Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

4 | Automne 2016
Médée à l'opéra

Scénographier *Médée*

Marie-Noëlle Semet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1284>

DOI : 10.4000/skenographie.1284

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 43-55

ISBN : 978-2-84867-584-8

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Marie-Noëlle Semet, « Scénographier *Médée* », *Sken&graphie* [En ligne], 4 | Automne 2016, mis en ligne le 05 juillet 2017, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1284> ; DOI : 10.4000/skenographie.1284

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.

Presses universitaires de Franche-Comté

Scénographier *Médée*

Marie-Noëlle Semet

- 1 Présentées à quelques semaines de distance sur le même plateau du Théâtre des Champs-Élysées, à l'automne 2012, trois versions du mythe de Médée, celles de Marc-Antoine Charpentier (1693), Pascal Dusapin (1992) et Luigi Cherubini (1797), ont dessiné, par leur radicale altérité, une programmation en forme de manifeste, qui traçait la ligne à suivre pour les cent ans du TCE : « diversité, modernité, continuité, excellence »¹.
- 2 Les trois œuvres, également puissantes mais radicalement autres, offrirent l'occasion d'explorer un même mythe selon trois approches musicales et scéniques différentes, dont nous tenterons d'apprécier les variations à travers l'étude de leurs scénographies respectives, tant l'engagement visuel de chacune d'elles participa de leur esthétique. Il ne sera donc pas question ici de l'interprétation dramatique, musicale ou scénique de ces *Médée*, ni de leur adaptation au monde contemporain, mais de leur seule mise en forme plastique et spatiale.

Pour *Médée* de Marc-Antoine Charpentier, un décor de Jonathan Meese

- 3 Pierre Audi, metteur en scène bien connu des mélomanes d'opéra, fit appel, pour sa version de la *Médée* de Charpentier, à un artiste allemand trouble-fête, trublion de la scène artistique contemporaine, Jonathan Meese. Célèbre dans les milieux autorisés pour ses performances provocantes, ses peintures déjantées ou autres installations débordantes, même s'il n'en était pas à son premier essai à l'opéra ni au théâtre, sa réputation était à faire auprès du public du TCE. Le choix de ce plasticien avait de quoi surprendre, mais le théâtre est un lieu de tentation pour nombre d'artistes qui, loin de leur atelier, peuvent y faire l'expérience d'une confrontation directe avec le public, éprouver un autre rapport au temps, apprendre à gérer les contraintes du collectif et un cahier des charges qui leur est inhabituel, eux qui œuvrent généralement avec pour seules lois celles qu'ils se sont données. Sur scène, l'artiste saisit ainsi une occasion de mettre sa pratique à l'épreuve.

