L'expérience du tragique dans la mise en scène de *Médée* par Michael Thalheimer : pour une autre appréhension de l'espace et de la narration au théâtre

Florence Baillet

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/7738>

DOI: 10.4000/narratologie.7738

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Electronic reference

Florence Baillet, « L'expérience du tragique dans la mise en scène de *Médée* par Michael Thalheimer : pour une autre appréhension de l'espace et de la narration au théâtre », *Cahiers de Narratologie* [Online], 31 Bis | 2017, Online since 26 June 2017, connection on 05 May 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7738> ; DOI : 10.4000/narratologie.7738

This text was automatically generated on 5 May 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

L'expérience du tragique dans la mise en scène de *Médée* par Michael Thalheimer : pour une autre appréhension de l'espace et de la narration au théâtre

Florence Baillet

- 1 Dans son ouvrage de 2013 intitulé *Tragödie und dramatisches Theater* [Tragédie et théâtre dramatique], le chercheur en études théâtrales Hans-Thies Lehmann propose de reconsidérer la manière dont on définit la tragédie, en ancrant cette dernière avant tout dans « la réalité de [la] performance » scénique : au lieu d'établir les caractéristiques d'un genre et finalement de prendre en compte des conventions littéraires, il s'agirait davantage de cerner une « expérience tragique », indissociablement liée à la dimension performative, « à la voix, aux corps et à l'espace », si bien qu'elle relèverait d'« un théâtre (et non d'un drame) de la tragédie »¹. C'est dans une telle perspective que nous voudrions aborder l'intérêt manifeste pour la tragédie, notamment antique, dont témoignent les scènes germanophones contemporaines, si l'on en juge par la récurrence de sa présence ces dernières années : lors de la saison 2006-2007, le Deutsches Theater berlinois présente ainsi, dans le cadre d'un « projet sur l'Antiquité », les mises en scène à la fois de l'*Orestie* d'Eschyle par Michael Thalheimer, des *Perses* d'Eschyle par Dimitter Gottschef et de *Médée* d'Euripide par Barbara Frey² ; le même Thalheimer monte par la suite, à Francfort-sur-le-Main, tout d'abord *Œdipe / Antigone* de Sophocle, puis *Médée* d'Euripide, dont la première eut lieu le 14 avril 2012 et qui fut reprise ensuite en mai 2013, à l'occasion de l'ouverture du 50^{ème} festival de théâtre berlinois, soulignant une fois de plus l'engouement pour la tragédie antique.
- 2 Nous souhaiterions analyser cette mise en scène de *Médée* à Francfort à la lumière de l'« expérience tragique » décrite par Lehmann : comment s'y manifeste-t-elle et de quelle façon la décrire, y compris dans sa dimension « sensible, pour ainsi dire aveugle et

chargée d'affects »³ ? Pareille conception de la tragédie pourrait éclairer tout particulièrement l'accent mis sur la performance scénique qui caractérise la *Médée* de Thalheimer, faisant alors travailler, voire déplaçant l'opposition entre diégésis et mimésis régulièrement invoquée pour distinguer la « monstration » scénique par rapport à la narration⁴. Que deviennent en effet les moments narratifs, censés être présents dans une tragédie comme *Médée*, au sein d'un spectacle qui semblerait avoir pris le parti de les annihiler, pour favoriser la mise en œuvre du tragique ? Si l'on en croit l'article « narration » du *Lexikon Theatertheorie* [Lexique de théorie du théâtre], dans le cadre du théâtre, la narration pourrait se définir comme

un schéma fondamental qui organise le savoir et l'expérience : il met en relation des événements et des actions pour les transformer en une histoire qui se structure selon des critères de pertinence et de succession temporelle et qui est présentée sous une forme orale, écrite, visuelle, acoustique et/ou gestuelle. Même si l'absence de médiation par le biais de fonctions narratives constitue une norme idéalisée des textes dramatiques [...] depuis l'Antiquité grecque, des éléments de narration se manifestent de différentes manières dans les textes dramatiques et dans les représentations théâtrales : [...] on trouve des éléments narratifs par exemple dans le récit d'exposition au début du drame, dans la parole messagère et dans les récits téichoscopiques⁵.

- 3 Il s'agirait par conséquent de se pencher sur de tels passages, dans la mise en scène de *Médée*, afin d'y observer comment la narration paraît alors s'effacer, sur le plateau du théâtre, ou du moins relever désormais d'un espace « performatif », conduisant à appréhender un élément comme le récit du messager avant tout en sa qualité d'acte narratif.

