'artiste, il doit être très léger. La chef costumière demande si l'objet est en papier et si un nouvel objet devra être détruit à chaque représentation – le coût de l'opération serait très différent. Marlies répond que non : une ligne le retiendra, qui descendra très vite, mais qui le retiendra suffisamment pour que le précieux accessoire en sorte indemne, soir après soir. Arrivée de Parsifal : celui-ci porte des drapeaux, comme le montre Jonathan Meese, qui va chercher pour cela un bloc avec son propre dessin. Andreas von Graffenried se lève pour aller allumer les lumières néon de la salle, afin que l'on voie bien le dessin, puisque nous étions dans la pénombre. Il n'exprime aucune émotion, obéit à une injonction technique : la visibilité doit être correcte. Nous revenons ensuite à la présentation PowerPoint, le directeur se lève à nouveau sans un mot pour éteindre les lumières.

Nous arrivons à la transformation, c'est un point crucial, au vu de l'investissement financier nécessaire à la réalisation, et au vu de l'investissement personnel de l'artiste qui devrait en faire une fresque immense : Marlies présente le système ainsi que la toile peinte, accrochée aux rideaux qui bordent la salle. L'assemblée tourne la tête et contemple quelques secondes les bandes d'étoffe, qui sont à une dizaine de mètres, comme pour faire état d'avoir enregistré cet élément, qu'ils ont déjà pu regarder avant de prendre place. La transformation est présentée en plusieurs images successives, pour en simuler l'effet. Pour être bien sûr, le directeur technique demande : et derrière, on est en train de changer les décors c'est ça ? Oui répond Marlies. Et où va le tissu ? On n'a pas d'espace de stockage sur les côtés ! Il va sur des rouleaux, répond Marlies, un peu évasive encore une fois. Pamela, championne de cette idée depuis le début, prend alors la parole : « A l'origine, c'était Böcklin qui devait peindre ce décor dans la mise en scène originale du Parsifal, mais ça n'a pas été possible. » Elle explique dans avec son accent

américain chantant, tout en restant assise, que cet effet est inspiré de la mise en scène originale. Pas de réaction de la part de la direction.

Nous passons donc à la suite, toujours sans commentaire de leur part ; la photo suivante montre le set avec son troisième tableau. En même temps, Marlies change le modèle le plus vite qu'elle peut, pour suivre, le modèle étant toujours disponible en plus des images projetées au cas où la démonstration le nécessiterait. La « feuille blanche » est montée et devient une « surface » de l'eau. Le directeur réagit, il y voit un problème : si cet élément doit rester suspendu au-dessus du plateau, il va falloir que des renforts métalliques en assurent la solidité, ce qui va nuire au côté aléatoire des plis de cette surface. Il suspecte la structure d'être dangereuse. Marlies essaye de le rassurer, en évoquant la solidité de l'étoffe et la légèreté relative de l'ensemble, contreplaqué collé sur une toile épaisse. La question suivante porte sur la provenance des éléments qui sont présents sur l'image : « d'où viennent les choses ? » Les problèmes logistiques liés aux changements de tableaux sont projetés mentalement – le plateau et les halles de stockages sont à quelques dizaines de mètres, et avec les répétitions, les intendantes et le directeur technique y sont quotidiennement plongés durant cette période. « Les choses sont apportées sur scène par les figurants, durant la transformation », répond Marlies. Ce sont leurs objets de cultes, rajoute Jonathan. « Et d'où vient la *Rhönrad* ? » : l'élément domine tous les autres par sa grande taille, filiforme, mais néanmoins massive. Elle sera roulée sur la scène puis assurée par le bas. Le directeur tique : « ça me semble dangereux ». Et il n'y a pas de stockage sur les côtés ! rappelle-t-il, comment voulez-vous la rouler ? En la faisant arriver par l'arrière, lui répond-on. Katharina Wagner fait un premier commentaire esthétique : c'est beau. Le tout est de trouver une place pour les éléments, rappelle-t-elle.

Nous avançons à l'image suivante, le tableau dans lequel le Graal apparaît. Une autre question vient de la directrice des costumes, qui s'occupe aussi des accessoires : « Comment les choses qui viennent d'apparaître vont-elles être portées sur scène ? » Elles sont apportées par le chœur, répète Marlies. Une autre question est posée par rapport au sol sous le Graal. Marlies répond qu'il s'agit d'une surface couleur argent vieillie, avec un centre en miroir, et que celle-ci pourra être déroulée comme un tapis. Cette réponse semble satisfaire le directeur technique. On lui repose la question : quelle hauteur fait cette *Röhnrad* ? Six mètres, répond-elle. Dans ce cas, on ne peut pas la rouler, lui est-il affirmé. La costumière repose la question des objets qui sont apparus : quels poids font ces objets ? « Ils semblent durs, ils vont donc peser leur poids. » Quatre techniciens risquent de ne pas suffire. Katharina opine et rajoute :

oui, le fameux crocodile du Ring de Castorf, même s'il a été bâti pour être très léger, demande six techniciens pour arriver sur scène. Le directeur répond et prend le parti de la scénographe : il faudra de toute façon qu'ils soient construits dans un matériau léger... et ils seront vides. La solution technique semble émerger dans l'interaction entre les membres de la direction, cela est encourageant. Cependant, le directeur reprend pour conclure sur ce tableau : on ne peut pas suspendre au-dessus de la scène des pièces aussi grandes attachées par du tissu. Il faudrait que ce soit en acier, et ça nuirait à la forme. Il faut penser au pire, s'il y a un incendie par exemple, si la structure prend feu. « C'est mon rôle de penser à tous ces cas de figure. Ça me semble impossible en l'état. La faisabilité est en question : on pourrait la stabiliser, mais cela réduirait la mobilité qui fait tout l'effet de cette idée scénographique. Marlies ne réagit pas, elle a bien pensé à ces cas de figure et elle sait que cela devra faire l'objet de pourparlers futurs.

Un petit temps de silence, à nouveau chacun semble être absorbé dans des pensées, des images, des choses à dire – peut-être aussi des choses à ne pas dire. Le scribe assistant et moi-même continuons à écrire furieusement sur nos feuillets et carnets respectifs. Henning reprend la description du tableau : il décrit la prise de courant qui relie le masque de Titurel au Graal, qui apporte du courant au Graal. Il n'y a plus de question : « alors, rideau », dit le dramaturge : un écran noir apparaît.

Une pause est décidée : Andreas lève un peu la voix : pour ceux qui ont soif, il y a de l'eau en bouteille. Andreas vient voir son assistant : « Tu n'as probablement pas réussi à saisir tous les échanges ? » « Si si, j'ai tout ça aussi », répond-il « Très bien, c'est toujours le plus intéressant, je trouve » dit le chef. La porte de la salle est ouverte, Jorge puis Jonathan vont prendre l'air à l'extérieur. Jonathan est rejoint par Éva Pasquier-Wagner. Ils conversent avec une humeur joyeuse. Doris et Marlies s'occupent de la maquette qui a à peine été regardée.

3. Acte II

La pause est finie : nous reprenons nos places et Jonathan dit à nouveau quelques phrases d'introduction. Le concept principal de cet acte est le « *Mutterkorn* », l'ergot de seigle ; il est présenté d'abord par Jonathan puis par Henning, qui reprend l'histoire en citant le LSD et Hoffman, tout en expliquant le lien avec le psychédélisme et l'occultisme. Pamela est assise à côté de Henning, elle lui glisse qu'il faut mentionner la structure temporelle du concept. Henning reprend : le premier acte se passait du temps de l'écriture de Parsifal par Richard Wagner. Le second se passe pendant la guerre, pendant la montée du national-socialisme. Il

ajoute, « c'est pour que vous ayez une idée de quand ça se passe ». L'image sur le projecteur suscite une première question technique du directeur. Ses questions sont toujours concrètes, d'ordre logistique cette fois : comment arrivent les champs ? Quelle est leur densité ? Marlies dit qu'il y a environ cinq cents brins dans le modèle. Ils prennent note. Mais comme le rajoute Jonathan, il va falloir retravailler ça pour qu'il y ait de l'espace afin que le chœur puisse déambuler, on doit aménager des « îlots » libres sur la scène. Le directeur explique : il y a un problème de stockage des éléments pendant toute la durée des *Festspiele*. Il s'agit de savoir où et comment ces éléments pourront être stockés. Ces éléments lui semblent massifs, il va falloir trouver une solution.

Le changement de tableau déclenche d'autres questions logistiques. Apparition de la miche de brioche : « est-ce qu'elle est bien cuite ? » demande, pince-sans-rire, le directeur technique. Oui, celle du modèle a bien été cuite par Marlies, lui répond Doris sur le même ton. L'atmosphère se détend un peu. « La cuisson du pain se fait le matin en ce moment », continue sur le même ton le directeur, « pour le petit-déjeuner », simulant la prise en compte de la donnée technique du timing de la cuisson de cet accessoire. On se concentre alors sur l'apparition de cet objet. Il surgit d'une trappe mobile aménagée dans la feuille. Il faudra qu'il soit plus petit au moment où il passe cet endroit, constate K. Wagner. Il faudrait donc qu'il se gonfle ensuite. Pamela se lance alors soudainement dans une explication sur l'importance du tonneau et des étapes dans l'augmentation de la conscience de Parsifal. Après un petit flottement à nouveau, Andreas dit qu'il n'a compris qu'à moitié, mais que pour l'instant ça lui va, c'est « ok ». La directrice reprend à propos de la brioche : le matériau doit être mou, avec probablement un tissu qui le recouvre, tissu qui doit être flexible. Il y a des limites à ne pas dépasser, mais cela semble bien, dit-elle. Une discussion s'engage sur la nature exacte du matériau. « La réalité s'en va lentement », dit K. Wagner au directeur technique. L'ambiance est devenue plus légère après cet épisode.

L'étape suivante s'inscrit sur l'écran : on arrive à la scène de la lance. Toujours à l'affût des dépenses inattendues, comme pour parer à d'éventuelles mauvaises surprises, Katharina Wagner demande si des artifices techniques seront sollicités. « On n'est pas encore décidé sur la solution » explique Marlies. On explique que la lance pourrait juste changer d'aspect d'un acte à l'autre. Mais en tout cas, rassure Henning, pas d'effet coûteux. « Ça ferait un peu idiot », continue Henning. Katharina W. : « Je comprends ». Et les drapeaux, demande-t-elle, est-ce qu'ils arrivent à un moment donné, est-ce qu'ils poussent de la montagne ? Non, les drapeaux

sont toujours là. C'est minimal, la rassure-t-on. Katharina Wagner explique à nouveau pour la lance, que les choses soient au point : si l'effet de la lance doit coûter du temps et de l'argent, alors il faut en parler maintenant. Non répond Henning, dans tous les cas ça ne sera pas comme ça. Et pour la couleur du ciel ? Jean est appelé à parler : nous passons à l'anglais. Il explique qu'il avait prévu au début d'utiliser un film noir, mais avec cette couleur bleu clair ça va être très difficile. Andreas prend la parole : j'ai juste besoin de savoir si je dois débarrasser l'arrière de la scène pour faire un éclairage par-derrière. Ça dépend du matériau explique à nouveau Jean, si c'est opaque on éclaire par devant, et c'est ce qu'on a prévu de faire. Donc non, il n'y a pas à prévoir derrière. La question est de savoir si ce matériau est présent dans les réserves : il faut qu'il soit à la fois blanc et opaque. Il semble qu'il n'y ait pas ça en stock. Il y a du blanc, mais il sera alors nécessaire de l'éclairer par-derrière. « *It's up to you to say artistically, but it's up to me to say no.* » « *My question is, do we need ten meters at the back to do a perfect lighting or not.* » « *If we choose a material lit from before, you can keep things behind.* » « *OK so I can keep the wheel on the floor behind* », répond le directeur technique, qui a en tête, on le voit, la gymnastique nécessaire au fonctionnement de l'appareil technique en coulisse. « Mais si c'est avec dix mille lumens, ça ne marche pas. » « Peut-être avec une surface de "film fantôme" », dit le directeur avec un humour froid, qui signale ainsi que la solution adéquate n'a pas été trouvée. On continue donc à parler du rideau, du film, du matériau à utiliser, du budget, avant de refaire une pause.

Eva Wagner vient me voir, elle m'a vu prendre des notes et elle ne me connaît pas. Nous nous serrons la main et je me présente. J'explique que je suis ethnologue, que je travaille avec Jonathan Meese et que je suis en même temps assistant, que j'accompagne la création du spectacle, à la fois du côté de l'artiste, mais aussi du côté du public : je suis membre du Cercle Richard Wagner de Paris. Elle connaît Madame Benoit, la présidente me dit-elle. Oui, Annie Benoit, je la connais aussi. D'ailleurs, je viens cet été avec un ami du cercle pour assister au *Lohengrin*. Je voulais l'accompagner, pour observer. J'ai proposé de payer la place évidemment. Mais au moment de payer il m'a dit que non, que ça devait être parfait. Cela fait rire Éva Pasquier-Wagner. Cela me la rend tout à coup assez sympathique. Elle me demande comment se passe l'activité du cercle, me demande si je suis allé à leurs réunions. Je lui dis que oui, que j'ai été reçu très gentiment – que le lecteur soit rassuré, je vais décrire ces épisodes dans les chapitres suivants. Elle me demande où je suis inscrit en thèse, je lui dis que je suis à l'EHESS en ethnologie, mais aussi à la FU de Berlin en études théâtrales avec Matthias Warstat. Elle semble agréablement surprise, elle le connaît – il a co-organisé un colloque au

Festspielhaus quelques années auparavant.²⁸⁵ Elle me demande aussi où j'ai travaillé avant. Je sens que par cette question, elle essaie de savoir si je pourrais être attaché de presse. Mais je la rassure en lui racontant la vérité la plus plate. Je lui dis que j'ai travaillé avant comme chargé d'études dans différents instituts, mais que je me concentre maintenant sur mes recherches académiques. Je change de sujet, lui fais remarquer les caméras et je demande si les enregistrements restent en interne. « *Ja, um Gottes Willen* » – « oui, pour l'amour de Dieu ! » s'exclame-t-elle. Elle ne me précise pas, par contre, à quel usage les enregistrements sont destinés.

4. Acte III

Nous reprenons après dix minutes précisément, chacun se rassoit à sa place. On éteint à nouveau les lumières, replongeons dans la pénombre, je m'accroche à mon stylo, mon camarade de prise de notes également. Sur l'écran apparaît l'image du premier rideau qui porte le chiffre « 2023 ». Henning explique qu'il s'agit d'une date centrale dans l'art de Jonathan. Jonathan rajoute quelques mots : 2023, cela désigne le futur, ce n'est pas une date particulière. En tous cas, il y a un rideau – puisqu'on le comprend de mieux en mieux, c'est l'aspect technique qui les intéresse le plus. Ensuite, l'explication du tableau apparaît : un huit horizontal qui représente l'infini, l'un des symboles préférés de Jonathan Meese. Il est en branches tressées, comme les palissades élaborées dans les tranchées de la guerre de 1914 – une image de ces tressages a été largement diffusée dans la presse pour une exposition du centenaire, référence est donc faite aux tranchées en espérant que celle-ci leur est également parvenue. Tout est surdimensionné ? demande à nouveau l'accessoiriste. Oui, lui répond-on en chœur. Ce « huit » posé horizontal fait deux « nids ». Henning attire l'attention du public sur le nid de droite. Des œufs y sont visibles : on dirait qu'ils sont « préhistoriques ». L'un d'eux est ouvert. Cela « parle » d'un animal qui va peut-être revenir, c'est inquiétant en tout cas. Kundry serait éventuellement dans le nid. La lumière perce à travers la feuille, la même feuille-origami qui est là à nouveau. « Le reste est noir ». Les deux nids s'ouvrent sur les deux côtés en tournant. Il y a là un bol rituel pour la scène du lavement des pieds – élément christique qui reste finalement dans la version présentée, et une couronne. Parsifal se repose dans l'un de ces nids une fois qu'il est entré en scène. Survient alors la seconde grande transformation inspirée de

²⁸⁵ Ce colloque a eu lieu du 20 au 22 août 2009. Il a fait l'objet d'une publication : Clemens Risi, Matthias Warstat, Robert Sollich, et Heiner Remmert. *Theater als Fest, Fest als Theater: Bayreuth und die moderne Festspielidee*. Leipzig : Henschel, 2010.

celle de Wagner, avec les fresques immenses peintes : cette fois, ce sont des mots qui sont peints, avec un effet de transparence. Henning désigne de la main ces pièces, qui sont toujours épinglées au rideau, nous invitant à regarder pendant quelques secondes les pièces qui sont à une dizaine de mètres. Pas de réaction. « La toile doit cette fois passer de gauche à droite. » Toujours rien – l’aspect technique a déjà été discuté, ce n’est pas étonnant. Nous passons donc au deuxième tableau de l’acte : « les mêmes objets sont présents, mais détruits par le passage du temps. » « Ils ont une autre fonction, ils sont devenus vraiment des objets de culte ». Titurel, le père du roi du Graal, est dans une tombe « qui ressemble à l’un de ces interrupteurs en plastique gris que l’on trouve dans les caves » – à l’échelle du modèle. « Est-ce qu’on met le chanteur dedans ? » blague le directeur. « Ça n’est pas nécessaire, mais peut-être que ça rajouterait quelque chose » répond Henning sur le même ton.

Henning relance l’artiste pour qu’il embraye : « Dis-nous quelques phrases à propos du Graal, Jonathan ! » « Le Graal représente le culte, le mythe. Dans les contes de Grimm, le mythe et le culte, ça passe encore, mais dans la réalité ça n’est pas bon du tout. » Franz, le second assistant, qui est en train d’éclairer le modèle avec une lampe torche, ajoute : « le Graal fait le mythe. » Voilà, continue Jonathan : en fait le Graal est toujours un reflet de soi-même [« *selbst Spiegelung* »]. Henning reprend la main : une forme sera faite par Jonathan qui pourra être vue par chacun comme un reflet de lui-même. Il y aura une forme cristalline et un aspect bleuté. Sa forme pourra rappeler le polyèdre de Dürer, dit Henning. En tout cas il est brisé, non pas de manière spectaculaire, mais plutôt de manière affreusement banale, comme par étourderie. Une fois le Graal brisé, un fluide s’en échappe, formant une forme sur le sol, composant le mot : KUNST. Apparaîtra la même forme sur le mur comme une ombre derrière : « KUNST » aussi. Les personnages quittent alors la scène : « personne ne meurt ». « Personne ne meurt », reprend Jonathan, Amfortas, Parsifal et Kundry partent simplement chacun de leur côté. J’éprouve une grande émotion alors que les images de la scène me viennent en écrivant ces lignes... que cela soit Amfortas ou Kundry, ces deux figures connaissent généralement une fin tragique à la fin de cet opéra. Katharina reprend ces derniers éléments, toujours prosaïque, sans un mot sur le reste : le fluide fait une forme sur le sol, et une ombre est projetée sur le mur : est-ce que c’est justement le fluide, qui répandu sur une plaque transparente, est projeté sur le rideau ? Non, c’est juste pour montrer que c’est le Graal qui a écrit ces mots, pas besoin de plus.

5. Compléments de présentation : costumes et détails de la scénographie

La présentation de la scénographie est terminée : nous passons alors aux costumes. Cinq tables ont été mises bout à bout et les dessins des costumes ont été étalés par Jorge dans l'ordre d'apparition des personnages. Cette discussion se passe entre Jorge et la chef costumière. Tout le monde les suit, écoutant et regardant la présentation qui se fait debout en marchant, autour des dessins sur papier : Katharina Wagner, Jonathan Meese, Henning, Herr Sense, Pamela et les deux caméramans qui ne perdent rien de la scène. Jorge précise à chaque fois les matériaux qui seront utilisés, la manière dont les pièces seront produites – dans les ateliers du théâtre ou par des prestataires extérieurs, ou encore simplement achetés. On compte aussi le nombre de costumes qui seront nécessaires à chaque moment : à certains moments, une cinquantaine de chanteurs et chanteuses sont sur scène. Les questions de la responsable des ateliers portent uniquement sur les détails matériels : quels tissus, quels procédés, quels matériaux pour tel accessoire. Jorge a commencé relativement détendu, mais les questions se font pointilleuses, exigeant un niveau inhabituel de détails techniques. Le costumier est désarçonné, il augmente le débit de ses paroles. Un dessin supplémentaire est montré pour les femmes qui apporteront la spirale au début, avec des costumes rouges et des masques dorés. Est-ce que ce sont des masques « formés », c'est-à-dire moulés ? La question des coûts semble la seule qui les intéresse, pas un commentaire n'est formulé. Non, lui répond Jorge un peu agacé, ce sont des masques sans forme. Des masques-fantômes, ajoute Henning. Et pour le costume de Kundry ? « Ici nous parlons de poils de buffle », dit Jorge sur un ton spécieux, qui laisse transparaître son enthousiasme pour la matière – il caresse le dessin du doigt, comme s'il parcourait cette toison. « On parle aussi de “ne part pas” ou “ne s'arrache pas”, pour que les chanteurs n'aient pas de problème », rétorque Katharina Wagner. Le costumier lui envoie un regard noir, mais elle continue à fixer des yeux les dessins. La perruque de Kundry est détaillée : oui, les stalactites doivent ressembler à de la glace. Certains hérissent la tête. D'autres non. Mais elles ne doivent pas fondre ! La caméra suit la discussion, entre le visage un peu crispé de Jorge, et celui-là de responsable des ateliers costumes ; la petite caméra s'attarde sur chacun des dessins. Et pour Amfortas ? Ce cristal qui figure la blessure, comment est-il éclairé ? De l'intérieur peut-être. Le manteau, comment est-il ? Il y a des coutures en zigzag, comme on peut voir sur le dessin. « On doit le développer ensemble », dit Jorge comme s'il parlait d'une évidence. Pour expliquer son inspiration, Jorge les fait se déplacer vers un coin de la salle où sont disposés quelques-uns des tableaux de Jonathan. Amfortas apparaît sur l'un d'eux. OK ! disent Katharina et la costumière, toujours stoïques, même face à cette image, dont émane un charme étrange. On

revient aux dessins. Le costume de Parsifal : il s'agit d'une interprétation du Zardoz de Boorman. On ne sait pas si le chanteur acceptera d'être « nu sous le costume ». Katharina Wagner : « Je peux m'imaginer qu'il préférera ne pas être nu dessous ! » On rit poliment, Jonathan aussi. Si un costume couleur chair doit être prévu, il faut savoir s'il doit être réaliste, avec des muscles apparents, réalistes, ou bien s'il peut être plus grossier. Sous-entendu – réaliste, c'est toujours plus cher. « On dit non-réaliste », dit Henning, « il faut garder en tête : non-réaliste » – et donc aussi, bon marché. Les questions de la costumière se font toujours plus précises et pressantes, pour les détails des costumes des solistes notamment. Jorge ne se tient plus, il s'énerve : on ne peut pas tout savoir maintenant, on ne sait même pas si les solistes accepteront de porter ci ou ça !

Je vais faire un tour du côté de Marlies, qui discute paisiblement avec Andreas von Graffenried de la feuille-origami. Elle lui donne des détails techniques : il n'y a aucun problème de sécurité si les polygones sont cousus au film qui les tient, et non pas juste collés. On parle ici d'un film de neuf cents grammes au mètre carré, cela sera assez résistant pour tenir l'ensemble. Il doit être transparent, afin que les polygones soient perméables à la lumière. Et avec ces triangles, la structure va pouvoir bouger légèrement « Excitant », lâche enfin l'ingénieur, sans se départir de son flegme. Pour le moment, les soucis de sécurité semblent écartés, ils vont pouvoir travailler ensemble. « Par contre, les plis ne pourront pas être toujours transparents ». Ça n'est pas important, dit Marlies. L'important, c'est la surface. L'assistant s'en mêle, lui aussi est gagné par cette image et cherche des solutions techniques : « ça pourrait être sinon comme un cerf-volant, une structure légère en tissu ? » Marlies a déjà bien pesé le pour et le contre : ça n'est pas possible, les polygones doivent être rigides pour ménager les effets de structure. L'ingénieur pointe un autre problème : pour qu'il y ait assez de jeu, pour que le pli soit possible malgré l'épaisseur, il faut que le tissu soit suffisamment long aux interstices. Le souci c'est que la forme doit rester cristallisée, elle ne doit pas pendre comme une serviette. Il est déjà en train de faire tourner les images dans son esprit face au modèle, sur scène et avec les matériaux envisagés, tout cela est en train de prendre sa place. Il continue : « pour le contreplaqué, ça va marcher aussi à cette échelle », « par contre s'il y a des cadres en métal, ça va poser à nouveau des problèmes. »

Je reviens vers les costumes. La situation est toujours aussi tendue. Ils en sont au second acte, en train de regarder Klingsor : le chanteur a été choisi la semaine passée et coup de chance : il ressemble beaucoup au dessin produit par Jorge ! Toujours des questions

techniques : est-ce que le costume est en macramé ? Non c'est plutôt une sorte de filet sur la poitrine. On arrive aux femmes-fleurs, une partie cruciale pour cet opéra, cette scène et les costumes sont particulièrement appréciés des photographes de scène. Les robes sont faites en lamelles... La costumière décrit le costume et Jorge confirme, ajoute des détails. Aux lamelles dorées s'ajoute une lamelle blanche, comme une guirlande de fleurs. Cela ne doit pas être trop fixe. Et ça qu'est-ce que c'est ? Ce sont des taches, rouges. « Elles ont donc un décolleté ensanglanté ? » « Oui exactement ». Et leurs coiffures ? Elles sont à moitié chauves. Ce serait en silicone : OK, comme une « *Bodycape* », mais pour la tête. « Quelque chose de simple, du silicone et des cheveux ». Pamela intervient : « on avait parlé de médaillons, ils ne sont pas sur les dessins ». « Il y a un médaillon pour celles qui ne sont pas mariées, qu'on doit encore créer, et un médaillon pour celles qui sont mariées, qui porte la marque d'un chevalier de la scène d'avant, avec un symbole spécial qu'on peut reconnaître ». Jorge se retourne, ulcéré de cette intervention intempestive. La chef costumière évidemment ne laisse pas passer ça. « Des médaillons comment ? », « J'ai besoin de savoir tout ce qui coûte de l'argent ! » Quelle forme, quels matériaux... « quelque chose de simple », dit Henning qui calme le jeu, c'est Jonathan qui va les faire, en carton probablement – cela permet de faire passer certains éléments hors de leurs feuilles de calcul. Nous arrivons au dernier costume, celui des femmes-fleurs dans une botte de foin. « Refaire l'effet de la paille est très difficile, dit la costumière, quelle taille est-ce que vous avez prévu pour les brins de paille ? » Jorge montre avec la main en faisant un cercle avec ses doigts : de cette taille-là, environ deux centimètres. Et combien de danseuses il y aura en tout ? Pamela lance : quarante ! Henning reprend : une dizaine, donc il faut prévoir dix fois environ ce costume, pas plus que dix. Ou peut-être même huit. Katarina reprend, huit sur scène avec deux costumes de remplacement, ça fait dix. Nous arrivons à la fin de la série de dessins des costumes. Et qu'en est-il de la chorégraphie ? Ça c'est beaucoup réduit, dit Henning, on pensait faire plus, mais finalement c'était la mauvaise direction. On ne veut pas travailler avec des danseurs professionnels, juste avec des figurants qui peuvent bien bouger. La chef costumière : « Vous connaissez nos figurants, ils sont disciplinés et ils ont envie ». « Oui c'est très bien. L'autre idée était décidément surdimensionnée ».

6. Feedback de la direction et réactions à chaud de l'équipe

La discussion est terminée. Nous reprenons nos places pour un instant, Katharina Wagner reprend la parole : « Nous allons maintenant nous retirer une heure pour compter tout cela, puisqu'il s'agit précisément du budget dans cette réunion. » « Nous nous voyons à nouveau à

quatorze heures. » Nous quittons la pièce pour aller déjeuner. Les pièces sont soigneusement filmées, notamment les bandeaux du rideau épinglés eux-mêmes sur un rideau, ainsi que les costumes, photographiés à nouveau par la chef costumière. Chacun prend ses affaires. La pièce va être fermée à clé pendant la pause. Les membres de l'équipe sont un peu éberlués de la manière dont la présentation s'est passée : je pars avec Jonathan et Pamela vers la cantine. Nous nous perdons un peu, mais trouvons notre chemin à travers les couloirs. À la cantine, chacun se sert au self-service. Déjà, les réactions fusent : l'ambiance n'est vraiment pas agréable. Pamela trouve même que vraiment c'est honteux. Et puis se retirer une heure pour faire le calcul, c'est vraiment étonnant. Mais le déjeuner est agréable, le temps est clément, nous sommes sur la grande terrasse. Jonathan ne mange rien. « C'est comme avant une de mes performances, je ne pourrai vraiment rien manger. » Comme d'habitude dans ce genre de situation, il a commandé un Redbull. Marlies trouve tout ça étrange, ils n'ont vraiment pas dit grand-chose et ils n'ont pas beaucoup posé de questions, finalement, en tout cas pas au sujet de la scénographie. L'heure passe très vite, il est déjà temps de regagner la salle. Nous nous asseyons tous aux mêmes places. Cette fois, c'est Herr Sense qui prend la parole. Il fait un grand sourire, il essaie d'être chaleureux et ce grand sourire semble un peu forcé sur cet homme par ailleurs si sérieux et si sec. Il fait du mieux qu'il peut, le message qu'il porte n'est pas agréable : « Nous sommes déçus », commence-t-il, « que vous n'avez pas fait attention au budget. Selon nos estimations, vous êtes au double de la somme qui vous est allouée. Nous allons maintenant prendre dix jours pour réfléchir à la manière dont le budget pourrait être réduit, mais nous devons vous dire que pour cette raison, il est possible que le projet ne soit pas possible du tout. Nous vous remercions d'être venus. » Katharina se tourne vers l'assemblée et dit : « Mais, merci beaucoup Jonathan, merci beaucoup ». C'est fini : tout le monde se lève, on échange des salutations de courtoisie, les mains sont serrées, la direction se retire. Il est quatorze heures dix. Franz et Jean décident de prendre un train plus tôt pour rentrer rapidement chez eux. Nous remballons les maquettes, les dessins. L'équipe n'en mène pas large. Doris a un petit sanglot dans la voix. « Après un an de travail, c'est vraiment nul. » Marlies semble plus détachée, elle a l'air particulièrement surmenée : « ça fait déjà trois jours que pour moi, ça ne fait plus aucune différence ». Nous nous regroupons au milieu de la salle pour savoir ce que nous faisons ensemble : on se retrouve à la cantine ou on quitte le terrain ? Nous prenons la décision de quitter la maison. Nous nous retirons par petits groupes. Je suis avec Pamela, nous patientons quelques instants avec la chef costumière devant la porte de la salle. J'en profite pour lui demander depuis combien de temps elle travaille ici. Elle dit que c'est la cinquième année. Je lui demande si l'ambiance lui plaît. Elle dit que oui, qu'elle trouve

que c'est très agréable. Elle est détendue, relativement souriante. Pamela n'en laisse rien paraître, mais je sais qu'elle est estomaquée.

Nous nous retrouvons à la sortie du *Festspielhaus*, nous rendons nos badges à l'accueil. Nous marchons sur les pelouses à travers le parc, descendons un peu la colline, nous trouvons un banc agréable et un peu isolé. Jonathan, Pamela, Doris et Henning s'assoient sur le banc. Jorge est assis sur une valise, un peu à l'écart, Wolfgang, Marlies et moi-même nous asseyons par terre. Nous n'arrivons pas à croire que tout cela s'achève ainsi. Nous discutons pour savoir ce qu'il va arriver : est-ce que c'était du bluff ? Est-ce que c'était déjà décidé avant que nous entrions dans la pièce ? Marlies est de cet avis. Ils vont probablement revenir vers nous en nous demandant de réduire beaucoup le budget. Il faudra déterminer quelle est la « zone douloureuse » à laquelle nous consentons, dit Pamela. Pour Jonathan, « il n'y a pas de zone douloureuse », on attend de savoir. Il pense que Katharina va probablement revenir vers lui après quelques jours. Doris dit que Jonathan a de bonnes intentions dans ce cas de figure. Un passant reconnaît Jonathan, il nous interrompt, lui demande s'il le connaît, Jonathan dit son nom. L'homme s'exclame oui bien sûr, demande une photo avec lui. « Tu n'es pas obligé », dit Doris, doucement. Jonathan accepte et fait son numéro, pose en faisant un peu la tête – juste comme à son habitude – puis clôt l'interaction aussi chaleureusement qu'il peut. Il revient s'asseoir parmi nous. Henning dit que ça ne l'étonne pas et que de toute manière, quoi que soit le résultat, que les choses se fassent ou pas, le ton et la façon de faire restera la même. « Frank Castorf passe à travers ça avec son arrogance. » Wolfgang ajoute que Hans Neuenfels a lui pour habitude de crier, de faire des colères, parfois même au micro et en public. Henning : peut-être que dans dix jours ils vont se dire que c'était quand même super. On ne sait jamais. Doris rappelle que Christoph Schlingensiefel s'est rendu malade à Bayreuth – il a même attribué le cancer qui lui fut fatal à ce moment difficile de sa carrière. Je comprends maintenant pourquoi, dit-elle en faisant la moue. Jorge : « ce qui est suspect, c'est qu'ils auraient justement besoin de nous pour savoir comment effectivement diminuer le budget, et ça ils ne l'ont pas fait. Ils auraient pu nous dire comment ils ont fait leurs calculs. Pamela : « la dernière fois que je me suis sentie comme ça, c'était pour un entretien d'embauche, mes craintes se sont vérifiées et ça n'a pas marché. » « Je ne laisserai jamais personne me faire me sentir petite » – elle prend les choses personnellement. Selon Wolfgang, Katharina Wagner ne peut pas se permettre de « jeter » Jonathan Meese, pas dans la situation dans laquelle elle se trouve. Il est plutôt confiant. Oui ça a été très sec et décevant, mais ça va probablement se faire : soixante-dix pour cent de chance, affirme-t-il, convaincu. J'essaie de donner aussi une note optimiste, même dérisoire.

Je contribue en disant qu'on peut sentir que dans ce lieu, on a traité affaire avec des artistes autrement plus difficiles, que Richard Wagner et les luttes de pouvoir dans la maison ont laissé des traces – « le fantôme de Cosima était dans la pièce ». Mais que finalement, voir arriver une équipe pleine de passion et d'amour et devoir leur parler de budget et refuser des choses, ça n'est vraiment pas facile. Ils se protègent comme ils peuvent. J'ajoute qu'en plus, d'après mes sources, une pression importante leur vient d'au-dessus, de l'État de Bavière, une pression qui est elle-même financière. Marlies va dans mon sens : la chose la plus difficile à dire, c'est de dire non. Nous nous séparons et rentrons chez nous chacun de notre côté, le moral au plus bas.

7. Brève conclusion sur la présentation

Qu'avons-nous vu durant cette présentation, au juste ? L'équipe de direction du Festival a pris en bonne et due forme réception du concept proposé par l'équipe de Meese, présenté oralement et sous forme d'images et du modèle. Une autre livraison a été effectuée sous forme de plans en fichiers numériques, terminés dans les jours précédents par Marlies et par un scénographe employé pour ce travail, Jörg Kiefel. Ce moment critique dans la médiation entre l'équipe Meese et l'équipe Wagner semble à première vue réussi, dans le sens où le contrat a été respecté des deux côtés : la présentation a été conduite dans son entier. Ce spectacle, longtemps préparé à l'intention de ce public restreint, a été exécuté comme prévu. Les différents éléments techniques ont été explicités, certains ont été déjà légèrement débattus, afin de s'assurer de la solidité de la proposition. Les caméras et le « *Protokoll* » sont là pour le prouver : les choses ont été faites dans les règles. Pourquoi l'équipe de Meese se lamente-t-elle donc à la fin de cette séance ? Il s'agit d'une question d'ambiance : une étrangeté vague dans la situation, dans l'attitude même de la direction, dans le déroulé et le rythme des échanges, ne remplit pas les conditions de félicité attendues de la part de l'équipe de Meese. Pourtant, il n'y a rien à faire qu'attendre. Les jours et les semaines qui suivront se passeront dans l'attente de cette réponse définitive. Elle mettra du temps à venir. Malgré l'optimisme de l'artiste, l'intuition d'un trouble, d'une opacité, d'une déviance dans le jeu institutionnel qui doit présider à l'instauration d'une œuvre, voire d'un piège qui leur été tendu, va se cristalliser et se préciser avec les dernières étapes de ce processus de médiation, qui finira par échouer. Dans la partie suivante, qui rend compte de mon enquête sur le Festival de Bayreuth et sur ses publics les plus influents, je proposerai des éléments de réponse à l'échec de cette rencontre – et à ce que celui-ci implique pour l'héritage de Richard Wagner et sa présence actuelle. Mais avant

cela, suivons encore l'équipe, qui n'est pas au bout de ses peines, dans la suite et le dénouement de la conception de ce *Parsifal*.

II — ÉPILOGUE, PÉRIPÉTIES JUSQU'À LA RUPTURE

Dans cette section, après le récit de la présentation, je vais faire suivre au lecteur le cours des événements qui ont conduit au refus final de la part du Festival de Bayreuth. La réponse définitive, négative, arrivera au mois de novembre. Que s'est-il passé entre la présentation en juillet et cette date en novembre ? Au lieu de la dizaine de jours annoncée, il a fallu attendre quelques semaines pour que la direction de Bayreuth se manifeste à nouveau. Mais pour l'équipe, il s'agit déjà de comprendre, et de savoir comment réagir. Il s'ensuit une série d'allers-retours entre le bureau et le directeur financier ; une visite à Bayreuth par Marlies, que j'accompagne ; une nouvelle phase de conception, courte, avec un autre scénographe, suite à la défection de Marlies ; et enfin le refus final, alors qu'intervient un nouvel intervenant qui pour l'instant s'était caché dans l'ombre : la fondation Richard Wagner.

1. Premières mesures après la présentation

Une réflexion intense est menée dans les jours qui suivent au sein de l'équipe afin d'élucider la réalité de ce qui s'est passé lors de la présentation, faire un état des lieux, et surtout pour éviter à Jonathan Meese de ressasser seul ces questions. J'assiste à la réunion d'équipe qui suit notre retour de Bayreuth. Jonathan fait une brève description de ce qui s'est passé à ses collaborateurs : il met ainsi sur la table sa version de l'évènement afin d'obtenir l'avis de son équipe. Il remarque d'abord que la direction avait beaucoup d'autres choses à faire : tous étaient là, Frank Castorf, le chef d'orchestre Thielemann. Avaient-ils le droit de filmer ? Il pose la question à Jan, qui avait lui-même demandé permission d'enregistrer en vidéo la séance, et à qui cela avait été refusé. Jan hausse les épaules. Ils peuvent faire ce qu'ils veulent. Mais le photographe veut se faire expliquer les choses en détail. L'avis de chacune des personnes qui étaient présentes est demandé : qu'a dit Jorge, qu'a dit Jean ? Jorge dit qu'il n'a jamais vu ça et pourtant il est allé dans toutes sortes de « maisons ». L'équipe a ressenti que la costumière posait ses questions d'une manière agressive.

La stratégie que propose Doris : se lancer dans des estimations, de notre côté. Mais le problème c'est que Marlies ne peut pas les faire elle-même, elle dit qu'elle n'a pas le réseau de techniciens qui pourraient lui dire rapidement et précisément combien coûterait chacun de ces éléments. Du coup c'est un problème – Doris n'est pas satisfaite. Mais est-ce que ça vaut la peine de les faire, ces calculs ? « Cela va coûter quelques milliers d'euros de travail juste pour les estimations, et on va arriver à un chiffre à la fin qu'il ne sera pas possible de vraiment comparer avec ceux de la direction du festival. » Jonathan dit alors que c'est surtout pour savoir si on l'a roulé, si les chiffres qui sont annoncés par Bayreuth sont faux. Dans le contrat, il est de toute façon stipulé que le metteur en scène doit pouvoir réduire ses plans si nécessaires. Même si Herr Sense a dit qu'il n'y aurait peut-être pas moyen de réduire les coûts. Alors on pourrait aller voir un avocat avec cette comparaison. Mais le problème est qu'au niveau des heures de travail, ce facteur est par trop variable. Personne ne peut calculer ça : Henning a déjà demandé à la Volksbühne et c'est impossible.

Finalement, la conversation prend un autre tour : peut-être y a-t-il eu des pannes de notre côté ? Certains éléments n'auraient peut-être pas été prêts, des documents grâce auxquels la direction aurait pu préparer la rencontre de leur côté. Il semblerait que certains rendus aient été attendus plus tôt, notamment des plans – ce qui est étonnant, puisque, selon la scénographe, les plans ne sont habituellement pas fournis avant la présentation de la maquette. Ceux-ci ont été livrés le jour même, selon la coutume. Le retard pris par l'équipe dramaturgique rendait l'intégration d'un certain nombre de détails impossibles pour elle – même si ce niveau de précision n'est pas attendu dans des circonstances habituelles lors de la présentation de la maquette. Dans ses tentatives d'expliquer rationnellement et en accordant à la direction le bénéfice du doute quant à sa probité, l'équipe se laisse à penser qu'il eut fallu qu'ils leur donnent tous ces détails, afin qu'ils puissent calculer à leur aise – puisqu'à ce moment-là que tout l'enjeu semble porter sur cette dimension du projet. Comme le dit Jan, se faisant avocat de la partie adverse, arriver et montrer ce qu'il y a dans un concept « paquet surprise » à une équipe qui a déjà beaucoup à faire, ça n'est pas étonnant qu'ils réagissent de manière froide. Pour eux ce n'est pas une situation facile. » Vous êtes donc arrivés préparés de travers [« *falsch vorbereitet* »], ou plutôt préparés sur la base d'un malentendu [« *missverständlich vorbereitet* »] dit Jan, qui essaie de trouver le terme exact, tout en forçant le trait. Puisqu'ils ne voulaient rien savoir du contenu, mais, pour l'instant, juste savoir ce qu'il est possible de faire. Sans cette base-là déjà claire, celle de la faisabilité tout simplement, le reste de l'équipe n'avait pas forcément à être là, il y a eu confusion. S'ajoutent à ça effectivement des contraintes techniques non respectées, notamment l'utilisation des espaces sur les côtés, nécessaire pour

réaliser la transition issue de la mise en scène originale par Richard Wagner. Ensuite, que la direction montre son côté le plus froid, c'est peut-être aussi pour montrer une limite. On ne peut pas savoir, fait bien remarquer Jan, comment cela aurait pu être autrement. Mais tout de même, il faut qu'ils prennent effectivement le temps d'assimiler tout ça, et la période n'est pas propice. De plus, je ne l'ai pas encore évoqué, mais c'est une pensée qui habite plusieurs membres de l'équipe, Katharina Wagner, qui met en scène le *Tristan* cette année-là, a un autre projet en cours qui demande beaucoup d'argent. Il n'est pas impossible que le projet de Meese soit annulé – « mais dans ce cas-là il n'y a aucune raison de s'en préoccuper. » dit Jan.

Jonathan : « Peut-être qu'ils voulaient juste une mise en scène *trash* et pas chère [« *geil and billig* »], quelques toiles et quelques lumières ; peut-être qu'ils s'attendaient à quelque chose de complètement différent. Mais ils auraient alors dû le dire ». Jonathan dit qu'il s'attendait juste à ce qu'ils trouvent ça super, cher, mais qu'ils allaient se débrouiller. On arrive finalement ensemble à deux scénarios possibles : soit c'est une manœuvre « politique » et on ne peut rien faire, quoi qu'on ait pu essayer la décision était déjà prise de leur côté ; soit c'est qu'il y a effectivement eu malentendu dans ce qu'on avait à présenter, ils doivent effectivement faire leur calcul, c'est uniquement la faisabilité financière qui les préoccupe et ils vont revenir avec une proposition.

Nous nous quittons avec les effusions habituelles. Sur le chemin du retour, Mathilde m'explique qu'elle a reçu des instructions en cas de refus de Bayreuth. Doris sera en vacances, en randonnée dans les Alpes, il s'agit de couvrir toutes ces possibilités sans qu'elle ait à intervenir. Appel à Jonathan, lui demander comment il veut réagir. Appeler un certain ami, conseiller de l'artiste, pour lui demander la manière dont il réagirait. Revenir vers Jonathan, formuler quelque chose, puis envoyer ça à l'avocat pour lui demander de vérifier si la réaction est correcte légalement. Puis envoyer ça à la presse. Mathilde est un peu stressée par tout ça, elle préférerait que ça ne se passe pas comme ça. Au final, tous les scénarios sont couverts, l'équipe a rassuré Jonathan. Non seulement la réaction est préparée selon les différentes options, mais surtout, avec ces deux versions des faits élaborées, Jonathan n'a plus à se préoccuper, à s'occuper l'esprit avec la situation, et il peut continuer son activité presque normalement. La responsabilité de l'équipe dans un éventuel fiasco est ainsi réduite.

2. Le projet semble poursuivre avec Bayreuth

L'équipe reçoit finalement une nouvelle date en guise de réponse : une nouvelle présentation devra avoir lieu en octobre. La direction attend une scénographie et des costumes avec un budget réduit à la baisse et des réponses aux problèmes techniques soulevés par eux. Selon l'expérience des membres de l'équipe, les étapes suivant la présentation d'un concept sont claires : les deux parties doivent s'asseoir autour d'une table pour envisager différentes solutions techniques et financières afin d'aligner le projet sur le budget, trancher éventuellement pour ou contre la réalisation de certains éléments – tant pour le décor que pour les costumes. Cette collaboration technique et créative se poursuit ensuite dans les ateliers et auprès des prestataires extérieurs – les capacités des ateliers de Bayreuth, pour les décors comme pour les costumes sont réduites. Quoi qu'il en soit, le calcul des coûts prévisionnels se fait habituellement de manière ouverte, afin d'impliquer les deux équipes dans les choix d'ajustement des ressources avec les besoins, guider le choix des fournisseurs, etc. Cependant, la direction continue d'honorer les rendez-vous : Marlies est invitée à rencontrer à nouveau le directeur technique. Nous sommes alors au milieu du festival, la maison est en pleine action. Cela permettra à la scénographe de se rendre compte des contraintes lors des changements de plateau : la veille de mon arrivée, Marlies assiste en coulisse au *Tannhäuser*. Je suis envoyé avec elle afin de faire un compte-rendu de ces rencontres, pour faire le lien entre l'artiste et la scénographe – la situation est tendue, et cette tension se ressent dans la relation de la scénographe avec une partie de l'équipe.

15 juillet. Nous nous retrouvons devant la gare avec Marlies. Je suis hébergé par Natalja, figurante au *Festspielhaus* et amie d'une collègue parisienne. Nous montons la colline vers le palais du festival en compagnie de Marlies. Elle est inquiète à plusieurs égards : elle n'a pas reçu de réponse de la part de la direction concernant ma présence, elle a peur qu'on ne me laisse pas rentrer. Qu'on ne lui réponde pas lui laisse l'impression d'être délaissée, en somme. Ses demandes de précisions sont restées aussi sans réponse. Elle vient avec de nombreux nouveaux détails techniques concernant le projet actuel, les coûts, les dimensions et poids de chacun des éléments. Nous sommes accueillis par Andreas von Graffenried, le directeur technique, toujours remplaçant. Il nous reçoit dans le bureau de la technique : plusieurs pièces attenantes avec des murs en verre. La musique de la représentation du *Tannhäuser*, qui démarre alors que nous commençons à parler, retentit dans les haut-parleurs tout autour de nous. Dans

l'une des pièces, un écran retransmet en direct ce qui se passe sur scène. Graffenried est également en communication permanente avec l'équipe technique grâce à un petit talkie-walkie, dont il resserre régulièrement devant nous l'attache défectueuse à l'aide d'un coupe-papier métallique orné d'une lyre. Homme taciturne et de haute stature, il sourit de temps à autre avec une certaine douceur. Il est âgé d'une quarantaine d'années, déjà bien dégarni, et il parle le français avec le fort accent d'un Suisse de langue maternelle allemande. Nous commençons sans préambule : il commence par nous montrer le planning 2016 des répétitions. Il nous explique qu'il s'agit de fixer au plus vite les horaires des répétitions, particulièrement dans les moments où plusieurs productions s'entrecroisent sur le plateau. Le 15 juillet 2016 en particulier, à 11h... nous parlons d'événements planifiés pour dans deux ans, jour pour jour. « Tout ce qui est écrit en gras, cela se passe sur la scène. » Tout devra être déjà construit autour de mi-mai, et l'éclairage sera préparé à partir du 26 mai. Le planning recouvre une feuille A3, couvert de différentes couleurs – un document similaire, pour l'année en cours, apparaît comme fond d'écran sur l'ordinateur du directeur technique. Il nous explique le système des réserves. Il y a sept espaces qui sont utilisés pour stocker les éléments de la scénographie des productions en cours, incluant les première et seconde « scènes », réserves situées directement dans les espaces sur les côtés de l'arrière-scène ; tout est déjà presque plein avec les éléments du *Ring* de Frank Castorf. Andreas fait déjà les plans des opérations de 2016 : tout sera plein, donc il faudra commencer à déplacer les éléments en réserve pendant la représentation. Le *Tannhäuser* sera terminé en 2016, ce qui veut dire que tout cet espace sera libre – il désigne du doigt un rectangle sur le plan –, mais le *Tristan* va occuper beaucoup de volume. Marlies pose la question de la hauteur et de la largeur des portes, la dimension précise des salles. Andreas nous donne le document portant la carte, mentionnant toutes ces informations techniques. Le *Parsifal* se voit allouer la « *Probühne 6* » : vingt-cinq virgule sept mètres sur trente ; la hauteur de la porte est de six mètres quarante. Les salles alentour sont toutes pleines de décors, ça va être « lourd » à gérer, appréhende le directeur. Marlies demande le nombre de techniciens disponibles : en tout, vingt à droite et vingt à gauche, et pendant la représentation, dix de chaque côté, plus trois aux machines et l'électricien. Le *Tannhäuser* étant joué ce soir-là. Andreas nous décrit, en guise d'exemple et d'inspiration, l'imposant dispositif, qui est conçu de manière intelligente, si bien qu'il faut moins de quatre heures pour le monter.

Une préoccupation majeure concernant la scénographie occupe une grande partie de la discussion : la grande transformation à l'ancienne, qui implique de disposer des rouleaux immenses sur les côtés de la scène ainsi que des rails afin de faire glisser trois rideaux, dont le

plus long à une longueur de plusieurs dizaines de mètres. Même si Marlies n'est pas convaincue elle-même, l'idée étant toujours soutenue par Jonathan Meese, elle évalue sérieusement la possibilité de mettre en œuvre ce dispositif. Une solution serait de faire courir le gigantesque rideau autour de la scène, sur les côtés, et le stocker à cet endroit-là pendant la représentation. Une autre solution serait d'avoir de grands rouleaux pour stocker la grande longueur de toile sur les côtés de la scène. Tout cela semble très complexe et coûteux. Le directeur technique est critique, tout en restant toujours parfaitement circonspect et poli. Le problème important relevé par Graffenried est la présence de deux murs fixes sur la partie avant de la scène. Cela voudrait dire qu'il faut poster les rouleaux plusieurs mètres en arrière de la ligne du rideau, ce qui ne correspond pas au reste des plans, que nous regardons ensemble sur les feuilles imprimées que Marlies a apportées avec elle. La première solution est donc prise plus au sérieux : il s'agirait alors de mettre en place un rail autour de la scène. Après cela, Andreas nous montre la solution technique imaginée pour le *Tannhäuser* pour transporter les grandes pièces : des chariots ont été spécialement construits pour les déplacer. Nous nous rendons alors sur la scène pour repérer où le rail en question pourrait être fixé. Andreas parle à voix basse. À demi-mots, nous comprenons que lui-même perçoit aussi des difficultés de communication avec la direction.

Après quelques heures, Katharina Wagner nous accorde un entretien, aussi dans les locaux de la régie technique. Plutôt souriante, on la sent pressée, le festival bat son plein. Ses mains sont agitées, *French manucure* et bagues imposantes. Sans ambages, elle nous fait part de la seconde difficulté qu'elle voit concernant la scénographie : la feuille-origami en suspension, elle adore, mais ça ne marchera pas, nous dit-elle. Cela présente un danger pour l'acoustique, en « bloquant » le son. Elle ajoute que la structure pose des problèmes de sécurité insolubles. Marlies reste courtoise : Katharina Wagner semble parler d'un tout autre dispositif que celui qui a été imaginé, et dont la scénographe a pourtant fourni les plans et les références des matériaux. La discussion ne consiste qu'à soulever les problèmes, sans intention, me semble-t-il, de trouver ensemble des solutions : la grande transformation est impossible en l'état – Marlies s'en doutait déjà –, les pièces du temple sont trop lourdes et massives – ça, c'est une surprise –, et le tout est trop cher – sans parler des manières de réduire la facture. Enfin, elle nous explique que pour la présentation du 22 octobre, elle attend une livraison complète, avec l'ensemble des détails.

Enfin, une discussion au bureau de la direction a lieu avec Katharina Wagner, Herr Sense et Frau Gora, à laquelle Marlies me demande aussi d'assister. La discussion reste vague, ils ont

l'air ennuyés, mais encore une fois, ne proposent pas de solutions. Nous comprenons qu'il y a un problème plus important encore du côté des costumes. Ils refusent cependant de nous donner le listing, qu'ils compulsent par ailleurs devant nous ostensiblement, des estimations de coûts item par item.

Suite à ce séjour à Bayreuth, j'adresse un long mail en allemand à l'équipe. Je demande à mon amie de corriger mes tournures. Elle me dit qu'elle est convaincue que ce message devrait aider. Je l'espère aussi sincèrement. Je fais une sorte de rapport résumé, j'essaie d'être explicite sur ce que la direction nous demande. J'imprègne le texte de l'ambiance propre au travail avec Jonathan : rester logique, rester positif. Cela correspond par ailleurs à un parti-pris de la démarche scientifique de la sociologie pragmatique sur lequel j'appuie ma démarche d'enquête, qui consiste à accorder de prime abord aux acteurs une probité : chacun joue dans les règles un jeu connu de tous. L'enquêteur n'a pas à soupçonner de manipulation puisqu'il observe des situations dans lesquelles les enquêtés engagent leur propre réputation²⁸⁶. Je me rends compte cependant *a posteriori* que, tout comme Jonathan Meese, j'ai du mal à laisser ce projet s'arrêter. Dans ce message, je prends parti pour Marlies et les solutions techniques qu'elle a proposées. Jonathan vise aussi à lui remonter le moral, ainsi qu'à Jorge, et de présenter les choses sous un meilleur jour. Leur détresse me touche. Je livre les conclusions de mon enquête sur place, sur la prémisse de l'honnêteté de nos interlocuteurs du festival. J'écris ce mail d'une traite, pris d'un désir naïf d'influer sur une situation qui me semblait difficile et injuste, mais pas si désespérée. Je mets en cause les compétences de nos interlocuteurs, tout en leur prêtant de bonnes intentions. Marlies et Jorge apprécient le message, et ils se remettent à la tâche. Mon esprit « trop positif » me sera reproché plus tard.

Ce jour-là, j'ai une conversation avec Jorge, qui me parle en vidéoconférence depuis son appartement à Bruxelles. Il se demande quoi faire. Il se rend compte que le budget alloué est beaucoup plus petit qu'il ne le pensait. Effectivement, il y a eu un malentendu : le budget global est si bas, par rapport à ce qu'il reçoit d'habitude, qu'il a effectivement cru que le budget total de l'opéra n'était prévu que pour les costumes – ce qui en dit long sur le manque de moyens. Dans ces conditions, impossible de travailler sur les costumes individuellement, même pour les solistes, et de faire des costumes sur mesure ! Cela risque de faire « carnaval », le tissu bon marché, ça se remarque tout de suite sur scène. Il trouve que c'est trop compliqué, il a vu la responsable des costumes à Bayreuth pendant les générales et lui a demandé un rendez-vous.

²⁸⁶ Nathalie Heinrich, *Le bêtisier du sociologue*, Paris, Klincksieck, 2009.

Elle a refusé : il faudrait qu'il travaille avant, et elle n'aurait pas le temps. Et il faut demander à Katharina si elle peut le recevoir. Pour lui, il faudra beaucoup de travail avec Jonathan encore pour les costumes. Il n'est pas rassuré. Mais il me dit qu'on va trouver une solution. Pour Jorge, c'est surtout au niveau de la scénographie que ça va bloquer, faire un nouveau modèle va prendre beaucoup de temps.

Dans cette situation d'incertitude, Jonathan Meese se tourne vers des personnes de son entourage qui ont eu, elles aussi, maille à partir avec Bayreuth : au premier chef, le metteur en scène et intendant Frank Castorf. Meese a déjà travaillé avec lui en tant que scénographe, et il est lui aussi à pied d'œuvre pour la reprise de son *Ring* à Bayreuth – il s'agit donc d'un interlocuteur logique pour tenter de faire sens de cette situation difficile à interpréter.

Doris et Jonathan le rencontrent à cette période. Doris nous rapporte, lors d'une réunion d'équipe, la substance de leur entretien au restaurant. F. Castorf est apparemment très fort pour imiter les gens, et fin psychologue pour mettre des mots sur des personnalités et des attitudes. Il les a fait rire en singeant les personnages de la direction du festival. Il a lui aussi des difficultés à travailler avec Katharina Wagner – cela empirera l'année suivante avec le renvoi non motivé de l'un des chanteurs phares de la production, Martin Winkler.²⁸⁷ L'équipe est en train de changer, avec le départ de sa demi-sœur, Éva Pasquier-Wagner. À propos d'Éva, il leur a raconté que lorsqu'il a à nouveau affronté les *bouhs* de la première cette année, elle le tirait par la veste : « Je vous supplie à genoux, revenez derrière le rideau » – Doris imite elle-même E. Pasquier-Wagner, telle qu'imitée par Castorf... cela produit une chaîne d'imitations qui fonctionne, l'image se manifeste dans la pièce, nous rions aussi. Le responsable des relations avec les artistes a lui aussi été imité, c'est une bonne personne dans l'équipe, mais il va aussi partir en 2015. Il est remplacé par la seule personne qu'ils connaissent encore là-bas, mais cette personne n'a jamais répondu directement aux emails de l'équipe – cela n'est pas bon signe selon les assistants de Meese. Autre chose : la direction de Bayreuth ne dit rien sur le côté artistique parce qu'ils ne sont pas compétents pour le faire. Et pour le côté technique, il s'agirait de justifier leur accession à ces postes par un comportement tyrannique, mais irresponsable. La rencontre avec F. Castorf a redonné du courage à Doris. Il dit aussi qu'il est déjà trop tard pour engager un autre metteur en scène, et que finalement la balle est dans le camp Meese. C'est donc à nous de poser des ultimatums, de les faire réagir : nous avons besoin

²⁸⁷ Martin Winckler y chantait le nain Albrecht ; il sera engagé pour chanter le Klingsor dans le *Mondparsifal* de Meese produit à Vienne en 2017, voir chapitre 12.

d'informations, notamment Marlies, pour le 22 octobre. Si les informations ne viennent pas rapidement, nous pourrions décaler la date d'un mois encore. Et tenter de les bousculer un peu. S'ils expriment la moindre réaction négative, alors nous pouvons tout simplement dire que nous n'avons pas le temps. Tout cela, c'est à Jonathan Meese de l'endosser, de montrer qu'il est le chef. Si nous n'avons pas le temps, nous devons dire que c'est lui qui n'a pas le temps. Il s'agit de montrer un peu de flegme. Bien que Meese n'ait pas « l'arrogance » d'un Castorf, il va falloir néanmoins montrer qu'il est prêt à laisser tomber le projet si cela devient trop pénible. Jorge et Marlies notamment ont besoin de ces signes clairs de la part de l'artiste.

3. Un coûteux dénouement : le refus final après une nouvelle phase de conception

En septembre, une visite de Katharina Wagner et de Herr Sense à l'atelier de l'artiste laisse à penser que les choses vont leur train. Ils donnent une nouvelle date pour la seconde présentation : le 23 octobre. Les rendez-vous sont donnés pour de nouvelles réunions techniques. Il manque encore des informations techniques, qui restent à venir de Bayreuth. L'équipe de Meese est assurée de leurs meilleures intentions. Le 2 octobre, soit trois semaines avant la seconde présentation, Marlies se retire du projet, pour des raisons personnelles. Elle laisse la main au scénographe à qui elle avait confié une partie des dessins techniques, Jörg Kiefel. Celui-ci arrive au pied levé avec son assistante Ute. Il était déjà chargé de faire les plans du modèle, en sous-traitance pour Marlies, ce qui facilite grandement les choses. Scénographe expérimenté, il a été formé à ce métier à l'université d'Arts appliqués de Vienne, et il travaille en indépendant pour l'opéra et le théâtre. Après plusieurs réunions de travail avec Jonathan et Henning, auxquelles j'assiste également, il propose une nouvelle version prenant en compte à la lettre les remarques et problèmes soulevés par la direction du festival. Amputée de la grande transformation, de la feuille-origami, des pièces massives modelées par l'artiste entourant le temple du Graal, la scénographie qu'il montre dans un nouveau modèle est réduite à l'essentiel – elle paraît même tout à fait dépouillée en comparaison avec celle proposée lors de la première présentation. Les éléments qu'il propose en remplacement sont peu coûteux – et il calcule un budget exact pour chaque pièce, comme il lui a été demandé. Les réunions de travail avec l'artiste marquent un décalage dans le concept, avec un troisième acte qui passe d'un vernissage d'exposition – l'art dévoyé comme objet de parade sociale – en une scène où les objets sacrés sont préparés pour l'expédition, supposément suite à leur achat – Graal y compris, stade ultime

de la marchandisation de l'art. Jorge rencontre pour sa part Frau Gora à Bayreuth, et reverra lui aussi sa copie, simplifiant les dessins, modifiant de nombreux matériaux sur les plans par rapport à ceux annoncés lors de la première livraison, et remplaçant certains costumes du chœur par de simples T-shirts imprimés. Cette nouvelle livraison comporte toutes les données techniques nécessaires au chiffrement de tous les éléments, sans aide aucune de la part du festival.

Le 20 octobre, un message de la direction financière du festival annonce que la présentation, qui doit être faite deux jours plus tard, doit tenir compte non seulement du budget annoncé, mais que dix pour-cent de marge de sécurité doivent être prévus. Autre nouvelle : à cause des frais occasionnés par le retard pris par la présentation, il ne sera pas possible de payer les honoraires des assistants qui ont été demandés par le scénographe et le costumier – ce qui correspond au standard à ce niveau.

Au bureau, nous discutons des actualités de la famille Wagner, dont la saga connaît de nouveaux rebondissements. Selon la rumeur, colportée par les amis bien informés de l'artiste, une partie du clan, la branche « Wieland », ennemie de la branche « Wolfgang », entend reprendre une partie du pouvoir au festival au travers de la fondation Wieland Wagner. Nike Wagner et ses alliés tentent donc un retour, ce qui mettrait Katharina, fille de Wolfgang, en péril. Par ailleurs, nous partageons la lecture d'une interview de Katharina, scannée par Mathilde pour la faire circuler à toute l'équipe. Elle y parle de son bonheur à la tête du festival. À la question de savoir comment elle gère sa relation avec les artistes, elle répond qu'elle est entièrement tendue vers la recherche de solutions : « Comment puis-je aider ? » [« *Wie kann ich helfen ?* »]. Je ne peux m'empêcher de penser que c'est probablement la manière dont elle perçoit les choses.

Le 22 octobre, nous nous retrouvons dans la même salle, en petit comité, pour la seconde présentation. Uniquement Henning, Jonathan, Jörg, Ute, son assistante, et moi-même, avons fait le voyage jusqu'à Bayreuth. Katharina Wagner y assiste seule au côté de Herr Sense et de Andreas von Graffenried, Éva Pasquier-Wagner ne viendra pas – signe qu'elle est en train de se retirer de la direction. La présentation aura lieu à nouveau sur l'écran : Jörg se charge de la présentation, annonce l'ensemble des caractéristiques techniques. Il a tous les chiffres en tête, sa présentation est exemplaire, il reste près des données techniques et des solutions qui ont été trouvées.

La réponse est à nouveau annoncée une dizaine de jours plus tard. Le 2 novembre, Herr Sense rencontre Jonathan Meese à l'atelier et son assistant Stephan assiste comme témoin à cette réunion. La direction annonce que le budget de cette nouvelle version présentée par l'équipe Meese dépasserait de cinquante pour cent le budget alloué – sans prouver ces allégations. Une fois encore, le document résumant le calcul des coûts a été compulsé ostensiblement, mais un refus a été essuyé à la demande faite de partager ces informations. Jonathan Meese propose alors de payer sur ses fonds propres tout dépassement éventuel, et de trouver des sponsors. On lui répond que cela n'est pas possible. Meese aurait alors annoncé que s'ils voulaient se débarrasser de lui, il faudra le mettre dehors, et qu'il en ferait une grande fête médiatique. Le directeur lui aurait fait donner deux fois sa parole d'honneur qu'il ne dépasserait pas le budget. Une semaine après cette réunion, pas de nouvelles de la part de Bayreuth. Les messages suivants expliquent le délai de la réponse par un désaccord entre les associations et fondations du Festival de Bayreuth. Le directeur financier ne serait donc pas seul à décider, et n'aurait pas bien estimé le délai de réponse. Quelques semaines plus tard arrive l'annonce du prolongement du contrat de Katharina Wagner pour cinq ans, cette fois-ci seule à la tête du festival. Quelques jours plus tard, le bureau Meese reçoit un appel pressant d'un journaliste – suivi rapidement d'un appel de Herr Sense : le contrat est rompu avec Jonathan Meese et son équipe, au prétexte d'un dépassement du budget. Une semaine plus tard, son remplaçant, Uwe Eric Laufenberg, est annoncé. Celui-ci répond dans un entretien à la question d'un journaliste qui lui demande s'il était déjà en négociation avec le festival durant l'été 2014 : « Non, je peux vous dire que je lisais dans le journal le vendredi matin [que le contrat entre Meese et Bayreuth était rompu], et le samedi soir je recevais un appel de Katharina Wagner. (...) Elle disait que cela devait aller très vite. Nous nous sommes rencontrés le mardi et le mercredi j'avais un contrat. »

III — CONCLUSION

L'équipe conclura à une manipulation politique²⁸⁸. L'apparition sur le tard d'un nouvel acteur à la fin de ce processus, le conseil de la fondation Richard-Wagner, change drastiquement la situation. Sur quelle base la décision a-t-elle été prise ? Il ne s'agit pas ici de prendre parti, ni pour l'équipe Meese, ni bien sûr pour la direction du festival, ou encore pour

²⁸⁸ Voir le chapitre 1 avec l'analyse du communiqué de presse de l'artiste du 15 novembre 2014.

la fondation Richard-Wagner. Il est selon moi plausible, ayant suivi le cours des événements, que l'argument financier n'ait été qu'un prétexte facile pour écarter le metteur en scène Meese et son équipe. Avec cette décision, l'équipe de Meese se trouve lésée financièrement et moralement. Proposer un projet hors budget pourrait retomber immédiatement sur la réputation individuelle de ces professionnels de l'opéra. L'investissement important qui avait été fait dans ce projet, qui pour l'artiste et les membres de son équipe s'est fait au détriment d'autres activités autrement plus lucratives en regard du temps passé à se plier aux exigences du festival, avait été justifié au départ par le lien privilégié qui avait été proposé avec la présence puissante de Richard Wagner. Meese profite de cette rupture pour entériner cette relation privilégiée avec l'artiste Wagner, se présentant comme un challenger à l'héritage du grand homme. Il présente alors l'institution Bayreuth comme ayant failli à sa mission. L'aplomb de l'institution « Jonathan Meese » ainsi que la répétition de ces compromissions auprès de différents metteurs en scène et chanteurs, fait que la réputation de Bayreuth a elle-même souffert, au moins dans le milieu de l'art dont Meese et Castorf représentent des figures centrales.

Que s'est-il joué dans ce choix qui puisse dépasser la direction du festival, et la pousser à compromettre son intégrité ? Pour comprendre cela, au-delà de la dénonciation d'une intrigue – ce que les acteurs eux-mêmes ont fait bien mieux que je ne puisse le faire – il s'agit de prendre au sérieux ce refus et tenter de l'expliquer. De quel blasphème Jonathan Meese s'est-il rendu coupable ? À quel endroit sa posture devient-elle inconciliable avec celle portée par la fondation Richard Wagner et par les sociétaires des différentes associations qui en font partie ? Nous allons dans le prochain chapitre nous pencher sur le cas d'un Cercle Richard Wagner, afin de faire lumière sur leurs manières variées d'entrer en relation avec le « maître de Bayreuth ». Je présenterai ensuite le festival, toujours dans une démarche d'observation participante, afin de recueillir d'autres éléments qui puissent nous donner une autre compréhension de l'affaire Jonathan Meese, cette fois-ci en empruntant la perspective des wagnériens et du Festival de Bayreuth.

PARTIE III
PENDANT CE TEMPS-LÀ
CHEZ LES WAGNÉRIENS

CHAPITRE 7

ETHNOGRAPHIE DU CERCLE RICHARD-WAGNER DE PARIS

L'annulation du contrat de l'artiste Jonathan Meese pour mettre en scène le *Parsifal* à Bayreuth, serait-elle, comme le prétend l'artiste, une intrigue tramée par les sociétés de soutien à Richard Wagner ? Cette hypothèse nous entraîne vers la question des influences et des enjeux secrets de pouvoir à la tête du Festival. Les cercles Richard-Wagner n'ont pourtant à première vue rien de mystérieux : sont des associations d'amateurs disséminées de par le monde, dont une partie des membres partent chaque été participer au cérémoniel wagnérien à Bayreuth. Les cercles sont en cela des relais de proximité entre les amateurs et le festival – et ils y exercent effectivement une pression en tant que groupements d'intérêts individuels. Il s'agirait donc de comprendre comment ces intérêts individuels cristallisent et agissent sur leur objet. Les différentes sociétés de mécènes, mais également la famille Wagner, l'état de Bavière et la ville de Bayreuth, disposent d'un droit de vote pour choisir le directeur du festival, pesant ainsi sur les choix artistiques de celui-ci. La rupture du contrat avec Jonathan Meese a eu lieu après d'âpres négociations concernant un changement à la tête du festival, négociations dont Katharina Wagner paraît être sortie victorieuse – en acceptant, semble-t-il, certaines conditions. Tout au long de ce chapitre, les enjeux de la mise en scène des opéras wagnériens reviendront comme un thème central, en contrepoint à ceux afférents à la musique.

Je propose dans ce chapitre une analyse ethnographique de la réalité de ces cercles. Que peut-on en déduire des pratiques qui font leur « passion », au sens d'Antoine Hennion, c'est-à-

dire leurs valeurs et leurs attachements²⁸⁹ ? Il s'agit donc d'entrer dans un monde singulier, celui du cercle Richard Wagner de Paris, dans l'univers d'un groupe de ses amateurs dévoués. Je suis inspiré ici par la démarche ethnographique conduite par Albert Piette dans une paroisse catholique, travail dans lequel il décrit l'ordinaire de la religiosité et les religiosités séculières²⁹⁰. Par l'emploi de séquences ethnographiques longues, nous suivons l'action pas à pas, dans des situations banales. Le lecteur s'imprègne ainsi du mode d'interaction des membres du cercle, perçoit les enjeux et les discordes de ce collectif, ainsi que de son évolution.

Les analyses qui entrecourent ces descriptions portent l'attention du lecteur sur l'élaboration et la maintenance d'un espace wagnérien, dans lequel la présence de Richard Wagner circule grâce aux médiations diverses offertes par la communauté de pratiques : connaissances diffusées dans les conférences, valeurs d'excellence partagées par les membres, fréquentation du Festival de Bayreuth, contacts avec les descendants du compositeur. Dans le chapitre suivant sur le Festival de Bayreuth, je montrerai que l'espace wagnérien est en train d'évoluer – ces cercles y exercent une influence forte.

Ces regroupements ont un impact important sur la manière dont est traité le phénomène qui les rassemble : la passion wagnérienne. Les conflits guettent, ici aussi : selon certains de ses membres, il existe un risque de laisser glisser une instance importante pour leur pratique à un simple « club de bons diners », agréable, certes, mais perdant à leurs yeux une grande part de sa capacité à servir leurs intérêts plus spécifiques d'amateurs. Là où les enjeux intellectuels et spirituels primaient autrefois, ils cèdent, sans disparaître totalement, à des moments de convivialités d'un cercle plus centré sur les plaisirs mondains de ses membres. Dans une seconde section, nous nous pencherons sur le cas singulier de mon informateur principal, et de sa propre enquête pour se positionner face au cercle, ce qui nous permet d'approcher cette petite institution sous l'angle de l'un de ses membres. Enfin, nous nous pencherons sur un moment extraordinaire au cercle : la visite d'un jeune représentant de la famille Wagner, le photographe Antoine Wagner, qui vient présenter une de ses œuvres récentes en lien avec son aïeul.

²⁸⁹ A.Hennion, *La passion musicale*, *op. cit.*

²⁹⁰ A. Piette, *La religion de près*, *op. cit.*

I — LE CERCLE RICHARD WAGNER DE PARIS ET SON CADRE CÉRÉMONIEL

Commençons par situer cette association dans le tissu institutionnel dans lequel il est inscrit. Le cercle Richard-Wagner de Paris a été créé en 1965 dans un climat délicat de reconstruction de l'amitié franco-allemande. Le président fondateur, Pierre Devraigne²⁹¹, est un médecin d'obédience républicaine, qui a fait partie du conseil municipal de Paris. Il rencontre le maire de Bayreuth en 1959 et c'est en liaison avec lui qu'il crée le premier cercle fondé dans un pays non germanophone.²⁹² Sa fille prendra la présidence du cercle dans les années 1990. Le cercle affirme dès ses débuts une ambition intellectuelle à la mesure de leur maître. Évènement fondateur pour le cercle, qui lui permet de se déployer et démontrer le sérieux de sa démarche, une exposition sur Wagner est organisée en 1964 dans un musée parisien.

L'ampleur du réseau international peut s'expliquer par son ancienneté. Richard Wagner fut le premier artiste à déclencher la formation de ces cercles d'amis et de soutiens – d'abord parce que ses coûteux projets en avaient besoin, mais aussi parce que la vague de wagnérisme s'est doublée dès sa formation d'une non moins puissante vague de rejet, divisant l'opinion publique au tournant du siècle. Dès 1865 est fondé par Emil Heckel le Cercle Allemand Richard Wagner [*Deutscher Allgemeiner Richard-Wagner-Verein*]²⁹³. Il existe aujourd'hui cinquante cercles répartis dans toute l'Allemagne. La Fondation des boursiers Richard Wagner [*Richard-Wagner-Stipendienstiftung*] est, elle, créée en 1882, et l'Association des Cercles Richard Wagner des Femmes Allemandes [*Richard Wagner Verband Deutscher Frauen*] voit le jour en 1909. Ces associations sont regroupées en 1945 sous le nom Cercle Richard Wagner, Association fédérale allemande [*Richard Wagner Verband e.V.*]. Apparaît en 1991 l'Association Internationale des Cercles Richard Wagner [*Richard-Wagner-Verband International e.V.*], qui regroupe les intérêts des cercles allemands et internationaux – comme celui de Paris. Les associations fusionneront en 2009 pour former la *Richard Wagner Verband* telle qu'elle existe aujourd'hui. Le cercle de Paris fait partie d'un réseau international qui compte cent trente cercles de par le monde²⁹⁴. Ce réseau international est piloté par deux instances, le *Presidium*, d'une part, ainsi que l'Assemblée Générale constituée des présidents

²⁹¹ Pierre Devraigne est un médecin parisien né en 1913 et mort en 1974.

²⁹² Voir le discours de Horst Egger, retranscrit dans la lettre du Cygne, automne 2016.

²⁹³ *Our Mission & History - richard-wagner.org*, <https://www.richard-wagner.org/rwvi/en/about-us/mission-and-history/>, (consulté le 27 août 2018).

²⁹⁴ *Committee - richard-wagner.org*, <https://www.richard-wagner.org/rwvi/en/about-us/committee/>, (consulté le 27 août 2018).

des cercles, qui se réunit chaque année à l'occasion d'un congrès. Tous les membres sont invités à ce congrès, au programme duquel sont inscrites des conférences, dîners et concerts. Le Festival de Bayreuth donne lieu également à une série d'évènements autour de la venue des boursiers du cercle, un dispositif qui a vocation à faciliter l'accès au festival pour les jeunes générations d'artistes, et à encourager leur intérêt pour l'œuvre de Wagner. L'association internationale attribue tous les trois ans différents prix à des artistes lyriques, le *Concours des Voix Wagnériennes*, et récompense des mises en scène créées dans le cadre du concours des *Ring Awards*. La communauté internationale des Cercles est également dotée d'une revue en allemand, le *Wagner Spektrum*, qui regroupe des textes académiques et des recensions de spectacles, de CDs et de DVD.

Les amateurs membres du Cercle peuvent compter sur différents outils de publication pour faire circuler leurs connaissances de l'œuvre de Richard Wagner et leurs jugements, non pas sur les œuvres du maître, mais sur les spectacles, leurs chefs d'orchestre, leurs chanteurs et leurs mises en scène, mais aussi les disques, les DVD et les parutions spécialisées, qui sont l'objet de comptes rendus souvent enthousiastes et toujours bien articulés. La *Lettre du Cygne*, la lettre d'information du cercle, est envoyée par courriel ou en version imprimée aux membres à chaque saison ; elle donne le programme des conférences et relate les évènements importants de la vie du cercle. Les conférences y sont parfois relayées dans des articles. En se livrant à l'exercice de la critique musicale et d'opéra, ses membres les plus impliqués y donnent le ton. Cette lettre regroupe également des informations sur les concerts et opéras qui pourraient intéresser les membres, et ce à travers toute l'Europe. Elle relaye également les évènements de la vie du Cercle. La lettre du printemps 2016, par exemple, est un « numéro spécial » qui présente les festivités qui ont eu lieu autour du cinquantenaire du Cercle Richard Wagner de Paris – dont la date a été choisie en fonction du programme de l'Opéra de Paris. Les invités ont pu dîner ensemble dans les salons du Cercle de l'Union Interalliée – ce qui dénote de ses ambitions de prestige –, et se retrouver autour de l'opéra *Les Maîtres Chanteurs*. La Lettre du Cygne est, pour ses membres les plus impliqués, une manière de rendre visible leurs activités et de se présenter comme un collectif engagé et relevant d'un certain niveau intellectuel. Le réseau est aujourd'hui encore très actif : dans l'espace francophone, on compte quinze cercles. Celui de Bruxelles est considéré comme le plus dynamique : il publie deux fois par an la « Revue du Cercle belge francophone Richard Wagner », qui traite de l'actualité wagnérienne et comportant des dossiers thématiques. L'adhésion au cercle Richard Wagner de Paris

comprend d'ailleurs un abonnement à cette revue. L'adhésion à certains de ces cercles permet d'obtenir des prix réduits à l'opéra local. Tous les cercles organisent des conférences régulièrement, et nombreux sont ceux qui envoient à leurs membres des bulletins d'information réguliers, non seulement sur leurs propres activités mais aussi sur l'actualité musicale en lien avec Wagner. Celle du cercle de Paris s'appelle la lettre du Cygne, et chaque année sont organisées entre neuf et dix conférences-rencontres, un dimanche ou un lundi soir selon la saison.

Le cercle parisien peut être décrit comme un poste avancé du Festival de Bayreuth, un endroit où une certaine partie de la communauté wagnérienne se rassemble afin de partager des conversations et des connaissances sur l'œuvre de Richard Wagner. C'est l'occasion également de créer ou d'entretenir des liens noués durant les journées et les soirées à Bayreuth, qui se prolongent ou qui se sont prolongées à l'époque dorée du cercle par des réseaux d'influence²⁹⁵. On y savoure la compagnie de ses pairs – tout en établissant certains critères qui marquent l'appartenance à ce cercle, la parade sociale y étant généralement assumée. Je dis une certaine partie, car de nombreux amateurs wagnériens ne se retrouvent pas dans ces cercles – ni d'ailleurs dans le Festival de Bayreuth.²⁹⁶ L'ethnographie d'une séance, la seconde session à laquelle j'ai assisté au cercle Richard Wagner de Paris, éclaire sous des angles variés l'activité et les enjeux de ces institutions. Les conférences sont des moments privilégiés de partage et de démonstration de connaissances et de savoir-faire intellectuel ; il s'agit en outre d'un format qui permet d'accueillir des chercheurs en musicologie autant que des interventions de membres du cercle – eux-mêmes porteurs de titres et de reconnaissances académiques, dans un domaine proche ou parfois éloigné. Ceux qui s'en sentent capables s'attellent, à tour de rôle, à exposer leurs perspectives sur le dramaturge et sur le musicien. Les conférences sont accompagnées d'extraits musicaux et parfois vidéo, ce qui suscite ces moments collectifs d'écoute. Leurs

²⁹⁵ Au sujet des réseaux d'influences du Festival de Bayreuth, à l'ouverture duquel la chancelière allemande assiste chaque année en compagnie d'une partie du gouvernement fédérale et de Bavière, il est important de rappeler que l'ascension au pouvoir d'Hitler a été grandement facilitée par l'appui indéfectible de Winifried Wagner, qui était à l'époque à la tête de cette institution. On pourra se référer à l'enquête de Gottfried Wagner sur sa propre famille, *L'héritage Wagner*, Paris, Nil, 1999.

²⁹⁶ Comme le remarque Timothée Picard : « La littérature a rapidement jugé Bayreuth de façon négative. Celui[-ci] constitue pour les écrivains une trahison de l'idéal wagnérien. Les raisons de cette trahison sont multiples. Wagner lui-même, l'âge venant, s'est tout d'abord compromis avec le nationalisme, la politique, l'argent et l'établissement de son propre culte. Tous les témoignages de ceux qui ont effectué le voyage à Bayreuth s'entendent sur ce point, en un consensus où snobisme et anti-snobisme se rejoignent. » « À la recherche du territoire wagnérien ». In *Wagner, une question européenne : Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, 71-84. Interférences. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016. <http://books.openedition.org/pur/38117>. par. 2

intitulés démontrent une grande variété de thèmes. Au cours des années 2014 -2016 : « La création de Parsifal à l'opéra de Paris en 1914 au travers de la presse musicale française » ; « Écoute de différents enregistrements des Maîtres chanteurs » par Clym,, le doyen du cercle, « Que nous apprend le journal de Cosima Wagner ? », par le musicien et musicologue Christophe Looten, qui intervient régulièrement ; « Hugo Wolf, un compositeur italien ? », par Stéphane Goldet, musicologue également ; ou encore une projection de film, « *Der Rosenkavalier, de Richard Strauss* »²⁹⁷. Fondé sur le modèle de la société savante, ces cercles se donnent comme des lieux de savoir²⁹⁸ : ils participent à l'élaboration et à la transmission d'un savoir spécialisé, un savoir dont les amateurs font usage dans leurs conversations sur les œuvres et dans les analyses qu'ils en font à titre personnel. Il s'agit aussi cependant de contribuer à « soutenir la diffusion de l'œuvre de Richard Wagner », comme il est indiqué sur le bulletin d'adhésion²⁹⁹ : la dimension de mécénat est discrètement présente, ainsi que celle d'un engagement, nous l'avons vu, en faveur d'une œuvre et d'un artiste.

1. Une conférence ordinaire au Cercle National Richard-Wagner de Paris

Dès le début de l'enquête, en obéissant en cela à la tradition de l'observation participante fondée par B. Malinowski, je deviens membre du cercle – la participation me permettra de comprendre plus en profondeur le monde wagnérien dans lequel le *Parsifal* de Jonathan Meese devait être reçu. Il s'agit de me rendre sensible aux mêmes choses qu'eux, apprendre de la part des enquêtés à faire partie de leur communauté de pratiques. Après l'annulation de la production de cette pièce, ce terrain m'offre d'autres questions : les différentes sociétés de mécènes, mais également la famille Wagner, l'état de Bavière et la ville de Bayreuth, disposent en effet d'un droit de vote pour choisir le directeur du festival, pesant ainsi sur les choix artistiques de celui-ci. Cette enquête apporte donc un éclairage sur la rupture du contrat avec Jonathan Meese.

²⁹⁷ « Créé, à l'époque, avec accompagnement musical en direct dirigé par le compositeur lui-même. Un enregistrement musical plus récent, dirigé par Franck Ströbel en 2006, a été depuis accolé aux images d'origine. C'est cette version qui sera projetée, après une présentation par Jean-Jacques Velly. » *Lettre du Cygne*, Automne 2014.

²⁹⁸ Christian Jacob (ed.), *Lieux de savoir. Vol. 1*, Paris, Albin Michel, 2007 ; Christian Jacob (ed.), *Lieux de savoir. Vol. 2*, Paris, Albin Michel, 2011 ; Christian Jacob, *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir?*, Open Editions, 2014.

²⁹⁹ Document téléchargeable sur le site Internet, www.cnrw-paris.org/adherer (dernier accès le 30/07/2018)

Il m'aura suffi de remplir le formulaire et de régler une cotisation au secrétaire, Alain Barove, pour en faire partie. Je ne connaissais personne au Cercle avant de me rendre à une première conférence. Je me rends compte rapidement que mon âge, trente et un ans au moment du terrain, me donne une confortable place d'observation : on manque de jeunes, me fera-t-on comprendre bientôt. Mon adhésion a montré ma détermination à mes interlocuteurs, et j'ai été accueilli à bras ouverts. Au travers des manières de se présenter, mais aussi dans les sujets abordés, les façons de traiter de l'œuvre de Richard Wagner, nous allons découvrir de nombreux aspects de cette petite institution. S'immerger dans la description d'un moment singulier de sa vie collective, pris depuis le point de vue d'un nouvel arrivant, permet de se saisir ses préoccupations propres et ses façons de faire le lien, entre eux d'abord, et avec Richard Wagner.³⁰⁰

Dimanche 20 octobre 2013, 15 heures. La séance mensuelle est sur le point de commencer dans l'ambiance feutrée de la salle en sous-sol. J'ai lu sur le site Internet du Cercle la date, l'heure, et les titres des conférences prévues cette année. Sur le programme, il est indiqué que ces événements réguliers sont ouverts au public. Nous sommes à l'hôtel Bedford, un établissement huppé du huitième arrondissement, tout proche de l'église de la Madeleine. Les dames sont en tailleur ou en robe, des messieurs en chemises, en veste ou en costume, certains sont en cravates. On s'est habillé pour venir au cercle : nous ne sommes pas à l'opéra mais nous n'en sommes pas loin.

« Bonjour les amis, bonjour Gloria ». La présidente ouvre la séance comme à l'accoutumée, en appelant l'intervenante du jour par son prénom, marquant par là leur relation d'amitié – Gloria Curé est membre du Cercle. Mais avant d'annoncer le démarrage de la conférence, elle passe la parole à « Clym ». Cet homme âgé et voûté, que tout le monde connaît par son nom d'artiste, est considéré par certains comme la mémoire vivante du cercle Richard Wagner de Paris – il en est d'ailleurs le dernier membre fondateur encore en vie. Artiste, dessinateur, ses illustrations sont publiées dans la *Lettre du Cygne* ; il est également ancien disquaire et fondateur d'un prix dont la soirée de remise annuelle rassemble au théâtre du Châtelet un public de wagnériens, parisiens et d'ailleurs, pour célébrer les meilleurs

enregistrements de l'année. « Très occupé », il n'a malheureusement pas le temps de rester cette fois pour la conférence, mais il a quelques mots à dire.

L'occasion est exceptionnelle : il est allé la semaine précédente à l'enterrement de Patrice Chéreau³⁰¹. Clym donne le programme des pièces qui ont été jouées et chantées durant la cérémonie, qu'il cite en mélomane, dans le détail. Il présente également devant les membres du cercle le livret : « la photo est dans Télérama » dit Annie Benoit. « C'était très émouvant, bien sûr ». Une conversation avec les premiers rangs démarre. Le reste de la salle attend la suite en silence. Ce prélude est sur le point de se prolonger lorsque Henry-Pierre Blottier, professeur de Lettres à la retraite et en charge d'introduire la conférence aujourd'hui, se décide à intervenir : « Je vais jouer mon rôle habituel, mais nous avons une conférencière... parce que la discussion peut encore durer longtemps ! » La présidente interrompt donc l'échange et fait signe au secrétaire de l'association, Alain Barove, de passer aux annonces plus ordinaires. Celui-ci s'occupe avec sa femme Chantal de l'administration du cercle. Il rappelle à tous l'Assemblée générale du 15 janvier, avec le traditionnel partage de la galette des Rois, qui se trouve sur le programme des rencontres annuelles. À l'ordre du jour, la *Lettre du Cygne*, et un appel à candidatures du comité : il y a besoin d'aide pour le secrétariat. Besoin d'habiletés techniques aussi : un « technicien » volontaire pour le son et la vidéo est requis. Certes, Christian s'en occupe pour le moment – il fait un signe de reconnaissance au monsieur à moustache qui est placé à côté de la platine CD, prêt à passer les extraits sur les ordres de la conférencière. Celui-ci s'incline sans dire un mot. « Et si Christian se casse une jambe ? », dit H-P. Blottier avec emphase, pour secouer un peu l'auditoire qui ne fait pas mine de réagir. Bruit dans l'assemblée, qui s'agite tout à coup sur leurs chaises : « Il ne faut pas dire une chose pareille », entend-on. « Mais qu'est-ce que c'est que ces superstitions ? » s'indigne le professeur. On revient à la liste qu'Alain Barove tient à la main : il y a besoin également de mettre en page la lettre du Cygne, depuis que Michelle est partie à la retraite. Personne ne semble vouloir se signaler ce jour-là. Le professeur est alors appelé à présenter la conférencière. « Parce qu'entre agrégés, ils se comprennent », glisse fièrement le secrétaire au micro, le prestige académique de ses amis du cercle rejaillissant un peu sur eux tous. Henry-Pierre Blottier étant encore sous le charme apaisant du compliment, Alain Barove en profite pour faire

³⁰¹ Pour le lecteur peu familier de l'opéra, il suffira de dire pour l'instant que cet homme de théâtre reste dans l'histoire du « Nouveau Bayreuth » comme l'un des plus audacieux metteurs en scène du *Ring*. J'y fais longuement référence au chapitre 1.

passer encore deux annonces : des conférences sur l'orchestre³⁰² de leur « ami » Christian Merlin au théâtre des Mathurins. Il y a un tarif préférentiel pour les membres. Enfin, la sortie d'un disque : Florence Delaage a enregistré un nouveau disque. Elle est la dernière élève d'Alfred Cortot, l'immense pianiste wagnérien, qui lui a offert deux de ses pianos, rappelle-t-il. Elle est en récital le 9 avril à la salle Gaveau à Paris.