- 4 Meese pratique un art de l'excès. Puisant à tout va dans des iconographies de registres divers, allant de la religion à la politique, de la philosophie à l'histoire ou de l'histoire de l'art à la culture de masse, il dérange. Car il pille dans ces univers des images et des symboles qu'il mixe sans complexe et de façon provocatrice, sans craindre les contradictions, les forçant même. Ainsi se plaît-il à reprendre des signes teutoniques, comme la croix de fer pattée, ou à faire usage du salut hitlérien, tout en affichant une allure christique immuable, très peu « aryenne » : barbe et cheveux longs, lunettes fumées et veste de survêtement Adidas. Si Meese prétend user de ces signes de façon purement formelle – ainsi des immenses croix teutoniques suspendues en fond de scène de *Médée* qui, parce qu'argentées et réfléchissantes, perdraient de leur brutalité –, la réception du travail de Meese montre que le public a souvent du mal à le suivre sur ce point. Toutefois, cet usage déplacé, voire contradictoire, et l'altération plastique de ces insignes à forte charge émotionnelle, participent du goût de l'artiste pour les quiproquos, qui sont, selon lui, une aubaine pour l'art et qui font partie du métier : tout est possible, tout est ouvert, il ne faut pas entraver la liberté de l'art. La pratique anarchique de Meese, dans la mouvance du *néo-expressionnisme* allemand des années 1980 et de la *punk attitude*, se déploie dans un *laissez faire* apparent, lequel relève toutefois d'un réel *savoir faire* : en matière de peinture, graphisme et photomontage, l'artiste connaît l'art de brouiller les pistes. Enfreignant toutes les règles, son travail envahit l'espace où il se développe, dans un débordement chaotique ; les modes d'expression s'entremêlent pour une œuvre protéiforme, en prolongement de son être qu'il met par ailleurs volontiers en scène. En toute logique, le théâtre participe de ce chaos : au cœur de la grande exposition qui lui avait été consacrée à Hambourg en 2006, Meese avait dressé une scène tournante sur laquelle se jouait *Cocaïne*, une pièce mise en scène par Frank Castorf en 2004 à la Volksbühne de Berlin, dont il avait réalisé la scénographie². Selon une logique et une tradition toutes germaniques, Meese vise « l'œuvre d'art totale » (la *Gesamtkunstwerk*) ; d'où son attirance pour l'opéra, cet art qui convoque tous les autres, où son goût du spectaculaire pourrait, *a priori*, se déployer pleinement.
- 5 *Médée* : dans des élans messianiques, Meese, qui voit dans l'art un pouvoir utopique global et qui prédit une « dictature de l'art »³, annonçait sur le programme de la représentation une révolution par l'art, telle qu'à l'issue de la représentation, le spectateur sortirait en se disant que demain, l'art gouvernerait le monde ! S'il faut certainement relativiser ses propos et les replacer dans le contexte plus général d'une pratique artistique « exaltée », s'il n'est par ailleurs pas certain que cette représentation ait conduit le public à un tel degré d'utopie révolutionnaire, force est de constater que la scénographie de Meese est restée en deçà de cette prédication emphatique.
- 6 Il reste toutefois de son travail le souvenir d'une énergie singulière, celle que traduisait la première image du rideau de scène, radicale, simple et efficace, produit d'un collage surdimensionné de bouches sexuelles et yeux dévorants⁴ où était « graffé » « l'amour c'est moi » et qui promettait un spectacle alerte et cinglant. Cependant, très vite, le spectateur averti s'étonna du côté réservé de ce qui suivit. Au-delà du fait, consensuel aujourd'hui, de représenter les personnages d'un opéra baroque dans des costumes et un univers contemporains, la scénographie se révéla relativement conventionnelle. Les aspérités et le piquant, la provocation et la violence caractéristiques de l'art de Meese, à l'épreuve de la scène, avaient été quelque peu rabotés⁵. Il manquait cette dimension d'œuvre totale à laquelle l'artiste dit aspirer et qu'acquiert en partie son travail lorsqu'il « joue » seul. Il

faut peut-être voir, dans cette relative « fadeur », le contrecoup d'une difficulté de Meese à remplir l'une des conditions premières de l'acte théâtral, à savoir le travail d'équipe.