Récit d'exposition et espace performatif

- 4 Thalheimer met en place, dès l'ouverture de *Médée*, un dispositif scénique fondé avant tout sur la dimension performative. Quand la représentation commence, la scène est plongée dans le noir, les murs du théâtre de Francfort étant laissés à nu, sans décor susceptible de faire référence à un monde particulier, imaginaire ou réel. L'espace s'installe progressivement, à travers les gestes de l'acteur et la perception de ces derniers par le spectateur : l'interprète de la nourrice, Josefin Platt, qui est juchée sur des chaussures à semelles compensées susceptibles de rappeler les cothurnes des acteurs grecs, entre à pas lents, et ce sont d'abord les bruits de ses pas, résonnant dans l'obscurité, qui matérialisent les mouvements de l'actrice, indiquent au public la grande taille de la scène et font advenir de la sorte un espace pourtant dérobé au regard. Les spectateurs sont ainsi confrontés à ce qu'Erika Fischer-Lichte nomme un « espace performatif », lequel serait à distinguer de l'espace ordinaire des sciences et des mathématiques :

L'espace dans lequel a lieu une représentation peut être compris d'une part comme un espace géométrique [...]. Il correspond à un plan donné, a une hauteur, une largeur et une longueur spécifiques, ainsi qu'un volume déterminé ; il est fixe et stable, il reste par conséquent invariable sur une longue durée [...]. L'espace est alors conçu comme une sorte de réceptacle, qui n'est pas affecté, dans ses caractéristiques essentielles, par les événements qui peuvent s'y produire [...]. D'autre part, l'espace dans lequel se déroule une représentation est aussi à appréhender en qualité d'espace performatif. Il offre des possibilités particulières pour la relation entre les acteurs et les spectateurs, pour les mouvements et les perceptions, qu'en outre il organise et structure [...]. Les déplacements de

personnes ou d'objets, la lumière, les sons qui retentissent sont tous susceptibles de le modifier. Il est instable et constamment en train de fluctuer. L'espace d'une représentation naît dans et à travers cet espace performatif⁶.

- 5 Dans sa mise en scène de *Médée*, Thalheimer reprend en fait le principe de la *Black Box*, qui fut en vogue à partir de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, notamment chez les troupes de théâtre indépendantes, les *Freie Gruppen*, puis également dans les théâtres dits « établis » : selon ce modèle, les acteurs et spectateurs s'installent dans l'espace obscur et fermé d'une « boîte noire », qui n'est d'ailleurs pas nécessairement prévue pour accueillir du théâtre, mais que le jeu va justement faire advenir comme tel⁷. Dans la lignée de pareilles expérimentations théâtrales, Thalheimer dépouille l'espace scénique afin d'éviter tout illusionnisme, d'autant plus que le théâtre de Francfort, dans lequel ont lieu les représentations de *Médée*, a hérité, comme la majorité des théâtres des villes, du dispositif de la scène à l'italienne, la *Guckkastenbühne*, qui sépare la scène de la salle par un « quatrième mur ». Thalheimer s'efforce alors de déjouer les présupposés d'une pareille « boîte optique »⁸. Si des metteurs en scène de la génération précédente, tel Frank Castorf, avaient choisi de surcharger le plateau pour y semer le chaos et y opérer la mise en pièces de toute idéologie (notamment lors des années qui suivirent la chute du Mur), le parti pris de Thalheimer, face à un certain épuisement de cette forme de critique, est plutôt de faire le vide et d'ouvrir de la sorte un espace indéterminé, permettant de souligner surtout la dimension performative et par conséquent la possibilité de rejouer toute identité narrative et sociale. La longue entrée en scène de la nourrice lors du prologue de *Médée* montre que l'espace théâtral n'est pas une donnée mais est engendré et modelé tout au long du spectacle, le choix de la boîte noire mettant tout particulièrement en évidence ce processus. La voix de la nourrice expose ensuite l'histoire de Médée en variant les registres, en alternant des cris parfois difficilement compréhensibles et des chuchotements à peine audibles, si bien que la langue s'étrangeise : elle n'est plus nécessairement une parole signifiante, un ensemble de signes transparents, mais elle apparaît dans sa matérialité même. De manière analogue, Médée, qui est interprétée par Constanze Becker, fait son entrée sur la scène en poussant un très long cri, une plainte inarticulée, qui résonne pendant plusieurs minutes. Le texte d'Euripide, dans la traduction de Peter Krumme, qui est repris dans l'ensemble sans grandes modifications au sein de la mise en scène de Thalheimer, subit des coupes à ce moment-là : est supprimé le dialogue existant dans le texte original entre la nourrice et le chœur, lors duquel la nourrice raconte de nouveau à grands traits l'histoire de Médée et la commente, avec l'aide du chœur⁹. Tout se passe comme si le récit d'exposition s'effaçait pour laisser la place au cri, à la douleur et au pathos, au sein d'un espace qui n'a plus rien d'une image scénique cadrée et qui paraît se dégager de toute fonction de re-présentation afin de devenir un « tissu topologique », plastique et physique, pour ainsi dire organique, mettant l'accent sur la dimension sensible¹⁰.
- 6 Le *spatial turn* que peuvent opérer les études théâtrales aujourd'hui, à l'heure où les publications se multiplient sur le sujet¹¹, consisterait par conséquent, ainsi que le suggère Ulrike Haß, non pas simplement en une prise en compte accrue ou une réévaluation du rôle joué par l'espace¹² mais en une véritable révision de l'appréhension de ce dernier et des positionnements théoriques qui en découlent¹³. Il s'agirait d'opérer un renversement ou encore une déhiérarchisation, permettant, au lieu de penser l'espace au théâtre de façon plus ou moins explicite comme un contenant, de souligner au contraire sa dimension pleinement constitutive du jeu théâtral. Dans le spectacle de Thalheimer, même après le prologue de la nourrice et l'entrée de Médée, la scène reste sans ornement