Sur ces entrefaites, le professeur se lance dans l'introduction qu'il a préparée sur la conférencière du jour. Gloria Curé, elle-même professeur agrégée de lettres, est membre de l'association depuis 1998 – cela est accueilli comme une marque de distinction, l'ancienneté étant toujours en bonne place dans l'évocation des curriculum des uns et des autres. « Élève au Lycée Fénelon, puis étudiante à l'université de La Sorbonne, avant de passer un CAPES de lettres modernes » – le professeur ajoute une brève explication justifiant de l'excellence du parcours Lettres modernes, qui à son époque était moins considéré que la filière Lettres antiques et médiévales. Elle enseigne au secondaire puis à l'IUFM, dans le groupe de Recherche en Linguistique Appliquée. Elle est à la retraite. Elle a déjà tenu deux conférences « chez nous » : la première sur Julien Gracq et Richard Wagner, la seconde sur le thème : « L'eau, la terre, l'air et le feu dans le *Ring* », il y a deux ans. Aujourd'hui elle présente un tout autre sujet : « Richard Wagner et le bouddhisme ». Elle serait allée spécialement « à Ceylan » pour y enquêter sur le « bouddhisme indien ».³⁰³

2. Tisser Richard Wagner dans un savoir historique, littéraire et musical

La parole est à la conférencière : elle déroule son introduction avec fluidité, l'intervention est très écrite. Le bouddhisme aurait peu été évoqué dans la littérature autour de Richard Wagner, dit-elle. Le bouddhisme serait à la mode, comme le démontre les interventions médiatiques de Matthieu Ricard qui présentait ce mois-ci son dernier livre. Le terme *karma* est d'ailleurs passé dans le langage courant. Les mérites de la méditation sont aujourd'hui vantés

³⁰² Christian Merlin, chercheur en musicologie, maître de conférence à Lille III et journaliste au Figaro, donne alors une série de conférence sur son livre remarquable, aux méthodes inspirées de l'ethnologie de la musique, sur la vie de l'orchestre de musique classique. Invité souvent par le cercle, qui soutient ainsi la recherche sur la musique wagnérienne, Christian Merlin est intervenu plusieurs fois lors de séances similaires à l'hôtel Bedford.

³⁰³ La formulation date du temps de Wagner : c'est ainsi que les savants du 19^e siècle appelaient ce qu'aujourd'hui les chercheurs désignent sous le terme de bouddhisme Theravāda, « la Doctrine des Anciens ». L'ancienne colonie de Ceylan, aujourd'hui Sri Lanka, reste l'une des seules sous-régions indiennes où ce courant du bouddhisme est majoritaire – il s'est également exporté en Asie du sud-est, en particulier en Birmanie et en Thaïlande. Pour un aperçu des principes de cette spiritualité, voir Walpola Rahula, *L'Enseignement du Bouddha. D'après les textes les plus anciens*, Paris, Points, 2014.

dans les médias. Ces pratiques ont cependant été longtemps réservées à une certaine élite culturelle ou artistique. Elle cite au passage quelques œuvres contemporaines en musique et en littérature qui se réfèrent à cette tradition spirituelle : Lili Boulanger en 1977 avec « La vieille prière bouddhique ». Terry Riley en est influencé dans sa musique répétitive. Baudelaire déjà au XIXe siècle, avec la « ville intérieure », Hugo également dans ses poèmes : « Je cause avec toutes les voix de la métempsychose » et Gérard de Nerval, enfin, avec sa remise en mémoire de vies et faits antérieurs. Avec cet ancrage dans des pièces musicales et littéraires, l'auditeur est prévenu : le contexte est maîtrisé, et l'œuvre de Wagner est rapprochée de traditions plus ou moins éloignées, l'actualisant comme une référence du même niveau que celles qu'elle vient de nous citer.

« Qu'en est-il de Richard Wagner ? » – Gloria Curé adresse la question rhétorique à l'assemblée. Il semble croire que Jésus est continuateur du travail de l'Éveillé. » Dans ses lectures, ses écrits, ses correspondances, ses livrets et ses commentaires scientifiques, on voit que le bouddhisme fait partie de ses préoccupations jusque dans ses dernières années. La découverte aurait eu lieu à Zurich, en 1854. Il a alors 41 ans. Il a déjà composé une grande part de ses œuvres majeures. En 1854, il écrit *Tristan et Isolde*, ainsi que l'essai *Opéra et Drame*. Il rencontre alors les idées de Schopenhauer – dont elle cite les dates consciencieusement : 1788-1860. En 1818, le philosophe écrit *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Wagner est « fasciné, absorbé dans sa solitude ». Il serait, selon lui, le plus grand philosophe depuis Kant. Cette philosophie est « rude, bien que non totalement pessimiste » – elle cite les mémoires de Richard Wagner. Schopenhauer s'attaque aux illusions, aux raisons de vivre, à l'illusion de l'amour, du progrès, de la science – ce qui est plus fâcheux, remarque Gloria Curé en levant son regard sur son auditoire. « Le bonheur est un mensonge, l'amour une ruse de l'instinct pour perpétuer l'espèce. » « Le monde est ma représentation », « l'œil voit et la raison croit voir ». Le cycle des désirs insatisfaits, des douleurs, continue. La sortie ne peut se faire que par la pitié, la « *Mitleid* », qui nous libère de l'illusion et de l'égoïsme. Par l'art et la musique aussi : c'est là un passage important pour Wagner, souligne la conférencière. Le monde est incarnation de la musique qui exprime l'essence du monde. « L'artiste est alors considéré comme un voyant. » La fonction de la musique et de l'artiste décrite par le penseur intéresse Richard Wagner. Sympathie également de Schopenhauer pour les animaux – elle fait référence au recueil d'aphorismes intitulé *Insultes*. Il aime les animaux en liberté, mais aussi particulièrement les chiens. Comme Wagner, ajoute Gloria. « Schopenhauer légua d'ailleurs tous ses biens à son caniche. » Dans *Ma vie*, son autobiographie, R. Wagner déclare avoir lu

un livre recommandé par une amie : *Introduction au bouddhisme indien* par Eugène Burnouff³⁰⁴, professeur au collège de France et spécialiste du Sanskrit. Cette lecture suscite l'écriture d'un opéra, *Les Vainqueurs*, qui ne sera jamais terminée. Le 9 juillet (...), il est fait mention dans une lettre à Franz Liszt d'un autre ouvrage : « La religion bouddhiste et son origine ». Il explique à son beau-père : « le bouddhisme est un enseignement magnifique, nous ne faisons qu'un avec le monde ». Gloria Curé poursuit alors sa conférence avec « le fruit de ses recherches sur l'Éveillé, des études linguistiques et l'histoire du Bouddha ». Elle passe ensuite à une première récapitulation des thèmes bouddhistes apparaissant dans *Tristan et Isolde*, pour arriver à « l'œuvre ultime, qui porte le plus là-dessus : *Parsifal*, démarré en 1877 achevé en 1882. »

« Certains ont évoqué un retour au christianisme ». Notamment avec « la référence au Graal, la lance, le retour de Parsifal un Vendredi saint, les sacrements, dont un baptême, la voix » divine » qui entonne « celui que j'ai choisi. » Gloria Curé commence par poser, face à ses confrères, les interprétations les plus couramment partagées : celle d'un opéra inspiré par l'histoire du Christ, qui peut avoir une lecture proprement religieuse. La conférencière prend régulièrement l'intention attribuée à l'artiste, depuis ses écrits ou déduite du contexte, comme une clé qui va lui permettre de donner une interprétation plus juste de l'œuvre. Il s'agit de retrouver par-là l'intuition première de l'artiste : le trait d'expérience qui relie les créations avec l'enquête de Richard Wagner – enquête livresque, mais aussi spirituelle et phénoménologique. Gloria Curé se lance ainsi dans une mise en parallèle entre le *Parsifal* et les motifs du bouddhisme : réincarnation affirmée par Gurnemanz, expiation de Kundry, d'une faute d'une vie antérieure ; éveil de Parsifal, lors du baiser de Kundry ; le temps étiré des épreuves, qui expliquent que Gurnemanz est devenu un vieillard.

Elle contextualise l'écriture du *Parsifal* : Richard Wagner évoque alors la lecture d'un ouvrage sur le Bouddha. Il est traversé par des pensées noires. « Pour supporter une telle vie, il faudrait être mort », dit-il à l'époque. « Heureux l'homme qui pourrait s'exiler à Ceylan, terre bouddhique », trouve-t-on dans sa correspondance. Il avait le désir de reprendre le *Vaisseau fantôme* dans une version simplifiée. Lors du retour de Parsifal, après l'effondrement du château de Klingsor, l'on entend de discrets sons de cymbales, qui accueillent « celui qui tua le Cygne », sons qui font référence « aux cymbales des monastères bouddhistes ». Ce passage est illustré par l'écoute de cet extrait de l'œuvre. Gloria fait un signe à l'adhérent préposé au

³⁰⁴ Eugène Burnouff, *Introduction à l'histoire du bouddhisme indien*, Paris, 1844.

lecteur de CD. La musique démarre. Le silence est complet, concentré. C'est cependant le moment que choisit mon voisin de droite pour sortir de sa poche une feuille de papier pliée en quatre : il parcourt un article sur le Festival de Bayreuth, qu'il a imprimé ou qu'on lui a donné – je vais revenir là-dessus plus tard. Fin de l'extrait musical et conclusion de la conférencière : « en sauvant les autres, le rédempteur ne se sauve-t-il pas lui-même ? Le Vendredi saint est alors un jour de sérénité. »

Fin de la conférence, applaudissements copieux de la salle. Le professeur Henry-Pierre Blottier prend la parole pour réagir et faire un premier commentaire. Il ne voyait pas le Vendredi saint comme jour de sérénité, mais, en « bon chrétien », comme jour de souffrance. Lorsqu'on lui avait parlé de bouddhisme dans l'interprétation du *Parsifal*, il avait « rejeté en bloc », dit-il : « qu'est-ce qu'on vient nous emmerder avec ça ? », dit-il tout en s'excusant pour son langage fleuri, qui semble convenir pour illustrer son agacement de l'époque. « Les motifs médiévaux sont tellement forts, avec le Graal, etc. » qu'il ne semblait pas y avoir besoin d'autres explications. Plusieurs questions sont posées, notamment sur la mort de Wotan dans le *Ring* et l'interprétation qu'en fait Gloria Curé dans la perspective du bouddhisme. Une autre porte sur la musique : « On dit que la musique de Wagner tend vers le silence, que pouvez-vous en dire ? » Celle-ci va en effet, selon la conférencière, vers « le fondement de la musique », c'est-à-dire vers le silence. La salle acquiesce. Une dernière intervention d'un monsieur pétulant : « Je veux juste faire valoir une petite boutade : on connaît l'ego de Wagner, et on se demande, s'il voulait être réincarné : en qui ? » Quelques rires accueillent la plaisanterie. La conférence se termine dans un léger brouhaha : les conversations reprennent le dessus.

3. Re-susciter le grand homme mort

Analysons maintenant les opérations conduites au cours de cette conférence sur la présence contemporaine de Richard Wagner. Le grand artiste est un mort particulier : il laisse son œuvre derrière lui, et à travers elle, il reste vivant. Tant que l'œuvre continue à séduire, à être remémorée, la personne sera réinstaurée par son souvenir. « *Ma vie* », le titre de l'autobiographie de Richard Wagner, est bien choisi : en compulsant cette somme de faits romancés – déjà préparés pour l'apologie d'une vie de création – les wagnériens « re-suscitent », ils « instaurent » le mort, pour reprendre l'expression du psychologue Vincianne

Despret³⁰⁵. Ils le ramènent ainsi parmi nous. Écouter « du » Richard Wagner est rendu possible par l’outil technique de la partition, par l’enregistrement. Mais plus encore, écouter « Richard Wagner » comme il le voulait, selon sa volonté et au plus près de sa propre expérience de l’art, cela a été pensé par lui, mis en œuvre d’une part avec l’écriture de ses mémoires, et d’autre part avec la création d’une institution qui sera longtemps dirigée par sa veuve, puis par ses descendants. Je parle bien sûr de l’écoute selon un protocole qu’il a lui-même élaboré : un théâtre construit à cet effet, une série de cérémoniels, dans un lieu éloigné des grands centres urbains et des contestations possibles par d’autres êtres, morts ou vivants. Dans le prochain chapitre, nous allons nous concentrer sur le Festival de Bayreuth comme lieu de mémoire, comme lieu de réactivation d’un héritage, dans toutes les dimensions problématiques que cela pose. Mais restons à présent sur l’activité du Cercle, dans ce moment d’assemblée ordinaire. Commençons par une pratique centrale pour le cercle et pour Richard Wagner en général : la conférence et son activité historiographique, puisant ses éléments et ses outils en recrutant parmi les membres de divers mondes académiques. Car de nombreuses disciplines se sont penchées sur le « cas » Wagner, pour apporter leur pierre à l’édifice, du droit jusqu’à la psychanalyse, en passant par la musicologie, la philosophie et les lettres.

La manière dont la conférencière croise les références bibliographiques pour parvenir à redonner une intention particulière au dramaturge lors de la création de ses œuvres, obéit aux exigences d’une série d’opérations précises. Elle commence par établir, par un faisceau de preuves, que son raisonnement n’est pas le sien propre, mais qu’il s’agit d’une vérité historique dont elle n’a fait que retrouver la trace. Il s’agit d’équiper l’écoute et la compréhension avec les outils et les idées qu’aurait eus le compositeur lui-même, de manière à faire prendre un sens nouveau au déroulement de l’action ainsi qu’à la musique qui l’accompagne. Cette activité de contextualisation est le labeur quotidien de la musicologie et de la recherche en littérature. En tant qu’agrégée de lettres modernes, Gloria Curé a appris à bonne école comment mener ce type de travail. Pourtant, là où l’université prétend déployer ses efforts dans un but désintéressé de poursuite de la connaissance autorisé par la discipline scolastique³⁰⁶, cette position est plus difficile à tenir ici. Les cercles Richard Wagner sont en effet explicitement dédiés, nous l’avons vu, à la « diffusion » de l’œuvre de Richard Wagner. Ils se calquent en cela sur l’action de promotion et de soutien des cercles d’amis du compositeur, qui, de son vivant, lui ont permis

³⁰⁵ Vinciane Despret, *Au bonheur des morts: récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, 2015, p. 16.

³⁰⁶ Voir à ce sujet l’introduction dans Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes (1997)*, Paris, Le Seuil, 2003.

de faire face à de féroces adversités³⁰⁷. Autre point de divergence avec la communauté académique : les cercles Richard Wagner sont un lieu de rencontre d'une communauté d'émotions. Une communauté qui tient précisément par un phénomène esthétique – un phénomène particulièrement fort dans le cas de l'œuvre de Richard Wagner.

Insérons-nous maintenant dans une conversation ordinaire saisie en notes à la fin de cette même conférence. Les préoccupations principales qui amènent les membres du cercle à se regrouper de la sorte y sont inscrites par bribes.

II — CONVERSATION D'APRÈS CONFÉRENCE : PLACES À BAYREUTH, FORUMS ET ÉMOTIONS MUSICALES.

Alors que déjà certains se pressent pour sortir, je décide d'aider le fameux Christian en charge de la sonorisation et à porter les enceintes dans la garde-robe. Un placard est attribué au Cercle pour stocker ses affaires entre deux conférences, et en particulier son matériel audio hi-fi. J'entends, au seuil de la petite pièce une discussion entre deux membres du cercle, parmi les plus jeunes présents, la quarantaine bien passée. Je m'approche : la sociabilité du Cercle invite à prendre part aux conversations qui s'y tiennent. Ils parlent de l'outil de paiement en ligne PayPal et de paniers, je suis curieux : « Et vous, vous avez joué ? » me lance-t-elle, « parce que c'est vraiment ça, jouer ! »

Elle m'explique que Bayreuth a désormais un portail de réservations sur Internet ; comme le serveur est saturé, le facteur chance est important. « Certains qui ne comprenaient pas ont essayé de nombreuses fois et rempli leur panier, moi j'ai pris deux spectacles, *Lohengrin* et *Tannhäuser* ». « Mais il fallait ouvrir un compte PayPal... », dit-elle, évoquant le système de paiement électronique américain et les difficultés informatiques auxquelles sont confrontés les aspirants à ces places. « J'ai déjà vu ces spectacles... », dit Christian, « Oui, moi aussi j'ai essayé... ». La dame dit alors : « Je n'ai pas voulu prendre de place pour le *Ring*, je suis une incondionnelle, mais je ne voulais pas me faire de peine. » On dirait qu'elle n'apprécie pas la mise en scène de F. Castorf. Je saisis l'occasion pour poser quelques questions dans le flux ordinaire de la conversation entre amateurs, jouant de ses codes : j'évoque la mise en scène de

³⁰⁷ En France, on notera la création d'une Revue wagnérienne, qui existera durant trois ans, entre 1885 et 1888. Revue wagnérienne / [directeur-gérant : Édouard Dujardin], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k19995b> , février 1885, (consulté le 30 juillet 2018).

C. Schlingensiefel qui n'a pas été évoquée tout à l'heure, qui est souvent décrite comme une mise en scène inspirée du bouddhisme, mais qui a été reçue très durement par les critiques wagnériens – l'esthétique de la Volksbühne n'est pas faite pour le consensus. Et je rebondis sur les réactions suite à ce dernier *Ring*, intendant à ce même théâtre. Durant la conférence précédente, la « boursière » du cercle à Bayreuth avait émis un jugement très négatif sur cette mise en scène dans son rapport de séjour au festival, et son avis était manifestement partagé par beaucoup des membres présents, à en croire les réactions de la salle. Pourquoi un tel rejet ? « Oui, on hurle, mais ce n'est pas grave », me dit-elle. « Ce n'est pas ça qui est important. » Christian n'est pas exactement de cet avis : « Je ne supporte plus les jérémiades concernant les mises en scène. Ce sont des gens compétents et qui y travaillent des années. Ils étaient contre Patrice Chéreau ici, et voyez comment ils le traitent aujourd'hui. » Il s'agit d'un moment entre-deux, loin du centre des discussions ; nous ne sommes pas avec « eux », ceux qui sont contre les mises en scène modernes. Il fait évidemment référence à l'annonce des funérailles et à leurs messages attendris, par ceux-là mêmes qui ont critiqué vertement son travail lors des premières années du *Ring*. « Oui, Schlingensiefel a provoqué un tollé, mais il faut attendre ce que va produire Jonathan Meese. Vous connaissez ? Il faut aller voir sur son site. Il a une petite obsession pour les croix gammées. Même si je pense que ça ne va pas trop ressortir à Bayreuth. Ça va faire un tollé ! »

Puisque je m'intéresse aux aspects spirituels du Parsifal – l'inspiration bouddhiste de Schlingensiefel –, il me conseille d'aller voir le *Parsifal* de Calixto Bieito à Stuttgart, une production « syncrétique ». Il me recommande aussi d'aller voir le *Wagnerspektrum* – la revue académique officielle allemande sur Richard Wagner – sur le thème du bouddhisme. « Cette année à Bayreuth j'ai récupéré pas mal d'ouvrages sur Wagner et le bouddhisme », montrant au passage qu'il mène sérieusement sa propre enquête de wagnérien. « Au sujet de *Parsifal*, d'ailleurs, on n'en a pas parlé mais il y a aussi d'autres histoires, des histoires de pureté du sang... » dit-il avec un ton un peu baissé. « Oh mais on peut en parler, je suis pour la liberté d'expression sur ces sujets », dit-elle. « Ah mais Wagner a écrit aussi sur les femmes. » Dit-il, en la provoquant un peu. Elle : « Ah mais de ça aussi on peut parler, je suis assez d'accord. » La discussion ne prendra finalement pas ce tournant délicat, Christian n'a pas l'air pressé de s'engager là-dedans – ça ne semble pas l'intéresser plus que ça. La dame reprend : « Ça me paraît bizarre qu'on associe Wagner et le bouddhisme, parce que sa musique est exactement le contraire du plat qu'on associe au bouddhisme... Tout le contraire ! » « Enfin, je parle de quelque chose que je maîtrise mal, enfin je cherche un peu là-dessus et je n'ai pas la

compétence pour en parler, mais... » dit-elle, « Mais si on peut parler », dis-je, « Mais oui, c'est intéressant » dit Christian. Je note ici une forte pression quant à la qualification nécessaire pour argumenter et discuter d'un sujet. Celle-ci renvoie directement à la qualification académique, à la compétence de conférencier.

La conversation continue, tous deux parlent de leur expérience avec l'opéra *Tristan*, réputée être l'œuvre la plus fortement génératrice d'émotions d'entre toutes : « J'ai connu des effets physiques très forts. » dit-elle. Lui : « Je l'écoute le moins possible. Parce que moi aussi je ressens des choses trop fortes ». « D'ailleurs c'est ce que dit aussi le chef d'orchestre Thielemann, il dit qu'il ne le dirige plus parce qu'il a peur de devenir fou ». « Ah j'adore ce monsieur » dit-elle. Cet accès à l'émotion d'extase musicale est également revendiqué comme une compétence distinguée – et le chef d'orchestre, tout comme les chanteurs et chanteuses, en sont les figures modèles. La conversation touche à sa fin, la salle est déjà presque vide. « Vous prenez beaucoup de notes », remarque Christian... Je ne me suis pas encore déclaré comme ethnologue, mais cela ne va pas tarder. Je hausse les épaules, je prends des notes, c'est acceptable lorsque l'on est à une conférence. À la fin de la conversation, il s'en va trouver Annie Benoit, ils baissent la voix. À la fin, il nous salue et part avec elle : Christian est à ce moment de l'enquête impliqué dans l'association, comme nous allons le voir dans un instant. Portons maintenant plus avant l'analyse de ce moment et des sujets qui ont été abordés.

Au cours de cette conversation ordinaire – et bien entendu singulière, je ne prétends pas qu'il s'agisse d'une conversation « type » –, nous pouvons entendre par bribes les préoccupations principales des membres du cercle, celles qui les appellent à se rassembler. L'accès au festival de Bayreuth, d'abord, avec l'achat des places ; le symbolisme et les valeurs portées par les œuvres et par leur mise en scène, ensuite ; enfin, les émotions liées à l'expérience de l'opéra. Ces trois aspects sont souvent inextricablement liés. Un journaliste du magazine en ligne Slate a appelé le festival la « salle de shoot » des wagnériens et cet aspect d'expérience sensorielle hors du commun, comparée à celle d'une drogue puissante, est une dimension que j'ai relevée à chacun de mes entretiens, d'autant plus affirmée qu'elle est considérée comme la marque d'un certain « niveau » dans la pratique wagnérienne, toujours particulièrement associée à ce théâtre, et à certaines mises en scène plus que d'autres. L'accès au Festival de Bayreuth est un enjeu majeur, mais il n'est pas le plus important. On me répète ainsi plusieurs fois que les membres du cercle voient régulièrement arriver de nouveaux

membres, qui ne sont intéressés que par la perspective d'obtenir plus facilement des billets pour aller au festival. Comme je l'ai déjà évoqué, jusqu'à récemment, la billetterie du festival ne fonctionnait que par un système opaque qui laissait attendre les candidats à l'expérience wagnérienne pendant des années, jusqu'à huit ou neuf ans. Or effectivement, jusqu'à ce que le gouvernement de Bavière prenne les finances de l'institution en main, une partie des billets étaient attribués aux cercles Richard-Wagner, ainsi qu'aux mécènes. Leur soutien financier leur permettait d'obtenir un passe-droit – mais celui-ci n'était apparemment pas systématique. Il est revenu plusieurs fois l'expression : « on n'achète pas son entrée à Bayreuth ». Celle-ci vous est « attribuée », et on vous envoie alors une facture. Lorsque les membres du cercle évoquent ces personnes intéressées, elles disent qu'elles sont souvent reparties les mains vides. « Ce n'est pas comme ça que ça marche », m'a-t-on dit. Le festival a décidé en 2012 de commencer à mettre en vente une partie de ses places en ligne. Là encore, le système n'est pas entièrement transparent, puisque la date et l'heure à laquelle de nouvelles places sont mises en vente ont circulé d'abord dans des messages envoyés aux membres privilégiés – aujourd'hui, certaines de ces dates sont annoncées sur le site officiel du festival –, et l'accès comporte également une part de hasard : un nombre limité de visiteurs est accepté sur le serveur informatique, ce qui a pour effet une attente plus ou moins longue dans une sorte d'antichambre électronique avant de pouvoir acheter le précieux sésame – qui est vite parti... plus ou moins vite parti en fait. Car en 2017, il reste des places à vendre pour le Ring. Avec un tarif peut-être prohibitif pour l'amateur ordinaire, puisque ce sont les places les plus chères qui ne trouvent pas preneur, mais il reste néanmoins des places à vendre. Le Cercle est également un groupe au sein duquel les places obtenues et achetées grâce au système de « loterie » traditionnelle peuvent trouver acquéreur. Lorsqu'une demande de place est exaucée, la personne reçoit deux places pour deux spectacles – le *Ring* compte pour un seul et doit être acheté d'un bloc, sauf lorsqu'une séance supplémentaire d'une de ses parties est donnée. Lorsqu'éventuellement les personnes sont empêchées, ou que la personne se rend toute seule au festival, les places disponibles sont redistribuées dans les réseaux d'interconnaissance – et le cercle est bien sûr pour cela un endroit privilégié.

Les membres du cercle ont l'ambition d'en faire plus qu'un simple relai pour accéder au festival : ils le présentent comme lieu de partage, partage de connaissances et d'opinions – la différence est souvent fine entre. Les wagnériens les plus fidèles admettent facilement trouver dans les œuvres de Richard Wagner une orientation pour leur vie – orientation spirituelle, philosophique ou esthétique, selon les cas. La conférence donne une occasion de converser, de

nouvelles entrées et de nouveaux matériaux pour discuter, comme je l'ai fait avec ces deux amateurs, et par-là de créer de nouveaux liens entre différentes œuvres qui, pour les auditeurs. Ils établissent plus fermement les œuvres dans l'environnement culturel ambiant et leur donnent nouvelles références pour argumenter, mais aussi pour éprouver de nouvelles émotions grâce au déplacement de perspective proposé. Au-delà de l'aspect intellectuel, ces savoirs permettent en effet d'entrer dans un rapport avec les œuvres qui est toujours à la fois sémiotique et émotionnel – une prise de sens et une prise de sensibilité qui se juxtaposent par l'action des images qui prennent alors une toute autre intensité. L'aspect spécifique du bouddhisme, par exemple, dans l'œuvre du compositeur, lors de cette séance qui porte sur le lien entre cette philosophie et l'inspiration qu'en a tiré Richard Wagner dans plusieurs de ses drames. Ou encore celui du Graal et des motifs mystiques médiévaux du professeur, qui « emplissent » pour lui l'œuvre suffisamment pour qu'il n'ait pas eu besoin de cette autre entrée jusque-là. La conférence précédente, donnée par un musicologue, qui avait trait à la relation entre Wagner et Verdi, était moins marquée par la dimension spirituelle. La dimension politique et révolutionnaire y était cependant bien présente – tout comme dans la discussion que je viens de relater.

Aux considérations sur les œuvres elles-mêmes s'ajoutent les performances de ceux qui les interprètent sur scène : les chefs d'orchestre, les chanteuses et chanteurs, dont les amateurs suivent la carrière, écoutent les enregistrements, ajoutant une nouvelle strate à cette expérience sensible. Alors que les désaccords sur les œuvres et les textes eux-mêmes sont restreints – Wagner représentant une vérité esthétique qui les rassemble – et que les désaccords sur l'interprétation de la musique sont peu fréquents – les chanteurs sont admirés et les chefs d'orchestre considérés généralement comme « faisant leur travail ». La mise en scène reste le domaine privilégié de conversations. Au point que Christian en parle comme des « jérémiades » – selon le Larousse, des « plaintes et lamentations persistantes et importunes ». La dame l'a concédé immédiatement : ils crient, ils sifflent systématiquement les metteurs en scène, et en particulier le soir de la première, cela fait désormais partie des rituels de l'activité wagnérienne, d'un « jeu » par lequel ils montrent leur allégeance aux valeurs conservatrices qui sont ordinairement prêtées à ce groupe. Christian est cependant, nous allons le voir, un amateur curieux. Il est versé dans toutes sortes d'arts scéniques et musicaux, ce qui ne l'empêche pas d'être un wagnérien dévoué – au contraire même. La réputation de conservatisme épidermique qui est attachée à ces cercles, réputation dont ils se flattent dont ils jouent, est donc méritée, mais elle n'est pas partagée par tous.

Voici une autre situation ethnographique recueillie un an plus tard. Nous sommes à la fin d'un cocktail donné à l'occasion de la venue d'invités de marque – je vais reparler de ces derniers à la fin de ce chapitre – quelques conversations continuent, je prends part à l'une d'entre elles. Une pétulante et élégante dame blonde nous a entendus évoquer un metteur en scène. Une discussion s'engage autour des mises en scène actuelles. Selon elle, les metteurs en scène actuels ne « pensent qu'à l'outrage » : elle fait référence à un *Don Juan* dans lequel les chanteurs étaient nus, un spectacle interdit aux moins de dix-huit ans, à la frontière de la pornographie. Mais également le *Parsifal* de Stefan Herheim, dernier en date à Bayreuth, dont « l'histoire est complètement tirée par les cheveux ». D'une manière générale, elle se plaint d'abord qu'on ne reconnaisse pas l'histoire – « mais je n'ai pas lu ça dans les didascalies... » – et ensuite qu'on la distrait de la musique : on la déconcentre, elle doit regarder des écrans, etc. La petite dame brune est d'accord... sauf qu'elle considère qu'il y a des moments où cela est réussi : elle n'a elle-même pas vu le spectacle, mais un couple d'amis lui a rapporté avoir assisté à un *Orphée* mis en scène par Romeo Castellucci au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles en 2014, dans lequel un écran retransmettait en direct les images d'une caméra installée dans une chambre d'hôpital. Gros plan sur le visage d'une femme plongée dans le coma. Des haut-parleurs dans la chambre diffusent la musique capturée par les micros de l'opéra. « Elle réagissait à la musique », dit-elle en désignant des zones de son visage et en souriant, c'était très impressionnant : « C'est de l'art thérapie », « Ou de la musique thérapie », ajoute-t-elle. On est en train de soigner cette personne : peut-être même va-t-elle se réveiller, comme la fiancée d'Orphée. Curieuse, elle a également lu un article sur ce spectacle³⁰⁸. Elle a très envie de le voir. Mais la dame blonde ne s'en laisse pas conter. Elle a « étudié la musique », pour elle toutes ces choses sont une pure distraction. Alors qu'elle continue sur cette lancée, je me permets de poser mon avis de wagnérien débutant : elle ne parle ici que de la musique. Si on considère la perspective du théâtre et de la performance, la « réalisation vive » qu'il implique – comme vient de le faire la petite dame brune –, les choses sont différentes. N'écouter que la musique en « fermant les yeux », « ce n'est pas ce que Wagner voulait », dis-je timidement. Je récolte immédiatement l'approbation de Christian. Se référer au maître, voilà le sens de la manœuvre ! Il est trop tard pour continuer la discussion, qui s'arrête avec nos au revoir. Nous devons quitter le salon. Nous enfilons les manteaux, je remercie chacun, nous partons à pied avec Christian en direction du métro.

³⁰⁸ Voir en particulier sur cet *Orphée et Euridyce* l'article dans Timothée Picard (ed.), *Opéra et mise en scène. Volume 2*, Paris, Premières loges, 2015.

Comme nous pouvons le constater dans cette conversation, l'enjeu de la mise en scène est l'objet de vives discussions. La position de cette dame, qui s'oppose à toutes les mises en scène « contemporaines », est typique des « jérémiades » dont parlait Christian. La tactique de « fermer les yeux », pour écouter uniquement la musique, est aussi un grand classique lors de ces conversations. Il existe à Bayreuth plusieurs places sans aucune visibilité sur la scène, tout en haut aux troisièmes balcons, qui seraient particulièrement recherchées. L'argument selon lequel ces nouvelles générations de metteurs en scène ne suivent pas à la lettre les didascalies, et donc « l'intention de Richard Wagner », est attaqué par des wagnériens plus ouverts à ces innovations scéniques. Tous se réfèrent à l'héritage du maître. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 1, la différence de traitement entre l'aspect musical et l'aspect théâtral de l'œuvre est toujours aussi marquée. Malgré même l'adoption des innovations scéniques de Wieland Wagner et de Patrice Chéreau, alors que la musique est toujours acclamée, la mise en scène et sa scénographie sont sujettes à de violentes critiques. Les amateurs avancent que celles-ci les empêchent d'accéder à l'expérience émotionnelle convoitée – dans le chapitre suivant, nous allons étudier les témoignages de deux d'entre eux. Pourtant, une partie du public est ouverte à l'expérimentation, et fait la différence entre celles qui sont réussies et celles qui sont ratées. Les interprétations remarquées de Romeo Castellucci, qui par leurs déviances ont déclenché de véritables scandales – pensons à l'affaire parisienne d'*Autour du visage de Dieu* en 2010 –, sont aussi celles dont j'ai le plus entendu parlé lors de mes différents terrains. Son *Parsifal* à l'Opéra de la Monnaie à Bruxelles en 2013 fut un immense succès – alors que justement l'acte II portait à un nouveau sommet l'expérience de nudité sur scène à l'opéra³⁰⁹. Tout comme cette version d'*Orphée et Eurydice*, avec la participation d'une femme enfermée dans le syndrome du scaphandre, entend la musique et dont le visage, filmé en direct de sa chambre d'hôpital, réagit néanmoins à la musique – encore une expérience à la limite du supportable. L'aspect de transgression semble ici faire partie des conditions de sa réussite, cela a certainement joué dans sa mémorisation et dans l'irruption de cette référence à ce point de la conversation. Cependant, cela n'est pas cet aspect qu'évoque ici la petite dame brune, mais celle d'une émotion scénique véritable, renouvelée par le théâtre le plus contemporain. Une

³⁰⁹ Une figurante poudrée de blanc ouvrait au début de l'acte II ses jambes face au public, lui présentant sa vulve entrouverte, figurant ainsi le monde féminin et charnel du maléfique Klingsor, « grotte » de tous les dangers sensuels auxquels s'expose Parsifal en s'y aventurant.

émotion dont elle se languit, sans renier pour autant son appartenance au public de l'opéra wagnérien.

Rien n'est donc si facilement tranché entre le conservatisme et l'envie de renouvellement. Ces analyses et ces confrontations sont présentes dans les colonnes des différents médias qui soutiennent ces discussions – et en particulier sur les forums. En témoigne cet article imprimé, lu par le monsieur assis à côté de moi lors de la conférence décrite plus haut. Il est issu du blog de la *Tribune Libre Belge*, et il est intitulé « Bayreuth, le crépuscule d'un lieu ? »³¹⁰. Son auteur sabre la mise en scène de F. Castorf en la jugeant « soixante-huitarde », bardée de thèmes datés – mais il ironise aussi sur le public du festival : « La moyenne d'âge est suffisamment élevée pour que le quadragénaire, dans la foule, se sente soudain redevenir adolescent. » L'ambivalence est donc bien présente – et la question de « comment continuer », si elle n'est que rarement frontalement posée, est au cœur des enjeux de cette communauté.

Public conservateur et public ouvert à l'expérimentation pour renouveler l'institution, les deux ne peuvent pas être séparés si facilement. C'est au contraire la controverse permanente qui fait ce « public », au sens de John Dewey : le public se fait par le rassemblement autour de préoccupations communes³¹¹. Ici celle de leur expérience de Richard Wagner, au travers de ses œuvres : de celle-ci émerge à la fois un sujet, l'amateur, et un objet, l'œuvre musicale. Elle se double comme toujours d'une enquête plus ou moins vive selon les moments, enquête qui a pour but d'élucider les troubles et de renouveler leurs habitudes perceptives et, *in fine* leurs croyances, afin de rendre possible à cette expérience de se faire à un plus haut niveau, visant un idéal. Ces croyances leur permettent donc de faire l'expérience de la foi au sens de William James : une expérience à la fois esthétique et éthique, elle fonde et refonde des valeurs en passant par le corps vivant et la performance vécue³¹². Dans le cas de l'expérience wagnérienne, cette expérience est suffisamment profonde et existentielle pour que des amateurs en fassent une dimension centrale de leur vie – et y investissent une somme colossale d'énergie. Leur enquête personnelle partant de l'esthétique devient alors enquête spirituelle. Nous allons

³¹⁰ François Jongen, *Bayreuth, le crépuscule du lieu ?*, <http://www.lalibre.be/archive/bayreuth-le-crepuscule-du-lieu-522041bb35704e3d2f71ecc7>, 31 août 2013, (consulté le 22 octobre 2013).

³¹¹ John Dewey, *The Public and Its Problems: An Essay in Political Inquiry (1927)*, Philadelphie, Penn State Press, 2012; pour une exégèse qui va droit au problème qui nous intéresse ici, voir Mathias Girel, « John Dewey, l'existence incertaine des publics et l'art comme 'critique de la vie' » dans Bruno Ambroise et Christiane Chauviré (eds.), *Le Mental et le Social*, Paris, EHESS, 2013, vol.23, p. 331-348.

³¹² David Lapoujade, *William James, empirisme et pragmatisme*, Paris, Empêcheurs de penser en rond ; Seuil, 2007.

maintenant nous pencher sur l'aspect collectif de cette expérience du Cercle National Richard Wagner de Paris.

III — LA PASSION WAGNÉRIENNE ET SON ACTIVITÉ COLLECTIVE

1. Pratiques d'attachements

Parler de ce que leur passion fait faire aux wagnériens, cela se réduit-il à dire que le fait de se réunir ensemble, d'en parler et d'aller à Bayreuth fait d'eux des wagnériens ? L'affaire est plus complexe, elle nous renvoie à la question du « faire-faire », mise en lumière de manière efficace par Bruno Latour dans ses questionnements sur le « faitiche »³¹³ :

« L'expression faire-faire ne ressemble pas à l'expression : être fait par ce que je fais. La première ignore toute maîtrise, la seconde redouble les deux maîtrises, celle du créateur aux commandes, celle de la détermination, elle aussi aux commandes. Quand j'écris mon carnet, c'est bien moi qui écrit ; quand je suis écrit par lui, c'est bien lui qui m'écrit. La dialectique élève à la puissance deux le poids de la domination. Elle accélère le mouvement, mais tourne toujours dans le même cercle. Or, s'agit-il d'un cercle ? (...) Si je dis que les carnets que je fais écrire me font faire ce que je suis, la facture de ma description change du tout au tout puisque je quitte alors le diamètre du cercle. La page immaculée du carnet sur lequel je pose la pointe aiguë du stylo plume et où je découvre, à ma grande surprise, ce que je suis en train d'écrire qui me force à réfléchir et à modifier l'état où je croyais me trouver la minute d'avant... rien de tout cela ne forme une droite bien alignée qui permettrait d'assigner un parcours de maîtrise, mais ces déplacements d'agissements ne se bouclent pas non plus en un cercle qui reviendrait vers un répertoire d'actions déjà visité.³¹⁴ »

Afin de clarifier ce raisonnement théorique, reprenons une analogie proposée par Antoine Hennion pour décrire la manière dont l'amateur et l'objet de sa passion se font faire l'un l'autre : celle de l'escalade³¹⁵. Comme le grimpeur qui explore la paroi à la recherche de prises, l'ascension fait à la fois le grimpeur et la paroi, et elle se passe dans un mouvement constant de recherche et de mise en adéquation. Le fait que Wagner soit souvent considéré comme une « montagne » arrange bien notre affaire : « devant leur falaise, des humains ensemble dont,

³¹³ Ce concept est inspiré de J. Dewey, voir note de bas de page de l'article « The Postulate of Immediate Empiricism », *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, juillet 1905, vol. 2, n° 15, p. 396.

³¹⁴ B. Latour, « Factures/fractures », art cit, p. 201.

³¹⁵ Antoine Hennion, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, 2 février 2009, n° 153, n° 1, p. 5.

pour un moment, seule importe la pratique commune.³¹⁶ », nous dit le sociologue. Il s'agit de remettre en cause la catégorie du goût telle qu'elle est présentée notamment par Pierre Bourdieu, habitus de classe dont l'exercice vient affirmer une différence qui maintient les inégalités en les mettant en œuvre dans les choix de consommation³¹⁷. Le goût serait alors uniquement une croyance partagée qui ne tient que par les institutions qui les reproduisent : aux élites le goût pour Wagner et pour la musique classique, et aux classes populaires leurs propres expressions musicales. Or selon cet auteur, le goût n'est pas si facilement réductible à la croyance ni à une reproduction sociale automatique : il s'agirait de décrire les opérations par lesquelles le goût arrive aux amateurs. La catégorie des « attachements » permet de passer d'un rapport passif et subi à celui d'une activité par lesquels les amateurs se prennent, avec plus ou moins de talent et d'exercice, dans des réseaux qui contribuent à instaurer des réalités institutionnelles et esthétiques bien réelles.

« Les amateurs ne “croient pas au goût des choses”. Au contraire, ils doivent se les faire sentir. Ils ne cessent d'élaborer des procédures pour mettre leur goût à l'épreuve et déterminer ce à quoi il répond, en s'appuyant aussi bien sur les propriétés d'objets qui, loin d'être données, doivent être déployées pour être perçues, que sur les compétences et les sensibilités à former pour les percevoir ; sur les déterminismes individuels et collectifs des attachements, aussi bien que sur les techniques et dispositifs nécessaires, en situation, pour ressentir quelque chose. ³¹⁸»

Cependant, tout comme le grimpeur et la paroi, il est impossible de donner tout le pouvoir d'action aux amateurs qui, passionnés, sont autant déterminés par l'objet de leurs passions que leur passion est déterminée par eux. « Si le mot d'action ne convient pas, c'est qu'il ne permet pas de penser le caractère nécessaire, premier, de ce double effacement du grimpeur et du rocher dans le passage qui les définit l'un par l'autre »³¹⁹, nous dit Antoine Hennion ; « l'effacement de soi n'a rien de fortuit, il organise toute l'activité, et en fait tout l'attrait pour l'amateur. »³²⁰ Cet effacement est effectif dans l'activité esthétique, et il tient précisément à la compétence aiguë des amateurs pour penser, critiquer et prendre une distance sur leur propre engagement. Le regroupement en « cercles » ou en groupes des amateurs accentue ces phénomènes, comme nous le constatons avec l'ethnographie du cercle Richard-Wagner. Les membres du cercle pourraient être considérés comme des « compagnons de cordée » : l'expérience des uns permet aux autres de grimper plus haut et plus rapidement sur la paroi.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ P. Bourdieu, *La distinction, op. cit.*

³¹⁸ A. Hennion, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », art cit, p. 3.

³¹⁹ *Ibid.* p.5

³²⁰ *Ibid.*

Les divergences font cependant plutôt penser que tous ces amateurs n'établissent ces cordées que temporairement, et parfois avec des partenaires alliés, parfois avec des partenaires concurrents qui leur « font faire » grimper plus vite et plus haut.

2. Entre intériorité émotionnelle et pratiques collectives des atmosphères

On peut lire dans les traités consacrés à l'œuvre de Richard Wagner, ainsi que dans ses écrits même, de nombreuses théories quant à la place de l'émotion dans l'expérience de la musique. Cependant, le concept d'émotion, comme il est ici utilisé, rogne le phénomène de plusieurs de ses aspects : l'homme du XIX^{ème} siècle, tout comme celui du XX^{ème} siècle, considère l'intériorité – psychologique ou spirituelle – comme le lieu d'une vie relativement indépendante de la vie extérieure.³²¹ Cela est lié au dogme moderne de l'émancipation individuelle, dont la culture allemande a participé avec la notion de « *Bildung* » : à un niveau élevé dans la société allemande – ou du moins celle de l'époque –, les individus sont appelés à se cultiver pour obtenir un surplus d'individualité, un surplus d'intériorité qui servira la communauté tout entière.³²² Cependant, le paradigme moderne de l'intériorité se heurte ici à plusieurs problèmes : si les émotions sont uniquement de l'ordre du privé et de l'intériorité, pourquoi se regrouper pour prendre soin d'elles ? Comment peuvent-elles être à la fois intérieures et collectives ? Quel est leur mode d'action ? Nous allons aborder dans un instant la manière dont Max Weber a traité cette la question, et la façon dont il a participé à ce que les émotions et les affects soient durablement dévalués par les sciences sociales comme le résidu d'un jeu entre Rationalité et Tradition³²³. Empruntons dès maintenant une autre piste : le phénoménologue Hermann Schmitz peut nous apporter un début de réponse, avec son concept d'atmosphères comme émotions³²⁴ : la « mise en âme » ou [« *Verseelung* »] des émotions serait intervenue par diverses opérations des philosophes et de la science au cours de l'histoire occidentale – les émotions peuvent, selon le philosophe, être décrites de manière plus précise comme des phénomènes spatiaux que les êtres humains perçoivent dans leur « chair » [« *Leib* »] lorsqu'ils pénètrent ces espaces, ou lorsqu'ils sont pénétrés par eux. Suivant cette piste, le

³²¹ Voir comme cas symptomatique les évocations de Lichtenberger qui présente la vie intérieure comme séparée de la vie extérieure du compositeur, dans *Richard Wagner, poète et penseur*, 1896, p.15

³²² Voir Dumont, *Homo Aequalis* 2, 1991, chap. sur Thomas Mann

³²³ Jeanne Favret-Saada, voir plus bas, mais voir également l'ouvrage de Vinciane Despret, *Ces émotions qui nous fabriquent: ethnopsychologie de l'authenticité*, Paris : Institut Synthélabo, 1999.

³²⁴ Hermann Schmitz, « Les atmosphères comme sentiments » (2007), trad. J-L. Georget et P. Grosos, in *Communications*, n°102, 2018.

philosophe Gernot Böhme propose de considérer l'activité des artisans d'atmosphères, et il prend l'art de la scénographie comme cas paradigmatique du travail de l'artiste comme création d'atmosphères :

« Wagner's operas seem to have given particular impetus to this development, firstly because they demanded a fantastic ambiance in any case and, secondly, because they were intended to act especially on the feelings, not just the imagination.³²⁵ »

G. Böhme rapproche l'esthétisation de l'économie de marché et de la politique : la mise au service des savoir-faire atmosphériques et, avec eux, les techniques de manipulation par les émotions ont prouvé leur force à diverses occasions tragiques.³²⁶ Or le concept d'atmosphère est séduisant, mais il fait passer les personnes qui les perçoivent comme passives. Il manque donc une dimension à cette analyse : la réception des émotions est en effet aussi active que leur production³²⁷. La question de l'attachement est ici cruciale, nous l'avons vu avec la description que fait Antoine Hennion de l'activité des amateurs. Ces individus que nous observons vivent des émotions dans leur for intérieur, intime et individuel certes, mais ils se branchent et s'attachent néanmoins collectivement à une présence vivante, celle de Richard Wagner, qui est à la fois instaurée par leurs activités collectives et motrice de ce mouvement commun. Celle-ci est contenue dans les œuvres et en lieu central : le Festival de Bayreuth. Le travail collectif intense impliqué dans le développement de ces émotions individuelles pose la question même de leur intériorité. Ne serait-il pas plus juste et plus logique de parler d'émotions envahissantes, contagieuses et relativement stables au cours des années, d'atmosphères qui permettent justement de garder des personnes regroupées dans l'intérêt de leur préservation ? Des émotions qui constituent des attachements concrets à Richard Wagner lui-même, l'orfèvre de ces expériences musicales et dramaturgiques si intenses ? Explorons plus avant la dimension

³²⁵ Böhme, Gernot. « The Art of the Stage Set as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres ». *Ambiances. Environnement Sensible, Architecture et Espace Urbain*, 10 février 2013. <http://ambiances.revues.org/315>. par. 13. Böhme cite à cet endroit Ottmar Schuberth, *Das Bühnenbild; Geschichte, Gestalt, Technik*. München: G.D.W. Callwey, 1955. p. 86, p. 95.

³²⁶ Gernot Böhme, L'atmosphère comme concept fondamental d'une nouvelle esthétique" (1994), trad. Maxime Le Calvé, *Communications* n°102, 2018, p. 43-48 De son côté, Hermann Schmitz, en désignant Adolf Hitler comme un "virtuose" des atmosphères, s'est attiré à juste titre les foudres de ses confrères. Hermann Schmitz, *Adolf Hitler, 1999*, voir pour une vive critique de ce texte Heubel, Fabian. « Hermann Schmitz' Adolf Hitler in Der Geschichte oder Zur Kritik Der Neuen Phänomenologie ». In *Studies on New Phenomenology and Theories of Collective Consciousness*, édité par Tadashi Ogawa, 41-51. Kyoto: Graduate School of Global Environmental Studies, 2003.

³²⁷ Je consacre le chapitre 11 à la notion d'atmosphère comme concept opératoire pour une théorie anthropologique de la sensibilité pour le domaine des arts.

collective des pratiques émotionnelles des amateurs du Cercle National Richard Wagner de Paris.

3. Une communauté émotionnelle ?

Ce groupe ne serait donc pas uniquement une société savante, mais également une communauté émotionnelle. Interroger ce concept en allant chercher sa définition chez un auteur de la sociologie classique, Max Weber, va nous mener à interroger à nouveau la place de l'émotion, celle des attachements et celle des présences dans l'activité collective. Partons de la remise en question qu'en a fait Jeanne Favret-Saada³²⁸. « Communauté d'émotion » : on trouve cette formule dans la traduction française de Max Weber, notamment dans le tome I d'*Économie et société* (II, V, 5 : 475-480). Or comme le constate l'ethnologue française, partie à la recherche de la formation de ce terme, il s'agit en fait de la traduction du mot allemand « *Gemeinde* », c'est-à-dire la communauté. « Pourquoi les traducteurs français ont-ils accolé la notion d'émotion à celle de communauté ? La réponse à cette question constitue la meilleure des introductions possibles à la conception wébérienne des émotions. »³²⁹ Le résultat de son enquête est que les traducteurs désignent sous le terme « communauté émotionnelle » la forme de groupement spécifique qui se fait autour d'un prophète : selon Weber, un prophète est le « porteur de charismes purement personnels qui, en vertu de sa mission, proclame une doctrine religieuse ou un commandement divin ». Jeanne Favret continue : « Ayant défini le type de leader religieux qu'est le prophète (première analyse), Weber se demande donc (II, V, 5) quel type de lien social il permet de former (deuxième analyse). Réponse des traducteurs français : une "communauté émotionnelle" constituée par deux cercles, celui des disciples et celui des adeptes. » Or comme le remarque l'anthropologue, la plupart des communautés se passent d'émotions pour exister, par exemple celle les communautés de voisinage. Ce qui regroupent ces communautés particulières, qui ne sont pas instituées par ailleurs, qui ne sont fondées « ni sur une tradition, ni sur le droit, ni sur la raison », ce sont bien des émotions spécifiques qui rapprochent ses membres, ce qui explique cette audacieuse initiative des traducteurs français.³³⁰ La suite du raisonnement de Jeanne Favret est sans appel : Max Weber s'égare dans des catégories opposant Raison et Tradition, ne laissant finalement aux affects qu'une part

³²⁸ Jeanne Favret-Saada, « Weber, les émotions et la religion », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, 1 mars 1994, n° 22, p. 93-108.

³²⁹ *Ibid.* p. 11-12

³³⁰ Là où, remarque Jeanne Favret, les traducteurs dans les autres langues n'ont utilisé que le terme équivalent à celui de "communauté", en anglais et en italien, notamment, *ibid.* p.12.

résiduelle dans les explications systématiques qu'il entend donner – sans jamais aller au bout d'aucune d'entre elles. De plus, l'élimination de toutes impuretés et singularités pour arriver à des idéaux types est en effet, déjà dans les années 1990, une méthode dépassée. C'est pourquoi J. Favret-Saada propose d'oublier complètement Max Weber, du moins comme composante pour les sciences humaines d'aujourd'hui. Cependant, sans aller chercher un idéaltype, le terme de communauté émotionnelle pourrait nous être utile comme catégorie descriptive : le cercle Richard Wagner est une institution fondée sur les émotions qui regroupent ses membres autour d'un personnage et d'une œuvre charismatique. Le vocable « wagnérien », associé à des personnes, voudrait aussi nous faire associer cette forme de regroupement à une variété de foi, qui peut aller jusqu'au culte – nous avons vu qu'on parle couramment de pèlerinage à Bayreuth, et il n'est pas inhabituel d'entendre parler de la dimension spirituelle des drames de Richard Wagner et de la part que ceux-ci prennent dans leur vie, au point de toucher parfois au « sacrosaint ». Le point de Jeanne Favret-Saada est cependant crucial : l'émotion et l'affect ne sont pas de l'ordre du résiduel. Il s'agit d'une dimension fondamentale de l'expérience et le rapprochement de ces personnes sur ce mode ne peut être détaché si facilement de la raison ni de la tradition : il s'agit de la prendre au sérieux.

Ces communautés émotionnelles locales sont constituées en groupement d'intérêt, et depuis 1945, ils sont en position de faire pression sur le Festival de Bayreuth, par un travail que l'on pourrait qualifier de lobbying directement auprès de la direction du festival, mais aussi en faisant partie de la fondation Richard Wagner, qui a voix à l'élection des directeurs du festival³³¹; d'autre part, structurés en institution de production et de transmission de savoir, les cercles génèrent une littérature critique et académique, ainsi qu'un réseau d'informations conséquent sur toutes les manifestations facilitant aux amateurs wagnériens l'assouvissement de leur passion. C'est la nature même de la musique occidentale qui est influencée par ces agencements institutionnels.

Ces enjeux dans l'orientation, que l'on va retrouver au Festival de Bayreuth, on les discerne bien en regardant de plus près un cas individuel, celui de Christian. En proposant un regard sur ce cas singulier et atypique, nous allons suivre sa propre activité réflexive d'amateur, et son enquête en tant que membre d'un groupe dans lequel il a de plus en plus de mal à se retrouver. Cette enquête se prolonge avec un activisme au sein du cercle, avec une volonté d'engagement pour en faire un espace plus près de ses préoccupations, allant chercher aux

³³¹ G. Wagner, *L'héritage Wagner*, *op. cit.*, p. 112

origines du cercle, et cherchant à tendre la main à la génération suivante de wagnériennes et de wagnériens. Au travers de ce témoignage et de la démarche dans laquelle Christian s’inscrit, je relève des indications sur l’évolution générale du Cercle Richard-Wagner de Paris.

IV — ANTHROPOGRAPHIE D’UN AMATEUR ENGAGÉ DANS UNE COMMUNAUTÉ D’ÉMOTION : PORTRAIT DE CHRISTIAN

Christian est avocat. Il a quarante-neuf ans au moment du démarrage de l’enquête, il est un « jeune » au cercle Richard Wagner. L’année suivante sera celle de ses cinquante ans : il s’offre cette année-là un certain nombre de voyages en Europe pour aller voir son œuvre lyrique préférée : le *Parsifal*. Trois productions en un mois, dans trois villes différentes, autour de la date de son anniversaire. Il se dépeint lui-même comme un membre subversif du cercle : il a une vision différente de celle de la présidente et du groupe qui dirige actuellement la petite institution. Il rêve d’un cercle plus ouvert aux jeunes. Il constate que la moyenne d’âge élevée et le public actuel des conférences ne permet pas d’attirer de nouvelles personnes. En tant que membre, il est actif au niveau international durant la période de l’enquête comme membre du Présidium, le comité de pilotage mondial des cercles Richard Wagner siégeant à Bayreuth. Germanophile et germanophone, il aime particulièrement séjourner à Vienne. Toutes ces activités le font s’évader du quotidien de son activité d’avocat. Pour Christian, le *Parsifal* est une expérience « quasi religieuse ». Être wagnérien, ce dont il se revendique sans aucun embarras, avec une certaine fierté même, c’est un parcours de vie et c’est une enquête. Régulièrement, quand le moment est propice et qu’il peut y consacrer un peu plus de temps ; il perfectionne sa connaissance de Wagner en investissant son temps dans des lectures, en donnant une nouvelle conférence, en assistant à des productions importantes. Il se rend à Bayreuth presque chaque année.

La présidente du cercle, Annie Benoit, nous a mis en relation : nous avons déjà parlé lors d’une conférence à la rentrée 2013. Nous nous donnons rendez-vous devant le Théâtre de la Ville, place du Châtelet, pas loin du tribunal. Il est 14 h, nous prenons deux cafés allongés dans la véranda du café. Il évite d’abord un peu les questions sur son travail, et sur lui en général : « Ce n’est pas moi l’objet d’étude ». En effet, je m’intéresse plus à l’amateur qu’au

personnage privé, mais son existence d'amateur wagnérien fait partie aussi de sa biographie intime.

Cela fait alors cinq ans que Christian est au Cercle National Richard Wagner de Paris. Richard Wagner, il a connu « ça » très jeune. Ses parents avaient un disque d'ouvertures, un vingt-cinq tours peut-être, ou un trente-trois. C'était dans les années 1978-1979. Puis il avait lu une critique dans Diapason d'un enregistrement en 1982, et avec son « esprit de contradiction, typique des avocats », il avait décidé de soutenir ce disque à fond... il avait alors vingt ans. Il n'écoutait pas vraiment d'autres musiques à l'époque – il me parle rapidement de l'esthétique de la variété de l'époque, il n'y a là pas grand-chose qu'il ait envie de retenir aujourd'hui. En 1982 c'était le centenaire de la mort du compositeur, il y avait eu beaucoup d'évènements et de disques, c'est à ce moment-là qu'il s'est embarqué dans cette aventure. Aujourd'hui, il a « pas mal » de disques, et entretemps il s'est même constitué une bibliothèque consacrée à Wagner. Il aime les enregistrements ; il me parle notamment d'une série éditée par EMI qui a fait date : « Les introuvables du chant wagnérien » des enregistrements datant des années 1930 réédités en 1989. La revue spécialisée Avant-Scène Opéra avait d'ailleurs publié un numéro spécial consacré à ces disques. On dit que l'âge d'or du chant wagnérien, c'était jusqu'aux années 1930, me dit-il, même s'il ajoute tout de suite qu'il n'est pas tout à fait d'accord avec ça : « On chante comme on chante à son époque ». Il me parle de l'écoute du chant : si pendant longtemps, il a surtout centré son attention sur l'orchestre, il a au fur et à mesure écouté de plus en plus les voix... et quelle que soit la qualité de l'enregistrement, il dit que l'oreille s'habitue à entendre toutes les subtilités de cet instrument à part. On « capte » la voix à travers l'enregistrement. Il me parle d'enregistrements rares : Wagner en français, en italien... et même en anglais à Londres. Il me parle aussi de la « Bayreuth du sud » : Barcelone. Il me dit de lui en reparler. Il a beaucoup de choses à dire sur tous ces sujets, j'ai l'impression que l'on pourrait creuser à chaque fois profondément dans chaque direction.

Au sujet des voix et de l'accompagnement au piano, dont il est adepte en tant qu'auditeur – il joue surtout du Bach, mais il adorait pouvoir chanter en s'accompagnant, pour jouer du Wagner bien sûr. Il me parle de Friedrich Schorr, un chanteur qui en était capable, un grand Wotan à Bayreuth d'ascendance juive, dont le père était Kantor à Bucarest.

« Richard Wagner » a toujours été avec lui. Il s'en est éloigné deux fois, par période de deux ou trois ans : « quand je sens que ça revient, je me dis que je vais aller plus loin, monter ». Il s'agit de progresser, de devenir plus pointu, dans sa connaissance, dans son expertise sur le compositeur, tant au niveau de la connaissance historique que celle des textes philosophiques,

ou encore de la musique, bien entendu. Christian achète toujours beaucoup de disques, de livres, plus qu'il ne peut en lire ni en écouter, me confie-t-il.

Lorsqu'il est arrivé en 2008 au cercle, il a vu d'abord un « aréopage de septuagénaires » – il me dit que l'expression n'est pas de lui, c'est celle d'un ami qui a depuis quitté le cercle. Il a entendu cependant une conférence de Henry-Pierre Blottier, l'ancien professeur de lettres médiévales, une conférence qui s'appelait « du grâle au Graal ». Il l'a trouvé passionnant. Il s'est dit « wow, le niveau ! » Il est revenu le mois suivant et il a assisté à la projection d'un film tourné par un autre membre du cercle, monteur qui travaillait pour FR3 à l'époque, et qui avait tourné un film très réussi sur Bayreuth et son expérience vécue du lieu. Après ces premières expériences très positives, il a pris sa carte de membre... mais il n'a pas rencontré grand monde, malheureusement. Il s'est fait un ami, de son âge environ, une amitié qu'il a gardée. Cette personne ne fait plus partie du cercle, mais ils se rencontrent toujours à Bayreuth. Je ressens son envie de changer les choses. Il partage avec moi son analyse de l'activité de ce cercle, à la fois société savante et « club de loisir pour mamies ». Il en a discuté avec un de ses voisins qui est président des amis de Victor Hugo, qui a le même problème : « Aujourd'hui la société savante, c'est Wikipédia ! » regrette-t-il : quelle place pour le partage de ces connaissances dans des espaces partagés et conviviaux ? Difficile de faire vivre la petite institution, difficile de maintenir le niveau alors que les attentes sont si diverses. Selon lui, ce sont des gens de confiance, qui savent faire tourner une boutique culturelle associative : des retraités de l'administration, plutôt de haut niveau. Fiables, honnêtes... mais figés depuis une dizaine d'années. Il y a de l'argent, très bien géré d'ailleurs : c'est « nickel », c'est agréable. Il trouve donc la situation ambivalente : il y a une grande pérennité de l'institution, qui existe depuis bientôt cinquante ans, mais elle « vivote », et cette longue histoire la rend difficile à changer. Il est persuadé qu'il y avait à l'époque des débuts un vrai esprit de société savante. De cet esprit, il ne reste que Clym, qu'il fréquente de temps en temps, l'homme se fait très vieux maintenant. Mais surtout, tous les présidents jusqu'à la présidente actuelle étaient en mesure de faire des conférences. Pas forcément au « top top » niveau mais tout de même, de « vraies trempes intellectuelles ». Il trouve par ailleurs la présidente compétente dans ses fonctions, mais ce changement est un indicateur. L'idée au départ centrale de la transmission de connaissances, la dimension « savoir » serait passée doucement vers la dimension loisir. Lui-même est aussi conférencier. Il a publié deux articles dans *La Lettre du Cygne*, et l'un des deux traite précisément de ce problème : le texte s'intitule « Refaire vivre le savoir ». Cette présidente est plus consensuelle que ses prédécesseurs, ce qui permet de fédérer les gens ; elle aurait été

choisie pour bloquer une autre personne qui n'est plus au Cercle, me confie-t-il, la chose n'étant un secret pour personne. Cette personne était bien moins fédératrice, et donc c'est bien comme ça aussi.

Nous parlons également de son projet de candidature au *Presidium* de la Richard Wagner Verband International. Il y a une rivalité avec Strasbourg – et avec Philippe Olivier, auteur et conférencier influent de la communauté wagnérienne française –, mais lui dit être au-dessus de ça. « La France est la fille aînée du wagnérisme », dit-il avec un clin d'œil à une citation célèbre qui a trait au catholicisme. Il faut donc qu'elle soit représentée dans le comité. En plus, lui parle allemand, contrairement aux autres français qui y ont siégé précédemment. Il me raconte la dernière assemblée, celle du bicentenaire à Leipzig : le congrès international Wagner tourne lui aussi malheureusement au club de loisir – concerts et petits fours. En tant qu'avocat, il est habitué aux petits fours et il ne dit jamais non... sauf que cette fois c'est lui qui les paie, et il pense qu'il y aurait mieux à faire avec cet argent. Il avait également pris des billets pour un colloque Wagner organisé en parallèle à l'université – il s'est bien rendu compte de la séparation entre les deux événements, de l'abysse entre ces deux mondes.³³² Il a acheté le livre des papiers présentés durant les journées, qui est venu compléter sa collection. Il a aussi raconté que des cercles alternatifs proposaient un congrès alternatif, avec des humoristes et d'autres concerts. Il a notamment remarqué dans la programmation un groupe qui propose un RING raccourci, nommé Apocalyptica – groupe respecté du monde du rock alternatif, un nom connu sur la scène du rock « metal ».

Christian est décidément nostalgique des débuts du cercle, qu'il n'a pas connu. Nous reparlons de Clym : c'est le dernier membre fondateur vivant du cercle. Il avait une boutique de disques sur les Champs-Élysées : Lido Musique. Il est passionné d'enregistrement, d'ailleurs il a un jour eu cette formule qui a connu un franc succès : « le meilleur mécène de Wagner, c'est les disques ». Il est illustrateur, et ses dessins sont intéressants : il a deux styles différents, l'un un peu naïf, l'autre plus libre. Ils constituent selon Christian une bonne identité visuelle, qui pourrait être utilisée pour de futures productions du cercle – Christian garde l'avenir du cercle en tête. Le fondateur du Cercle était Pierre Devraigne, un politicien de la quatrième république qui à défaut d'être maire de Paris était président du conseil municipal :

³³² Il s'agissait d'un symposium sur les voix wagnériennes : *Wagner Voice Symposium, Stimmgesundheit bei Wagner-Sängern Wissenschaftliches Symposium zu Hochleistung und Risiko im Musikdrama*, 20–22/06/2013 Universität Leipzig, organisé par Michael Fuchs et Wolfram Seidner.

un gaulliste. Une grande exposition Wagner avait été organisée par lui au musée Galliera en 1964, en concomitance avec l'acquisition d'un fonds immense sur Wagner par Pierre Devraigne, celui du collectionneur Paul Boullay. Celui-ci a été depuis versé à l'université de Strasbourg, probablement parce que le président du cercle Richard Wagner local, Philippe Olivier, fut l'exécuteur testamentaire de P. Devraigne. Une exposition itinérante sur ce fond a été organisée, à Bayreuth puis à l'ambassade de France à Berlin et enfin à Strasbourg. Il se rappelle notamment d'un fabuleux dessin « en lignes brisées » de Clym sur Parsifal. S'il avait dû se servir dans le fond, c'est ce qu'il aurait « arraché » en premier !

1. Le *Parsifal* de Christian

Nous revenons à *Parsifal* – « moi ce n'est pas intéressant », répète-t-il à plusieurs reprises. Christian est né un 21 août : on jouait le *Parsifal* à Bayreuth ce jour-là. La coïncidence est amusante, il me dit avec un air narquois que s'il ne croit pas à signe du destin, il accepte néanmoins de lui ce petit clin d'œil. Il est passionné de légendes arthuriennes et du Graal. Voici les disques qu'il emporterait sur une île déserte : un, le *Ring* : « en mp3 pour que ça tienne sur un CD » ; deux, le diptyque *Parsifal* plus *Lohengrin*, qui fonctionne ensemble selon lui ; trois, *Les Maîtres Chanteurs* le seul opéra qui ait vraiment une dimension historique, avec une identification plus facile et plus évidente de Wagner : le personnage de Sachs serait Richard Wagner lui-même. *Parsifal* est très riche, il est « à part », à cause du mystère : il faut être mystique pour aimer cela, me dit-il. Il est un peu « mystique » lui-même, « mais pas idolâtre » : « Je ne collectionne pas les images de Wagner, il paraît qu'il y a des gens qui ont des murs de bustes de Wagner et je ne suis pas comme ça, mais vis-à-vis de l'œuvre je veux garder une dimension mystique ». Il continue sur la fascination qu'exerce sur lui le *Parsifal*, comme pour en souligner la justesse, en citant le compositeur lui-même. En 1851, avec *Une communication à mes amis*, Richard Wagner livre un grand texte dans lequel il explique que son œuvre commence vraiment avec *Lohengrin*. « Les gens ne savent pas le lire », mais le maître donc lui-même laissé des marques pour guider les amateurs qui savent le suivre et trouver le cœur de son œuvre, ce qui est important. « Et puis c'est de la musique planante », rajoute-t-il, prenant soudain un ton lyrique : « L'artiste est un démiurge », un « passeur, qui fait passer l'homme vers le mystère, vers une autre dimension ».

Je lui demande si une comparaison est possible avec David Lynch aujourd'hui, la référence contemporaine qui me semble coller le plus facilement à cette définition pour ma

génération. Il me dit que oui, mais il le comparerait aussi avec Georges Lucas. « La machine hollywoodienne est passée par là, mais c'était la même chose, faite avec des bouts de ficelle. » « Mais revenons à Wagner », dit-il, comme si nous étions déjà trop loin. « Lohengrin est donc... », il me teste un peu, en restant gentil... « le fils de... !? » Oui c'est ça, le fils de Parsifal, me dit-il. *Lohengrin* joue avec des thèmes importants, comme le problème de l'identité, du nom, des objets totémiques. Et c'est surtout de grandes « mises en lien » à faire qui font que c'est passionnant. À trente ans d'écart, Wagner fait une référence explicite : il cite le thème intégral de *Lohengrin* dans l'ouverture de *Parsifal*. « C'est une arche qui part, qui englobe : l'œuvre de Wagner est globale ». Boulez l'a dit, reprend-il, Wagner pense son œuvre de façon globale.

Quant à la dimension mystique, elle consiste en un certain hermétisme, qui enjoint l'amateur à mener son investigation spirituelle : « Il y a dans *Parsifal* quelque chose d'indicible, ça garde un secret. » Cependant, l'investigation ou l'interprétation ne peut pas, ne doit pas élucider son objet, qui est par trop complexe et trop précieux pour l'être humain – « C'est comme à l'église, il ne faut pas percer le mystère de la création. » « C'est une œuvre qui permet le mystère. » Il me parle de mystère, de mysticisme, de surnaturel... Tout cela suscite l'adhésion me dit-il. « Mais je ne suis pas un délirant », me dit-il aussi, en faisant allusion à certains excès – d'autres le sont à outrance. Il cite alors du site web « Monsalvat »³³³. Il y a là des explications « super délirantes » – qui vont de pair avec aussi des prises critiques qu'il juge également très bonnes, d'ailleurs. « Il y a des esprits faibles, qui s'y perdent... mais il y a aussi des esprits forts, qui recherchent l'expérience mystique à travers cette œuvre... et on aurait tort de se priver de ça ! », me dit-il avec un petit éclat de voix. Pour souligner que dimension fait partie d'une ambiance sensible, il conclut en me disant que Wagner, c'est la nuit pour lui – il n'en écouterait pas le matin. Pour ses cinquante ans, Christian s'est organisé un « Marathon *Parsifal* ». Cela fait partie aussi de son envie d'aller plus loin dans ce cycle Wagner, cette envie « d'approfondir ». Cette année-là, il est le 16 avril à Munich pour un premier *Parsifal*, puis le 18 avril à Leipzig pour un second... Il va aussi voir une *Passion selon St Matthieu* de Bach au passage, il n'est pas monomane. Puis le 19 avril, il est à Berlin, et le lundi il va voir une troisième production du *Parsifal*, cette fois au Deutsche Oper. Il a l'habitude de voyager en Europe, surtout pour la musique. Outre ses séjours à Bayreuth, il va souvent à Vienne : il y a été d'abord pour la musique, puis ensuite pour l'allemand. Toujours l'envie

³³³ Monsalvat -- *The Parsifal Pages*, <http://www.monsalvat.no/>, (consulté le 23 octobre 2013).

d'aller de l'avant, de changer de perspective, d'ouvrir son horizon d'avocat parisien, comme il dit. Ce à quoi le *Parsifal* participe, certainement.

2. Un esprit libre face aux institutions wagnériennes

Durant les années suivantes, le parcours de Christian au sein des institutions wagnériennes est symptomatique de l'état actuel du réseau associatif et humain qui porte le festival de Bayreuth, de ses enjeux et de ses difficultés actuelles. Nous avons déjà présenté le Cercle National Richard Wagner de Paris dans la section précédente, en racontant un moment ordinaire d'une de leurs rencontres. Christian mène son enquête pour savoir comment insuffler à nouveau à cette petite institution l'élan qu'il aimerait y trouver en tant que membre. Christian imagine lancer un « café Wagner », une rencontre à destination d'un public plus jeune. Il voudrait d'ailleurs m'impliquer dans ce projet, il cherche des alliés plus jeunes, pour « sortir du sous-sol de l'hôtel de luxe ». Prendre des thématiques plus modernes, plus décalées aussi, par exemple « Wagner et Star Wars ». Christian a des goûts musicaux pointus mais ouverts aux œuvres modernes et contemporaines : il me parle entre autres d'un spectacle de Stockhausen, à la Cité de la musique. Plus tard, il me dira aussi avoir assisté au cycle complet d'un spectacle donné par le groupe de musique électronique Kraftwerk à la fondation Louis Vuitton à Paris.

Ce qu'il reproche au cercle, c'est d'être devenu un « club de bons diners ». Les dames qui restent sont, pour beaucoup, les veuves de ces hommes qui avaient porté un long moment le cercle, et leurs intérêts ne sont évidemment plus les mêmes qu'autrefois. L'un de ses amis, plus jeune que lui, a déjà quitté le cercle il y a un moment : « il ne s'y retrouvait plus ». Les tensions que Christian rencontre lorsqu'il tente de changer des choses, en tant que membre du comité de direction de l'association, le pousseront à quitter le cercle en 2015. Il a été élu et il garde sa place au *Presidium*, le comité qui coordonne l'activité internationale des cercles Richard Wagner au niveau mondial. Il est également « Ami du Festival », membre de cette autre association de mécénat cruciale pour l'existence du festival, qui elle aussi influence les décisions de sa direction. Il devient alors membre d'un autre cercle Richard Wagner, celui de Braunschweig, dont le président est devenu un ami. Sa situation personnelle change également, il déménage son cabinet d'avocat, il passe de la banlieue à Paris et redémarre son activité, en espérant changer sa clientèle. Pour lui, c'est un passage risqué mais important. Il continue

évidemment de se rendre à Bayreuth chaque été – nous le retrouverons dans le chapitre suivant, consacré au festival.

Christian deviendra mon « initiateur » au festival de Bayreuth. Après ce premier entretien sympathique, nous nous reverrons régulièrement au cours des années suivantes. Le lien se fait naturellement, nous nous entendons bien et je suis curieux d'en savoir plus sur Wagner et sur le festival. Nous nous voyons à l'occasion de ses séjours à Berlin. Je lui fais part assez rapidement de mon vœu de faire un premier séjour à Bayreuth pour faire l'expérience du festival. J'ai remarqué en effet que Christian parvient, après des années de persévérance, à acheter des billets chaque année, souvent par le système traditionnel de billetterie. Celui-ci est opaque, mais certainement plus généreux envers les habitués de longue date. Et nous l'avons vu, il y a aussi la nouvelle billetterie en ligne. Il obtient pour l'année suivante deux places pour le *Lohengrin* mis en scène par Hans Neuenfels, chanté par le ténor-star Klaus Florian Vogt. Les billets ne sont pas censés être cessibles, mais les échanges et les reventes entre festivaliers sont tolérés. Lorsqu'il m'annonce au téléphone la possibilité pour moi de l'accompagner au festival, il m'annonce tout de suite le placement : « À droite, mais relativement au centre encore, et pas trop loin » ainsi que le prix du billet. Je me réjouis de cette occasion. Nous prenons ensemble un café dans les semaines qui suivent : en me raccompagnant en voiture, il me remet le précieux billet. Je cherche mon portefeuille, mais il secoue la tête : « non, non », me signifiant qu'il a changé d'avis et qu'il m'offre la place, « comme ça ton initiation sera vraiment parfaite ». J'exprime toute ma reconnaissance : je me réjouis à la perspective de partager ma première expérience à Bayreuth avec Christian, invité par un wagnérien.

Le cas individuel nous permet, en le suivant dans les circonvolutions de son déploiement, de faire le lien entre l'expérience wagnérienne individuelle contemporaine et le cadre offert à celle-ci par les Cercles Richard-Wagner. Ce lien est toujours singulier et vivant. La relation est parfois dévouée, parfois critique, ce qui, nous le voyons ici, n'est pas incompatible, bien au contraire. La prise de distance de Christian avec le Cercle se fait autour d'une question fondamentale pour lui : comment vivre avec « Richard Wagner » aujourd'hui, comment rendre plus vivante cette relation passionnelle avec ses œuvres et avec les incarnations actuelles de son héritage ? Nous avons vu que le savoir est un élément central dans cette relation : monter en « niveau » dans la connaissance de l'œuvre permet à Christian d'affiner sa perception des œuvres et des émotions qu'elles lui offrent. Ce savoir s'acquiert par les lectures, par l'écoute d'enregistrements, par le fait d'assister à des représentations dans différents lieux. Ce savoir se

renforce par l'écriture également, qui permet d'affirmer ses perspectives sur l'artiste et d'influer ainsi sur le canon wagnérien local.

Au cours des échanges auquel j'ai pu assister, et cela apparaît nettement dans l'ethnographie que je propose plus haut de la conférence ordinaire au cercle dans le jeu des salutations et des présentations, il existe dans ces cercles une hiérarchie informelle, qui suit différentes dimensions : l'ancienneté, la compétence académique (là aussi, ils parlent de « niveau »), mais aussi le rôle pris dans l'association et la compétence ainsi démontrée. Certains membres ont plus de pouvoir, ils ou elles existent plus que d'autres dans le groupe ; et les conflits qui se déclarent autour de l'orientation du cercle prend une dimension politique à l'échelle micro-locale. Cependant, ces conflits autour des valeurs du cercle – de la valeur qu'il doit apporter à ces membres – sont toujours justifiés par un objectif commun qui prend différentes formes parfois concurrentes : l'expérience d'une communauté wagnérienne n'est cependant pas la même selon qu'elle insiste sur différentes formes mondaines d'activités communes pour de renforcer la solidarité de ses membres, ou si elle s'engage à des activités plus exigeantes intellectuellement. Ce sont également différents publics qui sont alors convoqués : plus ou moins jeunes, plus ou moins prêts à investir temps et énergie dans la poursuite de l'idéal wagnérien.

Le lien avec l'artiste Wagner est donc porté par des médiations variées, qui permettent aux amateurs d'instaurer sa présence et l'expérience mystique que le « maître » offre à ceux qui empruntent les voies qu'il a tracées – des voies qu'il a laissé parsemées d'indices, et dont une part du travail de l'amateur engagé est de les suivre par une investigation déterminée. L'une de ces médiations importantes doit être encore explorée avant de passer à l'étude du Festival de Bayreuth lui-même, une médiation qui peut nous apporter un éclairage sur un aspect clé de l'affaire Meese : la présence de la famille Wagner aux commandes du festival. Le récit ethnographique d'une visite d'Antoine Wagner au cercle Richard Wagner nous donne l'occasion de mettre en valeur l'importance des membres du lignage Wagner dans la perpétuation de cet héritage.

V — LE CLAN WAGNER

Comment se rapprocher d'un mort, comment garder vivant le lien avec son œuvre ? La famille est évidemment le premier lieu d'héritage, l'institution qui s'assure de la pérennité de la continuation du souvenir des ancêtres. L'héritage prend des formes variées : position de force

acquise par une personne, son réseau, son pouvoir – que Winifred Wagner avait mis au service d’Adolphe Hitler, jouant ainsi un rôle non négligeable dans l’accession au pouvoir du mouvement National-Socialiste. Mais il s’agit également d’un héritage qui est de l’ordre d’un lignage : les descendants d’une personne sont un moyen d’accès privilégié à cette figure. Portent-ils des traits de caractère, des ressemblances physiques avec leur aïeul ? Partagent-ils avec lui une même expérience, eux dont les corps sont en continuité génétique directe avec le grand homme ? Le lignage est une instance idéale typique de ce que Marilyn Strathern appelle notre « dividualité ». Aucun individu ne « tient » tout seul :

*« frequently constructed as the plural and composite site of the relationships that produce them. The singular person can be imagined as a social microcosm »*³³⁴

Selon cette perspective, les êtres humains, comme tout autre être vivant, n’existent que dans une relation à d’autres, et les membres de sa famille sont le prolongement d’un être. Pas de Katharina Wagner sans un Richard Wagner et une Cosima Wagner, cela est facilement admis. Outre leur identification par autrui dans leur statut, nécessaire à ce que le lignage persiste comme marqueur social, ce sont aussi des micropratiques, des manières d’être au monde qui passent d’une génération à l’autre. Les processus mimétiques explorés par Christoph Wulf trouvent également une instance évidente dans ces phénomènes de transmission³³⁵. Mais sans Katharina Wagner, « Richard Wagner » serait-il le même aujourd’hui ? Il s’agit d’un élément important pour comprendre les enjeux contemporains du Festival de Bayreuth : pourquoi est-ce que les sociétaires et les financeurs du festival créé par Richard Wagner s’acharnent-ils à engager ses arrière-petits-enfants pour diriger l’institution ? Sont-ils porteurs d’une compétence spécifique ? Ou bien sont-ils un véhicule privilégié pour la circulation de « Richard Wagner » ? Il y a là aussi une histoire d’héritage patrimonial : une clause de l’acte signé en 1973 qui entérine la naissance de la fondation Richard Wagner de Bayreuth stipule à son article 8 « *Le Festspielhaus* doit en principe être loué à un membre, ou le cas échéant, à plusieurs membres de la famille Wagner³³⁶ ».

³³⁴ Marilyn Strathern, *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 13.

³³⁵ C. Wulf, *Une anthropologie historique et culturelle*, op. cit.

³³⁶ G. Wagner, *L’héritage Wagner*, op. cit., p. 112

Le « clan » Wagner est en lui-même une institution en Allemagne. Régulièrement, des livres, des films, des documentaires font le point sur la situation de la famille, un véritable *soap opéra*³³⁷. Plusieurs de ses membres ont écrit des livres autobiographiques, basé sur les souvenirs difficiles de leurs existences, et en particulier sur la mémoire de la collusion de la famille Wagner avec Hitler et le parti nazi : Friedelind³³⁸, Gottfried³³⁹, et Nike³⁴⁰. Régulièrement, la télévision allemande consacre un documentaire à la « saga » de la dynastie Wagner³⁴¹. À la Villa Wahnfried, devenu le musée Wagner, un arbre généalogique s'étend sur tout un mur. L'un des plus jeunes inscrits s'appelle Antoine Pasquier, il est né aux États-Unis en 1982, français par son père. Devenu photographe, il choisit Antoine Wagner comme nom d'artiste, reprenant le nom de jeune fille de sa mère, Eva Wagner. Avant de nous pencher plus en détail sur l'institution Bayreuth dans le chapitre suivant, intéressons-nous donc à un évènement singulier dans la vie du Cercle Richard Wagner, avec la visite de l'invité. Un conférencier au profil inhabituel. Il a une trentaine d'années, il travaille entre Paris et New York, où il habite. Artiste contemporain, photographe, il dit n'avoir aucun lien avec le monde de l'opéra, hormis celui qu'il a, pourrait-on dire, de naissance. Antoine Wagner cultive cependant dans ses œuvres, nous allons le voir, son ascendance illustre, et il en fait usage pour créer des œuvres qui prennent le statut de médiation sensible avec son aïeul – et personne ne perd de vue qu'il est « éligible » à une prise de direction à Bayreuth, ce qui lui confère une aura à laquelle wagnériens et wagnériennes sont particulièrement sensibles.

1. Rencontre avec Antoine Wagner

Le 15 décembre 2014, lorsque j'entre dans la salle de conférence de l'hôtel Bedford, je trouve la salle plus animée que d'habitude. Deux invités mobilisent l'attention. Antoine Wagner est un grand jeune homme au regard franc, au sourire facile et à la barbe rousse. Il est venu présenter son dernier projet. Il est accompagné de sa mère Eva, qui vient soutenir son fils. Tout comme Antoine, elle parle parfaitement le français, elle a longtemps vécu en France. La séance commence par la projection du film d'Andy Summer, dont Antoine Wagner est le

³³⁷ Voir en particulier Jonathan Carr, *The Wagner Clan: The Saga of Germany's Most Illustrious and Infamous Family*, New York : Berkeley, Calif., Atlantic Monthly Press, 2007.

³³⁸ Friedelind Wagner et Cooper Page, *Heritage of fire.*, New York, Harper & brothers, 1945.

³³⁹ *L'héritage Wagner, op. cit.*

³⁴⁰ Nike Wagner, *The Wagners: The Dramas of a Musical Dynasty*, traduit par Ewald Osers et traduit par Michael Downes, 1st edition., Princeton, NJ, Princeton University Press, 2001.

³⁴¹ Le réalisateur Syberberg fut un précurseur, voir : *The Confessions of Winifred Wagner*, RDA, 1977.

personnage principal. On y voit le descendant du compositeur sur des chemins de montagne – pas n’importe lesquels, il s’agirait de ceux qu’aurait emprunté son arrière-arrière-grand-père. On l’y voit en train de faire ses clichés en moyen format, que l’on voit apparaître en plein écran, des clichés dans lesquels il voudrait qu’on « entende la musique sans la musique », nous dit-il dans la voix off du film. On le voit donc surtout en randonnée, mais aussi en train de faire connaissance avec des personnes qui ont des choses à dire sur Richard Wagner et sur son séjour en Suisse. Le propriétaire d’une boutique à Zurich, spécialisé dans les « *wagneriana* »³⁴² – ces antiquités wagnériennes que l’on retrouve dans le décor du domicile de nombreux adeptes – dont le discours parfaitement au point émeut le spectateur par son ton irrévérencieux, néanmoins affectueux. Antoine « l’adore », nous dit-il à l’écran. L’antiquaire provoque une grande réaction du public lorsqu’il avance que si avec Mozart il est possible de faire quelque chose en même temps, avec Wagner il faut se concentrer sur la musique. Probablement parce qu’une comparaison est en jeu entre les deux grands hommes d’abord, et qu’il s’agit d’avoir une opinion, les gens réagissent en protestant doucement. Cela ne dure que quelques secondes, seules réactions durant toute la durée de ce film, un peu moins d’une heure.

Wagner l’a dit dans son journal, il s’est inspiré des paysages de la montagne suisse pour composer ses œuvres. Celle-ci transpirerait de ces photographies grâce à l’action de l’artiste photographe, par son action de médiateur – voire de médium – l’artiste a la capacité d’opérer la même transposition que son aïeul. Pour Antoine, c’est une hypothèse de travail : en regardant ce même paysage, en prenant ce même itinéraire, il « ressent la même chose que lui », c’est à dire que Richard. Parce qu’il est fait partie de la famille Wagner, il a accès à l’être-au-monde de feu Richard Wagner, une présence qui s’est reproduite pour traverser les générations. Cela permet à Antoine de parler au travers de son langage photographique au nom de son arrière-grand-père, un ré-enactement dont le dispositif compte non seulement un paysage helvète, un caméraman, son matériel de prise de vue, un appareil photo argentique moyen format, mais également un patrimoine génétique – le sang de Wagner coule dans ses veines – et l’esprit de Richard est là, palpable dans ce film qui en fait son objet. Le photographe est-il affecté de la même manière que le compositeur ? Cela importe peu : ces paroles et ce dispositif ont un effet sur l’auditoire. Antoine est reconnu comme un descendant artiste, porteur de cette même flamme transmise de génération en génération, et il permet de faire le lien entre la communauté du Cercle avec le maître. Nous suivons Antoine Wagner par les chemins, plongés dans la

³⁴² Hanslick est le premier à avoir employé ce terme critique des reliques et camelote des marchands du temple à Bayreuth. Le terme a été rapidement adopté par les wagnériens, renversant le stigmat. Voir J. Labia, « Eduard Hanslick, le premier et le dernier antiwagnérien ? », art cit.

pénombre d'une salle en sous-sol d'un luxueux hôtel parisien, nous regardons scintiller les ambiances, les textures et les lumières, et le sourire de ce personnage bonhomme et sympathique.

2. Faire parler le mort

Les lumières se rallument : c'est le moment d'échanger avec la salle. Antoine Wagner prend la parole pour raconter la genèse de ce film. À l'occasion du bicentenaire de la naissance de Wagner, le réalisateur Andy Summer le contacte : il voudrait faire un film sur lui et Richard Wagner. Antoine dit non, au début. Il n'a pas envie, dit-il, d'être filmé alors qu'il parle de lui-même et de ce que ça lui fait d'être descendant du grand compositeur. Il réfléchit néanmoins à ce qu'il pourrait faire pour ce bicentenaire : il décide alors de refaire le parcours de son ancêtre entre Dresde et la montagne suisse, en passant par Leipzig, puis Zurich... pour produire un matériel photographique, photo et vidéo en Super 8. « Tout en analogique » : le film photographique jouera le rôle d'agent médiateur dans cette expérience, agent chimique et nostalgique. Andy Summer lui propose de le suivre. Il accepte.