- 7 Meese avait pris comme point de départ de sa scénographie l'intérieur d'un appareil photographique, dans lequel les personnages apparaissent comme des poupées, et son système de lentilles, qui permet de jouer sur la focalisation et le hors champ. Cette référence n'est explicite que ponctuellement, par exemple lorsque Médée, ayant accompli son triple meurtre, est prise dans un diaphragme solaire ; elle ne structure pas l'ensemble de la représentation, où d'autres tableaux adviennent sans lien évident de causalité⁶, selon le principe classique généré par la scène à l'italienne. Les quelques moments où les chanteurs sont pris dans ce dispositif ne suffisent pas à en faire une *machine à jouer*, qui pourrait justifier ce parti pris. Ce principe formel et fonctionnel semble par conséquent des plus aléatoires et sans prégnance sur le contenu du drame ou sa forme musicale, auxquels Meese paraît avoir été quelque peu indifférent ; il pourrait être appliqué à n'importe quelle autre pièce ou opéra. De façon un peu provocatrice, mais en tout cas révélatrice, l'artiste affirme n'avoir pas voulu plonger dans l'étude du texte de *Médée* avant de se mettre au travail. Ceci explique cela : le principe de l'appareil photographique censé structurer et générer la scénographie était par trop extérieur au propos de l'opéra pour ne pas lui nuire et créer un décalage entre le fond et la forme. Pourtant, Meese aurait pu arguer que le mécanisme de l'appareil photo, parce qu'en corrélation étroite avec celui de la machine théâtrale à l'italienne, dont il dérive⁷, était à même de la servir. Mais il aurait fallu que celui-ci engendre toute la scénographie ; or il n'apparaît ici que comme un clin d'œil dans une suite de tableaux (de châssis), sans rapports visuels forts les uns aux autres. L'absence d'un parti pris dramaturgique et scénique clair, lié au désir de Pierre Audi de laisser toute sa liberté à l'artiste⁸, participe de cette mollesse du propos et de l'indifférence entre le fond (le jeu) et la forme (le décor). Les chanteurs et danseurs faisaient effectivement figures de « poupées », l'espace n'était pas à habiter : les châssis fonctionnaient comme des écrans devant lesquels se mouvoir. Une ligne dramaturgique forte aurait pu donner un sens à cette proposition, mais il ne semble pas y avoir eu de réflexion là-dessus. Il en allait comme s'il manquait une rencontre intellectuelle entre le metteur en scène et son scénographe⁹. Ce *décor* paraissait avoir été conçu de façon totalement autonome, dans le secret de l'atelier, avant tout travail de plateau. La pratique est relativement courante à l'opéra, moins au théâtre où la scénographie, mise à l'épreuve des répétitions, évolue dans le temps de l'élaboration du spectacle ; s'agissant d'un artiste tel que Meese, l'on était en droit d'attendre une démarche plus innovante. Autre élément qui laissait supposer cette absence de collaboration : l'écart très mince existant entre la maquette, que Meese exhibait fièrement sur un flyer annonçant la représentation et sur son site, bras en croix et bouche ouverte, comme annonciatrice des plus grands remous, et sa réalisation, qui n'en était qu'un agrandissement très fidèle. Rien ni personne n'avait interféré sur la proposition initiale de l'artiste démiurge : nul metteur en scène, chef, chorégraphe, comédien, chanteur ou danseur ; son travail évita l'affrontement des autres et, à rebours, ne provoqua guère d'incidences sur la mise en scène, le jeu, le chant et la danse.
- 8 Néanmoins, certaines images, perçues hors de leur fonction scénique, s'avèrent prégnantes et résistèrent au laminage de leur exécution, de leur agrandissement. Le changement d'échelle, très important, produisait une démesure intéressante. Rudimentaires dans leur propos et leur exécution (exemple un cercle jaune sur un fond noir), les peintures et collages s'exhibaient comme tels, barbouillés à la va-vite, et pour ce

qu'ils étaient, des simulacres. Ils renvoyaient au geste pictural autant qu'à l'objet qu'ils représentaient (un soleil). Par un effet de loupe, le coup de ciseau de l'artiste et son geste se donnaient à voir de façon manifeste, la gaucherie apparente et le ratage revendiqué étaient magnifiés, devenaient « énormes ». C'est là que le travail de Meese prit corps : car la démesure « sublime » le grotesque ! Le « coup de patte » de l'artiste, agrandi, produisait un effet plaisant, en plongeant le spectateur dans le *faire* d'une technique de barbouilleur et de découpeur iconoclaste et désinvolte, que tout un chacun pouvait reconnaître, pour l'avoir expérimentée sans complexes lui-même, quand il était enfant. Meese nous renvoyait ainsi à nos propres expériences. De là naissait la force d'appel de ses images : de la manière affective avec laquelle il sollicitait la mémoire sensorielle du public. Le passage de la maquette à la réalisation, du *faire* au *faire faire*, sa reproduction et son agrandissement, non seulement n'avaient pas épuisé l'énergie première ni détruit l'*aura* de l'œuvre, mais ils lui en avaient conféré une autre. Malgré tout, Meese, en déployant sur scène les ingrédients de son langage pictural plus qu'en se « rendant » à l'œuvre de Marc-Antoine Charpentier, réalisa un théâtre d'illusion et de faux-semblants bidimensionnel sans grande incidence. La cage, le cadre de scène et l'enveloppe majestueuse du Théâtre des Champs-Élysées continrent sagement son travail, rien ne déborda. Reprenant le principe du théâtre à l'italienne, l'effet carton-pâte de ses châssis peints, malgré leur dimension attractive, affective et sensuelle, maintinrent le spectateur à distance et le laissèrent aux prises de deux sentiments contradictoires : d'une part un agacement, dû à une déception devant le manque d'audace des partis pris de l'artiste et l'effet plaqué de son *décor* sur le jeu et la musique, de l'autre un contentement lié à une certaine fascination sensuelle.