aucun et est caractérisée avant tout par l'espacement entre les acteurs, ainsi qu'entre les acteurs et les spectateurs : tout au long du spectacle, Constanze Becker se trouve exposée à la vue de tous par sa position en hauteur, sur le décrochement d'un mur, si bien qu'elle reste inaccessible, à distance de la salle et du reste du plateau, sur lequel se tiennent tous les autres comédiens. Les corps ne se touchent pas, seul Jason tentera de s'approcher de la paroi sur laquelle se dresse Médée pour lui saisir la main, un bref instant. Dans la mise en scène de Thalheimer, l'espace ne constitue pas un milieu uniforme, servant à abriter un « contenu », y compris au sens d'un ensemble de significations que recèleraient un éventuel décor, les gestes et les mots des acteurs, mais il apparaît plutôt comme un réseau à la fois dynamique et irrégulier de forces et de flux, marqué par des intensités diverses, en l'occurrence par le vide qui se creuse autour de Constanze Becker.

- 7 Or cette « isolation » et cette « exposition » de l'interprète de Médée face au public et au groupe des autres comédiens sont justement constitutives du tragique, si l'on en croit Lehmann :

La confrontation d'un être dans sa visibilité = (sic !) mise en danger, avec un collectif qui le regarde, peut être considérée comme l'élixir de vie de l'expérience tragique [...]. Son corps est irrémédiablement séparé du monde qui l'entoure, du chœur, des autres [...]. Le corps de l'interprète du héros, visible aux yeux de tous et non plus seulement raconté, comme dans le récit du mythe, se tient dans un espace pour ainsi dire vide¹⁴.

- 8 Et le chercheur d'insister sur le caractère « sensible et évident pour la perception » de la dimension tragique, « à travers l'exposition, et l'isolation du protagoniste, lequel est physiquement présent »¹⁵. Le tragique relève en effet selon lui d'une « expérience » de franchissement des limites qui dépasse l'intelligible, se dérobe nécessairement à la seule conceptualisation et n'existe pas, par conséquent, sans sa matérialisation sur le plateau du théâtre, à laquelle participe pleinement un espace conçu comme performatif¹⁶. Le spectacle *Médée* met en évidence, de manière quasi réflexive, la disparition de l'espace contenant, homogène et mesurable, auquel se substituent d'autres modalités spatiales. De fait, dans la mise en scène de Thalheimer, Médée n'a pas de maison ni de palais de l'intérieur duquel, selon le texte d'Euripide, parviendrait sa voix au début de la pièce, mais elle est d'emblée exposée aux yeux de tous, sur l'arête du mur. Ce personnage tragique féminin est en outre présenté de façon récurrente, sur la scène du théâtre de Francfort, comme une figure nomade, ne s'insérant véritablement dans aucun territoire. Elle est l'étrangère, la barbare, qui a quitté les siens et la Colchide, afin de suivre Jason dans son périple, et se retrouve à Corinthe pour être finalement bannie par Créon, dont Jason souhaite désormais épouser la fille. Après ses crimes, après avoir franchi pour ainsi dire toutes les limites, elle s'en va de nouveau. À travers *Médée*, Thalheimer ne s'emploie pas tant à effectuer le démontage des stéréotypes attachés à cette figure maternelle souvent jugée « monstrueuse » qu'il ne crée les conditions de possibilités pour qu'elle s'affranchisse de ces clichés en se forgeant son propre espace, lequel marquerait de la sorte un processus de subjectivation : Médée quitte la scène, à la fin du spectacle, non pas en s'envolant sur un char, comme dans la pièce d'Euripide, ni en restant en hauteur sur l'arête du mur qu'elle a investi pendant toute la durée du spectacle, mais en sortant la tête haute, après être descendue sur le plateau qu'occupaient les autres comédiens. Médée relève en réalité d'un espace qui s'élabore à travers son jeu, alors même que Constanze Becker reste quasiment au même endroit tout au long de la représentation et paraît proposer seulement, en termes quantifiables, comme le note un critique, une « tragédie sur un mètre carré »¹⁷ : lors de ce voyage sur place, il n'y a pas tant un