Antoine W. répond aux questions – ça ne se bouscule pas dans la salle. Les questions portent notamment sur son parcours : il a habité en France pendant dix ans, durant ses études. Il habite aujourd'hui dans l'état de New York ; il vit de son activité d'artiste photographe. Il a été assistant du cinéaste Hanneke, dit-il en passant. Il est accompagné de trois jeunes gens, des amis qui posent des questions au moment où la salle semble définitivement s'endormir. Ils le font parler un peu plus de son travail. « Ah vous voyez, ces jeunes gens qui me ressemblent, évidemment ce sont mes amis, et ils posent les questions que je leur ai demandé de poser ! » Il est à son aise, et le public apprécie cette bonne humeur et cette fraîcheur légèrement irrévérencieuse, décalée par rapport au style des conférenciers habituels. À la fin de son intervention, il ajoute en plaisantant qu'il mettra en scène le *Ring* en 2022 – une plaisanterie-prophétie qui dans ce contexte prend des accents étonnamment sérieux – il fait partie de la lignée Wagner, et l'on compte un certain nombre de metteurs en scène parmi eux. Cette banalité ordinaire ouvre un décalage avec le propos et la rencontre annoncée avec le grand homme – au travers de son descendant. Néanmoins, pour entériner l'évènement et la présence d'un membre du clan Wagner, les applaudissements sont particulièrement copieux.

Je vais le voir à la fin de la conférence, je me présente et je présente mon projet : cette rencontre a lieu quelques semaines après l'annonce de la rupture du festival avec Jonathan Meese. Avec un air un peu navré, il me dit tout de suite qu'il n'a rien à voir avec ce qui se passe

à Bayreuth. Il me fait comprendre que sa mère le protège de ces histoires, qu'il n'a pas envie d'en savoir plus. Par ailleurs, il aime beaucoup Jonathan Meese. Il me dit de lui passer le bonjour. Il me parle avec enthousiasme d'une vidéo vue sur internet, dans laquelle un journaliste pose à Jonathan Meese la fameuse question de ce que c'est que l'art – et l'artiste part dans son numéro habituel. « J'adore », me dit-il de son ton bonhomme et franc.

Un cocktail a été organisé en l'honneur des invités. Il s'agit d'un évènement en dehors des activités habituelles du cercle : un *happy few* a été convié. Et surtout, il fallait s'inscrire, et je ne suis pas sur la liste. Mais Christian a une tactique simple : si je bavarde avec Antoine Wagner, – « barbu comme toi, vous allez bien vous entendre » –, je vais pouvoir passer le barrage, « comme la moule accrochée à son rocher ». En me voyant passer, la présidente se dirige vers moi. Je la rassure en anticipant sa remarque : « on m'a parlé d'une contribution ? » Chacun a contribué à hauteur de quinze euros pour payer le champagne et les canapés ainsi que la location d'un salon à l'hôtel Bedford. Je remets de bon cœur ma contribution à la trésorière. Les conversations vont bon train, mais le clou de ce cocktail, ce sont les nombreuses photographies que prennent les membres d'Eva et d'Antoine, parfois les insérant dans le cadre de leur photo sans demander leur avis. Ils s'acquittent d'ailleurs avec docilité de cet exercice.

Cette visite de deux descendants de Richard Wagner – et comme nous l'avons vu, d'un possible héritier de la charge de la direction du festival – nous permet de nous interroger les aspects que partagent le cercle Richard-Wagner avec la paroisse observée par Albert Piette³⁴³ : la boîte noire Richard Wagner tient par un réseau d'acteurs variés dont les membres de la famille Wagner sont des médiateurs importants. Ils sont porteurs d'un pouvoir légal sur le festival – ils disposent selon l'acte fondateur de cinq voix sur vingt-quatre dans le choix du directeur. Mais il semblerait qu'une dimension plus difficile à saisir pour l'ethnographe, comme pour l'observateur extérieur, dépasse cet aspect purement légal de l'héritage et fasse tenir cet agencement.

VI — CONCLUSION

Depuis le début de cette description, la tentation est forte d'accorder réalité à la présence d'un être non humain, Richard Wagner, mort illustre, qui circulerait à travers les situations.

³⁴³ A. Piette, *La religion de près*, *op. cit.*

Cependant, à aucun moment les wagnériens, aussi religieuse puisse être leur dévotion à cette musique, ne prêtent explicitement une intention et un pouvoir d’agir à un être surnaturel, auquel ils adresseraient la parole, comme dans le cas de Dieu, tel qu’exploré par Piette dans ses études sur religion « *vue de près*³⁴⁴ ». En revanche, il s’agit à chaque moment de savoir ce que Richard Wagner voulait au juste, ce que Richard Wagner ferait aujourd’hui, de savoir comment lui être fidèle, comment prolonger l’existence de ses œuvres. Si « Richard Wagner » existe aujourd’hui, est-ce donc uniquement sous la forme d’une référence, qui serait actualisée de la sorte, d’un nom d’auteur sur des œuvres qui seraient, elles, le véritable objet de la passion wagnérienne ? Il nous faudrait un concept descriptif qui puisse rendre compte de cette présence qui rassemble, tout s’accommodant des contradictions et de ses aspects variés – à la fois intellectuel, sensible et compatible avec la dimension spirituelle de l’expérience décrite, une expérience qui n’est accessible qu’en empruntant une perspective précise.

On peut comparer la figure « Richard Wagner » que nous avons rencontrée au cours de ces descriptions à une « boîte noire³⁴⁵ » telle que celles décrites par la sociologie des sciences : elle est portée par une chaîne d’acteurs, et de l’extérieur, tant que tout fonctionne, difficile de la voir opérer. En suivant l’action en train de se faire, et en s’attardant sur les petites panes, on comprend mieux comment les êtres humains, les œuvres d’art et les institutions, par leurs modes d’agir distinctifs et les médiations qu’ils déploient, parviennent à prolonger, à « resusciter » Richard Wagner. Lorsque surgit l’épreuve du conflit de valeurs, le conflit des points de vue et que les acteurs commencent à se disputer cet héritage alors le « grand homme » apparaît dans toute sa vulnérabilité. Les conflits furent si turbulents au festival après la mort de l’artiste, que ses directeurs furent forcés, à commencer par la veuve Wagner, de faire preuve d’une poigne de fer pour imposer leur point de vue et « leur » Richard Wagner. La dispute empoisonnée qui a déchiré la famille Wagner, en particulier entre Wieland et Wolfgang, a porté sur une profonde divergence de perspectives – en particulier sur les questions de mise en scène, et plus généralement à travers cela sur les publics et le positionnement politique du festival. Ce conflit ouvert permet aujourd’hui à Jonathan Meese d’affirmer être lui-même le véritable représentant de Richard Wagner, et de réclamer son héritage – ou tout du moins la part qui lui échoit. Les Cercles Richard-Wagner, dont le pouvoir est étayé par une solide chaîne de médiations, l’emportent – pour le moment.

³⁴⁴ A. Piette, *La religion de près*, op. cit. *Ibid.*

³⁴⁵ Bruno Latour, *La science en action: introduction à la sociologie des sciences*, Paris, Gallimard, 1995, p. 12 ; Pour une critique de cette notion, voir Louis Quéré, « Les boîtes noires de Bruno Latour ou le lien social dans la machine », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 1989, vol. 7, n° 36, p. 95-117.

CHAPITRE 8

LE FESTIVAL DE BAYREUTH : L'EXPÉRIENCE ORDINAIRE D'UN HÉRITAGE DE RICHARD WAGNER.

Résumé : ce chapitre décrit l'institution du festival telle qu'elle est devenue aujourd'hui. J'y présente quelques aspects de son histoire qui sont mobilisés par les acteurs pour donner sens à leur « pèlerinage » à Bayreuth, ainsi que la performance de l'importance de l'évènement au plan individuel et collectif, dans sa trivialité mondaine. Je montre aussi certains aspects de la performance de l'intensité spirituelle de l'expérience esthétique et des valeurs que l'on peut en déduire – ainsi que les croisements entre ces deux modes qui « font » le Festival. C'est en effet au croisement de ces deux modes qu'apparait la friction qui a conduit tant à l'engagement de Meese à Bayreuth qu'à l'échec qui s'en est suivi.

Ce chapitre est consacré à l'ordinaire du Festival tutélaire des wagnériens, afin de comprendre mieux les raisons pour lesquelles la direction a choisi rompre avec l'artiste Jonathan Meese. Cette partie de l'enquête présente des accents classiques pour l'ethnologie européeniste, puisque la dimension rituelle est présente à Bayreuth. Certes, ce festival n'est pas traditionnel, il a été créé de toutes pièces par Richard Wagner. Cependant l'anthropologie s'aventure depuis quelque temps sur le terrain de la création de rituels, je pense en particulier aux cérémonies *new age* du vingtième siècle en Occident et en Amérique latine, quête

d'identité pour faire face à la modernité dévorante³⁴⁶. Le vocabulaire omniprésent de la religiosité que l'on trouve tant dans la littérature que dans les témoignages des visiteurs du festival, avec les « pèlerinages » à Bayreuth par les « fidèles » wagnériens, nous permet de faire plusieurs ponts vers l'anthropologie de la religion.

La question de la reprise et du renouvellement de l'institution Bayreuth est une problématique importante dans cette enquête. Il s'agit en effet de pousser plus loin l'investigation sur les raisons pour lesquelles l'« iconoclash³⁴⁷ » impliquant l'artiste contemporain Jonathan Meese, qui avait été annoncé en 2012 pour 2016, qui fut annulé en 2014. L'image du *Parsifal* et celle du Festival étaient sur le point d'être confrontées à un acte dont personne ne pouvait dire s'il serait destructeur ou bien créateur – c'est bien la marque d'un potentiel rafraîchissement³⁴⁸. L'intervention de Meese aurait été une occasion supplémentaire pour le festival de provoquer un type de geste auquel la direction a plusieurs fois tenté dans le domaine de la mise en scène, avec plus ou moins de réussite, comme nous l'avons vu au chapitre premier avec Wieland Wagner, Patrice Chéreau – tous deux des succès dont le rayonnement a porté loin au-delà de Bayreuth. Ce moment d'incertitude, cette oscillation entre destruction et reproduction, est nécessaire au renouvellement des institutions tant religieuses qu'artistiques³⁴⁹ – le licenciement d'un metteur en scène y est chose rare – serait-ce le signe que la transgression proposée a provoqué trop d'anxiété de changement ? Cela tient-il à Jonathan Meese lui-même, ou bien à une crispation de la politique de la maison, qui aurait prêté l'oreille à la part mécontente et conservatrice de son public ?

Mon premier séjour à Bayreuth remonte à l'hiver 2013. J'ai pu rencontrer le directeur de la communication du Festspielhaus, Peter Emmerich, qui démontré son soutien à mon projet de recherche, ainsi que plusieurs figurants et chanteurs du chœur. J'ai pu également, lors de la conception du *Parsifal* de Meese, nouer des amitiés avec des assistants et plusieurs membres

³⁴⁶ Jacques Galinier et Antoinette Molinié, *Les Néo-Indiens : Une religion du IIIe millénaire*, Paris, Odile Jacob, 2006; voir également Michael Houseman, *Le rouge est le noir : Essai sur le rituel*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2012.

³⁴⁷ Bruno Latour, « What is iconoclash? Or is there a world beyond the image wars » dans Bruno Latour et Peter Weibel (eds.), *Iconoclash: Beyond the image wars in science, religion, and art*, s.l., MIT Press, 2002, p. 14–37. B. Latour, « What is iconoclash? », art cit.

³⁴⁸ « Iconoclasm is when we know what is happening in the act of breaking and what the motivations for what appears as a clear project of destruction are; iconoclash, on the other hand, is when one does not know, one hesitates, one is troubled by an action for which there is no way to know, without further enquiry, whether it is destructive or constructive. » *Ibid.*, p. 15.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 20.

du personnel. Ce réseau a facilité les aspects logistiques de mon séjour. D'un point de vue pratique, la plus grande difficulté de ce terrain est évidemment d'accéder au festival lui-même afin de côtoyer les wagnériens dans cet environnement bien spécifique, dont ils sont à la fois les acteurs et les spectateurs. Grâce à Christian, rencontré au cercle et qui m'avait déjà invité en 2014, j'ai réussi, en me connectant sur le site du festival au moment propice, à acheter des places pour le *Ring* et pour le *Parsifal*.

Nous allons dans ce chapitre explorer divers aspects du festival et de la réception actuelle des œuvres de Richard Wagner, toujours au travers du problème de la mise en scène, et en particulier de la réaction qui a eu raison du projet de Jonathan Meese à Bayreuth. La question centrale qui s'y pose est celle de la fidélité – fidélité au festival d'une part, à Wagner, d'autre part, et enfin aux œuvres elles-mêmes. Une analyse systématique et une réponse définitive seraient déplacées – nous allons comprendre l'éjection de Jonathan Meese comme un symptôme, l'expression d'une situation diffuse qui tient tant à l'institution qu'à ses publics contemporains et à la manière dont ces usagers amateurs influencent les décisions de l'intendante. Nous allons voir à travers des descriptions en observation participante, la manière dont le festival de Bayreuth est vécu aujourd'hui par ses visiteurs. Christian nous servira de guide, en particulier autour du festival. Je vais décrire dans une seconde section la manière dont le collectif fonctionne durant les soirées sur la « colline verte », passant là aussi par une expérience de terrain singulière, toujours accompagnés par le groupe mené par Christian, pour un *Parsifal* : celui-là même qui devait être mis en scène par Meese. Enfin, je présenterai un entretien avec Jacques, membre actif des associations de soutien du Festival, dans lequel il me livre sa réflexion quant à ce qui le dérange dans la mise en scène contemporaine.

I — LES FIDÉLITÉS À RICHARD WAGNER

Le Festival de Bayreuth est une institution paradoxale : la tradition inventée par Wagner se présente à l'époque comme une « alternative » au modèle bourgeois de l'opéra. Il a déployé dans cette tentative une ardeur considérable : bâtir un théâtre, une institution, et un œuvre susceptible de la faire subsister. Cependant, Wagner a pris des risques en lançant cette proposition alternative, et il n'a pas vécu assez longtemps pour voir le festival grandir... et devenir une tout autre institution que celle qu'il avait imaginée. Il l'avait déjà remarqué, le public des premiers festivals fut justement celui qu'il voulait fuir, et les contingences

financières en particulier reproduisirent très rapidement la situation qu'il pensait pouvoir éviter : un théâtre pour nantis, apportant avec eux les valeurs de la culture bourgeoise³⁵⁰. Cependant, Wagner entendait aussi fuir les critiques et un certain intellectualisme qu'il reprochait aux milieux allemands autant que français. L'expérience esthétique et spirituelle du Festival est menacée par le poids symbolique que revêt l'événement – très vite, Bayreuth fut victime de son succès³⁵¹.

La loyauté envers l'œuvre de Wagner peut prendre différentes formes selon les dimensions – les valeurs – selon lesquelles est considéré l'héritage³⁵². Celui-ci est une pratique active. Si être loyal à Wagner, c'est suivre exactement les idées qu'il a eu à la fin de sa vie pour donner forme à ses œuvres, par un mimétisme créatif³⁵³, cela ne tend pas vers le même résultat que si l'on vise à reproduire par imitation en décalquant les mises en scène originales – ou encore si l'on se déclare plus globalement loyal à son esprit d'innovation et que l'on se met alors à la recherche de l'expression la plus adéquate à ses drames selon les critères esthétiques d'aujourd'hui. L'interprétation renouvelée des idées de l'artiste pour appliquer son programme théorique à ses drames – et à leur mise en scène en particulier – ouvre en effet un champ de liberté large à celui qui voudrait s'en inspirer. Entre la mise en scène historique en costume d'époque et une mise en scène « *Euro-Trash* » importée de la tradition relativement neuve du *Regietheater*³⁵⁴, il y a effectivement tout un renversement, qui a été opéré sur les scènes européennes au cours des trente dernières années.³⁵⁵ Et c'est précisément l'intérêt que trouvent les artistes et la majorité de la critique à ces mises en scène contemporaines : l'exploration des œuvres en les disséquant. Cependant, cette approche est en partie incompatible avec la manière dont de nombreux amateurs de Wagner vivent avec ces représentations.

³⁵⁰ Voir les critiques d'Adorno et l'interprétation qu'il fait de l'attrait du festival pour le public « petit bourgeois », cité par A. Badiou, *op. cit.*, leçon 2.

³⁵¹ Timothée Picard, « À la recherche du territoire wagnérien » dans *Wagner, une question européenne : Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, par. 4 [en ligne].

³⁵² Nous avons commencé à explorer cette notion au chapitre 11.

³⁵³ Pour une synthèse de la différence posée par Christoph Wulf entre mimesis et « mimicry », voir « Mimesis et rituel », 1998, n° 22, p. 153-162.

³⁵⁴ Voir à ce propos les articles de référence de David J. Levin, « Reading a Staging/Staging a Reading », *Cambridge Opera Journal*, 1997, vol. 9, n° 1, p. 47-71 ; et James Treadwell, « Reading and Staging again », *Cambridge Opera Journal*, 1998, vol. 10, n° 2, p. 205-220. Voir à ce propos les articles de référence de D.J. Levin, « Reading a Staging/Staging a Reading », art cit ; et J. Treadwell, « Reading and Staging again », art cit.

³⁵⁵ Voir article de Christian Merlin dans *Avant-Scène Opéra*, et les deux articles cités du *Cambridge Journal of Opera* sur Brecht

L'expérience de l'opéra wagnérien est une expérience solitaire : en coupant les individus du public par l'établissement du silence et du noir le plus complet possible, le spectateur est contraint de focaliser son attention sur ce qui se passe sur scène. La boucle de rétroaction propre à tout spectacle vivant est ainsi rompue pour mettre entre les mains de l'artiste démiurge tout pouvoir de création, une maîtrise totale de l'action³⁵⁶. Or la participation au festival comporte aussi une forte dimension collective. Jean-Jacques Rousseau écrit de belles pages sur la fête populaire comme modèle préférable aux théâtres étouffants de la capitale, qui ont contribué à inspirer Wagner dans la création de ce cadre alternatif pour monter ses spectacles³⁵⁷. Il voulait, à l'instar du théâtre rituel de l'antiquité grecque, favoriser l'enchantement la « spontanéité croyante », la « participation enthousiaste » qui soit « sans réflexion, s'oubliant dans un ressentir-ensemble »³⁵⁸, dans l'intention de placer son public dans une « compréhension sensible » (« *Gefühlverständnis* »)³⁵⁹. Tenter de faire le pont entre cette contemplation personnelle et expérience partagée, communautaire, c'était un risque que prenait le compositeur dramaturge. Le musicologue berlinois Carl Dahlhaus a écrit qu'il était impossible de concilier les deux³⁶⁰. Pourtant, il se produit malgré tout quelque chose au Festival de Bayreuth, qui a une forte incidence sur le vécu individuel de l'évènement : la concentration y est plus intense, et cela à plusieurs niveaux. La communauté est réunie par ces mêmes émotions, ces mêmes atmosphères des spectacles, mais aussi par celles, plus ordinaire, du séjour touristique à Bayreuth. Une boursière du cercle Richard Wagner de Paris, me dira ainsi : « on entend tellement qu'il faut y être allé, qu'on oublie que c'est vraiment bon d'y être ». Qu'est advenu de cette alternative, de cette communauté et de ses intérêts ? Et qu'en est-il aujourd'hui de ce dilemme entre l'expérience personnelle spirituelle et expérience sociale et mondaine ? Enfin, comment la question de la mise en scène contemporaine est-elle abordée à Bayreuth ?

³⁵⁶ E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, op. cit., p. 48.

³⁵⁷ Matthias Warstat, « Wirkungsästhetiken des Festes und ihre Aporien » dans Matthias Warstat et al. (eds.), *Theater als Fest - Fest als Theater: Bayreuth und die moderne Festspielidee*, Leipzig, Henschel, 2010, p. 132-152.

³⁵⁸ Johann Gustav Droysen Aeschylus, *Des Aischylos Werke*, G. Bethge, 1842, p. 224 cité par ; Oswald Georg Bauer, « Bayreuther Festspiele – die Utopie der Totalen Alternative » dans C. Risi et al. (eds.), *Theater als Fest - Fest als Theater*, op. Cit., p. 225.

³⁵⁹ O.G. Bauer, « Bayreuther Festspiele – die Utopie der Totalen Alternative », art cit, p. 225, l'auteur cite Richard Wagner, *Une communication à mes amis (1851)*, Paris, Mercure de France, 1976.

³⁶⁰ Carl Dahlhaus, « Richard Wagners "Bühnenfestspiel". Revolutionsfest und Kunstreligion » dans *Das Fest*, München, Fink, 1989, p. 597, trad. de l'auteur; cité par Bettina Brandl-Risi, « Feier des Publikums. Zu Herstellung von Gemeinschaften zwischen Andacht und Partizipation » dans Clemens Risi et al. (eds.), *Theater als Fest - Fest als Theater*, op.cit., p. 200-201.

II — LE PARSIFAL ET LE FESTIVAL : L'IDÉAL DE LA CÉRÉMONIE RITUELLE SACRÉE DU JEU THÉÂTRAL

Avec la ritualisation de l'opéra, qui redevient le « drame » hérité de la tradition antique grecque, Wagner avait exprimé un refus du divertissement bourgeois que l'opéra était devenu dans les grandes villes européennes. Cette intention était proche d'un retour au théâtre antique, à son caractère à la fois sacré et central dans la vie politique de la cité, telle qu'elle était analysée à l'époque par les philosophes du romantisme allemand, au premier rang desquels Goethe et Schiller, ainsi que par les historiens de l'antiquité, notamment par Frazer et l'école de Cambridge. Richard Schechner a démontré que l'ambition de retrouver les formes originaires des rites qui avait donné naissance à la tragédie était une quête sans espoir : rien ne reste des cérémonies consacrées à Dionysos qui sont censées avoir donné naissance à ces formes³⁶¹. Cet espoir correspondait à un espoir de refaire du théâtre une affaire sérieuse, excluant ainsi le divertissement. Au 19^e siècle, toute forme de représentation théâtrale est vue comme une malversation par l'Église, qui est rejetée comme illusion en tant que plaisir sensuel et mondain. Même le théâtre didactique de l'église est alors condamné, en particulier par les protestants – le seul spectacle qui échappe à cette condamnation est celui de la Passion à Oberammergau, célébré comme une expression authentique de foi³⁶². À cette opposition se mêle à un autre mécontentement, celui de la corruption du théâtre des villes, considéré notamment par Rousseau comme une activité délétère, dans laquelle les corps sont passifs, etc. L'idéal d'un festival proche de la nature, loin des préoccupations bourgeoises, est alors mis en œuvre par Richard Wagner.

On distingue aujourd'hui plusieurs types d'évènements qui revendiquent l'appellation de festival en Europe³⁶³ : le premier regroupe pour quelques jours sur une ou plusieurs scènes un public important, c'est la forme privilégiée des festivals de rock ou de pop ; le second concentre des événements sur une durée de plusieurs jours à un mois dans un lieu et sur un thème, cette forme étant plus souvent associée à la musique classique (le Festspiele germanique) ; la troisième forme est celle du carnaval, dans lequel la séparation entre auditoire et musiciens est plus poreuse. Il existe dans le monde germanophone de nombreux autres *Festspiele* ; celui de

³⁶¹ R. Schechner, *Performance Theory* (1977), *op. cit.*, p. 1-6.

³⁶² Jeanne Favret-Saada, *Le christianisme et ses juifs*, Paris, Seuil, 2004.

³⁶³ Ronström, Owe. « Festivals et festivalisations ». *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 27 (15 novembre 2014): 27-47. Par. 7 [en ligne]

Salzbourg fut créé en réaction à celui de Bayreuth. Le Festival de Salzbourg n'est cependant pas restreint aux œuvres d'un seul compositeur, comme l'est celui de Bayreuth. Celui-ci, par son histoire, sa dimension et sa réputation, est unique en Europe. Le Festival de Bayreuth n'est pas seulement un lieu. Il est aussi un groupe de personnes qui, à l'instar des « cercles », le font vivre en lui restant fidèle, comme support crucial de leur amour envers l'artiste Richard Wagner, mais également comme structure pour leurs activités de socialité et leurs présentations de soi – sans que ces deux aspects soient facilement distinguables, tant se mêlent entre eux les enjeux et leurs médiations.

1. Ethnographie d'un regroupement ordinaire de visiteurs

14 août 2016, Bayreuth

Christian m'a appelé dès son arrivée, vers sept heures du soir : il est venu en voiture de Berlin, où il a passé quelques jours. Il a réservé une table à *Eule*, son restaurant préféré à Bayreuth. Le petit restaurant historique du centre-ville avait été fréquenté par Richard Wagner, il a rouvert récemment et se trouve indiqué sur divers guides touristiques pour amateurs – y compris dans la revue d'Avant-Scène opéra consacrée au festival.

Ils sont cinq à table lorsque je me joins à eux : Christian a proposé à son petit cercle de connaissances de s'y retrouver. Ce sera notre groupe au festival. Je rencontre Tanguy, son ami parisien déçu du Cercle Richard Wagner de Paris, présenté parfois par Christian comme un « spécialiste de Richard Wagner » – un amateur féru. Je rencontre aussi Stéphane et Christine, un couple de cinquantenaires qui a pu venir grâce à Christian. Ils sont collègues au barreau de Paris. Danièle, une psychiatre suisse, est présentée par Christian comme travaillant sur les maladies mentales des wagnériens et sur celles de Richard Wagner. Elle est là depuis deux semaines déjà, elle a « revu le *Ring* ». Elle est venue seule à Bayreuth cette année, et elle se réjouit de la compagnie. Un autre couple, Anthony et Thierry, arrive tardivement, directement de Nuremberg. Thierry est lui aussi un collègue de Christian. Ils viennent tous les étés depuis dix ans en Allemagne du sud pour un voyage, et c'est la troisième fois qu'ils viennent à Bayreuth pour le festival, combinant l'évènement avec un programme touristique plus conventionnel. Une discussion s'engage sur Nuremberg, Tanguy y était la veille pour une visite touristique : espaces du nazisme, ceux du Congrès de Nuremberg encore préservés, mais assimilés par les espaces alentours : le lac, les cygnes, « tout cela est apaisé ». Il y était à huit heures du matin, personne, « c'était le grand calme » ; très impressionnant.

« Comme dans le Parsifal, le Vendredi Saint », nous dit-il, première référence directe à une référence théâtrale commune : « pourquoi pas de destruction, alors que le Christ vient de mourir : apaisement ». « Je « n'avais pas fait l'association sur le coup, mais en y repensant,

c'est tout à fait ça « nous avoue-t-il. Tanguy commence à chercher dans le vocabulaire commun des images de Wagner, tout en commençant à mettre en action son habileté d'analyse et commence doucement, une sorte d'échauffement.

Le pédiluve ? Oui, on s'y retrouve, d'accord. Tanguy ne veut pas y aller. Christian : « mais c'est drôle, on le fait quand même. » Tanguy : « c'est trop fétichiste pour moi. » Sur cette lancée, à propos des fétichismes et des versants les plus sombres des présences qui hantent Bayreuth, il nous fait part de son expérience dans la loge royale lors d'une représentation dans laquelle il y avait eu un « micmac » de tickets, grâce auquel il s'est trouvé « surclassé ». Il y a senti le « poids de la présence de ceux qui ont été là », sous-entendu : Hitler. À nouveau, peut-être provoquée par la dimension négative de ce dernier commentaire, une nouvelle tournée d'éloges sur le Festival fuse de la part de Christian et de la psychiatre de Bayreuth – « un moment exceptionnel ». Stéphane est circonspect : il sent qu'il y a une certaine « pression » pour l'amateur posée sur l'évènement : « on a tant lu dessus, on se demande comment ce sera vraiment. » Christian rétorque : « avec chanteurs et musiciens à ce niveau et l'acoustique du lieu, il n'y a aucun risque. » « C'est fabuleux, vous y êtes, c'est le top. »

Au moment du choix des plats, Christian, maître de cérémonie, introduit la carte et ses clins d'œil wagnériens. Les noms de plats sont amusants, il prend la « Roulade de Hagen » – Hagen est le roi maudit des Niebelungen. Tanguy prend les « saucisses préférées de Wagner ». C'est au tour de ce dernier d'animer la discussion : il se lance dans un bref commentaire de Nietzsche et de ses écrits sur Wagner, en particulier sur l'émotion dans la musique. Il a toujours son Zarathoustra avec lui, nous dit-il, posant sa compétence par l'évocation de son érudition. Il continue à se présenter en faisant le récit de son initiation au Festival et à Richard Wagner. Tanguy³⁶⁴ évoque un couple, « les Dubois », par qui « tout a commencé » : ils étaient à la tête d'un petit réseau échanges et ventes de cartes, grâce auquel il a pu accéder au festival. C'était avant qu'il adhère au Cercle Richard Wagner de Paris, pour quelques années. Mais il ne s'y sent pas à sa place : « Ce n'est pas ma classe d'âge ni ma classe sociale. Ce n'est pas moi. » Mélomane, il préfère « savourer Wagner seul dans [s]a chambre ». Pendant des années, il a voulu « évangéliser » autour de lui, en faisant des cassettes de Richard Wagner. Je lui demande s'il a écouté Wagner avant de venir. Il me dit qu'il a préparé en relisant le livret en allemand sur Reklam, la collection de classiques allemands, mais qu'il n'a pas écouté, il avait « envie d'arriver frais ». Au quotidien, il préfère écouter plutôt The Cure et Aerosmith, me dit-il en faisant démonstration d'éclectisme.

³⁶⁴ Il me donne une piste pour plus tard : des portraits de wagnériens dans le catalogue annuel des « amis du Festspielhaus », association de mécènes dont l'adhésion s'élève à 230 euros par an – et ce n'est qu'un montant minimum, puisqu'il s'agit d'aider financièrement l'institution. Anthony intervient en faisant commentaire : un de ses amis en est revenu, il n'a pas eu de retour, à part nom dans catalogue, « super », il lève le pouce.

La conversation est maintenant bien lancée. Après quelques commentaires sur les chanteurs, en particulier sur ceux du Ring, nous arrivons au sujet le plus couru : celui du « propos » de la mise en scène de Castorf. Est-ce juste une provocation ? « La deuxième fois, c'est mieux », dit Danièle. Tous ceux qui l'ont vue sont fascinés par les décors. On s'efforce de trouver ensemble une signification aux crocodiles présents dans une scène du *Ring*, un véritable casse-tête : « peut-être une référence au viol ? » tente Tanguy. La psychiatre propose une interprétation lacanienne : « la mère est comme une bouche de crocodile qui veut croquer l'enfant et le père doit mettre le bâton pour empêcher la gueule de se refermer ». « Ça marche aussi... », il ne s'agit pas d'avoir le dernier mot, mais de nourrir la discussion. La parole passe à Danièle, nous voulons en savoir plus sur son sujet d'expertise, les maladies de Richard Wagner, sur lesquelles elle a prononcé plusieurs conférences. Tristan serait-il le résultat d'une « migraine avec aura » ? Nous rions, l'atmosphère est détendue, nous sommes heureux de nous rencontrer, et les paroles de Christian résonnent : « vous y êtes, c'est le top ». Avant de partir, une photographie de groupe est requise d'un autre client du restaurant, nous prenons la pause devant mon appareil. Nous se dit au revoir : Christian ira au musée avec son couple d'amis invités à la première heure, il va leur faire la visite, puisqu'il le connaît déjà « par cœur ». « On s'appelle » : il doit encore me donner ma place pour le lendemain.

Passons maintenant à l'analyse de cette situation. Christian constitue un groupe qui restera dans les jours suivants. Pour les différents membres de ce groupe, il s'agit de rencontrer des compagnons pour cet événement. La troupe est mixte : on y trouve des amateurs habitués du Festival. D'autres sont encore débutants. Christian a fait venir un collègue parisien avec sa femme, qui sont là pour la première fois. Ceux-ci ont beaucoup entendu parler du Festival. Ce dîner est donc en quelque sorte un prélude à l'initiation. Le lieu, ce restaurant à thème wagnérien, et certaines activités, comme le pédiluve, sont marquées par le mélange de jeu et de sérieux attaché à l'activité rituelle festive : « mais c'est drôle, on le fait quand même », une « implication paradoxale » caractéristique³⁶⁵. La part sombre de l'héritage wagnérien est évoquée, également : tout comme Nuremberg, le théâtre du Festival est devenu un vestige du troisième Reich. Là en revanche, il s'agit pour les habitués de montrer clairement que cette présence est pesante, et de s'en détacher sciemment, tout en assumant sa puissance d'évocation historique et l'ambiguïté qui en découle. Les amateurs plus expérimentés se présentent aussi en racontant leur parcours de wagnériens, ce qui est une activité importante dans le mode de

³⁶⁵ Albert Piette, « Fête, spectacle, cérémonie: des jeux de cadres », *Hermès, La Revue*, 2005, n° 43, n° 3, p. 39-46. A. Piette, « Fête, spectacle, cérémonie », art cit.

socialité auquel les festivals invitent leurs participants. Tanguy puise dans le vocabulaire dramaturgique pour communiquer sur ses émotions en décrivant une expérience faite à Nuremberg – la concentration de personnes qui partagent ces références permet de densifier cet échange. On constate que la répétition annuelle du Festival de Bayreuth permet le développement d'une manière d'être à l'évènement : l'habitué, qui connaît déjà, et qui fonde une partie de sa respectabilité sur sa familiarité avec l'institution.

2. Périodicité et atmosphère du lieu

La littérature anthropologique sur le festival comme phénomène social lui prête deux caractéristiques décisives : sa périodicité et sa liminarité³⁶⁶. Le festival marque un temps social, il scande la vie par un rythme qu'il impose. À Bayreuth, le rendez-vous est annuel. La périodicité permet la constitution d'un temps parallèle à celui du quotidien, un monde auquel on revient chaque année en villégiature quelques jours ou quelques semaines pour les plus assidus. On y rencontre les mêmes personnes, on y revoit les mêmes œuvres. On y invite des amis ou des collègues, on partage ainsi une passion et un certain « mythe », dont on a « tant entendu parler ».

Cette périodicité est d'abord associée à l'expérience du tourisme ordinaire lié au festival. Bayreuth, petite ville de province, ne propose qu'un nombre limité d'options à ses visiteurs dans les activités mondaines. La répétition annuelle de leurs séjours permet aux amateurs de garder leurs repères, leurs habitudes – visites des mêmes restaurants et boutiques, répétition des mêmes visites et promenades, avec peut-être de nouveaux invités auxquels ils auront trouvé des places, et pour lesquels ils font office de guide – ce qui leur permet d'approfondir leur connaissance des lieux. La fréquentation des mêmes hôtels et des mêmes restaurants les fait constituer un espace bien à eux, qui s'intègre au paysage et au programme touristique local. La périodicité du festival permet à des groupes d'interconnaissances plus ou moins lâches de se former, qui se retrouvent d'une année sur l'autre. Les cercles Richard-Wagner sont le plus évident de ces phénomènes.

³⁶⁶ Victor Turner, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, New-York, Performing Arts Journal Publications, 1982.

L'excellence de Bayreuth est un thème récurrent dans les conversations : « vous y êtes, et c'est le top » dit Christian régulièrement. Au-delà de la célébration du moment, il y a dans cette rengaine une forme de performance, comme s'il fallait faire tenir et souligner la chose. Le festival est constitué de différents dispositifs qui, pris ensemble comme une constellation d'éléments de présence, lui confèrent une atmosphère bien spéciale. Différents dispositifs se juxtaposent, et leur évocation dans les échanges font l'objet de tout un « travail d'autoattestation d'une maîtrise collective du maniement des activités de sens commun, d'énonciation de lieux communs³⁶⁷ » : acoustique du lieu, orchestre et chœur, chanteurs – mais aussi les manière de reproduire ensemble un rituel qui conduit à l'appréciation amplifiée des spectacles, et qui commence par le voyage : y être, c'est déjà top.

Là où la plupart des autres festivals accueillent des productions montées pour une seule saison, qui voyageront ensuite éventuellement vers d'autres maisons et d'autres festivals, les pièces créées à Bayreuth seront présentées exclusivement sur sa scène.³⁶⁸ Cette répétition permet non seulement d'approfondir une mise en scène, mais elle en fait également un sujet d'échange – tout comme les créations entrées dans le répertoire des maisons plus conventionnelles. La différence est que le faible nombre de productions proposées chaque année concentre les discussions autour de quelques spectacles, qui seront donc plus facilement revus d'une année sur l'autre.

La dimension musicale est également un sujet de choix : les chefs d'orchestre, les chanteuses et chanteurs sont les stars du festival. L'entrée en résonance des corps opère en particulier par l'activité vocale, perçue dans son entier par le public, dans les postures, dans sa chair. La technique vocale des chanteurs wagnériens est réputée comme exceptionnelle, les œuvres demandant des capacités extrêmement développées en comparaison du reste du répertoire traditionnel de l'opéra. Ces chanteurs-héros sont à la fois héros du drame et héros musicaux, la performance elle-même est considérée comme héroïque. Les chanteurs sont suivis par les amateurs d'une production à l'autre. Comme pour le bon vin, les amateurs les plus érudits suivent avec attention la carrière des chanteuses et chanteurs afin de les entendre dans leurs meilleures années.

³⁶⁷ En cela, cette expérience se rapproche effectivement des pèlerinages, tel que celui observé par Elisabeth Claverie dans, *Les guerres de la Vierge: une anthropologie des apparitions*, Paris, Gallimard, 2003, citation p.57.

³⁶⁸ Comme c'est le cas aux festivals de Salzbourg, à Glyndebourne ou aux Wiener Festwochen.

L'orchestre de Bayreuth est considéré comme l'un des meilleurs au monde. On est amené à se demander quelles sont les conditions qui permettent de rassembler dans une si petite ville un ensemble de cette qualité, constitué de musiciens passionnés venant faire des extras durant l'été alors qu'ils jouent déjà toute l'année dans les plus grandes maisons européennes. Si l'on peut compter pour cela la réputation du lieu et l'aura de Richard Wagner, il faut ajouter que l'orchestre, dont les membres sont sélectionnés sur audition en fonction des besoins, est dirigé par les plus grands chefs du moment. Puisque les mêmes œuvres sont rejouées indéfiniment, le public et les musiciens connaissent déjà parfaitement leur partition, ils sont d'autant plus attentifs aux efforts des chefs d'orchestre : tous les éléments sont réunis pour que la performance de l'excellence soit au rendez-vous. Par ailleurs, l'été à Bayreuth est particulièrement agréable : le charme d'une province calme et verdoyante, dont le poète romantique Jean-Paul a tant vanté les charmes, plait à ces citadins qui prennent là leur villégiature d'été, pour un certain nombre d'années. Mes camarades de Berlin qui passent l'été ici en tant que membres de productions, considèrent Bayreuth comme un « village de vacances pour adultes ». Il y a de belles forêts à proximité, les maisons sont généralement dotées de jardins et les appartements de terrasses. Les brasseurs ont excellente réputation, ainsi que les artisans-gastronomes en général : Bayreuth est considérée comme une « *Genusstadt* ». On y vit bien, on y mange bien. L'excellence de la réputation du festival se double donc d'une dimension plus prosaïque d'agrément et de repos, une « zone de confort » tant pour l'orchestre que pour le public, qui a une influence avouée sur la qualité de la musique, à la fois dans la performance musicale comme dans la réception. Du côté de la mise en scène, les metteurs en scène disposent. Frank Castorf aurait confié à Henning Nass qu'il n'était pas mécontent au début de devoir passer chaque été quelques semaines à Bayreuth, loin de son poste d'intendant à Berlin : « on ne se tue pas au travail là-bas ». Le metteur en scène Uwe Eric Laufenberg livre dans un entretien que cette « concentration » que l'on peut obtenir se trouve entièrement tournée vers l'œuvre de Wagner³⁶⁹, il parle même d'un *genius loci*, un esprit des lieux³⁷⁰ qui serait spécifique à ce théâtre. Il faut dire que la périodicité joue elle aussi en faveur des metteurs en scène : parce que chacune d'entre elles est rejouée entre quatre et six saisons, les amateurs ont ainsi plus de chance de revenir sur leur jugement, de saisir de nouveaux éléments, de faire de nouvelles interprétations. Ils modifient ainsi parfois complètement leur opinion entre la

³⁶⁹ Regina Ehm-Klier, *Uwe Eric Laufenberg und sein Parsifal 2016 in Bayreuth*, <http://www.festspieleblog.de/2015/02/laufenberg-und-sein-parsifal-bayreuth/>, 11 février 2015, (consulté le 5 avril 2018).

³⁷⁰ Christian Norberg-Schulz, *Genius loci: paysage, ambiance, architecture*, Bruxelles, Mardaga, 1997.

première – qui est huée presque par principe – et la dernière saison, qui fut parfois acclamée, ou du moins appréciée plus à une mesure différente. Les amateurs s'étant accoutumés à ces représentations, que les habitués vont voir plusieurs fois, la performance de l'excellence grâce à une préparation mutuelle est ici aussi possible. J'ajouterais que la participation des habitants de la ville, embauchés comme figurants et eux aussi très investis dans les répétitions, permet un apport d'émerveillement dans le quotidien des répétitions.

3. Entre le jeu et le non-jeu



Figure 25 – Photographie de Christian et moi-même : « tout l'intérêt est de se trouver sur l'image ! » Ludique et cérémonielle, la photo fait le lien entre le souvenir du rituel et celui du divertissement. Image prise par le photographe local, diffusée sans l'accord des sujets. Crédit : Foto-Altkofer, Bayreuth.

La tension entre l'importance et le jeu, le non-sérieux, est une caractéristique essentielle du festival comme forme spécifique de faire-ensemble³⁷¹. Ce jeu permet d'accommoder différents modes d'implications, qui alors peuvent cohabiter, sans entrer en conflit, mais au contraire, en participant d'une mise en tension positive. On la retrouve à plusieurs niveaux. La manière dont l'on s'habille, par exemple. Certes, on peut prendre le smoking et la robe de soirée comme la démonstration très sérieuse d'une appartenance à une classe sociale élevée, tenant son rang par la tenue de soirée. Christian porte ainsi pour l'occasion un *tuxedo* que portait un ami plus âgé et aujourd'hui décédé : c'est un pied de nez – mais c'est aussi un hommage et une manière de continuer à faire vivre un monde en portant ce costume, quasi d'époque. Il y a également la « cérémonie » du pédiluve, dont m'avait parlé Christian, auquel il emmène ses visiteurs. Le pédiluve est en fait un équipement de balnéothérapie, une thérapie typique du mouvement de la *Lebensreform*. Rien à voir, donc, avec le lavage de pied de rigueur avant de rentrer à la mosquée, mais un traitement thermique qui favorise la circulation du sang dans les jambes et dans les bras. Un bain glacé revigorant apprécié des visiteurs dans les étouffantes journées d'été. On fait donc deux fois le tour du bassin en levant haut la jambe, on ne sent plus ses orteils en sortant. Tanguy ne veut pas y aller : ça lui paraît beaucoup trop rituel, une bigoterie wagnérienne de plus dont il se passe bien. Il ne veut pas jouer, et en prenant la chose au sérieux il ne veut pas « croire » – il se prive là d'une séance vivifiante qui prépare admirablement, après l'ascension de la colline, à plusieurs heures de spectacle à haute température. Autre équipement tout proche : un bain de plein air. Pas de piscine, comme je m'y attendais, mais simplement des pelouses entourées de hautes haies, sur lesquelles ces dames et ces messieurs peuvent prendre l'air, ôtant leurs habits pour laisser respirer le corps. Aujourd'hui, cette mode est passée, et l'endroit, peu fréquenté à part durant les pauses des spectacles, reste une alternative bon marché pour acheter une bière ou un cola à la pause.

Autre rite obligé, comme dans toutes les destinations touristiques de prestige, l'envoi de cartes postales est un moment important. J'observe durant un entracte un homme autour de la quarantaine, en smoking noir, qui en a acheté une liasse et il les écrit en série, pour pouvoir les poster immédiatement au petit bureau de poste ouvert uniquement durant le festival. Il a posé son *smartphone* sur la table pour copier les adresses, son stylo court sur les cartes pour envoyer quelques mots, il respire bruyamment, concentré. Les cartes sont des portraits de R. Wagner, dont l'image portera ce témoignage matériel : j'y étais ! L'utilisation de la carte est ici aussi

³⁷¹ V.W. Turner, *From ritual to theatre*, op. cit. ; A. Piette, « Fête, spectacle, cérémonie », art cit.

délicieusement anachronique, l'appareil posé devant lui pouvant servir joindre ces personnes et leur envoyer ces mêmes images instantanément.



Figure 26 – Photographie en couverture de la pochette contenant la photo précédente. Le parterre de fleurs, avec en premier plan l'un des nombreux Wagner nain de jardin de l'artiste O. Hörl qui peuplent le parc et le centre-ville. Crédit : Foto-Altkofer, Bayreuth

On pose devant la maison du festival, devant le massif de fleurs en contre bas du parvis. On fait des *selfies*, ou alors on demande à un ami, à un autre visiteur, de nous prendre en photo. Avec ces robes et ces fracs en plein après-midi, il y a comme une ambiance de mariage. J'entraîne une jeune femme, une boursière allemande des Cercles Wagner, que j'ai abordée le jour même, pour une photographie : c'est à nouveau un jeu de reproduire ce motif éculé, la pose devant les fleurs, le *Festspielhaus* dans le cadre, une image déjà vue.

Autre élément inattendu de cette dimension ludique se joue autour des images de Wagner. Elles sont très présentes dans la ville : cela va des portraits de maître à la mairie aux cartes postales, en passant par les affiches promouvant différents événements en marge du festival. Les rues portent également le nom de différents membres de la famille Wagner, Cosima, Wieland, etc. La maison de Richard Wagner, Wahnfried, est devenue un musée qui, rouvert en 2015, attire une foule importante de visiteurs. La présence de Richard Wagner s'est cependant beaucoup étoffée avec l'arrivée d'un nouvel item dans la panoplie de marketing touristique de la ville en 2013 : il s'agit d'une sculpture d'un mètre de haut, par l'artiste Ottmar Hörl, en plastique injecté. Point commun de O. Hörl avec J. Meese : l'artiste s'est rendu célèbre pour avoir créé un nain de jardin faisant un salut nazi. Il a ensuite décliné ce concept en un nain

de jardin se cachant les yeux, la bouche, les oreilles, faisant un doigt d'honneur... Il propose des variations d'un même concept de sculptures produites en masse et envahissant l'espace public, souvent par des animaux, ou encore des personnages connus en rapport avec un évènement ou un thème important pour la ville qui accueille son œuvre : il travaille *in situ* dans un style délibérément kitsch, à la limite du mauvais goût, produisant des objets qui se veulent « accompagnateurs du quotidien ». La sculpture de Wagner est disponible à l'achat en différentes couleurs, bleu nuit, violet pourpre, violet fuchsia et noir³⁷². On peut l'acheter dans les boutiques de Bayreuth, et sur Internet, pour quelques centaines d'euros. Au moment de la création, O. Hörl est déjà bien établi, puisqu'il est directeur de l'école des beaux-arts de Nuremberg. La ville et le festival ont installé de nombreux nains Wagner dans les jardins du festival et dans le centre-ville. Il est devenu en peu de temps une médiation incontournable – importante, mais traitée comme une blague – de la présence de l'artiste.

4. Bayreuth, la vie ensemble autour de l'opéra

Pour mes collègues des théâtres berlinois qui viennent travailler l'été au festival, engagés sur différentes productions – Maryvonne sur celle du Ring de Frank Castorf, Wolfgang sur celle du Lohengrin de Hans Neuenfels –, Bayreuth est un « camp de vacances pour adulte ». Selon la coutume, ils doivent toujours y arriver la veille pour déclarer à la maison leur présence en ville. Ils passent donc un temps incompressible sur place. Bayreuth est un lieu de vivre ensemble pour une partie de la communauté, jeune et moins jeune, d'assistants, de régisseurs, accessoiristes, costumières, etc. Ils sont hébergés chez l'habitant, dont ils trouvent les contacts auprès des figurants recrutés parmi la population locale – Wolfgang séjourne chez un policier – ou bien ils louent, seuls ou à plusieurs, un appartement pour l'été – Maryvonne passera ces semaines en compagnie de ses collègues de l'équipe vidéo, lorsqu'elle n'est pas à Berlin. Entre les assistants, les chanteurs du chœur, les musiciens, un effectif important passe l'été à Bayreuth, profitant du cadre de la forêt, des festivités de la saison, se mêlant peu aux visiteurs du festival.

Le cadre de mon ethnographie et l'accueil qui m'a été fait à Bayreuth mérite qu'on l'évoque. Après avoir envoyé via les médias sociaux une annonce pour une recherche de chambre pour

³⁷² *Richard Wagner* | Shop | Ottmar Hörl, https://www.ottmar-hoerl.de/de/shop/artikel/25/Richard_Wagner.php, (consulté le 27 août 2018).

étudiant en collocation, l'une des réponses m'a semblé particulièrement sympathique : une petite chambre d'amis dans un grand appartement partagé entre quatre étudiants, qui m'a été proposée gracieusement pour une durée d'un mois. Arrivant sur place, je découvre une belle maison de briques à deux étages, pourvue d'un jardin. Ils sont une douzaine d'étudiants à habiter là. L'appartement qui m'accueille est occupé par plusieurs étudiants en études africaines et en ethnologie : l'université de Bayreuth est réputée pour ses recherches en partenariats avec les pays d'Afrique. Venant d'autres villes d'Allemagne, ils repartiront après leur bachelor de Bayreuth. Ils sont heureux d'y être : les loyers sont très modestes et la ville est entourée de forêts. Évidemment, l'impression qu'il n'y a pas « grand-chose à faire » fait rêver certains d'entre eux à un départ vers les grandes villes – les activités associatives proposées par la communauté étudiante les tiennent cependant suffisamment occupés. Les unes sont impliquées dans la redistribution de produits du supermarché, dans l'esprit « *sharing and caring* », d'autres se passionnent d'escalade. Aucun d'entre eux ne se rend au Festival cette année – cela leur semble un peu ringard, et surtout très conservateur.

III — LES SOIRÉES AU FESTIVAL

1. Entractes d'un spectacle

Festspielhaus, 15 août 2016

Le policier m'arrête au pied de la colline : je dois continuer en poussant mon vélo ou alors le déposer dans le porte-vélo en bas de la colline. Des mesures de sécurité exceptionnelles sont déployées cette année. Je le dépose avec les trois autres déjà arrivés. Avec six places de prévues, ce n'est pas le moyen de locomotion préféré des festivaliers. Les cyclistes en tenue de soirée s'adressent des regards complices.

J'appelle Christian au téléphone qui me dit qu'il est déjà en train de redescendre avec Stéphane, Christine et Danièle. Je suis donc arrivé trop tard pour leur cérémonie du pédiluve. J'en profite pour faire des photos des alentours : l'enseigne Steinberger – prestigieuse marque bavaroise d'hôtellerie à qui a été accordée le contrat de restauration pour les visiteurs – et ses différents espaces et stands. On y fait déjà la queue pour les boissons, les saucisses, les bretzels, les flammekueches, les glaces, le self-service avec sa grande salle. Ceux qui préfèrent se faire servir se rendent au foyer en contre-bas, ils commandent, si cela n'était pas encore fait, les encas ou les plats qui les attendront aux entractes alors que ceux qui n'ont pas cette chance pourront les regarder se restaurer par-dessus la balustrade. De plain-pied avec l'esplanade de la Maison du Festival, dans la galerie au-dessus du foyer, une série de stands qui vendent différents produits dérivés wagnériens : montres, stylos, foulards, coussins-sac pour un confort plus chic, sculptures

en bronze assez kitch. Les visiteurs sont cependant pour la plupart dans les espaces verts, profitant du beau temps. D'autres arrivent encore du parking, ou alors ils sont déjà placés pour attendre l'apparition des cuivres qui annonceront le spectacle par un motif mélodique issu de l'œuvre présentée ce jour-là. Ou encore : à la Poste, au stand de livres en plein air. Un guichet vend les livrets. Toutes les activités marchandes se passent à l'extérieur du théâtre. À une centaine de mètres, sur le chemin du parking, un distributeur de billets à l'effigie du maître permet aux visiteurs de procurer les liquidités nécessaires aux fastes de l'attente et des pauses.

Je rejoins Christian et ses amis alors qu'ils sont en train de redescendre du pédiluve. Accolades timides. Christian me tend la place, avec un geste flegmatique. Voici ! La place est à son nom et à son adresse. Elle a coûté cent vingt euros, que je lui donnerai plus tard. Nous allons prendre un verre, pour patienter avant le début du spectacle. Stéphane et sa femme Christine prennent un Coca Zéro, Christian une bière. Christian s'extasie toujours régulièrement sur le festival, avec un sourire contagieux : quelle grande chance d'être là ! Nous discutons du *Parsifal*, du Festival. Parfaitement dans son élément, Tanguy a toujours une référence en réserve, une comparaison à faire, une savante référence à un chef d'orchestre.

Les trompettes retentissent depuis le balcon surplombant le parvis, enregistrées par téléphones, tablettes et appareils photos portés à bout de bras par les visiteurs assemblés, qui guettaient ce moment. Le motif est répété une fois, puis une seconde, trois appels en tout. Je pars avec Danièle en direction de la porte gauche. Nous nous mettons dans la file du premier contrôle, je présente mon ticket imprimé au contrôle, qui jette un regard rapide dessus avant de me laisser passer. Les gens échangent des regards amicaux, avec la connivence des moments exceptionnels partagés : « ça y est, on entre dans le fameux théâtre ». Nous nous séparons avec Danielle, elle monte à la porte VII, je suis à la porte VI.

Second contrôle du billet à l'entrée de la salle, qui est déjà pleine. Les gens sont déjà assis. Suivant les indications sur mon billet, je prends place à la rangée *vingt-quatre*, place une, près de la porte. La dame en livrée grise qui a contrôlé mon billet se penche alors vers moi, me désignant un monsieur mal en point : il voudrait rester près de la porte. Son siège est beaucoup plus central, à la rangée du dessus, « consentiriez-vous à changer de place ? » Bien sûr, lui dis-je sans hésitation. Une place au centre est bien meilleure qu'une place sur le côté : même si l'acoustique est excellente partout dans la salle, le centre bénéficie d'un surplus de volume sonore, et la mise en scène et les décors peuvent être entièrement contemplés du regard. Je m'élance pour prendre place : les gens du début de la rangée sont encore debout, mais les autres sont déjà installés et certains manifestent leur mécontentement. Je bredouille des excuses... à une dame qui me lance un regard noir, je me sens obligé de me justifier avec ce changement de dernière minute dont je

ne suis pas coupable. Elle sourit de mon accent français et de mon empressement à la calmer et me fait alors un sourire. Je continue et arrive à la place vingt-deux, m'assieds à côté d'un homme d'une quarantaine d'années, qui m'accueille en anglais : à la dernière minute ? Pour un opéra ? Mal aimable ou pince-sans-rire, j'ai du mal à décider. Il me demande si je suis français. Puis il remarque mon carnet ouvert, il me demande si je suis critique d'opéra. Je lui dis que non. Je lui retourne la question en apercevant son propre calepin : il me dit que lui non plus. Le prélude démarre.

[Acte I.]³⁷³

Le rideau tombe, l'audience commence à applaudir, et elle s'arrête rapidement : le rideau ne s'ouvrira pas à nouveau sur les chanteurs, et l'information fait vite le tour de la salle : il est malséant d'applaudir à la fin du premier acte, par respect pour l'ordre donné par Richard Wagner lors de la première. Je me suis fait prendre au piège, obéissant mimétiquement au geste de la foule. Mon voisin me lance un regard de dédain. « Ah c'est vrai, on ne doit pas applaudir ». « Eh oui », me dit-il. « *You know your thing* », lui dis-je. « *You don't* », réplique-t-il. Il a pris des notes pendant l'acte, je lui demande si c'est pour écrire un article. « *Yep* », me répondit-il, unisyllabiquement. Il me dit qu'il accompagne sa mère et qu'il écrit aussi pour un journal. Il me demande si j'ai voulu sortir lorsque je me suis penché pour regarder sur le côté. Je lui dis que non, que je trouvais la mise en scène un peu stupide et que je voulais voir les réactions des gens. Lui trouve que c'est pas mal. Nous échangeons un peu alors que nous descendons ensemble, il me demande ce que je fais, je lui explique en quelques mots que j'écris sur le *Parsifal* de Jonathan Meese. « Ah oui, le *Heil Hitler*, bof, pas intéressant ». Il n'essaie pas, en tout cas, de me mettre à l'aise. Alors que nous sommes au bas des marches, une vieille dame nous approche – sa mère, qu'il accompagne au festival, qui doit avoir une place plus proche de la scène. Il se tourne vers elle et me donne ainsi congé sans un mot de plus. Je me replonge dans la foule de l'entracte, sur l'esplanade.

Je cherche des yeux « mon groupe », que je retrouve sous un parasol sur l'aile droite de l'opéra. Thierry est un peu pâle : il a perdu connaissance, un malaise vagal. Il a dû sortir brièvement – heureusement, ils avaient des places sur le côté, cela n'a pas dérangé les voisins outre mesure. Nous nous retrouvons à nouveau à l'un des stands de boisson. Cette fois-ci, ce sont des bières qui sont commandées. Christian de nouveau se lance dans un nouvel éloge du moment : quelle grande chance d'être là ! Il demande à Stéphane et Christine leurs premières impressions.

³⁷³ J'ai choisi dans cette description d'omettre l'expérience de la représentation elle-même pour me concentrer sur l'action qui se joue dans les entr'actes.

Ils lui assurent qu'ils sont contents d'être là. « Personne n'a jamais été déçu », répète Christian. Stéphane sort une plaquette de paracétamol, il souffre d'un mal de dos. Sa femme réagit : non tu ne peux pas cumuler avec ça ! Danièle est allée avec lui à la pharmacie la veille et lui a prescrit un médicament plus fort qu'il n'aurait pas eu sans ordonnance. Mais il sent que « ça vient » alors il reprend un cachet, avec une gorgée de bière. Nous attendons le moment de l'appel.

Danièle se réjouit d'être entourée : pendant le Ring, elle s'est sentie seule : « il n'y avait personne ! » Le gros des interactions se joue dans des petits groupes d'interconnaissance, comme celui que nous formons autour de Christian, ou par paires, puisque les places sont ainsi attribuées – il est facile de se retrouver seul, surtout si l'on ne vient pas souvent au festival. L'appartenance aux Cercles Richard-Wagner permet de parer à cet inconfort, et Christian est un fervent adepte de cette manière de faire partie de la foule – il vient à Bayreuth à des dates qui lui permettent d'assister à la venue des boursiers, qui donne lieu à un concert qui est un temps fort de la saison pour les habitués qui sont engagés activement dans les cercles. Cette activité commune procure des sujets de conversation. Une dame enjouée arrive dans notre cercle : une connaissance de Christian, la présidente du cercle de Coblenz. « Combien de boursiers ? » demande mon accompagnateur. Six boursiers cette année, dit-elle fièrement. Elle parle bien français, elle doit avoir soixante-cinq ans passés. Combien d'habitants à Coblenz ? Deux cent dix mille habitants, dit-elle. Ah, bravo, lui dit Christian, toujours ravi de constater la supériorité du dynamisme des cercles allemands comparé à celui de Paris. Où sont-ils ? Là-bas, j'étais avec eux tout à l'heure. Elle prend habilement congé de nous. Christian : vous voyez, combien à Paris, douze millions d'habitants et seulement un boursier ! On voit la différence. Plus tard avec Andreas, le président d'un autre cercle, même question. Braunschweig : cinq boursiers pour cent soixante-dix mille habitants, compositeur, chanteur, acteur, musicologue, tous les arts sont représentés dit-il fièrement. Christian repère à quelques mètres la présidente du cercle de Londres, avec trois jeunes femmes. Il désigne l'une d'entre elles, qui porte une robe bleue, comme la chanteuse qui a gagné le concours des « Jeunes voix wagnériennes » l'an passé – autre activité parrainée par les Cercles Richard Wagner. Christian s'excuse et s'éclipse, il se doit d'aller parler à la présidente de cet autre cercle, qu'il vient d'apercevoir.

Alors que nous sommes en train de boire un verre sous l'un des grands parasols, Tanguy commence à me parler du « propos du metteur en scène ». Selon lui, Uwe Eric Laufenberg se livre à une réflexion sur la mortification et la douleur que les chrétiens voient dans le message de Dieu, avec l'idée qu'il faut expier ses fautes, que le corps est souffrance. Il a repéré les symboles, et il les charge de significations par des comparaisons élaborées entre des éléments dont il se souvient, des choses qu'il a lues ou qu'il a vues dans d'autres opéras. Je me demande pour ma part si c'est une façon légitime de représenter le corps de Jésus dans la tradition chrétienne. Mais

le livre récemment sorti sur la « théologie du Parsifal » pourrait peut-être nous éclairer, je l'ai vu à la boutique du musée, ainsi que sur les tables du stand qu'une librairie locale installe chaque année à côté du petit bureau de poste et d'autres stands de souvenirs et de cartes postales. Au fur et à mesure des entractes, il me fera part de l'élaboration de sa réflexion. La première piste se confirmera avec la scène finale, toujours selon son interprétation : tous les dogmes sont enterrés dans ce cercueil qui apparaît au troisième acte – le final d'Uwe Eric Laufenberg est œcuménique. Tanguy n'avait « pas vu ça » dans le *Parsifal* : cette mise en scène serait donc en quelque sorte un apport à sa compréhension de l'œuvre en y ouvrant une dimension supplémentaire.

Lentement, vers la fin de l'entracte, nous nous dirigeons vers l'esplanade pour entendre les trompettes sonner l'annonce de la reprise : le motif du Graal, joué de manière solennelle. À nouveau, je pars avec Danièle en direction de la porte gauche. Je rejoins ma place à la troisième sonnerie. La dame de l'entrée de la salle me demande à nouveau si je veux bien prendre la place centrale – je réponds que oui, je demande si le monsieur se porte bien, elle me dit que oui, mais qu'il préfère décidément s'asseoir sur le côté.

Je repasse devant tout le monde, certains de ma rangée étaient à nouveau assis. La dame juste à côté de moi me demande d'arriver dès la prochaine sonnerie au prochain entracte. Je comprends seulement à ce moment-là – honte à moi – l'utilité de ces trois appels : les très longues rangées d'une soixantaine de places et sans allée centrale se remplissent ainsi progressivement. Mon voisin fait, lui aussi, un commentaire désagréable. Je continue néanmoins le dialogue que nous avons interrompu. Je lui demande pour quel journal écrit ses critiques. Il me dit que c'est pour son propre journal. En ligne ou papier ? En ligne – et ils sont plusieurs maintenant à s'en occuper, ce qui témoigne d'une ampleur un peu supérieure à un simple blog personnel. Il est obligé d'aller voir des spectacles partout maintenant, me dit-il toujours avec son air pince-sans-rire. Je sens qu'il est fier d'avoir réussi à passer du côté des experts, et d'avoir ainsi trouvé un prétexte supérieur à celui de sa passion pour parcourir l'Europe de spectacle en spectacle. Je lui demande ce qu'il a pensé de la mise en scène. Il me dit ce qu'il en a déjà lu et que le metteur en scène est un « *smart guy* ». Il sent que je n'aime pas trop, il me demande pourquoi. Je lui dis : « ce n'est pas suffisant d'être *smart* » – je sens à quel point mon opinion est teintée par mon expérience dans l'équipe Meese. J'ai envie de lui dire : il faut aussi avoir du cran, et cette mise en scène semble en manquer pour le moment – je constate la forte divergence de nos critères. L'audience est à nouveau plongée dans l'obscurité.

[Acte II.]

Rideau, les lumières se rallument. « *You were more focused this time* », me lance immédiatement, avec condescendance mon voisin de siège. Je lui demande ce qu'il pense de cette mise en scène. Il évite la question, en déviant la conversation sur la musique. Il trouve que les voix ne sont pas à la hauteur, enfin surtout le Parsifal, la « plus grosse erreur de casting de l'histoire du *Festspielhaus* ». « C'est un ténor qui chante du Mozart. La voix est comme ceci » – signe de pyramide avec les mains pour montrer que plus le chanteur monte dans les aigus, plus il perd en intensité – « et pas droite, comme ça » – signe de verticalité monobloc. Il continue sur sa lancée de jugement expert, affirmant son ascendant de critique face à l'amateur moins qualifié qu'il a identifié en moi. Il me reparle ensuite de Pierre Audi, le metteur en scène responsable des premières scénographies de Meese à l'opéra : il n'aime pas, cela fait trente ans qu'il est à Amsterdam parce que « personne n'en veut ». Il me dit que je ne devrais pas travailler sur Jonathan Meese parce qu'il est « ... » – il ne prend même pas la peine de finir sa phrase et fait un bruit mou et dédaigneux en expirant à travers ses lèvres détendues.

2. Faire silence à Bayreuth

Si Wagner est réputé le premier avoir plongé son audience dans le noir, c'est Beethoven qui est, selon les historiens, responsable du basculement de l'audition moderne de la musique vers une attitude pleinement réceptive de silence³⁷⁴. Dans les phénomènes d'attention collective, une part importante de l'auditoire est fixé sur le même objet. Ce silence demande une implication particulièrement active, puisqu'il s'agit pour chacun de discipliner ses propres processus vitaux et mentaux de manière à les faire passer inaperçus. Des compétences sont développées en fonction : éternuer sans faire le moindre bruit, par exemple, un exploit observé chez l'un de mes voisins de siège, demande une attention très aiguë des ressentis corporels, qui est rendu d'autant plus forte que cet éternuement met en danger la performance collective du silence. Une assemblée en silence communique ainsi à un autre niveau : à Bayreuth plus qu'ailleurs, le moindre son est décelable, la communication passe par le respect du cadre de l'interaction. C'est l'attention qui devient audible. Cette dernière affirmation doit cependant nécessairement être révisée au regard des travaux d'Albert Piette sur le mode mineur³⁷⁵. L'inattention est en effet aussi importante que l'attention, la passion autant que l'ennui, le sérieux autant que le détachement ironique. C'est dans l'oscillation entre ces postures que le

³⁷⁴ Tia DeNora, *Beethoven & Construction of Genius – Musical Politics in Vienna 1792 – 1803*, Berkeley, University of California Press, 1997.

³⁷⁵ Albert Piette, « L'action en mode mineur : une compétence impensée » dans *Compétences critiques et sens de la justice*, Paris, Economica, 2009, p. 251-260..

participant à un rite maintient une présence, dans un flou qui est antithétique avec l'attention absolue qui semble être demandée à la fois de la part du croyant et de l'amateur wagnérien. Piette a montré en utilisant la photographie que dans l'action rituelle, les modes de présence sont variés³⁷⁶. C'est une propriété essentielle du rituel que de s'accommoder de ces modes variés de présence, et c'est qui fait leur force – cette capacité à rassembler les membres du groupe malgré cette disparité des qualités d'engagement. Dans le cas du festival, cette théorie éclaire une série de phénomènes. Nous avons vu que la compétence de l'extase wagnérienne demande une longue fréquentation des œuvres, et qu'elle est considérée comme une distinction particulière. L'émotion ressentie à son pic va d'un « transport » (*weg*), à une « liquéfaction », une sensation de « fourmillement dans tout le corps », selon les expressions que j'ai pu collecter lors de mes séjours à Bayreuth. Ce « transport » intervient par la musique, sa connaissance « par cœur » étant un facteur favorisant, par les chanteurs et chanteuses, par des actions dramaturgiques aussi – identification avec un personnage. Cependant les assoupissements ne sont pas rares. Cela fait même partie de l'expérience de l'opéra, me dit-on. Cela ne s'avoue cependant qu'aux proches. Ou alors cela est mis au compte de la mise en scène, aux chanteurs : il y avait une baisse d'énergie à ce moment-là. Cette hétérogénéité des régimes de présence et d'attention est donc entièrement prise en charge par le dispositif : quelle que soit l'expérience, celle-ci prend sens dans ce cadre – cependant, l'expérience extatique de transport reste la plus distinguée d'entre toutes.

Cette disparité est renforcée par le bagage nécessaire pour donner sens aux textes et à l'action dans les drames de Wagner. À Bayreuth, pas de sous-titres : ceux qui ne connaissent pas le texte n'ont aucune chance de comprendre ce qui se dit sur scène, d'autant que la langue poétique de Wagner, très datée, use de mots qui déjà à l'époque étaient d'un registre soutenu, et les textes sont difficilement lisibles pour les Allemands – qu'est-ce à dire pour des textes déclamés sur de la musique forte. Du coup, les œuvres se « bossent », de nombreux amateurs potassent leurs livrets, en version bilingue pour ceux qui ne parlent pas parfaitement l'allemand – et avec les exégèses pour comprendre plus en profondeur la poésie surannée de Wagner, écrite en empruntant des termes à un allemand faussement ancien, puisant dans les classiques et les légendes germaniques. Un travail sur le contexte historique de l'œuvre est également considéré comme important : les livres d'histoire de l'époque, les commentaires des œuvres, les conférences durant l'année dans les cercles Richard Wagner ou bien dans sur place, l'écoute

³⁷⁶ A. Piette, « Fête, spectacle, cérémonie », art cit.

de disques – pas par tous, certains préfèrent arriver « frais », afin que l’empreinte des spectacles soit plus profonde.

Les voisins de siège sont les inconnus avec lesquels on se lie plus facilement, en particulier si les personnes sont seules – mais cela demande un effort et une volonté de la part de l’une d’entre elles et cela n’est pas attendu ou favorisé par un protocole. Néanmoins, cette coprésence dans le théâtre avec ses voisins, rendue plus forte par la qualité de silence obtenue par l’effort collectif, peut se révéler assez intime : on remarque certaines chutes d’attention ou assoupissement, on entend la respiration, dans certains cas des soupirs ou même des émotions plus fortes, qui peuvent aller jusqu’au sanglot étouffé – et une fois que la communication a été établie, on s’émerveille ensemble, ou l’on se communique sa frustration voire son mécontentement. Par ailleurs, les sièges en bois, qui concourent aux caractéristiques acoustiques de la salle, sont spartiates ; la chaleur de la salle est souvent étouffante dans les canicules du milieu de l’été, l’air manque, provoquant des malaises. Ce relatif inconfort physique, lot commun des usagers des *Festspiele*, est aussi un sujet facile pour ouvrir le dialogue. On discute parfois à la pause, si l’entente et l’intérêt sont partagés, on se salue dans les jours qui suivent. Ainsi, si la plupart du temps les visiteurs entre eux appliquent les règles de conduite de la grande ville, c’est-à-dire une ignorance mutuelle polie et blasée³⁷⁷, les visiteurs approfondissent ainsi certains de ces contacts. Des amitiés se nouent ainsi – Annie Benoit me rapportait qu’une dame de sa connaissance, venue avec son mari au Festival, avait entamé un échange avec son voisin de siège qui a fini par un remariage – son ancien compagnon n’était « pas assez wagnérien ».

3. « Les gens s’applaudissent d’avoir été là » : antagonismes entre les publics du festival

La communauté des spectateurs n’est pas imaginée de la même manière par tout le monde. Les amateurs sont critiques entre eux – et à l’instar du compositeur, ils peuvent être particulièrement acerbes envers les visiteurs qui ne partagent pas tous les codes, ou bien ceux qui surjouent les codes. Trop de ferveur peut ainsi dévoiler un manque de sincérité. Une partie des habitués regardent les touristes avec dédain – la parade sociale de ceux qui sont souvent traités de « bourgeois de province », pour qui aller à Bayreuth une fois dans leur vie fait partie

³⁷⁷ Georg Simmel, « Métropoles et mentalité (1903) » dans Yves Grafmeyer et Isaac Joseph (eds.), *L’Ecole de Chicago*, Paris, Aubier, 1990, p. 61-77.

des obligations – constituent une catégorie particulièrement homogène et qui fonctionne comme épouvantail, justifiant également les applaudissements qui ne seraient peut être pas dus.

Alors que j’attends dans la file de la garde-robe du local sécurité,³⁷⁸ en fin de soirée, au sortir d’une représentation du *Crépuscule des Dieux* selon Frank Castorf, avec une direction d’orchestre critiquée du chef Marek Janowski, j’entends ainsi une dame qui s’éloigne à grandes enjambées par l’allée latérale, dire à son compagnon : « les gens s’applaudissent d’avoir été là ». Le public et sa réaction ne sont manifestement pas à la hauteur de ses attentes, et elle a perçu dans ces applaudissements non pas l’éloge d’un spectacle, mais des applaudissements dirigés vers eux-mêmes. Ils ont assisté au rituel wagnérien, ils ont accédé à ce lieu privilégié, et, quel que soit le spectacle qui leur est servi, ils réagiront toujours de la même façon : une masse insensible, donc, ou sensible aux mauvais critères de réussite de l’évènement wagnérien.

Spéculons un peu sur cette phrase entendue en passant. La participation au Festival représente un enjeu social : y avoir été est une réalisation d’un idéal bourgeois dans certains milieux, en particulier germanophone. Assister à un spectacle aux *Festspielhaus* est donc une réussite en soi-même. Or si les gens s’applaudissent eux-mêmes avec effusion, tapant des pieds et des mains et jubilant avec des cris, ils ne comprennent pas ce qui se joue là. Il n’y avait donc peut-être rien à applaudir : la direction musicale est considérée un peu faible ce soir-là, et surtout la mise en scène est perçue comme déplorable. Puisque les conditions de félicité de leur applaudissement et de leur participation à juste titre à la cérémonie ne sont pas remplies, ceux-ci ne peuvent pas être considérés comme valides, ils ne peuvent pas être pris pour un indice fiable sur la qualité du spectacle, sur sa réussite au niveau artistique. Il existe de vraies tensions autour de la qualification sociale nécessaire pour être reconnue comme faisant légitimement partie de l’évènement. Cela se fait ressentir sur l’ambiance générale du festival, en particulier lors des pauses.

Les groupes déjà constitués restent ensemble. Christine, elle, s’est sentie seule durant les journées qu’elle a passées au festival pour le cycle du *Ring* : « il n’y avait personne ». J’ai fait quant à moi des rencontres, certes, mais toujours restant au niveau des échanges de banales politesses : on se juge, on s’apprécie du regard. Les groupes de personnes venant ensemble, restent autour de la personne qui les a « invités », qui leur a redistribué des places obtenues par un réseau d’interconnaissances. Les nouvelles rencontres se font au travers de réseaux déjà

³⁷⁸ Cette année 2016, le service de sécurité avait été étoffé et les règles rendues plus strictes, à cause des évènements terroristes et des éléments « critiques envers la religion » contenus dans la mise en scène de Parsifal par Uwe Eric Laufenberg, .

existants : une part de l'importance des cercles est de constituer pour leurs membres un entourage qui sera présent sur place. L'élitisme ambiant, les jugements exacerbés des amateurs sur les mises en scène et surtout des amateurs les uns sur les autres érodent largement la communauté imaginée par Richard Wagner.

IV — L'EXPÉRIENCE INDIVIDUELLE DES AMATEURS : IMPRÉGNATION, CALME ET TRANSPORT

Pour les habitués du festival, les amateurs dévoués à Richard Wagner, les spectacles à Bayreuth sont partagés comme des expériences transformatives, des œuvres dramatiques qui « agissent » sur leurs auditoires. Ils ont recours au vocabulaire de l'imprégnation pour exprimer leurs ressentis après ces séances. Ainsi, Christian me dit qu'il voudrait pouvoir rester « imprégné » le plus longtemps possible du spectacle que nous avons vu la veille : « *geprägt* », comme ils disent ». « Malheureusement », il y a un *Ring*, qui « va passer dessus », du coup il se demande « ce qui va en rester », mais il voudrait que « ça reste ». « Un peu comme quand on mange un plat délicieux et qu'on ne se brosse pas les dents tout de suite pour en rester imprégné. » « Ou peut-être comme avec le goût du vin... ». « Le *Lohengrin* précédent vu à Leipzig est déjà complètement oublié, c'était il y a deux mois. » Mais celui-ci, « c'est différent », grâce à la prestation du chanteur Florian Vogt et à la mise en scène de Hans Neuenfels, cette production a été jugée, par lui, par ses connaissances et par les critiques, comme l'un des chefs d'œuvres historiques du Festival. Les spectacles et leurs lieux ont ainsi des capacités différentes d'imprégnation, tout comme les meilleurs vins sont plus longs en bouche, les meilleurs spectacles laissent une impression plus durable sur le spectateur qui s'est rendu sensible aux dimensions affectives de l'opéra.

Christian m'a également parlé des plans de son ami Andreas, président du cercle de Braunschweig : celui-ci souhaiterait organiser chaque année un « parlement » des wagnériens consacré à la mise en scène. Au mois de juin, les metteurs en scène sont en activité à Bayreuth, il s'agirait d'orchestrer une rencontre de plusieurs jours avec eux, avec une discussion entre le public et les artistes... « mais sont-ils alors considérés comme prestataires de services ou comme artistes ? » Christian est lui-même perplexe. Contrairement à son ami, il pense que l'art wagnérien restera élitiste. Ce ne sont que des gens d'un certain niveau culturel qui viennent à Bayreuth et qui s'intéressent à cette œuvre. Il s'agit donc d'attirer ce public par une offre conséquente, d'un haut niveau intellectuel – cela passe aussi par des mises en scène

ambitieuses, et donc selon lui avec des metteurs en scène novateurs et une certaine prise de risque.

1. La fureur du mélomane et son besoin de calme : entretien avec Jacques

Le titre de cette section est inspiré d'un article amusant du premier numéro d'une collection de l'Avant-Scène Opéra consacrée à la mise en scène³⁷⁹. Dialogue inventé entre le « mélomane » et le « dramophile », le texte se présente comme une conversation type entre deux genres de spectateurs différents : l'amateur d'opéra qui vient surtout pour la musique, qui apparaît dans le rôle du réactionnaire, et l'amateur d'opéra ouvert à la création contemporaine en mise en scène, dans celui du progressiste. Or cette catégorisation idéal-typique est beaucoup plus ambiguë qu'il paraît. Les réactionnaires sont finalement plus ouverts qu'ils ne le disent, et inversement. Pour se faire une idée plus précise de la « colère » du mélomane qui entre chez lui « furieux », je vais ici restituer un cas individuel dans toute sa singularité. En collectant ces arguments, je tiens l'amateur comme parfaitement capable de faire le compte rendu de son expérience.³⁸⁰ La fureur en question est en effet « pensée » par les amateurs eux-mêmes, et certains fondent sur celle-ci des raisonnements perfectionnés – généralement afin de justifier leur humeur.

Jacques est une connaissance de Christian, un collègue du comité de direction de l'association internationale des cercles Richard-Wagner. Il est français et habite aux États-Unis depuis ses années de jeune adulte, aujourd'hui dans le Connecticut et à New York. Il officie notamment auprès du cercle de Los Angeles, en tant que représentant international – il est adhérent dans un certain nombre de cercles. Il fait également partie de l'association des Amis du Festival : Jacques fait partie des mécènes. C'est à sa demande que nous nous rencontrons : nous nous étions parlé deux années auparavant, en compagnie de Christian, au restaurant *Die Eule*, restaurant historique à thème wagnérien que nous avons déjà décrit dans ce chapitre. À l'époque, nous avons déjà parlé des mises en scène contemporaines. Durant cet entretien, je lui avais demandé ce qui le dérangeait. Jacques m'avait répondu d'une manière assez vague, mais qui dénotait tout de même qu'il était en train de mener une réflexion pour expliciter ses propres réactions hostiles aux mises en scène classées dans le genre du *Regietheater*. Deux ans

³⁷⁹ Pierre Michot, « Mélomane et dramophile » dans Christian Merlin (ed.), *Opéra et mise en scène.*, Paris, Éd. Premières loges, 2007, p. 26-31.

³⁸⁰ Dans le vocabulaire de l'ethnométhodologie de H. Garfinkel, on appelle cela son « accountability », voir sur cette posture épistémologique Albert Ogien, « Garfinkel et la naissance de l'ethnométhodologie », *Occasional Paper*, CEMS, 2016, vol. 34.

plus tard, c'est à nouveau Christian qui joue l'intermédiaire. Celui-ci m'annonce que Jacques est cette fois prêt pour une discussion, avec un propos plus argumenté – il a envie de partager les résultats de son enquête. Nous nous retrouvons à son hôtel à Bayreuth, le 4 août 2014, nous nous asseyons en terrasse.

« Je me pose des questions et je suis arrivé à des conclusions, me dit-il, et je me demande si ce n'est pas complètement idiot. » Notons l'emphase modeste typique de l'influence anglo-saxonne. « Ce point de vue est influencé par mon parcours universitaire », me dit-il. Je suis en terrain connu, la justification de jugements de valeurs et d'opinion par la qualification académique est un procédé courant chez les wagnériens. Il y a ici une nuance importante, puisque Jacques va, durant l'entretien, me faire part des différentes rencontres qui ont forgé sa perception plutôt que de jouer d'une autorité. « Je voudrais comprendre pourquoi qu'il m'est impossible de voir aujourd'hui une production qui me laisse calme, et qui me laisse y prendre plaisir. » Le calme et le plaisir : les deux catégories sont à opposer d'une part à la provocation, au « mélomane » qui sort « furieux » de la représentation, d'autre part à un théâtre plus intellectuel qui cherche un effet analytique plus qu'une satisfaction des sens.

Jacques commence par me donner le cas d'une production qui remplit ces critères : les *Maîtres Chanteurs* du festival de Glyndebourne.³⁸¹ Cette création a été donnée à Langborough, un grand domaine, patrimoine de la maison Christie's. Ce festival anglais, qui donne lieu un « pique-nique merveilleux avec de la musique, est « un défilé de Bentley et de Rolls Royce », me décrit-il, « avec robes d'apparat pour les dames » – « mais », avec de la bonne musique, comme si le cadre rituel aristocratique ronflant pouvait laisser entendre le contraire. Ce *Maitres Chanteurs* qui a été donné est de la « vieille école » : « beau à voir, et beau à entendre : « *I enjoy the music and the story* », me dit-il en anglais.

« Il s'agit donc de voir si je déconne complètement dans cette analyse », me répète-t-il, attentif à mon point de vue et visiblement heureux de pouvoir le confronter à une nouvelle personne, qui *a priori* a un avis différent, puisque je travaille avec un metteur en scène identifié comme « l'autre » type de mise en scène. Ce discours a été, je le comprends par la structure du récit et par les formules déjà bien rôdée, maintes fois peaufinées lors d'échanges entre amis, de diners, de conversations à la sortie de l'opéra.

³⁸¹ *Les Maîtres Chanteurs*, mise en scène : David McVicar, direction musicale : Robin Ticciati, Glyndebourne, 2016.

Tout d'abord, il évoque son éducation musicale. Jacques ne « lit pas la musique » – il le précise d'emblée, puisque l'éducation musicale est une distinction importante parmi les amateurs. Il exprime ainsi la sincérité et l'humilité dans laquelle il souhaite inscrire cette réflexion. Il a cependant développé très jeune son oreille, en assistant à de nombreuses représentations à Aix-en-Provence. Il était ami du directeur de l'opéra. Il a pu entendre les chanteurs répéter. On y donnait beaucoup de Mozart à l'époque. Il se souvient en particulier d'un Don Giovanni, dont les décors étaient fabuleux. Pendant des années, sa passion eut pour objet Mozart. La musique de Beethoven était également très présente dans sa vie d'amateur.

La seconde influence est son parcours universitaire, comme il me l'a déjà annoncé. Son récit de vie est émouvant : Jacques était en échec en France, il se sentait libre, faisait « ce qu'il voulait », mais souffrait de ne pas avoir trouvé sa voie. Il s'installe donc aux États-Unis et refait ses études, en littérature, d'abord à Columbia puis à Middle Bridge. Il rencontre le professeur Michael Riffaterre et la stylistique à Columbia. « C'était la grande époque de Chomsky et du MIT ». Jacques fait un master en études françaises à l'université de Middle Bridge. La stylistique était en train d'arriver sur le campus. Ce qu'il l'a particulièrement inspiré dans cette approche « formaliste », c'est que « tout était dans le texte ». Il me parle par exemple d'un séminaire sur la métaphore dans Baudelaire, dont il se souvient bien. « Certains mots ont un sens qu'ils n'ont plus cent ans après », « un sens certifié par le Larousse du 19^e ». Par leurs analyses, ces chercheurs ont réalisé qu'il leur fallait « reconstituer ce monde ». Jacques fait ensuite des études d'art à New York, il se prépare à entamer un doctorat, dans lequel il aurait appliqué cette méthode à d'autres objets : « l'œuvre parle ». Au contraire, « les influences venues d'autres auteurs ou de facteurs sociaux de l'époque, on n'en est pas sûr ». Jacques enseigne ces méthodes dans ses classes de littérature française. Pour illustrer cette posture théorique, il me raconte une anecdote : un collègue lui avait demandé de parler d'un thème, celui de l'absurde, avant une lecture en classe de *l'Étranger* de Camus. Il était ainsi d'usage de préparer les étudiants avant même de se confronter au texte. Jacques a protesté : pour lui, tout cela se fait après. C'est d'abord l'œuvre qui parle, dans sa forme même.

Jacques prend alors pour exemple le *Tristan* mis en scène par Katharina Wagner. Il me dit qu'au lieu de les faire agir selon le texte, elle fait agir les personnages selon ce qu'elle interprète comme ce qu'ils ressentent et pensent. Richard Wagner « met en scène » en faisant chanter « avec rage » – c'est ce qui est inscrit en didascalie. Or cette mise en scène « montre l'intérieur des personnages ». « Ce n'est pas ce que Wagner avait voulu » me dit Jacques. « En passant, c'est intelligent », admet-il, mais cela crée des « contresens musicaux ». « Le spectateur wagnérien n'est pas inintelligent, il a la culture wagnérienne, de la culture générale : cet amour, dans *Tristan*, ne peut se trouver que dans la mort, il le sait. » La catastrophe de cette mise en scène, pour cet amateur, arrive à la fin, à un moment où la musique opère une montée qui semble inexorable.

Dans le texte, le Roi Marc est en colère, mais il pardonne. Avec Katharina Wagner, ce personnage prend un côté mesquin et méchant. « Nous on est là-haut, la musique te transporte, et quand il prend cette femme par la main, comme un mafioso, cela apporte une note de vulgarité. L'émotion est si forte, comme si l'on était pris par une lame de fond. Et tout à coup, arrive cet acte qui n'a rien à voir avec ce sentiment. Et non, je ne suis pas choqué, je me sens violé. » « Wagner nous a amenés à un certain niveau, on monte, et on ne peut pas descendre. »

Afin d'expliquer cette expérience traumatisante – qu'il qualifie de « viol » –, Jacques a articulé un raisonnement qui s'appuie sur la théorie de la stylistique. Il commence par me citer une expression anglaise : « *beauty is in the eyes of the beholder* ». Il y a selon lui une réflexion à mener sur la mise en scène comme l'œuvre d'art picturale. Comment cette image devient-elle vivante ? Quand on le regarde, quand on commence à l'analyser par ses propres moyens. Par exemple, le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet : personne n'a présenté l'œuvre différemment parce qu'on a accès à l'œuvre « telle quelle ». On ne l'a jamais modifié par suite à réflexion sur ce que voulait Manet, dans un carnet quelque part. « Celui qui regarde qui donne du sens ». « J'aime bien lire ce que disent les historiens. L'œuvre est sacrée ». « On en arrive à l'œuvre musicale », me dit-il : le propos est déjà bien structuré, comme il convient d'un ancien universitaire. Une fois que tout est écrit, il faut « performer » l'œuvre, en faire la performance. Selon Jacques, on a abusé du terme d'interprète : en réalité, il faut jouer l'œuvre elle-même, le *Lied* par exemple. « Le sens vient de celui qui écoute ». Quand on arrive à l'opéra, il y a beaucoup à « performer ». L'orchestre, les chefs d'orchestre, les chanteurs, les metteurs en scène. « Mais tous sont unis et font de leur mieux ». Les chanteurs ont un statut particulier : c'est par eux que la magie se passe. Ils étudient la partition, ainsi que la psychologie des personnages. Souvent, de merveilleux personnages sont ainsi créés, comme Fricka ou Siegfried. « Mais en même temps, leur liberté est minime, il faut avant tout faire les notes, ils produisent les notes ». Ils sont obligés de suivre ça, sans que cela ôte à la performance et à l'interprétation des chanteurs : Jacques se rappelle par exemple d'une Fricka en colère, « exceptionnelle », lors d'une représentation demi-scène. « Je n'avais jamais vu ça » ! « Puis arrive le metteur en scène : il s'arroge un rôle qu'il ne devrait pas avoir » – « il devrait laisser le spectateur libre de faire son sens ». Il y a certes des mises en scène extraordinaires, dans lesquelles le metteur en scène parvient à « suivre sans suivre ». C'est le cas du *Ring* de Patrice Chéreau : il a replacé au 20^e siècle ce qui était du 19^e. Ce n'est pas un choc violent. Ils sont juste habillés différemment. Par exemple, la descente d'Alberich, formidable, une descente du feu, depuis la loge, qui est une descente aux enfers. Wagner disait : « soyez créatifs », mais selon Jacques cela signifie plus précisément : « adaptez, mais restez dans le moule, comme pour un tableau ou une lecture de poème ». Jacques me décrit ainsi son expérience idéale de la mise en scène : lorsqu'elle est bien faite, celle-ci « permet d'avoir un calme qui s'installe, qui permet d'apprécier et de jouir de la musique ».