- 9 Depuis ses collaborations avec le metteur en scène Frank Castorf, certainement plus remarquables étant donné les accointances esthétiques des deux artistes, Meese tente de réitérer. Il avait déjà réalisé pour Pierre Audi, en 2010, la scénographie de *Dionysos* de Wolfgang Rihm, au Festival de Salzbourg. Après *Médée*, il s'engagea dans le projet d'un *Parsifal* pour le festival de Bayreuth 2016, dont il comptait assurer la mise en scène et la scénographie. Pour une œuvre d'art « totale », il ne fallait pas moins qu'un Wagner, mais le projet capota, officiellement pour des raisons financières (un budget faramineux), plus vraisemblablement – même si Meese avait promis de n'utiliser aucune image à consonance nazie –, par crainte d'une possible et nouvelle assimilation de l'œuvre de Wagner au fascisme. Il faudra donc attendre pour savoir si le passage de Meese vers une maîtrise « totale » des tenants et aboutissants d'un spectacle permettra à son art d'être à la hauteur des ambitions de l'artiste, ou si ce désir ne trahit là qu'une difficulté à se plier aux limites imposées par le partage du pouvoir au théâtre.

Pour *Medea* de Pascal Dusapin, une chorégraphie picturale

- 10 Cette dernière remarque servira de tremplin pour aborder *Medea*, l'opéra de Pascal Dusapin, mis en scène et chorégraphié par Sasha Waltz, dont la scénographie, signée conjointement par Pia Maier Schriever, Thomas Schenk et Heike Schuppelius, relevait, au contraire, d'un travail d'équipe en étroite collaboration avec Waltz, laquelle signait de surcroît la mise en scène de la vidéo projetée durant le spectacle.

- 11 Les arts plastiques sont au fondement de la démarche de Waltz, au cœur de ses créations, qu'ils irriguent, dans la trame desquelles ils infiltrent nombre de références plus ou moins explicites en provenance de la peinture, la performance, la sculpture ou l'architecture, qui traversent l'histoire de l'art et des cultures : les fresques du *Jugement dernier* de Signorelli (Chapelle San Brizio de la cathédrale d'Orvieto, 1499-1504) et de Michel-Ange (Chapelle Sixtine, Rome, 1532-1541) innervent sa « trilogie du corps », *Körper / S / No-body* (2000-2002), les *Impromptus* (2004) mettent en scène l'acte pictural, en 2009 ses danseurs *dialoguent* avec l'architecture du Neues Museum de Berlin (*Dialogue 09*), etc. Les Beaux-Arts comme les pratiques artistiques contemporaines, installations ou formes performatives, par ramifications et interactions, déterminent la nature des spectacles de Sasha Waltz. En témoigne l'imposante présentation-exposition du travail de la chorégraphe, *Sasha Waltz. Installations Objets Performances*, qui se tint à Karlsruhe en 2013, un an après *Medea*.
- 12 La danse, sculpture des corps, dessine l'espace, décide de la scénographie¹⁰. Ceci était sensible dès l'ouverture de *Medea* : après un majestueux tomber de rideau rouge, au bruit angoissant des pâles d'énormes ventilateurs posés sur les côtés de la scène, une ligne de danseurs, agrippés les uns aux autres, roulait au sol, du fond à l'avant-scène, dessinant un cercle qui se brisait pour une série de duos fabriquant des sculptures hybrides. Un deuxième cercle se refermait, les corps s'aggloméraient en tas puis sortaient, toujours en roulant. Un bas-relief représentant des groupes d'hommes, femmes et enfants à demi-nus, terreux, agencés comme sur le fronton d'un temple ou le flanc d'un sarcophage gréco-romain, s'éclairait alors en flottant dans la cage de scène, toujours sur le bruit lancinant des ventilateurs. Lentement, imperceptiblement, ces corps bougeaient, les groupes se défaisaient pour se reconstituer autrement, racontant une histoire (celle de Médée ?). Il fallait quelques secondes pour saisir qu'il s'agissait là d'une projection vidéo de danseurs couverts d'argile. Pour créer, répéter et tester ses spectacles, Waltz choisit souvent un lieu en résonance avec son sujet¹¹ ; la danse de *Medea* naquit dans les salles de statuaire antique du Musée Pergamon de Berlin¹², dont l'influence se combina à d'autres sources, orientales, africaines, décelables dans certaines gestuelles des danseurs, mais aussi dans la forme de leurs costumes. Peinture et dessin œuvraient également en sourdine. À l'extinction du bas-relief, sur la scène nue, noire, dans une longue robe sombre, les cheveux défaits, au cou un lourd collier blanc (souvenir de la Médée-Callas de Pasolini), Médée (la soprano Caroline Stein) faisait son entrée. Derrière elle, deux pavés lumineux diffus dessinaient des nuages lourds de menaces, quelque tableau à la manière d'un Rothko, dont la peinture mystique entraînait en résonance avec la musique de Dusapin. Plus tard, Médée, portée par les danseurs, décrivait un cercle à la craie au sol (cercle magique ?). La couleur jouait également de sa valeur symbolique : rouge du rideau de scène de l'ouverture, rouge du sang de Dircé qui se répandait sur sa robe par le collier meurtrier offert par Médée. Formes et couleurs servaient un langage symbolique et allusif qui éclairait le drame, et la scénographie naissait de ces deux pôles référents : sculpture antique et peinture abstraite.