mouvement mesurable dans l'espace que la création d'un espace autre. Dès son ouverture, le spectacle de Francfort, placé sous le signe de l'« expérience » tragique, opère ainsi un déplacement dans la conception même de la spatialité afin de convoquer un « espace intensif », un « espace d'affects¹⁸ », lequel va de pair avec une insistance manifeste sur la dimension performative, aux dépens du récit d'exposition.

Récit de messenger et acte narratif

- 9 Afin d'observer plus précisément ce que devient alors la narration dans la mise en scène de *Médée* par Thalheimer, il est intéressant de se pencher également sur un récit de messenger, qui, dans la mesure où il est supposé relater sur la scène des événements importants du hors-scène, constitue aussi un moment crucial pour cette question. En principe, si l'on se fie à un ouvrage théorique de référence en matière de théâtre et d'écriture dramatique tel que celui de Manfred Pfister, la figure du messenger, dont le discours relèverait « explicitement » d'une dimension « narrative », aurait avant tout un rôle de transmission d'informations concernant des épisodes de l'action qui ne peuvent avoir lieu directement sous les yeux du spectateur¹⁹. Comme le souligne cependant Elena Vaou dans son article intitulé « Le récit dans les tragédies d'Euripide : étude d'un discours performatif »,

le récit théâtral, au sens strict que lui donne une narratologie qui ne s'intéresse pas à la théâtralité de l'œuvre, devient ainsi un discours anonyme, transparent, objectif, la narration du fameux mythe-pylone aristotélicien de la pièce. [...] le rôle du messenger tragique devient un rôle en marge de l'action, une simple parole transportant de l'histoire²⁰.

- 10 Et Vaou de se demander alors dans quelle mesure on ne court pas, ce faisant, le risque de « limiter le récit du messenger au rôle du commentateur d'un "mythos" et [d']annuler ainsi le principe de tout élément dramaturgique de la tragédie, à savoir la production de pathos par le biais de l'oralité et de la force énergétique du mot »²¹.
- 11 Or il est frappant de constater que, dans la *Médée* d'Euripide présentée à Francfort, Thalheimer remet en question précisément les oppositions entre scènes narrées et scènes jouées. Si l'on se penche sur le récit du messenger qu'effectue l'acteur Viktor Tremmel, lorsqu'il vient relater sur scène le meurtre de Créüse, il n'apparaît aucun changement de registre par rapport aux autres passages de la représentation. Le messenger se tient debout sur le plateau, dos au mur et face aux spectateurs, dans une attitude tout à fait analogue à celle de Médée, quelques mètres au-dessus de lui. Il ne se contente pas de rapporter de manière plus ou moins distanciée, telle une instance narrative, le meurtre de la nouvelle épouse choisie par Jason, mais il rejoue la scène, en l'investissant de la même façon, par les gestes et la voix, que s'il s'agissait d'un rôle à part entière, participant pleinement à l'action : il s'effraie, crie ou encore pleure, comme si la mort qu'il décrit survenait au présent. Plutôt que de renvoyer au hors-scène auquel son récit est supposé faire référence, il met ainsi l'accent sur l'événement se produisant sur la scène elle-même, dans la perspective d'un « espace performatif » : la narration devient avant tout un acte, qui se déroule sous les yeux du public. L'intervention du chœur, commentant ensuite, dans la pièce d'Euripide, le récit du messenger, a été supprimée au sein de la mise en scène de Francfort, si bien que succède à ce dernier la réaction de Médée, qui prend la décision de tuer ses enfants, alors qu'elle témoignait auparavant de ses atermoiements. Or Constanze Becker adopte le même jeu frontal que Viktor Tremmel, afin de prononcer son texte en

direction de la salle, de telle sorte que n'apparaisse aucune solution de continuité : dans le théâtre de Thalheimer, il ne semble pas y avoir de différence véritable entre parole narratrice et performance scénique.