« Certaines mises en scène ne te permettent pas ça », me dit-il, avec une flamme dans le regard, et un ton attristé. Par exemple le *Parsifal* de Castellucci à Bruxelles. « Je ne sais pas s’il lit la musique, mais les femmes sur des crochets de boucher au second acte, et cette femme au vagin ouvert, cela a été difficile ». « On m’a imposé quelque chose qui m’empêchait d’écouter et de voir. » Cette nuisance n’est cependant pas aussi forte que l’effet dans le *Tristan* de Katharina Wagner, d’abord parce que la musique de Parsifal est moins forte et que c’était aussi fait avec plus d’humour. Mais néanmoins il faut dire que « sans le spectateur, l’œuvre n’existe pas », « pas sans une audience ». Quelques fois, c’est impossible, par exemple le *Parsifal* de Bieto à Stuttgart, « un catholique qui a un compte à régler avec la religion ». Le second acte se passe dans une institution de santé mentale dirigée par un évêque. « *You have to deal with that* », me dit Jacques, consterné. « Après cette production, j’ai rencontré le Gurnemanz à l’aéroport, et je lui ai dit : “tous les chanteurs sont fantastiques, mais comment font-ils avec cette mise en scène ? “ Ah oui, ça c’est Bieto” m’a-t-il dit. “Il faut fermer les yeux !” Je lui ai dit : “ Je fais, mais je ne peux pas toujours ! Je veux voir ce qui se passe.” »

J’oriente la conversation vers le Ring de Castorf. Le *Ring*, il ne l’a vu qu’une fois, la première année. Il n’est pas contre les équivalences, or/pétrole, tout ça, c’est « *very obvious* ». « Bien sûr, je fais des associations, on sait tout ça. » Cependant, me dit-il, « le *Ring*, c’est pour moi un outil pour comprendre ce qui se passe actuellement, la “merde” qui se passe actuellement, me dit Jacques, qui s’emporte un peu. Il faut être complètement idiot pour ne pas faire ces connexions. » « Wagner peut aider le boulanger à faire son pain, ou l’ingénieur à faire son métier. » « Tous, nous vivons dans le monde que Wagner a créé, je vois des Wotan partout, partout des Siegfried. « “Mais toujours, le problème dans ces mises en scène, c’est l’interprétation. Toujours la volonté d’illustrer. J’y ai pensé déjà, mais peut-être que je ne suis pas un génie” Quand dans *Reingold* [selon F. Castorf], Wotan remonte sa braguette, comme après un *blow-job*. Est-ce que ça aide à apprécier ce qui se passe ? Pas tellement selon moi. »

Au travers de cette réflexion de Jacques, nous constatons que Bayreuth est soumise à un dilemme : plaire aux spectateurs actuels, qui ont besoin de leur confort pour faire l’expérience de la musique et goûter à leur transport. Ou bien : se prêter au renouvellement des formes, en engageant des artistes. Le risque de rester dans le confort, c’est celui de figer les œuvres. Leur expression scénique perd alors peu à peu la capacité à donner aux nouvelles générations la possibilité de ce même transport : ils ne sont pas équipés pareil. Je décide de soumettre à Jacques ce dilemme dans laquelle l’institution se trouve prise :

« S'il y a un vote », me dit Jacques après un temps d'hésitation, « alors je voterais pour le renouvellement. » « Il y a un certain égoïsme : Wagner doit disparaître parce qu'il a réussi, me dit-il, parce qu'il a emmené les amateurs si loin, au-delà d'une volonté de renouvellement ». « Mais si on me demande de voter, il faut donner une chance à ceux qui veulent renouveler. Tant que l'œuvre illustre notre monde. Mais cela doit aller au-delà de la volonté d'emmerder le bourgeois : une vision, quelque chose de sérieux. »

Un peu plus tard, soumis à la même question, son compagnon Terry a une opinion plus tranchée sur la question :

« Mais où sont les jeunes qui seraient venus si Jonathan Meese avait mis en scène ? Il n'y a que nous qui avons l'argent pour ça et qui venons ! »

2. L'amateur face à la mise à jour de l'équipement requis

Tout comme le rappelle souvent Antoine Hennion dans ses textes sur les amateurs, leur expérience a plus à voir avec les doutes et les hésitations que sur une croyance aveugle envers une œuvre ou un objet, quel qu'il soit : « *They are well placed to know, experiencing one disappointment after another, that there is nothing automatic about the appearance of the work or of their emotion. They are on the hunt.*³⁸² » Or quand l'amateur s'investit, avec son temps et son argent, dans une institution qui est la seule à pouvoir lui procurer le summum de son expérience, telle celle de Bayreuth, avec son auditorium, ses petites habitudes et ses réseaux d'interconnaissances, ces enjeux deviennent plus existentiels encore.

Les arguments que Jacques développe dans cet entretien sont ceux d'un pan de la sémiotique proche de la théorie structurale. Chez Michel Riffaterre, le texte est considéré dans son ensemble comme un système matriciel³⁸³. De ce système sémiotique que constitue le texte, dans lequel « tout est là », on attend une communication littéraire sur le modèle classique de Jakobson, entre un texte et un lecteur, un message et un décodeur. Par cette analogie que propose Jacques entre mise en scène et littérature, le texte musical et dramaturgique est ainsi ramené au même statut que le texte littéraire, dans laquelle le style spécifique, formé par les

³⁸² Antoine Hennion, « From Valuation to Instauration: On the Double Pluralism of Values », *Valuation Studies*, 6 octobre 2017, vol. 5, n° 1, p. 75.

³⁸³ John Hopkins, « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 20 avril 2005, n° 12.

variations du texte et la manière dont il s'écarte d'une simple description du réel, crée la signifiante. « Du point de vue du sens [niveau mimétique], le texte est une succession d'unités d'information ; du point de vue de la signifiante [niveau sémiotique], le texte est un tout sémantique unifié.³⁸⁴ »

Le raisonnement érudit de Jacques va dans le sens de son désir exprimé par ailleurs explicitement : celui d'assister à des mises en scène qui se feraient médiatrices transparentes du texte. Il s'agirait de ne surtout pas le dénaturer – un médiateur aussi cristallin que l'air qui sépare le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet de son spectateur. Mais ce texte auquel Jacques fait référence, de quoi est-il constitué exactement ? Qu'est-ce qui sépare le texte original de R. Wagner du texte tel qu'il lui apparaît aujourd'hui ? La manière dont il fait référence à la création de Patrice Chéreau est éloquente : cet artiste aurait été capable de « suivre sans suivre » le texte de Wagner. Or, au vu du scandale qui a éclaté à l'époque, bien rares ont été les habitués du Festival qui ont considéré que cette mise en scène, lors de sa création, avait bien respecté ce « texte ». Néanmoins, cette mise en scène du *Ring* s'est imposée peu à peu, entrant dans le corpus des interprétations qui sont considérées respecter l'héritage de Wagner – ayant ainsi contribué à le renouveler. Selon une citation souvent répétée par mes enquêtés – et ce dans les deux camps de l'affaire Meese –, mots par lesquels il a expliqué avec modestie le succès final de sa mise en scène au terme de huit saisons de représentations, Patrice Chéreau est apprécié aujourd'hui parce qu'il est « devenu la tradition ». Il fait désormais partie du « texte ». D'où l'apparition de qualificatifs contradictoires étonnants comme celui-ci : « suivre sans suivre ». On pourrait donc formuler une hypothèse selon laquelle le « texte » de l'œuvre de Wagner, le tout sémantique unifié de chacun de ses drames, a évolué avec le temps grâce aux représentations qui en ont été données, c'est-à-dire au gré de ses « performances ». Cette hypothèse est en accord avec le principe de la sémiotique de M. Riffaterre selon lequel la signifiante du texte est en permanence remise en jeu au cours de la lecture, avec la découverte de nouveaux éléments signifiants, à une différence près : le « texte » n'est plus un système fermé mais un ensemble ouvert qui prend forme de lui-même en obéissant au principe d'autopoïésis³⁸⁵. Le texte constitué ainsi au fil de ses performances, qui engendrent un renouvellement continu, n'est pas un objet qui serait soumis à la lecture d'un sujet, mais un quasi-objet qui configure en même temps ses lecteurs, ses amateurs, dans leurs sensibilités.

³⁸⁴ Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, p. 13.

³⁸⁵ Humberto R. Maturana et Francisco J. Varela, *The Tree of Knowledge: The Biological Roots of Human Understanding*, Boston : New York, Shambhala.

Cependant, le co-développement de l'œuvre et de l'amateur suit des exigences précises : certaines choses passent, d'autres non. C'est pourquoi Jacques appelle au « sérieux » et à des propositions qui amenderont le texte performatif des drames mis en scène. La question des critères des interprètes qui « passent à la tradition », comme Chéreau, et des autres, qui ne sont pas même invités à tenter leur chance, comme J. Meese, reste ouverte. Ces critères sont à mon sens le fruit de contingences complexes – c'est là le piquant de la prise de risque du metteur en scène qui va tenter sa chance au jeu de la postérité artistique.

Pour expliquer le refus final de l'intendante du Festival, la réponse directe et prosaïque de Terry me semble entrer ici en ligne de compte. Les jeunes générations d'amateurs ne sont pas au rendez-vous ; ce sont eux, les mécènes, qui paient. Même si l'existence même de l'œuvre est en danger, ce sont les gens de leur génération qui viennent à Bayreuth et qui consacrent leurs ressources et leur énergie à ce moyen de « transport » qu'est le festival. Les usagers engagés du Festival sont finalement plus focalisés sur leur expérience de contemplation personnelle, sur la musique et sa direction, et sur « ce qui aide » et sur « ce qui n'aide pas » ce transport musical – la volonté de « Richard Wagner » en est elle-même devenue tributaire. Ce n'est ainsi pas « parce que Wagner a réussi qu'il doit disparaître » – la question est plutôt : « Richard Wagner » veut-il réussir, ou bien « Richard Wagner » veut-il continuer à exister ? C'est parce qu'il est devenu l'objet de ces démonstrations qui se veulent victorieuses que les opérations nécessaires à son maintien en existence risquent de prendre fin.

V — CONCLUSION

Les amateurs s'emploient à forger et à attacher fermement, autour de l'artiste qui les rassemble, des valeurs qui correspondent à la pratique qu'ils ont de ses œuvres. En consolidant ces inclinaisons personnelles, transmises et raffinées au cours de plusieurs générations, les wagnériens instaurent la présence de « Richard Wagner » dans un mode bien précis. Ils attribuent à « Richard Wagner » des intentions précises quant à l'héritage que celui-ci « désirait ». Ils se ménagent ainsi une fidélité au grand artiste qui va dans le sens de leur expérience esthétique. Nous avons pu décrire le Cercle Richard-Wagner et ses disputes. Le champ n'est pas uniforme, loin de là, et y sont représentés, comme dans le public plus large de l'opéra, des spectateurs intéressés par les tentatives nouvelles des metteurs en scène. Cependant, l'évolution dont témoignent les différends internes du Cercle Richard-Wagner de

Paris va dans le sens d'une esthétique de la réception, tournée vers le plaisir de ses membres, en conformité avec leurs critères de confort d'écoute, de concentration et d'imagination.

Ces amateurs font valoir leur influence sur « leur » festival. Comme l'a bien formulé Jacques, ils et elles favorisent dans leurs évaluations les productions qui les laissent « calmes », qui ne les « distraient » pas de la musique. Les éléments de mises en scène sont ainsi triés entre « ce qui aide » et « ce qui n'aide pas » – quoique cette sélection critique soit toujours évoquée dans sa forme négative, et souvent interrogative : « est-ce que ça aide ? » Les crocodiles ajoutés par F. Castorf « n'aident pas ». Ils attendent de la mise en scène une certaine aide, en effet : elle doit leur permettre d'augmenter l'effet émotionnel des situations dramatiques ancrées dans la musique en leur fournissant un support scénique conforme aux images qu'ils s'en font. Ce qui aide, c'est ce qui facilite le passage vers le « transport », vers « l'imprégnation », vers une entrée en résonance avec les images et les situations qu'ils connaissent déjà par cœur. Or ce qui les « aide » devient très rapidement également ce que « Richard Wagner voulait », et instauré en une tradition à défendre.³⁸⁶

Comment expliquer que ce qui « n'aidait pas » quand cela est arrivé pour la première fois, comme les costumes-cravates introduits sur la scène de Bayreuth par Patrice Chéreau, finit par « passer » au bout de huit années ? Force est de constater que les innovations sont intégrées peu à peu à ces moules attendus, ce qui explique les revirements d'attitude envers les mises en scène qui les ont modifiés par leur empreinte. Ainsi évolue ce que « voulait » Richard Wagner. Or ces recherches en acte sur les manières d'actualiser ces situations dramatiques grâce aux nouveaux moyens esthétiques et aux paradigmes contemporains de l'art, qu'elles se réclament explicitement ou non d'une inscription dans l'héritage de Richard Wagner, ont besoin d'espace et d'une scène pour exister. L'alternative est de les perturber, de les ouvrir à d'autres interprétations et d'autres histoires, comme le proposent les metteurs en scène d'inspiration brechtienne³⁸⁷. Ces nouvelles mises en scène ont été soutenues par une partie de la critique, qui, pour reprendre les termes de Christian Merlin, y voient une exploration des œuvres par leur vivisection, de manière à les présenter sous des angles inattendus pour tisser avec elles de

³⁸⁶ « La tradition n'est plus ce qu'elle était », comme l'avait remarqué avec humour Gérard Lenclud dans un fameux article. « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », *Terrain*, 1 octobre 1987, n° 9, p. 110-123.

³⁸⁷ D.J. Levin, « Reading a Staging/Staging a Reading », *op. cit.*

nouveaux liens³⁸⁸. Le Festival avait jusqu'ici soutenu ces créations qui s'inscrivent dans la nouvelle tradition du « nouveau Bayreuth » et de ses « ateliers Bayreuth ».

L'institution du Festival, parce qu'elle est ancrée dans une expérience collective annuelle, par la fidélité d'un public, par des financements, reste aujourd'hui la plus forte instauration de la « volonté » de Richard Wagner. Elle est dirigée par ses propres descendants, qui se voient attribuer, comme nous avons pu le constater par l'ethnographie d'une rencontre entre l'un d'entre eux avec nos wagnériens, une part de l'incarnation sensible de Wagner aujourd'hui. Elle leur confère une prédisposition à agir au nom de leur ancêtre – en sus des facilités juridiques par lesquels ils et elles en sont les héritiers testamentaires. Wieland Wagner, par sa mise en scène du *Parsifal* de 1951 et par les choix esthétiques qu'il a assumés en tant qu'intendant, a su en user pour établir les bases d'une nouvelle fidélité à « Richard Wagner ». Il a contribué ainsi à fonder une nouvelle figure du compositeur qui lui permit de surmonter la crise terrible de la Seconde Guerre mondiale et de faire passer outre la contribution substantielle de la famille Wagner à la catastrophe nazie. « Richard Wagner » et son héritage évoluent durant ces années : Gottfried Wagner témoigne dans sa biographie que durant les années 1970, un mouvement contribue à faire passer le maître pour « un homme de gauche ». Des intellectuels en vue sont invités à donner des conférences, dont notamment Claude Lévi-Strauss, qui contribuera à plusieurs textes de programme, sur le *Ring* et sur le *Parsifal*³⁸⁹. Le grand anthropologue en fait un pionnier de l'analyse structurale des mythes – se faisant lui-même héritier de « Richard Wagner »³⁹⁰. Si Lévi-Strauss lui-même se plaçait résolument du côté de ceux qui rejetaient les mises en scène actuelles, préférant fermer les yeux durant les représentations pour se plonger dans la musique, il aura contribué à en faire une figure contemporaine, ouverte à une pluralité d'approches disciplinaires.

L'invitation à Jonathan Meese s'est faite dans la lignée de ce « Richard Wagner » là, celui qui disait à ses enfants, « faites du neuf ! », l'homme de théâtre à la pointe de son temps, iconoclaste – et virtuose d'une présentation de soi et de ses opinions – celui que décrit Adorno

³⁸⁸ Christian Merlin, « « Retour de balancier ? » » dans Timothée Picard (ed.), *Opéra et mise en scène. Volume 2* Volume 2, Paris, Éd. Premières loges, 2015, p. 7-15.

³⁸⁹ Claude Lévi-Strauss, « De Chrétien de Troyes à Richard Wagner » (1975) dans Christian Merlin (ed.), *L'Avant-scène. Opéra (1986)*, ISSN 0295-1371. *Parsifal*, Paris, France, Ed. Premières loges, 2003, p. 100-107 .

³⁹⁰ Ce dont témoignera également la structure tétralogique donnée à ses Mythologiques, voir à ce sujet Vlado Kotnik, *Opera as anthropology: anthropologists in lyrical settings*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 51.

dans son texte *Wagner et Bayreuth*³⁹¹. Wagner aura été un modèle, par ses œuvres, ses écrits et par l'influence qu'il a pu avoir sur ses puissants mécènes, de l'artiste comme médiateur de la chose politique.³⁹² L'épisode de Wagner révolutionnaire anarchiste, banni de la ville de Dresde, est l'une de ces situations dont il fera lui-même usage pour se camper en artiste engagé.

S'il fut vital pour le Festival, au sortir de la guerre, de renouer avec cet aspect de l'œuvre de R. Wagner, cette mutation est aujourd'hui chose ancienne. Certes, un effort tout récent a été observé en direction de l'héritage de Wieland Wagner. Afin de donner une place à la création contemporaine, un événement parallèle est, depuis l'année dernière, organisé à côté du Festival : la première avait lieu la veille de l'ouverture de celui-ci, dans un lieu différent. Ce geste ne doit cependant pas nous induire en erreur : en lui procurant une scène différente, la direction du Festival sanctuarise celle du *Festspielhaus*.

Le retour à un certain conservatisme va dans le sens d'une patrimonialisation : un investissement dans une marque, avec une volonté de stabiliser la chose wagnérienne pour en faire un objet.³⁹³ Muséifiée, cette part de l'héritage de Richard Wagner est placée dans une vitrine – autant que faire se peut dans le cadre de son statut de spectacle vivant. Nous l'avons vu, les enjeux des visiteurs du Festival de Bayreuth sont de l'ordre du partage d'une expérience d'excellence. Celle-ci exclut l'échec : il en va de l'identité et de la respectabilité de ceux qui invitent, que cela soit au niveau des mécènes que de ceux qui ont invité des proches, des collègues. Ils veulent le « Bayreuth » qu'ils connaissent, celui dont on a parlé, et ce n'est pas le « Bayreuth » de l'innovation scénique qu'ils veulent, mais celui qui a déjà influencé et qui depuis s'est figé en une figure d'autorité. Il est toujours possible de « fermer les yeux » devant une création scénique qui déplaît : « fermer les yeux » pour se connecter avec la part d'expérience qui restera toujours parfaite selon leurs valeurs de mélomanes : la musique. « Fermer les yeux », c'est aussi refuser de se confronter à une déroute personnelle, celle de ne pas parvenir à intégrer à leur imagination ces nouvelles images, et avec elle les nouvelles exigences de ces propositions radicales. Fermer les yeux, c'est affirmer le refus de ce qu'ils perçoivent comme la « mal-scène », selon l'expression de Philippe Beaussant³⁹⁴, le règne des

³⁹¹ Theodor W. Adorno, « Wagner und Bayreuth » dans *Gesammelte Werke*, Frankfurt, Suhrkamp, 1984, vol.18, p. 210–25 ; voir au sujet des multiples interprétations de Wagner par Adorno l'article de Karin Bauer, « Adorno's Wagner: History and the Potential of the Artwork », *Cultural Critique*, 2005, vol. 60, n° 1, p. 86-88.

³⁹² Louis Dumont, *Homo aequalis. 2, L'idéologie allemande*, Paris, Gallimard, 1991, p. 67.

³⁹³ Je reprends ici la distinction de Ingold entre chose et objet, voir Tim Ingold, « Being alive to a world without objects » dans *The Handbook of Contemporary Animism*, London, Routledge, 2015, p. 213-226.

³⁹⁴ Philippe Beaussant, *La mal-scène*, Paris, Fayard, 2005, p. 17.

critiques et des artistes. Leur position en serait amoindrie parce qu'ils se sentiraient alors dépassés par l'esthétique qui a cours aujourd'hui. Dans une écologie des pratiques esthétiques, cette fin de non-recevoir s'impose pour éviter un drame personnel.

Mais de quoi s'agit-il au juste, sur quoi les amateurs préfèrent-ils rester aveugles ? Il s'agit d'un autre mode d'existence de l'art. Comment le saisir ? S'il est plus facile d'en parler en termes d'opposition, avec d'un côté l'« esthétique de la réception » et de l'autre la « métaphysique de l'artiste »³⁹⁵, cette dialectique reste du côté des discours qui sont proférés sur les œuvres. Or ceux-ci ne sont qu'une partie de l'appareil d'évaluation des œuvres, et il manque dans cette hypothèse la dimension sensible des œuvres, avec la prise en compte de la singularité irréductible de chacune de ces tentatives. La chose est plus ardue, et un détour par l'observation des processus de création est ici nécessaire – nous allons nous pencher dans la partie suivante sur ceux de Jonathan Meese, et en particulier sur la manière dont il met en scène son personnage. Cela nous permettra de comprendre ce qui aura fait si peur au comité de direction de la Fondation Richard-Wagner.

³⁹⁵ Comme le fait fort bien la philosophe Carole Talon-Hugon tout au long de son ouvrage *Le conflit des héritages: Avignon 2005*, Arles, Actes Sud, 2017.

PARTIE IV
ENTRÉE DANS LE MONDE DE L'ARTISTE
JONATHAN MEESE

CHAPITRE 9

LES VALEURS DU BUREAU MEESE

Résumé : Ce chapitre relate mon entrée dans le collectif qui entoure l'artiste, tout en interrogeant la situation d'ethnographie en observation participante dans le contexte d'une anthropologie de l'art. Les premiers moments de mon entrée dans la situation d'enquête montrent les opérations par lesquelles l'équipe ménage un espace autour de l'artiste tout en mettant en rapport avec le marché et avec le public. Les différents « territoires » que les membres de l'équipe entretiennent indépendamment au sein du « Bureau » sont présentés. Je rends explicite dans la description des activités les diverses mises en valeurs par lesquelles ceux-ci concourent à la l'instauration de l'artiste « Jonathan Meese ».

I — INTRODUCTION : OBSERVATION IMPLIQUÉE, DES TERRITOIRES À EXPLORER

Comme nous l'avons déjà constaté avec la conception du *Parsifal*, l'art de Jonathan Meese n'est pas engendré par un seul homme : un collectif et un environnement doivent être pris en compte pour tenter de comprendre la manière dont l'expérience de création de Jonathan Meese lui arrive. Nous allons donc plus précisément nous pencher sur ce qu'il appelle son « espace de l'Art », une notion qu'il faudra définir. Pour cela, le dispositif dans lequel le phénomène est « invité » doit d'abord être décrit. L'art au travail se décompose en effet en une multitude de

tâches et de capacités³⁹⁶. Plutôt que de décrire des personnes en train de faire, il s'agit de faire apparaître « ce à *quoi* assistent (dans le sens d'être témoin) et ce qu'assistent (dans le sens d'accompagner)³⁹⁷ » les membres du Bureau Meese.

Pour cela, j'ai choisi d'entrer à l'intérieur du dispositif. J'ai proposé de m'impliquer dans le quotidien de l'équipe, en devenant moi-même *assistant*. Ma proposition a été acceptée avec joie : l'équipe, qui compte environ cinq personnes à temps plein, croule sous le travail. L'objet principal de ma recherche est la production d'une monographie sur la production d'un opéra, un *Parsifal* qui devait être créé à Bayreuth en 2016 et qui, suite à une rupture de contrat par la direction du festival, sera finalement produit ailleurs. Je reçois donc une modeste charge de travaux subalternes qui me permettent d'apprendre le métier au bureau de l'artiste : inventaires, un peu de cuisine, manutention légère, etc. Par ailleurs, je prête main-forte à l'équipe lors du montage de plusieurs installations et expositions. Cette position d'observateur impliqué me permet de mener à bien à la fois un travail de documentation et d'ethnographie classique, tout en apprenant les manières de faire par l'expérimentation directe, tâche qui ne peut se réduire ni à une prise de note ni à une analyse. N'importe quel nouvel arrivant dans un collectif est obligé de passer par cet apprentissage : prendre le train en route, rattraper ce qu'on a manqué. Pour cela, l'enquêteur fait comme tout le monde : « *you try things out and see what happens*³⁹⁸ ». Petit à petit, je deviens quelqu'un sur qui l'on peut compter pour aider à la manœuvre au lieu de l'entraver.

Mon objectif est ici de cerner le phénomène « Jonathan Meese » en allant le chercher partout où il passe, dans le détail de l'action des êtres qui travaillent pour lui. Il ne s'agit pas de déconstruire la pratique de l'artiste mais de dessiner le dispositif par lequel la « magie » s'accomplit : comment la valeur des œuvres de Jonathan Meese est créée, et par quelles valeurs celle-ci tient tête aux contingences du marché de l'art et de la vie publique de l'artiste. En m'intégrant à l'équipe, je suis dans une position privilégiée pour comprendre et faire l'expérience de différents territoires au sein de l'équipe, territoires à l'intérieur desquels

³⁹⁶ La dimension collective de la production des œuvres d'art a déjà fait l'objet de nombreux travaux, dont le classique reste Howard Saul Becker, *Les mondes de l'art* (1982), Paris : Gallimard, Le Seuil, 2009. Voir également Bojana Kunst, *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*, Winchester, UK Washington, USA, Zero Books, 2015; Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur: s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil/Gallimard, 2009; Howard S. Becker, Robert R. Faulkner et Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Art from Start to Finish: Jazz, Painting, Writing, And Other Improvisations*, University of Chicago Press, 2006.

³⁹⁷ Sophie Houdart et Chihiro Minato, *Kuma Kengo: Une Monographie Décalée*, Paris, Editions Donner Lieu, 2009, p. 16.

³⁹⁸ Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London & New York, Routledge, 2013, p. 9.

règnent là encore des valeurs divergentes : des opinions tranchées sur la marche à suivre, des critères spécifiques pour sélectionner les œuvres qui correspondent le mieux pour représenter l'artiste, des manières de faire avec le public et le monde extérieur.

II — PREMIERS CONTACTS AVEC L'ARTISTE ET SON ÉQUIPE

Mes premiers contacts avec le bureau Meese et avec l'artiste se sont fait grâce à l'historien Roberto Ohrt. J'avais consacré mes premiers travaux à un lieu de la scène alternative et artistique de Hambourg, le *Golden Pudel Club* [Club du Caniche d'Or]. Jonathan Meese a fait un moment partie de la clique gravitant autour ce bar de nuit autogéré au bord de l'Elbe, alors qu'il est encore étudiant à l'école des beaux-arts locale, l'HfBK. Ils fréquentaient tous deux l'académie Isotrop, un collectif d'artistes dont le « *Pudel* » était un centre important de rencontre et de travail. Il s'agissait d'abord d'un après-terrain pour enrichir cette première enquête, je voulais collecter plus de matière à propos de cette institution.³⁹⁹ J'avais cependant déjà l'idée de consacrer ma dissertation à l'artiste Meese, pour aller plus loin en suivant le fil de cette esthétique et de cette atmosphère efficace et attachante. Les entretiens avec Roberto Ohrt furent une bonne base pour comprendre le phénomène Meese, puisqu'il a connu Jonathan au tout début de sa carrière⁴⁰⁰. Lorsque je suis revenu pour un entretien durant l'été 2013, sur Jonathan Meese, j'ai exprimé mon projet : celui d'écrire une thèse sur son *Parsifal* à Bayreuth. En conclusion de cet entretien, il m'a demandé si j'étais en contact avec lui. Il a décroché devant moi son téléphone portable et a appelé Doris, la manager de Jonathan, pour proposer une rencontre.

Le premier contact que j'ai eu avec le bureau Meese, ce fut donc au téléphone avec Doris. Mais dès la seconde conversation, pour arranger une première rencontre, elle passe le combiné à Mathilde, son assistante. D'abord parce qu'elle est française : à ce stade de l'enquête, cela n'était pas facile de détailler mon projet à Doris en allemand. Plus jeune que la manager, elle est aussi en charge de régler les affaires qui ne mobilisent pas d'enjeux importants. On lui fait confiance pour ces tâches, on fait confiance à son flair pour juger de qui peut entrer dans la bulle Meese ou non. On parle en sociologie de « *gate keeper* » : on m'a confié à la personne la plus à même d'évaluer mon cas. Avec Mathilde, nous nous sommes tout de suite bien entendus

³⁹⁹ *La Marche du caniche d'or*, Créaphis, à paraître.

⁴⁰⁰ J'analyse une partie de cet entretien au chapitre 11.

au téléphone. Certainement, l'idée d'un doctorat sur Meese était reçue positivement. Mais pour mon interlocutrice, il s'agissait aussi – et surtout – de savoir qui j'étais comme personne, de décrypter mes intentions, d'évaluer la charge que je pourrais représenter, et de s'assurer que je ne perturberais pas inutilement la production – que ce soit la production ordinaire de l'artiste, tout comme la production de l'opéra – ou du moins de son concept. Après avoir convenu de dates auxquelles Doris serait disponible pour me rencontrer, Mathilde a proposé de m'héberger. J'ai d'abord dit que d'autres amis pourraient m'accueillir. Mais un ethnographe digne de ce nom ne refuse pas une opportunité comme celle-là. Bronislaw Malinowski proposait d'aller planter sa tente dans le village indigène⁴⁰¹. C'était une première approche. Après quelques minutes, j'ai accepté son offre.

1. Mathilde et Berlin – une trajectoire

Mathilde habite en colocation dans un quartier jeune et de plus en plus branché – je vais d'ailleurs emménager dans l'une des trois chambres quelques mois plus tard, par un coup de chance. Mais, bien sûr, il n'en est pas encore question lorsque j'arrive. L'appartement fait partie d'un petit ensemble pré-Bauhaus dessiné par l'architecte Bruno Taut au début des années 1930 : dans la cour, vu de ses fenêtres, des arbres à perte de vue. Un grand balcon côté rue, en plein soleil, des pièces aux proportions appréciables, surtout lorsqu'on est habitué aux volumes étriqués des appartements parisiens. Lorsque je sonne à sa porte, je suis accueilli par ses deux colocataires, Katharina et Florian. L'une est travailleuse sociale, l'autre est étudiant en philosophie. Je prends le petit déjeuner avec eux, la matinée est déjà avancée. On m'offre du pain, du fromage, du café. Et je présente le projet sur lequel je suis lancé, dans mon allemand, déjà courant mais encore rugueux. Ma première rencontre avec Mathilde se fait donc chez elle, lorsqu'elle rentre. À l'étage, un grenier est aménagé en atelier chambre d'amis. Elle me donne les clés, pour les quatre jours que je vais passer à Berlin. Je dois faire la première rencontre de Doris, et peut-être, celle de Jonathan Meese.

Mathilde est née en France, mais elle a passé le plus clair de son enfance en Allemagne, à côté de Stuttgart. Lorsque ses parents décident de rentrer à Lyon, elle est en pleine adolescence. La crise surmontée, et son baccalauréat en poche, elle se décide après une période de boulots saisonniers à démarrer des études d'art. Durant une période au début de mon arrivée, Mathilde

⁴⁰¹ Bronislaw Malinowski, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard, 1989.

a en tête de continuer à se développer en tant qu'artiste. Dans la pièce au-dessus de l'appartement, elle a installé un petit atelier de modelage. Elle continue d'accumuler des matériaux pour le moment où elle se remettra à produire.

Dans les récits de sa trajectoire⁴⁰², échangés au fur et mesure que grandit notre amitié, dans les transports en commun vers l'atelier et dans nos moments de pause, elle me dit avoir été dégoûtée du métier d'artiste durant ses années d'études : la direction de l'école d'Annecy se serait même excusée auprès de sa promotion. L'orientation marquée par un enseignement dirigé vers l'analyse et le développement critique sur les œuvres d'art et sur sa propre production n'a, en effet, pas eu les effets escomptés. Elle se dit elle-même "bloquée" dans son art. Ses parents ne comprennent pas ce qu'elle fait, de ce côté-là, pas de soutien. Elle n'a plus rien produit depuis sa sortie de l'école, mais elle s'engage activement dans le milieu artistique berlinois. Elle est arrivée en 2008, pour un stage dans un lieu de musique et d'art à Kottbusser Tor, le WestGermany. Elle découvre la vie artistique effervescente de la ville, profite de sa vie nocturne, et elle retrouve l'allemand qu'elle considère aussi comme sa langue maternelle.

Jonathan Meese, par un clin d'œil du destin, elle l'a connu lors d'une exposition à Grenoble, au Magasin, une exposition qui est montée également aux Deichtorhallen de Hambourg⁴⁰³ et qui sera invitée ensuite à Tate Modern à Londres : installation, performance, peinture, l'artiste est alors en pleine ascension. Le personnage et l'artiste font sur elle une très forte impression ; germanophone, elle comprend son univers mieux qu'aucun de ses camarades étudiants. Elle me dit s'être promise à ce moment-là que si elle devait un jour travailler pour un artiste, cela ne pourrait être que pour celui-là. Elle ne le sait pas en arrivant à Berlin, mais Stephan, le fondateur et le gérant de ce lieu de musique dans lequel elle investit toute sa vigueur de stagiaire, n'est autre que l'assistant d'atelier de Jonathan Meese. Une fois le stage terminé, alors qu'elle revient à Berlin pour trouver un travail et tenter de rester pour de bon, Stephan lui propose de passer un entretien d'embauche pour travailler au bureau d'un artiste berlinois. Et début 2011 elle commence, n'en croyant pas sa chance, à travailler pour l'une de ses idoles – elle fait rapidement sa place dans l'équipe.

Au moment où je la rencontre, Mathilde partage son temps entre deux artistes en tant qu'assistante en free-lance : au bureau de Jonathan Meese, d'abord, quatre journées par

⁴⁰² Sur la notion de trajectoire, opposée à la notion de parcours professionnel, voir l'ouvrage de Bénédicte Zimmermann, *Ce que travailler veut dire : une sociologie des capacités et des parcours professionnels*, Paris, Economica, 2014.

⁴⁰³ Jonathan Meese, *Jonathan Meese: Mama Johnny.*, Köln, Walther König, 2007.

semaine, nous allons tout de suite y revenir ; elle s’occupe également du bureau d’un autre artiste, Christoph Niemann, illustrateur et “*storyteller*”, recevant des contrats du New Yorker et d’autres contrats commerciaux, exposant également à New York et à Berlin. Pour lui, elle s’occupe de tâches administratives, ainsi que de la conservation et de l’expédition des œuvres. Elle intervient également en tant que “second regard”, lorsqu’il lui demande son avis pour certaines illustrations. Mathilde prend part à diverses activités associatives : elle fait partie de la Ménagerie, un groupe de théâtre franco-allemand ; ou encore à mon arrivée à Berlin, plus brièvement, à un collectif organisant un festival annuel de performance. Elle continue de travailler au WestGermany pour aider Stephan à l’occasion – concerts de jazz, de punk, de musiques électroniques expérimentales, quelques expositions aussi, et ainsi que des soirées consacrées à des performances et à des installations. Elle fait partie d’un groupe de lecture, avec Stephan. Une fois par semaine, ils se réunissent pour discuter d’un livre qu’ils lisent au cours de plusieurs séances. De Alain Badiou à Thomas Piketty, en passant plus récemment par David Graeber, ils explorent la philosophie, les sciences sociales et l’économie, dans une obédience marxiste et “post-post-moderne” tournée vers les besoins théoriques de l’activisme radical de gauche.

Mathilde fut un personnage crucial lors de mon arrivée sur le terrain. Elle m’héberge plusieurs nuits, nous regardons ensemble *Le Château Ambulant* (2004), un film de H. Miyazaki – réalisateur pour lequel nous partageons tous deux une admiration sans limite – nous entamons de longues conversations sur nos familles, sur Berlin, et évidemment, sur Jonathan Meese.

2. L’accueil par Mathilde et mon adoption par l’équipe

Lors du premier rendez-vous avec Doris, j’ai été accueilli de manière simple dans les locaux du bureau Meese. L’entretien s’est fait en présence de Stefan, qui faisait mine de travailler sur son ordinateur en écoutant et en participant à la conversation. Mon enquête au Golden Pudel était pour eux une première marque de mon sérieux, et témoignait aussi d’un angle différent de celui de l’histoire de l’art. Doris m’a demandé plusieurs fois comment je comptais procéder. Je lui ai répété que j’allais décrire, prendre des notes, que je ne pouvais pas encore en dire plus. Je rentre plutôt positif de cette première rencontre. Mais Doris hésite : elle ne sait pas si je m’insérerai bien dans l’équipe, a peur que je ne devienne une charge... partager sa vie professionnelle avec un ethnographe, qui est là pour observer tous vos faits et gestes, ce n’est pas une décision à prendre à la légère – et je comprends que l’on y réfléchisse à deux fois si on en a le choix. Doris annule notre second rendez-vous, je risque alors de rentrer penaud à Paris.

Je ne le saurai que plus tard, mais c'est alors Mathilde qui insiste : le temps passé ensemble lui a semblé suffisant pour se convaincre qu'il faut me donner une chance – mes manières sont compatibles avec celles du bureau, et je serai à même de l'aider dans certaines tâches récurrentes pour lesquelles ils ont toujours besoin de petites mains. Je suis alors invité à un second entretien à un bureau à Mitte, qui s'avère être également le domicile de l'artiste. Après un second entretien sympathique, durant lequel Doris m'explique avoir refusé d'autres offres, notamment d'un réalisateur documentaire qui voulait suivre aussi le processus de création du Parsifal, je comprends qu'elle est maintenant favorable à mon projet. Lorsque Jonathan Meese et sa mère Brigitte arrivent au bureau, entre avec eux une vague d'humeur joyeuse. Je suis saisi par leur gentillesse, envers moi bien sûr, mais aussi dans le ton de leurs échanges. Je me sens observé avec attention. J'explique à nouveau brièvement mon projet, Jonathan Meese reçoit l'idée de manière très positive. « Qu'en penses-tu, maman ? » Brigitte donne sa bénédiction. L'affaire est conclue.

Lorsque, plusieurs mois après mon arrivée, je l'interroge plus longuement sur les motifs qui l'ont poussée à soutenir mon enquête, Mathilde m'explique qu'elle trouvait à l'époque un intérêt direct pour celle-ci. C'est que les réactions des personnes qui apprennent qu'elle travaille avec Jonathan Meese, l'image qu'ils se font de lui, sont à mille lieux de ce qu'elle connaît de lui au quotidien. Certes, une partie du public apprécie Meese, et son succès provoque l'envie. Certains ont subitement une « drôle de lueur dans les yeux » : l'envie pousse notamment les artistes aspirants à insister pour une rencontre, pour qu'elle montre leur travail à Meese – et elle le protège, elle se protège de ces envieux sans trop de difficultés. Jonathan Meese en effet a décidé de refuser en principe ce genre de demande – pour se conformer au principe selon lequel il ne juge pas du travail des jeunes artistes.

Une autre partie du public, cependant, le diabolise et prend pour argent comptant le personnage public “performé” par l'artiste, à la fois terrifiant par son usage des symboles du nazisme et l'esthétique brute dont il hérite – il leur apparaît pathologiquement égocentrique et égaré dans une folie rageuse et déplacée. "Qu'est-ce que ça fait de travailler pour un nazi ?" : la question fait mal, elle est injuste. Elle a envie que le public sache, mais elle a envie aussi de savoir comment communiquer elle-même, elle a besoin d'un allié dans sa propre enquête. Il faut dire que je n'étais moi-même, avant de le rencontrer, pas très rassuré, malgré ma détermination à enquêter sur ce terrain. Non pas que je me sois imaginé que Meese soit un nazi, mais la dimension excentrique du personnage fait peur. Or la gentillesse et le côté enfantin et charmant du personnage privé coupe radicalement avec ces préconceptions. Je trouve en

Mathilde une amie, une colocataire et une collègue au bureau, ainsi qu'une co-enquêtrice. Elle est aussi la personne en charge de mon apprentissage des manières de faire de l'équipe. Elle est aussi ma "chef", celle qui supervise mon travail d'assistant-stagiaire dans cette petite entreprise qu'est le bureau Meese.

3. Petite histoire du Bureau Meese

Le bureau Meese a été créé avec l'arrivée de Brigitte Meese aux commandes de l'entreprise, lorsque Jonathan Meese s'est éloigné de Bruno Brunet et de Contemporary Fine Arts (CFA), la galerie qui l'aura rendu célèbre. Le galeriste accompagne traditionnellement l'artiste et s'occupe pour lui d'un certain nombre de tâches administratives et logistiques.⁴⁰⁴ De l'achat des couleurs à la comptabilité, la relation avec les fondateurs d'art pour la réalisation des sculptures en métal, en passant par la gestion des œuvres et des contacts avec les collectionneurs et l'organisation des expositions, l'artiste trouve dans cette entité commerciale les moyens pour produire, pour vendre et faire connaître leur œuvre. Le développement de ce métier a été décrit par la sociologie des arts, qui insiste surtout sur la manière dont le galeriste va créer la valeur des œuvres par diverses stratégies de positionnement, de ventes stratégiques. Le côté "agent" comporte cependant un autre aspect plus intime, celui de la relation avec l'artiste – c'est l'aspect que les galeristes que j'ai pu rencontrer considèrent comme la partie la plus agréable de leur travail.

Avec les transformations des formes canoniques de l'art, le rôle des nombreux assistants dans la production est souvent évoqué en sociologie de l'art, mais aussi en histoire de l'art. L'atelier de Rembrandt, décrit admirablement par Svetlana Alpers, en est un cas exemplaire⁴⁰⁵. L'artiste moderne est aussi un entrepreneur – et les artistes contemporains comme Olafur Eliasson, ou encore Ai Wei Wei, avec leur ateliers laboratoires peuplés d'un personnel nombreux qui élaborent les pièces, gèrent la production de leurs œuvres à travers le monde⁴⁰⁶. Les pièces produites par Jonathan Meese ne répondent pas à la même esthétique, puisque dans le paradigme esthétique dans lequel il s'inscrit, l'artiste est encore l'agent producteur central,

⁴⁰⁴ Sur le galeriste et le rôle des intermédiaires sur le marché de l'art, voir le travail de Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

⁴⁰⁵ Svetlana Alpers, *L'Atelier de Rembrandt : La Liberté, la peinture et l'argent (1988)*, traduit par Jean-François Sené, 1st Edition., Paris, Gallimard, 1991.

⁴⁰⁶ B. Kunst, *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism, op. cit.*

en cela à cheval sur le paradigme « moderne » de l'art⁴⁰⁷. Une bonne partie de son art est, en effet, produit par ses propres gestes, que cela soit par ses coups de pinceau ou de ses performances, pour lesquelles il se met, le plus souvent, tout seul en scène. Cela pourrait à première vue écarter la nécessité d'un appareil de gestion, séparé de l'atelier traditionnel du peintre solitaire ou du sculpteur, dont un galeriste attentif pourrait bien s'accommoder. Le cas de Meese est différent : par son importante production – en particulier de dessins et de peintures, collages, etc. – répondant à la demande forte de ses œuvres, par les nombreuses performances et installations qu'il effectue, et par la célébrité à laquelle l'artiste accède rapidement, avec ses incessantes demandes d'interviews et de visites d'atelier – par les flux financiers également.

Lorsque je démarre mon enquête au bureau Meese, l'artiste est en train de se détacher officiellement de sa galerie berlinoise. Les justifications de ce geste sont alors très présentes dans les conversations à l'atelier : la galerie ne s'occupait plus assez bien de l'artiste – et ils auraient été dépassés par le phénomène. L'équipe actuelle est encore en train de classer et de rattraper le travail d'archivage qui n'avait pas été fait à l'époque, pour les œuvres sur papier en particulier. Cependant, la galerie aura finalement, malgré elle, détaché deux de ses collaborateurs qui furent engagés à plein temps par l'artiste : la manager Doris, et l'assistant d'atelier Stephan – tous deux ayant développé des affinités avec Meese durant les années de travail sous l'égide de CFA. Le photographe Jan Bauer avait lui aussi été engagé par CFA pour une première mission, sur le plateau de la performance *Mutter Parzifal*⁴⁰⁸.

La rupture aurait été entérinée lors du changement d'atelier, devenu nécessaire aux alentours de 2008. Le précédent atelier était dans un ancien dépôt de poste, proche de la galerie. Il est jugé trop exigü, et le bureau a besoin d'un espace dédié. La petite équipe Meese trouve un autre lieu, une vaste installation hydraulique de la ville datant du début du siècle. Le bâtiment est spectaculaire, en brique rouge et pierre grise, avec sa cheminée de vingt-cinq mètres de haut, et un décor extérieur orné digne de celui d'un théâtre, influencé par le « romantisme des machines⁴⁰⁹ » du 19^e siècle. Meese remporte la vente en acceptant de garder une partie de la

⁴⁰⁷ Selon les distinctions opérées par Nathalie Heinich dans son livre *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014. On retrouve cette catégorisation dans des articles plus anciens, voir notamment : « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe*, 1 septembre 1999, n° 33, p. 5-16.

⁴⁰⁸ Performance au Staatoper de Berlin en 2009, voir chapitre 2.

⁴⁰⁹ John Tresch, *The Romantic Machine: Utopian Science and Technology after Napoleon*, University of Chicago Press, 2012.

machinerie – l'ensemble du site est classé monument historique. Le petit complexe compte également une seconde halle pour le stockage, un bâtiment idéal pour l'installation des bureaux, ainsi qu'un petit immeuble d'habitation, occupé par des locataires. Meese a les moyens d'investir, mais le galeriste s'y oppose – sans proposer pour autant de solution, continuant à exploiter sa poule aux œufs d'or sans y consacrer le soin nécessaire. C'est alors que Brigitte Meese prend les choses en main. Elle mène l'opération immobilière avec Doris. Stephan est débauché de CFA, où il avait un simple emploi précaire de manœuvre, et un nouvel atelier aux dimensions de l'artiste est créé dans l'ancien bâtiment industriel. Puis les deux femmes installent un bureau, répartissant les postes de travail entre le domicile de l'artiste et ce nouvel espace, et embauchent deux personnes supplémentaires : une assistante, Mathilde, et une comptable, Frau Thompson.

Brigitte Meese raconte volontiers que son expérience en tant qu'employée dans un petit bureau détaché d'une banque allemande au Japon lui a permis d'apprendre la manière dont on fait fonctionner un tel bureau commercial. Elle veille à ce que le flux d'argent reste continu – sans quoi s'en est fini de la dictature de l'art de Jonathan Meese et de son espace préservé. Brigitte le rappelle souvent, comme si elle se le répétait à elle-même : le *Parsifal* et les autres interventions au théâtre sont certes des actions médiatiques importantes, mais elles n'aident qu'indirectement, tout au plus, à la survie de l'entreprise Jonathan Meese. Les plus petites opérations, installations, discours ou performances dans des lieux divers, qu'il accepte volontiers, n'aident pas non plus, dispersant les efforts des uns et des autres. L'existence et l'indépendance du bureau, ainsi que la subsistance de ses employés, dépend directement des ventes d'œuvres, et en particulier des toiles et des dessins que Jonathan Meese est sommé de continuer à produire au rythme soutenu des expositions imposé par ses galeristes – ou qu'il s'impose également lui-même en acceptant de nombreux projets. Loin d'être uniquement liée aux gestes de l'artiste sur les toiles, sur les scènes de ses performances et de ses prises de paroles, la persistance de cet espace – et de sa valeur – est l'affaire d'une collaboration entre diverses institutions et différents métiers. Le bureau agit à la fois comme une entité indépendante porteuse de puissance d'agir – et d'apparaître – de l'artiste, représentante de sa personne morale. Cette petite institution joue un rôle charnière entre l'être humain Jonathan Meese et le monde extérieur – celui des marchés, celui du droit, celui des médias.

Puisque je suis en contact privilégié avec Mathilde, c'est sous sa perspective que je vais apprendre à connaître le bureau, son quotidien, les tactiques et les petits conflits qui y ont cours,

et l'atmosphère qui y est instaurée. En décrivant le quotidien de l'assistante, ses différentes occupations et préoccupations, ainsi que celles qui me sont attribuées, je vais donner un aperçu de l'activité du bureau Meese et de la manière dont celui-ci effectue la production de la valeur ou plutôt des valeurs de l'artiste. Il s'agit ici en effet de considérer la valeur – ou plus précisément la valorisation⁴¹⁰ – des œuvres de Meese comme le résultat d'un grand nombre d'opérations effectuées par un certain nombre d'acteurs qui « s'attachent » et « performant » cet agencement spécifique que l'artiste Meese constitue, pour ou contre sa volonté. J'élargis ensuite ces observations au point de vue de deux autres personnes clés de l'équipe : celui de sa comptable, et celui de son photographe. Les aspects financiers et esthétiques s'entremêlent, conférant à cet agencement sa force et sa stabilité, montrant les qualités, la forme et la consistance de cet espace de l'art dont Jonathan Meese parle souvent : un « *Kunstraum* » tout à la fois intérieur, préservé avec soin, et rayonnant vers l'extérieur.

III — L'ORDINAIRE DU BUREAU MEESE, AU TRAVERS DES PRÉOCCUPATIONS DE MATHILDE

Être plongé dans le quotidien de l'équipe, en être membre, c'est aussi faire partie de cette communauté, partager leurs préoccupations les plus banales et les plus privées, comme la santé des uns et des autres. C'est aussi se tenir au courant de l'avancement des projets sur lesquels l'équipe travaille ensemble, au nombre desquels le *Parsifal* occupe une place centrale entre 2012 et 2016. Tous ces préoccupations s'agrègent les unes aux autres dans des ambiances collectives auxquelles chacun contribue à sa manière. La conversation au bureau et en dehors du bureau permet à Mathilde de tirer la soupape. Nos discussions ont lieu à la fois sur le lieu d'observation et plus tard, à l'extérieur. Décrire les diverses tâches de Mathilde – ainsi que celles qu'elle m'a attribuées – donne un bon aperçu de la manière dont le bureau fonctionne. Elle se présente souvent comme l'assistante de la manager Doris plutôt que de celle de l'artiste lui-même : Doris se trouve en effet plus intensément aux prises dans la gestion de l'interface

⁴¹⁰ Pour un aperçu des débats sur les activités de *valorisation* au sens de John Dewey, voir Alexandra Bidet, « La genèse des valeurs : une affaire d'enquête », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2008, n° 15, p. 217-228. Voir également plus récemment Nathalie Heinich, *Des valeurs : Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017; Antoine Hennion, « From Valuation to Instauration: On the Double Pluralism of Values », *Valuation Studies*, 6 octobre 2017, vol. 5, n° 1, p. 69-81.

entre Meese et le monde extérieur. Cependant, Mathilde joue un rôle important dans le filtrage des demandes qui arrivent sur la table de Doris, ainsi que dans la gestion du temps de l'artiste, avec son agenda en ligne sur lequel sont inscrits les rendez-vous de l'artiste.

1. L'activité de l'artiste et celle de ses assistantes

Loin de se soumettre dans un rapport de force monnayé, celui d'un labeur supervisé et discipliné par l'autorité tutélaire de l'artiste, les différents employés de l'artiste mettent en œuvre une créativité étonnante pour pouvoir concilier l'activité dévorante du dispositif avec leurs vies personnelles. « C'est que pour lui, il n'a pas à s'asseoir au bureau toute la semaine alors tous les jours sont pareils », se justifie l'une d'entre elles. Meese est un employeur pour le moins arrangeant et respectueux – mais dans son enthousiasme il ne se rend pas toujours compte du rythme qu'il impose à ses collaborateurs. Il faut dire que quand la chose lui est présentée, il réagit toujours immédiatement dans le sens de ses employés : Jonathan Meese a beau prendre des airs de méchants sur scène ou en photo, lorsqu'il s'agit de ses relations avec d'autres êtres humains – ou non-humain, nous allons y revenir –, j'ai toujours constaté de sa part une attention et une bienveillance exemplaires. Cependant, dans le feu de l'action, il a tendance à entraîner son équipe dans le tempo chaotique qu'il s'impose à lui-même. C'est donc à Doris et à Mathilde d'essayer de réguler le rythme de l'activité du bureau, de calmer le jeu, de poser des limites. Cela ne marche pas toujours – l'artiste respecte ses collaboratrices et leurs intentions, mais bien souvent se laisse déborder par l'enthousiasme et impose des projets dont elles se seraient bien passées – en tant qu'employées, mais aussi en tant que représentantes des intérêts du bureau et de l'emploi des forces vives des uns et des autres. Ainsi, et cela ne va pas de soi, elles formulent fréquemment des revendications sur leur propre confort d'employée. On pourrait imaginer que travailler pour un artiste de cette envergure pourrait signifier une soumission à son rythme –cas célèbre, le musicien La Monte Young, auprès duquel les assistants se relaient pour assumer un service qui n'est pas calqué sur l'horaire naturel de la journée mais sur une journée de vingt-huit heures⁴¹¹. Ou encore, plus proche de Jonathan

⁴¹¹ Joseph Ghosn, *La Monte Young : Une biographie suivie d'une discographie sélective sur le minimalisme*, Marseille: Le Mot et le reste, 2010.

Meese, le metteur en scène Robert Wilson, impose à ses jeunes assistants des semaines abracadabrantes⁴¹².

La confiance qui est accordée aux membres du bureau permet à l'ensemble de soutenir la dynamique du développement et du maintien de l'activité artistique, s'adaptant aux contingences, aux évolutions technologiques et institutionnelles, tout en lui conférant une grande stabilité, du moins durant les cinq années de mon observation⁴¹³, perdurant malgré la saturation qui gagne parfois. Les conditions d'indépendance proposées par l'artiste, ainsi que l'ambiance souvent joyeuse au bureau, sont rares sur le marché du travail de l'art. Ils se considèrent comme privilégiés par rapport à leurs confrères berlinois ou parisiens.

2. La valeur de l'information : une base de données pour les œuvres et les contacts

La gestion des œuvres est partagée avec un être informatique qui dicte une partie du quotidien et se plie bon gré malgré aux exigences de ses usagers : à la fois base de données et interface logicielle, le programme Artbutler est partagé entre Doris, Mathilde et Stephan. L'outil était déjà utilisé par la galerie CFA : il s'agit d'un logiciel de gestion de base de données, accessible sur/depus chacun des postes de travail. Créé par une entreprise locale, ce « majordome » de l'art permet de gérer les œuvres, attachant à chacune d'entre elle toutes les informations nécessaires à leur identification, à leur expédition et à leur stockage : dimensions, matériaux, titres, spécifications diverses. Un numéro unique est attribué à chacune d'entre elle. À mon arrivée, il y a déjà plus de huit mille œuvres répertoriées dans le fichier du bureau Meese. Le suivi de la circulation des œuvres est rendu possible par une actualisation permanente des données des collaborateurs. Les entrées et les sorties des stocks sont indiquées, si le travail a correctement été effectué, on peut savoir grâce au logiciel la galerie où l'œuvre est en dépôt, le propriétaire de l'œuvre, ainsi que ses coordonnées. Car Artbutler sert également de carnet d'adresses, regroupant l'ensemble des contacts du Bureau Jonathan Meese. Le croisement de ces informations permet de gagner du temps, lorsque tout est en ordre. L'enjeu : une réactivité accrue pour parer aux demandes permanentes concernant les œuvres. L'extrait

⁴¹² Rencontré lors de la production en 2017 aux Wiener Festwochen, un ancien assistant de l'artiste, collaborateur du festival, nous a raconté lors d'un dîner que lorsqu'il avait arrêté de travailler pour lui et qu'il avait trouvé un nouvel emploi avec des horaires plus conventionnels, il avait été choqué de ne plus avoir à travailler en continu, « *around the clock* ».

⁴¹³ Mon terrain a démarré en 2013 et j'ai assuré un suivi jusqu'à 2018, date à laquelle l'équipe était restée identique.

de carnet de terrain suivant va nous permettre de comprendre l'action de Artbutler dans la vie de l'entreprise Jonathan Meese – et dans son action institutionnelle, faisant le lien entre œuvres et personnes, entre Jonathan Meese et le réseau qui porte son existence actuelle d'artiste.

Matinée du 17 février 2014 – je rejoins Doris à son bureau, elle me demande de l'aide sur une tâche. Elle me montre le programme en commençant par traiter un dossier courant : une donation d'œuvre récente de l'artiste à une fondation berlinoise. Elle opère un « changement de propriétaire » sur le logiciel. Le programme permet de tracer les œuvres, de savoir quel collectionneur a quelles œuvres en sa possession... du moins en théorie, puisque CFA et les autres galeries ne transmettent pas aisément le nom des acheteurs. Mais c'est une préoccupation importante, semble-t-il : savoir où sont les œuvres. Par exemple, pour l'œuvre acquise lors de cette vente de charité organisée par la fondation en question, l'acquéreur est une personne qui travaille et vit à Berlin. Mais rien ne l'empêche de l'accrocher dans le salon de sa résidence secondaire à Nice, dit Doris avec un soupir. Elle doit aujourd'hui préparer pour la galerie de Düsseldorf une liste des personnes qu'elle souhaite inviter à un évènement qui aura lieu dans le nouvel espace d'exposition aménagé dans le bâtiment de l'atelier. Lors d'un weekend prolongé début mai, toutes les galeries de Berlin sont ouvertes, c'est l'occasion que saisissent beaucoup de collectionneurs pour venir en ville. L'évènement privé sera organisé conjointement par leur nouveau galeriste de Düsseldorf, Sies + Höke, encore en pleine croissance, et par leur galerie Krinzinger à Vienne, qui sont, eux, établis depuis de nombreuses années. Entre l'une et l'autre, l'évènement prendra plus de poids et d'efficacité, Doris l'espère en tous cas. Nous progressons dans la liste que nous avons exportée de Artbutler. Mes compétences sur le programme Excel l'aident, je suis content de pouvoir lui rendre la manipulation plus aisée. Je lui montre le truc des filtres automatiques. Nous sélectionnons les invités, parmi les contacts « presse » et « collectionneurs » qui habitent en Allemagne et dans les pays frontaliers. Le choix est plutôt fait par défaut : nous ne gardons pas ceux dont on sait qu'ils ou elles n'ont pas ou plus d'affinités avec l'artiste. Les personnes qu'on invite sont évidemment des personnes qui sont « intéressantes » pour Jonathan, c'est-à-dire qui peuvent lui ouvrir de nouvelles opportunités, plutôt que des personnes qui s'intéressent à lui. « Les gens qui ont acheté tôt mais qui n'achètent plus, on ne peut pas les inviter. » Ainsi, la gestion de la relation aux œuvres et de la relation aux personnes sont liées : c'est la raison d'être de ce logiciel, qui permet de faire ces recoupements. L'enjeu de son actualisation perpétuelle et des contraintes acceptées pour le maintenir à jour se fait donc plus évident.

Je note les évènements qui peuvent arriver aux œuvres : facture, changement de propriétaire, rabais pour diverses raisons. Stephan, l'assistant d'atelier, est chargé de faire entrer les nouvelles œuvres dans la base de données, au plus tard au moment de leur expédition : titre, dimensions, matériaux, une image, et les informations quant à leur livraison. Doris prendra le relais lors de la vente des œuvres. La facture est ensuite envoyée à la comptable. Les œuvres qui reviennent des expositions sont stockées. Certaines sont également envoyées comme donation auprès de fondations qui mettent aux enchères des œuvres pour des ventes de charité. Ici encore, tout est traçable sur la base de données grâce au soin systématique de l'équipe. Pour qu'il puisse procurer cette productivité supplémentaire, le « majordome » Artbutler peut s'avérer également particulièrement chronophage. En particulier lorsqu'il s'agit de le mettre à jour, pour rattraper ce qui n'a pas été fait parfaitement depuis le début. Au début de mon terrain et durant presque deux ans, Mathilde va ainsi dédier une à deux heures par jour pour mettre à jour les images des œuvres sur « Artbutler » avec de nouveaux fichiers procurés par le photographe.

En tant que plus jeune membre de l'équipe, Mathilde s'est déclarée responsable de l'évolution des outils informatiques et de leur maintenance. C'est grâce à elle que le système d'agenda est organisé sur un « nuage » informatique, où est également stockée et accessible en permanence, une base de documents en commun. Les éléments les plus demandés dans les communications quotidiennes, par exemple les éléments biographiques sur l'artiste, y sont tenus à jour. Elle est régulièrement en contact avec les techniciens informatiques pour la maintenance du petit parc informatique de l'équipe et des différentes solutions de gestion – mais aussi avec le service client de Artbutler, qui sont à l'écoute des besoins de leurs utilisateurs afin d'adapter l'outil à leurs usages. Le service est payé cher, Mathilde est exigeante.

3. Inventaires et archivages : l'importance des traces matérielles de l'activité artistique

La première tâche que m'ont donné Mathilde et Doris a été un inventaire des catalogues et livres d'art de Meese. Il s'agissait d'abord de compter le nombre d'exemplaires disponibles. Cette ressource précieuse est utilisée avec parcimonie, soit comme cadeau auprès des visiteurs, soit comme référence envoyée à l'extérieur en cas de demande. Une petite pièce attenante au bureau de Mathilde, d'une dizaine de mètres carrés tout au plus, est remplie par des étagères

en bois brut qui grimpent du sol au plafond. Sur les étagères, des livres empilés, certains nus, d'autres emballés dans une cellophane, d'autres encore dans leurs cartons. Une grande feuille de calcul récapitulant le nombre exact de ses livres est imprimée. Une autre mission qui m'est confiée est la vérification et la consolidation de deux collections des livres de Meese, les plus complètes possible. Ces petites bibliothèques servent de référence : l'une est dans le bureau commun de Mathilde et de Stephan, l'autre est dans le bureau de Doris. Elles permettent de consulter les textes, mais aussi de se remémorer certaines œuvres. On fait notamment appel à elles dans le cadre de l'élaboration des accrochages et des installations, lorsque l'équipe est en train de discuter de la forme qu'il s'agit de leur donner. Chacun de ses volumes marque, commémore, témoigne d'une collaboration entre l'artiste et une institution, ou entre l'artiste et d'autres artistes. Certains de ces livres sont plus demandés que d'autres, c'est par exemple le cas de celui paru à l'occasion de l'exposition rétrospective *Mama Johnny* aux Deichtorhallen de Hambourg en 2007.

Un inventaire régulier est nécessaire parce que cette ressource est fluctuante : les entrées et les sorties ne sont pas contrôlées. Jonathan a tendance à offrir des livres à ses invités, sans nécessairement avertir son équipe. Évidemment, ces ouvrages lui appartiennent, cependant l'équipe est là pour assurer une continuité dans le stock : il en va du professionnalisme du bureau que de collecter toutes les traces de l'activité de l'artiste. Au moment du terrain, l'artiste a dans sa collection une cinquantaine de volumes, auquel vient de s'ajouter le catalogue de l'exposition de Salzbourg au Musée des Modernes, *MALERMEESE, MEESEMALER* (2013). Les livres qui sont épuisés dans le stock seront commandés à nouveau chez l'éditeur, ou les stocks seront demandés aux galeries qui ont accueilli l'exposition. Doris me demandera deux ans plus tard d'établir une base de données regroupant les références de tous les ouvrages existants consacrés aux expositions de l'artiste et à son travail.

Doris a régulièrement des rendez-vous avec les éditeurs de catalogues et de livres. Elle est liée avec certains d'entre eux par des liens d'amitié qui datent d'avant son travail avec l'artiste Meese. D'autres deviennent des amis au cours du travail commun. La mise au point d'un catalogue part d'abord de la sélection des œuvres, par le galeriste et la manager, parmi celles qui viennent d'être produites pour l'exposition en question, souvent dans les semaines ou les jours qui précèdent l'évènement. Les expositions rétrospectives appellent un travail différent, dans lequel la compétence en histoire de l'art de Doris est mise à contribution, assistée du commissaire de l'exposition et éventuellement de consultants extérieurs. Le choix d'un format pour le catalogue est proposé par les éditeurs, selon le budget alloué. Produire un livre coûte

cher, et la présence d'un partenaire institutionnel et d'une maison d'édition reconnue permet de proposer des ouvrages particulièrement riches en photographies, en textes, et avec des propositions de formats inhabituels. C'est le cas par exemple de *Mama Johnny*, l'épais livre (catalogue) existe en deux versions bilingues, allemand-anglais et français-anglais. Ce travail financé par les deux institutions qui ont accueilli l'exposition et la performance du même nom, les Deichtorhallen à Hambourg et le Magasin de Grenoble, a été publié chez Walther König, célèbre éditeur de livre d'art et d'architecture originaire de Cologne. « L'introduction a l'air particulièrement intéressante⁴¹⁴, son auteur, Robert Fleck, a étudié avec Gilles Deleuze⁴¹⁵ », me dit Doris, m'indiquant ainsi une nouvelle portion du réseau intellectuel sur lequel l'agencement prend ses appuis – il était le directeur des Deichtorhallen à ce moment-là. La seconde sorte de livres présents dans le stock de Jonathan Meese, ce sont les livres d'art. Ces livres qui ne correspondent pas forcément à un événement en particulier et leur publication est liée à un projet artistique, performance, collaboration – ou le livre peut être évidemment le projet en lui-même. La collaboration entre Jan Bauer, le photographe et webmaster, et Jonathan Meese, sur laquelle nous reviendrons en fin de chapitre, est ici particulièrement productive. La prolifique production de manifestes par l'artiste, le plus souvent en format A4 au stylo bille, dans les jours qui précèdent l'exposition ou l'évènement en question, sont souvent ajoutés en *fac simile*. Dans la performance *Die Gestalten sind Unterwegs*⁴¹⁶, par exemple, on voit l'artiste déambuler dans un parc en compagnie d'un célèbre comédien allemand : Meese est habillé en femme, lui en homme, ils traînent des jouets sur roulettes.

Une seconde tâche qui m'a été confiée fut de mettre en ordre un portfolio de tous les tableaux répertoriés de l'artiste depuis ses débuts. Il m'a fallu ranger plusieurs milliers d'images dans des pochettes plastiques puis dans des classeurs. Ces impressions couleur avaient été commandées pour préparer la rétrospective de Salzbourg : les piles n'étaient pas en ordre, elles gardaient la trace des travaux préparatoires à la rétrospective. Cela m'a permis de faire l'expérience de l'ampleur de l'œuvre produite, de m'imprégner de leur présence dans un ensemble maîtrisé. En tous, dix classeurs épais seront nécessaires : en tant que base papier, ces dix classeurs sont aussi une sauvegarde en cas d'accident de l'outil informatique – la

⁴¹⁴ Je cite ce texte dans le chapitre 14.

⁴¹⁵ Robert Fleck, *Deleuze schickt mich in die Bibliothek. Über Bücher und Menschen.*, 1^{re} éd., Hamburg, Philo Fine Arts, 2010.

⁴¹⁶ Performance avec Martin Wuttke à Neuhardenberg, 2006

constitution d'un fichier exhaustif des œuvres permet notamment de se prémunir des tentatives des faussaires.

4. Prendre soin du bureau Meese : faire l'hospitalité du lieu

Parmi les tâches qui font le quotidien de Mathilde, on compte d'abord la gestion du quotidien et des besoins immédiats de l'équipe, celle de certaines choses en rapport avec les œuvres – catalogues, classements variés d'archives. Ensuite, l'administration des demandes et des offres qui arrivent par emails et par téléphone ; enfin, le suivi des projets en cours, souvent en communication avec des partenaires extérieurs.

Mathilde s'occupe des opérations variées qu'impliquent la vie de l'équipe : commande de fournitures de bureau, réception des bouteilles d'eau minérale, courses de temps en temps au supermarché, relation avec la femme de ménage. La valeur créée ici est celle de l'hospitalité et d'un confort du travail commun. Toutes ces petites opérations rendent l'environnement de travail de l'équipe plus agréable : tout fonctionne, il y a toujours de quoi grignoter et se rafraichir à portée de la main, les locaux sont propres. Doris et Mathilde assument aussi la gestion des bâtiments et de tous les éléments logistiques de la réussite des invitations de Jonathan : réservations au restaurant, services de *catering*. Une autre partie de son activité concerne les déplacements des membres de l'équipe – elle s'occupe ainsi d'une partie de l'équipe du *Parsifal* : réservation des billets de train et autres transports, réservation des chambres d'hôtel. Au téléphone, elle est rapide et efficace. Elle a elle-même travaillé quelque temps sur une plateforme téléphonique et elle va à l'essentiel – tout comme dans sa communication écrite. Ces activités l'amènent à travailler au contact de différentes institutions : fournisseurs, sociétés de transports, mais aussi galeries, festivals, agences de presse – tout en restant en contact avec l'artiste et sa manager.

Chaussant ses gants blancs, Mathilde reçoit également des tâches au long cours qui impliquent un contact direct avec les œuvres. Sa formation en art est ici un atout important. Le classement et l'archivage des dessins datant d'avant l'emménagement prendront encore quelques années avant d'être menés entièrement, elle s'y met par période, m'entraînant plusieurs fois pour l'assister.

5. Préserver l'énergie de l'artiste : la gestion des interviews

La gestion des interviews est une tâche importante pour le bureau : les nombreuses demandes sont filtrées par l'équipe. Les décisions sont prises en accord avec l'artiste, selon leur valeur en fonction des coûts estimés – en temps et en énergie. Les réponses à ces courriels, signes envoyés vers l'extérieur émanant du bureau Meese, sont aussi souvent élaborées ensemble.

Meese arrive en milieu d'après-midi au bureau, il s'assied sur une chaise, plus ou moins discrètement, chahute carrément si Stephan est dans la pièce, répond aux demandes de Mathilde lorsqu'elle a besoin de régler une question avec lui. Je reprends dans mes notes cette scène datée du 17 octobre 2014 : je suis à ma place habituelle, assis au bureau en face de Mathilde. Jonathan arrive dans le bureau, tire une chaise à roulettes et s'installe à côté de Mathilde. « Alors qu'est-ce qu'on fait pour l'École des Beaux-Arts de Hambourg ? » Mathilde a reçu des précisions : Jonathan est invité à parler à la HfBK, mais il n'avait pas lu que c'était à la cantine ! Il n'a pas envie de se retrouver devant un public libre d'étudiants – surtout pas devant les étudiants de sa propre université, dit-il. Il s'imagine déjà que le directeur et les professeurs viendront faire « coucou » – la pensée lui est par trop pénible. Mathilde : « On peut proposer de le faire autre part ? » Jonathan hésite – le souci est que l'évènement s'appelle « À la Cantine avec... » [« *In der Mensa mit* »].⁴¹⁷ Du coup, il propose de faire un « *fake* », et d'installer une fausse cantine pour l'entretien, ce qui déclenche nos rires. Je lui propose « on peut le faire sur Skype ? » Bonne idée, on pourrait le faire comme ça, devant un écran bleu. Mathilde commence à écrire le mail, sans tenir compte évidemment de ces dernières propositions fantaisistes – elle sait séparer le monde fantaisiste de l'artiste avec celui des relations presse. Ou alors on le fait devant des poupées ? On rit, Mathilde ajoute une ligne à l'email. Jonathan : non, décidément ce n'est pas possible, dans la cantine : « dit simplement que j'ai la phobie des cantines ». Ce trait d'humour passera dans le message qui sera envoyé au journaliste : il cadre avec le personnage Meese.

Les entretiens avec la presse, à l'atelier ou en dehors, sont également supervisés par l'équipe : le temps imparti ne doit pas être dépassé. L'artiste se laisse facilement prendre à son propre jeu et, s'il n'est pas interrompu, il sort épuisé de ces séances qui se transforment

⁴¹⁷ Colonne dans le magazine *Zeit Campus*.

systematiquement en performance. Les visites d'atelier sont également accordées avec parcimonie, l'artiste traitant chaque visiteur avec les mêmes égards, ce qui lui prend un temps et une énergie considérable. Il arrive donc que certaines demandes ne parviennent pas du tout à l'artiste : l'équipe joue le rôle de filtre, ménageant un espace dans lequel celui-ci peut se concentrer, au moins par intermittence, sur la production. L'équipe est, en effet, en charge de la gestion de l'énergie de l'artiste, précisément parce que la transformation de son temps et de son énergie en diverses valeurs – notamment artistique, mais aussi en particulier économique – ne se fait pas de manière intuitive.

6. Ménager les autographes

Il existe une autre sorte de requête récurrente du public dont l'équipe se méfie parce qu'elle peut se révéler à la fois gourmande de temps et d'énergie pour Meese, mais aussi parce qu'elle constitue une fuite de valeur : les demandes d'autographes, qui dissimulent souvent des abus faits à la gentillesse de l'artiste.

Prenons un autre extrait de carnet de terrain : à son ordinateur, Mathilde passe une partie de la matinée au téléphone avec divers interlocuteurs, partenaires et fournisseurs, réagissant au flux continu se déversant dans sa messagerie professionnelle. Elle pense souvent à voix haute au bureau, me fait partager les événements marquants de la lecture des emails. Ce matin, c'est une lettre d'admirateur qui requiert de Jonathan une dédicace, « pour une amie » qui aime bien son travail et qui serait en rémission d'une longue maladie. Elle lit le mail à voix haute, fort bien écrit, qui termine avec un encouragement à Jonathan, « puisse-il continuer à tendre le miroir à notre monde ». Elle se tourne alors vers moi : « C'est bien joli, mais comment peut-on savoir que ce n'est pas quelqu'un qui veut obtenir des autographes afin de les vendre sur eBay ? » Je propose : « on peut peut-être se fier à son sentiment ? » C'est ce que je pensais au début me dit-elle, mais j'ai appris à mieux voir à travers ce genre de lettre. « Et comment les gens peuvent-ils penser que Jonathan n'a pas autre chose à faire que de répondre aux demandes des uns et des autres ? » Il y a d'ailleurs des professionnels : on les voit arriver lors des vernissages avec une pile de photo et de papiers de différentes couleurs, avec les feutres assortis. Frau Thompson témoigne d'avoir dû faire partir une personne qui était venue frapper à la porte de l'artiste avec trois toiles vierges pour demander « des autographes ». Les dédicaces se retrouvent alors en vente sur Internet. Cela met régulièrement Brigitte en colère : « Mais que demandent ces gens ? »

Il s'agit de rationaliser cette sortie incontrôlée d'œuvres qui ont une valeur marchande. Finalement, une solution sera trouvée et rappelée à l'artiste au cours de différentes réunions de travail : il lui est « interdit » de faire des dédicaces, puisqu'il se plaint du temps et de l'énergie que ça lui prend. Certaines demandes, celles des collectionneurs et des proches, sont évidemment faites sans discussion. L'artiste se plaint des difficultés à refuser : « Essayez-vous même de refuser », explose-t-il en réunion d'équipe. « Une maman et sa fille qui lui demandent si gentiment dans la rue, c'est impossible de dire non ! » Mais le processus est néanmoins formalisé : il n'a « plus le droit » de renvoyer signés les divers supports qu'il reçoit chaque semaine de ses « admirateurs ». Les livres uniquement seront dédicacés, ainsi que des images au format carte postale imprimées en grandes séries pour cet usage.

Cependant, les chasseurs d'autographes à l'affût parviennent souvent à leurs fins. J'ai eu l'occasion de les voir à l'œuvre lors du spectacle *Mondparsifal* à Berlin en octobre 2017. L'un d'entre eux repère l'artiste alors que nous sortons déjeuner. Au moment de rentrer dans le restaurant asiatique, nous entendons un cri un peu étouffé. « Herr Meese, s'il vous plait ! » Le jeune homme court, intercepte l'artiste, il a le souffle court. Il répète : « Herr Meese, s'il vous plait ». Il tend une feuille de papier – il a toute une liasse à la main. Il a déjà appelé ses comparses, qui arrivent eux aussi en courant, transpirant, haletant. Ils se tiennent autour de lui fascinés – mais sont-ils fascinés par lui ou par la perspective de la manne qu'ils sont venus recueillir, celle de la célébrité ? Jonathan nous enjoint de rentrer pour nous installer à table. Jan est amer : « Regardez-les, ils sont aux abois, ils savent combien cela rapporte, mille euros par dessin⁴¹⁸. » Il a souvent assisté à ce manège : « Ils savent aussi ce qui est le plus demandé, autographe sur papier noir au feutre rouge, autoportraits, portraits qui donnent lieu à un dessin typique de l'artiste, fait rapidement mais néanmoins par la main de l'artiste. Heureusement pour eux que Doris n'est pas là, elle est beaucoup plus tranchante à ce sujet. » Meese leur signera six autographes chacun, il continue à sourire et à se soumettre docilement à leurs demandes. On sent cependant que ce n'est plus entièrement de gaieté de cœur. Il est fatigué, stressé par la production. Il se soumet néanmoins encore à une séance photo. Il entre dans le restaurant après presque un quart d'heure. Henning compatit. Et lui demande comment il gère la revente de ces autographes. Jonathan dit qu'il écrit toujours leur prénom en grand, pour bien

⁴¹⁸ Les prix que j'ai constaté en 2018 pour des articles similaires sur la plateforme de vente en ligne tournaient plutôt autour de quelques centaines d'euros.

montrer qu'il s'agit d'un autographe et non d'un dessin – œuvre d'art ayant une valeur marchande bien supérieure. Les chasseurs d'autographes lui demandent aussi des noms pour leurs clients habitués : cette fois-ci, ça a été « pour Steve ». Il leur accorde le bénéfice du doute : ils sont au moins à moitié sincères... Mais tout de même, les dessins se retrouvent « sur eBay ». Deux jours plus tard, ils reviendront à la charge, s'infiltrant dans le théâtre après la première représentation.

IV — L'ÉQUIPE ET SES TERRITOIRES DE VALEURS

Une gestion attentive est nécessaire afin de concilier les différents aspects de cette production de valeur : plus directement économique – avec la production de tableaux, plus rarement de dessins, de gravures ou de sculptures –, plus indirectement avec le travail de communication et de diffusion de son image et de celle de ses œuvres – avec le montage d'exposition, d'installations, les entretiens à la presse et la relation avec les collectionneurs, visite d'atelier, etc. De manière encore plus lointaine, on compte les projets en relation avec le théâtre, ou d'autres plus petits projets acceptés par bienveillance et pour soutenir des proches, la réponse aux demandes des fans, ou encore le travail autour du site web avec Jan. La production de valeur artistique, la valorisation de l'activité de l'artiste, prend donc des aspects variés mais qu'il s'agit de garder en ligne avec les nécessités du monde marchand. Il s'agit aussi de garder une atmosphère propice à la production artistique de l'artiste, dans laquelle celui-ci se sente à son aise – mais qu'il ressente également les nécessités pressantes de la production.

Certains conflits couvent dans l'équipe au sujet de la priorité à donner aux différents aspects du travail de l'artiste. D'une manière générale, les femmes – Brigitte, Doris et Mathilde – sont là pour maintenir l'ordre et rappeler le groupe aux réalités pragmatiques, celles d'un monde dans lequel l'angoisse du marché est parfois tangible. Elles s'assurent également, et Doris en particulier, que certains formats et exigences sont respectés tant dans les œuvres que dans les projets engagés par l'artiste. Les hommes en revanche – Jan et Stephan – participent et soutiennent en règle générale des activités moins directement productives économiquement : Jan pour les œuvres photographiques et vidéos « de propagande » – selon ses propres termes, nous allons y revenir – qui sont régulièrement postées sur le site, Stephan pour les installations.

Cette division des tâches n'est cependant pas si stricte : Jan a officiellement pour mission principale le travail de photographie des tableaux lorsqu'ils sont produits avant leur expédition (souvent encore humides ou à peine secs). Pour sa part, Stephan est en charge de l'atelier, et donc gère le flux des toiles et des divers matériaux – assisté parfois de Brigitte. Il facilite ainsi la production de l'artiste, et il gère également les expéditions et les retours d'œuvres. Et lorsque Jonathan monte une installation de grande taille, c'est souvent toute l'équipe qui met la main à l'ouvrage, chacun révélant alors sa maîtrise des codes qui font les œuvres de l'artiste – comme nous allons le voir au chapitre suivant. Doris me l'avait annoncé au cours du premier entretien, l'équipe est non seulement fortement impliquée, mais au-delà des différends qui apparaissent de manière récurrente sur les territoires des uns et des autres, une forte estime mutuelle règne quant aux compétences professionnelles des différents membres de l'équipe. Cependant, chacun veille jalousement sur le territoire et la liberté qu'ils se sont bâtis au cours des années. Mathilde, arrivée la dernière, et plus jeune d'une bonne dizaine d'années que les trois collaborateurs principaux de l'artiste, découvre au fur et à mesure les limites de ces zones chèrement défendues.

Doris apparaît ainsi systématiquement dans la conversation dès que les enjeux deviennent importants. Mathilde voudrait qu'on lui confie des tâches avec plus de responsabilités. Cependant, Doris, avec son expérience, sa formation en histoire de l'art, mais aussi avec les compétences sociales et son style personnel, à la fois distinctif et conforme aux exigences de ses interlocuteurs, assure un rôle difficile à partager. Mathilde est consciente de l'effort que nécessiterait cette transformation, dont Doris parle à l'occasion lorsqu'elle évoque son parcours professionnel : se rendre à plusieurs vernissages par semaine, se faire de nouvelles relations et les entretenir, savoir se montrer, se mettre en valeur – une certaine valeur que Mathilde n'a pas le souhait de remplir, parce qu'elle entre en conflit avec d'autres valeurs personnelles – idéaux d'indépendance et d'émancipation.

Mathilde voudrait aussi se développer dans une autre direction, celle de la gestion de l'atelier et de l'assistance artistique auprès de l'artiste : pour l'instant, Stephan est le seul à connaître les méandres des stocks, et la position des objets variés stockés sur plusieurs centaines de mètres carrés. Au cours de l'année 2015, elle demande plus de logique dans cette gestion, de manière à permettre un inventaire des pièces en bonne et due forme. Elle se pare d'un argument terre-à-terre pour monter à l'assaut des défenses de Stephan – qu'elle décrit comme épidermiques et douloureuses, ne voulant pas se défaire de son territoire. La place de

l'assistant d'atelier est devenue critique : que se passerait-il si Stephan tombait malade ? Certes, ce dernier fait preuve d'une capacité de travail hors-norme, cumulant la gestion d'un lieu d'art et de musique avec ses tâches quotidiennes très prenantes de l'atelier ; certes, il ne prend pas facilement des vacances. Mathilde dit se méfier de cette invincibilité. Elle propose donc l'invention d'un système logique qui permette à chacun des objets en stock de recevoir un numéro d'identification associé à une base de données, qui lui permettrait d'être localisé lorsqu'il est recherché. Pour l'instant, « tout est dans la tête de Stephan ». Cependant, cela n'est pas facile, et le projet sera indéfiniment repoussé. C'est du domaine de l'assistant d'atelier dont il est question, ainsi que de la part importante qu'il a dans le processus de sélection des matériaux pour les installations. Il est difficile pour Stephan de laisser cette indépendance lui échapper – ainsi peut-être que le rôle enviable que celle-ci lui confère dans la production de valeur, à la fois artistique et économique.

1. L'atmosphère préservée de l'atelier Meese

« Protéger l'autre de Jonathan » : cette expression est revenue plusieurs fois aux lèvres de Mathilde pour désigner ce qu'elle perçoit comme une tâche essentielle des membres de l'équipe de l'artiste. Cependant leur mission ne consiste pas tant à parer à toute approche qu'à garder le phénomène vivant : il s'agit d'aménager l'environnement de l'artiste pour qu'il « s'y mette naturellement », selon une autre de ses expressions. Comme le dit finement Brigitte Meese, la mère de l'artiste, nous sommes tous ici, y compris elle, des *Heinzelmännchen*. Ces petits lutins avaient, selon la légende populaire de Cologne, passé un pacte tacite avec les humains : ils s'occuperaient durant chaque nuit de toutes les tâches ménagères, tant qu'aucun humain ne tenterait de les apercevoir... L'environnement humain et matériel de Jonathan Meese est ainsi entretenu discrètement, d'une manière si spontanée que les efforts de l'équipe passent presque inaperçus aux yeux de l'artiste. À l'atelier, Brigitte range et étiquette les fournitures, afin que le peintre les ait immédiatement sous la main quand il les cherche. Elle mélange même les tubes de peinture neufs avec ceux qui sont à moitié vides, de manière à ce que Jonathan Meese finisse d'utiliser les produits qu'il entame. Elle aménage ici aussi d'autres matériaux pour les proposer à la transformation : elle classe et trie les objets amassés en permanence par son fils qui entreront dans les collages et autres installations, tout en parant à l'engorgement en éliminant furtivement la part qui lui semble superflue. De même, Stephan garde en réserve des matériaux dont il sait qu'ils relanceront l'énergie du peintre, qu'il récupère ou achète, offrant ainsi régulièrement du combustible au phénomène. Lorsqu'il y a une baisse

de régime, ils ont « un truc qui marche à tous les coups » : ils l’emmènent faire des emplettes au magasin de fournitures. Brigitte arbitre les décisions d’achat, son fils remplit le chariot. Au retour, il s’y remet avec une nouvelle ferveur. Les toiles elles-mêmes ont un rôle dans le déclenchement de l’action : les canevas noirs par exemple, dont Stephan fait régulièrement des stocks auprès d’un fournisseur à l’étranger, « font sortir » des images particulièrement réussies. Mais plus encore, la surface d’inscription que composent les toiles adossées ou étalées par terre tout autour dans l’atelier, est entretenue avec soin par Stephan. Les toiles qui sont arrêtées dans leur croissance sont mises de côté pour les « remettre plus tard dans les pattes de Jonathan ». Celles qui sont signées sont retirées rapidement pour les mettre à sécher, remplacées par d’autres. Certaines toiles inachevées restent également, même si elles n’avancent plus. On m’explique qu’elles fournissent une ambiance, une atmosphère d’atelier à laquelle les visiteurs – mais également l’artiste – sont sensibles. Elles font également un décor adéquat pour les photographies : une présence indicielle de « l’Art ».

Le rôle du bureau Meese consiste à gérer le flux de communications et de transactions généré par l’artiste, tout en ménageant à celui-ci un espace protégé et entretenu. Une attention pointilleuse est consacrée notamment à limiter l’accès à l’enceinte de l’atelier, mission rendue difficile par la présence de plusieurs locataires dans une dépendance du bâtiment et par la traversée régulière de la cour par des véhicules d’un service de la ville. L’équipe gère avec l’artiste sa relation avec les institutions et les personnes, galeries, collectionneurs et musées, ainsi que sa relation avec les choses, celles qu’il possède et celles qu’il produit. De manière cohérente avec son attitude obéissante envers les contingences générales de l’existence lorsqu’il pratique son art, « Jonathan ne dit jamais non », m’a-t-on expliqué à mon arrivée : son enthousiasme et son énergie entraînent le collectif dans une course incessante. Cependant, face à l’ampleur de sa réputation, il est important pour Doris et son assistante Mathilde de filtrer l’afflux continu de demandes qui arrivent par courrier, email ou par téléphone. Elles sélectionnent avec lui les connexions les plus adéquates selon divers critères : d’abord celles qui sont « importantes », qui procureront à l’avenir d’autres opportunités ; mais également et surtout celles qui « passent » avec l’artiste, là où il se sentira bien et où il sera correctement traité, qui pourront potentiellement renouveler ou continuer la présence de l’Art en accueillant les attitudes qui lui correspondent. Il s’agit de lui épargner un maximum de préoccupations ; dans un même temps, il s’agit de le placer en position de devoir produire : « il fonctionne mieux sous stress », me disent-elles également. Ainsi chacun des membres de l’équipe joue son rôle pour maintenir l’équilibre fragile du dispositif nécessaire à la continuation de l’expérience, la

continuation de la production de valeur particulière que représente « l'Art de Jonathan Meese », s'en remettant toujours au cas par cas, aux circonstances et aux situations.

Jonathan Meese, toujours paré à la plaisanterie, semble toujours de bonne humeur. Son rire tonitruant résonne souvent dans tout le bâtiment. Jan témoigne : « Impossible de se disputer dans son entourage. Il parvient à faire travailler ensemble des personnes très différentes, c'est une grande force. » Le maintien d'une ambiance propice au jeu, au bureau comme à l'atelier, est une composante essentielle de ce travail d'équipe. La communication avec ses assistants Stephan et Jan semble en effet se réduire à une suite échevelée, toujours bon enfant, de *private jokes*, de références incompréhensibles, de traits d'humour scatologique, de réinterprétations ânonnées de tubes des années 1980 ou 1990 et de grimaces diverses. Une atmosphère difficile à concilier avec la vie de bureau à laquelle aspirent les collaboratrices souvent débordées : « ce sont de vrais gamins quand ils sont ensemble », me disent alternativement Mathilde, Doris et Brigitte, qui se prêtent néanmoins de temps en temps à leurs jeux.

Laissez-moi illustrer la teneur de ces échanges ludiques par une autre anecdote ethnographique. Soirée d'automne, il grêle violemment dehors. Jonathan faisant une entrée tonitruante dans le bureau en chantant avec entrain, « *It's raining dicks* », version personnelle du morceau de musique dance : *It's raining men*⁴¹⁹. Il s'interrompt pour nous saluer, il nous embrasse chacun notre tour avec affection, puis reprend avec Stephan « *It's raining Twidels* », variation germanique improvisée de la chanson. Mathilde répond à mon regard interrogateur, elle traduit : « *Twidel* » ça veut dire « zizi ». Alors elle-même interprète le même air en français. Cela nous fait penser au dernier tube du chanteur créole Franky Vincent. Nous cherchons ensemble le vidéo-clip sur Internet de *Tu veux mon zizi*⁴²⁰, que nous montrons à Jonathan. Il dit beaucoup aimer, et il note sur une feuille le nom du musicien.

Si ces interactions me paraissent anecdotiques au début, je prends rapidement la mesure de l'importance de ces moments dans le mode de production de l'artiste. En effet, les jeux verbaux de cet ordre, auxquels se livre perpétuellement Jonathan avec ses collaborateurs comme avec certains visiteurs qui entrent dans la danse, aussi triviaux qu'ils puissent paraître, fournissent la base des énoncés qui sont inscrits dans les œuvres, font leurs titres et ceux des événements

⁴¹⁹ Chanson écrite par Paul Jabara et Paul Shaffer, interprétée en 1982 par Martha Wash et Izora Armstead du groupe The Weather Girls, dans l'album *Success*, Columbia Records.