Pour *Médée* de Luigi Cherubini, une architecture scénique

- 13 Pour la *Médée* de Cherubini, celle qui des trois œuvres présentées au TCE, a suscité le plus de vague dans la critique en raison des partis pris audacieux de Krzysztof Warlikowski,

nous avons affaire à une collaboration beaucoup plus classique entre le metteur en scène et sa scénographe, Malgorzata Szczesniak, avec qui il collabore de longue date. La scénographie s'exerçait là en pleine puissance, comme acteur et moteur de la mise en scène.

- 14 Sur des musiques populaires, durant l'installation des spectateurs, étaient projetés sur toute la hauteur du rideau de fer baissé, des films de famille super 8 (anniversaire, communion, mariage), films d'amateur qui nous renvoyaient, nous, spectateurs, à notre propre passé. En avant-scène, deux enfants en costume gris discutaient sagement, dansaient, attendaient. Quand l'orchestre attaquait Cherubini, donnant soudainement un poids à ces souvenirs, les lestant d'une dimension tragique, le rideau se levait sur une image majestueuse, en rupture avec celles, malhabiles, de la projection. Au centre du plateau, recouvert d'un plancher de couleur acajou, avançait, perpendiculaire au mur de fond, une allée de sable clair. Les côtés latéraux de la scène étaient fermés par des parois moitié en « parpaings », moitié en miroirs. Un troisième pan miroitant barrait la scène longitudinalement aux deux tiers, délimitant un espace postérieur que la lumière par moments révélait, comme une deuxième aire de jeu. Parfois cet écran montait dans les cintres pour agrandir le plateau. Les trois murs s'arrêtaient verticalement en-dessous des limites du cadre de scène, de sorte qu'à partir du premier balcon, le spectateur pouvait percevoir au fond les murs réels du théâtre. Les miroirs, selon l'éclairage, réfléchissaient le public, l'orchestre ou la salle, qu'ils renvoyaient à l'infini. De la sorte, la construction de Szczesniak s'inscrivait dans le lieu théâtral au point de faire corps avec lui. Il y avait là un réel parti pris de scénographe, en phase avec l'espace global de la représentation. Szczesniak agrafait scène et salle, incluant l'un dans l'autre et donnait au public la possibilité de se projeter dans l'espace de la représentation, tout en gardant une distance critique, d'autant que les éléments constituant cette architecture se donnaient à voir sans tricher, dans leur matérialité même : plastique miroitant, métal de la structure et des rails au sol, sable, bois du parquet. Pas de simulacre, d'artefact, la scénographe jouait avec des matériaux concrets, qui s'inscrivaient dans le réel du spectateur davantage que ne le fera jamais n'importe quel châssis peint (d'où le pari impossible du décor de Meese), auquel il est difficile aujourd'hui de porter crédit.
- 15 Sur scène, des chaises pliantes en bois clair permettaient au chœur d'assister au déroulement du drame, dans une logique brechtienne, mais aussi d'évoquer une église lors du mariage de Jason et Dirce. Rien n'était univoque dans ce fonctionnement de la scénographie qui jouait également de contrastes entre l'élégance des matériaux et la brutalité d'inscriptions graffées à la hâte sur les parties basses des murs : « fuck », « casse-toi ». Après la chanson *Oh Carol*, une musique pop insérée dans celle de Cherubini, acte « blasphématoire » qui déclencha l'ire de certains spectateurs, sur une ambiance disco (lumière aux néons violets), le chœur sorti en emportant les chaises, des perches descendaient des cintres pour rayer l'espace de la scène de traits noirs, redoublés par leurs ombres projetées au sol.