- 12 Dans la mesure où le spectacle de Francfort insiste avant tout sur l'« expérience » tragique, inséparable de la dimension performative, le propos de la représentation n'est en réalité pas tant de raconter le mythe de Médée que de susciter du pathos, ce qui oblige à reconsidérer la manière dont on peut appréhender la narration au sein d'un tel théâtre. Comme le souligne Elena Vaou, le récit du messenger ne serait pas tant à envisager comme « le point “faible” de la tragédie, à savoir l'impossibilité de jouer ce qui est injouable sur scène, supposition qui justifie et explique l'existence du messenger dans plusieurs approches philologiques » : au contraire, « il crée du théâtre au moment même de son énonciation sur scène »²². L'accent ne porte pas sur l'histoire, déjà connue des spectateurs, dont il est fait le récit, mais sur la narration elle-même en sa qualité de pratique et de processus. L'insistance sur la « performance » au théâtre nécessite dès lors, selon Karel Vanhaesenbrouck dans son article « Towards a theatrical narratology » [Vers une narratologie théâtrale], un élargissement ou du moins un déplacement de la façon dont on conçoit la dimension narrative : celle-ci ne serait pas tant à repérer dans les caractéristiques du texte proféré sur la scène que dans l'événement que constitue l'acte de raconter²³. Lors de la mise en scène de Thalheimer, la posture du messenger, qui adresse au public ses propos, contribue d'ailleurs à renforcer pareille appréhension du récit, en privilégiant ce que Hans-Thies Lehmann appelle l'« axe-theatron », c'est-à-dire l'échange entre la scène et la salle, par rapport à « l'axe de communication intra-scénique » (entre les différents protagonistes sur le plateau) et donc en mettant en avant non pas la « fiction » mais la « situation » théâtrale réelle²⁴. Ainsi, loin de représenter une interruption de la performance scénique, le récit du messenger, dans le théâtre de Francfort, met au contraire en relief cette dernière : il en deviendrait même le modèle paradigmatique. Comme le souligne Lehmann,

si parler sur scène revient à agir, toute action humaine revient à témoigner de quelque chose en parlant, à porter témoignage et à transmettre ce témoignage en qualité de messenger, à confirmer le message en écoutant et à le recevoir [...] [si bien qu']on peut dire qu'au théâtre, tout personnage est un messenger, qui porte témoignage de ce qui s'est passé, des faits du monde, de ce qui touche ou concerne les (autres) protagonistes, sans leur intervention ou bien en conséquence de leur action²⁵.

- 13 De fait, dans le spectacle *Médée*, l'ensemble des protagonistes présents sur la scène, y compris le chœur, qui est incarné par une seule actrice, se tourne directement vers le public, sans développer les échanges intrascéniques. Tout se passe comme si chacun des interprètes relatait tour à tour ce qui arrive, en mettant l'accent non pas sur quelque fiction à restituer sur la scène mais sur l'énergie du jeu et les affects qui s'y manifestent.
- 14 L'espace scénique dans lequel évoluent les acteurs est d'ailleurs dénué de profondeur puisqu'il ne s'agit pas de représenter l'histoire de Médée, de manière plus ou moins illusionniste, mais d'en convoquer la dimension tragique, notamment à travers la gestuelle des comédiens. On peut à cet égard rapprocher le dispositif mis en place dans le spectacle *Médée* de la « scène-relief » (*Reliefbühne*), qui fut expérimentée au début du 20^{ème} siècle en Allemagne et se caractérise par une scène beaucoup plus large que profonde, focalisant par conséquent l'attention sur le corps de l'acteur plus que sur un éventuel décor²⁶. La critique théâtrale a pour sa part convoqué le modèle des bas-reliefs afin de

décrire la façon dont les acteurs de *Médée* déploient leur jeu, avec des gestes amples et stylisés, devant le mur gris qui constitue le fond de scène :

chacune des attitudes [de Constanze Becker interprétant Médée] aurait pu être taillée dans la pierre par un sculpteur attentif [...] si bien qu'elle crée de la sorte d'oppressants bas-reliefs²⁷.