⁴²⁰ Franky Vincent, 2009, Universal Music.

auxquelles elles sont présentées, donnent matière aux discours et aux manifestes... sans oublier la production du site web, issu d'un échange permanent entre l'artiste et son photographe-caméraman-infographiste. Jonathan Meese est également doué d'une bonne écoute : il est curieux et avenant avec chacun, ouvert et attentif aux apports volontaires et involontaires de ses collaborateurs. Ma propre expérience est assez parlante : en tant que germanophone non natif, je suis naturellement amené à proférer des expressions légèrement décalées – voire carrément hors cadre – dans le cours ordinaire de la conversation. Or j'ai pu assister à l'exploitation instantanée de la contingence inexorable de mes propres « traductions infidèles », notées quelque part ou même insérées directement dans le titre d'une exposition par l'artiste. Alors que je lui demandais ingénument si tout allait bien, si « tout était sous contrôle », il me répondit que oui, « *Alles unter Kontrolle* », et il dicte immédiatement à Mathilde ce titre pour son intervention dans un évènement sur le thème de l'art de l'enfance – titre qui fut changé ensuite, probablement sur le même mode. Selon mon expérience de nouveau collaborateur immigré, j'ai ressenti la confiance que ce type particulier de considération procure dans la relation : tout est permis pour s'exprimer, tant que cela concourt à entretenir une ambiance agréable et spontanée. Il n'y a pas besoin d'être amusant non plus : il suffit d'être là, de respecter les personnes et les choses, d'être prêt à suivre les autres membres de l'équipe dans ce savoir-vivre partagé, encouragé par les petites attentions de Brigitte. Certes, des tensions liées aux impératifs de production, aux inévitables désaccords entre les personnes ou encore suite aux évènements médiatiques dans lesquels l'artiste est impliqué se laissent parfois sentir. La priorité semble toujours cependant rester la même : préserver « l'espace de l'Art », c'est-à-dire maintenir autour de cette personne centrale l'atmosphère la plus adéquate afin que « l'Art de Jonathan Meese » se rende, encore et à nouveau, disponible là où l'équipe, la galerie, le collectionneur ou le musée, en ont besoin pour continuer leur tâche de valorisation.

2. La comptable de Jonathan Meese

J'ai été annoncé par Mathilde auprès de Frau Thompson. Elle est la comptable de l'entreprise Jonathan Meese depuis bientôt six ans. Elle m'accueille à la porte du bureau, qui reste toujours grande ouverte, semble-t-il, pour lui faire de l'air. La pièce est claire mais un peu exigüe. Son bureau est à l'entrée, elle le partageait avec Doris jusque très récemment. Après cette pièce, une petite salle de réunion qui sert notamment pour les réunions mensuelles avec les collaborateurs. Puis une petite cuisine avec, à la fenêtre, une table qui chaque matin

accueille le petit déjeuner de la famille Meese, deux chaises en bois se font face. Et pour finir, le bureau de Jan Bauer : « son antre » me dit Frau Thompson. Lui et Jonathan sont très bruyants quand ils sont ensemble. Un grand écran, une petite dizaine de disques durs externes, des enceintes qui diffusent de la musique ou le son des vidéos qu'il monte régulièrement pour la chaîne YouTube de l'artiste.

Ils ne sont pas là aujourd'hui, ils sont encore en déplacement à Cologne, où ils ont rencontré Werner Spies, un célèbre historien d'art⁴²¹. Frau Thompson me montre l'article qui relate l'entretien, qu'elle vient d'imprimer depuis Internet. Elle ne connaît rien à l'art, dit-elle : elle ne saurait pas dire si cette toile qu'on a devant les yeux est belle ni si elle est bonne. Peut-être qu'elle se dit de temps en temps qu'un de ses enfants aurait pu dessiner la même chose, en particulier quand elle voit des Barbie engluées sur ces toiles, ou d'autres collages aussi enfantins, elle se dit qu'elle aurait peut-être eu la même idée et qu'elle aurait pu vendre ça très cher. Bref, elle n'y connaît pas grand-chose mais elle respecte.

Elle a travaillé pendant longtemps pour un patron qu'elle détestait. Ironie du sort, c'était sous l'autorité d'un autre peintre – en bâtiment celui-là – qu'elle a tant souffert avant de retrouver chez Meese la joie d'une équipe de collègues aimables. Elle me raconte en détail son arrivée au bureau, elle avait recherché « Meese » sur Google quand on lui avait proposé le travail, et elle l'avait trouvé un peu trop cinglé à son goût : « Plutôt travailler pour un fou que pour un cinglé », s'était-elle dit au départ. Mais la pression au travail devenant trop intense, elle accepte la proposition faite par l'entremise d'une conseillère fiscale. Elle est très surprise en faisant la connaissance de Jonathan : « Il est si timide ! Il avait peur de moi ! » Frau Thompson adore les chiffres, son activité professionnelle lui procure un vrai plaisir : elle se présente comme une authentique passionnée de son métier. « Excel est le meilleur programme qui ait jamais été créé », dit-elle. Une passion qu'elle a su transmettre à Jan, le photographe qui partage les locaux avec elle. « Il s'y est mis aussi, maintenant il sait faire beaucoup plus de choses que moi à force d'expérimenter ».

Elle s'étonne encore de la quantité de travail qu'une seule personne peut générer. Elle ne s'y attendait pas, elle pensait qu'un peintre vendait quelques toiles de temps en temps. Mais

⁴²¹ Werner Spies fut notamment le commissaire d'exposition de Pablo Picasso. Il invite Jonathan Meese à l'occasion de la publication de son autobiographie le 19/03/14 à Cologne lors du festival de littérature.

l'activité s'est beaucoup intensifiée : chaque mois, elle fait plus de trois cents écritures dans les comptes. Une activité si intense qu'elle a « peur de prendre des vacances », et qu'elle désigne encore ça et là des restes de piles de documents qui témoignent de retards qu'elle n'a pas encore réussi à combler depuis son retour de deux jours de congé. Ne serait-ce que les factures de ventes des œuvres : auparavant la galerie centralisait les ventes et faisait une grosse facture chaque mois. Aujourd'hui, les ventes, dont Doris s'occupe en grande partie, sont éclatées sur différents documents. Certaines partent à l'étranger, on doit faire très attention à la manière dont tout cela est déclaré. Et c'est d'ailleurs sa préoccupation principale : la peur que la tendance actuelle à parer au plus pressé ne lui permette pas de faire le travail parfait nécessaire à une affaire comme celle-ci. Travailler pour un personnage public n'est pas de toute tranquillité. Le dernier contrôle fiscal s'est néanmoins passé à merveille. Mais quelle activité frénétique : Meese est une vraie entreprise ! « Personne ne peut s'imaginer tout ce que ça génère comme écriture ». Elle a demandé une assistante, quelqu'un va venir l'aider trois heures par jour pour rendre les comptes à nouveau aussi parfaits qu'ils devraient être. En rentrant, Mathilde me confirme que Frau Thompson est absolument débordée : rien que les emplettes de livres sur Amazon ont généré soixante factures, juste la veille de son départ en vacances, ce qui a provoqué de récentes mises au point. Là aussi, Jonathan fait face à des exigences de la part de ses collaborateurs. Elle m'a également posé des questions sur mon avenir. Je la sens gentille et intéressée par l'autre. Mathilde a une bonne relation de travail avec elle ; elle assiste, souvent silencieuse, aux réunions d'équipe.

3. Le territoire du photographe Jan Bauer : le côté obscur de la force Meese ?

Le photographe Jan Bauer, s'il cultive une réelle indépendance, est pris entre les activités ordinaires de l'atelier – photographier les œuvres, fournir rapidement les images retravaillées aux partenaires marchands et institutionnels – et celles qu'il dédie au site web ainsi qu'aux vidéoperformances enregistrées à l'atelier. Or cette part de l'œuvre de Meese n'est pas cautionnée entièrement par la manager Doris ni par Mathilde. Elles n'apprécient pas toujours l'esthétique de ce travail – et les retombées de cette coûteuse activité sont difficiles à mesurer, et elles renforcent la dimension radicale du personnage Meese. En outre, celle-ci alimente

certaines activités dans lesquelles l'artiste investit une énergie considérable, et ralentit la production des œuvres plus conventionnelles, prévues pour les prochaines expositions.

10 avril 2014. Jan m'a donné rendez-vous à quatorze heures, dans son bureau au domicile de l'artiste. Frau Thompson m'accueille en me lançant un grand « bonjour », le seul mot en français qu'elle connaisse – « c'est tout », dit-elle, espiègle. Je remarque en arrivant un colis à côté de la presse du jour : une caisse contenant le *Dienstbuch* 2013. Le *Dienstbuch* est la version papier du site Internet que Jan Bauer crée avec Jonathan, un rapport annuel envoyé aux amis et aux soutiens de l'artiste. J'en prends un exemplaire et j'entre dans le bureau de Jan. Il semble content de me voir, il me salue cordialement, me serrant la main. Je sais que Jan parle toujours avec passion du travail de son employeur et ami Jonathan. C'est un homme grand, flegmatique, aux yeux bleus, joueur de tennis à ses heures perdues. Il s'habille avec une certaine élégance. Quand il n'est pas en déplacement avec l'artiste ou en train de photographier les œuvres à l'atelier, il travaille dans son petit bureau face à un immense écran, en buvant du thé vert au citron et en écoutant de la musique douce. Il me souhaite la bienvenue dans son « antre d'enfer » – il s'y active en compagnie de Jonathan à la « propagande », le mode de diffusion sophistiqué de l'œuvre. Il a un peu moins à faire aujourd'hui, c'est une chance, mais il a toujours des journées bien remplies. Il est en train de traiter numériquement des œuvres imprimées : il s'agit d'un motif que j'ai déjà vu imprimé, vingt sérigraphies qu'il a numérisées et photographiées. Jan « nettoie » les photographies sur son outil informatique avant de les envoyer à la galerie. Il dit accorder beaucoup d'importance à ce travail exhaustif.

Nous ouvrons ensemble le *Dienstbuch*, qui servira de support à notre entretien. Nous regardons ensemble les images de l'exposition à Salzbourg, au montage de laquelle j'ai participé⁴²². Il trouve ça étonnant que le catalogue soit toujours finalisé avant l'évènement : aucune grâce n'est rendue au travail des commissaires d'expositions ! Avec ses images, il rend compte de l'accrochage. Il ne comprend pas qu'un livre ne soit pas consacré à chaque exposition, ou que le catalogue ne prenne pas l'évènement lui-même en compte. Par ses photographies, il rend compte de ces évènements. Je lui dis que moi aussi je rends compte que j'ai pris des notes et que je vais m'employer à décrire ce qui s'y passe. Mais ça ne l'intéresse pas beaucoup : il faut dire que son travail est en prise directe avec l'action de l'artiste, et sur l'échelle de la valorisation du travail de l'artiste – ce qui l'intéresse principalement, nous allons

⁴²² MALERMEESE, *MEESEMALER*, Musée des Modernes, Salzbourg, 2013

le voir – son travail est autrement plus important que le mien. Il m’a vu sur le terrain avec mon appareil et me dit que lui aussi il prend des photos d’ambiance. Il me montre une scène de foule, par exemple, qui rend compte de la fréquentation de l’évènement en question – et la magnifie par un cadrage étudié. Ce travail de reporter interne à l’équipe, mené en permanence en collaboration avec l’artiste, le rend particulièrement central dans la constitution d’un espace esthétique propre à Jonathan Meese, participant à la valorisation de l’action de l’artiste.

Le temps du photographe est partagé entre le traitement des images d’archives qu’il prend de toutes les œuvres de Jonathan, les moments où il va photographier, le site web également. Chaque œuvre est photographiée avec soin, plusieurs fois avec différentes expositions pour être sûr d’avoir le bon cliché. Pour certaines pièces, notamment pour les installations, c’est en combinant des photos exposées avec différentes valeurs – en « HDR⁴²³ » – qu’il pourra obtenir le meilleur résultat. Il garde les différents clichés, chacune des photos est archivée et numérotée. Il m’explique que pour lui, la date du cliché est plus importante que le numéro de l’œuvre : la même œuvre pourrait être photographiée plusieurs fois, et ces images doivent être distinguées, ce ne sont pas les mêmes. Les œuvres de Jonathan « travaillent » beaucoup : au bout de quelques années, les couleurs auront déjà changé. Ne serait-ce que par le séchage : certaines œuvres sont photographiées encore humides, la peinture est fraîche, même détrempeée par endroits. Ces zones auront une teinte différente sur les photographies qui seront prises quand la peinture sera sèche. En particulier les tons noirs, et les endroits où Jonathan a déposé des paquets de peinture sur la toile, créant des reliefs. Il a constitué un outil séparé du logiciel de l’atelier, afin de gérer à sa guise cette masse de données qu’il souhaite conserver. Il a pour cela des raisons qui vont au-delà de son propre travail : un historien de l’art aurait besoin de ce surplus d’information, me dit-il. Certains ont « du mal à comprendre que l’image que nous avons à l’écran n’est pas le tableau lui-même mais une photographie du tableau, et que celle-ci doit être traitée comme un cliché. » Il parle de sauver le travail pour plus tard, il pense à long terme, il travaille « pour la postérité » [« *Nachleben* »] : aux historiens de l’art qui viendront après nous, aux « spécialistes ».

J’oriente la conversation vers la production du site web de Jonathan Meese, qu’il a entièrement conçu et dont il alimente le blog. Jan sort alors son téléphone de sa poche et il fait

⁴²³ Procédé photographique dans lequel plusieurs images exposées avec différentes valeurs sont superposées de manière sélective selon les différentes zones d’éclairage de façon à donner à l’image finale un effet de clarté et de haute luminosité sur l’ensemble des champs, améliorant notamment la vivacité des couleurs.

dérouler devant moi l'image du site web. « Les trucs comme ça ne m'intéressent pas », dit-il en désignant son ordinateur de bureau. « Le site est fait pour être affiché sur mobile. Il n'y a pas de lignes fines, tout cela est assez « grossier », c'est vraiment fait pour être affiché sur un écran portable. Selon cette logique, on doit pouvoir dérouler la page avec le pouce. Et nous avons tout sous les yeux, pas de liens qui pourraient « mourir plus tard » – ici aussi, Jan pense à la postérité. On constate que son analyse du média numérique en question est fine, pragmatique autant que technique. L'esthétique même de ces messages insérés directement dans l'image reçoit également une justification tactique : « Les gens téléchargeaient les photos pour les faire signer en séance d'autographes. Du coup maintenant qu'on a ces phrases incrustées dans les images, ça tue – “kill” – les images, on a plus besoin de les protéger, on ne peut rien faire avec ». Sur la couverture du livre, une image de la performance vidéo « de Noël », postée elle aussi sur le blog – le *Dienstbuch* est envoyé avec les vœux de nouvelle année aux collectionneurs et aux partenaires. Jan est également l'auteur de cette vidéo. Je lui dis – reprenant un commentaire de Mathilde – que cette vidéo est si longue que personne ne l'a jamais regardée en entier. « Oui c'est normal », me répond-il, « il y en a plein des comme ça ». « Énerver, énerver, énerver », « *Nerven nerven nerven* » : c'est selon lui un trait essentiel du travail de Jonathan. Toujours faire la même chose. « Il s'en fout de savoir si ça plait ou pas ». C'est comme ses manifestes, toujours une répétition, mais toujours avec une petite différence, une petite nouveauté superbe. Ce livre, à qui Jonathan va-t-il l'envoyer ? « Il va l'envoyer à des gens qu'il connaît. Il a toujours fait ça, faire des notes et coller des photos et les envoyer à des gens, qu'ils en fassent quelque chose ou pas n'a aucune importance pour lui. Une seule page sur le procès de 2013 se retrouve dans le livre⁴²⁴. Il me montre néanmoins sur son écran la totalité de la page qu'il avait créée sur le blog. Il a aussi intégré des phrases qu'a dites le procureur avec la même police, au même titre que les meilleures répliques de Jonathan, créant un dialogue dans lequel la justice légitime la démarche de l'artiste et relaie sa voix. Mais ça n'est pas possible d'utiliser l'image de ces personnes dans une publication, de toute façon. Il est fier du fait que les vidéos qui ont été produites comme pièces à conviction sont les mêmes qui ont joué pour sa défense, et qui l'ont innocenté ! C'est pour cela qu'il a incrusté une image de la vidéo de l'interview. Un film d'une heure trente sur différentes actions de l'artiste a été projeté, et mis en ligne sur son site officiel. La juge était stagiaire, encore en formation. Il me

⁴²⁴ En 2013, Jonathan Meese fait face à un second procès pour avoir utilisé le salut nazi lors d'un interview public, durant la documenta de Kassel, par le magazine *Spiegel*. Son intervention avait tourné à la performance, et elle a été interrompue par un jeune homme du public. Jonathan Meese a gagné le procès et a été innocenté au nom de la liberté d'expression en art. J'évoque cet événement plus en détail dans les chapitres 2, 10 et 11.

montre sur une image le juge qui était son chef durant le procès. Elle a décidé de ne pas suivre son influence, heureusement pour Jonathan. Pour les photos du blog, Jonathan fait toujours attention à ce que les photos ne gênent pas les gens qui s’y trouvent. Sur une des photos du procès : une personne, la greffière, apparaît entre deux personnes. « Rien que ça “tue” la photo, la rend inutilisable pour la diffusion : jamais Jonathan n’acceptera que cette personne se trouve prise dans la situation qu’il crée. Que pensera-t-elle ? » Évidemment, elle pourrait attaquer en justice pour utilisation de son image. Mais la première intention est plutôt de ne pas impliquer dans l’image une personne contre son gré. Du coup dans son travail de cadrage, Jan fait très attention à prendre des angles de vue dans lesquels il minimise la présence de ces personnes qu’on pourrait reconnaître. Il ajoute que cela ne s’applique pas aux audiences en grand nombre, comme en témoigne les photos de la performance de Mannheim, au Schillertheater, sur lesquelles Jonathan fait un salut nazi de trois quarts dos à la foule des spectateurs. Pour Jan, l’effet est réussi : « Il a le peuple avec lui ». Mais on ne reconnaît pas les gens, et c’est crucial pour pouvoir diffuser ensuite la photographie – sa diffusion est pensée dès la prise de vue.

Selon Jan, le site lui permet aujourd’hui de diffuser l’image et les actions de Meese. Grâce à lui, « l’homme rayonne », ⁴²⁵ il n’a pas besoin d’être partout, le moindre événement est retranscrit dans ces comptes-rendus, même s’il est en province devant vingt personnes, cela participe de son « rayonnement » : il y a toujours entre dix et quinze mille visiteurs sur la page, quelle que soit la taille de l’évènement. C’est cela l’objet du site, et celui de son travail. « Faire rayonner », augmenter l’existence et l’aura de Jonathan en diffusant ces œuvres « interactionnelles » que sont les performances. La production est prolifique, pour cela, pas besoin de tricher – c’est d’ailleurs beaucoup de travail pour lui de capter et de numériser tout le fruit de l’activité de l’artiste. Les manifestes par exemple – Meese arrive avec quarante-cinq pages qu’il a écrites dans le train, ou la nuit... avec des dessins, etc. Jan doit tout scanner et archiver. Il y en a d’ailleurs quelques-uns dans le livre. « Mais combien de place faudrait-il pour rendre compte de tout son travail ? », me demande-t-il, avec un grand geste et un effet rhétorique très réussi.

Jan est parfaitement familier du mode opératoire général de Jonathan. Comme nous le voyons dans cette description de son travail, et plus encore dans le chapitre suivant, le

⁴²⁵ « *Der Mensch strahlt aus* », nous allons retrouver ce vocabulaire dans le chapitre 11, consacré aux aspects atmosphériques des performances de l’artiste.

photographe participe largement du geste par lequel l'artiste étale son esthétique et sa « puissance d'art ». Il décrit efficacement les processus de production de l'artiste, dont il dit avoir beaucoup appris. Au travers d'exemples choisis et d'analyses élaborées, il expose à qui veut l'entendre le phénomène de la « dictature de l'Art » dans ses manifestations les plus concrètes. Proche de l'artiste, il assiste en permanence à ce type spécifique de « grâce » par laquelle l'artiste produit ses œuvres d'art, gommant par la même occasion les médiations qui font tenir le dispositif. Cette description fait la part belle à son expérience de collaborateur, et elle touche autant la production des œuvres elles-mêmes que celle des événements par lesquelles celles-ci sont exposées au public.

Le discours de Jan est travaillé, il coule tout seul. C'est le signe évident d'une pratique régulière et d'un engagement personnel important. On ne s'y trompe pas, Jan est un vrai professionnel de J. Meese, il sait décrypter les actions de l'artiste, et à ce titre il est sollicité par lui comme interlocuteur privilégié. À propos de Bayreuth par exemple. Avec Jan, Jonathan ne parle pas des détails mais des grandes questions : qui est Parsifal ? Quelle est la relation entre les personnages ? Qu'est-ce qu'on pourrait faire de grand, qu'est-ce qui pourrait marquer les esprits, qui pourrait devenir « iconique » de cet opéra, de cette œuvre ? Qu'est-ce qui pourrait être stupide, complètement stupide au contraire ? Il n'y a pas de hasard pour lequel Jan travaille dans la maison même de Meese, selon lui. « C'est un travail intime ». Ils parlent beaucoup tous les deux. Jan se fait rémunérer à hauteur de son investissement et de ses compétences, comme free-lance. De fait, il mise beaucoup sur le succès de l'artiste « à la postérité ». Il investit notamment dans des tableaux de l'artiste. Jan se considère aussi comme un manager de l'artiste, ce qui a provoqué dans le passé des disputes avec d'autres membres de l'équipe. J'ai assisté plusieurs fois à des séances de *feed-back* dans lesquelles Jan joue un rôle de coach – car l'artiste demande souvent à être rassuré, en particulier sur les performances auxquelles il vient de se livrer. Jan encourage certains aspects de l'esthétique de l'artiste, ou des moyens de valorisation qui ne cadre pas totalement avec ceux qui sont soutenus par Doris.

V — CONCLUSION

L'atmosphère du bureau Meese est l'objet d'un entretien attentif par les membres de l'équipe. Il y règne un climat général de bienveillance, même si le stress et autres difficultés liées à une surcharge de travail pèsent souvent sur le vécu quotidien des assistants. Ils et elles

apprécient dans l'ensemble les qualités sensibles de cet environnement de travail, mais l'artiste est néanmoins au centre de l'attention et c'est avant tout son confort qui est privilégié – il en va de sa productivité artistique et donc de la subsistance de tous.

Cependant, des liens privilégiés des différents membres de l'équipe dans leurs différents domaines réservés de l'atelier et du bureau leur confèrent des influences variables dans le dispositif, influences dont ils sont bien conscients. Les positions différentes des uns et des autres provoquent des conflits réguliers entre les autres personnes du bureau, conflits qui se reflètent sur l'importance à accorder aux divers médiums et aux diverses esthétiques déclinées par l'artiste – et donc sur la manière dont la valeur va être conférée à ses œuvres.

Les différends portent avant tout sur le processus de production, mais également sur la forme des productions de l'artiste : alors apparaissent non seulement dans les descriptions les divergences, mais aussi les variations selon lesquelles les collaborateurs contribuent au processus artistique, que cela soit par sélection ou par des jeux, passant les œuvres au crible des critères du marché de l'art. Or l'artiste joue de la diversité et de l'ambiguïté de ces critères : plusieurs canaux de distribution existent pour différents types de valeurs qui se manifestent dans les œuvres. Prenons un dernier cas particulièrement éclairant : selon Jan, ce sont « les choses que l'on ne choisit pas qui sont les meilleures ». Parmi les tableaux qui ne sont pas sélectionnés par Doris pour la galerie de Düsseldorf, ou encore celle de Vienne, certaines sont envoyées à Tim Van Laere, le galeriste d'Anvers. Tim s'entend bien avec Jonathan, sur un mode différent de celui avec lequel il communique avec ses autres galeristes. Elles étaient pourtant mises de côté par Doris et Stephan, considérées comme inachevées. Selon Jan, ce sont les œuvres qui plaisent le moins aujourd'hui qui resteront « à la postérité » – on retrouve là encore cette manière de faire reposer ailleurs la valeur de l'œuvre de l'artiste.

La valorisation des activités de l'artiste se produit de différentes manières : par le lieu de l'atelier, par la création et l'entretien d'une hospitalité, la négociation de son affabilité et de la réception de son image. Cependant, une valeur centrale apparaît comme centrale dans le discours de Jan, et pourtant si difficile à saisir : celle de « l'art » lui-même, et plus précisément « l'art de Jonathan Meese ». Dans le chapitre suivant, nous allons explorer ce territoire de l'artiste Meese lui-même, que nous avons vu apparaître jusqu'ici seulement en filigrane : le domaine de la « dictature de l'art ».

CHAPITRE 10

LAISSER LES CHOSES SE FAIRE ? LA PRÉSENCE DE L'ART EN DISCOURS ET EN PRATIQUE

Résumé :

Ce chapitre décrit l'artiste en action et montre comment celui-ci parvient à faire intervenir une « présence », celle de l'art, dans la production de ses œuvres. Il semblerait que les résultats obtenus ne sont effectivement plus de sa responsabilité d'être humain, mais uniquement celles de la figure et de la situation « Jonathan Meese », chargées de qualités spécifiques, et des êtres non humains mobilisés dans l'opération et agissant dans son « espace de l'art ». Nous poursuivrons avec une étude de cas, le récit du montage d'une installation présentée à Herford en 2014, dans la Ruhr. Ce montage est l'occasion de déployer d'autres références théoriques et de discuter le rôle des matériaux eux-mêmes dans cet espace de l'art.

I — INTRODUCTION

La description de l'environnement — matériel et humain — de l'atelier, nous a permis de donner un aperçu de l'agencement singulier par lequel l'action de l'artiste est rendue possible. Nous allons voir maintenant plus précisément comment la présence de « l'Art » est entretenue par l'artiste et son équipe : d'abord à travers une expérimentation perpétuelle qui confirme à chaque coup ses résultats, simplement grâce à la continuation de son mouvement ; ensuite par l'élaboration des récits qui fondent la légitimité de cette esthétique et ce mode d'action.

Dans ses performances et dans ses manifestes, mais aussi à travers ses œuvres picturales ou ses installations, l'artiste investit des efforts considérables pour expliciter son expérience de création. Il décrit celle-ci comme une soumission à la volonté d'une extériorité, un être qui le dépasse. Il appelle cette entité extérieure par le terme générique « Art ». Pour résumer brièvement en ses propres termes, faire de l'art c'est « jouer comme un enfant », et en cela c'est « obéir » aux injonctions d'une force « naturelle » qui l'habite au moment où il crée, en constituant ce qu'il appelle « l'espace de l'Art ». Dans cet espace, « l'Art de Jonathan Meese » se révèle lors de ses interactions avec des objets, des concepts, des mots, des personnes, des institutions et des publics, qui se trouvent alors engagés comme médiateurs. L'artiste se présente comme agent et comme patient de cet être qui circule à travers les situations, les lieux et les supports : un invisible qu'il s'emploie à rendre visible, un absent qu'il s'emploie à rendre présent.

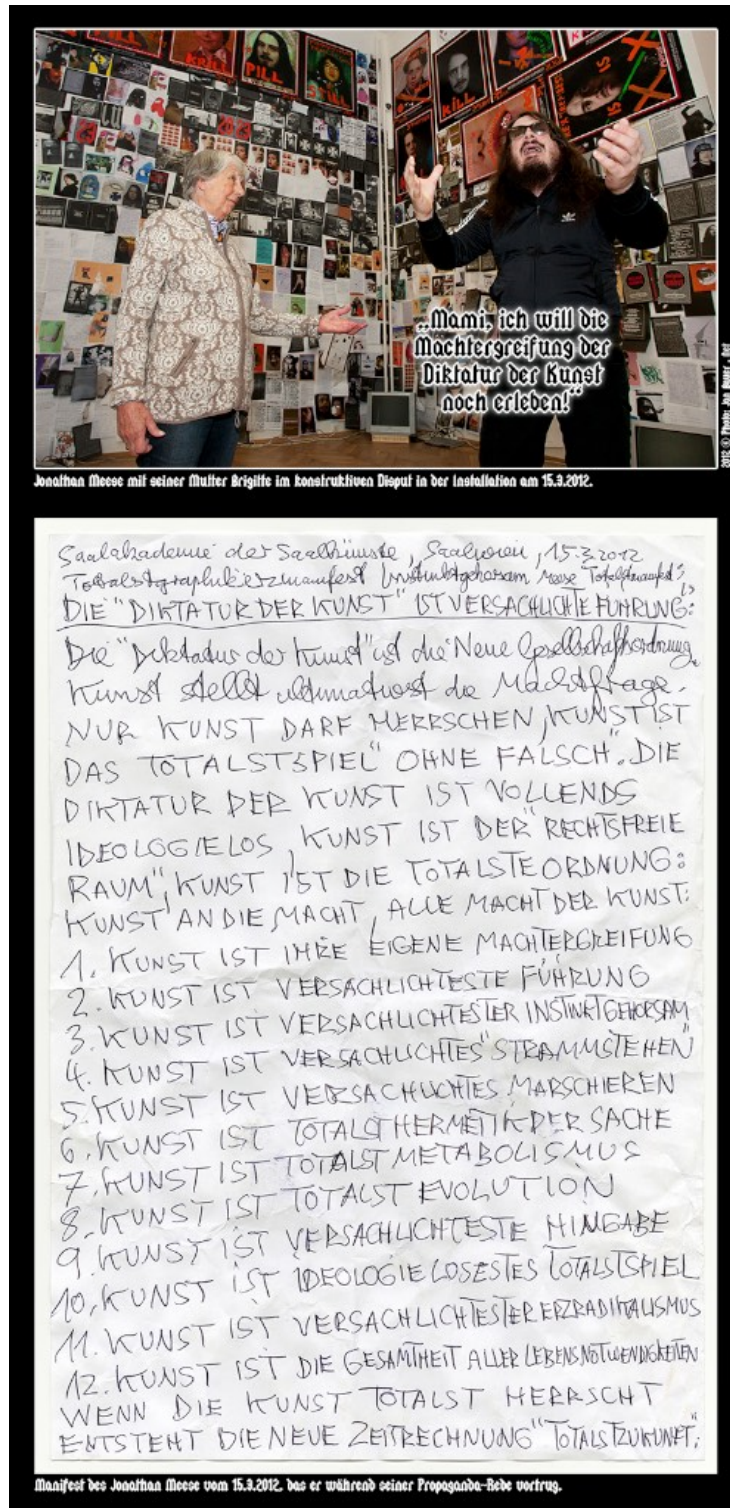


Figure 27 – Extrait du site web de l'artiste. En haut, photographie de Jonathan et sa mère Brigitte « dans une dispute constructive ». Le texte inséré lui fait dire : « Maman, je veux être vivant lorsque la Dictature de l'art prendra le pouvoir ». En bas, manifeste du 15/03/12 à l'occasion du même évènement, l'ouverture d'une exposition à Vienne. (Crédit : Bureau Meese & Jan Bauer)

La stabilité et la portée que ce dispositif a gagnées à mesure des années invitent l'anthropologue à tenter de prendre cette démarche au sérieux. La question qui se pose est double : la première est celle de la présence de « l'Art » et de sa « force » dans les situations de création et dans les œuvres de l'artiste. Comment et par quelles médiations cette extériorité est-elle invitée à agir au travers de l'artiste et de ses œuvres ? Plus précisément quelles sont les conditions de félicité que les acteurs doivent réunir pour que l'Art « passe » dans une situation, c'est-à-dire pour qu'il soit rendu véritable et qu'il dépasse le fatras de choses et de mots qui le porte, conférant une valeur aux choses et aux événements dans lesquelles il réside ? La seconde question est celle de « l'espace de l'Art », le milieu dans lequel l'expérience de création de l'artiste est possible, celui où l'Art de Meese se trouve libre de circuler d'un intermédiaire à l'autre. Quelles sont les conditions ambiantes qui rendent cette existence possible ? Comment offrir un compte-rendu au lecteur qui puisse lui transmettre quelque chose de l'ordre du vécu et de l'apprentissage de l'ethnologue ?

L'ethnographie a été utilisée sur des terrains variés pour mettre en évidence la manière dont les acteurs non humains doivent être replacés dans les descriptions pour rendre les rendre cohérentes avec l'expérience des acteurs⁴²⁶. Que cela soit les microbes⁴²⁷, la musique⁴²⁸ ou encore Dieu⁴²⁹, ces agents non humains peuvent être décrits non seulement dans leurs qualités de présence, plus ou moins diffuses, mais surtout au travers de ce qu'ils changent aux situations par leurs présences, par la manière dont les personnes observées négocient, agissent avec et par elles. Dans le cas qui nous intéresse ici, il s'agit donc de rester au plus près de ce que fait l'artiste et son équipe afin de décrire dans des situations précises, comment les acteurs parviennent à rendre véritablement présent « l'Art de Jonathan Meese » et son « espace de l'Art »... tout en montrant en quoi la réalité en est effectivement changée. J'ai donc pris de décrire en ethnologue cette présence dans l'action « en train de se faire », voire même en l'assistant directement afin d'en faire l'expérience et de la décrire plus justement. Ce que je rencontre sur le terrain n'est pas l'Art de la sociologie de l'Art, ni celui de la théorie de l'Art,

⁴²⁶ Olivier Thiéry et Sophie Houdart (eds.), *Humains, non humains : Comment repeupler les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2011.

⁴²⁷ Bruno Latour, « Le ferment lactique et la fabrication de la réalité » dans *L'espoir de Pandore*, Paris, La Découverte, 2007, chap.5.

⁴²⁸ A. Hennion, *La passion musicale*, op. cit.

⁴²⁹ A. Piette, *La religion de près*, op. cit.

ni d'ailleurs celui de l'histoire de l'Art, mais plutôt « l'Art de l'ethnographie », rendu présent par les acteurs dans ces situations concrètes et toujours singulières⁴³⁰.

Afin de restituer au lecteur l'atmosphère dans laquelle se déroule l'action, crucial à la compréhension de ce qui s'y passe et des enjeux pour les acteurs, j'ai fait le choix de présenter un texte ethnographique produisant une densité de détails et respectant le déroulé des événements et suivant le déroulé des interlocutions. Par ce procédé d'écriture, nous donnons au lecteur la possibilité de suivre « le cas⁴³¹ ». Cela évite de réduire la complexité et la richesse de l'action observée par la formulation d'hypothèses préétablies défendues par de courts exemples. Par ce procédé argumentatif, par ailleurs si efficace dans d'autres disciplines, le lecteur risque d'être coupé de la réalité des échanges, de leurs hésitations, incertitudes, malentendus et frictions qui sont justement si productifs dans la négociation entre différentes logiques d'action. Ces moments de travail collectif, ainsi restitués, vont nous permettre de saisir les manières de faire par lequel le « passage à l'art » est effectué.

Nous entrerons ensemble dans le dispositif par son versant public, lors de l'ouverture d'une exposition rétrospective consacrée à Meese, avec les œuvres, ses discours et les autres traces de la présence de l'Art, données à entendre et à voir par l'artiste puis par l'un de ses collaborateurs. Nous passerons ensuite à la description d'une création collective, ce qui nous permettra d'élucider le rôle des choses et le statut des matériaux dans l'acte de création de l'artiste. Nous nous interrogerons enfin sur le caractère partageable de cet espace et de l'enquête de Jonathan Meese, ainsi que sur l'effort de confiance qu'il propose à son public.

II — UN PHÉNOMÈNE EN PEINTURE ET EN RÉCIT

1. Scène d'exposition

Salzburg, novembre 2013 : la première rétrospective consacrée aux travaux picturaux de Jonathan Meese ouvre ses portes au Musée des Modernes. Sur un étage entier est proposé un

⁴³⁰ Je suis en cela inspiré de la démarche d'Albert Piette et de sa description du « Dieu de l'ethnographie », *Ibid.* chap. 2.

⁴³¹ Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, « Penser par cas. Raisonner à partir de singularités » dans Jean-Claude Passeron et Jacques Revel (eds.), *Penser par cas*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005, p. 9-44. J.-C. Passeron et J. Revel, « Penser par cas. Raisonner à partir de singularités », art cit.

parcours chronologique, démarrant avec les œuvres de jeunesse, d'avant même l'académie, pour s'achever sur les dernières créations de l'artiste. Les œuvres sont de grands formats, certaines même de très grands formats, triptyques de plus de quatre mètres. Toutes ont en commun de présenter des personnages, généralement d'aspect monstrueux, souvent dans un cadrage classique de portrait ou bien intégrés dans des scènes. On y lit des mots, ou de courtes phrases, inscrits à la va-vite en lettres bâtons, des expressions que l'on retrouve au fil des tableaux. « Revolution », « Kampf » [« combat »], « Metabolismus », « Diktatur der Kunst » [« dictature de l'art »], expressions et mots posés parfois comme une légende, parfois comme un titre d'affiche... attribuant souvent des noms aux personnages : « Mutter » [« mère »], « Daddy », « Ich » [« Je »], « Meese », « Parsifal », « Hagen von Tronje », « Dr No », « Caligula ». Dans la seconde partie de l'exposition, ces expressions deviennent des messages, par exemple : « Kunst entmachtet jedes mickriges "Ich" » [« L'art défait tout misérable "Je" »]. Des symboles se répètent, de manière obsessionnelle : croix de fer, croix gammées, spirales, signes de l'infini... des pénis en éjaculation, des anus en déjection, des rictus cruels. Les règles de la perspective, celles des proportions ou même celles de l'orthographe ne sont pas respectées.



Figure 28 – « Die Zahnfee der Partei sitzt zu Gericht », Huile sur canevas, 210 x 420, 2002. Crédit Bureau Meese.



Figure 29 –. « Mutter Meese », Huile sur canevas, 210 x 140,4 cm, 2005. Crédit Bureau Meese.



Figure 30 – « Dr. Klingsor », 210 x 140 cm, 2004. Crédit Bureau Meese.

Jonathan Meese arrive à la fin du montage de son exposition, un grand type de 44 ans, cheveux longs et barbe noire, portant son uniforme habituel, une veste Adidas noire aux trois bandes blanches et un pantalon de velours. Il est accompagné de sa mère Brigitte, une dame de 84 ans, avec laquelle il travaille depuis le début de sa carrière d'artiste. Dès son arrivée, Jonathan salue chaque personne qu'il croise, quel que soit son statut dans le musée, avec la même bonhomie : il serre les mains, en se présentant par son nom, embrasse tous ceux qu'il a déjà rencontrés par le passé. En tant qu'ethnographe embarqué dans l'équipe, j'ai moi aussi droit à une embrassade-accolade désarmante : le personnage est chaleureux, avec une pointe de timidité, et met tout le monde à son aise.

Le lendemain matin, il s'acquitte de la visite offerte au personnel du musée puis, avec la même fougue et le même enthousiasme, il en donne une autre à la presse. Meese accompagne la visite d'un commentaire sur les œuvres et sur sa pratique d'artiste. Celui-ci prend rapidement le dessus sur la présentation que le conservateur du musée a préparé pour l'occasion. Jonathan

Meese nous fait le récit de son expérience d'artiste, passant allègrement du concret à l'abstrait, des œuvres à leur contexte.

Enfant marginal né au Japon d'un père anglais et d'une mère allemande, il est arrivé en Allemagne à l'âge de trois ans. Il raconte avoir traversé un long épisode de quasi-autisme dans lequel il aurait « inventé son propre langage ». Il se lance à l'âge de 22 ans dans l'art, avec pour seul passeport cette expérience aux frontières de l'intelligibilité des mots et des attitudes. Aidé par sa mère, il est accepté à l'académie de Hambourg. Il travaille dès lors d'arrache-pied, produisant « plus que tous les autres étudiants réunis ». Il n'est pas comme les autres, dit-il, il n'a pas envie de devoir souffrir pour faire de l'art. Lui ne ressent rien de particulier quand il travaille à ses œuvres : il ne fait que peindre, peindre beaucoup et les choses arrivent d'elles-mêmes. Pour lui, l'art est un jeu, et la seule mission de l'art est de produire des œuvres, donc de jouer. Il n'a ainsi pas d'intention particulière lorsqu'il commence un tableau, et il est lui-même témoin de la manière dont les personnages agissent sur ses toiles. « Ils jouent aussi quand je ne suis pas là », rajoute-t-il devant une grande toile où apparaissent des visages qu'il présente comme ceux de Björk et Hitler. Il ne décrit d'ailleurs jamais ce qu'il a voulu faire, mais se réjouit plutôt de ce qui s'est passé là. Selon lui, l'intention humaine n'a pas sa place dans cette expérience de l'art, celle-ci serait même à éliminer pour qu'un travail réellement artistique puisse se produire : « *Sieh von dir ab, dann herrscht die Kunst* », [« Arrête de te regarder, alors règne l'art »], reprend-il comme une maxime. Jonathan Meese poursuit avec une suite d'affirmations, reprises comme des slogans : « l'art n'est pas la culture » ; « l'art ne doit pas être politique, l'art ne doit être qu'amour et vitalité » ; « l'art est logique, tout en étant hermétique ». « Le métabolisme est de l'art », et son art est un métabolisme, une « digestion » perpétuelle de choses et de symboles qui leur fait perdre les significations que les humains leur ont attribuées : il explique ainsi que la croix gammée ne réfère pas dans son œuvre au nazisme, elle est prise comme signe, par et pour elle-même. Elle serait ainsi « désidéologisée » en entrant dans un réseau de signification qui n'est pas celui du politique, mais celui de l'art, conçu par l'artiste comme neutre idéologiquement. Il conclut en expliquant que sa vie tourne autour de ce travail, une vie parfaitement monotone par ailleurs, sans autre excentricité. Il produit ses œuvres, fait des performances ; non pas pour divertir, mais pour l'Art, par devoir pour l'Art.

Le conservateur reprend la parole pour conclure : « nous pouvons maintenant reprendre nos existences normales ». Cette phrase est le moyen de clôturer l'intervention de l'artiste, mais aussi de mettre des mots sur l'expérience collective que vient de vivre le groupe, celle d'une

parenthèse, d'une promenade dans un espace différent de celui de « l'existence normale ». Le discours est en effet saisissant pour l'auditoire. Jonathan est un orateur habile et malgré un haut niveau d'abstraction, il parvient à laisser l'impression d'un récit personnel étrangement convainquant : celui de l'expérience existentielle et du parcours au sein du monde de l'art qui l'a mené à la place qu'il occupe aujourd'hui. La fraîcheur et la répartie avec laquelle ce récit est déroulé semblent elles-mêmes confirmer la spontanéité — ou plutôt la soumission à cette « force de l'Art » — dont l'artiste se réclame. Les métaphores toujours amusantes et parfois choquantes qu'il emploie pour définir son travail gardent l'auditoire éveillé. L'ironie, dont on n'arrive jamais à savoir si elle est bien présente ou non, ne blesse en tout cas jamais personne. Le public du jour est sous le charme, tout en rires et sourires. Si l'on doit le prendre au sérieux, que dit concrètement ce discours sur son travail, et en particulier sur son travail d'artiste-peintre puisque nous marchons au milieu de ses tableaux ? Une vidéo à l'entrée de l'exposition invite justement le visiteur à se plonger dans un moment de peinture en compagnie de l'artiste, dans le confort d'un fauteuil de cuir noir et d'une paire d'écouteurs.



Figure 31 – « Der Märchenprinz », performance filmée. Jonathan Meese, le 24/08/2007 à Berlin dans son atelier. (Crédit J. Bauer). Vidéo en ligne : <http://www.youtube.com/watch?v=VgjJ0SLIBlw>

2. L'action filmée : bravade documentaire ?

Ce document vidéo datant de 2007 montre l'artiste à l'œuvre, son action filmée par son collaborateur Jan Bauer (Fig.31). Nous sommes ici invités à observer la joie au travail revendiquée par Meese... tout en contemplant la manière dont l'Art arrive « tout seul » dans son atelier. La scène est dominée par la musique pop qui rugit d'un petit poste stéréo, une chanson d'un groupe de punk rock autrichien. L'artiste danse et chante à pleine voix sur la musique, il déambule en se trémoussant dans la grande pièce avec un tube de peinture à la main. On remarque que de nombreuses toiles « en cours » sont disposées les unes à côté des autres, appuyées aux murs de l'atelier. Sautillant d'une toile à l'autre tout en vociférant les paroles de la chanson, il dessine en tenant le tube comme un stylo ou bien en étalant la peinture avec les doigts, il ajoute des éléments en passant, faisant avancer les compositions au coup par coup. Dans le même temps, il tourne autour de la caméra, il joue avec cette présence qu'il feint d'ignorer. Cette performance montre-t-elle bien la manière dont il procède habituellement ? Il semble bien faire avancer les œuvres, parfois d'une simple trace qui transcrit son mouvement, ou bien d'un motif qui surgit pour remplir un blanc. Il s'arrête aussi parfois, par exemple devant la plus grande toile, sur laquelle a déjà été barbouillé un trait jaune dont les circonvolutions font apparaître des motifs aléatoires (Fig. 32). Traçant au doigt deux yeux schématiques, il fait apparaître un visage qui était déjà présent de manière latente parmi ces formes. Il finit son geste en ajoutant une chevelure au personnage émergent, en s'essuyant la main sur la toile. Il reprend un peu de peinture sur son pouce puis redémarre sa ronde en longeant la toile. D'un geste brusque, tout en continuant à danser, il projette ses mains enduites de peintures sur le canevas pour créer une autre forme aléatoire. Au long de cette séquence d'une douzaine de minutes, l'artiste n'a visiblement pas pris le temps de penser une seule fois avant d'apporter une touche à une toile. Ces nouvelles touches s'insèrent « correctement » dans les œuvres, dans le sens où le style est cohérent avec celui des toiles qui sont présentées dans le musée : il est vraiment en train de peindre. En tant que spectateur, le jeu est captivant. L'Art semble passer immédiatement de ces gestes — qui paraissent faciles rapides et désinvoltes — au musée, institution qui garantit le statut des toiles comme œuvres d'art. Elle témoigne de leur valeur. Le spectacle est d'une qualité suffisante pour que les visiteurs à Salzbourg regardent la vidéo entièrement avant de reposer leurs casques audios et de céder leur place à d'autres. Si on leur pose la question, la plupart vous disent que cet homme a l'esprit légèrement dérangé, mais que la chose est amusante. On sent que cette performance est une bravade de l'artiste. La bonne humeur de Meese est contagieuse, et les visiteurs sourient devant la franchise qui se dégage de

sa posture ostensiblement détachée, devant une attitude si manifestement différente de celle que l'on se représente quand on imagine le travail réflexif et sérieux de l'atelier.



Figure 32 – Photogramme : images extraites de la performance filmée « Der Märchenprinz », 2007. Crédit Bureau Jonathan Meese, photogramme par MLC.

L'artiste prétend dans ses discours faire de l'Art en jouant « comme un enfant ». Comme un enfant — c'est-à-dire, contrairement à ce que s'imaginent faire les adultes modernes et rationnels — son jeu est *à la fois* libre et déterminé. Si l'on choisit de cadrer son attention sur l'artiste, ses gestes paraissent « spontanés », impulsifs, ne semblent pas en effet procéder d'une intention raisonnée : Jonathan Meese paraît agir au hasard, ou en tout cas sans « idée » préalable dans l'élaboration d'un tableau. Plus encore, il montre ardemment qu'il ne prend pas la chose au sérieux et qu'il ne contrôle pas ce qu'il fait. Si l'on prend cependant en compte l'environnement du peintre, les actions apparaissent entièrement guidées : chacune s'appuie sur un ou plusieurs événements perceptifs, et en déclenche d'autres, au prochain passage ou bien immédiatement. Chaque geste fait avancer le travail, au fil de l'attention divagante de l'artiste. La musique y joue un rôle important en propulsant Jonathan Meese dans une sorte de frénésie, lui procurant un rythme. Il s'arrête parfois pour faire émerger une image qu'il a aperçue dans le chaos qu'il a produit. En consolidant l'image, en y ajoutant des éléments qui la rendent plus évidente il instaure une nouvelle composante de l'œuvre qui était à faire, en

obéissant à son injonction, la faisant s'approcher de ce qu'elle va devenir⁴³². Puis il repart, aussitôt que la forme prise par les matériaux ne déclenche plus ses gestes, pour réagir plus loin sur un autre canevas soit à une autre forme soit à un autre événement perceptif, soit encore à une nouvelle idée qui viendra déclencher de nouvelles formes. On voit ainsi les toiles se remplir peu à peu de peinture, rencontrant d'inattendus bouleversements de situations, pour autant que les matériaux, les images ou la musique provoquent l'action de l'artiste. Chaque tableau prend petit à petit un aspect qui lui sera définitif lorsque la composition se trouvera arrêtée et signée, à un moment auquel elle sera jugée équilibrée ou saturée.



Figure 33 – visite donnée à la presse, Salzburg, novembre 2013. Crédit MLC

Il ne faut surtout pas penser que l'artiste est uniquement passif dans ce processus : nous voyons ici à l'œuvre une expérimentation continue du peintre sur les attitudes et les matériaux qui favorise le mieux cette esthétique particulière, le pousse à sélectionner les formes, à tester

⁴³² Étienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 201-202.É. Souriau, *Les différents modes d'existence*, op. cit., p. 201-202.

leurs effets. Il ne suffit pas que le résultat soit dicté par le « jeu spontané » de Jonathan, il faut que cette spontanéité, c'est-à-dire la présence de l'Art, soit rendue clairement visible dans les œuvres.

On voit ici que l'élaboration des tableaux n'est pas tant un assemblage, qui suivrait des étapes logiques sous la forme d'un projet préalablement conçu, qu'une « procession » au long d'un chemin tortueux sur lequel chaque action « pousse » à partir de la précédente⁴³³. Tim Ingold cite une distinction opérée par Deleuze et Guattari : nous ne sommes pas face à une itération d'étapes, mais face à ce qu'ils appellent une « itinération⁴³⁴ » ; « *making is a journey; the maker a journeyman*⁴³⁵ ». Or le mouvement est ici particulièrement flottant : un phénomène aléatoire est mis en marche, qui sublime le voyage ingoldien et l'itinéraire deleuzien. La mise en valeur des coups de dés auxquels se livre l'artiste, ou plutôt auxquels il se soumet, met au centre de l'attention la contingence de son action.

Le terme de contingence, [...] renvoie au latin *contingere* : *arriver*, c'est-à-dire ce qui arrive, mais ce qui arrive assez pour que cela *nous* arrive. Le contingent, c'est en somme lorsque *quelque chose arrive enfin* – quelque chose *d'autre*, qui, échappant à tous les possibles déjà répertoriés, met fin à la vanité d'un jeu où tout, y compris l'improbable, est prévisible⁴³⁶.

Dans le bouillonnement de l'aléatoire surgissent des événements qui apparaissent comme nécessaires : des images émergent. Celles-ci sont alors saisies — ou non — par l'artiste. Pour illustrer ce phénomène, le poète Mallarmé prend l'exemple de la constellation que l'astronome va « découper par le regard » de manière arbitraire - donc contingente - sur le dessin lui-même contingent de la voûte céleste⁴³⁷. Nous sommes ici bien au-delà d'une action du hasard statistique, de l'événement soumis aux lois de la probabilité, prévu, donc maîtrisé. En se laissant devenir le « jouet de l'Art », l'outil de la contingence, Meese se trouve à la fois contraint de laisser voir s'élaborer les formes et libre de ne plus avoir à les y forcer. Plus fort

⁴³³ Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London & New York, Routledge, 2013, p. chap. 2. T. Ingold, *Making, op. cit.*, p. chap. 2.

⁴³⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie: Tome 2, Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 480.

⁴³⁵ T. Ingold, *Making, op. cit.*, p. loc. 1142 [ebook].

⁴³⁶ Quentin Meillassoux, *Après la finitude : Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Seuil, 2006, p. 149.

⁴³⁷ Quentin Meillassoux, *Le nombre et la sirène*, Paris, Fayard, 2011, p. loc. 480 [ebook].

encore : parce qu'il met au cœur de la réussite de son geste sa propre « errabilité », sa « soumission à l'épreuve du bien joué ou du mal joué⁴³⁸ », l'artiste parvient à se rendre infaillible – du moins dans le cadre de l'espace qu'il instaure et consolide en parvenant toujours à se justifier.

Dans l'analyse des œuvres, c'est cette qualité d'action que l'on trouve interprétée de diverses manières. Prenons par exemple celle du critique et historien de l'art Robert Fleck, dans le texte introductif d'un catalogue datant de 2007, qui décrit une toile de Jonathan Meese dans les termes suivants :

« On observe rarement une telle sûreté, surtout pour des grandes lignes osées en travers de la toile, sans aucun dessin préparatoire. On est tenté de dire : “Quel talent !” Un geste aussi sûr, on n'en voit qu'un ou deux par décennie. (...) Le tableau traite un thème apparemment dépassé. Et cependant les lignes tracées à la hâte révèlent une force, un véritable “élan vital”. La toile vit de l'audace d'avoir laissé les choses en l'état, au bout de seulement dix gestes.⁴³⁹ »



Figure 34 – Le tableau en question dans l'article de Fleck : « Rotes Selbstbildnis IV », Huile sur canevas, 60 x 50 cm, 2002. Crédit Bureau Meese.

⁴³⁸ Étienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 204.

⁴³⁹ Robert Fleck, « From the Berlin-Biennale to Deichtorhallen 2006 » dans *Meese: Mama Johnny*, Hambourg, Walther König, 2007, p. 259.

À ce premier niveau de lecture, le contenu des images importe peu. Pour citer un auteur emblématique des années 1980, dans l'œuvre de Meese « le médium est le message⁴⁴⁰ ». Or le « médium » est ici la personne de l'artiste lui-même, son expérience, son geste. L'artiste se trouve ainsi investi de la force dégagée par ce rapport privilégié à la contingence, sur laquelle il parvient à prendre appui à chaque pas, pour peu qu'il garde son élan. Cette attitude virtuose est l'un des éléments intermédiaires importants par lequel « l'Art de Jonathan Meese » se rend présent, par lequel celui-ci circule entre le coup de pinceau et le catalogue du musée, dans les deux sens. Nous avons vu que tout un collectif l'assiste dans ce tour de force : si la présence de l'Art se trouve concentrée dans les gestes de l'artiste, c'est bien parce que le reste de la chaîne des médiateurs fonctionne à plein régime, dans une grande discrétion. Comme le cerceau qui roule debout devant l'enfant qui court, le phénomène n'existe que s'il est entretenu à la force de coups de baguette adroits et vigoureux par un être humain confiant et bien nourri, sur une route bien plane, à travers un espace bien dégagé des obstacles et des préoccupations.

3. Collaborer à la dictature de l'Art

Revenons à l'action filmée : le caméraman suit Jonathan à travers son atelier sur un mode pseudo-documentaire. Dans un registre différent, le célèbre film tourné par Clouzot qui montre Picasso en train de dessiner obéit à une aspiration similaire : capturer le « mystère » de l'artiste⁴⁴¹. La mise en scène est tout autant maîtrisée pour produire un effet de « spontanéité ». Pourtant nous pouvons noter des différences importantes : à l'opposé de Jonathan Meese, il se dégage de l'attitude de Pablo Picasso, concentré, qui fronce les sourcils, le sentiment d'une action contrôlée, qui surgit tout droit de l'artiste pour se projeter sur la surface blanche. De même, le montage parfaitement structuré de Henri-Georges Clouzot tranche avec le plan séquence de Jan Bauer.

Alors que je suis en train de la visionner une énième fois à l'entrée de l'exposition, Jan, qui assiste lui aussi au vernissage, vient spontanément s'asseoir à côté de moi et commence à la commenter. De même que Meese tout à l'heure lors de la visite, il me fait lors cet entretien informel le récit de son expérience, celle de sa collaboration avec l'artiste et du mode de fonctionnement du collectif Meese.

⁴⁴⁰ Marshall McLuhan, *Understanding Media - The Extensions of Man*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1994.

⁴⁴¹ Henri-Georges Clouzot, *Le mystère Picasso*, 1956 ; voir au sujet de ce film et de la double fiction qu'il met en marche, l'article de Michèle Coquet, « Le double drame de la création selon Le Mystère Picasso (1956) d'Henri-Georges Clouzot », *Gradhiva*, 7 octobre 2014, n° 20, p. 138-167.

« J'ai enregistré cette vidéo de mon propre chef, commence-t-il, il fallait que ces moments soient documentés. » Jan aurait agi pour la postérité : selon lui, il s'agit là d'un moment représentatif de la manière dont peint Jonathan Meese, « ce n'est pas une performance jouée pour l'occasion ».

« Il n'y a pas de frontière dans son art, me dit-il, entre peinture et performance, performance et mise en scène, sculpture et peinture ». « Il n'y a jamais de déchet dans ce qu'il produit, quoi qu'il fasse. Jonathan ne sélectionne pas, ne fait pas de "sélectionnisme" ». Et il demande toujours à ses collaborateurs leur avis, leur fait entièrement confiance : « nous pouvons tout influencer », dit-il. Jan affirme avoir beaucoup appris de l'artiste. Dans la manière dont il travaille à présent, dans la production des photoreportages du site web de Meese, il a adopté un mode d'action similaire : laisser les choses arriver, laisser les choses se faire d'elles-mêmes. Lui-même ne se considère pas comme artiste. Tout cela est l'œuvre de Jonathan Meese. Lors des performances, l'action du photographe et celle de l'artiste se coordonnent sans peine : « ça vient tout seul, de soi-même, c'est de la magie pure ». « Jonathan est infatigable : l'énergie vient d'elle-même. »

Apparaît devant nous le générique de fin de la vidéo, dont le titre clôturé également à merveille cet entretien informel : « *Propagandawerk - Diktatur der Kunst* » [« Œuvre de propagande – Dictature de l'Art »]. Ce témoignage est présenté comme nécessaire : Jan agirait comme témoin, à la fois pour la postérité, mais également pour diffuser une bonne parole. Le récit de l'expérience d'un « faire » naturel, celui que Jonathan n'a de cesse de réinventer, est ainsi consciencieusement étayé, à la fois au travers du discours de son collaborateur, mais aussi par l'usage de différents médias comme la vidéo, la photo ou même l'infographie. Le collaborateur agit donc sur deux tableaux. À un premier niveau du discours, ces documents colportent la preuve – présentée comme objective et spontanée – de la véracité d'un principe fondamental de l'action du peintre. À un second niveau, Jan affirme participer à la consolidation de l'espace dans lequel Meese a le pouvoir d'agir. Plus encore, Jan affirme être entré dans le mode d'action offert par la domestication de la contingence, agissant « avec » et « comme » l'artiste en produisant ces documents estampillés œuvres de Jonathan Meese. Il en résulte une prolifération de ces documents, publiés sur le site internet de l'artiste, documents qui sont eux-mêmes porteurs de ce mode d'action, de cette « force ».

Suivant la manière de l'artiste, le photographe opère le passage entre un objet fabriqué de ses mains – la séquence vidéo qui a découlé de ce moment entre lui et l'artiste – et celui d'un être intemporel et que nul n'a construit : la « force vitale » qui anime l'artiste, mais aussi la justesse de tous ses gestes, sa « grâce » ou son « Art ». Il outrepassa son rôle de témoin : en usant des mêmes médiations que celles utilisées par l'artiste, les mêmes connexions conceptuelles et les mêmes références, il s'offre à cette force pour en devenir un vecteur particulièrement puissant.

III — CHAÎNE OPÉRATOIRE EN ROUE LIBRE : LE TRAVAIL DU PLASTICIEN COMME FLUX DE MATIÈRE

Dans l'entourage d'un artiste travaillant à partir de matériaux récupérés et de bibelots improbables pour produire installations, peintures et sculptures, quasiment n'importe quelle chose ordinaire peut « passer » au statut d'objet de collection si elle se trouve prise dans l'un de ses assemblages. Les échanges à propos des objets accumulés par l'artiste sont nettement plus circonstanciés, des enquêtes permanentes sont conduites à propos des conditions de leur appartenance mouvante à l'une ou l'autre catégorie, entre art ou non-art, entre œuvre achevée ou chose en train de se (dé) faire, entre inventaire et tri sélectif. Ces enquêtes sont au centre du travail quotidien de l'atelier – et elles peuvent également servir de thème de travail pour l'artiste, comme nous allons le voir en seconde partie de ce chapitre, qui rend compte par l'ethnographie de la création d'une installation ayant pour thème la « collection ».

Le « passage à l'art » des objets et des pratiques, passage d'une valeur d'usage à une valeur de collection, a intrigué et suscité une littérature abondante⁴⁴². La « valeur de collection » a même été considérée comme une évolution majeure dans la création de valeur économique par L. Boltanski et A. Esquerre⁴⁴³, qui proposent de revenir aux objets « eux-mêmes » pour comprendre les processus de « mise en valeur ». On peut retracer jusqu'à A. Danto⁴⁴⁴ le concept

⁴⁴² Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2015.

⁴⁴³ Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, s.l., Editions Gallimard, 2017 ; Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, « La «collection», une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets », *Les temps modernes*, 2014, n° 3, p. 5–72.

⁴⁴⁴ Arthur Danto, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, 1964, vol. 61, n° 19, p. 571-584.

de ces théories institutionnelles de l'art⁴⁴⁵, en vertu desquelles le statut de l'œuvre d'art tient à un réseau institutionnel, un monde de l'art⁴⁴⁶ qui lui confère sa valeur.

Si ces auteurs aboutissent à des thèses satisfaisantes quant à la réception et à la valorisation des œuvres, le moment de leur production a été en revanche largement délaissée par les sciences sociales. L'intérêt pour des enquêtes empiriques consacrées à l'art « en train de se faire » s'est développé depuis une dizaine d'années seulement⁴⁴⁷, avec un développement plus précoce dans le domaine de la musique⁴⁴⁸. Aussi, le terrain a longtemps été laissé aux théoriciens de l'esthétique, souvent coupés de l'observation des pratiques... Et bien sûr à ces praticiens qui n'ont, eux, jamais cessé d'écrire sur leurs expériences créatrices.

Depuis ces deux dernières décennies, plusieurs auteurs négocient grâce à la sociologie et à l'anthropologie de l'art cette transition nécessaire. La sociologie des médiations propose une alternative au paradigme des théories institutionnelles de l'art, en cherchant à décrire au niveau microsocial les opérations par lesquelles les œuvres sont amenées à l'existence, en prenant comme exemple *princeps* le phénomène musical. Proche de ce modèle, l'anthropologue A. Gell⁴⁴⁹ a proposé une autre version de cette théorie des médiations en explorant l'hypothèse d'une agentivité des objets d'art, qui détiendraient une part de l'intention des artistes qui les ont conçues. A. Gell est la cible privilégiée d'un autre anthropologue, T. Ingold qui propose un autre changement de paradigme⁴⁵⁰. Celui-ci me paraît susceptible de (re) donner à la création artistique le statut de ressource pertinente au développement d'une connaissance anthropologique de notre monde.

⁴⁴⁵ George Dickie, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, traduit par Barbara Turquier et traduit par Pierre Saint-Germier, 1 novembre 2009, n° 17, p. 211-227.

⁴⁴⁶ George Dickie, *Art and the aesthetic: an institutional analysis*, Cornell University Press, 1974 ; Howard Saul Becker, *Les mondes de l'art (1982)*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 2009. George Dickie, *Art and the aesthetic: an institutional analysis*, Cornell University Press, 1974 ; H.S. Becker, *Les mondes de l'art (1982)*, op. cit.

⁴⁴⁷ H.S. Becker, R.R. Faulkner et B. Kirshenblatt-Gimblett, *Art from Start to Finish*, op. cit. ; S. Houdart et C. Minato, *Kuma Kengo*, op. cit. ; Albena Yaneva, « Chalk steps on the museum floor: The “pulses” of objects in an art installation », *Journal of Material Culture*, juillet 2003, vol. 8, n° 2, p. 169-188 ; Fiona Siegenthaler, « Towards an Ethnographic Turn in Contemporary Art Scholarship », *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, 2013, vol. 27, p. 737-752 ; Thomas Golseme et Patricia Ribault (eds.), *Essais de bricolage: Ethnologie de l'art contemporain, Techniques et Culture*, n°64, Paris, éditions EHESS, 2015.

⁴⁴⁸ A. Hennion, *La passion musicale*, op. cit.

⁴⁴⁹ A. Gell, *L'art et ses agents une théorie anthropologique*, op. cit.

⁴⁵⁰ T. Ingold, *Making*, op. cit. ; Tim Ingold, « Being alive to a world without objects » dans T. Harvey (eds.) *The Handbook of Contemporary Animism*, London, Routledge, 2015, p. 221.

1. Meese avec Ingold, résolument contre l'hylémorphisme

La théorie de l'art telle qu'on la trouve dans les courants hérités de l'histoire de l'art, formalisée par Vasari à la Renaissance⁴⁵¹, met au premier plan une conception « hylémorphique » de l'acte créateur héritée d'Aristote. Selon ce paradigme classique, l'acte de création consiste en l'action d'un sujet humain sur des objets non humains : une intention va donner forme à la matière inerte. Le sujet, humain, domine l'objet, matière non humaine, et les rôles sont définis, non interchangeables.

Selon Ingold, considérer les matériaux qui nous entourent et les formes qu'ils ont prises, comme des choses ou comme des objets, fait une grande différence⁴⁵². Une chose est en effet vivante, dans le sens où elle n'a pas été arrêtée, elle est prise dans le flux des transformations, elle est le lieu, l'événement d'une concrescence d'évènements, de lignes, le point de rencontre momentané de trajectoires d'êtres variés qui prennent et donnent forme à une chose, à un moment donné. Un objet, au contraire, est cette forme prise isolément, par un geste qui la sépare artificiellement des flux dans laquelle la chose est plongée. L'objet devient un « obstacle », comme son étymologie le suggère, « jeté » en travers du chemin⁴⁵³. L'objet produit, l'objet pris comme objet de collection tentera toujours de redevenir chose, et les efforts démesurés des humains pour garder tant bien que mal l'intégrité d'un objet comme la Joconde⁴⁵⁴ montrent bien la force vivante qui pousse la chose à changer, craquer, sécher, à se disperser pour se mêler à d'autres flux.

La différence se jouerait au niveau de la surface qui enclôt la forme, de la frontière entre celle-ci et le monde : considérer celle-ci comme forme, c'est appréhender la porosité de cette frontière, l'impossibilité de limiter la chose à elle-même. Pour le psychologue anglais Gibson, au contraire, le monde est peuplé d'objets qui « meublent le monde »⁴⁵⁵. Ces objets ont une surface imperméable, une frontière qui définit leur forme. Tim Ingold donne deux exemples pour illustrer les conséquences de cette différence qu'il marque entre « chose » et « objet ».

⁴⁵¹ T. Ingold, *Making, op. cit.*, p. chap. 4.

⁴⁵² T. Ingold, « Being alive to a world without objects », art cit.

⁴⁵³ Ingold cite le philosophe V. Flusser (1999 :58): « 'Un objet est ce qui se met en travers de la route, un problème envoyé comme un projectile » du latin *obiectum*, en grec *problema* » *Ibid.*, p. 215.

⁴⁵⁴ Fernando Domínguez Rubio, « On the discrepancy between objects and things: An ecological approach », *Journal of Material Culture*, 1 avril 2016.

⁴⁵⁵ J.J. Gibson, *The ecological approach to visual perception, op. cit.*, p. 78 ; cité par T. Ingold, « Being alive to a world without objects », art cit, p. 215.

L'exemple de l'arbre, d'abord. Où s'arrête l'arbre ? Est-ce que l'écorce fait partie de l'arbre ? L'insecte qui habite l'écorce fait-il partie de l'arbre ? Et l'air qui l'entoure et qui lui fait prendre forme, fait-il partie de l'arbre ? Selon Ingold, un arbre est toujours un « arbre-dans-l'air »⁴⁵⁶. Il n'est pas seulement pris dans le flux, il est ce flux vivant, la chose est composée avec son environnement. Autre exemple donné de manière récurrente par Ingold au fil de ses textes : celui du cerf-volant. Au moment où il est construit avec du papier, du bois, sur la base d'un plan, on pourrait prendre le cerf-volant pour un objet. Mais lorsque celui-ci s'élève, pris dans le vent, on se rend compte que le cerf-volant a toujours été un « cerf-volant-dans-le-vent »⁴⁵⁷ : un cerf-volant est une assemblée de flux. Ces deux exemples nous permettent de voir là où il veut en venir lorsqu'il nous parle d'« environnement sans objets » : un monde dans lequel les choses s'imbriquent et se mélangent en suivant les forces du « cosmos ». Il n'y aurait ainsi selon Tim Ingold ni agent humain ni agent non humain, contrairement à ce que veulent démontrer les exégètes de la théorie de l'Acteur-Réseau de B. Latour⁴⁵⁸ et M. Callon⁴⁵⁹. Il y a seulement une foule d'évènements qui se rassemblent sous la forme d'une chose à un moment donné, en « concrescence », pour reprendre un terme de A.N. Whitehead⁴⁶⁰, pour se défaire ensuite et en former d'autres. Le terme allemand pour chose, *Ding*, partage d'ailleurs l'étymologie du mot anglais *Thing* : ils proviennent tous deux du « *Ding* », l'assemblée sur la colline, qui était pour les habitants du nord de l'Europe le lieu politique par excellence, où étaient discutés des préoccupations communes : les flux et trajectoires des uns et des autres étaient mêlés à cet endroit, elles faisaient de ce lieu et de cet évènement un « parlement de lignes » qui permettaient un vivre ensemble⁴⁶¹.

Ingold fait dans ses textes régulièrement référence à la distinction de deux manières d'envisager l'art qu'avait établie Deleuze et Guattari⁴⁶². L'artiste qui « fait » [« *the maker* »] ne va pas produire une « itération », en formalisant une représentation, en suivant un projet

⁴⁵⁶ T. Ingold, « Being alive to a world without objects », art cit, p. 215.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁵⁸ Voir notamment la synthèse proposée dans Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2007.

⁴⁵⁹ L'article fondateur de cette démarche est signé de Michel Callon, « La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc », art cit.

⁴⁶⁰ Voir la « reprise » de l'ontologie de N.A. Whitehead par D. Debaïse pour un commentaire approfondissant les implications épistémiques et politiques de cette métaphysique pragmatiste : Didier Debaïse, *L'appât des possibles: reprise de Whitehead*, Dijon, Les presses du réel, 2015.

⁴⁶¹ T. Ingold, « Being alive to a world without objects », art cit, p. 216 voir aussi ; T. Ingold, *Making, op. cit.*, chap. 6.

⁴⁶² G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux, op. cit.*

raisonné, avec la volonté de présenter au public le fruit d'une réflexion par le truchement d'arrangements matériels planifiés. Il ne produit pas d'objets. L'artiste, qui suit au contraire le flux des choses, est saisi par elles pour explorer le milieu dans lequel il opère, tout en rendant intelligible au public ces forces impérieuses. Il est embarqué dans un « voyage » [« *journey* »], une « itinération⁴⁶³ ». Il parvient à cela en s'arrangeant pour que les formes, des « conrescences » qui laissent voir plus facilement au public ces forces qui leur ont donné vie. En faisant cela, il rend visible son environnement et les forces qui l'habitent et le font évoluer.

La thèse de l'« environnement sans objet » mérite qu'on s'y attache – *a fortiori* pour faire lumière sur les processus de création de l'artiste Meese. Cette notion est en effet formulée en correspondance avec le dogme de l'art moderne, en particulier dans un croisement avec le chercheur praticien Paul Klee dans sa réflexion sur les formes. La citation la plus connue de Klee, issue de son « crédo du créateur », est d'ailleurs reprise par Ingold : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible⁴⁶⁴ ». Pourtant, si la réflexion de Ingold sur l'art est très inspirante sur le plan d'une esthétique de la nature, elle manque en revanche d'un ancrage dans ce que l'art est aujourd'hui, concrètement, et en particulier dans son articulation avec le marché et ses institutions, au premier rang desquels, les musées. Si cette approche se tient, elle devrait alors pouvoir s'appliquer aux cas complexes dans lesquelles les choses côtoient les objets, dans lesquels les projets raisonnés et répétitifs côtoient les itinéraires créatifs et ludiques, dans lesquelles les choses sont – au moins partiellement – saisies pour être présentées comme objets d'art. En effet, l'environnement de l'artiste d'aujourd'hui n'est pas seulement le milieu des choses, il est aussi celui des objets posés sur son chemin, qui risquent à chaque moment de faire obstacle à son « itinération » créatrice, certes, mais qui font également le pont avec le marché de l'art. L'artiste, s'il veut survivre et exister en tant qu'artiste, doit nécessairement produire et composer avec des objets qui entreront dans des collections.

Le régime de valeur particulier de « l'objet de collection » est considéré par L. Boltanski et A. Esquerre⁴⁶⁵ comme le régime de valeur privilégié dans notre économie marchande actuelle, qui a tendance à remplacer celui du régime de valeur d'usage. Cette évolution semble correspondre à une phase plus avancée encore de la réduction de la chose à l'objet que Ingold

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 451 cité par ; T. Ingold, « Being alive to a world without objects », art cit, p. 220.

⁴⁶⁴ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne (1920)*, Paris, Denoël, 1998, p. 34.

⁴⁶⁵ L. Boltanski et A. Esquerre, « La «collection», une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets », art cit.

perçoit déjà comme une corruption moderne de notre rapport au monde. Les objets concernés par la « forme collection » de la valeur deviennent encore plus « objectivés » que ne le sont déjà les « objets d'usage », eux-mêmes déjà uniformisés et stabilisés par la standardisation mécanique : en effet, c'est justement en étant retiré du monde de l'usage que l'objet de collection prend sa valeur⁴⁶⁶. Si l'artiste contemporain joue avec les flux de choses, il lui est offert également de jouer avec la solidité de ces objets de valeur, ou même de jouer, pour garder le vocabulaire de mouvement qui convient, avec le processus permanent de solidification et de fluidification. Il s'agit non seulement de « ménager la chèvre et le chou », mais aussi de composer des recettes dont l'effet s'appuie sur le contraste de leurs différences, qui rendent visibles les deux couleurs que sont ces deux qualités différentes : la vie du flux des choses gratuites, la mort fixe des objets marchands.

2. Présentation de l'étude de cas : montrer la collection de Jonathan Meese

Lors des lectures de manifestes ou de ces logorrhées improvisées par l'artiste Meese, le motif le plus saillant est celui de la dictature de l'Art, variation efficace sur un thème romantique galvaudé dans lequel on reconnaît notamment l'empreinte de F. Schiller⁴⁶⁷ qui prend une nouvelle puissance par la démonstration qu'en propose l'artiste : la présence d'une force externe « naturelle » fait effectivement agir l'artiste et créer à travers lui. L'artiste donne à cette présente abstraite le nom de « Kunst » [« art »].

Afin d'honorer les commandes des galeries et des institutions muséales, l'artiste – et sa petite équipe d'assistants – sollicitent des choses à disposition dans son atelier, afin de les faire devenir des objets d'art. La relation dynamique entre les deux perspectives antagonistes de l'« objet » stable et la « chose » fluide est au cœur du quotidien de l'équipe de Jonathan Meese ; elle fait l'objet de négociations, de justifications, de désaccords permanents dans le flux de leur action créatrice collective, qui est celle d'une « mise » en valeur et d'une « mise » en atmosphères pour laquelle la puissance d'agir des choses doit être mise en action.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 31-32.

⁴⁶⁷ Robert Eikmeyer, *Kunst = Kunst*, Staatlichen Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe, 2015.

Nous allons nous intéresser en particulier à une installation produite *in situ* pour le Musée d'art moderne de Herford, lors d'une exposition collective qui s'est tenue du 28 juin au 5 octobre 2014. Ce cas est une occasion précieuse pour observer les différents acteurs en train de « faire ces passages se faire » entre choses et objets, afin de répondre de manière adéquate au thème d'une exposition collective qui leur a été offerte : Jonathan Meese a été en effet invité à présenter sa propre « collection ».

Les installations sont une part importante de l'activité de Jonathan Meese. Au fil de sa carrière, cet aspect de sa production a marqué le public par son originalité et son esthétique fortement identifiable, notamment par le type d'image, de matériaux et des techniques utilisées. Ces installations consistent en des accumulations de choses, qui produisent un effet saisissant à la fois par leur effet de masse – les installations emplissant littéralement les pièces d'un mur à l'autre – et par les contrastes que par les matériaux assemblés et emmêlés offerts au regard.

Cependant, cette installation a été conçue différemment des œuvres habituelles, puisqu'il s'agit ici pour l'équipe de respecter une consigne, de se prêter à un exercice imposé. L'invitation du musée, que chaque artiste de cette exposition collective a pu interpréter à sa manière, est de présenter leurs « collections » [*Sammlung*] au public. Si les cinq autres artistes ont conçu une scénographie pour montrer des œuvres d'art, bien souvent d'ailleurs celles d'amis artistes proches, ou de « beaux » objets entrants dans le canon du « collectionnable » (par exemple de l'art asiatique) qui leur appartiennent ou qui les inspirent, Jonathan Meese a proposé pour sa part une interprétation décalée de l'énoncé. Au lieu d'exposer les œuvres d'art de sa collection personnelle, il fut décidé, par lui et son équipe, de montrer le fruit des « collectes » de choses de l'artiste, ses « collections » dans un sens plus enfantin : car l'artiste « collectionne tout » ou plutôt « collecte tout » et « ne jette rien », comme il l'expliquera à un journaliste lors de la présentation à la presse.

Comme le remarquent L. Boltanski et A. Esquerre, les objets peuvent obtenir une valeur par leur « force mémorielle⁴⁶⁸ » de leur histoire, ayant appartenu à une personne, un lieu ou un événement appartenant à la mémoire d'un grand nombre de gens. La collection de choses ayant

⁴⁶⁸ L. Boltanski et A. Esquerre, « La «collection», une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets », art cit, p. 45.

été en possession d'une personnalité célèbre prend donc selon le régime de la « collection » une forme de valeur : les deux auteurs prennent comme exemple le « Mur », une accumulation de choses ordonnées par A. Breton dans son bureau, qui est exposée comme œuvre au musée Pompidou⁴⁶⁹. On peut donc s'attendre à ce qu'une collection de choses appartenant à un artiste célèbre comme Jonathan Meese puisse intéresser un certain public. Mais cela n'est évidemment pas assez pour justifier l'intérêt des conservateurs de ce musée d'art moderne.

Le cas qui nous intéresse est également recensé par les deux sociologues comme une forme bien connue d'œuvre d'art, un « type » de collection qu'ils consignent dans une note de bas de page :

Il existe certes des personnes qui accumulent des objets et les organisent de façon solitaire. Mais il s'agit le plus souvent de travaux réalisés par des personnes qualifiées de déviantes, de demeurées, ou de démentes. Avec le développement de l'intérêt pour l'art brut, nombre de ces ensembles ont été récupérés et exposés (comme les accumulations de cailloux réalisées par Luigi Lineri et exposées en 2012 à la Halle Saint-Pierre, Musée de l'art brut, à Paris). C'est sans doute par le truchement de cet intérêt pour l'art brut que plusieurs artistes, surtout dans les années 1970, se sont emparés du thème de la collection comme activité solipsiste⁴⁷⁰.

Pour ces deux auteurs, la forme « collection » est un moyen d'analyser une mutation du capitalisme qui s'est opérée au niveau des régimes de valeurs des objets. Il s'agit donc pour eux de montrer la manière dont ces objets prennent une valeur par leur mode de présentation, par le « *storytelling* » qui les accompagne⁴⁷¹, ainsi que par les tactiques de ceux qui sont en mesure, par leur pouvoir économique ou idéologique, de déplacer les frontières du « collectionnable »⁴⁷².

L'artiste va certes jouer sur ces deux plans, celui du *storytelling* en racontant son quotidien de créateur au travers de ces objets, ainsi que celui du « gauchissement » du domaine du collectionnable en affirmant grâce à son autorité d'artiste réputé que « tout ce qu'il possède est collection ». Cependant, il y a plus à voir : d'autres propriétés des « collections de choses » se donnent à voir lors de ce processus de création. En présentant sa « collection », l'artiste nous

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 34 & 47.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 50-51.

donne à voir la matrice de sa création, le médium accumulé, toujours en cours de transformation, au travers duquel émergent les œuvres. Ceci met en valeur une faiblesse des théories institutionnelles de l'art : ce n'est ainsi pas seulement par l'intermédiaire d'un « intérêt pour l'art brut » que l'accumulation de choses de Jonathan Meese prend de la valeur comme œuvre d'art. Il se passe dans l'œuvre quelque chose qui échappe à la réduction économique qui prétend fixer sa valeur d'objet. Pour suivre la piste donnée par Tim Ingold, ce quelque chose serait à chercher dans l'oscillation des matériaux entre « chose » et « objet », dans l'oscillation dont l'artiste va tirer parti afin de donner « vie » à son œuvre.

3. Mise en valeur des matériaux d'un espace de l'art

S'il est un excès de l'artiste dont son équipe se plaint régulièrement, c'est de son penchant marqué pour l'accumulation et le désordre. En plus des fournitures habituelles de peintre, Jonathan Meese apporte à l'atelier, en permanence, toutes sortes de choses qui l'amuse, bien souvent achetées depuis sa tablette électronique : des bricoles insignifiantes, parfois des choses beaucoup plus encombrantes. En bricoleur qui se respecte, il fouille régulièrement les poubelles de son atelier, ramasse volontiers des choses dans la rue. Lui se justifie toujours de la même manière : la chose est précieuse en ceci qu'elle est utilisable, ou réutilisable, dans une œuvre. Porteuses de qualités qu'il est parfois seul à « voir », les choses sont stockées dans des sacs, des caisses, formant des amas mélangés.

Nous avons vu dans le chapitre précédent que toute son équipe a affaire de près ou de loin à l'accumulation de ces choses ; en premier lieu, Stephan, assistant dédié à l'atelier, en gère la circulation les enjeux liés au stockage, ainsi que toutes sortes d'aspects pratiques liés à la production des œuvres. Second personnage : Brigitte, la mère de l'artiste, qui trie régulièrement les sacs et les caisses de choses, parfois à l'insu de l'artiste. Elle veille à ce que l'envahissement ne vienne pas déborder les limites qui lui ont été assignées, des limites d'ailleurs extensibles avec l'acquisition de nouveaux entrepôts toujours plus vastes. Dans ces entrepôts sont stockées également un grand nombre d'œuvres, plus ou moins achevées ou inachevées, qui sont en partie régulièrement réutilisées dans des assemblages.



Figure 35 – Entrepôt attendant à l'atelier. Avril 2016 - Crédit MLC.

Les relations avec les institutions du monde de l'art sont gérées par Doris, la manager de l'artiste. Cette femme élégante est toujours très occupée : elle tente en permanence de concilier l'énergie disponible de l'artiste, dont dépend directement la production, avec les exigences du marché et des musées. C'est elle qui fait le lien avec les galeristes et avec les collectionneurs. Mathilde, sa jeune assistante franco-allemande, passe une bonne partie de son temps à administrer une base de données sur laquelle sont répertoriées les œuvres (peintures, dessins et sculptures). Mathilde est aussi régulièrement amenée à manipuler des œuvres, ce qu'elle apprécie particulièrement puisqu'elle aussi a été formée aux Beaux-Arts... et elle attend impatiemment les moments où elle pourra prendre part au montage d'installations.

Les installations sont des moments d'activité collective par excellence pour l'équipe, qui s'y implique dès le démarrage du projet. Depuis la réflexion nécessaire pour que l'œuvre respecte le cahier des charges, jusqu'à la réalisation finale dans l'espace d'exposition, une discussion animée suit son cours, prenant tour à tour des tonalités ludiques et d'autres bien plus sérieuses.

IV — « PACTE AVEC LE DIABLE » : LA CRÉATION D'UNE INSTALLATION AU MUSÉE DE HERFORD

1. Six semaines avant le montage de l'exposition, réunion d'équipe

Nous sommes sept autour d'une longue table rectangulaire dans une petite salle en rez-de-chaussée du domicile de l'artiste. Plusieurs grandes toiles de l'artiste sont accrochées aux murs. Au centre de la table, comme toujours, de quoi se rafraîchir, des noix et des gâteaux. Chacun a pris une chaise : Doris, Mathilde, Stephan, Jan (le photographe/webdesigner), Jonathan Meese, Brigitte Meese, et moi-même, ethnographe-stagiaire. Tout le monde s'est assis, la réunion d'équipe mensuelle peut commencer.

Le principal élément sur la liste est le montage de l'exposition au Musée MARTa à Herford. Doris fait circuler un mail imprimé de l'équipe du musée qui lui est parvenu récemment : un relevé de la salle attribuée à Jonathan Meese. Elle rappelle qu'il s'agit d'une exposition de groupe dont le thème est la « collection ». Chaque salle est occupée par un artiste qui présente une collection. Jonathan a déjà exposé là-bas, il connaît le musée.

Une idée de scénographie a déjà surgi précédemment, elle est inscrite dans l'ordre du jour qui a été établi par Mathilde, résumée en un seul mot : « *Regal* » [étagère], que Doris lit à voix haute. Elle développe un peu : il s'agit de faire construire des étagères sur les murs pour les remplir d'objets et, au milieu de la salle, des œuvres autour desquelles on peut circuler. Comme le résume tranquillement Jonathan, il s'agit de donner au visiteur l'impression d'être face à une masse de choses inutiles accumulées [« *Schrott gesammelt* »]. Finalement, cela ressemble beaucoup à Jonathan, qui veut toujours tout garder, s'exclame Mathilde.

Des critères partagés émergent de la conversation : il faut que ce ne soit pas trop cher, « quelque chose » qu'on doit pouvoir laisser sur place de préférence. Mais chacun fait entendre également ses préoccupations personnelles : Brigitte, la mère de Jonathan Meese, voudrait saisir cette opportunité pour mettre de l'ordre... « Envoyer » des caisses emplies de choses, c'est aussi potentiellement une chance que moins de choses ne reviennent, dit-elle avec un air malicieux. C'est évacuer, faire de la place, elle considère qu'il y en a besoin. Stephan suggère quant à lui l'idée de « *Paletten Regal* ». Quelqu'un demande s'il veut parler d'étagères faites en palettes ou bien d'étagères faites pour des palettes. L'important c'est plutôt la dimension, explique-t-il, ce serait des étagères où l'on pourrait ranger des palettes. Il est justement en train de travailler avec le lève-palette, il y a repensé, il trouve que décidément cette idée est la bonne. Doris se met, elle, à la place des visiteurs quand ils entrent dans la pièce : il ne faut pas qu'ils

voient la tranche d'une étagère... on fixerait donc les étagères plutôt sur le mur du fond. Doris demande de but en blanc à Jonathan : « Mais qu'est-ce qu'une collection [*Sammlung*] alors ? » Elle explore le concept en train de se former, anticipant aussi les questions de la presse. « Tout est collection » répond-il, « tout ce qui est dans l'atelier est collection, tous ces trucs, mais aussi les pinceaux, les tubes de peinture, etc. » Prenant la parole, Jan a une idée d'œuvre qui pourrait convenir pour occuper le centre de la pièce. Il parle d'une œuvre qui était présente dans une installation qu'il compare à un « bunker ». Stephan localise mentalement l'œuvre dans les stocks et confirme savoir où elle se trouve. Il propose encore autre chose : il s'agit d'un lit d'enfant qui faisait partie d'une installation dans une exposition à l'étranger. Jan parle aussi des chaises médicales dont un exemplaire trône en permanence dans l'atelier : « c'est aussi une pièce de collection ». « Mais c'est aussi utilisé » proteste Doris. Selon ses critères, il semblerait qu'une pièce de collection ne doit pas être en cours d'usage... Mais je sens surtout qu'elle n'aime pas trop ces chaises blanches qui rappellent une atmosphère de cabinet de dentiste.

La séance atteint son pic de créativité, les idées fusent notamment de la part de Jan et Stephan, appuyées par Jonathan, de choses qu'ils connaissent d'installations précédentes et qui pourraient prendre part à celle-ci. Il faut dire que les entrepôts sont effectivement pleins de ces choses diverses collectées au cours des ans et au fil des installations. L'artiste approuve et rit à gorge déployée. Mais Doris met le holà : « Voici venir "la trace de frein" de Doris », remarque Jonathan, amusé, à voix haute : c'est un rôle qui lui est reconnu. Tous se réjouissent déjà du moment qu'ils vont passer là-bas, et je vais bientôt comprendre pourquoi.

2. Jour 1 : démarrage du montage au musée

Avec Mathilde, nous sommes arrivés tôt par le train pour trois jours à Herford, au Musée d'art moderne MARTa, dans la Ruhr. La ville est de petite taille, mais cette institution reçoit le soutien de toute la région. Les moyens mutualisés du dense tissu de villes industrielles permettent au musée d'entretenir une riche programmation. L'architecture du lieu, signée Frank Gehry, est impressionnante. Stephan est arrivé la veille avec sa camionnette, emplie à ras bord. Nous le retrouvons devant le musée. Dans l'espace de l'exposition qui va accueillir l'installation, les étagères ont déjà presque entièrement été montées par les techniciens du musée. Doris a donné ses instructions à Mathilde, que celle-ci nous répète plusieurs fois en tant que porte-parole. Pour respecter le thème et ne pas laisser cette installation devenir chaotique

(ce qui serait « juste » du Jonathan Meese), il s'agit de regrouper les choses, en créant des catégories.



Figure 36 – Déballage dans l'espace d'exposition. Crédit MLC

Au milieu de la pièce, nous déballons et ouvrons les caisses. Nous commençons à disposer les premiers éléments sur les étagères, mais aussi devant celles-ci, occupant ainsi l'espace, et créant des associations entre mannequins et masques, jouant avec les déguisements et autres accessoires, nous amusant de certaines pièces.

Je déballe un sac entier de pots de colle jaune UHU vides. Je demande à Mathilde si elle a déjà vu ces objets. « J'ai déjà eu affaire à ça », dit-elle. « À La Hague. Finalement on les a étalés, on a fait un joyeux bordel ». Je décide de les mettre dans une étagère non loin de boîtes de thé vert vides, pour « faire collection » de « collections ».