- 16 L'éclairage participait grandement à la cohésion du travail de Szczesniak : jouant sur les possibilités de transparences et de reflets offertes par le dispositif, il créait des continuités, des imbrications et des mises en abîme de l'espace de la scène et celui de la salle. Des ombres franches au sol, venant du lointain vers le public, tantôt rapprochaient la scène de la salle, tantôt, par des contrastes appuyés, dessinaient une aire de jeu, la nef d'une église, disloquaient l'agencement de la construction ou la propulsaient dans l'espace du théâtre. À la palette générale du décor et des costumes, beige, grise et

argentée, la lumière apporta ponctuellement des notes stridentes, oranges, jaunes, vertes, violettes, acidulées, qui faisaient éclater et basculer l'architecture dans un monde irréel. Felice Ross effectua un travail de lumière en parfaite adéquation et intelligence avec celui de la scénographe et du metteur en scène.

- 17 Les costumes, également œuvre de Malgorzata Szczesniak, suivaient une même ligne dramaturgique claire. Médée (Nadja Michael) faisait son apparition en sosie d'Amy Winehouse ; petit à petit, elle se défaisait de sa perruque, puis de ses chaussures, de ses bas, de sa robe, jusqu'à se trouver jambes et pieds nus, en petite combinaison noire, dépossédée, déchue ; pour faire son retour en magicienne et préparer le sacrifice de ses enfants, elle se drapait dans un grand tissu bleu roi, virginal¹³ ; et revenait, après l'infanticide et le meurtre de Circé, en tenue d'intérieur négligée, tee-shirt blanc grossier et pantalon de jogging, femme ordinaire d'aujourd'hui, libre et irresponsable, notre contemporaine.
- 18 La scénographie de Szczesniak, le travail de la lumière et celui des costumes, toute la conception visuelle du spectacle appuyait et servait le parti pris premier de Warlikowski, de faire de cette tragédie une histoire actuelle, presque un fait-divers : « je voulais rapprocher cette histoire de nous. [...] Je ne pouvais donc pas parler d'une Médée mythologique¹⁴ ». Le spectateur appartenait au même espace-temps que celui de Médée, en qui il pouvait voir sa semblable. Mais la concrétude, l'ambiguïté et l'ambivalence de la scénographie, le ramenant toujours à sa condition de spectateur, l'empêchaient par ailleurs de perdre sa distance critique pour trop plonger dans l'illusion. Le claquement de porte de Médée, à la fin du spectacle, qui n'est pas sans rappeler celui de la Nora d'Ibsen dans la version de Thomas Ostermeier, signait l'accord de la scénographie et de la mise en scène : Médée sortait sur le proscénium par celle du rideau de fer, doré, du théâtre, abaissé, dans un geste brechtien.
- 19 *Médée, Medea, Médée*. Peinture, sculpture, architecture. À travers ces trois esthétiques se décèlent trois modes de collaborations qui montrent à quel point le travail scénographique peut tenir le premier rôle dans le spectacle vivant. L'opéra, d'un langage plus abstrait que le théâtre, se prête à cette prise de pouvoir esthétique, d'où le nombre de plasticiens qui, aujourd'hui, répondent aux invitations de metteurs en scène tel Pierre Audi, lequel, avant Jonathan Meese, avait fait appel à Jannis Kounellis (pour *Von Heute auf Morgen* d'Arnold Schoenberg en 1995), Karel Appel (pour *Die Zauberflöte* de Mozart en 2006) ou Anish Kapoor (pour *Pelléas et Mélisande* en 2008). De Bill Viola à Pierrick Sorin, en passant par Oleg Kulik ou Miquel Barceló, la liste n'est pas exhaustive.