- 15 De surcroît, au milieu de la représentation, peu après le bannissement de Médée par Créon, le mur avance vers le devant de la scène, rétrécissant d'autant l'espace de cette dernière et accentuant le dispositif de la « scène-relief ». Le moment concernant la mort des enfants, à la fin du spectacle, est également caractéristique : alors que, selon le texte d'Euripide, les spectateurs entendent la voix des enfants puis le récit que le chœur effectue du meurtre, Thalheimer supprime ce passage narratif du texte et met simplement en scène la souffrance de Médée, se tordant de douleur. L'espace est alors quasiment bidimensionnel puisque sont projetées, sur le mur, des images ou plutôt des icônes figurant différentes saynètes de vie familiale : la gestuelle de Médée, dont le corps, au milieu de ses cheveux épars, se contorsionne en tous sens, évoquant quelque ménade antique, se détache d'autant plus sur ce fond, en formant le seul relief. Lehmann a d'ailleurs qualifié Thalheimer de « chorégraphe de gestes » :

c'est à travers des gestes corporels et non par le biais d'une psychologisation minutieuse que s'articule le propos du spectacle. Dans le jeu, tel que Thalheimer le met en place, nous sommes parfois très près du monde antique²⁸.

- 16 Plutôt que de relater le mythe de Médée, la mise en scène de Thalheimer s'appliquerait en ce sens davantage à varier la gestuelle antique et à mettre en œuvre ce que l'historien de l'art Aby Warburg a pu appeler des « formules du pathos » (*Pathosformeln*), témoignant d'une survivance de la tragédie grecque à partir d'une mémoire avant tout corporelle de cette dernière. Selon l'introduction rédigée en 1929 par Warburg pour son projet *Mnémosyne*, c'est en effet

dans la région des transes orgiaques qu'il faut rechercher la frappe qui a imprimé dans la mémoire les formes expressives des émotions les plus profondes, pour autant qu'elles peuvent se traduire gestuellement, avec une intensité telle que ces engrammes d'une expérience passionnée survivent comme patrimoine [...] gravé dans la mémoire et déterminent exemplairement les contours de la main de l'artiste quand les valeurs suprêmes du langage gestuel cherchent à prendre forme et à paraître au grand jour par la voie de la création artistique²⁹.

- 17 Dans le spectacle présenté à Francfort, les gestes, retraçant de pareilles émotions ritualisées, se feraient ainsi vecteurs de pathos, et la narration, dans la mesure où elle relève d'une dimension performative, nécessiterait dès lors qu'on la pense différemment, peut-être davantage en terme de pratique et d'énergie du récit, à partir de manifestations corporelles et pathiques, afin d'en pointer le caractère d'« expérience tragique », dépassant les limites de l'intelligible.
- 18 L'intérêt pour la tragédie antique ces dernières années, dont témoigne la mise en scène de la *Médée* d'Euripide par Michael Thalheimer, s'accompagne donc d'un déplacement d'accent : dans le cadre des pratiques postdramatiques du théâtre contemporain, c'est avant tout la dimension performative et non la restitution d'un mythe, qui passe au premier plan, y compris lors des moments a priori dévolus à la narration que constituent le prologue inaugural ou encore le récit du messenger. Dans *Médée*, l'ouverture du spectacle, avec l'entrée en scène et le monologue de la nourrice, permet ainsi, en guise d'exposition, l'installation d'un espace performatif, qui n'est pas à concevoir comme un « contenant » de la représentation, mais est suscité par le jeu des comédiens. La narration

serait dès lors à ressaisir elle aussi autrement : au lieu d'interrompre la performance scénique par un récit renvoyant à un hors-scène, elle relèverait d'un acte narratif mettant justement en relief cette même performance. La mise en scène *Médée* de Francfort s'emploie ainsi à faire ressortir le caractère dynamique et processuel de toute narration, en évitant de la sorte d'instaurer de manière stable quelque ordre narratif mais en attirant plutôt l'attention sur la disponibilité des événements se produisant sur la scène. Le tragique chez Thalheimer, dans la mesure où il convoque une situation théâtrale exacerbée et insiste sur la dimension performative de l'espace scénique, pourrait alors constituer un lieu privilégié pour observer l'expérience corporelle qui constitue peut-être une limite de la narration, un dehors constitutif, mais apparaît aussi comme son ombre projetée, se révélant en définitive indissociable de tout récit.