Dans un espace adjacent, la régisseuse [« Registrar »], personne responsable des entrées et des sorties des objets d'art dans le musée, passe en revue et photographie sur un fond neutre chacune des toiles avec un gros appareil réflex numérique Pentax : celles que nous avons apportées par la voiture de Stéphane d'abord, qui ne sont pas des œuvres finies, puis celles arrivées par transport d'art. Elle prend également les dimensions des pièces. Je suis chargé de les apporter dans la salle une fois les photos effectuées. Il s'agit d'un « état des choses », afin qu'elles repartent dans le même état, m'explique Mathilde. Cauchemar pour elle que cet étalage d'objets innombrables et inestimables... Tout cela est-il de l'art ? Stephan a l'habitude, me dit Mathilde. Il dit à la « registratrice » ce qui est important, ce qui a de la valeur : les objets qui ont eux-mêmes déjà acquis une certaine valeur de collection. Une vitrine est prévue, qui mélangera ces pièces à d'autres choses sur le modèle d'un cabinet de curiosités.

Stephan a retrouvé son appareil, il fait une série de photographies lors du déballage d'un grand paquet allongé sur le sol. « C'est comme une tombe », « c'est un travail archéologique », me dit-il. Il commence à prendre des pièces séparément pour les sortir de la longue caisse. Deux squelettes miniatures en plastique attirent en particulier son attention. Les deux sont pourvus de phallus disproportionnés, godemichés insérés de force dans leurs bassins (nous saisissons évidemment cette occasion de rire ensemble des silhouettes disgracieuses de ces personnages) et il les photographie sous tous les angles, d'abord dans ses mains, puis allongés par terre. Ils seront déposés dans une vitrine avec d'autres objets ayant cristallisé, par les évènements successifs, une valeur suffisante pour être présentés protégés du public.



Figure 37 – Ouverture de la « tombe », émergence d'une œuvre nouvelle à partir d'une autre plus ancienne, dans laquelle les aléas de l'emballage sont étudiés comme des incrémentations potentielles. Crédit : MLC

La figure à taille humaine que nous dégageons dans la caisse en dessous est très impressionnante, avec ses lunettes de soleil et ses habits militaires. Stephan retire des objets de la caisse et en laisse une partie, ce qui crée une composition formée lors de l'emballage. Quelques autres éléments y sont ajoutés. Cette boîte provient d'une installation datant de 2003.

« Même Jonathan ne sait pas lui-même ce que c'est », me dit Stephan. Le « paquet-surprise » provient de l'entrepôt attendant à l'atelier, qui en contient des dizaines, de toutes dimensions.

Je demande à Stephan : « est-ce que je sors les cartons ? » « Non, on les garde, on les a souvent utilisés dans des installations donc on peut les utiliser ici. »

« Ça va être une discussion classique avec Doris », pressent Stephan, « elle est historienne de l'art, elle doit vendre, elle a tendance à vouloir rendre l'affaire plus propre alors que nous sommes plutôt à vouloir l'art (signe avec les mains d'une matière qui explose et éclabousse avec bruit de bouche marquant un débordement). Entre elle et nous, ça fait un bon mélange [*Einblendung*]. » Au bout d'un moment, les caisses déjà présentes étant vidées, Stephan nous propose de continuer le lendemain : « pour les gens du musée qui regardent, c'est important que ce soit l'artiste qui fasse au moins une partie du travail ! »

3. Jour 3 : Arrivée de Jonathan Meese accompagné de Doris et de Jan.

Jonathan débarque du train avec Doris et Jan le matin, vers 11h. L'artiste arrive en s'extasiant sur le travail déjà effectué, comme à son habitude : tout est vraiment super, ça commence à prendre forme. Après le déjeuner, nous nous lançons tous ensemble dans le travail d'installation. De nouvelles caisses, arrivées de l'entrepôt berlinois par transporteur spécialisé, sont ouvertes une à une. Chacun est occupé à faire que chaque chose trouve sa place. Les assistants prennent des décisions rapides, qui paraissent instantanées à l'observateur. Chaque chose est utilisée, y compris une grande part des emballages qui ont servi au transport : cartons et papier bulle. Les tâches sont flottantes : le programme d'action est déterminé en fonction des objets qui sont à portée de la main, chacun semble se saisir d'abord de ce qui l'inspire, certaines caisses restent ouvertes un long moment avant d'être épuisées, d'autres sont immédiatement vidées.

L'ensemble du travail réalisé la veille est réaménagé, la composition est ajustée aux nouveaux objets qui s'y insèrent, l'ensemble acquiert peu à peu un équilibre par saturation. Quelques objets sont relocalisés par rapport à la veille : Mathilde avait installé les animaux en peluche dans un coin. Doris les a tous replacés comme dans une vitrine. Jonathan blague avec elle : « Doris sait bien faire ça ! » Doris reprend la blague au vol : « Bien sûr, j'étais la meilleure pour arranger ma chambre quand j'étais petite ! ».



**Figure 38 – Doris dans un coin « rangé » par elle. L’installation prend sa forme finale.
Crédit : MLC**

Si pour Mathilde et Doris, il s’agit toujours de classer les objets par familles, pour Jonathan et Jan, il s’agit plutôt de mettre en scène des objets en les faisant entrer en coprésence. Un burger en plastique, trouvé dans une caisse, est proposé par Jonathan Meese dans un geste théâtral à Doris, qui passe par là. Elle décline cette offre, faisant comprendre qu’elle est occupée ailleurs. La chose est insérée de force dans la bouche d’un masque qui recouvre le crâne d’un squelette de bois. Entre *ready-made* et collage dada, l’assemblage prend les caractéristiques typiques que l’on retrouve dans les sculptures de Jonathan Meese : un humour puéril, une association d’objets hétéroclites qui jurent entre eux, qui provoquent par leur éloignement une esthétique de l’art associée à la « haute-culture » allemande, une anthropisation des objets qu’il fréquente.

Les matériaux ont été sélectionnés à la fois par Stephan, Brigitte et Jonathan Meese. On peut ranger en quatre grandes catégories les choses qui prennent part à cette installation. Des bibelots divers, d’abord, en grande partie des jouets et des éléments de déguisements, qui représentent la plus grande masse de ces choses et qui seront exposés dans les grandes étagères ainsi qu’en assemblages dans l’espace de la pièce. Des tableaux ensuite, achevés et inachevés, qui sont accrochés à un mur. Puis des livres de divers types, des DVD et des CD, qui sont montrés sur un vaste présentoir. Des emballages vides en tous genres, enfin, soit amassés par l’artiste, soit utilisés lors du transport du reste des pièces.

4. Parachèvement

Un problème est évoqué : l'installation étant constituée d'un amas de choses variées, l'équipe du musée pourrait avoir des difficultés à empêcher les visiteurs de s'emparer discrètement de certains éléments de l'installation. Une première idée est lancée pour que les visiteurs n'accèdent pas aux objets : mettre au sol les couvertures peintes en posant en dessous des palettes. Selon Stephan, ces couvertures constituent des « forces de protection naturelles » [« *Natürliche Sperrkräfte* »]. Le sol est trop lisse, dit Jonathan : il n'aime pas la transition du sol lisse au désordre des étagères : il faudrait occuper le sol. L'attention se porte alors sur les caisses de revues dont on s'est demandé s'il fallait les laisser ainsi sous l'un des meubles. « On pourrait les étaler par terre », propose quelqu'un : aussitôt dit aussi tôt fait, chacun se saisit de liasses de revues et de papier pour les étaler par terre. Nous nous extasions de temps en temps sur certains exemplaires : le gros est constitué de fanzines illustrés, revues spécialisées de films de genre, emballées par lots de cinq. « Je suis sûre qu'il doit y avoir là-dedans des "collectors" », se lamente Mathilde, sans trop non plus s'en faire.



Figure 39 – Dispersion des magazines pour créer une zone intermédiaire entre public et œuvre. Crédit MLC

La curatrice semble très heureuse : « ça a été très rapide, et c'est impressionnant. » Elle semble tout aussi satisfaite de la prestation que de l'ambiance autour de l'artiste et de son équipe : tout cela semble avoir été facile pour elle. La séquence de la signature de l'œuvre, au marqueur directement sur le mur, réunit la troupe de l'artiste et celle du musée, l'artiste a changé d'idée au dernier moment : l'œuvre s'appellera « *Pakt mit dem Teufel* » [« Pacte avec le Diable »] : le titre d'une cassette audio qu'il adorait quand il était petit. Il ajoute une flèche en direction de l'installation, trait d'humour salué par un éclat de rire de l'assistance. L'humeur

est joyeuse, nous quittons le lieu après un dernier thé partagé avec une partie de l'équipe du musée.



Figure 40 – Signature de l'artiste. Crédit MLC

5. L'artiste-en-institutions est aussi un artiste-en-matériaux

L'exposition de Herford, en présentant la « collection » de l'artiste, est une occasion pour l'équipe de mettre en scène l'univers de choses qui font le tissu des créations de l'artiste, que ce soient les peintures, sculptures, installations ou performances. De manière pertinente pour notre enquête, l'artiste et son équipe tentent de montrer dans cette exposition ce qu'est la collection de Meese. Non pas des objets d'art, comme en exposeront cinq autres artistes invités à cette exposition collective, mais des choses qui sont accumulées par lui, qui forment le médium intermédiaire entre lui et le monde.

Au moment de la mise en forme cette installation, plusieurs compétences sont mobilisées : le rangement de chambre et la catégorisation d'un côté, le jeu et l'association libre de l'autre. Tout doit être utilisé et tout l'espace doit être occupé, selon des manières bien précises. Objectif

de l'équipe, tel que compris en faisant partie de l'équipe : faire trouver à chaque objet sa place, selon les instructions, qui ont trait autant à l'exercice proposé par le musée – en équilibrant une composition, répondant à certains critères du canon de l'esthétique – qu'au mode d'action de Jonathan Meese. Comme nous allons le voir dans le chapitre suivant, ce mode peut être décrit par la condensation de certaines attitudes, dont le jeu enfantin, l'ironie, et un lâcher prise qui fait bon accueil aux contingences, un respect des choses et des personnes. Il s'agit ensuite d'occuper l'espace d'une manière homogène, par un équilibre qui rappelle celui d'un tableau : mais toujours en cohérence avec le monde de Jonathan Meese et ses œuvres précédentes.

C'est dans son « espace de l'art » que l'artiste suit le flux de ces choses, leurs trajectoires, souvent interrompues par leur « objectivation », qui prennent souvent la forme d'« objections » venant des membres de l'équipe en charge de la relation avec les institutions marchandes. Ainsi s'élabore un jeu constant de tensions entre, d'un côté, une attitude qui « explose » (comme dans la bouche de l'assistant d'atelier) par le jeu collectif débridé avec les choses qui les « embarquent » dans leur flux de transformation et, de l'autre, une attitude qui « objecte » à ces explosions créatives et qui vient poser des limites. Il s'agit de faire marcher le « frein » qui permet à l'œuvre de rentrer dans le format attendu, afin, pour filer la métaphore, que cela « tienne la route ».

Cette installation, à la fois mise en scène dans un cadre institutionnel défini et véritable « assemblée de lignes » active, débouche sur une autre version de la collection. Il oblige le visiteur à porter un autre regard sur l'émergence de l'œuvre, à la voir comme moment d'oscillation instable et ambiguë entre les régimes de *chose* et d'*objet*. L'atelier de l'artiste, tout comme les halles de stockage qui lui sont dédiées, est empli de choses, des choses achetées, stockées, oubliées, abîmées, utilisées, protégées. Elles s'agrègent et se désagrègent, voyagent parfois avec l'artiste ou en grand confort par transport spécialisé. Le succès de l'artiste, la félicité des actes de création, dépend du maintien de cet espace de création. Dans le même temps, le maintien de cet espace et de son atmosphère particulière dépend de la continuation de la fabrication d'œuvres. Or, ces œuvres émergent par et dans leur matérialité même, celle conférée par les matériaux qui emplissent et qui délimitent l'espace de création de l'artiste.

Tout comme un arbre est toujours un « arbre-en-air⁴⁷³ », dont on ne peut déterminer la frontière, l'artiste est un *artiste-en-matériaux*. Rendre possible la production des œuvres de l'artiste est la raison d'être de cette conglomération de matériaux et de personnes. Cependant, en signant l'œuvre finale, en la photographiant, en la protégeant du flux des visiteurs, Jonathan participe de cette « objection » : fini de jouer ! C'est à cette condition que sera préservée l'atmosphère particulière donnée à la pièce par l'élan créateur. L'artiste est donc bien également un *artiste-en-institutions*.

Engagée dans l'espace de l'art de Meese, toute l'équipe se trouve prise à la création de l'œuvre avec une effervescence et une joie tangible. Cette ethnographie nous permet de mettre en lumière la manière dont l'équipe agit au travers des choses, les anime et sont animés par les forces qui en émanent, pour créer cet objet temporairement stable que constitue une installation dans un musée – une démonstration de l'efficacité d'un dispositif de création artistique qui fait advenir la « présence de l'Art » à celle ou celui qui en fait l'expérience.

V — CONCLUSION DU CHAPITRE : PRÉSENCE DE L'ART ET ESPACE DE L'ART CHEZ JONATHAN MEESE

En suivant d'abord la présentation publique de l'artiste, le travail opéré par son équipe dans l'intimité de son bureau et de son atelier, puis celle du montage d'une installation, l'observation ethnographique permet de décrire les différentes médiations qui font tenir la « présence de l'Art » que l'artiste parvient à susciter, présence qui, à son tour, maintient l'artiste à l'œuvre.

Si présence il y a, demandera le critique moderne, est-elle fabriquée ou est-elle véritable ? En effet, si l'artiste se trouve transformé en une personne habitée par « l'Art », c'est d'abord par l'intermédiaire de ses propres discours et des environnements qu'il fabrique lui-même. Le public s'interroge souvent : est-il sincère ou bien est-il en train de nous jouer un tour ? Est-ce vrai ou est-ce construit ? Bruno Latour distingue trois aspects qu'il ne faut pas manquer pour faire comprendre ce qui se passe dans toute construction digne de ce nom⁴⁷⁴. Premièrement, il y a la présence de médiateurs : faire, c'est « faire faire », « quand on agit, d'autres *passent à*

⁴⁷³ Paul Klee arrive à une idée similaire dans son travail sur les « approches de l'art moderne » avec la parabole de l'arbre, qui aura inspirée Ingold. La sève dont il parle réfère plutôt aux expériences et non aux objets matériels. « Il ne fait rien, à la place qui lui a été assignée dans le tronc, que recueillir ce qui monte des profondeurs et le transmettre plus loin. » *Théorie de l'art moderne*, traduction Pierre-Henri Gonthier, Paris, Denoël / Folio, p.17.

⁴⁷⁴B. Latour, *Enquêtes sur les modes d'existence*, *op. cit.*, p. 162-165.

l'action ». Deuxièmement, on observe un « redoublement du faire faire », une oscillation entre deux positions : le constructeur fait le construit et le construit fait le constructeur... Et celui-ci ne sait jamais complètement vers où il est mené⁴⁷⁵. La troisième chose est l'introduction d'un « *jugement de valeur* » sur la « *qualité* de la construction ». Il faut que la chose soit *bien* construite pour qu'elle devienne vraie.

Or Meese s'agite justement pour montrer que la paralysante question critique du « *vrai ou fait* » ne fait pas sens, selon son expérience : tout d'abord, cela n'est pas lui seul qui fait, mais toutes sortes de choses et de gens qu'il *fait faire*, par lui et en lui ; ensuite, l'artiste fait advenir quelque chose et *simultanément* ce quelque chose le fait advenir comme artiste ; enfin, tout cela est bien sincère parce que c'est *bien* construit. Par quels moyens parvient-il à se diriger « au jugé » dans cette passe difficile ? Dans la description de l'action du peintre, nous avons cerné trois conditions de félicité, liées entre elles, par lesquelles l'artiste et son équipe jugent de la présence de « l'Art », à savoir si, dans une certaine situation, quelque chose « passe avec Meese » ou pas. Exigence numéro une : « ça doit être comme c'est » ; l'acceptation des contingences est une sorte de « laisser-faire », celui d'une soumission radicale aux injonctions que Meese affirme recevoir des objets, des gestes et des situations qui s'offrent à lui, une manière aussi de les faire agir sans les forcer. Exigence numéro deux : « ça doit être fait avec amour » ; une attention bienveillante est portée aux choses et aux personnes qui l'entourent, priorité faite au respect des personnes environnantes, avec un évitement de toute forme de violence. Exigence numéro trois : « ça doit être drôle » ; l'humour est un critère décisif dans l'action. Celui de Meese est basé sur une ironie situationnelle. Ni autodérision ni agressivité envers qui que ce soit, ce sont les normes que l'artiste vise à faire apparaître en les transgressant, pour les disqualifier. Il s'assure ainsi une invincibilité argumentative, puisqu'en tant qu'ironiste, « les cohérences, il les a toutes »⁴⁷⁶. Acceptation des contingences, amour et humour : ces trois principes fonctionnent ensemble et sont articulés les uns aux autres dans ses

⁴⁷⁵ Dans le travail de laboratoire, Bruno Latour a détecté la même incertitude : « pour recevoir le prix Nobel, c'est bien lui, le savant, qui a agit ; pour qu'il mérite le prix, il faut que ce soient les faits qui l'aient fait agir et non pas lui dont les opinions individuelles n'intéressent personne » B. Latour, *Enquêtes sur les modes d'existence*, op.cit. p. 164.

⁴⁷⁶ « Un ironiste ne pourra jamais être convaincu d'inconvenance pour infraction à une règle de cohérence : les cohérences, il les a toutes. Il s'ensuit qu'il peut toujours s'abriter derrière l'une ou l'autre valeur argumentative, afin de soutenir que son énonciation est parfaitement convenante par rapport au contexte qu'il envisage de lui donner. Bien plus, l'ironie est un moyen raffiné de mettre l'interlocuteur dans son tort s'il avait la mauvaise idée de s'offusquer du procédé. » Alain Berrendonner, *Elements de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981, p. 238.

actes. Sans pouvoir ici développer plus loin l'analyse individuelle de ces habitudes forgées par l'expérience, il est à noter que ces trois attitudes ont en commun d'opérer un décalage, un pas sur le côté qui déborde la question critique du « vrai ou fait ». Au moment où il parvient à déjouer une fois de plus cet écueil, l'artiste se trouve effectivement déchargé de la responsabilité de son action, il se trouve pris en charge par elle. En réussissant ce mouvement, Meese déclenche ce que Bruno Latour appelle une « mini-transcendance⁴⁷⁷ » : dans l'oscillation entre le *vrai* et le *fait*, quelque chose de plus se produit qui ne peut se réduire à la somme des termes. C'est cela que Jonathan Meese appelle « Art ».

Le collectif – ou l'entreprise – « Jonathan Meese », dont l'artiste est le membre le plus actif, est une vibrante petite institution qui porte toujours un peu plus loin l'expérience de création à laquelle elle doit son existence. En faisant l'interface avec le monde de l'art et son marché, elle lui fournit l'aspiration nécessaire à l'émergence des œuvres, plaçant l'artiste en position de devoir produire, tout en lui fournissant une fondation stable. Cette institution s'est développée à partir de la relation entre Jonathan et de sa mère Brigitte. J'ai choisi de la décrire par des anecdotes, une accumulation de détails sur la vie ordinaire de l'équipe, au travers de mon implication et de l'apprentissage que j'ai traversé pour devenir capable moi aussi de cerner « ce qui y passe » et « ce qui n'y passe pas ». La cellule intime de l'équipe constitue le noyau d'un « espace de l'Art », il correspond à ce que M. Breviglieri, définit avec Paul Ricoeur comme « l'espace habité que réclame l'assurance intime de pouvoir »⁴⁷⁸:

« Quelque chose vient bien toucher, à travers ce fil de continuité qui se traduit dans l'expérience naturelle d'un monde familier, à l'intime genèse de l'assurance de pouvoir : une mobilité facilitée dans un espace enveloppant bienveillant, un frayage dans l'aisance, la sédimentation de repères sensoriels qui consolident un attachement, un ancrage stabilisé à travers les choses qui vont de soi, un refuge consolant et permettant le repos, la détente et la récupération de l'effort, la rêverie et les parcours hasardeux de l'imagination, etc. Bref l'habité s'édifie sur une “architecture” protectrice et attachante,

⁴⁷⁷ B. Latour, *Enquêtes sur les modes d'existence*, op. cit., p. 214.

⁴⁷⁸ Marc Breviglieri, « L'espace habité que réclame l'assurance intime de pouvoir: Un essai d'approfondissement sociologique de l'anthropologie capacitaire de Paul Ricoeur », *Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies*, 25 juin 2012, vol. 3, n° 1, p. 40.

base porteuse d'un se laisser aller en toute sûreté vers le monde où s'enracine pour l'homme une puissance de base, une puissance involontaire et irréfléchie de pouvoir.⁴⁷⁹ »

Cet espace habité – et cette assurance intime de pouvoir – sont-ils partageables ? Si l'artiste dit souhaiter prendre refuge loin de la réalité, il affirme en même temps sa volonté de conquérir le monde à force de « propagande ». L'action combinée des médiateurs ne consiste-t-elle pas justement à étendre cet espace habitable, cet espace de l'Art dans lequel Jonathan Meese pourra être entendu, pour agir et exister plus encore ? Cet espace de confiance dans le monde est un tissu de parcours et de branchements, de ponts construits par des expériences ambulatoires⁴⁸⁰. L'artiste mène une enquête assidue sur les possibilités d'augmenter son étendue et son épaisseur. Les résultats de cette enquête sont rendus publics en même temps que celle-ci avance, ils sont inscrits dans les œuvres et dans les discours : le spectateur est appelé à se soumettre lui aussi à la présence de cet Art, à entrer dans son espace de confiance pour agir à son tour selon ce même mode. Pour prendre les mots de W. James⁴⁸¹, c'est à un véritable « acte de foi » qu'invite l'artiste, non pas envers lui-même, mais envers le monde. Pris dans l'espace plus vaste de l'Art en général, fait de tant d'autres espaces plus ou moins saillants et hospitaliers, l'espace singulier de l'Art de Jonathan Meese offre à ceux qui le découvrent soit un îlot de terre ferme, soit un caillou difficile à digérer.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 40-41.

⁴⁸⁰ D. Lapoujade, *William James, empirisme et pragmatisme, op. cit.*, Chap. 2 et 3.

⁴⁸¹ « ... comme le critère de la croyance réside dans une disposition à l'action, on peut dire que la foi consiste à être prêt à agir pour une cause dont le succès n'est pas établi d'avance » William James, *La volonté de croire*, Paris, Flammarion, 1916, p. 113 cité par D. Lapoujade, *William James, empirisme et pragmatisme, op. cit.*, p. 106.

CHAPITRE 11

LES ATMOSPHÈRES DE JONATHAN MEESE. INVOCATIONS ANTAGONISTES

Résumé :

Dans ce chapitre, je propose une extension de l'esthétique des atmosphères de Gernot Böhme en la confrontant aux pratiques artistiques de J. Meese, en empruntant à la fois à l'anthropologie pragmatique du rituel et à l'esthétique des performatifs. J'insiste sur la manière dont la puissance d'évocation de ces symboles forts de l'histoire allemande – et la résistance rencontrée dans l'opinion publique – permettent à l'artiste de se « brancher » sur celles-ci et de bénéficier de leur aura, tout en participant à leur mutation.

I — INTRODUCTION : UNE SITUATION ARTISTIQUE, UN ENSEMBLE COMPOSITE D'AMBIANCES ENCHEVÊTRÉES

L'anthropologie de l'art pourrait trouver un mode de description des œuvres d'art et de leur efficacité dans la « nouvelle » esthétique de Gernot Böhme⁴⁸². Selon ce philosophe de la nature, lorsqu'ils ou elles créent, les artistes s'intéressent moins aux matériaux en eux-mêmes qu'aux atmosphères qui émanent d'eux et de leurs compositions. La tonalité affective, entourant l'œuvre comme un nimbe, prime alors sur toute interprétation ou analyse. L'esthétique redevient ainsi une écologie de la sensibilité. Cette approche, élaborée au contact de la

⁴⁸² Gernot Böhme, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Erweiterte Nachauflage., Berlin, Suhrkamp Verlag, 1995 ; Gernot Böhme, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », *Communications*, traduit par Maxime Le Calvé, mai 2018, n° 102, p. 25-49.

phénoménologie de Hermann Schmitz⁴⁸³, s'en distingue en mettant en valeur le travail des ouvriers de l'ambiance, alors que cet autre philosophe des atmosphères préfère les considérer comme flottantes et agissant à leur guise. Le geste de Böhme marque certes une avancée, ancrant la production des atmosphères dans une matérialité sensible, mais on perd quelque chose en route : la manière dont les atmosphères elles-mêmes mettent leurs ouvriers au travail. En effet, les développements récents de l'anthropologie des techniques remettent en cause une part de l'intentionnalité dans les actes de fabrication, soit au profit de l'agentivité des choses, soit en investissant les matériaux de forces vivantes. Prendre en compte l'action créatrice des atmosphères, c'est considérer que leur tissage dépend à la fois d'une élaboration compétente de leurs ouvriers, et des impulsions énergiques de présences environnantes – celles de choses, de personnes, d'idées et d'institutions.

Il s'agirait donc de montrer les manières – postures quasi techniques – dont un artiste se laisse posséder par ces atmosphères, et comment, au fil de sa démarche expérimentale, celui-ci ou celle-ci parvient à invoquer, par ses œuvres ou ses actes. L'ethnographie du cas singulier de l'artiste Jonathan Meese permet d'étudier ce « savoir-faire ambiance », c'est-à-dire son habileté à agir en composant avec les atmosphères : en restant dans le domaine de l'anthropologie, je proposerai des parallèles avec d'autres savoir-faire ambiances, qui entrent aussi en interaction avec des êtres invisibles. On abordera ainsi la question des êtres invisibles du politique, particulièrement pesante dans le contexte germanique, ainsi que la question concomitante des publics, à travers la démarche de l'artiste lui-même. Il s'agira de prendre cette démarche au sérieux, aussi éreintante soit-elle, en lui accordant la probité qu'elle réclame.

1. Les atmosphères dans la création artistique. Ethnographie d'une pratique

Nous sommes le 1 juin 2017, les convives attendent l'artiste, attablés au milieu de tableaux colorés en grand format. La galerie Krinzinger fête l'ouverture en avant-première de l'exposition de Jonathan Meese, intitulée : « DE PAKT MIT RICHARD WAGNERZ

⁴⁸³ Hermann Schmitz, « Atmospheric Spaces », *Ambiances. Environnement sensible, architecture et espace urbain*, traduit par Margret Vince, avril 2016 ; Hermann Schmitz, *Brève introduction à la nouvelle phénoménologie*, traduit par Jean-Louis Georget et traduit par Philippe Grosos, Vrin., Paris, 2016 ; Hermann Schmitz, « Les sentiments comme atmosphères », *Communications*, traduit par Jean-Louis Georget et traduit par Philippe Grosos, mai 2018, n° 102, p. 51-66.

(GESTATTNS » : DIE HÜGELJANERZ HEBENS' AB...) ⁴⁸⁴ ». Je trouve par chance une place à côté d'amis éditeurs rencontrés au début de mon ethnographie : une partie de l'entourage de l'artiste a également été conviée. La réception a été prise d'assaut par les invités, des acheteurs potentiels triés sur le volet.

La première de l'opéra *Mondparsifal* approche : il s'agit de la première mise en scène de Jonathan Meese, qui en assure également les costumes et la scénographie. Le spectacle est pressenti comme la sensation du festival des Wiener Festwochen, il a bénéficié d'une co-production avec les Berliner Festspiele, pour un budget total de plusieurs millions d'euros. La répétition générale est prévue pour le lendemain, dans le théâtre mozartien qui a vu la création de l'opéra *Fidelio*. Les trois représentations affichent déjà complet : la réputation de l'artiste est forte dans la capitale autrichienne.

Le programme du festival des *Festwochen* de Vienne est marqué cette année par un esprit post-moderne, *queer* et post-colonialiste : Conchita Wurst. La chanteuse transgenre primée par Eurovision, assure l'animation du spectacle d'ouverture. Le nouvel intendant, Thomas Zieghofer-Kim, cite systématiquement Jonathan Meese dans ses prises de parole publiques : les formulations percutantes de l'artiste et sa conception tranchée de l'art comme « remède » à la culture, ou plutôt à la *Kultur* – institution considérée comme conservatrice et périmée – confèrent au discours une note de radicalité.

La notoriété de Jonathan Meese s'est développée entre 2000 et 2007, et il est depuis considéré comme l'un des plus grands artistes contemporains du monde germanophone. Principalement réputé comme peintre et artiste *performer*, il est connu par le grand public pour son attitude provocatrice, et, dans les milieux de l'art, pour ses prises de parole publiques, qui donnent lieu à des élans rhétoriques impressionnants. Il polarise la critique depuis ses débuts, au sujet de son emploi des symboles du national-socialisme dans ses œuvres, et en particulier le salut hitlérien.

L'artiste paraît enfin : il est accueilli par de longs applaudissements chaleureux, une petite ovation. Il se place devant l'un de ses tableaux, dans la salle la plus vaste de la galerie, face à une petite centaine de convives. Il porte son uniforme habituel : une veste Adidas noire à bandes blanches zippée jusqu'au col, qu'il remplit bien, un pantalon de velours marron. Ses longs cheveux bruns sont détachés. Il salue à la ronde, il met ses lunettes de soleil pour se protéger de tant de regards à soutenir en même temps. Et, puisque les applaudissements

⁴⁸⁴ Jonathan Meese, « DE PAKT MIT RICHARD WAGNERZ (GESTATTNS' : DIE HÜGELJANERZ HEBENS' AB...) », du 2 juin au 17 août 2017 à la Galerie Krinzinger, Vienne (Autriche).

continuent, il fait mine de les orchestrer d'un air sauvage, de ses deux index. « Ici, j'ai appris à conduire un orchestre », dit-il pour expliciter son geste. Le silence se fait brusquement. L'artiste fulmine en direction d'adversaires invisibles. Sa voix est menaçante, il se défend en attaquant : « ils » pensaient que je n'y arriverais pas – sous-entendu, à mettre en scène un opéra. Il faudrait bâtir une machine à remonter le temps, il faut leur donner ce qu'ils veulent : leur permettre de vivre dans le passé comme ils le souhaitent. Lui se projette au contraire vers « l'avenir » : l'avenir, c'est la « dictature de l'art », l'art tel qu'il le définit par son travail. Les images qu'il utilise pour ridiculiser ceux qui se seraient opposés à son projet sont facétieuses, chaque coup porte, des éclats de rire fusent. L'artiste semble emporté par le flot de ses propres paroles. Il émane de lui une agressivité maîtrisée, un humour féroce, une éloquence à la poésie brute. Sa rhétorique est efficace, elle rappelle les terrifiants discours d'un fameux tyran d'origine autrichienne. Meese paraît sérieux mais la situation a néanmoins quelque chose d'absurde et de cocasse ; le public semble amusé, presque attendri. Au bout de quelques minutes, alors que guette le moment où la saturation pointe, un personnage s'approche et le prend par le bras : il s'agit de sa mère, Brigitte, 84 ans. Elle l'interrompt sur un ton gentil : « ça suffit maintenant ». L'artiste s'arrête sur-le-champ, il enlève ses lunettes de soleil. Il sourit timidement à l'assemblée, et obtempère avec joie à cet ordre impromptu, dont il perçoit lui-même à la fois le bon sens et le *timing* parfait. La petite foule, amusée et conquise, applaudit, les « bravo » fusent. Le succès de l'opération est de bon augure pour les ventes de la galerie. Quelques jours plus tard, la première est un grand succès ; le spectacle reçoit de grands éloges de la part de la presse locale et internationale.⁴⁸⁵

2. Une faille paradoxale : entre atmosphère de terreur et atmosphère de tendresse

Au cours des apparitions publiques de l'artiste, j'ai toujours pu constater un enthousiasme palpable dans l'audience, une bonne humeur difficile à expliquer si l'on ne prend en compte que les références citées dans le discours, ou si l'on ne voit pas, ou bien l'on ne veut pas voir, les indices posés par l'artiste pour marquer l'espace ludique dans lequel son action se déploie.

Les incompréhensions ont provoqué des incidents : un jeune homme a ainsi interrompu une séance d'interview tournée en performance lors du festival Documenta à Kassel en 2013. Cette

⁴⁸⁵ Ljubiša Tošić, « “Mondparsifal”: Ideenkarneval im Raumschiff der Dekonstruktion », *derStandard.at*; Egbert Tholl, « Auf einem anderen Stern », *sueddeutsche.de*, 5 juin 2017.

performance donnera lieu à un procès, qui sera gagné par J. Meese. La cour a interprété les images même du délit, celle du discours ponctué de saluts hitlériens, au regard d'autres performances durant lesquelles les méta-messages étaient encore plus clair : l'artiste ne fait qu'exercer sa profession⁴⁸⁶.

Ma démarche d'enquêteur s'inscrit dans le cadre académique des sciences sociales, un espace relativement séparé des enjeux politiques et économiques, qui donne le loisir de penser posément à des problèmes épineux en aspirant à un relatif détachement – toujours ancré dans une histoire personnelle et un parcours académique spécifique.⁴⁸⁷ Sous réserve de garder une intégrité éthique ferme, s'engager dans celui-ci permet d'aller voir ce qui importe, ce qui importe vraiment, dans un monde social donné, en suspendant les préjugés hâtifs qui nous empêchent de déplacer notre perspective pour emprunter les sensibilités d'autrui.

Le salut hitlérien de Meese – auquel nous allons consacrer le chapitre suivant – a fait couler beaucoup d'encre, l'a même rendu célèbre, mais il n'est qu'une petite partie de son travail autour des pratiques et des symboles du Troisième Reich et des figures de la « méchanceté » dans l'histoire et dans les œuvres de fiction de l'art occidental. Et ce travail n'est lui-même qu'une partie de l'enquête qui aboutit à chaque performance à la présentation au public du personnage Jonathan Meese, augmenté d'une atmosphère qui fait résonner ces forces : des présences qui peuplent le paysage idéologique de l'Allemagne contemporaine, et qui confèrent à l'artiste une puissance artistique enviable.

Louis Dumont écrivait, à la suite de Thomas Mann et de Karl Philipp Moritz, que l'aversion des Allemands pour la pratique de la politique fait prendre à la figure du grand artiste un rôle de médiateur de tout premier plan. L'anthropologue emploie régulièrement les termes d'ambiance, d'atmosphère et de climat intellectuel dans son ouvrage *Homo aequalis II, L'idéologie allemande*⁴⁸⁸. Il déploie les outils d'une philologie anthropologique, décrivant au travers de l'étude de textes littéraires et philosophiques les processus d'acculturation et les boucles de rétroactions qui ont concouru à la constitution la modernité occidentale, en particulier dans un jeu entre la France, l'Allemagne et l'Angleterre. Les textes des artistes et des intellectuels figurent ainsi comme traces d'une activité qui les déborde ; ces textes participent également de ces mutations, et leur lecteur est témoin de l'émergence des concepts

⁴⁸⁶ Jugement rendu par la cour de Kassel le 14/08/2013, voir « Im Zweifel für die Kunstfreiheit », *sueddeutsche.de*, 14 août 2013. Jugement rendu par la cour de Kassel le 14/08/2013, voir « Im Zweifel für die Kunstfreiheit », art cit.

⁴⁸⁷ Voir à ce sujet Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Le Seuil, 2016, 316 p chap. 1.

⁴⁸⁸ Louis Dumont, *Homo aequalis. 2, L'idéologie allemande*, Paris, Gallimard, 1991, notamment p. 87, 88, 89, 107.

propres aux idéologies modernes. Au travers de cette enquête historique, Louis Dumont tente de retracer les processus d'écriture de Wilhelm von Humboldt, de Goethe ou de Thomas Mann. Il utilise ces enquêtes et son dispositif de connaissance pour alimenter le sien propre, que l'on pourrait qualifier d'écologie des idées et des valeurs.

Je poursuis une démarche similaire, bien que fort différente en termes de méthode et de contexte, en prenant en filature les processus de création et de communication de Jonathan Meese. Mon enquête cherche à décrire, grâce à l'effet grossissant des dispositifs que l'artiste met en œuvre, les contours et la présence de certaines idées et de certains personnages – des êtres invisibles et pourtant bien présents dans la vie des Allemands, peuplant les récits de l'histoire et de l'histoire de l'art. Tout comme dans *Homo Aequalis II*, l'enjeu dépasse le cadre national. « L'Allemagne, et l'âme de chaque Allemand, est le champ de bataille de l'Europe⁴⁸⁹ », pose Louis Dumont ; il parle d'un combat qui découle des antagonismes « spirituels » provoqués par l'acculturation de l'Allemagne, qui adopte l'individualisme à travers Luther, avant que la Révolution française n'impose celui-ci comme paradigme de la modernité. Le rôle de « représentatif ou médiateur du grand artiste⁴⁹⁰ » est présenté comme une « corollaire » de ces interactions intenses jouées entre la culture allemande et la « “civilisation” ambiante ». On sait que chez Dumont, ces forces structurales et antagonistes sont celles de l'holisme et de l'individualisme, et dans le cas de l'Allemagne, celles du dévouement au tout et de l'individualisme de la *Bildung* – un processus de cultivation de soi qui mène à une liberté personnelle sensée bénéficier à tous. Si je délaisse volontiers la perspective culturaliste propre à l'époque du chercheur, le rôle de l'artiste comme médiateur entre des forces antagonistes me semble un point de départ pertinent pour décrire l'action de Jonathan Meese. Ces forces qu'il invoque et avec lesquelles il joue ne lui appartiennent pas ; elles font partie de l'atmosphère dans laquelle il a grandi en tant qu'artiste : il a su capter les « souffles » de cette sphère tumultueuse pour les amplifier et les faire détonner dans l'espace de l'action artistique. Le dispositif issu de ce processus vivant s'appuie sur des présences qui condensent ces antagonismes : des figures, des personnages, des images qui sont en relation privilégiées avec ces forces.

Ces présences se manifestent dans des manières de faire, dans des manières d'être, dans des styles qui leurs sont propres. Ce sont ici celle des figures du nazisme vaincu, de l'enfant

⁴⁸⁹ *Ibid.* Dumont cite à cet endroit Nigel Hamilton, *Brothers Mann: The Lives of Heinrich and Thomas Mann, 1871-1950, 1875-1955*, New Haven, Yale University Press, 1981, p. 178.

⁴⁹⁰ L. Dumont, *Homo aequalis. 2, L'idéologie allemande*, op. cit., p. 67, 87, 89.

créateur, ou encore – dans un jeu de mise en abyme – celle du grand artiste allemand. Les invoquer revient, pour celui qui sait les faire parler, à endosser certaines de leurs qualités et à conduire les ambiances dont elles sont empreintes. Il ne s’agit pas de savoir si l’on croit ou non à l’existence de ces entités : il s’agit ici de constater leurs modes spécifiques d’actions et de relation, au travers des actes élaborés et inventifs de ceux qui leur donnent une voix, un visage et une consistance face à un public. Il s’agit également de prendre en compte la constitution des espaces dans lesquels leur existence est rendue possible aujourd’hui – le substrat atmosphérique qui permet à ces êtres de se manifester.

Comme le remarque Gernot Böhme, il émane d’une œuvre d’art, lorsqu’elle est réussie, des ambiances qui imprègnent le spectateur, comme peut le faire un paysage lors d’une pause à l’ombre d’un arbre⁴⁹¹. Cette imprégnation se fait par l’intermédiaire d’images. Les images sont les entités élémentaires de nos sensibilités : pour reprendre la définition d’Emanuele Coccia, elles passent d’un médium à l’autre sans en être changées : notre image dans le miroir a sa propre existence, séparée de nous⁴⁹². Nous ne parlons donc pas des images au sens le plus ordinaire, celui des représentations picturales, mais des images au sens d’entités sensibles diffuses, qu’elles soient visuelles, sonores, olfactives, ou passant également à d’autres niveaux perceptifs – tels que la conscience d’une résonance, d’une responsabilité, d’une parenté, ou encore d’une liberté, de possibles ouverts ou fermés, de gestes autorisés ou encore de paroles interdites. Or, selon la formule consacrée par W. J. T. Mitchell, les images « veulent » toujours quelque chose : elles nous mènent quelque part⁴⁹³. Il en est de même pour les ambiances. Cependant, et c’est encore plus clair pour les ambiances que pour les images, elles veulent toujours quelque chose de quelqu’un. Elles ne nous mènent pas tous aux mêmes endroits : l’ambiance change selon les perspectives, et par l’unification de l’expérience qui caractérise ce phénomène, elle démarque des perspectives concurrentes.

Les « savoir-faire ambiances », cultivés dans les arts mais également dans différents domaines de la vie sociale, peuvent nous faire traverser d’une perspective à l’autre. Les pratiques artistiques de Jonathan Meese s’inscrivent dans la filiation de la performance. Les années 1960 voient l’émergence d’une variété de démarches incitant à la confusion entre l’art et la vie, notamment avec le nouveau genre de la « performance » théorisée par Richard

⁴⁹¹ Voir B. Bégout pour sa reprise de la notion d’aura de W. Benjamin dans « L’ambiance comme aura », *Communications*, 24 mai 2018, n° 102, p. 81-98.

⁴⁹² Emanuele Coccia, *La vie sensible*, Paris, Payot Rivages, 2010.

⁴⁹³ W. J. T. Mitchell et al., *Que veulent les images ? : Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2014, chap. 4.

Schechner⁴⁹⁴, les *happenings* de Allan Kaprow⁴⁹⁵, ou les activités de l'Internationale Situationniste⁴⁹⁶. L'efficacité de ces atmosphères et les troubles qu'elles suscitent sont devenues de plus en plus évidentes. La capacité à semer le trouble prend place parmi les conditions de félicité avouées de l'art contemporain⁴⁹⁷. Dans certains cas, l'artiste prend même la pose de docteur d'une morale qui passe par le geste esthétique – en Allemagne, Joseph Beuys en est le modèle emblématique. En même temps, au cours du xx^e siècle, la collusion de la production de l'art avec son marché s'accélère pour devenir de plus en plus ostentatoire et excessive, accompagnant de nouvelles pratiques de spéculation financière⁴⁹⁸. Un cynisme s'établit progressivement, au point d'être adopté comme mode de création par de jeunes artistes pressés de déconstruire tous les mythes de l'art, à l'instar du britannique Damian Hirst, ou bien de déclencher, par réaction, des interventions et des gestes de dévoilement activiste politique et critique – une tendance établie que l'on retrouve dans tous les lieux d'art aujourd'hui, à propos de nombreux thèmes de société. Jonathan Meese a choisi de singer tout cela, tout en jouant dans les règles du marché et des institutions. En prenant le public à contrepied par l'usage de références qui le font réagir au plus fort, il joue son rôle de médiateur et fait résonner l'ensemble du dispositif de l'art contemporain.

Comme l'a démontré Bruce Bégout, l'aura d'une personne est une dimension irréductible de son existence, qui donne une tonalité aux situations dans lesquelles celle-ci est impliquée, tonalité plus ou moins perceptibles selon les individus⁴⁹⁹. L'atmosphère d'un artiste est un ensemble composite d'ambiances enchevêtrées. Je prends ici le cas d'étude qui nous intéresse ici est particulièrement complexe et exacerbé : la mise en scène de soi opérée par Jonathan Meese devient évidente lorsqu'on le suit dans son quotidien, comme j'ai pu le faire par phases durant plusieurs années – non seulement lors de ses apparitions publiques mais également dans l'intimité de son bureau, de son équipe, de son atelier. Il se joue, entre l'intimité et la vie publique de l'artiste, un jeu distinctif que l'ethnographe a dû saisir au fur et à mesure de son entrée sur le terrain.

⁴⁹⁴ Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1985.

⁴⁹⁵ Voir sur l'apport des happenings à la discipline des performance studies l'article de Jean-Marie Pradier, « De la performance theory aux performance studies », *Journal des anthropologues*, 5 juin 2017, n° 148-149, p. 287-300.

⁴⁹⁶ Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde: eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Hamburg, Nautilus, 1997.

⁴⁹⁷ Voir Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain*, op.cit.

⁴⁹⁸ Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

⁴⁹⁹ Bruce Bégout, « L'ambiance comme aura », *art. cit.*, p. 81-98.

Jonathan Meese oscille entre deux personnages, deux ambiances relationnelles juxtaposées, selon les circonstances. Ses assistants, et l'artiste lui-même, les appellent « Baby Meese » et « Meese le méchant » [*Böse Meese*]. L'artiste est célèbre pour l'ambiance radicale, sombre, violente et transgressive qu'il déploie lors de ses performances. Pour attiser cette ambiance, dans laquelle il se lance après quelques minutes dont il a besoin pour « arriver à température », il sollicite les présences de personnages « méchants », historiques et de fictions, et d'éléments de la haute culture allemande, en usant de diverses médiations. En prononçant leurs noms de manière répétitive, en lançant des affirmations en imitant leur rhétorique, en utilisant leurs symboles, il se laisse pénétrer des qualités de ces « héros », il se lance dans des ivresses rhétoriques et graphiques, infusées de leur bravoure noire. Vues à l'écran, en vidéo ou en photo, les regards effroyables, la bave aux lèvres, semblent terrifiant. Quel contraste avec la réaction du public : non seulement les protestations ouvertes sont rarissimes (mais elles ont néanmoins donné lieu à des procès), mais la plupart des spectateurs arborent un sourire amusé. Comment un public allemand peut sourire d'un salut hitlérien et de déclarations sur l'urgence de la dictature – fut-elle une « dictature de l'art » ? Nous allons voir que le dispositif complexe qui soutient l'action de Jonathan Meese comporte de puissants alliés, et que les oscillations dissonantes entre leurs influences donnent au personnage une efficacité affective particulièrement forte.

3. Un paradoxe marquant. Rencontre avec le public lors d'une ouverture d'exposition

Nous sommes à Salzburg, en pleine séance d'autographes. Une queue de quinze mètres devant l'artiste, en train de signer les cartes, catalogues, affiches de l'exposition et quelques T-Shirt. Le vernissage de la première exposition rétrospective des travaux picturaux de Jonathan Meese a ouvert une vingtaine de minutes plus tôt, par un discours du commissaire d'exposition. L'artiste a fait le pitre, affichant une éloquente bonne humeur. Il est dans son uniforme habituel, celui qu'il porte lors de la plupart de ses contacts avec le public : une veste Adidas noire à bandes blanches, à la fermeture éclair fermée jusqu'au col, et un pantalon de velours sombre. Il a lu ensuite un manifeste écrit pour l'occasion, veillant à raccourcir son allocution au maximum et à ne pas dériver dans un discours improvisé. Sa manager et la mère de l'artiste ont été remerciées et appelées au pupitre, des bouquets de fleurs ont été offerts, cela déclenche

de copieux applaudissement de la part du public. La salle, le hall d'entrée du musée, était comble. Une fois l'exposition déclarée ouverte, la foule s'est engagée dans le grand escalier qui mène à l'étage du musée, Jonathan Meese se mêle alors à la foule. Mathilde observe la scène avec moi. « Regarde, ils hésitent encore... » Quelques personnes prennent des photos à la dérobée, puis de manière plus ostensible. Nous sommes entourés de tableaux de l'artiste présentant des personnages difformes. Au fond de la salle, un portrait dans des tons rouge vif qui porte l'inscription « *Mutter* » [« Mère »]. L'artiste a l'air un peu seul au milieu de cette foule, il ne sait pas où poser son regard, ni à qui adresser la parole. Il prend donc la pose, accepte avec un sourire d'être pris en photo avec une jeune femme, puis avec un petit groupe. « C'est ce que je déteste », me dit Mathilde, « ils prennent des photos du "monstre" ». L'artiste se prête au jeu. Puis une première personne aborde l'artiste un catalogue et un feutre à la main, et en quelques secondes c'est l'attroupement. Mathilde intervient, elle était à l'affût : elle interrompt le flux des demandes. Démarrée à l'improviste, la séance d'autographes a commencé à un carrefour, entre trois salles du musée : l'endroit n'est pas adéquat. Elle prend l'artiste par le bras et se dirige avec lui au milieu de la plus grande salle, juste à côté, la file suit avec lui.

Jonathan Meese passe jusqu'à plusieurs minutes avec chaque personne. La dédicace ne consiste jamais en une simple signature : il couvre généralement plusieurs pages de dessins rapides, occupant des pages entières, recouvrant le texte ou des illustrations. Il utilise ses motifs les plus courants, des phrases courtes comme « l'art est chef » [« *Kunst ist Chef* »]⁵⁰⁰, des triangles, des spirales. Tout en laissant courir son feutre épais sur la page, il plaisante avec la personne ou avec le petit groupe qui se présente à lui, serre la main, occasionnellement offre une accolade finale pour clore l'interaction.

Au bout d'une vingtaine de minutes, il met ses lunettes noires ; Mathilde me fait remarquer qu'il se protège ainsi. Les interactions, et notamment les échanges de regards, qu'il parvient à garder personnelles, vives et spontanées, sont très gourmandes en énergie et la fatigue commence peut-être à se faire sentir. Mathilde me glisse à nouveau : « Tu vas voir, dans une heure il sera complètement vert et on va devoir l'évacuer ».

Alors que nous sommes à quelques mètres à contempler la scène, dans une attitude ouverte, accordée avec le spectacle auquel nous sommes en train d'assister, j'adresse la parole à une dame d'une cinquantaine d'années. Elle est tous sourire et tient dans ses mains le catalogue qu'elle vient de faire signer. Elle me répond avec joie : je sens qu'elle a envie de partager ce

⁵⁰⁰ La lecture du chapitre précédent aura rendu cette phrase plus explicite.

qu'elle a vécu dans ce moment avec l'artiste. Elle m'explique qu'elle est professeur d'art plastique au lycée, qu'elle connaissait l'œuvre de l'artiste, mais qu'elle ne s'attendait pas du tout à ça en le rencontrant. « Si on regarde son œuvre, on s'attend à un personnage violent, ou très sombre, un peu malade. Et lorsqu'on le rencontre, on se dit que s'il peignait comme il est à l'intérieur, il peindrait de petites fleurs et de petits oiseaux. [...] Il doit y avoir une blague là-dessous... »

Le fort contraste entre l'impression reçue au contact de l'œuvre et celle reçue lors d'une rencontre en « chair et en os » est-il un ressort important du succès de l'artiste ? Cette intuition de début d'enquête a laissé place à une constatation plus générale. Les deux personnages, les deux ambiances de Meese sont toujours là, en même temps, inscrites différemment selon les situations. Et dans l'une comme dans l'autre, dans la colère comme dans la douceur, l'humour reste la marque d'un décalage permanent, un « comme si » qui garde l'interlocuteur dans un espace de jeu⁵⁰¹. Très rares sont les moments *off*, lorsqu'il n'y a pas d'humour, lorsque l'artiste a peur, a mal, lorsqu'il est exsangue.

Dans son quotidien, dans ses rencontres professionnelles et plus généralement dans toutes ses relations interpersonnelles, Jonathan Meese apparaît comme emphatique et vulnérable, un peu timide, toujours prêt à rire, jamais un mot de trop. Ici aussi, dans le cadre des réunions de travail, des visites d'atelier, des interviews par les médias ou dans le cadre de nouveau projet : la présence de l'artiste, son humour enfantin, la finesse de ses qualités relationnelles, la simplicité et la générosité que le personnage dégage ne disparaissent pas lorsqu'il prend son personnage de dictateur de l'art. Cette image contre-intuitive est particulièrement contagieuse⁵⁰².

Jonathan Meese construit-il ces phénomènes qui semblent jouer de lui ? Ce dispositif, tout comme les dispositifs expérimentaux, est une invitation faite à des phénomènes. Tout comme les scientifiques observés par les ethnologues de laboratoire, faire des dispositifs fait les

⁵⁰¹ Voir sur le cadre ludique Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, vol.1, Paris, Seuil, 1995. p. 35-40 & p. 209-224, et à sa suite, A. Piette, « Fête, spectacle, cérémonie : des jeux de cadres », *art. cit.*, p. 39-46.

⁵⁰² Voir au sujet de l'efficacité cognitive des images contre-intuitive Dan Sperber, *La contagion des idées : théorie naturaliste de la culture*, Paris, Odile Jacob, 1996, mais aussi Pascal Boyer, *Et l'homme créa les dieux : comment expliquer la religion*, Paris, R. Laffont, 2003, ou encore Carlo Severi, *Le principe de la chimère*, Paris, Rue d'Ulm, 2004.

personnes tout autant que les personnes font le dispositif. Le dispositif s'est lentement cristallisé autour de la personne de Jonathan Meese, partant de ses relations avec sa mère et ses sœurs, puis avec ses collègues artistes à Hambourg et autour de l'académie Isotrop, et enfin avec la scène internationale de l'art contemporain, dans toutes ses dimensions économiques et esthétiques. Les phénomènes invités par le biais de ce dispositif sont des manières de faire : des manières de faire de l'art. Faire de l'art, cela est bien plus étendu que le geste du pinceau sur la toile. Faire de l'art, se faire artiste, cela passe par la mise en place d'un style différencié et différenciant qui « tienne » en place. Les phénomènes qui répondent à l'invitation de l'artiste sont présent avant lui : entourant d'autres personnages et d'autres évènements à d'autres époques.

Ce sont des contrastes forts qui surgissent lorsque l'artiste monte sur scène. Brigitte dit par exemple qu'elle ne reconnaît pas son fils lorsqu'il est en train de conduire une de ses performances. Au contraire, les personnes qui le rencontrent pour la première fois en ayant connaissance de son œuvre sont surprises par le contraste entre les deux visages de l'artiste. Pourtant, une pluralité des atmosphères est convoquée à chaque niveau d'opération de l'artiste, qui ont une influence forte sur les formes qui sont commandées. Ainsi, différentes ambiances commandent différents gestes, références, types de montages, et ceux-ci convoquent des émotions qui viennent renforcer ces flux, sans pouvoir mettre le doigt sur le point où l'action a commencé : atmosphère ou forme de l'œuvre ?

II — UN CAS DE PERFORMANCE D'INVOCATION PAR JONATHAN MEESE : « LISTAGE DES HÉROS »

Le premier contact avec l'artiste contemporain allemand Jonathan Meese plonge souvent dans un profond désarroi : on voit d'abord dans son œuvre un mélange de naïveté et de grandiloquence. Son discours sur la « dictature de l'Art » ressemble à une surenchère de clichés et de mauvais goût. Que l'on adhère à cette manière de faire de l'art, que l'on apprécie ou non la plaisanterie, il est en tous cas difficile de rester indifférent. Meese est devenu au cours des quinze dernières années un personnage incontournable de la scène de l'art contemporain

allemand. Considéré comme l'un des plus jeunes « grands artistes » du pays⁵⁰³, il s'est, nous l'avons déjà amplement évoqué, rendu célèbre dans les milieux de l'art à la fin des années 1990 par des installations couplées à des performances.

Si l'on peut découvrir Jonathan Meese au travers d'articles de presse ou encore d'expositions, l'artiste se laisse volontiers connaître au travers de son site Internet, média sur lequel il propose au visiteur une mise-en-scène de son activité artistique, régulièrement mise à jour⁵⁰⁴. Sur une série de photographies organisées en planches commentées, on peut voir, par exemple, l'artiste dans le hall de l'académie des Beaux-Arts de Vienne à l'occasion de l'ouverture d'une exposition consacrée à son travail en 2012. Juché sur un podium face à un parterre distingué, il est en train de déclamer un discours avec une force telle que l'écume lui monte aux lèvres, et il lance même, pour parachever la caricature, un salut hitlérien. Capturé par son photographe et collaborateur Jan Bauer, ce moment est raconté sous forme d'un pseudo roman-photo de « propagande », servi avec des slogans extraits de son discours.

L'artiste est en particulier connu pour avoir fait entrer dans ses compositions, au même titre que d'autres références à la culture populaire, les symboles et figures du totalitarisme. Il met ainsi en parallèle la figure de l'artiste moderne et celle du dictateur, dans leurs ambitions de conquête de l'espace de l'opinion, usant explicitement des mêmes stratégies de communication. Ces audaces parodiques sont régulièrement réverbérées dans la presse. Dans le même geste, il désarme ses auditeurs en leur présentant une posture existentielle clairement et lisiblement excentrique : infantile, hors de la réalité, mais en même temps attentionné et d'une grande gentillesse. La combinaison paradoxale de radicalité et d'amabilité font du personnage un sujet d'engouement ou de perplexité pour ceux qui le rencontrent. Il provoque également rejets et incompréhensions, ce qui lui a fourni régulièrement l'occasion de défendre publiquement ses droits : ainsi, les débats et procès auxquels il a dû faire face pour l'utilisation du salut hitlérien lors de ses performances ont fait jurisprudence dans le domaine de la liberté d'expression en art.

Roberto Ohrt, historien de l'art et membre fondateur de l'académie Isotrope à Hambourg, me dit connaître Jonathan depuis le tout début de sa carrière d'artiste, alors que celui-ci était

⁵⁰³ Ulrich Knöfel, « Meese grüßt », *Der Spiegel*, 7 févr. 2015, p. 117-121.

⁵⁰⁴ Nous avons détaillé la production de ce site web aux chapitres 10 et 11.

encore étudiant. Il a assisté à ses premières performances. Et surtout, il me parle de sa « performance permanente », qui a duré des années durant. Avec tous, me dit-il, « sauf avec sa mère », il se donnait en spectacle, incarnant son propre personnage, qu'il était déjà en train de forger par un effort constant de présentation de soi. Il portait déjà sa veste Adidas et ses cheveux longs, et surtout, avait déjà cette manière caractéristique de partir dans des discours passionnés, tout comme dans ses jeux enfantins aussi.

Le théoricien me dit avec un air entendu : « Il a rapidement compris que : ce que tu dis n'est pas important, mais il faut le dire fort » [« *Was du sagst ist nicht wichtig, man muss aber es laut sagen* »]. Au Club du Caniche d'Or par exemple, il se tenait là, faisant sa performance... une manière de parler en particulier, mais également des gestuelles exagérées, des révérences ironiques que Roberto Ohrt me mime en se levant de sa chaise... Jonathan Meese était là présent, pas forcément au centre du groupe, mais présent et offrant continuellement son personnage. « Jusqu'à ce qu'il soit fatigué, et là hop il disparaissait, il rentrait chez lui et se mettait au lit ».

Cette permanente performance, se trouvait aiguisée sur la scène [« *verschärfung auf die Bühne* »] : cela a toujours fonctionné par la transe [« *Es hat immer über Transe funktioniert* »], me dit-il. Je le relance : que veut-il dire par « transe » ? Pour me décrire ce qu'il a ressenti en voyant ces performances et cette manière de faire, l'historien de l'art me donne un exemple de sensation qu'il a déjà éprouvé lui-même : « C'est comme moi, quand j'ai dû lire un texte pour traduire un film. Au bout d'un moment on se sent partir dans un *flow*⁵⁰⁵. » Il reprend : « Quand on lit un discours, on fait un certain effort, et la respiration change. La transe rend possible de maintenir cet état. Et la voix est un instrument de cette transe. D'ailleurs, il parle en permanence. Cinq minutes comme ça et avec lui ça démarre. Avec un certain pathos, aussi. Le corps réagit à cet effort. Et tu vois, ça en devient une transe. » Pour joindre un exemple à cette description, Roberto Ohrt fait le récit d'une performance à laquelle il a assisté, entre 2000 et 2002 me dit-il, à un festival appelé le « Offene Festival », sur la petite scène du théâtre Thalia, l'un des grands théâtres du centre-ville de Hambourg.

Jonathan Meese entre en scène. Le plateau est vide à l'exception d'une chaise. Il s'installe, et se met à lire avec une voix forte, une liste de noms, des noms de personnages importants

⁵⁰⁵ Le travail séminal du psychologue Mihaly Csikszentmihalyi a beaucoup fait pour populariser la notion de « flow », que j'ai retrouvé plusieurs fois en Allemagne lors d'entretiens concernant des expériences artistiques. Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: the psychology of optimal experience*, New York, Harper & Row, 1990.

pour lui, des personnages de toutes sortes de la littérature, de l'histoire, de la politique... trente pages de noms, en fait, qu'il composait avec des préfixes ou des suffixes, les rendant durs, comme « *Erz-Caligula...* » par exemple, ou « *Zardoz* ». Des noms qui étaient importants pour lui. Au début, après trois minutes, les gens dans le public, de bons bourgeois, se sont regardés, en rigolant, « il divague... c'est un idiot... »... mais après avoir répété ces mêmes mots cinq fois, après trois minutes de plus, ces termes [« *Begriffe* »] qu'ils avaient pour qualifier ce qu'ils voyaient ne tenaient plus. Les gens sont restés assis jusqu'à la fin, fascinés. Il avait « accordé » [« *getuned* »] le public, il l'avait mis à la fréquence voulue.

Attardons-nous un moment sur ce récit de Roberto. Pour commencer, il faut dire que cette manière d'explicitier cette performance sied parfaitement à un théoricien de l'art expert du situationnisme : le focus sur la situation créée par l'œuvre. De faire passer le contenu du texte au second plan, voire de déclarer la performance comme plus importante que le texte, c'est une posture contemporaine qui est devenue majoritaire aujourd'hui, notamment par le biais des études théâtrales et des *Performance Studies*. Le scientifique met son observation du public en avant : l'impact était important, il le montre en rapportant des éléments qu'il a collectés en participant à cette performance, en tant que membre du public.

Roberto Ohrt explique l'impact de la performance à laquelle il a assisté en mettant en avant un phénomène corporel : la voix, le rythme, la transe dans laquelle Jonathan Meese l'a impressionné. La liste de noms que l'artiste a lu, il en fait mention en passant. Le contenu du texte n'est pas un récit, il n'est pas un dialogue interprété, il n'est pas un poème qu'ils pourraient reconnaître. Il s'agit uniquement de noms, une liste déclamée. Est-ce le contenu qui fait que les gens se regardent en faisant mine de ne pas comprendre ce qui se passe, en le prenant pour un fou ? Cela semble confirmer la thèse de Roberto : « Il a rapidement compris que : ce que tu dis n'est pas important, mais il faut le dire fort. » Cette attention à la performance elle-même, cette manière de se détacher du texte et de sa signification pour se concentrer sur les modalités de la performance, on la trouve dans les études théâtrales allemandes et anglo-saxonnes.

1. Présence faible, présence forte : entre herméneutique et performativité dans les études théâtrales contemporaines

Au moment où je rencontre Roberto Ohrt, je suis à la recherche d'une seconde institution pour encadrer mes recherches. Après plusieurs rendez-vous informels, après quelques échanges d'emails plus ou moins fructueux, mon enquête me porte vers une professeure de l'Université Libre de Berlin. Erika Fischer-Lichte est à la fois historienne du théâtre et théoricienne du théâtre, elle est également titulaire d'un doctorat de théologie. En la lisant depuis mon repaire parisien, j'apprends qu'elle est au centre d'un tournant qu'ont pris les études théâtrales allemandes au début des années 2000 : après avoir écrit excessivement sur la sémiotique du théâtre, dans la lignée du chercheur français Patrick Pavis, Erika Fischer-Lichte et ses collaborateurs se sont rapprochés d'un héritage de leur institut à Berlin, et de la pensée d'un critique de théâtre des années 1930 du nom de Max Hermann. Ce critique avait, à son époque, plaidé pour un changement de paradigme dans l'analyse du théâtre, un changement qui permettait de suivre une évolution importante des pratiques théâtrales.

Avec l'apparition du metteur en scène, et sa prise de pouvoir de plus en plus importante, à l'instar notamment de Max Reinhardt et de son théâtre spectaculaire, le critique montre en effet que pour saisir ce qui importe, il est nécessaire de se détacher de l'interprétation du texte théâtral. Ses collègues rabrouent les innovations scéniques de l'époque. Le metteur en scène commence en effet, de manière de plus en plus ostentatoire, à conférer aux acteurs et aux actrices une fonction scénique qui ne se cantonne plus à la représentation. Dans son ouvrage *Esthétique des performatifs*, publié en 2008, la chercheuse en études théâtrales Erika Fischer-Lichte parle de trois niveaux différents de présence que l'on peut trouver dans une action scénique. Cette distinction en trois niveaux est pratique, je vais l'utiliser pour décrire cette situation tout en l'étendant avec divers concepts. La première présence de Erika Fischer-Lichte, c'est celle de la co-présence : être ensemble à un endroit à et un moment, le public et l'artiste sont en présence. Condition minimale de la performance scénique, il s'agit non seulement d'un point de départ, mais également d'une distinction opérée par cette auteure entre le mode d'action de la performance et celle d'autres arts comme par exemple la vidéo. Pour reprendre ses termes : « *the performance is experienced as the completion, presentation and passage of the present*⁵⁰⁶ ». Le public est réuni lors du festival, l'heure est fixée, les moyens sont à

⁵⁰⁶ E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, op. cit., p. 103.

disposition, tout est prêt pour commencer, et pendant tout le temps de la performance, l'auditoire et l'artiste partagent un même espace et un même temps, ils partagent une « co-présence corporelle » [« *leibliche Kopräsens* »]. La co-présence marque l'irréductibilité des éléments du dispositif à lui-même : on ne peut épuiser la foule des implications d'une situation de co-présence, les effets subtils des corps les uns en présence des autres, de l'atmosphère sonore, olfactive, tactile qui en résulte. Chacun apporte avec lui ses préoccupations, ses réactions conditionnées, son parfum, une digestion en train de se faire, des avis sur diverses questions, sa coupe de cheveux, ses amis. Toutes ces choses participent d'un moment dans un espace défini.

Cette définition de la performance est nécessaire à Erika Fischer-Lichte qui place au centre de son argumentaire le caractère « transformateur » de la performance. Dans un premier temps, elle donne une définition vague du phénomène en passant par la notion d'atmosphère « hautement contagieuse⁵⁰⁷ » : par l'acte de perception, le corps présent du spectateur est infecté par la passion portée par les actions de l'acteur. L'auteur reprend une distinction qui a été opérée par les « ennemis » du théâtre entre deux modes par lesquels l'acteur va « infecter » son public : d'un côté celui du « corps sémiotique » de l'acteur, celui qui est constitué de la figure fictionnelle qu'il incarne, de l'autre celui du « corps phénoménal », ce qu'elle appelle sa « pure » présence scénique. Pour les adversaires du théâtre, ceux qui s'engagent en faveur de la littérature et contre la performance, le premier type de présence est une infection émotionnelle, justifiée par le texte, tandis que la seconde est une infection de type érotique, induite par la contingence d'une présence charnelle d'un acteur – ou d'une actrice – qui dépasse le texte.

La chercheuse reprend cette distinction pour creuser la notion de « corps phénoménal ». Elle pose deux concepts de présence dérivés de ce « corps phénoménal ». Elle intitule la première « la présence faible » : il s'agit, ni plus ni moins, que de la présence minimale du corps de l'acteur sur scène – l'infection de type érotique surgit d'une technique ou d'un charme spécifique de la part de l'acteur ou de l'actrice. Erika Fischer-Lichte donne à la seconde catégorie de présence le titre de « présence forte ». Il s'agit de la présence de l'acteur, son charisme, celui qui est attribué à l'acteur et non au personnage qu'il est en train de jouer.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

Fischer-Lichte commence par décrire au travers des critiques de l'époque les performances d'un célèbre comédien⁵⁰⁸, qui a déployé de nombreuses stratégies pour attirer l'attention du public sur sa propre présence d'acteur : « il commandait non seulement à la scène mais à l'auditorium “tout entier”, “mystérieusement, ‘magiquement’, – affectant les spectateurs et réclamant leur pleine attention⁵⁰⁹. » Elle s'appuie sur ces descriptions pour fonder un second concept de présence phénoménale, qui donne aux spectateurs l'expérience d'un sentiment de « *here & now* » plus fort. Enfin, la troisième catégorie de présence que décrit l'auteur est celui de la présence obtenue de la co-création du spectacle par l'interaction entre public et acteurs : elle reprend alors le concept d'autopoiesis⁵¹⁰. Arrêtons-nous cependant à ces deux premiers niveaux d'analyses de la présence.

Dans la description de l'action de l'artiste qui nous a été faite par Roberto Ohrt, celui-ci nous parle de transe. Cependant, il ne nous parle cependant pas de la qualité qui est présente, il ne nous parle pas de la « tonalité » à laquelle le public a été accordé. Si la transe entre dans la catégorie des phénomènes de possession, ne serait que par la présence immanente d'une qualité de présence particulière qui prend le dessus sur d'autres fonctions, alors il s'agit de poser la question de la teneur de cette qualité : des qualités de l'atmosphère qui envahit la pièce. Cette atmosphère qui, pour suivre la thèse de Hermann Schmitz⁵¹¹, démarre dans l'émotion qui envahit le corps de la personne, pour s'étendre ensuite par la voix et par la gestuelle – ainsi que par le texte qui est déclamé. Après avoir exploré la forme qu'a pris cette performance, intéressons-nous, pour aller plus loin dans cette direction, au contenu du texte qui a été lu par Jonathan Meese ce soir-là.

2. *Namedropping* : invocations ordinaires

Contrairement à ce que semble dire Roberto Ohrt, avec la phrase « Le contenu n'est pas important, il faut le dire fort », le contenu du texte me semble bien être en relation directe avec ce « dire » fort. C'est en effet la qualité d'une voix qui va prendre les commandes, la qualité d'une présence. Cette présence, c'est celle d'un héros composite, est faite d'un bouquet de personnages, d'événements, d'œuvres d'art. Cette présence va caractériser le personnage

⁵⁰⁸ Il s'agit de l'acteur scandinave Gustaf Gruendgens (1899-1963).

⁵⁰⁹ *Ibid.* p.106

⁵¹⁰ H.R. Maturana et F.J. Varela, *The Tree of Knowledge*, *op. cit.* ; cité par E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, *op. cit.*, p. 8.

⁵¹¹ H. Schmitz, « Les sentiments comme atmosphères », *art cit.*

« Jonathan Meese », celui que l'on voit sur ses images, peut-être aussi celui qui peint – mais c'est là un autre pan de notre monographie. L'artiste agit ici comme un médium, et son mode opératoire ressemble à celui de spécialistes rituels que l'on rencontre dans d'autres peuples : il s'agit du mode de l'invocation d'entités extérieures. Cette analogie, quelque peu galvaudée, entre l'artiste performer et le « chamane », soulève ici de multiples questions : quel est le mode opératoire précis de cette invocation ? Quel est le statut de ces entités qui sont invoquées, qui n'ont pas, dans l'ontologie naturaliste, d'existence immanente, en tant que personnages ou œuvre de fictions comme souvenir, comme référence ? Enfin, quelle fonction rituelle peut-on accorder à cet acte de parole⁵¹² ? En termes pragmatiques, quelle ont été les effets de sa dimension allocutoire ?

Cette liste de noms que Roberto Ohrt mentionne, elle a été retenue par Robert Eikmeyer dans son édition des *Ecrits choisis sur la dictature de l'art*, somme qu'a publié Jonathan Meese en 2012. Celui-ci n'est pas mélangé à d'autres, il constitue presque une section à lui tout seul, regroupé avec un autre texte plus court encore. Le texte s'intitule : « Listage de héros » [« *Heldenlistung* »]⁵¹³. Sur quatre pages sont listés des noms, et entre chaque nom, l'artiste a sauté à la ligne.

Certains sont des personnages politiques de l'histoire, de l'antiquité, comme Caligula, ou encore Néron, Staline, Akhenaton [Echnaton]. Certains sont des auteurs (Mishima, Artaud, Marquis de Sade, T. Capote) des philosophes (Nietzsche...) des artistes (Klossowski), des célébrités (Mike Tyson). D'autres sont des musiciens (Brahms, Richard Wagner). D'autres encore sont des noms de personnages de roman (Alexis Zorba [Sorbas]), de films (Zardoz), ou d'œuvres classiques de l'art occidental (Malodor) : parmi eux, Parsifal est présent. Richard Wagner est à la troisième place, entre Homère et Isis. Deux noms plus loin arrive Stanley Kubrick. On y trouve également quelques noms de lieux (Wahnfried, Wahalla...), d'institutions (Académie Isotrop...) ou encore de phénomène historique (Inquisition). Des noms de film aussi (*120 jours de Sodome*, *Clockwork Orange*) qui sont transformés en nom de personne : « Clockwork d'Orange ». D'autres choses plus composites sont présentes, dont je retiens « de Gral », « Saint Gral » [Heilige Gral] ou encore un étrange « Metabayreuthonon ».

⁵¹² La notion d'acte de parole a été inventée par John Searle, *Speech acts: an essay in the philosophy of language*, Cambridge, Univ. Press, 1969; il reprend le concept développé par son maître J.-L. Austin, *Quand dire, c'est faire* (1962), *op. cit.*

⁵¹³ J. Meese, *Ausgewählte Schriften zur Diktatur der Kunst*, *op. cit.*, p. 184-187.

Ce cas isole l'un des traits marquants des performances de Jonathan Meese qui prennent la forme de harangues, dans lesquelles ses noms modifiés surgissent, encore aujourd'hui. Ils surgissent d'ailleurs également sous la microbille de son stylo bille, dans ses manifestes, produits en écriture pseudo-automatique. Encore sur ses tableaux, comme énoncés qui nomment les figures qui en émergent, écrit au dos ou sur la face du canevas. La catégorie « héros » évoquée dans le titre de ce texte n'est pas si évidente comme point de rencontre entre ces personnages, qui proviennent de registres bien différents de l'histoire et des arts occidentaux, mêlant personnages fictifs à des personnages réels. Ces personnages ont gardé une place fondamentale dans la création artistique de Jonathan Meese jusqu'à ce jour. La liste a évolué, mais ses pratiques associatives et ses techniques poétiques sont restées remarquablement stables. D'aucuns diront qu'il veille ainsi à son génie. D'autres sont lassés de ces répétitions. Cette stabilité est justifiée par l'artiste par sa conception de l'art, un art qui le guide, une configuration qui lui fait produire des œuvres. Il ne s'agit pas ici d'analyser de manière formelle la sémiotique de cette liste telle qu'elle apparaît sur la page du livre édité par R. Eikmeyer. En effet, mon but est d'explicitier la manière dont ces mots énoncés par l'artiste provoquent ce changement d'atmosphère, ce changement d'humeur perceptible par l'auditoire et la propagation de cette présence qui garde les spectateurs rivés sur leurs chaises.

Premier indice : l'intitulé retenu pour le texte est : « listage des héros » (ou « listage de héros ») [« *Heldenlistung* »] et non « liste ». Il y a là une différence cruciale à mon sens : le *listage* est une activité, alors que la *liste* renvoie au résultat d'un listage, qui a pu être organisée dans un second temps. Dire que ce texte correspond à un « listage » renvoie d'un côté à sa production, faire la liste des héros, mais également au moment de la performance, durant laquelle Jonathan Meese « fait cette liste ». Les noms ne sont apparemment pas classés, il ne s'agit pas d'une taxinomie mais d'un déroulé de ces noms, une « revue » de ces personnages, dont certains reviennent d'ailleurs plusieurs fois, comme « Erich von Stroheim⁵¹⁴ », ou encore Richard Wagner, qui réapparaît une seconde fois sous le nom « Richard Wahnkind » et une troisième fois sous le nom « Richard Kinski ».

⁵¹⁴ Erich von Stroheim est un réalisateur du temps du cinéma muet qui fut à son époque décrié par la critique. Voir Fanny Lignon, *Erich von Stroheim: du ghetto au Gotha*, Paris, Harmattan, 1998.

Prenons une activité qui partage des similarités avec ce que fait Jonathan Meese de ce « *listing* » : le *namedropping*. Cette expression, qui n'a pas son équivalent en français, est une pratique qui consiste à faire démonstration de sa connaissance d'un sujet, voire de son autorité sur un sujet, en citant des noms d'auteurs qui pourraient justifier un propos. Plus spécifiquement, le *namedropping* qualifie la pratique de la référence lorsque celle-ci est perçue comme déplacée dans la situation. Si elle est perçue comme péjoratif, c'est parce que cette pratique est considérée comme un outil de persuasion peu élégant, qui emprunte la forme de l'argument d'autorité. Lorsque l'interlocuteur ne maîtrise pas ses références, dénuées de citation ou d'un exposé, ou bien plus généralement que la référence est perçue comme superflue à la discussion ou à l'argumentation en cours, alors un double doute est émis. Sur l'autorité du « *namedropper* », d'abord : la personne a-t-elle vraiment lu ces livres ? Est-elle vraiment en relation avec ces personnalités ? Sait-elle vraiment de quoi elle parle ? D'autre part, plus généralement, qualifier un acte de parole de *namedropping* indique qu'a été décelé un besoin pour le locuteur de légitimer une autorité là où d'autres moyens eu été plus adéquats – ce qui revient à émettre un soupçon sur ses intentions. En tant que procédé rhétorique, le *namedropping* a en effet pour but – conscient ou inconscient – d'influencer un auditoire en imitant les marques de la légitimité conférée par la référence⁵¹⁵. Et ce, alors même que toutes les conditions de félicités ne soient pas remplies, du moins pour la personne qui décèle cet acte : le *namedropping* est vécu comme une infraction au cadre goffmanien de l'interaction⁵¹⁶. Mais ce n'est pas tout : s'il s'agit donc en premier lieu de singer un mode argumentatif, le faussaire de la référence tente d'utiliser un autre effet de la « présence » contenue dans ces noms⁵¹⁷. Il s'agit de lancer dans l'espace de la discussion la présence imposante des personnages ou des œuvres évoquées : au-delà de la référence argumentative – il s'agit d'un simulacre –, l'autorité qui se dégage de ces noms provoque un effet de présence sur l'auditoire. Selon définition apparaissant sur la page française Wikipédia (le mot n'existe pas dans le dictionnaire français), il s'agit d'une pratique « snob » consistant à humilier l'autre par la « magie » de ces noms.

⁵¹⁵ Voir en particulier le chapitre consacré à dans Bruno Latour, *Enquête sur les Modes d'Existences*, *op. cit.*

⁵¹⁶ Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991.

⁵¹⁷ La puissance que l'énonciation de certains noms donne à un locuteur est un thème classique de l'étude linguistique du rituel, voir par exemple à ce sujet les travaux de Perig Pitrou sur « celui qui donne vie », dans *Le chemin et le champ*, Nanterre, 2017. Il existe même un mot savant pour qualifier la « peur des noms » : l'onomatopobie.

M. Jay, auteur de l'article de référence sur ce phénomène⁵¹⁸, ne saisit pas une dimension qui lui est pourtant pourtant essentielle : outre l'effet logique dans l'argumentation, le « *namedropper* » va produire un effet qui est forcément teinté d'une tonalité spécifique, les qualités de présence attachées aux noms et aux personnages étant aussi variées que celles de la personnalité ou le style d'écriture des auteurs : fut-ce la froide scientificité du neuroscientifique, le panache du poète, la puissance du philosophe. La réputation suffit d'ailleurs, il ne faut pas avoir lu Nietzsche pour se faire une idée de la force de sa pensée, les commentaires qu'il suscite et l'usage qui est fait de ses citations dans d'autres contextes suffisent au *namedropper* pour ajuster le tir... bien ou mal visé, selon les occasions. Il existe donc une dimension atmosphérique : les noms sont imprégnés d'une qualité, de couleurs avec lesquelles on compose, selon ce qui paraît nécessaire dans la situation sensible – un phénomène que tout chercheur connaît tant dans l'écriture que dans la lecture.

Revenons au « listage de héros » de Jonathan Meese. Ce listage pourrait être interprété comme un *namedropping* outrancier. Être un artiste suppose en effet de se connecter à d'autres sources, de savoir ce qui a été fait, de légitimer sa démarche par la connaissance du travail de ses prédécesseurs, ceux qui ont ouvert le chemin que l'on va poursuivre – ou au contraire à qui l'on va fausser compagnie, résister, ou avec lesquels on va se battre. Faire une liste de ces sources d'influences, c'est non seulement dessiner et rendre visible le réseau qui nous porte, mais c'est également en faire étalage. Viens la question suivante : qu'est-ce qu'un héros, et qu'est-ce qu'un héros pour Jonathan Meese ? Les personnages ne tombent en effet pas dans la catégorie conventionnelle du héros⁵¹⁹. Un autre phénomène est décelable, qui nous conforte sur la voie de la performativité des auras contenue dans les noms. Certains noms sont en effet modifiés dans leur orthographe ou bricolés en des assemblages étranges. Lorsqu'une modification a été appliquée, il s'agit souvent d'échanges de syllabes, voire de lettres, dans des motifs qui se répètent : le Y à la place du U, le Z à la place du S. Ces altérations modifient la manière dont les mots sont prononcés, les personnalisant tout en les laissant reconnaissables. Des préfixes ou des suffixes sont ajoutés, nous disait Roberto Ohrt. La langue allemande

⁵¹⁸ M Jay, « Name-Dropping or Dropping Names? Modes of Legitimation in the Humanities. » dans Martin Kreiswirth et Mark Arthur Cheetham (eds.), *Theory between the Disciplines: authority/vision/politics*, s.l., University of Michigan Press, 1990.

⁵¹⁹ Voir sur la catégorie occidentale du héros : Daniel Fabre, « Le retour des héros », *Hypothèses*, 2009, vol. 5, n° 1, p. 225-228.

permet de créer des mots nouveaux en assemblant des noms, et l'artiste joue avec cette possibilité en mêlant des noms propres à d'autres mots.

Je décèle deux phénomènes dans ces altérations. D'abord, un effet qui joue à nouveau sur le puéril, l'enfantin. Le jeu de mots n'est pas loin, mais nous n'y sommes pas encore : nous sommes ici presque dans le registre du babillage. Nous avons déjà vu⁵²⁰ qu'il s'agit d'un jeu proche de ceux de l'art brut et des jeux de Dubuffet, proche de l'expressivité et des processus de *Gestaltung* étudiés et instaurés en paradigme par le médecin Prinzhorn au début du siècle. Mais il y a autre chose : les allitérations et les consonances germaniques exagérées que prennent les mots sur ces pages et dans la bouche de Jonathan Meese les rendent plus dures et plus fortes, plus proche de ce que l'imaginaire associe aux paroles des « méchants » – ce qui renforce encore l'effet produit par les noms et les images évoquées par eux.

Autre indice, encore plus éloquent sur l'opération que l'artiste conduit lors qu'il proclame le nom ces héros : parmi les préfixes utilisés par Meese, le terme « Erz » prend une place particulièrement centrale. « Erz » peut se traduire en français par « archi- ». Ce préfixe est d'un usage assez rare en allemand courant. Hérité du grec *archi*, dont est issu le terme « architecte » en français, ou bien encore archange ou archevêque, ce préfixe a été adopté en allemand pour devenir un préfixe utilisé dans les constructions avec adjectifs pour exprimer une emphase, un renforcement du sens, que l'on pourrait traduire par « au plus haut point », ou plus précisément encore, par l'adverbe « foncièrement », comme par exemple : « erzmisstrauisch », traduit par « foncièrement suspect », « suspect au plus haut point »⁵²¹. Par ailleurs, le mot « Erz » comporte une toute autre signification lors qu'il est utilisé comme nom : il signifie alors en français « minerai ». Malgré son origine étymologique éloignée (et obscure), cette autre signification entre résonance sémantique avec la signification du préfixe erz- : le minerai en tant que principe fondamental d'une chose ou d'un personnage, une qualité d'être qui le fait être ce qu'il est.

D'après ces arguments nous constatons qu'une partie importante de l'efficacité de l'action de l'artiste sur et avec son public se concentre dans le texte qui leur est lu : les images agissent à la fois sur l'artiste et sur l'auditoire. Nous allons développer à nouveau cet exemple plus loin.

⁵²⁰ Voir le chapitre précédent.

⁵²¹ « Erz », dictionnaire Duden en version électronique, ma trad. (consulté le 22/06/17)

Restons encore quelques instants sur ces « listages » qui occupent Jonathan Meese et donnent à son œuvre cette forme particulière.

3. Interlude : Jonathan Meese croit-il en ses mythes ? Une question rhétorique et pragmatique

Le célèbre commissaire d'exposition, Harald Szeeman, avait élaboré dans les années 1980 le concept de « mythologie personnelle » pour saisir le travail de référencement auquel se livrent les artistes contemporains, en particulier celui de Christian Boltanski. Le travail de constitution d'un ensemble robuste et cohérent d'ancrages dans les références « culturelles », la fabrication d'un récit de vie, compte pour une grande part de la mise en place du dispositif qui rend un artiste capable d'agir artistiquement, c'est à dire de produire des œuvres (ou d'en superviser la production) et de les lancer victorieusement dans le monde de l'art. La logique de transposition qu'applique Harald Szeeman au concept de mythologie d'un peuple à celle de la mythologie personnelle n'est que l'inversion d'une inversion qu'avait déjà fait Herder en définissant le concept de peuple en reprenant celui de l'individu⁵²² : comme l'a montré Louis Dumont, l'individualité des cultures était une acculturation de la modernité – appliquant l'individualité moderne cristallisée par les Lumières au concept holiste de peuple (*volk*).

Issue de la philologie, les études sur les mythologies ont été fortement marquées par la sémiologie et le structuralisme. Elles partent du principe d'un individualisme des peuples : une mythologie est considérée comme un corpus cohérent et commun aux individus de cet ensemble culturel, pris comme unité. Les déconvenues de ceux qui avaient lu les mythes recueillis par Marcel Griaule auprès de Ogotomméli, un vieux sage qui lui avait donné une version toute personnelle de la mythologie Dogon⁵²³, ainsi que les nombreux retours sur le terrain effectués par les ethnologues empiristes pour enquêter sur les « cultures » décrites par leurs collègues ont montré que les cultures et les mythologies, au sens de corpus établis, comme ceux que l'on peut trouver dans les récits écrits, n'existent que de manière abstraite, dans les livres écrits par ceux qui les ont collectés. Ceci a ouvert la voie à la critique post moderne, en particulier aux USA, et le livre *Writing Culture*. Mais ne partons pas si loin. Revenons à la mythologie, et à ce que ce concept peut nous faire dire de l'action de Jonathan Meese.

⁵²² Louis Dumont, *Homo Aequalis II*, chap. 1

⁵²³ Marcel Griaule, *Dieu d'eau : Entretiens avec Ogotomméli*, Paris, Éditions du Chêne, 1948.

Dans son ouvrage *Les grecs ont-ils cru à leurs mythes*⁵²⁴, l'historien Paul Veyne pose un constat simple : il s'agit de ne pas croire que les grecs croyaient en la vérité de leur mythe comme nous croyons à vérité de la science, par exemple, ou comme nous imaginons que les chrétiens croient à vérité de leurs dogmes. S'il ne s'agit pas d'y croire, qu'est-ce que ces mythes, et *a fortiori* des mythes « personnels », font dans les situations dans lesquels ils sont impliqués ? Quelle est l'action de ces présences, de ces ancêtres et de ces divinités, insérées dans des fictions précisément agencées ? Que les grecs aient « vraiment » cru ou non à l'existence des personnages qui peuplent les mythes, là n'est évidemment pas la question. Agissant dans leurs modes d'existence spécifiques, les divinités et les personnages mythiques de l'antiquité se proposaient comme interfaces entre les humains et le monde, mais des interfaces ayant préexisté à toute existence humaine. En cela, ils avaient à leur dieux un rapport similaire à celui qu'ont aujourd'hui les chrétiens décrit par Albert Piette avec Dieu, avec l'Esprit Saint, rendus présents et efficaces au travers de leurs interactions, au fil des énoncés proférés, des négociations quant à la juste manière de les rendre présents par les assemblées de fidèles⁵²⁵. Certes, l'Esprit Saint, cette atmosphère spécifique d'amour et de partage qui a été explorée par les premiers chrétiens⁵²⁶, n'est pas toujours présente dans les situations religieuses, mais il est instauré, même au travers des négations, des complications, des moments où ça rate, pour porter l'action de ceux qui inscrivent leur action dans Sa Présence – ce qui peut d'ailleurs avoir des conséquences contraires à celles auxquelles on pourrait s'attendre, parfois dramatiques⁵²⁷. Hermann Schmitz, phénoménologue allemand, a proposé que les divinités grecques aient été des personnifications d'atmosphères⁵²⁸. Les cultes et les mythes entourant ces divinités étaient selon lui avant tout des moyens de rentrer en relation avec ces qualités de l'existence humaine, de se positionner par rapport à elles, de se laisser imprégner par elles ou de s'en prémunir. On trouve d'ailleurs cette manière de faire avec les divinités grecques dans le travail du metteur en scène Theodoros Terzanopoulos, qui propose des exercices corporels qui convoque Dionysos⁵²⁹ en tant que rapport au monde, en tant que

⁵²⁴ Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1983.

⁵²⁵ A. Piette, *La religion de près*, op. cit. ; Albert Piette, *Le fait religieux: une théorie de la religion ordinaire*, Paris, Economica, 2003.

⁵²⁶ Hermann Schmitz, *Atmosphären*, Freiburg, Karl Alber, 2014, Chap. 1.

⁵²⁷ Philippe Gonzalez, *Que ton règne vienne des évangéliques tentés par le pouvoir absolu*, Genève, Labor et Fides, 2014.

⁵²⁸ Ibid. Schmitz 2018, aussi *System der Philosophie* t.3

⁵²⁹ Voir l'introduction par Erika Fischer-Lichte de la traduction allemande du livre de Theodoros Terzopoulos, *Die Rückkehr des Dionysos*, Berlin, Theater der Zeit, 2016.

qualité envahissant l'acteur : non pas une transe, mais une ivresse, et une ivresse bien spécifique.