NOTES

1. Tels sont les « fondamentaux » que le Directeur du TCE, Michel Franck, brandissait comme mots d'ordre de sa politique théâtrale en ce début de saison.
2. Toujours avec Castorf, il réalisa celle des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*, d'après Richard Wagner et Ernst Toller, que l'on put voir au Théâtre national de Chaillot à Paris en janvier 2007.

3. Voir les propos sans retenue de l'artiste dans une interview de Christophe Menager en 2012 : <http://dedicatedigital.com/jonathan-meese/>
4. Ceux de Claudia Schiffer et de Scarlett Johansson, découpés dans des magazines.
5. Ce ne sont certes pas les lingots d'or comme autant de cercueils semés sur le plateau pour signifier l'empire de Créon qui pourraient nous offusquer.
6. L'effet bidimensionnel prédominant, celui-là même qui est à la base de la technique de la photographie, résulte moins du choix de l'appareil photographique comme modèle structurant, que de l'impossibilité pour celui-ci de créer un espace à jouer.
7. Dans la mesure où la photographie s'est calquée sur les principes de représentation du monde en perspective, eux-mêmes à l'origine de la configuration des salles à l'italienne et exploités par elles.
8. Comme, dit le metteur en scène qui travaille régulièrement avec des artistes de renom (<http://www.lamonnaie.be/fr/mymm/article/79/Entretien-Pierre-Audi/>), il le fait à chaque fois.
9. Deuxième contrecoup de cette liberté accordée à l'artiste-scénographe. Par ailleurs, bien qu'Audi se félicite de sa collaboration avec Meese, l'urgence dans laquelle se monte généralement ce genre de productions, d'une part, et les propos du metteur en scène sur sa première collaboration avec Meese, pour un opéra de Wolfgang Rihm, *Dionysos*, au Festival de Salzbourg en 2010, de l'autre, où il rapporte que, « le compositeur ayant livré sa partition avec retard, Meese a conçu un décor sans avoir entendu une note de musique », autorisent à envisager cela (<http://www.lamonnaie.be/fr/mymm/article/79/Entretien-Pierre-Audi/>).
10. Comme elle renvoie à la musique ; par exemple dans cet instant où les danseurs de *Medea*, par leurs postures, semblaient écrire la partition qui se jouait dans le même temps.
11. Ainsi, pour *Körper*, avait-elle réalisé un travail sur l'Holocauste au Musée juif de Berlin, en 1999.
12. Où, dans le cadre de la « Nuit européenne de la Beauté » en 2007, elle présenta « *Dialogues au Musée Pergamon* », cette « Frise Médée », en avant-première de la création de *Medea* au Staatsoper Unter den Linden de Berlin.
13. Le théâtre de Warlikowski est empreint de clins d'œil et d'atteintes plus ou moins fortes à la religion catholique, encore très présente en Pologne (pays d'origine du metteur en scène), et même active au niveau des rouages de l'état.
14. « Krzysztof Warlikowski dans l'intimité du mythe », entretien avec Mehdi Mahdavi, réalisé le 6 décembre 2012, en ligne, Altamusica.com [consulté le 20/07/2016] : <http://www.altamusica.com/entretiens/document.php?action=MoreDocument&DocRef=5063&DossierRef=4643>