NOTES

1. Hans-Thies Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin, Alexander Verlag, 2013, p. 16, 27, 19 (les citations en allemand sont traduites en français par nos soins, sauf quand le nom d'un traducteur est expressément mentionné).
2. Cette programmation du *Deutsches Theater* a par ailleurs suscité l'intérêt des chercheurs en études théâtrales et donné lieu notamment à la publication suivante : Erika Fischer-Lichte, Matthias Dreyer (dir.), *Antike Tragödie heute. Vorträge und Materialien zum Antiken-Projekt des Deutschen Theaters*, Berlin, Henschel, 2007.
3. Hans-Thies Lehmann, 2013 (note 1), p. 27.
4. L'opposition entre diégésis et mimésis a été introduite par Platon dans *La République*, puis reprise et variée par Aristote dans *La Poétique*. Nous ne revenons pas ici sur l'histoire complexe de ces deux termes, ainsi que de leurs interprétations au cours des siècles, et nous nous contentons de les employer, selon un usage quelque peu simplificateur mais néanmoins en cours depuis le 20^{ème} siècle, pour distinguer deux modes de représentation, narratif et scénique : tandis que la diégésis relèverait d'une présentation indirecte, par la médiation d'un récit, la mimésis désignerait une présentation directe d'un événement, sans médiation. Voir Stephen Halliwell, « Diegesis – Mimesis », mis en ligne le 17 octobre 2012 et révisé le 12 septembre 2013, dans *the living handbook of narratology*, URL : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/diegesis---mimesis>, consulté le 2 février 2015.
5. Doris Kolesch, « Narration », dans *Metzler Lexikon Theatertheorie*, éd. par Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat, Stuttgart, Metzler, 2005, p. 217-220. Ici, p. 217.
6. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2004, p. 187.
7. Jens Roselt, « Raum », dans Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat, 2005 (note 5), p. 260-267. Ici, p. 264.
8. Nous nous appuyons sur les travaux d'Ulrike Haß : « Depuis le milieu du 18^{ème} siècle, les théâtres ont accueilli des dispositifs qui sont jusqu'à aujourd'hui disponibles dans les théâtres des villes comme la *Guckkasten* (la scène en forme de boîte optique). Cet espace théâtral a légué à l'évolution ultérieure du théâtre un héritage très ambivalent, pénétré de présuppositions idéologiques [...]. Pour comprendre l'espace de la scène moderne, nous devons partir de la *Black Box*. Dès que la représentation se joue à l'intérieur, toutes les variations proviennent de cet espace. Assurément, nous pouvons nier la *Guckkasten* comme machine optique et la "vider"

comme disait Einar Schleef, mais la *Black Box* ne disparaît pas pour autant ». Voir Ulrike Haß, « Les espaces sous la lumière des surfaces », dans Jean-Louis Besson (dir.), *Archéologie du théâtre contemporain, Théâtre/Public*, n°206, oct-déc. 2012, p. 14-19. Ici, p. 15.

9. Euripide, *Medeia (Medea)*, traduit du grec en allemand par Peter Krumme, Francfort-sur-le-Main, Verlag der Autoren, 1981.

10. Nous reprenons cette expression à Ulrike Haß, qui tente d'appréhender de la sorte une « "autre" conception » de l'espace au théâtre : « Comment l'ouverture et les "décadrements" des arts scéniques d'aujourd'hui peuvent-ils être pensés comme autant de déploiements d'une "autre" conception de l'espace, toujours inhérente au théâtre ? Comment penser cet espace théâtral, non pas comme un container / réceptacle avec des conditions internes, mais comme un tissu topologique ? ». Voir Ulrike Haß, 2012 (note 8), p. 15.

11. Les recherches sur l'espace, même quand elles ne sont pas le fait de chercheurs en études théâtrales, se réfèrent d'ailleurs bien souvent au théâtre, dans le cadre du *spatial turn*, en le considérant comme un lieu d'observation privilégié de pareils questionnements contemporains sur l'espace, d'où l'intérêt de se ressaisir de ces derniers dans le cadre des études théâtrales. Voir Jörg Dünne, Kristen Krämmer, Sabine Friedrich (dir.), *Theatralität und Räumlichkeit – Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009.