Cependant, est-ce que cette ivresse, cette atmosphère doit être prise comme un sentiment englobant qui écrase toutes les aspérités et les inconsistances dans les comportements individuels ? L'atmosphère co-existe avec d'autres sentiments, qui co-habitent dans les mêmes espaces, dans les mêmes individus. Jonathan Meese ne fait que jouer, il endosse ces qualités mais en prend d'autres contradictoires en même temps. Sérieux et distraction, quête de sens et passe-temps : l'artiste agit dans un entre deux qui permet à certaines présences de se manifester pleinement. En équipant le concept de Harald Szeeman de ces nouveaux appuis théoriques, le concept de mythologie personnelle prend un nouvel aspect. Les héros et les dieux de Jonathan Meese ne s'inscrivent plus seulement dans la dimension narrative et justificative, mais également dans la pragmatique de son action artistique immédiate.

Jonathan Meese clame ne pas être l'auteur de ses actions. Nous avons vu qu'il parvient en effet à se faire posséder par une force, celle de l'art, qui agit à travers lui pour donner forme à ses œuvres. Nous avons démontré ailleurs que les discours de l'artiste sont à considérer comme de convaincants comptes rendus de son expérience d'artiste. J'ai décrit différentes médiations qui permettent à Meese et à son équipe de rendre l'art présent, en m'appuyant sur le travail d'Albert Piette et de son travail empirique consistant à décrire Dieu par l'ethnographie des situations dans lesquelles il est rendu présent grâce aux actions concertées – et souvent dissonantes – des paroissiens.

Les qualités qui font la matière de cette présence sont portant fondamentale. Il en va du mode d'existence de l'art. Or Jonathan Meese, en explorant les moyens les plus efficaces de rendre présent cette entité extérieure, « l'art », mène une enquête en acte précise quant aux qualités qui règnent dans les mondes de l'art du monde germanique contemporain. Penchons-nous donc à présent sur les qualités atmosphériques qui imprègnent l'action de Jonathan Meese.

1. Une pratique rituelle d’invocations ? Jonathan Meese et l’ambiance des méchants



Figure 41 – Jonathan Meese lors d’une performance en ouverture du vernissage de son exposition au Kunsthistorisches Museum de Vienne en 2012. Image extraite du site internet Jonathanmeese.com. Crédit Bureau Meese & Jan Bauer.

La bave aux lèvres, en plein discours d’inauguration de son exposition, l’artiste lève le bras en un salut nazi appuyé, face à un public nombreux dans le hall du Musée des Beaux-Arts de Vienne. Les réactions ne sont pas celles qu’on attendrait : pas de procès – pas cette fois-ci en tous cas. Les photos du public, sur lesquelles apparaissent quelques visages, montrent plutôt un amusement général : le geste fait partie de la signature de l’artiste. Cette composante était attendue dans la performance de l’artiste allemand.



Figure 42 – Jonathan Meese lors d’une performance en ouverture du vernissage de son exposition au Kunsthistorisches Museum de Vienne en 2012. Image extraite du site internet Jonathanmeese. com. Crédit Bureau Meese & Jan Bauer.

Nous avons vu que l’attention portée aux éléments corporels et sensibles d’une performance, et non à la signification du texte ou de la mise en scène décryptée et lue comme texte, est devenue un lieu commun des *Performance Studies* contemporaines grâce à des auteurs tels que Erika Fischer-Lichte⁵³⁰. Cependant l’effet de la parole en elle-même, simplement en tant qu’activité, ne suffit pas à rendre raison de ce qui se passe là. Car on parle toujours de quelque chose. Et l’on est bien souvent agi par les circonstances et les choses que

⁵³⁰ E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, *op. cit.*

l'on évoque⁵³¹. Il ne s'agit cependant pas de revenir à une explication textuelle et herméneutique des significations et des évocations. Il s'agit plutôt ici de passer par une attention au processus d'invocation, celui par lequel on fait appel – et on prête sa voix – à des êtres invisibles. Cette attention à l'énonciation et à ses effets perlocutoires⁵³² nous porte à envisager un rapprochement avec un autre domaine de l'activité humaine, celui du rituel magique. Les études autour du rituel ont concentré une grande partie des efforts des anthropologues orientés vers la pragmatique et fait avancer de manière significative notre compréhension de effets de la parole. Les changements d'enjeux de la discipline ont poussé à trouver de nouveaux cadres d'explicitation qui ne réduisent pas ces pratiques à des procédés basés sur la parole, et à prendre au sérieux les forces manipulées par ces spécialistes. Ces approches, fondées sur l'anthropologie de la communication⁵³³, se montrent attentives au contexte de l'énonciation et de sa performance⁵³⁴.

L'expérience déployée par le chamane en chantant ou en récitant son texte à haute voix a un rôle important sur le processus de guérison – de cette expérience découle la présence des entités magiques. L'efficacité du rituel est performative et non symbolique : c'est ce qu'a montré Carlo Severi en reprenant, par une ethnographie précise du rituel de « la voix de Mu » chez les Cuna, l'article classique de Lévi-Strauss sur l'efficacité du rituel⁵³⁵. La thèse de Claude Lévi-Strauss est que le récit complexe du chamane agit sur la patiente en couches en la guidant sur un « chemin » à travers l'univers symbolique du corps. Or Carlo Severi démontre que le patient ne comprend pas le texte, ou tout au plus quelques bribes, quelques « points lumineux⁵³⁶ ». C'est le chamane qui, lui, comprend : sa voix se charge de ces présences et de ses puissances. Son chant ouvre un espace émotionnel, un espace tracé et entretenu par l'institution chamannique reconnue par la patiente. Il s'établit alors « une sorte d'atmosphère

⁵³¹ François Cooren, *Manières de faire parler : Interaction et ventriloque*, Lormont, Le Bord de l'Eau, 2013 ; David Goldblatt, *Art and Ventriloquism*, Londres, Routledge, 2006.

⁵³² Les effets perlocutoires désignent les effets d'un acte de parole qui ne concernent ni le contenu de cette parole, ni celui du langage non-verbal qui l'accompagne. Pour une synthèse sur les actes de langage, voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours : Théories et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, 2008.

⁵³³ Dell Hymes, « Introduction: Toward Ethnographies of Communication », *American Anthropologist*, 1964, vol. 66, 6 PART2, p. 1–34 ; Carlo Severi et Julien Bonhomme, *Paroles en actes*, Paris, Herne, 2009.

⁵³⁴ Voir l'excellente synthèse de Michael Houseman et Carlo Severi, *Naven, ou, Le donner à voir : essai d'interprétation de l'action rituelle*, Paris, CNRS / Maison des sciences de l'homme, 2009, chap. 7.

⁵³⁵ Claude Lévi-Strauss, « L'efficacité symbolique », *Revue de l'histoire des religions*, 1949, vol. 135, n° 1, p. 5-27.

⁵³⁶ Carlo Severi, *Le principe de la chimère*, Paris, Rue d'Ulm-Musée du quai Branly, 2004 Loc. 4360-4363. [Kindle]

familière⁵³⁷ ». Avant d'être une expérience de communication basée sur la signification, le rituel est une expérience communicative de sensibilité – il contribue à créer et à entretenir un espace sensible, médium où des forces peuvent se manifester.

Quelle pertinence sensible permet aux figures invoquées par Jonathan Meese de devenir des matériaux atmosphériques ? Elles sont associées au mal, au négatif, à ce qu'on laisse de côté, au tabou. Or les tabous et les éléments du secret public sont des puissances de premier plan, comme l'a démontré Michael Taussig⁵³⁸. Ce sont les puissances, passées dans l'ombre, qui cachent par leurs figures d'épouvantails les mécanismes des puissances visibles. Elles ont certes une place dans notre société, mais restent généralement cantonnées à celles des films de genre, dans les documentaires historiques, etc. L'historien de l'art Robert Ohrt, dans un texte inspiré par l'approche d'Aby Warburg, appelle ces présences dans l'œuvre de Meese les « masques de l'histoire⁵³⁹ ». Si les images « veulent » quelque chose, ces images-ci semblent vouloir quelque chose de plus que les autres.

Le nom d'Hitler ne tarde pas à apparaître parmi les « héros » de l'ombre invoqués par Meese. Le salut hitlérien surgit lors d'une performance : « Je ne savais pas quoi faire de mes bras durant mes performances. Un jour j'ai fait ce salut et les gens ont adoré. Depuis je continue », témoigne l'artiste, se posant lui-même comme témoin des phénomènes déclenchés dans le cadre du dispositif qu'il fait tenir en virtuose. Les performances photographiées d'Anselm Kiefer avaient défrayé la chronique en 1969, mais ses saluts nazis restaient dans un pathos de bon aloi⁵⁴⁰. A partir de cette époque, le public allemand est confronté au travail d'artistes qui utilisent la force des images du régime nazi pour créer des œuvres équivoques et entêtantes : notamment celles de Hans-Jürgen Syberberg, de Christoph Schlingensiefel, puis les films *La chute* de Olivier Hirschbiegel (2004), ou encore plus récemment avec le docu-fiction *Il est revenu* de David Wendt (2013).

⁵³⁷ *Ibid.* Loc. 4358-4359.

⁵³⁸ Michael Taussig, *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*, Palo Alto, Stanford University Press, 1999.

⁵³⁹ Roberto Ohrt, "Jonathan Meese and the Masks of History" in *Jonathan Meese: Zeichnungen / Drawings*, Bilingual., Wien, Verlag für Moderne Kunst, 2015.

⁵⁴⁰ Voir notamment Heiner Bastian, Anselm Kiefer et Thomas Macho, *Anselm Kiefer: Heroische Sinnbilder - Heroic Symbols*, 1^{re} éd., München, Schirmer Mosel, 2008.

Jonathan Meese, né en 1970, a côtoyé à Hambourg la scène punk. Ce mouvement artistique, irrigué par le dada et le situationnisme⁵⁴¹, s'était fait une spécialité de la provocation. L'artiste allemand l'utilisait sur un mode plus proche de la guérilla sémiotique que de la poésie⁵⁴². Ces actes d'images sont réinvestis par eux dans des directions inattendues : il s'agit de frapper l'*establishment* là où cela fait mal, sur un mode ironiste qui protège toujours l'énonciateur⁵⁴³. Les images qui en veulent le plus et font le plus mal sont celles qui rendent présentes les subalternes. Les plus corrosives sortent du lot et deviennent prépondérantes : celles de l'africanité, du prolétariat, de la féminité, et – par un détour étrange – celles des vaincus que sont les figures du fascisme. Ce n'est donc pas *ex nihilo* que la figure d'Hitler et ces figures de méchants se sont mises à proliférer dans l'œuvre du jeune Meese.

Que dit l'artiste de Hitler et de ses sbires en les associant aux figures iconiques des méchants de films de genre et à sa propre figure, un peu clownesque, un peu gothique ? Pas grand-chose en fait : il ne fait qu'invoquer la puissance de ces images en les copiant et en les assemblant. Il explore, en étudiant de près les réactions de son public, celles qui sont les plus fortes et les plus explosives. L'imagerie de l'Allemagne hitlérienne est ainsi sortie des vitrines ; on constate la force de ces images et de ces gestes. Ils procèdent d'une esthétique hybride, repassée cent fois sur le métier par les propagandistes du Reich, spécialistes abreuvés des théories esthétiques et de l'anthropologie issues du romantisme, dopés par la haine raciale. En se branchant sur ce courant, Meese perce les épais boucliers de ses contemporains blasés par la saturation industrielle d'images post *iconic turn*⁵⁴⁴. Ce contraste agit comme un choc thermique lorsqu'il rencontre les ambiances diluées et contrôlées qui emplissent les espaces publics, les galeries d'art et les musées, les espaces commerciaux et les médias. Ces actes d'images consistent donc à invoquer des puissances pour les transformer en puissance d'art⁵⁴⁵.

⁵⁴¹ Dave Laing, *One chord wonders: power and meaning in punk rock*, Milton Keynes, England; Philadelphia, Open University Press, 1985, p. 173.

⁵⁴² Dick Hebdige, *Sous-culture : Le sens du style*, Paris, Découvertes, 2008 chap. 7.

⁵⁴³ Alain Berrendonner, *Elements de pragmatique linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

⁵⁴⁴ Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1994 ; W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

⁵⁴⁵ L'invocation de puissances iconiques pour les transformer en puissance d'art est l'un des types d'actes d'image aujourd'hui bien documentés en théorie de l'art par W. J. T. Mitchell et al., *Que veulent les images ? : Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2014 ; Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, traduit par Frédéric Joly, Paris, La Découverte, 2015. Cette pratique est d'ailleurs attestée dès la renaissance italienne dans l'histoire de l'art occidental. On le constate en particulier avec les icônes sacrées reprises par Carlo Crivelli dans ses tableaux, voir Thomas Golsenne, *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento*, Rennes, PUR, 2017.

Pour le public allemand qui assiste en grand nombre aux interventions publiques de l'artiste, comme par exemple dans la galerie Kritzinger à Vienne en 2017, il n'y a aucun doute quant à l'intention artistique – et non politique – du personnage campé devant eux. Il n'a d'ailleurs même pas besoin de produire à nouveau son salut « meesien » : sa présence est empruntée comme médiation par cette force qu'il fréquente assidûment. Imprégné par l'ambiance du « méchant », Jonathan Meese dirige l'attention de son public, et le ton de sa voix et sa gestuelle sont teintés de cette aura. Certes, mais pas seulement : un autre apparaît, une autre dimension de son aura est attestée par les sourires, les rires, l'atmosphère amusée et bienveillante des férus d'art contemporain. Il règne dans la pièce un enthousiasme évident pour l'ethnographe, partagé par ces intellectuels à la page et ces amateurs cultivés, ainsi que par certains jeunes artistes contemporains viennois et berlinois – l'atmosphère de Meese est paradoxale, les puissances sombres jouent de concert avec d'autres puissances plus lumineuses, ces deux versants sont indissociables dans la félicité de ses actes d'ambiances.

2. L'ambiance de l'enfance comme atmosphère protectrice

Une autre figure revient en permanence en contrepoint, comme une présence ambivalente dans les œuvres et dans les performances de l'artiste : celle de sa mère, Brigitte, qui l'accompagne dans ses déplacements. Cette dame de 84 ans, à l'apparence modeste et à l'expression distinguée, mène la maison depuis que l'artiste s'est détaché autour de 2008 de son galeriste CFA. Comme nous l'avons déjà vu au chapitre 13, elle partage le quotidien de son fils. Dès le petit déjeuner, avec force disputes, ils cohabitent. Elle gère avec la comptable les finances, fait encore du repassage, classe et trie inlassablement les amoncellements de choses laissées par son fils derrière lui, est consultée sur toutes les décisions stratégiques par la manager Doris. Elle est une présence rassurante, elle joue un rôle évident de lien avec une partie de ses collectionneurs.

Le monde de l'enfance concentre déjà, en lui-même, un antagonisme entre dévouement et individualité créatrice⁵⁴⁶. Rester dans les jupes de sa maman, voici un autre cauchemar rampant issu de nos inconscients freudiens. La figure de la maman qui dicte ses ordres, qui envoie son fils se coucher quand il est tard, qui lui dit ce qu'il doit faire et ce qu'il ne doit pas faire, voilà une autre figure d'épouvantail de nos rêves modernes d'émancipation. Plus généralement,

⁵⁴⁶ Sur le lien entre enfance et création, voir Daniel Fabre, « “C'est de l'art ! ” : Le peuple, le primitif, l'enfant », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 2009, n° 9, p. 4-37.

lorsque la mère n'est pas dans le cadre, l'artiste prend soin d'imprégner l'espace dans lequel il agit par des choses et des attitudes diffusant l'atmosphère ludique de l'enfance. Il le fait couramment en s'entourant de jouets ou de peluches. Tel par exemple ce mammoth laineux sorti de son sac alors qu'il démarre son allocution au pupitre sous les fresques monumentales de la grande salle du Conseil du Parlement de Hambourg, en juillet 2017. Il explicite immédiatement son geste : ce qu'il va dire n'a rien à voir avec la réalité, il est loin de toute réalité.

Les éclats de rire font partie du quotidien à l'atelier de l'artiste. Les collaborateurs côtoient « Baby Meese » – ce qui fait dire à l'une de ses assistantes, qu'elle a l'impression de travailler dans un « *Kindergarten* », et que son patron « est un enfant ». Son assistant et son photographe sont ses « potes » [« *Kumpels* »], ses copains, leurs rires résonnent dans les bâtiments ; travailler à côté d'eux est difficile. Ainsi, au sein de l'équipe Meese, le rôle de la mère est étendu à ses deux collaboratrices, tandis que les collaborateurs sont eux aussi des enfants. L'efficacité du bureau est parfois sérieusement menacée par les caprices des uns et des autres, mais l'atmosphère de travail particulière, que permet l'entretien de cet espace préservé du monde extérieur, fournit à l'artiste le cadre indispensable aux actes de création individuels et collectifs dont dépendent leur subsistance⁵⁴⁷. Cette atmosphère joyeuse, c'est aussi celle que rencontrent les collectionneurs et les directeurs de musée, ou encore le public lors des séances d'autographe. Le contraste saisissant entre les deux figures provoque un choc, qui rend plus attentif à l'atmosphère ludique qui l'entoure.

La rencontre avec l'artiste, une exposition à son aura, qu'elle se fasse en vidéo ou – plus efficace encore – dans la rencontre en chair et en os lors d'un événement public ou plus intime, change souvent radicalement la perspective du spectateur sur les œuvres et sur le personnage lui-même, comme nous l'avons vu avec l'ethnographie de la séance de signature d'autographes au Musée des Modernes de Salzbourg en 2013.

⁵⁴⁷ J'ai décrit plus en détail le dispositif collectif de création de l'artiste dans un précédent article, voir Maxime Le Calvé, « Ethnographie dans l'espace de la "Dictature de l'Art" de Jonathan Meese. Comment bien "laisser faire ce qui arrive" », *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, 2015, n° 64, p. 226.

IV — CONCLUSION : LA FORCE D'UNE ATMOSPHÈRE CONDENSÉE

L'ambiance de radicalité et de méchanceté se trouve condensée avec l'ambiance d'enfance et d'innocence : la relation du public avec l'artiste se trouve décalée, brouillée. Nous l'avons constaté avec la description d'apparition publique qui ouvre ce chapitre. Cette condensation⁵⁴⁸ des atmosphères se manifeste par l'émergence d'une ironie, un humour qui explique les nombreux rires que l'on peut observer lors des performances de l'artiste. Cet humour est d'ailleurs pris comme balise par l'artiste et son équipe durant les processus de création : il faut que ça reste drôle. Mais pas forcément pour tout le monde.

Cette oscillation rencontre d'autres ambiances encore qui appartiennent au cadre de la performance : celle du musée, celle des institutions de l'art contemporain, mais aussi celles qui règnent dans les espaces publics et dans les prises de parole attendues dans des événements officiels. L'intervention de Meese est un « cassage d'ambiance⁵⁴⁹ » volontiers explicitée : les institutions de la culture sont présentées comme lentes et inertes, sans vie, pleine de dangers. L'ambiance particulièrement forte qui s'y déploie atteint alors l'auditoire par le contraste qu'elle offre avec les atmosphères de ces lieux et de ces événements souvent si stériles. Chacun décrit différemment l'atmosphère qui entoure l'artiste. Une journaliste parisienne, me dit ainsi de Meese qu'il déborde « d'énergie vitale et primitive ». Pratiquant le yoga, elle utilise le terme sanskrit « *Prāṇa* » pour la décrire, marquant ainsi également sa déférence. Cette force, cette atmosphère de sincérité et de liberté de création, porte ainsi à certaines formes de dévotions séculières⁵⁵⁰. Le cas d'un jeune artiste dont j'ai recueilli le témoignage lors d'une journée de vernissage d'exposition à la galerie Templon à Paris en 2015 parle en ce sens. Celui-ci a déclaré être si inspiré par l'artiste et par les vidéos de ses discours qu'il a pris l'habitude de les faire « tourner en arrière-fond » lorsqu'il est en train de dessiner ou de peindre : l'aura se fait ambiance sonore, une atmosphère qui imprègnent ses propres actes de création.

L'atmosphère unifiée de l'artiste, transmutée en aura, est animée de ces forces contradictoires – pour reprendre Louis Dumont, ce sont celles du « champ de bataille » constitué par l'interaction entre des ensembles antagonistes d'idées et de valeurs. L'artiste

⁵⁴⁸ Je m'inspire ici librement du concept de condensation rituelle tel que formulé par Michael Houseman et Carlo Severi dans *Naven, ou, Le donner à voir*, *op. cit.* p.54.

⁵⁴⁹ Pour reprendre le concept de Éric Chauvier, « Le concept d'« ambiance » à l'épreuve de la vie ordinaire », *Communications*, mai 2018, n° 102, p. 99-110.

⁵⁵⁰ Le lien entre atmosphère et dévotion dans le contexte indien a été exploré par Matthieu Claveyrolas dans son livre *Quand le temple prend vie : Atmosphère et dévotion à Bénarès*, Paris, CNRS, 2003.

Meese joue donc bien un rôle de médiateur : les ambiances qu'il amplifie et qu'il fait entrer en collision déplacent les points de vue de ses publics, sur l'artiste lui-même, d'abord, mais également au-delà, sur eux-mêmes en tant qu'individus à la fois soumis et créatifs, potentiellement vecteurs de cette même force.

PARTIE 5
LES RÉPÉTITIONS DU *MONDPARSIFAL*

CHAPITRE 12

MONDPARSIFAL, ETHNOGRAPHIE VISUELLE D'UNE CRÉATION CONTEMPORAINE À L'OPÉRA

Il aura fallu un an avant que Jonathan Meese accepte une alternative à Bayreuth pour continuer son projet de *Parsifal*. Sa manager a reçu, dans les mois qui suivirent l'affaire, un certain nombre de propositions – elles resteront dans le secret des négociations entre la manager et les intendants ou l'artiste. C'est de la part d'une institution autrichienne que l'option la plus sérieuse et la plus intéressante, aux yeux de Meese et de son équipe, sera venue en fin de compte : les Wiener Festwochen sont un festival qui bénéficie à la fois d'une forte renommée au plan européen pour l'opéra et le théâtre, mais aussi d'un esprit plus ouvert à la création contemporaine⁵⁵¹ que les Bayreuther Festspiele. L'équipe de production a, en outre, une excellente réputation dans le petit milieu de l'opéra. Au printemps 2015, le futur intendant Thomas Zierhoffer-Kin rend visite à l'artiste à son atelier berlinois. La proposition est sérieuse, dotée d'un budget conséquent, elle promet une visibilité importante pour cette création. Plusieurs autres institutions entreront en négociation pour un partenariat : Thomas Oberender, intendant des Berliner Festspiele, l'intégrera à son programme quelques mois plus tard, acceptant de coproduire le spectacle. Trois représentations auront lieu à Vienne, les 4, 6 et 8 juin 2017, et trois à Berlin, les 15, 16 et 18 octobre 2017.

Le dramaturge Henning Nass et la manager Doris Mampe assistent à toutes les réunions entre l'artiste et l'intendance – j'y suis également admis, pour « écrire le second tome » de ma dissertation, comme le formule Henning avec humour. De même que pour la première phase

⁵⁵¹ Wiener Festwochen, *Wiener Festwochen 1951-2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation*, Salzburg & Frankfurt am Main, Residenz, 2001.

de terrain, je suis intégré sans discussion à l'équipe de production en tant qu'assistant et qu'ethnographe, avec un statut similaire à celui de stagiaire non-rémunéré. Je les accompagne à Vienne pour rencontrer l'équipe viennoise et faire la première visite du théâtre. Les premières questions posées concernent la musique : monter un opéra nécessite d'engager des chanteurs, un chœur, un orchestre. Il faut s'y prendre bien à l'avance, le plus vite possible. Plus fondamentalement, il revient à Meese, metteur en scène, de choisir l'arrangement de la musique qu'il souhaite pour mettre en scène le drame : une situation peu courante dans le monde de l'opéra. Faudrait-il simplement jouer la musique depuis un lecteur de CD pour consacrer l'entièreté du budget à la scénographie et aux costumes, comme le préférerait le dramaturge au début du projet ? Ou bien un orchestre complet ? Veut-il que la musique soit arrangée ou coupée, et si oui, dans quelle mesure ? Je n'ai pas ici l'espace de développer les arguments ni les rebondissements de la discussion à laquelle j'ai pu prendre part. Le sentiment s'est imposé au sein de l'équipe que seule la participation d'un orchestre et de chanteurs ferait entrer le spectacle dans la catégorie de l'opéra, élément crucial pour cette œuvre qui est censée répondre à l'affront que fut pour l'artiste l'affaire du Festival de Bayreuth. Cependant, la liberté inhabituelle laissée à l'équipe de Meese sur la question de la musique l'a fait trancher en faveur d'un réaménagement de la partition, dans lequel certaines parties seraient ôtées et d'autres passées en boucle. Cela nécessitait l'intervention d'un compositeur – l'intendant des *Festwochen* a alors eu une intuition dont il nous a fait part lors du second rendez-vous à Berlin. Il suggère d'engager le compositeur Bernhard Lang pour arranger la partition. Contacté par le festival, Lang accepte sous réserve de réécrire la partition à sa manière. Meese prend un délai de réflexion : après avoir consulté son équipe, il accepte de le rencontrer à Berlin en présence de l'intendant. L'entente est immédiate entre les deux artistes, qui partagent la même inclination pour l'univers de la science-fiction des années 1970 et 1980. La musique du spectacle sera donc une composition personnelle inspirée de Wagner mais signée par lui⁵⁵². Cela ne sera donc pas un *Parsifal*, mais une œuvre originale, tant musicale que scénique, qui sera créée pour l'occasion.

Le récit que je propose dans ce chapitre est celui de la création de ce spectacle, le *Mondparsifal*⁵⁵³. Le premier concept du « *Parsifal* de Bayreuth » a « atterri dans un carton »,

⁵⁵² Bernhard Lang, *ParZeFool*, voir le catalogue en ligne de l'éditeur de la partition : <https://www.ricordi.com/en-US/News/2017/10/Bernhard-Lang-ParZeFool.aspx>, (consulté le 18 août 2018).

⁵⁵³ MONDPARSIFAL ALPHA 1-8 (ERZMUTTERZ DER ABWEHRZ) - Direction musicale : Simone Young ; Mise en scène, scénographie et costumes : Jonathan Meese ; Coopération à la scénographie : Jörg Kiefel ;

pour reprendre les mots de Henning Nass, qui dut à de multiples reprises expliquer, distinguer, justifier l'un et l'autre actes créatifs. La trame dramaturgique, les éléments scénographiques ou de costumes préparés dans cet épisode précédent ne se retrouvent pas, de manière évidente du moins, dans le *Mondparsifal*, cette seconde création. Cependant, il s'agit là de la même équipe, qui hérite des réflexions et des manières de travailler qui avaient été négociées de la production précédente – avec une prise de pouvoir plus affirmée du dramaturge au nom de l'expression plus complète de l'artiste. Ayant déjà alloué un espace important dans cette dissertation au processus de conception, j'ai choisi de me concentrer dans ce chapitre sur le moment de la répétition. Comme l'a noté Paul Atkinson, la répétition est un moment clé de la création pour les opéras de « producteur », pour lesquelles le nom du metteur en scène sera associé en premier lieu avec l'œuvre⁵⁵⁴. Denis Laborde l'a également observé lors de son ethnographie d'un opéra contemporain :

« La “mise en forme” de l'œuvre musicale et sa présentation au public (...) se fait au prix de multiples négociations et d'innombrables ajustements. Ces négociations et ces ajustements (ces médiations, pour reprendre le terme clé de la sociologie de la musique d'Antoine Hennion) ont leur espace privilégié : c'est l'espace de la répétition.⁵⁵⁵ »

Dans ce chapitre, je montre ces ajustements et ces médiations au travail, en conférant à l'espace une attention privilégiée. Pour cela, j'ai utilisé un outil qui permet à l'ethnographe de rendre compte des situations observées en situant les différents participants les uns par rapport aux autres : le dessin ethnographique. Ce chapitre raconte également la manière dont j'ai introduit cette méthode dans ma boîte à outils. Imprégné par l'atmosphère créative du groupe, et m'adaptant à un changement de rôle inévitable au moment où le travail commence au théâtre, cette méthode a rendu ma position d'ethnographe plus claire aux enquêtés. Grâce au

Coopération aux costumes : Jorge Jara ; Lumière : Lothar Baumgarte ; Dramaturgie : Henning Nass ; Chorégraphie : Rosita Steinhauser ; Direction sonore, design sonore : Peter Böhm, Florian Bogner ; Amphortas / Amfortas : Tómas Tómasson ; Gurnemantz / Gurnemanz : Wolfgang Bankl ; Parsefool / Parsifal : Daniel Gloger ; Clingsore / Klingsor : Martin Winkler ; Cundry / Kundry : Magdalena Anna Hofmann ; 1er Chevalier du Graal : Alexander Kaimbacher ; 2ème Chevalier du Graal : Andreas Jankowitsch ; 1^{er} Écuyer : Johanna von der Deken ; 2ème Écuyer : Sven Hjörleifsson ; Filles-fleurs : Manuela Leonhartsberger, Xiaoyi Xu, Mélodie Wilson, Marie-Pierre Roy ; Klangforum Wien ; Chœur Arnold-Schoenberg. Création le 4 juin 2017 au Theater an der Wien dans le cadre des Wiener Festwochen. <http://www.festwochen.at/programm-2018/detail/mondparsifal-alpha-1-8-erzmutterz-der-abwehrz/>, (consulté le 25 août 2018).

⁵⁵⁴ Paul Atkinson, *Everyday Arias: An Operatic Ethnography*, Lanham, MD, Altamira Press, 2006; Paul Atkinson, « Making opera work: Bricolage and the management of dramaturgy », *Music and Arts in Action*, 2010, vol. 3, n° 1, p. 3–19.

⁵⁵⁵ Denis Laborde, « Faire la musique. Enquête sur une création », *Appareil*, 2009, n° 3, p.6.

dramaturge, à qui il incombait d'écrire un compte rendu sur les répétitions sur le blog du festival et qui trouve ainsi moyen de s'en décharger élégamment, une nouvelle responsabilité m'a été alors attribuée : la chronique publique des répétitions sous forme de dessins accompagnés de courtes notices⁵⁵⁶.

I — LE DESSIN SUR LE VIF COMME MODE D'ÉCRITURE ETHNOGRAPHIQUE

Le dessin sur le vif est un outil classique de l'ethnologue. Les croquis parsèment les notes de terrain des ethnographes, et en particulier celui des technologues. André Leroi-Gourhan en était un adepte fervent — son enquête sur la culture matérielle au Japon (1937-1939) fut un modèle à cet égard⁵⁵⁷. Deux évènements difficilement distinguables ont cependant marqué un déclin de cette technique au profit de la photographie et de la vidéo au cours du vingtième siècle. D'une part, le perfectionnement technique de ces nouveaux outils de captation : portabilité accrue, affaiblissement considérable du coût, facilité de stockage et de partage des images numériques. D'autre part, le paradigme épistémique de « l'objectivité mécanique⁵⁵⁸ » s'est imposé en sciences humaines sur celui du paradigme de la « vérité d'après nature » — celui du dessin naturaliste — tout en s'accommodant avec ce dernier par des hybridations variées. Le dessin ethnographique n'a plus été utilisé que dans des situations où l'usage de la photographie ou la vidéo n'était pas possible pour des raisons variées.⁵⁵⁹

Plus récemment, Michael Taussig a participé au renouveau du genre du croquis ethnographique avec *I Swear I Saw This*⁵⁶⁰. Certaines images, parfois furtives, dessinées sur le vif ou dans les moments qui suivent, parviennent en effet à concentrer différents aspects d'une situation — tant pour la penser que pour la restituer à un public plus large. Un manuel de dessin ethnographique est paru récemment⁵⁶¹, avec un autre argument : augmentant l'attention de l'observateur, le dessin ethnographique permet de « voir » autrement les situations. En tant que composition à partir des images perçues, ce geste fait émerger une image

⁵⁵⁶ Je fus pour cette contribution rémunéré à hauteur de 500 euros par les Berliner Festspiele en tant qu'auteur freelance, sous forme de dix billets entre mi-mai et mi-octobre.

⁵⁵⁷ Frédéric Jouliau et Collectif, *Techniques & culture, N° 57, 2e semestre 2 : Geste et Matière : André Leroi-Gourhan, découvertes japonaises*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2012.

⁵⁵⁸ Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivité (2007)*, Dijon, Les Presses du réel, 2012. .

⁵⁵⁹ L'action technique de collecter des coquillages sous le sable avec les orteils en est un cas exemplaire, qui a mené à la réintroduction du dessin dans la revue *Techniques et Culture*.

⁵⁶⁰ Michael Taussig, *I Swear I Saw This – Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own*, Chicago ; London, University of Chicago Press, 2011.

⁵⁶¹ Andrew Causey, *Drawn to See: Drawing as an Ethnographic Method*, Toronto, University of Toronto Press, 2016.

ajustée au fur et à mesure des coups de crayon, de plume et de pinceau à ce qu'il voit, ou ce dont il se souvient.

Cette posture ethnographique respecte la perspective en première personne, tout en favorisant le *storytelling* : les images, ainsi engendrées, condensent le temps et l'espace de la narration pour raconter ces séquences avec une clarté et une texture difficilement atteignable par d'autres moyens. En adoptant les variations de focale de la phénoménographie, divers modes de présence des acteurs humains et non-humains sont dépeints. Les moments marquants, tout autant que des moments ordinaires, les aspects « mineurs » de la réalité⁵⁶², sont saisis et recomposés d'une manière analogue à l'écriture de notes ethnographiques plus conventionnelles. Ces dessins sont autant des notes de terrain — composés et coloriés sur place, face aux sujets, dans un temps très court — que le support d'une restitution ethnographique ouverte à un public plus large, bénéficiant de nombreux niveaux de lecture.

Alors que les notes écrites rendent bien compte du déroulé des actions, en particulier les gestes et les tours de parole, et permettent de collecter les détails qui serviront ensuite à rédiger la description ethnographique, la description des situations et des espaces passe souvent par l'usage de schémas – je pense en particulier à ceux qui décrivent les dispositifs rituels, indiquant l'emplacement de chacun des participants et des principaux objets rituels : ils présentent l'action sous forme de flèches. Ces dessins trouvent parfois leur place dans la publication. Le reste de l'action est décrit par les mots. La description se fait, avec le support des notes de terrain, en grande partie par la mémoire entraînée de l'ethnographe, qui reconstitue le fil des situations pour en faire un texte. La description d'une situation, pour peu que l'ethnographe veuille y faire entrer une part des qualités sensibles qui lui sont restées « en tête », demande non seulement un grand nombre de caractères, mais aussi une certaine habileté littéraire. Cependant, et c'est là l'un des arguments principaux de Michael Taussig en faveur du dessin, l'écriture des notes et des carnets de terrain annule en partie les impressions reçues dans ce qu'elles ont de plus précieux. Les images et le *storytelling* qui y sont attachés, la texture des situations est obturée peu à peu par les constructions verbales⁵⁶³. D'ailleurs, les moments

⁵⁶² Albert Piette, « L'action en mode mineur : une compétence impensée » dans *Compétences critiques et sens de la justice*, Paris, Economica, 2009, p. 251-260. A. Piette, « L'action en mode mineur : une compétence impensée », art cit.

⁵⁶³ M. Taussig, *I Swear I Saw This*, op. cit., p. 16-20.

les plus significatifs ne se trouvent souvent pas dans les notes de terrain, mais ils reviennent ensuite, par flash – comme l’avait soutenu Simon Ottenberg dans un article rétrospectif sur sa carrière d’ethnologue⁵⁶⁴ ; ces « *headnotes* » sont finalement plus importantes que les « *fieldnotes* ». Comme le remarque M. Taussig, de manière provocante : « *The more he actually wrote, we might conclude, the less he got. The writing machine was actually an erasing machine*⁵⁶⁵ ». Le dessin permet de se ressaisir des images, et de les faire exister à nouveau par une action corporelle – lorsqu’elles sont dessinées de mémoire – mais il peut également les ancrer « sur le vif » dans des images dessinées sur le terrain, lorsque les conditions le permettent.

La photographie et la vidéo offrent d’autres manières de capter les moments et de produire ainsi des notes qui seront analysées ou commentées après coup. La photographie ethnographique permet de figer des postures, des moments dans des documents qui sont ensuite classés et analysés à loisir. Dès les années 1940, Gregory Bateson et Margaret Mead avaient contribué à populariser cette méthode, en l’appliquant à une tâche précise qui a trait à une approche sensible des corps et des esprits : la description du « caractère » d’un groupe social⁵⁶⁶. Il y eu depuis Jean Rouch et sa « camera-stylo », Par ailleurs, l’ethnométhodologie a rendu populaire des captations plus fades, partant du principe qu’un grand angle et des séquences longues permettent de « capter » les situations dans leur « objectivité » la plus crue⁵⁶⁷. Certes, les images captées permettent à l’observateur qui ne prend pas part à l’action de voir d’autres choses sur les clichés et sur les vidéos⁵⁶⁸, des choses auxquelles il n’avait pas prêté attention lorsqu’il y était – les actions mineures en particulier⁵⁶⁹. Cependant ces images ne sont pas utilisables autrement que pour servir de référence à une analyse ultérieure. Elles « dénotent »

⁵⁶⁴ Simon Ottenberg, « Thirty Years of Fieldnotes: Changing Relationships to the Text » dans Roger Sanjek (ed.), *Fieldnotes: The Makings of Anthropology*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, p. 139–60 ; cité par M. Taussig, *I Swear I Saw This*, op. cit., p. 18.

⁵⁶⁵ M. Taussig, *I Swear I Saw This*, op. cit., *ibid.*

⁵⁶⁶ Gregory Bateson et Margaret Mead, *Balinese character, a photographic analysis*, The New York academy of sciences, 1942.

⁵⁶⁷ Ce paradigme de l’objectivité mécanique est un autre genre de performance qui appelle elle aussi des compétences et une esthétique précise, autant qu’une maîtrise du corps, et que certaines vertues épistémiques, voir à ce sujet l’ouvrage séminal de L. Daston et P. Galison, *Objectivité (2007)*, op. cit., p. Chap. 3..

⁵⁶⁸ Voir par exemple l’utilisation magistrale qu’en fait 1. Lorenza Mondada, « Opérer et enseigner à opérer. Description de l’action et formulation du savoir-faire » dans C. Chauviré et Albert Ogien (eds.), *La régularité. Habitude, disposition et savoir-faire dans l’explication de l’action*, Raisons pratiques, 13, Paris, EHESS, 2002, p. 293-318.

⁵⁶⁹ Albert Piette, « La photographie comme mode de connaissance anthropologique », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, 1992, n° 18, p. 129-136..

efficacement les actions, mais c'est là leur seul usage possible⁵⁷⁰. Plus récemment l'anthropologie visuelle a vu l'émergence d'un courant d'études « sensorielles », qui favorise une restitution des aspects sensibles de l'expérience phénoménale sur laquelle porte l'enquête⁵⁷¹.

Pour reprendre encore une fois Michael Taussig, la photographie est un « *taking* » alors que le dessin est un « *making* »⁵⁷². Le dessin ethnographique permet à la fois de dénoter et d'évoquer, et de le faire selon des esthétiques variées. Lorsqu'il est pris « sur le vif », il est d'autant plus marqué par le geste de l'observateur que son exécution se plie à une économie de moyens qui reflète les idiosyncrasies tant de son regard que du développement de son trait⁵⁷³. Le dessin est caractérisé par une attention particulièrement active, qui agit par séquences. Parcourant la scène à la recherche des détails qui sont les plus significatifs de la situation, dénotant ainsi en marquant et représentant les éléments qui lui apparaissent comme les plus saillants, la dessinatrice passe d'un élément de proximité à un autre, jugeant des proportions et des contrastes, composant l'image en comparant activement celle qui est en train d'être tracée sur le papier – ou colorée – avec la scène qu'elle voit passer devant ses yeux. Parce qu'il va à l'encontre les habitudes perceptives du « regard », une action qui trie les stimuli pour ne garder qu'un reste, ce processus lui permet de « voir » autrement les mêmes situations⁵⁷⁴. Dans le cadre d'une observation participante – ou comme parenthèse dans celle-ci, nous allons y revenir – ce procédé d'augmentation des capacités attentionnelles est précieux, puisqu'il permet de contraindre l'anthropologue à ouvrir un peu plus grand le champ de ses perceptions. Dans le cas de l'ethnographie en observation participante, cela est d'autant plus intense que ce regard aura été façonné par l'apprentissage auquel l'ethnographe a été soumis par ses enquêtés.

L'image dessinée n'est jamais totalement fixe, cependant. Elle représente souvent une succession d'actions saisies au fur et à mesure du tracé. Les personnages du fond, par exemple,

⁵⁷⁰ L'anthropologue Paul Stoller reprend ces notions empruntées au psychologue Jerome Bruner dans un court article, voir « Commentary: Storytelling and the Construction of Reality », *Literature and Medicine*, 2014, vol. 32, n° 2, p. 466-473.

⁵⁷¹ Verena Paravel et Lucien Castaing-Taylor, *Leviathan*, 2012 ; Ilisa Barbash et Lucien Castaing-Taylor, *Sweetgrass*, 2009 ; Sarah Pink, *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*, Oxford; New York, Berghahn Books, 2009; S. Pink, K. Leder Mackley et R. Morosanu, « Researching in atmospheres: video and the “feel” of the mundane », *Visual Communication*, 1 août 2015, vol. 14, n° 3, p. 351-369.

⁵⁷² M. Taussig, *I Swear I Saw This*, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁷³ En photographie, on reconnaît souvent le photographe au motif, au cadrage ou à l'usage de la lumière.

⁵⁷⁴ A. Causey, *Drawn to See*, *op. cit.*, p. Chap. 1.

ont une position qu'ils ont pris un instant plus tard. Face à des sujets en mouvement, le dessinateur va saisir un geste ou une posture d'un couple ou d'une personne, d'un être humain en relation avec une chose, avec l'espace ou avec un autre être humain. Le travail de composition est similaire à celui qui est opéré dans les notes écrites. Les attitudes et les actions sont captées avec différents niveaux de détails, de la simple présence jusqu'aux gestes plus élaborés. Cela constitue une seconde différence importante avec la photographie.

“John Berger certainly thinks so, with his enigmatic notion that a photograph stops time, while a drawing encompasses it (...) But encompass sounds more capacious, more generous, more of a two-way movement. (...) To read him on drawing—to read him drawing—is to be struck by the intimacy he feels between the drawer and the drawn. His considerable love affair with photography pales by comparison, as when he suggests that drawing is like a conversation with the thing drawn, likely to involve prolonged and total immersion.”⁵⁷⁵

Le dessin sur le vif pris comme méthode ethnographique ne se limite pas à une capture des scènes selon la vision immédiate : elle peut combiner une évocation de la perspective et des atmosphères avec un travail de dénotation qui va synthétiser une situation en la concentrant à la fois dans ses dimensions spatiales et temporelles. La dessinatrice opère ainsi une sélection des éléments correspondant à un certain regard composé selon sa compréhension de la situation. Le regard ethnographique est intensifié par cette pratique qui fixe les scènes dans la mémoire et lui procure un support mémoriel – une base pour raconter dans laquelle les histoires sont inscrites, à l'instar des images décrites par Carlo Severi⁵⁷⁶. Ce dernier se réfère aux études du savant Emmanuel Löwy sur le dessin de l'antiquité grecque :

« Le principe selon lequel les images mentales sont organisées est que les images mnémoniques spontanées se trouvent situées l'une par rapport à l'autre, dans l'ordre dans lequel elles se suivent dans la conscience.⁵⁷⁷ Ces images sont schématiques et réduites à leur contour, poursuit Löwy, aussi pour une autre raison. La mémoire en sélectionne le nombre et en réduit les éléments constitutifs pour pouvoir les fixer plus facilement. L'archéologue autrichien appelle le résultat de ce processus “la vue la plus ample” »⁵⁷⁸.

⁵⁷⁵ Michael Taussig, *I Swear I Saw This*, op. cit., p. 21-22.

⁵⁷⁶ C. Severi, *Le principe de la chimère*, op. cit.

⁵⁷⁷ Emanuel Löwy, *La natura nell'arte greca: una teoria sulla genesi della espressione figurata*, Padova, Le Tre Venezie, 1946, p. 9 trad. Carlo Severi.

⁵⁷⁸ C. Severi, *Le principe de la chimère*, op. cit., p. loc. 2006-2010.

Ces représentations picturales, à l’instar des dessins des « primitifs » étudiés par Löwy, parce qu’elles isolent certains éléments pour les rendre plus aisément reconnaissables selon le principe d’une « vue plus ample », permettent de se constituer en support efficace pour la narration. Le travail de description par l’écriture qui sera fait plus tard, sous forme de commentaire de l’image, montre qu’une somme importante d’informations est disponible au dessinateur : les descriptions qui sont dépliées à partir de ces dessins peuvent s’avérer particulièrement denses. Selon le regard qui a été exercé sur les situations, elles peuvent fournir une manne d’information plus ou moins équilibrées entre narration ou description analytique.

Au moment de cette nouvelle phase de terrain, j’ai déjà développé une grande partie de ma réflexion sur l’art de Jonathan Meese et sur l’affaire de son *Parsifal* à Bayreuth. Il paraît évident que ce nouveau volet de l’enquête ne pourra être traité avec la même profondeur dans la dissertation. De plus, les travaux collectifs avec mon groupe de recherche du Créalab, autour de Sophie Houdart à Nanterre, ont modifié peu à peu au cours des années ma manière de penser et d’effectuer le geste ethnographique⁵⁷⁹, comme enquête de terrain et comme manière d’écrire l’enquête, en empruntant la forme narrative⁵⁸⁰. Le fil des histoires racontées, les situations rencontrées dans leur singularité et avec son propre corps, ce sont là les plus denses sources pour transmettre une approche incarnée de l’expérience sensible de l’observation participante. En particulier lorsqu’il s’agit de rendre compte des qualités d’ambiances qui règne dans un groupe réuni dans une action collective créative – un phénomène que Victor Turner a décrit comme instauration de la *communitas*⁵⁸¹. Or, comme le remarque sa femme et collaboratrice Edie Turner : “*Communitas can only be conveyed through stories (...)*”⁵⁸²

⁵⁷⁹.La manière d’aborder l’ethnographie comme récit en première personne n’est certes pas unique à Sophie Houdart, mais l’on trouve dans ses ouvrages une incitation forte à relocaliser la théorie dans une écriture fine des situations plutôt que dans leur analyse. Pour s’en convaincre, consulter les textes suivant : S. Houdart et C. Minato, *Kuma Kengo, op. cit.* ; Sophie Houdart, « Petits récits destinés à joindre les deux bouts des particules au cosmos – en passant par la Suisse », *Gradhiva*, 2015, n° 2, p. 106–135 ; Sophie Houdart, *Les incommensurables*, Bruxelles, Zones Sensibles Editions, 2015.

⁵⁸⁰ Voir également les indispensables manuels Kirin Narayan, *Alive in the writing: crafting ethnography in the company of Chekhov*, Chicago, University of Chicago Press, 2012 ; Kristen Rogheh Ghodsee, *From notes to narrative: writing ethnographies that everyone can read*, Chicago ; London, The University of Chicago Press, 2016.

⁵⁸¹ Victor Turner, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, Performing Arts Journal Publications, 1982.

⁵⁸² Edith Turner, *Communitas: The Anthropology of Collective Joy*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 1 ; cité par Paul Stoller, *Edith Turner And The Anthropology of Collective Joy*, https://www.huffingtonpost.com/paul-stoller/edith-turner-and-the-anth_b_10692810.html , 27 juin 2016..

Faut-il, comme le propose Tim Ingold, distinguer complètement l'observation participante de l'ethnographie, en classant celle-ci comme la simple documentation, collecte de données ?⁵⁸³ Je reconnais que la manière dont l'on pense, dont l'on écrit, est fortement modifiée par nos expériences de terrains – si celles-ci sont bien menées, c'est-à-dire si l'engagement devient une expérience formatrice et un réel apprentissage. Qu'ai-je appris auprès de Jonathan Meese ? Ce fut pendant quelque temps un mystère. Le processus d'écriture académique est en effet si éloigné de ses manières de produire de l'art. Cependant, une certaine foi dans le geste de « faire enquête » est apparue au fur et à mesure de ma fréquentation de l'artiste. Cette nouvelle confiance s'est traduite dans une écriture plus libre, dans un premier temps, puis dans l'apparition dans ma panoplie d'enquêteur d'un nouvel outil : le dessin ethnographique. Puisque j'exerce le geste que j'ai reçu du maître en tracé Jonathan Meese⁵⁸⁴, je puis prétendre que ces dessins donnent à voir plus que de simples données, mais également le dispositif dans lequel j'ai eu la possibilité de recommencer à dessiner.

J'avais abandonné cette pratique depuis l'enfance. Je me suis remis à dessiner durant les années de terrain auprès de Jonathan Meese, d'abord par jeu, décorant des cartes postales avec des motifs naïfs. J'ai rapidement deviné ce qui était en train de se produire : une contagion des gestes et d'une manière de produire des images, inspirée par l'artiste. Il s'agissait là d'une expérimentation, confrontant, comme un enfant, mes créations au jugement de mes proches, de ma famille en particulier. En fondant une base de confiance grâce à leurs encouragements et leurs généreux émerveillements, j'ai continué à produire de plus en plus régulièrement. J'ai d'abord dessiné à l'aquarelle, puis ensuite j'ai dessiné au stylo plume, puis j'ai découvert la combinaison entre encre de Chine et aquarelle, qui permettent, utilisées ensemble, de garder distincts et sans bavures les tracés et les couleurs tout en travaillant dans un temps très restreint. Pour faciliter la cohérence d'images plus complexes, j'ai adopté l'esquisse au crayon à papier en cours de route – puis j'ai appris l'usage de la gomme, avant la phase d'encrage. Dans un souci de pertinence, je favorise toujours la complétion des dessins, couleurs comprises, immédiatement sur place et devant les sujets d'observation.

⁵⁸³ Tim Ingold, « That's enough about ethnography », *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 2014, vol. 4, n° 1, p. 383-395..

⁵⁸⁴ Ingold prétend que l'apprentissage auprès d'un maître du violoncelle ne peut se réduire à un prétexte de collecte de données, mais que le savoir transmis par le maître est l'objet premier de la démarche de l'anthropologie et de l'observation participante. T. Ingold, *Making, op. cit.* Chap. 1.

La création d'un spectacle, avec ses répétitions, ses temps prolongés d'écoute, favorisent les observations longues. Une fois mes notes prises, j'ai chaque jour senti arriver le moment auquel je ne pourrais rien écrire de plus dans mon carnet de terrain. J'ai commencé alors à dessiner les situations. Les commentaires m'ont sidéré : les enquêtés me parlaient spontanément de « *Stimmung* », d'atmosphères, de situations, affirmant que je « saisisais » bien le moment qui venait de se produire. Et quelle économie de « graphie » ! De plus, j'ai trouvé chez Jonathan Meese et parmi l'équipe des encouragements, mais aussi des conseils – le peintre m'incitant à dessiner le plus vite possible, le costumier à intensifier mes couleurs, le dramaturge à les publier au plus vite. La production de l'ethnographie est alors devenue elle-même une observation participante.

Cependant, une remarque s'impose sur la question de l'observation participante et de l'engagement durant l'activité du dessinateur ethnographe. La participation durant l'observation est en effet ambivalente : dessiner plonge l'observateur dans un mode particulier de contemplation dans lequel il se met en retrait des interactions, ne suivant plus l'action au même niveau. Cependant, lorsqu'il entre dans ce mode d'observation contemplatif – ou du moins par séquences, son action devient plus manifeste aux personnes qui sont observées. Les enquêtés viennent regarder par-dessus son épaule, ils veulent se reconnaître, reconnaître la situation dans laquelle ils ont pris part. Cette nouvelle situation produite par l'ethnographie n'est pas neutre – elle est fortement teintée par le contexte dans lequel elle intervient. Elle peut ainsi amplifier une atmosphère de bienveillance et d'attention – elle pourrait tout aussi bien la crisper si l'ethnologue, n'ayant pas fait son travail d'immersion ou n'ayant pas trouvé de place naturellement dédiée à son action d'observation, se trouvait indésirable. L'ethnologue peut se faire alors chroniqueur, prenant une place dans le processus de création en se faisant médiateur de la production vers le monde extérieur – mon ethnographie visuelle fut ainsi publiée en ligne sur le site officiel du festival en une série de dix billets de blog et partagée sur les médias sociaux.

Comme l'a noté John Berger dans son article « *Drawing is Discovery* », le croquis procure à celui qui le regarde un accès à la perspective sensible de celui qui l'a tracé : « *In front of a painting or statue [the spectator] tends to identify himself with the subject, to interpret the images for their own sake; in front of a drawing he identifies himself with the artist, using the images to gain the conscious experience of seeing as though through the artist's own eyes.*⁵⁸⁵ »

⁵⁸⁵ John Berger, « Drawing is discovery (1953) », *The New Statesman*, 3 mai 2013, p. 53.

La transmission de la perception ethnographique, fruit du travail de l'engagement personnel dans l'enquête, trouve donc là un médium particulièrement adéquat.

Les comptes rendus d'actions techniques peuvent servir à leur transmission et à leur conservation, mais ils peuvent également aider à donner un autre regard au public sur une œuvre et sur un geste de création artistique. La production de dessins ethnographiques *in situ* permet de prendre en note des situations d'engagement avec des objets techniques et aux façons de faire, rendant compte des dispositifs en présence, tout en captant leurs aspects sensibles. Proche de la posture phénoménographique proposée par Albert Piette⁵⁸⁶ et par Véronique Nahoum-Grappe⁵⁸⁷, cette « graphie » invite à appréhender l'importance des dimensions affectives de l'action individuelle et collective. L'étude de la multiplicité des savoir-faire relatifs aux ambiances devient plus affirmée aujourd'hui en sciences sociales⁵⁸⁸. La restitution des aspects sensibles des gestes techniques qui concourent à la production d'un spectacle vivant comporte des enjeux spécifiques. Le fait que celui-ci vise à faire des images et des atmosphères au moyen d'un impressionnant déploiement de savoir-faire redouble à mon sens, dans ce cas, la pertinence d'une telle approche méthodologique et épistémologique.

⁵⁸⁶ Albert Piette, *L'acte d'exister : une phénoménographie de la présence*, Marchienne-au-Pont, Socrate Editions PROMAREX, 2009. A. Piette, *L'acte d'exister*, *op. cit.*

⁵⁸⁷ Véronique Nahoum-Grappe, « Tuer tout le monde ou mourir de colère ? », *Esprit*, 9 mars 2016, Mars-Avril, n° 3, p. 94-102 ; Véronique Nahoum-Grappe, « L'épaisseur du présent », *Communications*, 24 mai 2018, n° 102, p. 233-249. V. Nahoum-Grappe, « Tuer tout le monde ou mourir de colère ? », *art cit* ; Véronique Nahoum-Grappe, « L'épaisseur du présent », *Communications*, 24 mai 2018, n° 102, p. 233-249.

⁵⁸⁸ Olivier Gaudin et Maxime Le Calvé, « La traversée des ambiances », *Communications*, 24 mai 2018, n° 102, p. 5-23. O. Gaudin et M. Le Calvé, « La traversée des ambiances », *art cit.*

II — DESSINS ETHNOGRAPHIQUES : LA CRÉATION DU *MONDPARSIFAL*



Figure 43 – 23 avril 2017, au restaurant Glacis. Crédit MLC

RETROUVAILLES A VIENNE

Tout le monde est arrivé, c'est la première soirée à Vienne pour l'équipe réunie. Après le diner, l'artiste Jonathan Meese est en conversation avec le réalisateur Gruber et le dramaturge Nass. Meese invite comme toujours, généreux. Une ambiance agréable règne dans l'équipe. Nous sommes enfin aux *Wiener Festwochen*.



Figure 44 – 24 avril 2017, Turnergasse à Vienne, première réunion de la production. Crédit MLC

PREMIERE SEANCE AVEC TOUTE LA DISTRIBUTION

Le premier jour de répétition dans la salle de bal d'un ancien hôtel, à Vienne, aujourd'hui devenu une maison de retraite. Le chef d'orchestre Young et les chanteurs effectuent la toute première répétition en accompagnement au piano. Elle vérifie que tout le monde a bien sa partition en tête en les faisant chanter chacun un air qu'elle juge délicat. Un moment plus tôt, Meese a présenté le concept du *Mondparsifal* avec des images de scénographie et des costumes devant toute l'équipe. La séance a démarré avec un grand tour de table durant lequel chacune des personnes présentes s'est levée pour se présenter, donnant son nom et sa fonction. Arrivé à mon tour, la mention « ethnologue » provoque quelques éclats de rire – on ne m'attendait pas cela parmi les métiers conviés autour de cette production.



Figure 45 – 25 avril 2017, Turnergasse. Première répétition avec Kundry et Parsifal. Crédit MLC

PREMIERE REPETITION

La scène de répétition est équipée d'une scénographie dont la plupart des éléments ont été produits afin de marquer dans l'espace la disposition qu'auront les éléments finaux sur scène. Un marquage au sol délimite celle-ci. Les assistants musicaux et la chef d'orchestre ont leur « zone protégée » à droite, un territoire qui m'est interdit pour éviter que je n'entrave les aller-retours entre pupitre et partition. À gauche, l'équipe du réalisateur avec le dramaturge, l'artiste Meese, les premier et second assistants de mise en scène et les équipes de conception de costumes et de scénographie.



**Figure 46 – 25 avril 2017 à Art for Art, dans une halle de production de décors.
Crédit MLC.**

PRODUCTION DES DECORS : LE TEMPLE DE L'ACTE I

Jonathan Meese pose pour son photographe Jan Bauer lors d'une visite à l'atelier Art for Art de l'ancien Arsenal, à Vienne. La figure fabriquée par Meese avec de la mousse de construction et du carton, qu'il porte ici dans ses mains, est agrandie aux dimensions de la scène par l'usage du métal, du bois et du plastique, à l'échelle vingt-cinq.



Figure 47 – 3 mai 2107, Turnergasse. Kung-Fu. Crédit MLC

POSTURES : KUNG-FU

Jonathan Meese enseigne le Kung Fu à Kundry pour une scène du second acte. « mais attention, le Kung Fu que font les enfants lorsqu'ils jouent ! » précise-t-il. Magdalena est immédiatement séduite par l'idée. Meese montre l'intensité qu'il souhaite retrouver dans le geste. Au cours de la production, il fait une utilisation intense des gestes qu'il a travaillé lors de ses performances. Il les transmet avec son habituelle passion ludique aux chanteurs, tout en les laissant les adapter à leurs propres images – sans lâcher cependant sur certains détails qui les rendent bien reconnaissables.



Figure 48 – 5 mai 2017, Turnergasse. Vue panoramique du processus de répétition vu de la table de régie Crédit MLC.

DEPUIS LA TABLE DE LA REGIE

L'artiste est assis entre le dramaturge, Nass, et le premier assistant, Gruber. Meese écrit constamment dans sa partition, qui est reliée comme un livre. Toutes les associations et tous les petits événements et jeux verbaux avec le dramaturge, souvent cocasses, sont relevés dans son livre. Certains d'entre eux sont directement intégrés à la mise en scène.



Figure 49 – 5 mai 2017, Turnergasse. Le chanteur basse Bankl à la table du réalisateur pour discuter de ses scènes. Crédit MLC

LE DISPOSITIF EST EN PLACE : ECHANGES ENTRE ASSISTANTS ET CHANTEURS

Les nouvelles idées des chanteurs sont toujours les bienvenues. Le premier assistant Gruber et le second assistant Zlabinger conservent exactement les détails de la version qui a « cours » au jour le jour dans leurs notes, au crayon à papier et la gomme. Ils s'orientent précisément en prenant la musique pour repère : sur leurs « livres », la partition en page de gauche et une page vierge à droite, pour écrire et noter à l'aide de schéma l'action, souvent modifiés – la version définitive s'impose peu à peu et elle ne sera vraiment fixée qu'à la répétition générale. En arrière-plan, le contreténor Gloger reste dans son rôle de *Parsifal*, il lèche une glace et brandit la bannière de l'art.



Figure 50 – 7 mai 2017, chez l'éditeur Harpune. Crédit MLC

SIGNATURES CHEZ L'ÉDITEUR HARPUNE

Nous avons rendez-vous dans l'appartement qui sert de bureau à Sarah Bogner et Joseph Zekoff. L'artiste signe chacune des pages de l'impression luxueuse de l'édition d'art du programme. L'opération exige une concentration soutenue, les éditions sont numérotées. Cette édition d'art est destinée à être vendue par les galeristes de l'artiste, elle existe en quatorze exemplaires, plus cinq sur papier japonais. Le livret du programme, tiré à cinq mille exemplaires par l'éditeur Walter König, est considéré comme un objet d'art. Il fonctionne comme un niveau supplémentaire du projet, dont les pages seront projetées sur la scène lors de la représentation.



Figure 51 – 10 mai 2017, Turnergasse. L’accessoiriste Breuß à sa table de travail, à quelques mètres derrière la table de régie. Crédit MLC

L’ACCESSOIRISTE BREUSS A SA TABLE DE TRAVAIL

L’accessoiriste s’acquitte des tâches répétitives tout en restant à disposition immédiate de l’équipe. Au moins une fois par jour, un nouveau besoin d’accessoire qui n’avait pas été prévu, se présente. Le technicien réagit immédiatement en improvisant sur place, grâce à un petit atelier aménagé dans une pièce attenante. Il fabrique par exemple des armes en mousse plastique, en bois ou en tube PVC. Les accessoires sont ensuite remaniés et affinés au cours des répétitions et reproduits dans l’atelier dans une version destinée à la scène. Ici, on le voit en train de coller des étiquettes sur des bouteilles en plastique que nous buvons au fur et à mesure. Elles sont collectées dans une scène au premier acte par deux écuyers dans un décor post-apocalyptique. Ces bouteilles seront ensuite remplies de mousse polyuréthane, et peintes en doré dans la scénographie finale ; elles sont ainsi passées du statut de contenant, celui de l’eau nécessaire à la sustentation de l’équipe, à celui d’éléments signifiants de la mise en scène.



Figure 52 – 12 juin 2017, Kunsthistorisches Museum de Vienne. L'artiste avec sa mère face aux caméras pour une conférence de presse. Crédit MLC

CONFERENCE DE PRESSE AU KUNSTHISTORISCHES MUSEUM DE VIENNE

Meese a été invité à accrocher ses propres œuvres à côté et entre les fameux portraits de l'Infante Marie Thérèse par Velázquez. Dans plusieurs autres salles du musée, Meese présente des vitrines avec des manifestes d'art et des objets conçus comme une déclaration d'amour aux artistes de la Renaissance. Pour l'artiste, il s'agit d'une reconnaissance importante – ce musée est non seulement réputé mondialement mais il est également connu pour son conservatisme. L'évènement lui procure une visibilité importante auprès du grand public, qui déborde le cadre du festival ou celui de la galerie. Les images sont reprises abondamment dans les médias.



Figure 53– 8 juin 2017, ateliers Art for Art à Vienne. Crédit MLC

AJUSTEMENTS FACE AUX DECORS

Seconde visite aux halles immenses qui abritent les ateliers des décors. La poupée en paille surdimensionnée pour la scénographie de l'acte II est prête. Une fois la tête montée sur le corps, les bandes de tissus qui y sont attachées sont testées par la chorégraphe avec un petit groupe de figurants : les femmes-fleurs sont censées les tresser ensemble dans leur danse, mais cela n'est pas aussi évident que ce qui avait été imaginé, les matériaux accrochent et se coincent. La chorégraphie est donc repensée, au milieu de l'atelier.



Figure 54 – 11 juin 2017, Turnergasse. La répétitrice Sushon au travail.

LA REPETITRICE AU PIANO

Ils sont deux répétiteurs à se relayer au cours de la journée. Madame Sushon a déjà travaillé avec ce compositeur, elle est spécialisée dans les créations contemporaines. Aux ordres de la chef d'orchestre et de ses assistants, elle suit la partition qui lui a été livrée. L'arrangement rend audible pour les chanteurs la musique qui sera jouée par l'orchestre, leur procurant des repères mélodiques et rythmiques. La répétitrice adapte cette partition, suivant à la fois les notes écrites, la performance des chanteurs et les gestes au pupitre. Elle reprend avec fluidité les passages qui posent problème, s'arrête et recommence à jouer, souvent sans même qu'on lui en fasse la demande expresse : elle est un prolongement et un soutien de l'action de la chef d'orchestre et des chanteurs et chanteuses. Le chœur suit ici les indications de la chorégraphe, de l'assistant metteur en scène, de l'assistant à la chef, et celles de l'artiste lorsqu'il prend la parole de temps en temps – pour proposer une nuance, parfois ; pour féliciter tout le monde, la plupart du temps.



Figure 55 – 11 juin 2017, Turnergasse. Parsifal Gloger et Gurnemanz Bankl. Crédit MLC.

MISE AU POINT DES ELEMENTS CHOREGRAPHIQUES A L'ACTE III

Nous sommes au début de la répétition. Daniel Gloger porte pour la première fois une partie de son armure de Parsifal tel qu'il apparaîtra à l'acte III. Il s'agit d'une évocation du film de John Boorman *Excalibur* (1981). Bankl ne porte pas encore son costume. Il traîne en revanche un chariot d'enfant qui contient des accessoires qui seront distribués un moment plus tard. Le chœur Arnold-Schoenberg se tient debout avec un salut militaire, ses mouvements dirigés par les assistants-réalisateurs et par la chorégraphe, le tout sous le regard attentif de Meese et de son dramaturge.



Figure 56 – 11 juin 2017, Turnergasse. Le chanteur Thomas Tomasson essaye un accessoire avec l'assistante de costume Baatz.

ESSAI DE L'ACCESSOIRE DE LA BLESSURE

La blessure d'Amfortas est figurée par une spirale en carton montée sur un petit moteur électrique, fichée sur un harnais qui lui permet de la porter au côté. La blessure augmente de taille entre l'acte I et l'acte III, les deux accessoires sont testés. Des éléments de costume importants sont introduits tôt pour essayer leurs options de jeu. Les gestes sont affinés et sélectionnés par les réalisateurs et les chanteurs à travers le processus de répétition. Le moteur est faible, Tomasson doit relancer souvent la spirale, y compris sur scène pendant les répétitions – loin d'en être gêné, il joue de cette faiblesse de l'accessoire en intégrant ces gestes spontanés à sa pantomime, qui sont retenus pour la mise en scène finale.



Figure 58 – 21 juin 2017, Theater an der Wien, premières répétitions sur scène.

PREMIER JOUR AU THEATRE

Nous sommes finalement arrivés au Theater an der Wien. Ici, Beethoven a créé en 1805 son unique opéra, le Fidelio. Le contraste entre le décor baroque du théâtre et l'esthétique contemporaine est impressionnant en ce premier jour de répétition sur scène. La scénographie a été montée par des techniciens en deux jours, ce qui a permis à tous de prendre un peu de repos. La table des directeurs est au milieu de l'auditorium. Éclairés à la lumière bleutée, l'artiste Meese et les assistants réalisateurs sont aux commandes. La scénographe veille. Henning et les assistants me disent que ces premières journées sont très délicates. Souvent, ce qui a été préparé dans un autre lieu ne marche pas dans l'espace du théâtre, et de nombreux ajustements sont nécessaires.



**Figure 59 – 24 juin 2017, réunion d'équipe le soir
au restaurant Ubl à Vienne. Crédit MLC**

REUNION D'EQUIPE

Au restaurant Ubl, l'ensemble de l'équipe de direction est réunie pour parler des différents problèmes éventuels. Tout se passe bien, seuls quelques ajustements sont en cours de discussion, les différents éléments étant désormais réunis sur scène. Il s'agit d'équilibrer l'attention des spectateurs entre la scénographie et l'intrigue, en particulier dans une scène qui se déroule au début du troisième acte, devant un écran de cinéma. Le film doit-il être présenté sous forme d'extraits, édités ou non ? Meese ne veut pas d'effets spéciaux, ni quoi que ce soit qui entretiennent un effet d'illusion – le film sera montré tel quel en arrière-plan, jusqu'à ce qu'il doive être obscurci à un certain moment. Les plats autrichiens partagés – le *Tafelspitz*, un pot au feu local, les escalopes et les *Knödel* aux épinards – rendent cette réunion de travail très agréable. Mes collègues sont ravis de mes dessins, sur lesquels je passe de plus en plus de temps. Ils me conseillent de faire de la bande dessinée.



Figure 60 – 23 juin 2017, Theater an der Wien. Crédit MLC

TABLE DE LA REGIE SOUS UN AUTRE ANGLE

Je m'assieds deux rangées devant la table de régie afin de prendre une autre perspective. Il y a un échange constant à la table de la régie, ici entre Meese, son assistant et la chorégraphe. La vidéo et l'éclairage sont configurés et ajustés au fil des journées de répétition. Le dramaturge Nass, à droite de l'image, commente de temps en temps et travaille en même temps sur le texte du programme et sur son discours d'introduction. Assis une rangée devant, le créateur de costumes Jara et son assistant Baatz. Plus que quelques jours avant que les costumes ne soient présentés sur scène, la tension est tangible de leur côté.



Figure 61 – 24 juin 2017, Theater an der Wien. Intervention du peintre Meese sur les décors, directement sur scène. Crédit MLC

MEESE TRAVAILLE SUR LES ELEMENTS DE LA SCENOGRAPHIE

Chaque jour, de nouvelles inscriptions à la peinture apparaissent sur le plateau et les costumes. Cette intervention picturale a déjà été décidée lors de la phase de conception. Le photographe Jan Bauer capte l'action pour la publier sur le site de l'artiste, documentant cette « œuvre totale » en cours de création.



**Figure 62 – 22 juin 2017, Theater an der Wien, vue depuis la table de régie sur les décors de l'acte II.
Crédit MLC.**

REPETITIONS DU DEUXIEME ACTE :

À 11 heures la journée de travail commence, elle continuera jusqu'à 18 heures, avec une pause à 14 heures. L'artiste Meese reste au théâtre pendant la pause, après quoi il ajoute une heure de peinture au décor et aux pièces de costume pendant que les techniciens nettoient.

À la table de la régie, un dispositif permet d'interagir avec le régisseur, les techniciens, auquel l'assistant Gruber a accès en permanence. Les assistants se rendent régulièrement sur la scène afin de régler des détails avec les chanteurs – ici à l'acte II avec Klingsor et Kundry. L'équipe des techniciens éclairagistes est immédiatement sur la droite de la table de régie. L'éclairagiste de l'équipe crée avec eux au fur et à mesure les différentes ambiances lumineuses adéquates aux scènes.

Meese intervient régulièrement : tout est « cool » et « le meilleur », il continue avec l'élan de gratification continuuel caractéristique de son personnage. L'équipe élargie de la production est sous le charme.



Figure 63 – 24 juin 2017, Theater an der Wien. Répétitions en costumes de l'acte III. Crédit MLC.

REPETITIONS EN COSTUMES

Les éléments longtemps discutés se rejoignent enfin : Dans le troisième acte, il y a une longue scène où Meese « transporte le spectateur » dans l'espace d'un film. Il avait imaginé au départ montrer *Excalibur* de John Boorman (1981), film qui se présente comme l'histoire du père de Parsifal. Après quelques rebondissements et le refus final de la firme de distribution américaine qui détient les droits de diffusion du film, et malgré la jurisprudence existant dans l'espace germanophone pour l'utilisation de films dans le cadre de mise en scène théâtrale⁵⁸⁹, les *Nibelungen* de Fritz Lang (1924) a été choisi. Le dramaturge recherche maintenant des ajustements de couleur et de légères modifications pour affiner cette expérience, sans faire de montage cependant. Avec des costumes et des

⁵⁸⁹ Le dramaturge Henning Nass en a référé au “cas Germania II” de Heiner Müller, dans lequel un film avait été présenté en séquence longue, et qui a fait l'objet d'un procès durant lequel le juge a tranché en faveur de l'artiste.

accessoires, les images sont très différentes. Les longues scènes chorégraphiées avec la chorale sont accentuées avec l'arrivée des solistes, l'enthousiasme dans l'équipe de direction est grand.



Figure 64— 31 mai 2017, galerie Krinzinger, Vienne. Le vernissage de l'exposition de Jonathan Meese. Crédit MLC.

VERNISSAGE DE L'EXPOSITION DE JONATHAN MEESE

Les invités se restaurent à de longues tables quand Meese et toute son équipe arrivent, venus directement du théâtre. Le discours de l'artiste commence puissamment, ceux qui ne croient pas au projet sont traités comme des « fanatiques du passé ». Le buffet est élégant, la soirée est longue. Pour le Bureau Meese, la vente de tableaux et de sculptures est un revenu indispensable : l'engagement par le festival et le temps passé en réunions de conception, en répétitions, en interviews, ne permettent pas à la petite structure d'engendrer des revenus suffisants à sa subsistance. Les pièces ont été produites pour la plupart dans les semaines qui ont précédé le voyage à Vienne. L'opération conjointe des galeristes Krinzinger est donc un enjeu important et une façon de monétiser immédiatement l'important investissement que représente pour elle cette production. L'artiste se prend au jeu, et sa mère Brigitte est la seconde star de la soirée.



Figure 65 - 25 juin 2017, Theater an der Wien. Répétition avec le Klangforum. Crédit MLC.

BALANCES SONORES AVEC LE COMPOSITEUR

La répétition démarre au premier acte avec l'orchestre de réputation internationale Klangforum. Du haut du balcon, le compositeur Bernhard Lang est tout ouïe : sa pièce est en train d'être créée directement devant ses yeux. Il est sollicité régulièrement par la chef Simone Young sur les réglages : en tant que créateur de l'œuvre musicale, il a le dernier mot sur l'arrangement sonore.



Figure 66 – 26 juin 2017, Theater an der Wien. Du côté de la régie.

LE REGISSEUR AUX MANETTES, ENTOURE DE L'ÉQUIPE TECHNIQUE

En permanence, devant lui, une horloge électronique, les partitions marquées de post-it indiquant les changements de plateau, les entrées et sorties des chanteurs, avec des repères plusieurs minutes/pages avant pour les appeler grâce au système audio d'annonce qui transmet sa voix à la maison entière. Il suit l'action sur scène grâce aux moniteurs : une caméra est posée au-dessus du pupitre, afin qu'il puisse suivre les gestes de la chef d'orchestre ; une autre est au fond du théâtre et montre la scène dans son ensemble depuis la régie lumière. Des indications en « LS » suivies d'un numéro, pour « *Lichtstimmung* » (*ambiance lumineuse*) lui permettent de lancer aux éclairagistes les ordres de changement de lumières. Les deux cordes qui se trouvent immédiatement à sa gauche manœuvrent le grand rideau de velours rouge, des flèches indiquent le sens pour ouvrir, « *auf* », et fermer « *zu* ». La chef de l'équipe des techniciens du Theater an der Wien se tient prête, elle converse en chuchotant avec une de ses collaboratrices, tout en gardant une oreille pour les annonces de son talkie-walkie. Une autre corde verticale, tout à droite de l'image, actionne un tirant qui doit être manipulé à la main : le dragon est descendu sur scène à la force du poignet. Un technicien, assis sur sa chaise, regarde le spectacle, en état de veille. Certains d'entre eux chantonnent les airs entonnés par les chanteurs et par l'orchestre.



Figure 67– 1er juin 2017, Theater an der Wien. Acte I en costume. Crédit MLC.

REPETITION GENERALE SANS PUBLIC

Tout se passe sans anicroche, à part un accident de dragon dans le premier acte : il est descendu trop tôt et trop rapidement. Chacun s'émerveille des costumes – ceux des chevaliers, inspirés par la saga *Star Trek*, ont fière allure, et Gurnemanz Bankl est jugé comme crédible en tant que Meese surdimensionné. Une équipe de télévision tourne, et le photographe Bauer fait beaucoup de photos pour le festival, mais aussi pour le site jonathanmeese.com. Un public restreint est autorisé à profiter d'une première performance presque ininterrompue.



**Figure 68 – 1 juin 2017, Theater an der Wien.
Improvisations de Winckler dans le rôle de Klingsor.
Crédit MLC.**

LES IMPROVISATIONS FOLLES DE MARTIN WINCKLER

Martin Winckler, baryton star et performer redoutable, capte toute l'attention du public dans ses gesticulations à l'intérieur de la figure de bois dans l'acte II. Durant les répétitions, il a mis au point, au fil de ses improvisations, une routine très distrayante, mettant à profit les objets à sa disposition pour exprimer la folie du personnage de Klingsor et la perversion sexuelle qui l'habite dans le livret de Wagner. Il fait mine de déféquer, de s'enfiler des armes dans le derrière. Il copule avec un ours en peluche géant, avant de le pendre, puis de le ranimer, mange le papier toilette. Finalement il quitte sa place, laissant la « lance » à Kundry.



Figure 69 – 6 juin 2017, Theater an der Wien. Le studio de maquillage avant la répétition générale. Crédit MLC.

LE STUDIO DE MAQUILLAGE AVANT LA REPETITION GENERALE

En allemand, on appelle le maquillage le «*Maske*». Sa conception est de la responsabilité du costumier. Lors des répétitions générales, les maquilleuses passent à l'action sous le regard attentif de Jorge, qui a déjà assisté aux essais et aux préparatifs. L'ambiance est concentrée mais plutôt joyeuse, je suis bien accueilli avec mon carnet à dessin. Les perruques attendent alignées sur les étagères, tandis que les dames et les messieurs du chœur passent chacun leur tour.



Figure 71 – 6 juin 2017, Theater an der Wien. La répétition générale, Parsifal et Kundry durant l'acte I. Crédit MLC.



Figure 70– 6 juin 2017, Theater an der Wien. Image de la répétition générale : scène du temple durant l'acte I, les chevaliers présentent à Amfortas -Tomasson des jouets PEZ distributeurs de bonbons. Celui-ci porte au côté sa blessure et chante la douleur que lui procure le rituel. Crédit MLC.

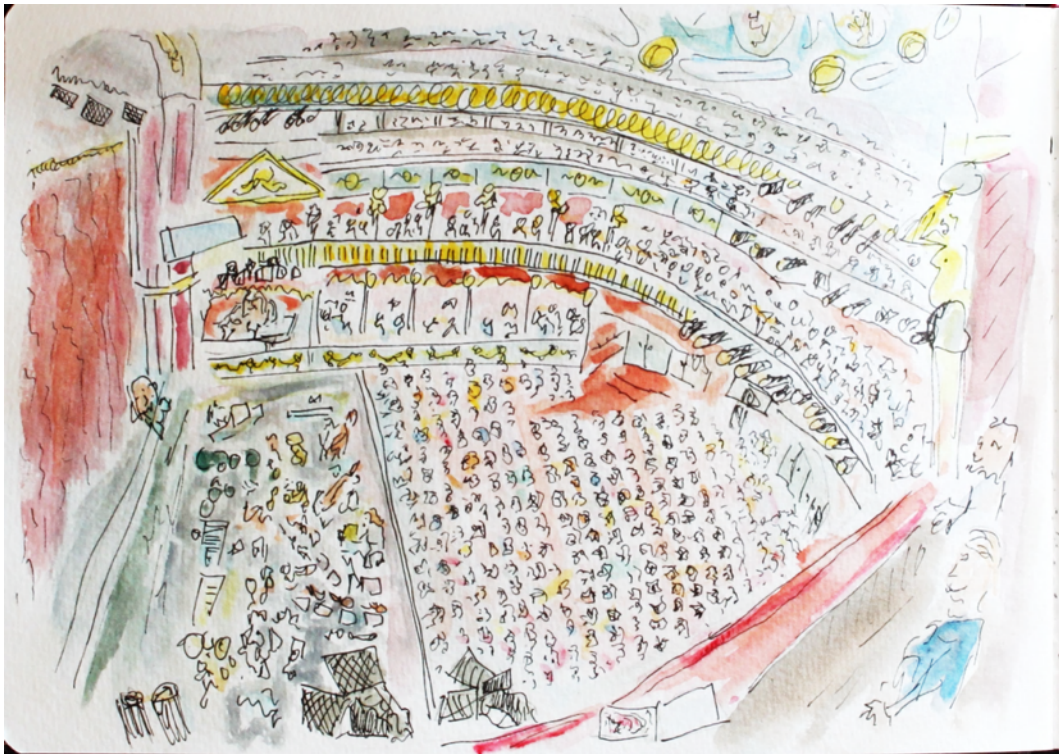


Figure 72 – 8 juin 2017, Theater an der Wien. La salle est comble pour la première. Crédit MLC.

LA PREMIERE : FIN DU TRAVAIL POUR L'ÉQUIPE DE MISE EN SCÈNE

Les trois représentations du *Mondparsifal* affichent complet. Le public est très mélangé, autant de jeunes gens dans le vent que d'amateurs distingués. Les applaudissements sont très nourris – l'apparition et le petit numéro amusant de Jonathan Meese y est aussi pour quelque chose. Les critiques sont bonnes, voire très bonnes : « la jubilation fut grande » conclura un journaliste du *Zeit*⁵⁹⁰. Ce spectacle restera comme la plus grande réussite de l'intendant Thomas Zierhofer-Kin aux *Wiener Festwochen*, puisqu'il a depuis quitté l'institution⁵⁹¹.

⁵⁹⁰ Thomas Miessgang, « Jonathan Meese: "Nur Kunst ist Chef" », *Die Zeit*, 8 juin 2017.

⁵⁹¹ Stefan Grisseemann et Karin Cerny, « Zierhofer-Kin lässt die Wiener Festwochen hinter sich », *profl.at*, 20 juin 2017.

III — ÉPILOGUE : SAISIR ET ÊTRE SAISI PAR LA « *STIMMUNG* » DU *MONDPARSIFAL*

Maria, attachée de presse du festival des *Wiener Festwochen*, m'a fait part d'une observation qui synthétise une réflexion qui m'habite depuis le début de ce terrain. Tout ce qu'elle aperçoit de la production (à laquelle elle participe de loin en tant que responsable de la production du libretto) est « *stimmig* », c'est-à-dire « justement accordé à l'accord d'ensemble ». Tout élément qui est « *stimmig* » participe, renforce en enrichissant l'harmonie d'ensemble de ce spectacle, de ce dispositif, de cette œuvre d'art. Jonathan Meese fait de l'ambiance une priorité, il en parle souvent en se réjouissant de la manière dont les choses se passent durant les répétitions : il faut que la « *Stimmung* » soit bonne, il n'y a que comme cela que l'on peut travailler. Il serait plus juste de traduire : il n'y a que comme cela que l'on devrait mettre d'autres personnes au travail et – ainsi être mis au travail.

Durant les répétitions, rassurés d'être libre d'explorer à leur guise leurs personnages, les chanteurs multiplient les improvisations gestuelles – tout en restant collés au texte musical. Les plus réussies de ces improvisations resteront dans la mise en scène, sélectionnées par l'équipe de régie qui observe et encourage. Meese montre aussi régulièrement les postures qui lui viennent à l'esprit – en particulier son iconique salut militaire –, citant des références de films – le Kung Fu de Bruce Lee ou les attitudes des méchants de *Mad Max*⁵⁹² –, des images traduites par mimétisme dans des gestes, des attitudes et des situations qui lui apparaissent pertinentes sur le moment. L'œuvre est ainsi constituée par touches ; de nouvelles situations émergent de l'histoire en train d'être racontée, par les personnages mis en action, la présence corporelle des chanteurs, leurs mimiques, leurs idées, leurs erreurs productives. Des accessoires supplémentaires sont commandés au fil du souffle qui traverse ces moments d'échanges intenses – armes, animaux en peluches, raquettes de plages transformées en masques. Ceux-ci déclenchent de nouvelles idées, des nouveaux mouvements, de nouvelles associations.

Tout ceci n'est possible que dans une ambiance propice au jeu, d'un « faire comme si » contagieux qui infuse dans l'espace au sein duquel les formes émergent. L'écoute mutuelle, une confiance qui rend apte à l'essai et à l'erreur, gagnée à force de dire et de montrer que « ça peut tranquillement être toujours un peu différent. » Tout le monde s'affaire à produire son œuvre. Et Meese fait mine de faire sa part en gribouillant sa partition en écriture automatique,

⁵⁹² George Miller, *Mad Max*, Etats-Unis, 1978.

pour produire ce qui deviendra un commentaire en sous-titre ; il est ouvert à toute interaction, à toute conversation, en priorité celles qu'il partage avec le dramaturge et avec ses assistants metteurs en scène. Il note tous les traits saillants, les bons mots qui jaillissent de ces échanges humoristiques. On sent cependant également la fatigue et le stress au cours des six semaines que durent les répétitions, crescendo avec la multiplication des rendez-vous et des prises de paroles publiques. L'artiste ne déjeune plus à l'extérieur, il reste à pied d'œuvre tout le jour durant.

L'artiste n'est pas le seul à influencer sur les sensibilités, les membres de l'équipe prennent soin de lui, et l'aident à orienter son action sur l'ambiance. Le dramaturge me charge d'une modeste commission. Il y a mis toutes les formes, me disant que je ne devais pas y aller « si je trouve ça nul de faire une course pour lui » mais que je suis un peu plus libre de mon emploi du temps. J'accède à sa requête et m'accorde ce tour de vélo hors du grand caveau doré dans lequel nous sommes enfermés depuis le matin : il s'agit d'aller acheter des images de films anciens chez un antiquaire qu'il a repéré. Les images ont donné immédiatement de nouvelles idées à l'artiste pour une performance filmée, lors de la « transformation » au milieu de chacun des actes I et III. « Ça lui donne un *kick* », me dit le dramaturge avec un sourire. Durant cette séquence, une caméra filme les mains de l'artiste qui, depuis une loge située tout à droite du théâtre, joue avec des objets, des images, dessine ; la scène est projetée en direct. Le dramaturge gère ainsi, à sa manière, l'énergie de l'artiste. Il perçoit également l'état émotionnel de certains chanteurs : « Il faut que Jonathan accorde un peu plus d'attention à telle ou telle personne », me dit-il, avant de le suggérer à l'artiste. L'assistant-régie fait de même, d'une manière tout aussi subtile : il fait signe à Meese quand le moment est propice pour une prise de parole du metteur en scène, pour que le chœur « entende aussi l'artiste et pas seulement l'assistant ». Il y a de la joie dans la voix de Jonathan, quand il prend la parole en public, autant que quand il passe un moment avec les techniciens en train de balayer la scène. Il garde cette attitude, entre timidité et jovialité, même alors que perce à jour l'épuisement. Je me laisse gagner ainsi par cette atmosphère qui fluidifie l'action créative. Mes dessins se font plus sûrs, je laisse travailler les manières que j'observe et elles m'imprègnent de leurs qualités.

Les dessins produits lors de ces six semaines de répétitions, une cinquantaine au total, concentrent des descriptions ethnographiques qui nécessiteraient pour être relatées un volume de texte beaucoup plus important. J'ai gardé les notices dans un format court pour cet exercice, cependant chacune de ces situations saisies « sur le vif » pourraient faire l'objet d'explicitation

dans des formats variés. Aucune explicitation ne pourra épuiser la force irréductible d'apparition que comportent ces témoignages graphiques des actions auxquelles j'ai assisté. La sélection que j'ai opérée dans ces scènes s'est faite en choisissant sur le moment des actions que j'aurais également pu noter dans mon carnet, ou capturer avec mon appareil photo, en variant les angles, les focales, le temps d'exposition, les sujets. Cependant, la manière dont ces actions se trouvent saisies (le dessin du Kung Fu notamment) ou concentrées (la scène panoramique depuis la table de régie), est très difficile à atteindre avec un appareil photo, ou même en les couchant par écrit – il y a un propos en même temps qu'une saisie du réel dans ces images, qui dépasse l'intention de l'ethnographe. Il y a une histoire – ou plusieurs – dans chacune d'entre elles. Elles contiennent plusieurs niveaux de lecture, accessibles à différents publics, qui y lisent pourtant une même histoire : la fiction d'une création⁵⁹³.

Le dramaturge est aux aguets : il a repéré mes dessins comme composante potentielle dans la dramaturgie de l'évènement. Il œuvre pour qu'ils soient publiés comme « rapports de répétitions » sur le blog des *Berliner Festspielhaus*. Si je disais que j'ai réussi à me rendre intéressant auprès de mes enquêtés, je ne dirais qu'une petite partie de l'affaire. Le dispositif m'a rendu intéressant parce que rendre intéressantes les choses qui le traversent est l'une de ses propriétés essentielles. Le dispositif a une tendance à rendre « *stimmig* », à étendre son ambiance au-delà de lui-même et à absorber tout ce qui s'approche durablement de lui, au sein de son jeu d'œuvre ouverte⁵⁹⁴.

L'enquêteur, s'il fait son travail correctement, c'est-à-dire s'il se laisse imprégner des façons de faire pour en donner un compte rendu aussi juste que possible, devient peu à peu un prolongement de ce dispositif, tout en développant d'autres attitudes réflexives pour s'en extraire à nouveau. Cette extension du domaine du « faire art » relaie non seulement des récits mais aussi des manières d'être en prise avec le réel : un compte rendu juste est ainsi « *stimmig* ». Il « renforce en enrichissant l'harmonie d'ensemble de ce spectacle, de ce dispositif, de cette œuvre d'art », c'est-à-dire participe à une activité collective qui entretient l'espace dans lequel les images sont invitées à émerger, à se stabiliser pour un temps et à être relayées par des médiations vivantes.

⁵⁹³ Sur le rapport entre la création et ses fictions, lire Daniel Fabre, « Introduction : comprendre la création, entendre la fiction », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 1 octobre 2014, n° 20, p. 4-21.

⁵⁹⁴ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte (1965)*, traduit par Chantal Roux De Bézieux et traduit par André Boucourechliev, Paris, Seuil, 2015.

CONCLUSIONS

Cette monographie s'inscrit dans le champ de l'anthropologie de l'art et dans celui des études théâtrales. Elle est constituée de plusieurs enquêtes ethnographiques qui visent à rendre compte, par une série de récits et d'analyses, du destin singulier d'un projet artistique que j'ai accompagné entre 2014 et 2017 : la conception d'une mise en scène pour l'opéra *Parsifal*. A travers cet évènement, je raconte l'histoire d'une rencontre paradoxale entre un artiste contemporain, Jonathan Meese, né en 1970, et un artiste du passé, Richard Wagner (1813-1883). Le spectacle devait avoir lieu dans le cadre du Festival de Bayreuth de 2016. Sa mise en scène, avec scénographie et costumes, fut conçue par Meese et ses équipes, et présentée aux intendantes. Mais l'affaire tourna mal : la rupture de contrat fut l'occasion d'une vive polémique. Pourtant la rencontre a bien pris place, comme processus de conception, dans les performances de l'artiste, et engendra un autre opéra – le *Mondparsifal* – présenté à Vienne puis à Berlin en 2017. J'ai pu multiplier les observations participantes, tant du côté de Jonathan Meese et de ses équipes, qu'au Festival de Bayreuth et auprès des amateurs qui y prennent part. Cela m'a permis de décrire les différents protagonistes de ces créations « en train de se faire ».

Je vais commencer par reprendre brièvement les enjeux et les résultats de l'enquête, puis je déroulerai le parcours effectué dans cette enquête. Je présenterai les différentes notions qui m'ont servi de point de départ et qui ont inspiré ma démarche, les étapes de mon raisonnement

et du développement méthodologique – ainsi que les mutations inévitables que subissent l'enquêteur et son approche durant l'enquête anthropologique, d'une part, et pendant la formation doctorale, d'autre part. Je répondrai ensuite de manière synthétique aux questions posées en introduction : comment un artiste comme Jonathan Meese a-t-il pu être considéré par le Festival de Bayreuth comme un metteur en scène potentiel pour le *Parsifal* ? Comment et dans quel contexte la rupture est-elle devenue ensuite inévitable ? Répondre à ces deux questions a nécessité autant une description de l'activité de l'artiste Meese que de celles des habitués du Festival, dont je reprendrai ici les principales conclusions. Je poserai ensuite les limites de cette étude et les ouvertures qu'elle présente pour de potentiels travaux.

Les enjeux de ce travail peuvent être présentés en plusieurs volets distincts. Il pose tout d'abord un enjeu de méthode, avec l'observation participante comme mode d'accès et de description des manières de faire de l'art, tant pour l'art contemporain que pour celui de la mise en scène : le compte rendu ethnographique en première personne permet de donner une grande profondeur à la compréhension des processus et des savoir-faire mis en œuvre⁵⁹⁵. Premièrement, en suivant les acteurs au fil de leurs interactions plutôt qu'en se concentrant sur les tâches productives proprement dites, elle met en valeur la dimension collective de ces actes de création. Deuxièmement, en suivant les conflits et les divergences des discussions plutôt qu'en lissant le projet artistique pour y trouver une structure unificatrice, cette méthode donne accès aux perspectives multiples qui opèrent dans des actes de créations, et aux compétences déployées par les différents protagonistes pour faire avancer le projet en tirant parti de ces tensions. Troisièmement, cette enquête démontre que les gestes des artistes, toujours situés dans une écologie plus vaste de présences, d'atmosphères, et de pratiques qui s'y rattachent, ne sont disponibles à la connaissance scientifique que lorsque le chercheur est impliqué dans les situations qu'il décrit. La transformation des manières de faire et de percevoir, dont l'observateur participant fait l'expérience au cours de son apprentissage auprès de ses enquêtés, est un processus nécessaire afin de donner un compte rendu qui fasse justice aux phénomènes qui sont importants pour eux – puisque ce sont précisément ceux nous intéressent.

⁵⁹⁵ Cette démarche correspond à un « *ethnographic turn* » dans l'étude des pratiques artistiques contemporaines auquel appelait Fiona Siegenthaler, « Towards an ethnographic turn in contemporary art scholarship », *Critical Arts*, novembre 2013, vol. 27, n° 6, p. 737-752 ; L'apport des méthodes ethnographiques avait déjà été souligné par Marie Buscatto, « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique », *Ethnologie française*, 1 février 2008, vol. 38, n° 1, p. 5-13 ; On peut également prendre pour référence l'étude consacrée à l'opéra par Paul Atkinson, *Everyday Arias: An Operatic Ethnography*, Lanham, MD, Altamira Press, 2006.

Quatrièmement, ce présent ouvrage montre que l'écriture de ces comptes rendus est fortement influencée par ce processus d'apprentissage, qui peut pousser l'enquêteur à explorer de nouvelles formes de restitution et déboucher sur d'autres formes de participation pour l'observateur.⁵⁹⁶ L'observation participante comporte également des limites importantes : on ne peut pas tout voir et tout capter des phénomènes que l'on accompagne. Certes, on peut s'amuser à explorer les frontières de ce statut qui est accordé à l'ethnographe pour en tirer des conclusions sur l'entrée dans le dispositif ou l'institution. Cependant, dans mon cas, le statut d'assistant était assimilé à celui de stagiaire non-rémunéré, et à ce titre les responsabilités qui me furent données ont toujours été restreintes. Cela laisse dans l'ombre une bonne partie des phénomènes qui seraient observables par d'autres types d'investigations intrusives. De plus, l'engagement sur le terrain se retourne en un engagement envers les enquêtés qui peut rendre le processus de distanciation difficile – mais aussi dangereux. Difficile de tracer la ligne entre ce qui est accepté et ce qui ne l'est pas dans la forme de publicisation qu'est l'écriture académique. La remarque de Daniel Fabre selon laquelle « les exigences du complet accord préalable et du contrôle *a posteriori* – du texte ou du film réalisés – sont telles qu'un pareil projet est devenu quasiment utopique pour un observateur extérieur⁵⁹⁷ », est donc juste. La présente enquête n'a pu être possible uniquement parce que l'artiste Meese adopte une posture très particulière dans son travail, et que la production de cette fiction supplémentaire, aussi scientifique soit-elle, entre dans son jeu de mise en abyme totale. Les utopies se rejoignent ici. Et c'est justement ce phénomène qu'il m'intéressait de saisir : ce mode d'action en décalage permanent par lequel tout ce qui se produit est juste, qui caractérise cette autre manière de « faire ».

La question qui m'a mené d'un bout à l'autre de ce terrain est bien celle-là : celle du « faire ». Ainsi, dans mes raisonnements, les concepts qui tiennent la place essentielle sont le « *making* » de Tim Ingold, le « faire faire » de Bruno Latour, « l'œuvre-à-faire » et l'instauration d'Étienne Souriau, mais aussi plus généralement l'« *Aufführung* » des études théâtrales allemandes, traduite par « performance » en anglais ou « représentation » en français, au sens du spectacle donné et reçu. Ainsi, depuis les processus de création de l'artiste au cours

⁵⁹⁶ Je pense en particulier au dernier chapitre avec l'apparition du dessin ethnographique parmi mes outils pour l'écriture. Cette participation peut se faire dans des temporalités variables, parfois immédiate, selon les méthodes de restitution, comme dans le cas de ces images produites et rapidement publiées sur Internet par l'institution qui accueillait la création du spectacle que j'ai ainsi raconté.

⁵⁹⁷ Daniel Fabre, « Introduction : comprendre la création, entendre la fiction », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 1 octobre 2014, n° 20, p. 9.

de son labeur ordinaire à l'atelier, ceux qui ont, après maintes discussions, émergé de l'équipe lors de la conception du Parsifal de Bayreuth, puis durant les répétitions à Vienne, mon ethnographie a été guidée à la fois par l'anthropologie des techniques et par celle de la performance, tissant des liens entre les deux. Ces notions du « faire » ont en commun d'opérer un décentrement de l'action individuelle de conception et d'action sur la nature, propre à nos sociétés modernes, et de remettre en jeu le paradigme « sujet/objet ». L'écriture ethnographique narrative permet de restituer le fourmillement des acteurs en collectif, de cerner les invisibles et les saisir dans leur émergence, tout en décrivant la manière dont ils sont instaurés et traités comme partenaires dans l'action humaine. Cette approche orientée sur la production et l'exécution peut sembler étrange au vu de l'objet central de l'enquête : un spectacle qui ne sera jamais donné, une conception qui ne débouchera pas sur le résultat escompté. Cependant, force est de constater que les circonstances singulières de la conception du projet et de la rupture entre le Festival et l'artiste m'ont permis de mettre en valeur les multiples aspects du processus de la mise en scène, qui débordent largement sa performance finale⁵⁹⁸ – tout en poussant les acteurs à expliciter en se légitimant de nombreux enjeux qui seraient autrement passés sous silence.

Deux questions découlent de cette approche du « faire » artistique. La première est celle de l'héritage – non pas au sens légal du terme, mais au sens des manières dont les artistes du passé sont « faits », « instaurés », ou encore « res-suscité » dans les œuvres contemporaines. Cette thématique est proche de celle ouverte par le concept d'« iconoclash⁵⁹⁹ », un concept qui m'avait paru particulièrement utile au début de l'enquête. Selon ce concept, un héritage — prenons le cas d'une image sacrée — a besoin d'être renouvelée régulièrement pour garder sa puissance, c'est-à-dire sa capacité à agir. Cela donne à aux questions habituellement traitées par l'histoire de l'art un tout autre aspect, en situant les conflits dans des pratiques et en explicitant leurs enjeux. Dans ce cas singulier, celui du Festival de Bayreuth confronté à la proposition de Jonathan Meese, la manière dont différentes parties se disputent entre elles l'héritage de Richard Wagner montre que ce dernier comporte un pouvoir enviable de

⁵⁹⁸ Denis Laborde a parlé d'un « second concert » pour désigner le travail du régisseur, nous pourrions parler des multiples opéras et drames qui ont été joués avant et après l'évènement de la rupture entre Meese et la direction du Festival de Bayreuth. Voir Denis Laborde, « L'Opéra et son régisseur », *Ethnologie française*, 1 février 2008, Vol. 38, n° 1, p. 119-128.

⁵⁹⁹ Bruno Latour, « What is iconoclash? Or is there a world beyond the image wars » dans Bruno Latour et Peter Weibel (eds.), *Iconoclash: Beyond the image wars in science, religion, and art*, Boston (Mass.), MIT Press, 2002, p. 14-37.

légitimation de l'action créative ou de réception. Chacune des parties affirment être la véritable héritière, que cela soit différentes factions au sein des amateurs de Richard Wagner, ou l'outsider Meese. L'objet central de cet héritage est le festival, une institution faite pour donner à l'héritage et à l'œuvre un rayonnement soutenu. Le problème du concept de l'*iconoclash*, tel que présenté par Bruno Latour, est qu'un artiste comme Meese est classé dans des catégories différentes selon la perspective depuis laquelle la situation est observée : dangereux destructeur iconoclaste ou sauveur de l'œuvre et de l'institution. L'héritage est multiple, ce qui provoque des clivages au sein du public et des critiques, et il est ambivalent. Or l'artiste Jonathan Meese ne se contente pas de revendiquer une filiation avec Wagner, il joue précisément avec les ambiguïtés de cet héritage, devenant ainsi un médiateur inattendu du phénomène « Richard Wagner », lui donnant une présence d'autant plus forte qu'elle est problématique et difficile à catégoriser.

Nous arrivons à la seconde question, qui est celle de la médiation des « présences » et de leur puissance — souvent auxiliaire, mais parfois tout à fait centrale — dans les processus du « faire » artistique. Les pratiques d'enquête à la croisée de la phénoménologie et des sciences sociales, que j'avais rencontrées en étudiant avec Albert Piette à l'Université Paris Nanterre, ont grandement influencé mon regard ethnographique. Le concept de « présence », que j'utilise dans ce travail, est emprunté librement du vocabulaire de son ethnographie de la religion ordinaire et de sa « phénoménographie », croisé avec celui « d'actant », concept infusé par Bruno Latour, et celui de « médiation », inventé par Antoine Hennion. De ces influences découle mon approche ethnographique, qui consiste à saisir en observation participante les « présences » qui sont à l'œuvre dans les processus de création et de réception que j'ai pu observer — celle de « Richard Wagner », celle de « Jonathan Meese », celle de « l'art », celle des images en cours d'émergence, celle de la mère de Jonathan Meese, ou encore celle « d'Adolf Hitler » et des « méchants » invoqués par l'artiste. Cette réflexion a été poussée dans la direction de la phénoménologie par ma rencontre avec l'esthétique des atmosphères de Gernot Böhme. Le concept d'ambiance, utile pour décrire l'action de l'artiste Meese, a été confronté dans cette enquête à la perspective de l'anthropologie contemporaine du « faire » : l'artiste ne peut plus être décrit uniquement comme un ouvrier de l'esthétique, puisqu'il est en est à proprement parler le médiateur, et qu'à ce titre, il est lui-même « fait » par ces ambiances qui le mettent au travail. Ces ambiances sont saisies dans des figures, dans des images, et l'artiste va suivre leurs exigences en percevant les réactions de son environnement, de ses collègues, de son public, de la presse, ajustant sa prise en permanence sur la situation afin de

garder son équilibre délicat – aidé dans cette tâche par une équipe et par des institutions, y compris des institutions marchandes.

J’ai rencontré les études sur les ambiances en fréquentant les *performance studies*, en particulier dans le développement qu’en a proposé Erika Fischer-Lichte⁶⁰⁰. Ce fut une inspiration méthodologique importante, et dont la résonance avec les outils que j’avais développés par ailleurs ne s’est pas démentie en raison du poids qu’elle attache à la description phénoménologique des « performances » théâtrales. Dans le paysage de l’art contemporain, Jonathan Meese apparaît comme une étrange figure. La production d’images est conjointe à celle de la production d’un personnage, celui de l’artiste, et l’une et l’autre activités sont inséparables. Celle-ci est difficile à saisir pour le lecteur français, qui a tendance à s’arrêter sur la provocation que l’artiste commet avec les symboles du fascisme, manquant ainsi complètement la signification de l’œuvre pour son public, et en particulier pour le public allemand. Il s’agissait d’explicitier les gestes grâce auxquels Meese a fait sa réputation de « grand artiste » dans le monde germanophone. Pour cela, il m’a fallu donner à voir le phénomène artistique « *in the making* », en remettant dans le contexte de production la situation qu’il convoque lors de ses créations picturales et de ses performances rhétoriques – une situation consolidée par le travail de son photographe, celui de sa manager, et des institutions et des galeries qui le soutiennent. La conception du projet de mise en scène du *Parsifal*, puis la création du *Mondparsifal* furent des situations idéales pour observer l’artiste au travail – et au cours de nombreuses épreuves – comme extension du domaine de sa performance et de la théâtralité qui caractérise sa posture.

I — RÉPONSES AUX QUESTIONS POSÉES PAR L’AFFAIRE MEESE

1. Pourquoi cet engagement ?

Afin de comprendre pourquoi Jonathan Meese a été choisi, il a fallu s’intéresser à la réception des mises en scène contemporaines au Festival de Bayreuth par les amateurs, ceux du Cercle Richard-Wagner de Paris, ceux que j’ai croisés sur place, par les critiques également,

⁶⁰⁰ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Berlin, Suhrkamp, 2004.

et aux pratiques de valuation⁶⁰¹ telles qu'elles s'intègrent à leur vie sociale et mondaine au Festival.

Le choix de l'artiste Jonathan Meese s'inscrivait dans la lignée d'une série d'invitations faites à des metteurs en scène affiliés au *Regietheater* allemand, et en particulier celui du théâtre de la Volksbühne à Berlin. Ce choix répondait aussi à une tendance observée dans de nombreuses maisons en Europe, celle de créations dans lesquelles les metteurs en scène sont les artistes, les proéminents – l'opéra des « *producers* ». Cette série aura culminé avec l'invitation de Frank Castorf pour le *Ring* mis en scène lors de l'édition de 2013, celle dite du bicentenaire de Richard Wagner. Le *Parsifal* de Jonathan Meese fut une intuition et une œuvre-à-faire de Katharina Wagner tout autant que de Jonathan Meese – une œuvre qu'elle n'aura pas voulu porter à terme. La personnalité publique de l'artiste était alors perçue comme un atout pour le Festival, tout comme le contraste entre son image et celle du Festival⁶⁰². En témoigne la façon dont l'accord signé entre Meese et les héritières de Wagner a été mis en scène par celui-ci sur son site web – les images furent largement relayées par les médias. La réaction de l'artiste au scandale de son licenciement fut, comme il l'énonça lui-même⁶⁰³, un déclenchement précoce du programme de publicité de l'évènement d'un *Parsifal* actualisé, dont les thèmes sont revitalisés qui le rend à nouveau intéressant pour un public plus large que celui des wagnériens.

Deux éléments sont importants pour prendre la mesure des enjeux de la rencontre entre ces deux artistes. Premièrement, le Festival de Bayreuth avait été fondé par un type de geste familial à Meese : une action artistique à l'ambition grandiloquente, faite pour agir sur un public, un rafraîchissement des mythologies par l'appareil théâtral censé leur donner une nouvelle vie. Le tout accompagné d'une rhétorique forte et portée par un personnage qui tient

⁶⁰¹ John Dewey, « La théorie de la valuation (1939) », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, traduit par Alexandra Bidet, 1 décembre 2008, n° 15, p. 217-228.

⁶⁰² Meese n'est pas le premier artiste invité par Bayreuth qui, à première vue, n'aurait rien à voir avec le Festival et l'esthétique qui lui est associée. Christoph Schlingensief, autre artisan remarquable de la provocation, Frank Castorf, maître de la transgression du texte et du remaniement brutal des œuvres, plus récemment Barrie Kosky et son esthétique *queer* ou encore Neo Rauch, peintre-star invité en 2018, pourraient tous les quatre, et d'autres avant eux, être considérés comme des tentatives audacieuses de la part des intendants pour dynamiser l'image poussiéreuse du Festspielhaus. Cependant, il existe une différence fondamentale entre un Schlingensief, un Neo Rauch, et Meese, puisque seul ce dernier a fait de son personnage public une œuvre d'art.

⁶⁰³ Voir le chapitre 1, avec l'analyse de l'entretien donnée à Lucas Wiegmann, « Die Gralsritter, das sind ja Penner », *Welt Online*, 24 nov. 2014.

l'art pour une force quasi naturelle, apte à renverser non seulement les idées reçues mais aussi les imaginations et les habitudes perceptives. Deuxièmement, le trouble et l'ambiguïté accompagnent aujourd'hui cet héritage, soupçonné d'avoir trouvé dans le nazisme son avatar le plus terrible.⁶⁰⁴ Les démonstrations brillantes nécessaires à certains philosophes pour dédouaner Wagner de la monstruosité de la guerre, voire de la Shoah, n'ont fait que renforcer cette ambivalence.⁶⁰⁵ Or Meese s'est fait une spécialité du jeu autour de ces équivoques, faisant de cette instabilité une source d'efficacité de ses œuvres et de ses actions publiques — efficacité artistique mais aussi plus simplement efficacité cognitive en termes de mémorisation par ses audiences. C'est pour cette puissance d'ambiguïté que l'artiste performer Meese avait déjà intégré Wagner dans les images et les références utilisées pour ses œuvres⁶⁰⁶.

2. Pourquoi la rupture aura-t-elle eu lieu ?

Durant les mois qui précèdent la décision de la direction du Festival de retirer la mise en scène à l'artiste berlinois, l'inquiétude gronde auprès des habitués, c'est-à-dire également du public de ses mécènes. Les forums en ligne apportent une nouvelle visibilité à cette opinion, que l'on n'hésite plus à opposer aux critiques professionnels — même les plus respectés. Les habitués du Festival, organisés en associations — les Amis du Festival de Bayreuth, les membres des Cercles Richard-Wagner —, mais aussi les représentants des partis politiques au pouvoir dans l'état de Bavière ont profité de cette période de transition qui a suivi la disparition de Wolfgang Wagner pour gagner en influence. Depuis la signature des actes de la Fondation Richard-Wagner en 1973, les usagers du festival sont en représentation majoritaire à l'élection de l'intendance du Festival. Puisque les négociations ont lieu à huis clos, il est impossible de formuler une réponse certaine ; cependant, il est facile de se convaincre que les mécènes ont émis des conditions au renouvellement du contrat de la nouvelle directrice du Festival, Katharina Wagner, et que Meese a été la victime de ce marché. Son concept du *Parsifal* n'était pas en cause ; c'est plutôt le personnage lui-même, la situation artistique qu'il amenait avec lui

⁶⁰⁴ Ce fut là l'un des thèmes centraux des nombreux écrits suscités par le bicentenaire de la naissance de R. Wagner en 2013. Voir à propos de l'antisémitisme inscrit dans la musique même du compositeur les thèses du musicologue Jean-Jacques Nattiez, *Wagner antisémite: un problème historique, sémiologique et esthétique*, Paris, C. Bourgois, 2015.

⁶⁰⁵ Voir notamment Slavoj Žižek, « WAGNER ERLÖSEN. Oder Helden müssen lernen, das Elend der Sterblichen anzunehmen. », *Lettre - Europas Kulturzeitung*, Automne 2004p. ; Alain Badiou, *Cinq leçons sur le cas Wagner*, Caen, Nous, 2010, 195 p.

⁶⁰⁶ Comme je le montre au chapitre 2.

et ses manières de « faire de l'art » qui auront dérangé outre mesure. Le remplaçant de Meese, Uwe Eric Laufenberg, fait partie des « hommes d'opéra »⁶⁰⁷, de ceux ne font pas d'histoires. On aura attendu de lui un certain type de fidélité à l'œuvre de Wagner, dont Meese n'aura pas été reconnu capable – il aura été au contraire identifié à un vecteur de mutation trop périlleux. Ce furent donc à la fois un moment critique et une figure critique qui ont conjointement déclenché ce refus institutionnel devant l'obstacle.

On peut cependant légitimement s'interroger sur la qualité de la communauté regroupée autour du Festival de Wagner et représentée par les comités directeurs des associations d'amateurs. Pour reprendre Dewey, une communauté démocratique est caractérisée sur la base de ce à quoi elle « tient », donc à partir de ses valeurs :

« Lorsque les conséquences d'une activité conjointe sont jugées bonnes par toutes les personnes singulières qui y prennent part, et lorsque la réalisation du bien est telle qu'elle provoque un désir et un effort énergique pour le conserver uniquement parce qu'il s'agit d'un bien partagé par tous, alors il y a une communauté.⁶⁰⁸ »

L'idéal de communauté, valeur pourtant forte dans les écrits de Wagner sur le festival, qui enjoindrait ses membres à faire la part belle à un renouvellement des esthétiques au bénéfice du bien commun qu'est le Festival, n'est aujourd'hui pas respecté si l'on tient compte de l'environnement artistique contemporain au théâtre et à l'opéra. Cette exigence pour le Festival comme lieu appartenant à tous et dédié à l'exploration de pointe des pratiques esthétiques avait déjà été formulée par Adorno⁶⁰⁹. Elle est aujourd'hui mise à mal par des arguments liés à la patrimonialisation de la « maison » du Festival et des œuvres, misant sur sa légende, d'une part, et sur la qualité de la direction musicale. Certes Barie Kowski a repris cette année le thème de l'antisémitisme dans un *Maitres Chanteurs* – mais l'esthétique du musical hall ne va pas dans le sens de l'expérimentation radicale qui a fait de Bayreuth ce qu'elle est devenue. Favoriser les goûts d'un public nanti et miser sur la rentabilité à court terme du tourisme de l'opéra est dangereuse pour l'esprit de l'institution, qui continue à changer dans le sens d'un

⁶⁰⁷ Selon Christian Merlin, le fait que les premières à Bayreuth en 2015 et 2016 n'aient pas déclenché les huées de la foule des habitués du festival est préoccupant. Ces mises en scène, dont il fait une critique très dure, sont pour lui le signe que le festival est définitivement en train de perdre son statut de lieu de création et d'avant-garde pour suivre des tendances observées sur le plan mondial. Or la tendance qu'il perçoit ailleurs en Europe est celle d'un retour à une mainmise de ce qu'il appelle des « hommes d'opéra », polyvalents et doués mais dénués d'envie d'en découdre avec les esthétiques les plus contemporaines. Voir le chapitre 12 et l'analyse de l'article de Christian Merlin, « Avant-Première Parsifal, épopée sans souffle à Bayreuth », *Le Figaro*, 27 juill. 2016.

⁶⁰⁸ John Dewey, *Le Public et ses problèmes (1927)*, traduit par Joëlle Zask, Pau, Université de Pau/Farrago/Léo Scheer, 2003, p.156-157.

⁶⁰⁹ Theodor W. Adorno, « Wagner und Bayreuth » dans *Gesammelte Werke*, Frankfurt, Suhrkamp, 1984, vol.18, p. 210–25 ; Karin Bauer, « Adorno's Wagner: History and the Potential of the Artwork », *Cultural Critique*, 17 août 2005, vol. 60, n° 1, p. 87-88.

appauvrissement. Comme le remarque Talia Bachir à propos de l'inscription dans le temps d'un autre festival plus récent et qui n'a pas la possibilité de se reposer sur ses acquis : « plus cela change, plus c'est la même chose.⁶¹⁰ » En manquant ce rendez-vous avec Meese, le Festival de Bayreuth a manqué l'opportunité de se retrouver.

II — UNE ETHNOGRAPHIE DE LA PRATIQUE ARTISTIQUE DE JONATHAN MEESE

Les artistes sont dotés de capacités particulières : ils peuvent opérer les actes d'image⁶¹¹ qui font évoluer les évocations attachées aux figures qu'ils y impliquent. Ces actes de combinaison et d'inversion sont liés à des manières de constituer des objets d'attention publics. Même au sein du « public » de l'art ou celui du Festival, qui sont déjà ancrés par des institutions, des lieux et des pratiques de partage du savoir, la capacité à fournir de nouveaux problèmes – de nouveaux « *concerns* » – fait la différence entre les œuvres qui marquent leurs spectateurs ou celles qui sombrent rapidement dans l'oubli. Une pratique des images émerge ainsi, et avec elle un cadre méthodologique pour en rendre compte dans lequel rien est égal par ailleurs. Non seulement on ne peut plus saisir une œuvre dans un contexte neutre, puisque les images — et les atmosphères — qui les constituent sont elles-mêmes apparues et se maintiennent dans une symbiose avec d'autres images.⁶¹² Mais en plus, on constate que les œuvres ont la capacité d'influer sur les perspectives et que leur puissance tient à cette potentialité de transformation du spectateur⁶¹³ – on ne peut plus alors les étudier sans maintenir une exigence forte quant à la prise en compte des perspectives selon lesquelles elles se présentent aux personnes qui les créent et qui les reçoivent. Le processus de création des artistes contemporains, tout comme leurs collègues artistes modernes ou autres praticiens des images, comporte une enquête au long cours sur leurs propres expériences de création, ainsi que sur l'expérience qu'en font les spectateurs.

⁶¹⁰ Talia Bachir-Loopuyt, « Plus cela change, plus c'est la même chose ? . L'identité d'un festival dans le temps », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 15 novembre 2014, n° 27, p. 101-115.

⁶¹¹ Voir chapitre 16 avec la description des invocations conjointes des atmosphères antagonistes de Meese lors de ses performances.

⁶¹² Grâce à Emanuele Coccia, philosophe des images et des formes, ces comparaisons organiques n'ont plus rien d'une métaphore, puisque la « *Vie des plantes* » est une existence et une émergence conjointe des formes sensibles. Voir *La Vie des Plantes*, Paris, Rivages, 2016.

⁶¹³ On revient ici à l'esthétique de la performance de Erika Fischer-Lichte développée dans son ouvrage Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Berlin, Suhrkamp, 2004, voir aussi l'esthétique des effets de Matthias Warstat, *Krise und Heilung: Wirkungsästhetiken des Theaters*, Paderborn, Fink, 2011 ; Matthias Warstat et al. (eds.), *Applied Theatre: Rahmen und Positionen*, Berlin, Theater der Zeit, 2017.

Il entre aujourd'hui dans la définition même du métier d'artiste de donner à son œuvre une publicité⁶¹⁴. Les auteurs cherchent des manières de rendre les images plus fortes, plus vivantes, afin d'influencer ceux qui les regardent – avec les essais et les erreurs qu'une telle expérimentation comporte. Elle peut sembler proche des techniques d'enchantement décrites par Alfred Gell⁶¹⁵, ce n'est vrai que superficiellement. L'anthropologie du faire de Tim Ingold est plus adéquate pour décrire les « itinérations⁶¹⁶ » de ceux qui parviennent à ajuster leurs gestes et à raffermir leurs prises afin de suivre les « lignes⁶¹⁷ » — les contours, les failles — qui affleurent dans les matières, les ambiances et dans les mondes d'images. L'ethnographie permet de capter ces actes picturaux dans leur déroulement fluide.

Meese fait de cette pratique d'image un thème central de son travail, par une référence explicite à la « propagande » de l'art pour qualifier son œuvre et une part de son métier⁶¹⁸. Le cas de la pratique d'image de Meese et de son photographe autour d'Adolf Hitler est particulièrement parlant à cet égard. J'ai décrit ces œuvres (performances, installations, photographies, vidéos, peinture) dans leur émergence et dans le contexte de leur production. En proférant ces gestes « déplacés », Meese use de la puissance des images du dictateur les gestes et l'esthétique, ainsi que les pratiques des spécialistes de la propagande. Il déplace ainsi ces gestes et ces symboles dans une autre sphère d'action, dans laquelle ces images ne sont pas attendues. En effet, le cadre de l'action de l'artiste, entretenu avec soin, est celui d'une esthétique ancrée dans les codes de l'art brut⁶¹⁹ – la présence de sa mère lors des événements

⁶¹⁴ Bojana Kunst, *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*, Winchester, UK Washington, USA, Zero Books, 2015.

⁶¹⁵ Alfred Gell, « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology » dans Jeremy Coote et Anthony Shelton (eds.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Clarendon Press., Oxford, 1992, p. 40-63.

⁶¹⁶ Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London & New York, Routledge, 2013.

⁶¹⁷ T. Ingold, « The textility of making », *Cambridge Journal of Economics*, 1 janvier 2010, vol. 34, n° 1, p. 91-102.

⁶¹⁸ On pense à Gabriel Tarde, au rapprochement qu'il propose entre influence et opinion publique⁶¹⁸. Le mot "propagande" vient de la religion, plus exactement de l'Église qui cherchait au Moyen Âge les "*De propaganda fide*", les moyens de propager la foi. Les praticiens de la propagande s'y retrouvent : Ezra Pound a cherché à rendre ses textes efficaces en provoquant des effets de "synesthésie" afin de toucher ce qu'il appelait la subjectivité des lecteurs, afin que les lecteurs aient l'impression d'un discours "naturel" avec des effets de "vérité" – la propagation d'une autre sorte de foi.⁶¹⁸ C'est à la suite de ces manipulations de l'opinion par l'esthétique que les philosophes critiques, l'école de Francfort en tête, auront diabolisé ces pratiques – qui restent cependant centrales aujourd'hui, tant pour les acteurs du capitalisme que dans l'esthétisation de la politique.⁶¹⁸

⁶¹⁹ Celle-ci fut constituée par le psychologue Prinzhorn par ses études sur "l'art des fous", puis popularisée par Jean Dubuffet.

publics, sur les photographies ou les vidéos constitue une part importante de ce décalage⁶²⁰. Les images se trouvent renforcées par un effet de contraste. L'humour, en particulier une ironie situationnelle⁶²¹ qui protège toujours l'énonciateur sans blesser quiconque, est un autre aspect clé de ce dispositif de création, utilisé avec virtuosité, que ce soit dans la rhétorique ou dans les actes picturaux. Enfin, le respect avec lequel l'artiste s'insère dans le dispositif d'accueil des institutions de l'art et sa bienveillance envers les personnes qu'il rencontre — autre type de virtuosité que j'ai pris le soin de décrire⁶²² — achève de désarmer ses adversaires.

1. L'ethnographie de la conception d'une mise en scène d'opéra

La création du « *Parsifal* de Meese » ne sera pas portée jusqu'au bout, mais sa conception aura été en grande partie accomplie à la fin de l'année 2014, au moment où la direction du Festival décide de rompre le contrat qui la lie à l'artiste. Le témoignage ethnographique qui en persiste permet de reconstituer la « performance » de cette mise en scène dans ses multiples versions⁶²³. Un différend a éclaté lorsqu'il est apparu que les aides embauchés pour la scénographie et aux costumes ne pourraient pas se comporter en simples exécutants, au service d'un « concept » déjà établi à l'avance. Le statut du travail préparatoire fut ainsi négocié pour passer de celui de schéma maître à celui d'esquisse préparatoire. Dans les récits que j'en ai proposés, j'ai montré que les actes picturaux de l'artiste et de ses collaborateurs sont des opérations qui obéissent, en tant qu'ethnométhodes, à des compétences précises d'agir en situation – et que situations, images et atmosphères sont intrinsèquement liées dans ces actes. Il s'agit de sentir et de « voir » ensemble les images et les situations dramatiques dans un mille-feuille de cadres pour l'action. Ceux-ci sont rendus possibles par un jeu indiciel fourmillant de références multiples à différents niveaux de réalisation : celui de la discussion entre les collaborateurs dans les bureaux de l'artiste, celui la scène, avec ses appareillages techniques et ses contraintes de sécurité, celui matériaux des accessoires et de la scénographie ; à l'échelle du modèle et à celle du théâtre ; les couleurs, les textures et les corps mouvants des chanteurs ; les exigences de la présentation qui doit en être faite devant la direction du Festival ou celle de la première anticipée devant le public des wagnériens.

⁶²⁰ Comme nous l'avons vu aux chapitres 14 et 15.

⁶²¹ Alain Berrendonner, *Elements de pragmatique linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 238.

⁶²² Dans les chapitres 13 et 14.

⁶²³ Cela constitue la partie II de la dissertation.

Le travail de conception se déroule dans des espaces de cognition distribuée et d'imagination collective. Ce qui rassemble les différentes personnes qui composent cette équipe — et qui les a par moment divisées —, ce sont des compétences liées à la maîtrise de l'écologie sensible de ces espaces, de laquelle dépend l'émergence de ces images. Car ceux qui ont affaire à elles savent que des conditions draconiennes doivent être ménagées afin qu'elles surgissent, qu'elles se concrétisent. Tout se joue à nouveau à chaque moment jusqu'à ce que les images soient ancrées dans les supports qui les rendront accessibles. Chacun des maillons de cette chaîne de médiateurs joue un rôle important dans leur formation. La scénographie ou les costumes nécessitent de prendre en compte à chaque étape les conditions de réalisation des pièces, leur réaction à la lumière, leur intégration dans la dramaturgie, la comparaison avec d'autres productions, les réactions attendues du public, etc. La hiérarchie et les relations de pouvoir n'apparaissent pas à première vue car ils sont contenus dans les tours de parole, dans ce qui est retenu et ce qui est oublié — « il faut savoir de quoi on parle », me disait Jorge, le milieu du théâtre allemand est redoutable. Une bonne partie des confrontations et des soumissions passe au travers du langage et des compétences que celui-ci requiert pour imposer les idées qui seront les plus justes au regard d'une certaine esthétique. C'est en empruntant l'autorité de Jonathan Meese, de ses principes et de sa grammaire, que certains intervenants ont gagné les petits conflits d'influences — en faisant le jeu de la fiction de la création du grand artiste. L'entretien d'une atmosphère propice aux échanges créatifs sur le mode bon enfant, qui fait partie du cadre et des principes de Meese, n'aura cependant laissé qu'une étroite marge à ces manœuvres : la collectivité a ainsi été mise au service de l'artiste tout autant que l'artiste Meese se sera mise au sien.

Le récit de cette conception s'achève avec la présentation du « concept » devant Katharina Wagner, qui donne à voir pour la première fois l'ensemble du projet. Un épilogue raconte les derniers moments du projet, jusqu'au moment de la rupture — j'y relate les dernières négociations qui ont eu lieu avant que la direction ne mette unilatéralement fin à cette création.

2. *Mondparsifal*

Une autre institution a pris le relais en 2015 dans cette rencontre entre Meese et Wagner : les *Wiener Festwochen*. Le festival viennois s'est associé aux *Berliner Festspiele* pour produire le spectacle, qui fut montré à Vienne et à Berlin. A la demande de l'artiste, la musique de ce nouvel opéra fut créée par le compositeur Bernhard Lang en s'inspirant librement de la partition

de Wagner. L'orchestre du Klangforum et la chef d'orchestre Simona Young furent engagés pour la jouer. Le dernier chapitre⁶²⁴, illustré des images apparues sur mes carnets de terrain, est le récit de cette dernière partie de l'affaire Meese : la création d'un spectacle adapté du *Parsifal* à Vienne. J'ai participé aux réunions de conception de ce spectacle, mais j'ai choisi de présenter ici uniquement la partie finale du processus, c'est-à-dire les répétitions et la création proprement dite, c'est-à-dire la première représentation. C'est un double récit qui est fait de cette dernière partie de l'enquête, puisque j'y raconte également l'introduction d'une autre méthode de description, celle du dessin sur le vif. Ces dessins sont des notes de terrain, réalisés entièrement, pour la très grande majorité d'entre eux, sur place, en observation. Imprégné par l'atmosphère émanant de l'équipe de production, et m'adaptant à un changement inévitable de rôle au moment où le travail commence au théâtre, cette méthode a rendu ma position d'ethnographe plus claire : l'observation ethnographique est alors devenue ma principale participation. L'ethnographie se fait alors narrative, se focalisant sur l'évocation plutôt que sur la dénotation, afin de transmettre au lecteur les impressions de l'observateur par un « *storytelling* » visuel.

Le résultat de cette partie de l'enquête, que je n'ai pas eu la place de développer dans cette dissertation, concerne la place des images à la fois dans la pratique théâtrale et dans la pratique ethnographique. Celles-ci permettent de saisir des moments, avec leurs atmosphères, et de les composer ensemble – or ces images sont vivantes en ce qu'elles existent dans une relation symbiotique avec un vaste environnement comportant d'autres images, mais aussi des corps, des gestes, des souvenirs, des techniques et bien d'autres formes d'existence. Suivre leur émergence au cours des répétitions en décentrant son attention sur l'individu pensant permet de se focaliser sur les manières variées dont la matérialité de la performance dans la répétition déclenche ces événements de sensibilités, s'enchâssant dans des versions renouvelées à chaque réalisation du moment concerné, mais s'emparant également des artistes en dehors de l'espace des répétitions. Lorsque Meese mime devant son équipe le méchant de *Mad Max* en plein cocktail pour que le dramaturge prenne note de cette idée, ce n'est pas tant Meese qui est en action que cette image qui prend possession de lui – par l'imagination, d'une part, et par les qualités d'ambiance que celle-ci génèrent par son iconicité, d'autre part. Le dessin ethnographique met en valeur la prégnance de cette dimension sensible de l'expérience – humaine et non humaine – puisque le tracé sur le papier n'est qu'en partie tributaire de

⁶²⁴ Chapitre 16.

l'intention du dessinateur et que celui-ci devient le médium de ces présences visibles – et invisibles.

III — LIMITES ET OUVERTURE

Les limites de ce travail proviennent tant de la méthode choisie que du contexte dans lequel il s'inscrit. Le parti-pris d'une approche ethnographique en observation participante offre un regard dans plusieurs mondes, ceux de mes enquêtés vu depuis ma propre expérience. J'ai fait mon possible pour montrer que ces mondes étaient riches en divergences, et que le nouveau venu, mis en situation d'apprentissage, doit se mettre lui aussi à composer avec elles – ce qui permet, aussi parfois au prix d'un faux mouvement, de tester leurs frontières et leurs points de faiblesse. Cet engagement se fait en vertu de choix épistémologiques, mais aussi d'affinités personnelles qui rendent l'ethnographe plus à l'aise avec certaines perspectives plus qu'avec d'autres. Mon enquête de terrain précédente, dans un club de musique électronique de Hambourg, m'a non seulement ouvert la porte du Bureau Meese, mais elle m'a aussi préparé à comprendre l'esthétique de l'artiste, et à sympathiser avec lui et avec son entourage. Il s'agissait de me rendre sensible aux manières de faire, aux manières d'être ensemble, aux manières de produire le personnage et les œuvres de Meese. Cela constitue cependant également un biais important au regard du phénomène tel qu'il apparaît à une majorité de ses concitoyens.

Meese est un artiste critiqué, à plusieurs égards, il a été attaqué en justice pour ses pratiques de réappropriation du salut hitlérien ; il est aussi considéré par une partie du public et de la critique comme un charlatan. Cependant, parce que le dispositif de création maintient autour du personnage une « atmosphère protectrice », ces critiques sont à première vue peu présentes dans les récits ethnographiques et dans les analyses qui fondent cette recherche. L'appui d'une neutralité axiologique est plus difficile à assurer qu'il n'y paraît⁶²⁵. Dans le même ordre d'idée, on pourrait également reprocher à cette enquête de ne pas tirer parti de l'outil comparatif. Une étude de la place de l'artiste dans le paysage élargi de l'art contemporain en Allemagne, couplé éventuellement avec un développement historique sur l'émergence de cette forme d'art a été menée dans sa thèse doctorale par un historien de l'art, Robert Eikmeyer⁶²⁶, elle demande à

⁶²⁵ La neutralité axiologique est revendiquée aujourd'hui par certains auteurs qui visent justement à rendre compte des pratiques de jugement de valeur, voir pour une synthèse sur les « Humanités et sciences sociales à l'épreuve des valeurs », Nathalie Heinich, *Des valeurs: Une approche sociologique*, op.cit. p.350-392.

⁶²⁶ Robert Eikmeyer, *Kunst = Kunst*, Staatlichen Hochschule für Gestaltung, 2015.

être complétée. La place de Meese dans la constellation qu'il forme avec Christophe Schlingensiefel et Jörg Immendorf, entre autres, méritera d'être explorée plus avant – de même que le calcul de la part exacte d'héritage qu'il a reçue du situationnisme. L'outil comparatif pourra également être sollicité pour expliciter la singularité formelle de la mise en scène de Meese – et celle de ses processus de production – en poussant l'investigation auprès de ses collègues à Berlin et ailleurs, en la confrontant à d'autres metteurs en scène contemporains comme William Kentridge, Romeo Castellucci ou même Olivier Py. Enfin, une autre voie aurait pu être d'y chercher également une spécificité locale au sein de la création artistique allemande, en rapport avec ce que l'anthropologue Dominic Boyer appelle la « culture moderne allemande ⁶²⁷».

Il existe bien d'autres cadres théoriques qui auraient pu apporter d'autres réponses que celles données dans ce travail, pourraient aussi constituer des pistes pour le poursuivre. Traiter de la production de Meese et de l'affaire qui l'a rapprochée du Festival de Bayreuth en tant que symptôme, par exemple, pourrait amener une réflexion à une démonstration plus analytique sur l'Allemagne contemporaine et son rapport avec l'héritage du nazisme. L'articulation entre Meese et Wagner sur le plan de l'esthétique, et de la teneur de leurs discours d'autre part, aurait dépassé les limites que je me suis fixées dans ce travail. Une analyse de leurs rhétoriques respectives, des parallèles et des différences dans les fondements philosophiques de leurs créations pourrait trouver sa place pour étayer certains de mes résultats basés sur l'observation. Une analyse sémiotique des concepts qui ont émergé durant les processus de création pourrait être comparée avec d'autres productions de la même œuvre afin de déterminer l'apport précis de Meese sur l'interprétation du *Parsifal*. Une analyse de réseaux croisée entre collectionneurs de l'artiste et des spectateurs du Festival pourrait conclure avec des preuves autrement plus solides de la discontinuité entre ces deux univers, avec peut-être d'autres surprises. Je n'ai donc pas la naïveté de croire que je suis arrivé vierge de théories sur l'art en arrivant dans ce contexte nouveau, au contraire. Les descriptions ethnographiques sont toujours orientées et laissent transparaître une inclination théorique – dans mon cas, un mélange de pragmatisme et de phénoménographie.

⁶²⁷ Dominic Boyer, *Spirit and System: Media, Intellectuals, and the Dialectic in Modern German Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

Ce récit ethnographique a permis de traduire la complexité des productions opératiques, celle des processus de production et des performances de Jonathan Meese, et les modes d'action d'un collectif en marche – et en tension –, tout en reflétant les qualités sensibles qui ont imprégné ces situations. Je pensais en arrivant à Berlin que mes collègues de l'*Institut für Theaterwissenschaft* trouveraient cette démarche absolument banale. Ce fut le malentendu initial le plus constructif dans ce travail : je pensais que c'était ça (aussi), les études théâtrales ! L'apport de l'anthropologie à cette discipline pourrait être de fournir les outils épistémologiques pour pousser plus loin le changement de focale qui lui a fait commencer à inclure les activités de conception et de répétitions comme sites d'observation, et à les reconnaître comme un lieu important où un savoir s'élabore, tant sur les œuvres que sur les problématiques sur lesquelles elles achoppent. En retour, la *Theaterwissenschaft*, parce qu'elle est une discipline fourmillante d'expérimentations théoriques et analytiques sur les phénomènes de la sensibilité, peut offrir de nouvelles ressources descriptives pour les anthropologues – l'étude des atmosphères n'est qu'un des nombreux outils de sa vaste palette.

La fiction narrative des « traversées de la création » est une composante de plus en plus courante dans la production artistique, inscrite directement dans les œuvres ou bien livrées à part. En intégrant le collectif qui pense et instaure l'œuvre d'art, l'ethnographe en observation participante est en position de produire avec lui des comptes rendus efficaces de ces phénomènes extraordinairement complexes, et de se faire ainsi le médiateur, non pas seulement d'une œuvre ou d'un artiste, mais aussi – et surtout – des manières alternatives de « faire ensemble » qui voient le jour dans leurs expérimentations permanentes.

BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages et articles cités :

ADORNO Theodor W., « Wagner und Bayreuth » dans *Gesammelte Werke*, Frankfurt, Suhrkamp, 1984, vol.18, p. 210–25.

AESCHYLUS Johann Gustav Droysen, *Des Aischylos Werke*, G. Bethge, 1842.

ALPERS Svetlana, *L'Atelier de Rembrandt : La Liberté, la peinture et l'argent (1988)*, traduit par Jean-François Sené, Paris, Gallimard, 1991.

ANTOINE HENNION, *La passion musicale : une sociologie de la méditation*, Paris, Métailié, 1993.

ATKINSON Paul, *For ethnography*, Los Angeles, SAGE, 2015.

ATKINSON Paul, « Blowing Hot the Ethnography of Craft and the Craft of Ethnography », *Qualitative Inquiry*, 2013, vol. 19, n° 5, p. 397–404.

ATKINSON Paul, « Making opera work: Bricolage and the management of dramaturgy », *Music and Arts in Action*, 2010, vol. 3, n° 1, p. 3–19.

ATKINSON Paul, *Everyday Arias: An Operatic Ethnography*, Lanham, MD, Altamira Press, 2006.

ATKINSON Paul, *The ethnographic imagination: textual constructions of reality.*, London, Routledge, 1990.

ATKINSON Paul, *Medical Talk and Medical Work*, Los Angeles, SAGE, 1995.

ATKINSON Paul et HAMMERSLEY Martyn, *Ethnography: Principles in Practice (1983)*, New York, Routledge, 2007.

AUSTIN J.-L., *Quand dire, c'est faire (1962)*, Paris, Seuil, 1991.

BACHIR-LOOPUYT Talia, « Plus cela change, plus c'est la même chose ?. L'identité d'un

festival dans le temps », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 15 novembre 2014, n° 27, p. 101-115.

BADIOU Alain, *Cinq leçons sur le cas Wagner*, Caen, Nous, 2010.

BAKKE Gretchen Anna et PETERSON Marina (eds.), *Anthropology of the arts: a reader*, London Oxford New York, NY New Delhi Sydney, Bloomsbury Academic, 2017.

BALME Christopher, *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2010.

BALME Christopher, *Pacific performances: theatricality and cross-cultural encounter in the South Seas*, Houndmills, Basingstoke; New York, Palgrave Macmillan, 2007.

BALME Christopher, *Theater im postkolonialen Zeitalter: Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*, Tübingen, M. Niemeyer, 1995.

BALME Christopher, HASCHE Christa, MÜHL-BENNINGHAUS Wolfgang et FIEBACH Joachim, *Horizonte der Emanzipation: Texte zu Theater und Theatralität*, Berlin, Vistas, 1999.

BARTHE Yannick, BLIC Damien DE, HEURTIN Jean-Philippe, LAGNEAU Éric, LEMIEUX Cyril, LINHARDT Dominique, MOREAU DE BELLAING Cédric, REMY Catherine et TROM Danny, « Sociologie pragmatique : mode d'emploi », *Politix*, 2013, vol. 103, n° 3, p. 175-204.

BARTHES Roland, *L'Obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Seuil, 1992.

BATESON Gregory et MEAD Margaret, *Balinese character, a photographic analysis*, The New York academy of sciences, 1942.

BAUER Karin, « Adorno's Wagner: History and the Potential of the Artwork », *Cultural Critique*, 17 août 2005, vol. 60, n° 1, p. 68-91.

BAUER Oswald Georg, « Bayreuther Festspiele – die Utopie der Totalen Alternative » dans Clemens Risi, Matthias Warstat, Robert Sollich et Heiner Remmert (eds.), *Theater als Fest - Fest als Theater: Bayreuth und die moderne Festspielidee*, Leipzig, Henschel, 2010, p. 217-232.

BEAUSSANT Philippe, *La malscène*, Paris, Fayard, 2005.

BECKER Howard S., FAULKNER Robert R. et KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, *Art from Start to Finish: Jazz, Painting, Writing, And Other Improvisations*, University of Chicago Press, 2006.

BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art (1982)*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 2009.

BEGOUT Bruce, « L'ambiance comme aura », *Communications*, 24 mai 2018, n° 102, p. 81-98.

- BERGER John, « Drawing is discovery (1953) », *The New Statesman*, 3 mai 2013 p. 53.
- BERRENDONNER Alain, *Elements de pragmatique linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- BIDET Alexandra, « La genèse des valeurs : une affaire d'enquête », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, décembre 2008, n° 15, p. 217-228.
- BÖHME Gernot, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », *Communications*, traduit par Maxime Le Calvé, mai 2018, n° 102, p. 25-49.
- BÖHME Gernot, « The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres », *Ambiances. Environnement sensible, architecture et espace urbain*, 10 février 2013.
- BÖHME Gernot, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1995.
- BOLTANSKI Luc, *L'amour et la justice comme compétences : trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Gallimard, 2011.
- BOLTANSKI Luc et ESQUERRE Arnaud, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017.
- BOLTANSKI Luc et ESQUERRE Arnaud, « La "collection", une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets », *Les temps modernes*, 2014, n° 3, p. 5–72.
- BOURDIEU Pierre, *Méditations pascaliennes (1997)*, Paris, Le Seuil, 2003.
- BOURDIEU Pierre, *La Distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Minuit (coll. « Le Sens commun »), 1979.
- BOYER Dominic, *Spirit and System: Media, Intellectuals, and the Dialectic in Modern German Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- BRANDL-RISI Bettina, « Feier des Publikums. Zu Herstellung von Gemeinschaften zwischen Andacht und Partizipation » dans Clemens Risi, Matthias Warstat, Robert Sollich et Heiner Remmert (eds.), *Theater als Fest - Fest als Theater: Bayreuth und die moderne Festspielidee*, Leipzig, Henschel, 2010.
- BRECHT Bertolt et TAILLEUR Jean, *Petit organon pour le théâtre ; (suivi de) Additifs au Petit organon*, Paris, l'Arche, 1990.
- BREVIGLIERI Marc, « L'espace habité que réclame l'assurance intime de pouvoir : Un essai d'approfondissement sociologique de l'anthropologie capacitaire de Paul Ricoeur », *Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies*, 25 juin 2012, vol. 3, n° 1.
- BURNOUF Eugène, *Introduction à l'histoire du buddhisme indien*, Paris, 1844.
- BUSCATTO Marie, « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique », *Ethnologie française*, 1 février 2008, vol. 38, n° 1, p. 5-13.

CAILLET Laurence, *La maison Yamazaki : la vie exemplaire d'une paysanne japonaise devenue chef d'une entreprise de haute coiffure*, Paris, Pocket, 1994.

CALLON Michel, « La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc », *L'année sociologique*, 1986, n° 36.

CARR Jonathan, *The Wagner Clan: The Saga of Germany's Most Illustrious and Infamous Family*, New York: Berkeley, Calif., Atlantic Monthly Press, 2007.

CAUSEY Andrew, *Drawn to See: Drawing as an Ethnographic Method*, Toronto, University of Toronto Press, 2016.

CEFAÏ Daniel, « L'enquête ethnographique comme écriture » dans Imed Melliti (ed.), *La fabrique du sens : Écrire en sciences sociales*, Paris, Riveneuve éditions, 2016.

CHAUVIER Éric, « Le concept d'“ambiance” à l'épreuve de la vie ordinaire », *Communications*, 24 mai 2018, n° 102, p. 99-110.

CHRIS SALTER, *Alien agency: experimental encounters with art in the making / Chris Salter.*, Cambridge, Mass. ; London, The MIT Press, 2015.

CLAVERIE Élisabeth, *Les guerres de la Vierge : une anthropologie des apparitions*, Paris, Gallimard, 2003.

CLEARWATER Bonnie, *Jonathan Meese: Sculpture*, North Miami, Fla, Museum of Contemporary Art North Miami, 2010.

COCCIA Emanuele, *La vie sensible*, Paris, Payot Rivage, 2010.

COL Giovanni da et GRAEBER David, « Foreword: The return of ethnographic theory », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 3 décembre 2011, vol. 1, n° 1, p. vi-xxxv.

COLLECTIF, *Les spectacles des autres : Questions d'ethnoscénologie II*, Arles, Actes Sud, 2001.

COLLECTIF, *La scène et la terre : Questions d'ethnoscénologie*, Arles, Actes Sud, 1999.

COQUET Michèle, « Le double drame de la création selon Le Mystère Picasso (1956) d'Henri-Georges Clouzot », *Gradhiva*, 7 octobre 2014, n° 20, p. 138-167.

DAHLHAUS Carl, « Richard Wagners “Bühnenfestspiel”. Revolutionsfest und Kunstreligion » dans *Das Fest*, München, Fink, 1989, p. 597.

DANTO Arthur, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, 1964, vol. 61, n° 19, p. 571-584.

DASTON Lorraine et GALISON Peter, *Objectivité (2007)*, Dijon, Les Presses du réel, 2012.

DEBAISE Didier, *L'appât des possibles : reprise de Whitehead*, Dijon, Les presses du réel (coll. « Collection Intercessions »), 2015.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie : Tome 2, Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

DENORA Tia, *Beethoven & Construction of Genius – Musical Politics in Vienna 1792 – 1803*, Berkeley, University of California Press, 1997.

DEPRAZ Nathalie, « L'ethnologue, un phénoménologue qui s'ignore ? L'apport de la phénoménologie aux sciences sociales », *Genèses*, 1993, vol. 10, n° 1, p. 108-123.

DESPRET Vinciane, *Au bonheur des morts : récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, 2015.

DESPRET Vinciane, *Ces émotions qui nous fabriquent : ethnopsychologie de l'authenticité*, Paris, Institut Synthélabo, 1999.

DEWEY John, « La théorie de la valuation (1939) », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, traduit par Alexandra Bidet, 1 décembre 2008, n° 15, p. 217-228.

DEWEY John, *Le Public et ses problèmes (1927)*, traduit par Joëlle Zask, Pau, Université de Pau/Farrago/Léo Scheer, 2003.

DEWEY John, « The Postulate of Immediate Empiricism », *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, juillet 1905, vol. 2, n° 15, p. 393-399.

DICKIE George, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, traduit par Barbara Turquier et Pierre Saint-Germier, 1 novembre 2009, n° 17, p. 211-227.

DICKIE George, *Art and the aesthetic: an institutional analysis*, Cornell University Press, 1974.

DODIER Nicolas et BASZANGER Isabelle, « Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique », *Revue française de sociologie*, 1997, p. 37-66.

DOMÍNGUEZ RUBIO Fernando, « On the discrepancy between objects and things: An ecological approach », *Journal of Material Culture*, mars 2016, vol. 21, n° 1, p. 59-86.

DUMONT Louis, *Homo aequalis. 2, L'idéologie allemande*, Paris, Gallimard, 1991.

ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte (1965)*, traduit par Chantal Roux De Bézieux et André Boucourechliev, Paris, Seuil, 2015.

EIKMEYER Robert, *Kunst = Kunst*, Staatlichen Hochschule für Gestaltung, 2015.

FABRE Daniel, « Introduction : comprendre la création, entendre la fiction », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 1 octobre 2014, n° 20, p. 4-21.

FABRE Daniel, « « C'est de l'art ! » : Le peuple, le primitif, l'enfant », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 2 septembre 2009, n° 9, p. 4-37.

- FABRE Daniel, « Le retour des héros », *Hypothèses*, 1 janvier 2009, vol. 5, n° 1, p. 225-228.
- FALCKENBERG Harald, *Aus dem Maschinenraum der Kunst. Aufzeichnungen eines Sammlers*, Hamburg, Philo Fine Arts, 2007.
- FAVRET-SAADA Jeanne, *Le christianisme et ses juifs*, Paris, Seuil, 2004.
- AWECKER Maria (ed.), *Wiener Festwochen 1951 - 2001: ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation*, Salzburg Frankfurt am Main, Residenz, 2001.
- FIEBACH Joachim, *Die Toten als die Macht der Lebenden: zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*, Berlin, Henschel, 1986.
- FISCHER-LICHTE Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London, Taylor & Francis, 2008.
- FISCHER-LICHTE Erika, *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, Tübingen, UTB, 2008.
- FISCHER-LICHTE Erika, *Semiotik des Theaters I. Das System der theatralischen Zeichen (1983)*, Tübingen, Narr (coll. « Semiotik des Theaters »), 2007.
- FISCHER-LICHTE Erika, *Ästhetik des Performativen*, Berlin, Suhrkamp, 2004.
- FLECK Robert, *Deleuze schickt mich in die Bibliothek. Über Bücher und Menschen*, Hamburg, Philo Fine Arts, 2010.
- FLECK Robert, « From the Berlin-Biennale to Deichtorhallen 2006 » dans *Meese: Mama Johnny*, Hambourg, Walther König, 2007.
- FRANCASTEL Pierre, *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique : de la Renaissance au cubisme (1951)*, Paris, Denoël, 1994.
- GARFINKEL Harold, *Recherches en ethnométhodologie (1967)*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.
- GAUDIN Olivier et LE CALVE Maxime, « La traversée des ambiances », *Communications*, 24 mai 2018, n° 102, p. 5-23.
- GECK Martin, « Lassen sich Werk und Künstler trennen? », *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Mai 2013 p. 3-15.
- GEERTZ Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.
- GELL Alfred, *L'art et ses agents une théorie anthropologique*, Dijon, les Presses du réel, 2009.
- GELL Alfred, « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology » dans Jeremy Coote et Anthony Shelton (eds.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Clarendon Press., Oxford, 1992, p. 40-63.

GHODSEE Kristen Rogheh, *From notes to narrative: writing ethnographies that everyone can read*, Chicago ; London, The University of Chicago Press, 2016.

GHOSN Joseph, *La Monte Young : Une biographie suivie d'une discographie sélective sur le minimalisme*, Marseille, Le Mot et le reste, 2010.

GIBSON James Jerome, *The ecological approach to visual perception*, Houghton Mifflin, 1979.

GIREL Mathias, « John Dewey, l'existence incertaine des publics et l'art comme ' critique de la vie ' » dans Bruno Ambroise et Christiane Chauviré (eds.), *Le Mental et le Social*, Paris, EHESS (coll. « Raisons pratiques »), 2013, vol.23, p. 331-348.

GODEFROID Philippe, *Essai sur le théâtre wagnérien : mises en scène et réception de Parsifal*, Paris, L'Harmattan (coll. « Univers musical »), 2017.

GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991.

GOFFMAN Erving, *La présentation de soi. La Mise en scène de la vie quotidienne (1973)*, traduit par Alain Accardo, Paris, Minuit, 1996.

GOLDBERG Rose Lee, DIEBOLD Christian-Martin et ECHASSERIAUD Lydie, *La performance : du futurisme à nos jours*, London, Thames & Hudson, 2012.

GOLSENNE Thomas et RIBAUT Patricia, *Essais de bricologie: Ethnologie de l'art contemporain, Techniques et culture*, n°64, Paris, EHESS, 2015.

GONZALEZ Philippe, *Que ton règne vienne des évangéliques tentés par le pouvoir absolu*, Genève, Labor et Fides, 2014.

GRIAULE Marcel, *Dieu d'eau : Entretiens avec Ogotomméli*, Paris, Éditions du Chêne, 1948.

HEBDIGE Dick, *Sous-culture : Le sens du style*, Paris, Découvertes, 2008.

HEINICH Nathalie, *Des valeurs : Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017.

HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

HEINICH Nathalie, *Le bêtisier du sociologue*, Paris, Klincksieck, 2009.

HEINICH Nathalie, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe*, 1 septembre 1999, n° 33, p. 5-16.

HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit (coll. « Paradoxe »), 1998.

HEINICH Nathalie, *La Gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.

HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta, *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*,

Paris, EHESS, 2015.

HENNION Antoine, « From Valuation to Instauration: On the Double Pluralism of Values », *Valuation Studies*, 6 octobre 2017, vol. 5, n° 1, p. 69-81.

HENNION Antoine, « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements », *SociologieS*, 25 juin 2013.

HENNION Antoine, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, 2 février 2009, n° 153, n° 1, p. 55-78.

HENNION Antoine, « Music Lovers Taste as Performance », *Theory, Culture & Society*, 2001, vol. 18, n° 5, p. 1–22.

HENNION Antoine, *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

HERRMANN Max, « Ueber die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts (1920) » dans *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum : Texte zum selbstverständnis*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.

HINZ Melanie et ROSELT Jens, *Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater*, Berlin, Alexander Verlag, 2011.

HOPKINS John, « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 20 avril 2005, n° 12.

HOUDART Sophie, *Les incommensurables*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2015.

HOUDART Sophie, « Petits récits destinés à joindre les deux bouts des particules au cosmos—en passant par la Suisse », *Gradhiva*, 2015, n° 2, p. 106–135.

HOUDART Sophie et MINATO Chihiro, *Kuma Kengo: Une Monographie Décalée*, Paris, Donner Lieu, 2009.

HUTCHINS Edwin, *Cognition in the wild*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1995.

HUTCHINS Edwin et PALEN Leysia, « Constructing Meaning from Space, Gesture, and Speech » dans *Discourse, Tools and Reasoning*, Berlin, Heidelberg, Springer, 1997, p. 23-40.

INGOLD Tim, « The Textility of Making », *Cambridge Journal of Economics*, 1 janvier 2010, vol. 34, n° 1, p. 91-102.

INGOLD Tim, « Being alive to a world without objects » dans *The Handbook of Contemporary Animism*, London & New York, Routledge, 2015, p. 213-226.

INGOLD Tim, « That's Enough about Ethnography », *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 2014, vol. 4, n° 1, p. 383-395.

INGOLD Tim, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London & New

York, Routledge, 2013.

JACOB Christian, *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir?*, Open Editions, 2014.

JACOB Christian (ed.), *Lieux de savoir. Vol. 2*, Paris, Albin Michel, 2011.

JACOB Christian (ed.), *Lieux de savoir. Vol. 1*, Paris, Albin Michel, 2007.

JAMES William, *La volonté de croire*, Paris, Flammarion, 1916.

JENSEN Adolphe E., *Mythes et cultes chez les peuples primitifs*, Paris, Payot, 1954.

JOULIAN Frédéric et COLLECTIF, *Techniques & culture, N° 57 : Geste et Matière : André Leroi-Gourhan, découvertes japonaises*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2012.

KATZ Jack, « Du comment au pourquoi. Descriptions lumineuses et inférences causales en ethnographie » dans *L'engagement ethnographique*, Paris, EHESS, 2010, p. 43-105.

KLEE Paul, *Paul Klee: l'ironie à l'oeuvre*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2016.

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1998.

KORT Pamela et HOLLEIN Max, *Artists & Prophets: A Secret History of Modern Art 1872-1972*, Köln, Snoeck, 2015.

KOTNIK Vlado, *Opera as anthropology: anthropologists in lyrical settings*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016.

KOTTE Andreas, *Theatralität im Mittelalter: Das Halberstädter Adamsspiel*, Tübingen, Francke, 1994.

KREPLAK Yaël, « On Thick Records and Complex Artworks: A Study of Record-Keeping Practices at the Museum », *Human Studies*, 20 août 2018.

KUNST Bojana, *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*, Winchester, UK Washington, USA, Zero Books, 2015.

LABIA Julien, « Eduard Hanslick, le premier et le dernier antiwagnérien ? » dans Alain Corbellari et Christophe Imperiali (eds.), *Wagner et les philosophes*, Lausanne, Paris, l'Âge d'homme, 2017.

LABORDE Denis, « Faire la musique. Enquête sur une création », *Appareil*, 2009, n° 3.

LABORDE Denis, « L'Opéra et son régisseur », *Ethnologie française*, 1 février 2008, Vol. 38, n° 1, p. 119-128.

LABORDE Denis, « L'opéra et son régisseur. Notes sur la création d'une œuvre de Steve Reich », *Ethnologie Française*, 2008, vol. 2008, n° 1, p. 121-130.

LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant les improvisations chantées du bertsulari basque*, Bayonne; Elkar, 2005.

LABORDE Denis, « Thelonious Monk, le sculpteur de silence », *L'Homme*, 2001, n° 2, p.

139–177.

LABORDE Denis, *De Jean-Sebastien à Glenn Gould - Magie des sons et spectacle de la passion*, Anthropologie du Monde Occidental., Paris, L'Harmattan, 1997.

LAPOUJADE David, *Les Existences moindres*, Paris, Minuit, 2017.

LAPOUJADE David, *William James, empirisme et pragmatisme*, Paris, Empêcheurs de penser en rond ; Seuil, 2007.

LATOUR Bruno, *Enquêtes sur les modes d'existence : Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte, 2012.

LATOUR Bruno, *L'espoir de Pandore : pour une version réaliste de l'activité scientifique*, Paris, La Découverte, 2007.

LATOUR Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2007.

LATOUR Bruno, *La fabrique du droit : une ethnologie du Conseil d'Etat*, Paris, La Découverte, 2002.

LATOUR Bruno, « What is iconoclasm? Or is there a world beyond the image wars » dans Bruno Latour et Peter Weibel (eds.), *Iconoclasm: Beyond the image wars in science, religion, and art*, Boston, MIT Press, 2002, p. 14–37.

LATOUR Bruno, « Factures/fractures : de la notion de réseau à celle d'attachement » dans André Micoud et Michel Peroni (eds.), *Ce qui nous relie*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2000, p. 189–208.

LATOUR Bruno, *La science en action : introduction à la sociologie des sciences*, Paris, Gallimard, 1995.

LATOUR Bruno et WOOLGAR Steve, *La vie de laboratoire : la production des faits scientifiques (1979)*, Nachdr., Paris, La Découverte (coll. « La Découverte/Poche Sciences humaines et sociales »), 2013.

LAVIGNAC Albert, *Le voyage artistique à Bayreuth*, s.l., C. Delagrave, 1897.

LEIRIS Michel, *L'Afrique fantôme (1934)*, Paris, Gallimard (coll. « Collection Tel »), 2008.

LENCLUD Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », *Terrain*, 1 octobre 1987, n° 9, p. 110-123.

LEVIN David J., « Reading a Staging/Staging a Reading », *Cambridge Opera Journal*, 1997, vol. 9, n° 1, p. 47-71.

LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon (coll. « Terre humaine »), 2009.

LEVI-STRAUSS Claude, « De Chrétien de Troyes à Richard Wagner » dans Christian Merlin (ed.), *L'Avant-scène. Opéra (1986). Parsifal*, Paris, France, Ed. Premières loges, 2003, p. 100-107.

LÖWY Emanuel, *La natura nell'arte greca : una teoria sulla genesi della espressione figurata*, Padova, Le Tre Venezie, 1946.

MACKENZIE Donald A., MUNIESA Fabian et SIU Lucia (eds.), *Do economists make markets? on the performativity of economics*, Princeton, NJ Oxford, Princeton University Press, 2008.

MALINOWSKI Bronislaw, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard, 1989.

MATURANA Humberto R. et VARELA Francisco J., *The Tree of Knowledge: The Biological Roots of Human Understanding*, Revised edition., Boston : New York, Shambhala, 1992.

MATZKE Annemarie, « Was tut Klaus Wildenhahn beim Filmen von Pina Bausch und ihren Tänzern in Wuppertal. Überlegungen zum Making-Of als einer Ethnographie der Probe » dans Stefanie Diekmann (ed.), *Die andere Szene: Theaterarbeit und Theaterproben im Dokumentarfilm*, Berlin, Theater der Zeit (coll. « Recherchen »), 2014, p. 82-99.

MATZKE Annemarie, *Arbeit am Theater: eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld, Transcript, 2012.

MCLUHAN Marshall, *Understanding Media - The Extensions of Man*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1994.

MEESE Jonathan, *Ausgewählte Schriften zur Diktatur der Kunst*, Berlin, Suhrkamp, 2012.

MEESE Jonathan, *Jonathan Meese: Mama Johnny*, Köln, Walther König, 2007.

MEILLASSOUX Quentin, *Le nombre et la sirène*, Paris, Fayard, 2011.

MEILLASSOUX Quentin, *Après la finitude : Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Seuil, 2006.

MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil/Gallimard (coll. « Hautes études »), 2009.

MERLIN Christian, « « Retour de balancier ? » » dans Timothée Picard (ed.), *Opéra et mise en scène. Volume 2*, Paris, Premières loges (coll. « Avant-Scène Opéra »), 2015, p. 7-15.

MICHOT Pierre, « Mélomane et dramophile » dans Christian Merlin (ed.), *Opéra et mise en scène.*, Paris, Premières loges (coll. « Avant-Scène Opéra »), 2007, p. 26-31.

MONDADA Lorenza, « Opérer et enseigner à opérer. Description de l'action et formulation du savoir-faire » dans C. Chauviré et Albert Ogien (eds.), *La régularité. Habitude, disposition et savoir-faire dans l'explication de l'action*, Paris, EHESS (coll. « Raisons Pratiques »), 2002, p. 293-318.

MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

MÜNZ Rudolf, *Theatralität und Theater: zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*,

Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998.

NAHOUM-GRAPPE Véronique, « L'épaisseur du présent », *Communications*, 24 mai 2018, n° 102, p. 233-249.

NAHOUM-GRAPPE Véronique, « Tuer tout le monde ou mourir de colère ? », *Esprit*, 9 mars 2016, Mars-Avril, n° 3, p. 94-102.

NARAYAN Kirin, *Alive in the writing: crafting ethnography in the company of Chekhov*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.

NEGRIER Emmanuel, « Le festival, ses publics et l'économie de la création », *L'Observatoire*, 21 juillet 2017, n° 50, p. 41-44.

NORBERG-SCHULZ Christian, *Genius loci: paysage, ambiance, architecture*, Bruxelles, Mardaga, 1997.

OHRT Roberto, « Dr. No Private Meese and the Masks of History » dans *Pump up the vampire, pump up the vampire, pump up the vampire, smell!*, traduit par Fergus Mason, Glasgow, Glue Factory, 2014, p. 8-21.

OHRT Roberto, *Phantom Avantgarde: eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Hamburg, Nautilus, 1997.

OTTENBERG Simon, « Thirty Years of Fieldnotes: Changing Relationships to the Text » dans Roger Sanjek (ed.), *Fieldnotes: The Makings of Anthropology*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, p. 139-60.

PAREYSON Luigi, *Esthétique : Théorie de la formativité (1954)*, traduit par Rita Di Lorenzo, Paris, Rue d'Ulm, 2006.

PASSERON Jean-Claude et REVEL Jacques, « Penser par cas. Raisonner à partir de singularités » dans Jean-Claude Passeron et Jacques Revel (eds.), *Penser par cas*, Paris, EHESS (coll. « Enquête »), 2005, p. 9-44.

PERKINS Morgan et MORPHY Howard (eds.), *The anthropology of art: a reader*, Malden, MA ; Oxford, Blackwell Pub (coll. « Blackwell anthologies in social and cultural anthropology »), 2006.

PICARD Timothée, « À la recherche du territoire wagnérien » dans *Wagner, une question européenne : Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Interférences »), 2016, p. 71-84.

PICARD Timothée (ed.), *Opéra et mise en scène. Volume 2*, Paris, Éd. Premières loges (coll. « Avant-Scène Opéra »), 2015.

PICARD Timothée (ed.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles, Actes Sud, 2010.

PICARD Timothée, *Wagner, une question européenne : Contribution à une étude du wagnérisme, 1860-2004*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2006.

PICARD Timothée (ed.), *L'art total : grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses Univ. de Rennes (coll. « Æsthetica »), 2006.

PIETTE Albert, « Ontographies comparées : divinités et êtres collectifs », *Ethnologie française*, 2010, vol. 40, n° 2, p. 357.

PIETTE Albert, *L'acte d'exister : une phénoménographie de la présence*, Marchienne-au-Pont, Socrate PROMAREX, 2009.

PIETTE Albert, « L'action en mode mineur : une compétence impensée » dans *Compétences critiques et sens de la justice*, Paris, Economica, 2009, p. 251-260.

PIETTE Albert, « Fête, spectacle, cérémonie : des jeux de cadres », *Hermès, La Revue*, 2005, n° 43, n° 3, p. 39-46.

PIETTE Albert, *Le fait religieux : une théorie de la religion ordinaire*, Paris, Economica (coll. « Etudes sociologiques »), 2003.

PIETTE Albert, *La religion de près*, Paris, Métailié, 1999.

PIETTE Albert, *Ethnographie de l'action : L'observation des détails*, Paris, Métailié, 1996.

PIETTE Albert, « La photographie comme mode de connaissance anthropologique », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, 1992, n° 18, p. 129-136.

PINK S., LEDER MACKLEY K. et MOROSANU R., « Researching in atmospheres: video and the “feel” of the mundane », *Visual Communication*, 2015, vol. 14, n° 3, p. 351-369.

PINK Sarah, *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*, Oxford; New York, Berghahn Books, 2009.

PRADIER Jean-Marie, « De la performance theory aux performance studies », *Journal des anthropologues*, 2017, n° 148-149, p. 287-300.

PUTTKAMMER Claudia et SZABO Sacha, *Gruß aus dem Luna-Park: eine Archäologie des Vergnügens ; Freizeit- und Vergnügungsparks Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts*, Berlin, Wiss. Verl. Berlin, 2007.

QUERE Louis, « Les boîtes noires de Bruno Latour ou le lien social dans la machine », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 1989, vol. 7, n° 36, p. 95-117.

RIFFATERRE Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

RISI Clemens, WARSTAT Matthias, SOLLICH Robert et REMMERT Heiner, *Theater als Fest - Fest als Theater: Bayreuth und die moderne Festspielidee*, Leipzig, Henschel, 2010.

ROSELT Jens, *Phänomenologie des Theaters*, München, Fink, Wilhelm, 2008.

- SANSI-ROCA Roger, *Art, anthropology and the gift*, London ; New York, Bloomsbury, 2015.
- SCHECHNER Richard, *Performance Theory (1977)*, Hoboken, Routledge, 2012.
- SCHECHNER Richard, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985.
- SCHMITZ Hermann, « Les sentiments comme atmosphères », *Communications*, traduit par Jean-Louis Georget et traduit par Philippe Grosos, 24 mai 2018, n° 102, p. 51-66.
- SCHMITZ Hermann, « Atmospheric Spaces », *Ambiances. Environnement sensible, architecture et espace urbain*, traduit par Margret Vince, 27 avril 2016.
- SCHMITZ Hermann, *Brève introduction à la nouvelle phénoménologie*, traduit par Jean-Louis Georget et Philippe Grosos, Vrin, Paris, 2016.
- SCHMITZ Hermann, *Atmosphären*, Freiburg, Karl Alber, 2014.
- SCHRAMM Helmar, *Karneval des Denkens: Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin, Akademie, 1996.
- SEARLE John R., *Speech acts: an essay in the philosophy of language*, Cambridge, Univ. Press, 2011.
- SEVERI Carlo, « Pièges à voir, Pièges à penser », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 18 mai 2011, n° 13, p. 4-47.
- SEVERI Carlo, *Le principe de la chimère*, Paris, Rue d'Ulm (coll. « Æsthetica »), 2004.
- SIEGENTHALER Fiona, « Towards an Ethnographic Turn in Contemporary Art Scholarship », *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, 2013, vol. 27, p. 737-752.
- SIMMEL Georg, « Métropoles et mentalité » dans Yves Grafmeyer et Isaac Joseph (eds.), *L'École de Chicago*, Paris, Aubier, 1990, p. 61-77.
- SOURIAU Étienne, *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- SPOTTS Frederic, *Bayreuth: eine Geschichte der Wagner-Festspiele*, München, Wilhelm Flink, 1994.
- STOLLER Paul, « Commentary: Storytelling and the Construction of Reality », *Literature and Medicine*, 2014, vol. 32, n° 2, p. 466-473.
- STRATHERN Marilyn, *Property, Substance, and Effect: Anthropological Essays on Persons and Things*, London & New Brunswick, (NJ), Athlone Press, 1999.
- STRATHERN Marilyn, *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with*

Society in Melanesia, Berkeley, University of California Press, 1988.

TALON-HUGON Carole, *Le conflit des héritages : Avignon 2005*, Arles, Actes Sud, 2017.

TAMBAIAH Stanley Jeyaraja, *A performative approach to ritual*, London, Oxford University Press (coll. « Proceedings of the British Academy »), 1979, vol. LXV.

TAUSSIG Michael, *I Swear I Saw This – Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own*, Chicago ; London, University of Chicago Press, 2011.

TAUSSIG Michael, *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*, Palo Alto, Stanford University Press, 1999.

TERZOPOULOS Theodoros, *Die Rückkehr des Dionysos*, Theater der Zeit, 2016.

THIBAUD Jean-Paul, « De la qualité diffuse aux ambiances situées. » dans *La croyance de l'enquête*, Paris, EHESS (coll. « Raisons Pratiques »), 2004, pp.227-253.

THIERY Olivier et HOUDART Sophie (eds.), *Humains, non humains : Comment repeupler les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2011.

TINIUS Jonas, « (Per)former de nouvelles institutions artistiques : autorité et travail créatif au Theater an der Ruhr » dans Bérénice Hamidi-Kim et Séverine Ruset (eds.), *Troupes, compagnies, collectifs dans les arts vivants : organisation du travail, processus de création et conjonctures*, Entretemps, Paris, 2018.

TINIUS Jonas, « Anthropological Observations on artistic subjectivation and institutional reflexivity: the theatre project Ruhrorter with refugees at the Theater an der Ruhr » dans Matthias Warstat, Florian Evers, Kristin Flade, Fabian Lempa et Lilian Katharina Seuberling (eds.), *Applied Theatre: Rahmen und Positionen*, Berlin, Theater der Zeit (coll. « Theater der Zeit Recherchen »), 2017, p. 205–235.

TREADWELL James, « Reading and Staging again », *Cambridge Opera Journal*, 1998, vol. 10, n° 2, p. 205-220.

TRESCH John, *The Romantic Machine: Utopian Science and Technology after Napoleon*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.

TURNER Edith, *Communitas: The Anthropology of Collective Joy*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

TURNER Victor, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1988.

TURNER Victor, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, New-York, Performing Arts Journal Publications, 1982.

VEIT Patrice, « Lieux et construction de l'espace. Introduction. » dans Michael Werner, Hans Erich Bödeker et Patrice Veit (eds.), *Le concert et son public : Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Éditions de la

Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 243-251.

VEYNE Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1983.

WAGNER Friedelind et PAGE Cooper, *Heritage of fire*, New York, Harper & brothers, 1945.

WAGNER Gottfried, *L'héritage Wagner*, Paris, Nil, 1999.

WAGNER Nike, *The Wagners: The Dramas of a Musical Dynasty*, traduit par Ewald Osers et traduit par Michael Downes, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2001.

WAGNER Richard, *Ma vie (1870-1880)*, traduit par Dorian Astor, Paris, Perrin, 2012.

WAGNER Richard, *Une communication à mes amis (1851)*, Paris, Mercure de France, 1976.

WARSTAT Matthias, « Wirkungsästhetiken des Festes und ihre Aporien » dans Matthias Warstat, Robert Sollich, Heiner Remmert et Clemens Risi (eds.), *Theater als Fest - Fest als Theater: Bayreuth und die moderne Festspielidee*, Leipzig, Henschel, 2010, p. 132-152.

WULF Christoph, *Une anthropologie historique et culturelle : Rituels, mimésis sociale et performativité*, Paris, Téraèdre, 2007.

WULF Christoph, « Mimesis et rituel », 1998, n° 22, (coll. « 1 »), p. 153-162.

WULFF Helena, *Ballet across borders: career and culture in the world of dancers*, Oxford, Berg, 2001.

YANEVA Albena, « La Fabrique des installations. Pragmatique de l'art contemporain » dans Sophie Houdart et Olivier Thiéry (eds.), *Humains, non humains : comment repeupler les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2011, p. 272-280.

YANEVA Albena, *Made by the Office for Metropolitan Architecture: an ethnography of design*, Rotterdam, 010 Publishers, 2009.

YANEVA Albena, « Scaling Up and Down: Extraction Trials in Architectural Design », *Social Studies of Science*, 2005, vol. 35, n° 6, p. 867-894.

YANEVA Albena, « Chalk steps on the museum floor: The “pulses” of objects in an art installation », *Journal of Material Culture*, juillet 2003, vol. 8, n° 2, p. 169-188.

ZIMMERMANN Bénédicte, *Ce que travailler veut dire : une sociologie des capacités et des parcours professionnels*, Paris, Economica, 2014.

2. Articles de presse et ressources en ligne cités :

BÜRGER Britta et BASTIAN Heiner, - « *Seelenlose Verleumdung der Kunst* », https://www.deutschlandfunkkultur.de/seelenlose-verleumdung-der-kunst.954.de.html?dram:article_id=254517 , 18 juillet 2013, consulté le 6 septembre 2018.

EHM-KLIER Regina, *Uwe Eric Laufenberg und sein Parsifal 2016 in Bayreuth*, <http://www.festspieleblog.de/2015/02/laufenberg-und-sein-parsifal-bayreuth/> , 11 février 2015, consulté le 5 avril 2018.

GRISSEMANN Stefan et CERNY Karin, « Zierhofer-Kin lässt die Wiener Festwochen hinter sich », *profil.at*, 20 juin 2018, consulté le 20 juin 2018 .

HEGEMANN Helene, « Hegemann in Bayreuth: Ein ziemlich revolutionärer Vorgang », *Die Zeit*, 14 août 2013.

JOHNSON Ken, « Wolfgang Laib's 'Pollen From Hazelnut,' at MoMA », *The New York Times*, 31 janv. 2013.

JONGEN François, *Bayreuth, le crépuscule du lieu ?*, <http://www.lalibre.be/archive/bayreuth-le-crepuscule-du-lieu-522041bb35704e3d2f71ecc7> , 31 août 2013, consulté le 22 octobre 2013.

KHAN Sarah, « Jonathan Meese ist Mutter Parzival », *Frieze*, mai 2005, n° 91, mai 2005.

MEESE Jonathan et BAUER Jan, *JONATHAN MEESE . COM*, <http://jonathanmeese.com/>, consulté le 5 septembre 2018.

MERLIN Christian, « « Parsifal » , épopée sans souffle à Bayreuth », *Le Figaro*, 28 juillet 2016.

MERLIN Christian, « Avant-Première Parsifal, épopée sans souffle à Bayreuth », *Le Figaro*, 27 juill. 2016.

MERLIN Christian, « Tout pour la musique à Bayreuth », *Le Figaro.fr*, 1 août 2016.

MERLIN Christian, *Frank Castorf met Bayreuth à feu et à sang*, <http://www.lefigaro.fr/musique/2013/08/02/03006-20130802ARTFIG00216-frank-castorf-met-bayreuth-a-feu-et-a-sang.php> , 2 août 2013, consulté le 10 octobre 2013.

MIESSGANG Von Thomas, « Jonathan Meese: "Nur Kunst ist Chef" », *Die Zeit*, 8 juin 2017 .

MÖLLER Barbara, « Wagner-Festspiele : Bayreuth verlängert Vertrag mit Katharina Wagner », *DIE WELT*, 14 juillet 2014.

REDAKTION, « Interview - „Ent-identifiziert euch!“ », *Der Freitag*, 25 juin 2015.

REHFELDT, MARTIN, *Die perfekte Provokation. „Der Mussolini“ von DAF*, <https://deutschelieder.wordpress.com/2012/02/27/daf-der-mussolini/>, 26 février 2012, consulté le 31 août 2018.

STOLLER Paul, *Edith Turner And The Anthropology of Collective Joy*, https://www.huffingtonpost.com/paul-stoller/edith-turner-and-the-anth_b_10692810.html, 27 juin 2016.

WIEGELMANN Lucas, « Die Gralsritter, das sind ja Penner », *Welt Online*, 24 nov. 2014

ZINNECKER Florian, « Katharina Wagner: Sehen Zusammenarbeit mit großer Erwartung entgegen: „Parsifal“: Uwe Eric Laufenberg springt für Meese ein », *Norbayerischer Kurier*, 21 nov. 2014 .

ZIZEK Slavoj, « WAGNER ERLÖSEN. Oder Helden müssen lernen, das Elend der Sterblichen anzunehmen. », *Lettre - Europas Kulturzeitung*, Automne 2004 .

“An honour to take part - Stefan Herheim on Bayreuth”, *Wagneropera.net*, <http://www.wagneropera.net/Interviews/Stefan-Herheim-Bayreuth-Festival.htm>, consulté le 23 octobre 2013.

„Erklärung vor Gericht: Meese gibt Hitlergruß zu“, *Monopol - Magazin für Kunst und Leben*, <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20106997/Auch-Staatsanwaltschaft-Mannheim-ermittelt-gegen-Meese.html>, consulté le 16 août 2013.

« “Mama Johnny” Jonathan Meese | Sélection expositions », *ARTE*, <http://www.arte.tv/fr/mama-johnny-jonathan-meese/1074306,CmC=1204848.html>, 2006, consulté le 29 avril 2013.

« Bayreuth entlässt Meese Viel zu teuer », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15 nov. 2014.

« Bayreuth: Festspiele trennen sich von Jonathan Meese », *Die Zeit*, 14 nov. 2014.

« Ethnoscénologie manifeste », *Théâtre/Public*, mai-juin 1995, n° 123, p. 46-48.

« Frank Castorf schimpft auf Bayreuth », *Der Tagesspiegel Online*, 20 juill. 2014.

« Im Zweifel für die Kunstfreiheit », *sueddeutsche.de*, 14 août 2013.

« Jonathan Meese über Bayreuther Festspiele: verlogen und zynisch », *Spiegel Online*, 15 nov. 2014.

« Was lange währt: Reform der Ticketvergabe in Bayreuth kommt voran », *Magazin Klassik*, <https://magazin.klassik.com/news/teaser.cfm?ID=9201&nachricht=Was%20lange%20w%E4hrt%3A%20Reform%20der%20Ticketvergabe%20in%20Bayreuth%20kommt%20voran>, consulté le 11 août 2018.

3. Films cités :

- ALLEN Irwin, *The Time Tunnel*, États-Unis, 1966.
- ANDERSON Michael, *Logan's Run*, États-Unis, 1976.
- ARNOLD Jack, *Creature from the Black Lagoon*, RDA, 1954.
- ARNOLD Jack, *Revenge of the Creature*, 1955.
- BARBASH Ilisa et CASTAING-TAYLOR Lucien, *Sweetgrass*, 2009.
- BOORMAN John, *Excalibur*, États-Unis, 1981.
- BOORMAN John, *Zardoz*, États-Unis, 1974.
- CLOUZOT Henri-Georges, *Le mystère Picasso*, France, 1956
- HIRSCHBIEGEL Oliver, *Der Untergang*, Allemagne, 2004.
- MILLER George, *Mad Max*, États-Unis, 1978
- PARAVEL Verena et CASTAING-TAYLOR Lucien, *Leviathan*, 2012.
- SEMPEL Peter, *Die Ameise der Kunst*, 2006.
- SYBERBERG Hans-Jürgen, *The Confessions of Winifred Wagner*, RDA, 1977.
- YOUNG Terence, *Dr. No*, États-Unis, 1962.

Selbständigkeitserklärung zur Abschlussarbeit

Ich erkläre ausdrücklich, dass es sich bei der von mir eingereichten schriftlichen Arbeit mit dem Titel:

Le Parsifal de Jonathan Meese. Enquête ethnographique sur un projet de mise en scène contemporaine

um eine von mir selbst und ohne unerlaubte Beihilfe verfasste Originalarbeit handelt. Ich bestätige überdies, dass die Arbeit als Ganze oder in Teilen nicht zur Abgeltung anderer Studienleistungen eingereicht worden ist. Ich erkläre ausdrücklich, dass ich sämtliche in der oben genannten Arbeit enthaltenen Bezüge auf fremde Quellen (einschließlich Tabellen, Grafiken u. Ä.) als solche kenntlich gemacht habe. Insbesondere bestätige ich, dass ich nach bestem Wissen sowohl bei wörtlich übernommenen Aussagen (Zitaten) als auch bei in eigenen Worten wiedergegebenen Aussagen anderer Autorinnen oder Autoren (Paraphrasen) die Urheberschaft angegeben habe. Ich nehme zur Kenntnis, dass Arbeiten, welche die Grundsätze der Selbständigkeitserklärung verletzen – insbesondere solche, die Zitate oder Paraphrasen ohne Herkunftsangaben enthalten –, als Plagiat betrachtet werden können.

Ich bestätige mit meiner Unterschrift die Richtigkeit dieser Angaben.

06/09/18,
Maxime Le Calvé