12. On rappellera que Max Herrmann, qui amorça la constitution des études théâtrales en discipline à part entière dans l'espace germanophone et fonda notamment en 1923, à Berlin, le premier institut d'études théâtrales, partait déjà de l'espace pour définir le théâtre, mais sans interroger peut-être encore véritablement son identification à un réceptacle supposé accueillir le jeu des acteurs : « L'art de la scène est un art de l'espace [...]. Dans le cadre de l'art théâtral, il ne s'agit pas de représenter l'espace mais de présenter des êtres humains en mouvement dans l'espace théâtral. Cet espace n'est cependant jamais ou en tout cas que très peu identique à l'espace réel, qui existe sur la scène ». Voir Max Herrmann, « Das theatralische Raumerlebnis », dans *Beilageheft : Vierter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, n° 25, octobre 1930, p. 152-163. Ici, p. 153.

13. Ulrike Haß, 2012 (note 8), p. 14, 15.

14. Hans-Thies Lehmann, 2013 (note 1), p. 168, 171.

15. *Ibid.*, p. 171.

16. *Ibid.*, p. 27, 146, 178. Selon Lehmann, « l'expérience tragique [...] remet en question, par le biais de la déstabilisation, de l'effroi, [...] l'intelligibilité culturelle telle qu'elle nous est donnée. L'expérience tragique consiste à se trouver exposé à la provocation que constitue la perception d'une transgression ». Voir *Ibid.*, p. 178.

17. Roland Müller, « Die Ein-Quadrat-Meter-Tragödie », dans *Die Zeit*, 19 avril 2012.

18. Nous renvoyons à cet égard à la distinction entre « espace lisse » et « espace strié » proposée par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* : « L'espace lisse [...] est un espace d'affects, plus que de propriétés. C'est une perception *haptique*, plutôt qu'optique. Alors que dans le strié les formes organisent une matière, dans le lisse des matériaux signalent des forces ou leur servent de symptômes. C'est un espace intensif, plutôt qu'extensif, de distances et non pas de mesures [...]. [Les nomades] sont nomades à force de ne pas bouger, de ne pas migrer, de tenir un espace lisse qu'ils refusent de quitter, et qu'ils ne quittent que pour conquérir et mourir. Voyager sur place, c'est le nom de toutes les intensités [...] ». Voir Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 598 et p. 602.

19. Manfred Pfister, *Das Drama*, Munich, Wilhelm Fink, 2001¹¹, p. 281.

20. Elena Vaou, « Le récit dans les tragédies d'Euripide : étude d'un discours performatif », dans : Hélène Baby, Odile Gannier (dir.), *Le Récit au théâtre (1) : de l'Antiquité à la modernité, Loxias*, n° 12, mis en ligne le 21 février 2006, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=918>, consulté le 2 février 2015.

21. *Ibid.* Il est à noter qu'Elena Vaou, dans la lignée de Florence Dupont, s'emploie de la sorte à critiquer la manière dont serait appréhendée la tragédie grecque depuis Aristote, à savoir la lecture trop « aristotélicienne » qui en serait faite et ne correspondrait pas à la réalité historique du théâtre antique, en particulier à sa dimension rituelle et performative. Voir Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007 ; Florence Dupont, « Théâtres antiques (grecs et romains) : théâtres pré-dramatiques ? (Médée d'Euripide) », dans Gérard Thiériot (dir.), *Le Théâtre postdramatique – Vers un chaos fécond ?*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2013, p. 13-27. De notre côté, nous n'aborderons pas le débat sur la réception de la tragédie grecque, comparée aux éléments dont on dispose concernant sa réalité historique, ce qui ferait éclater le cadre de la présente contribution. Nous soulignons cependant les convergences entre la mise en scène de la Médée d'Euripide, telle que la propose Thalheimer, et les évolutions récentes de la recherche au sujet de la tragédie grecque.

22. Elena Vaou, 2006 (note 19).

23. Karel Vanhaesenbrouck, « Towards a theatrical narratology », dans : *Image & Narrative*, n°9, octobre 2004. URL : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/performance/vanhaesebrouck.htm>, consulté le 2 février 2015. Au sujet d'une redéfinition de la narration dans le cadre de la performance théâtrale, on lira également : Nina Tecklenburg, *Performing Stories : Erzählen in Theater und Performance*, Bielefeld, transcript, 2014.

24. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Pierre-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 205-206. Lehmann précise en outre que « les différents modes de monologue, l'apostrophe du public et la performance solo ont en commun le recul de l'axe intra-scénique au profit de l'axe-theatron » : « la langue de l'acteur est au préalable accentuée comme adresse au public [...], l'expressivité de son discours relève davantage de la dimension "émotive" de la langue de l'acteur que de l'expression émotionnelle du personnage fictif qu'il incarne ». Voir *Ibid.*, p. 205. Au sujet de l'analyse du récit de messenger dans le théâtre contemporain dit « postdramatique », nous renvoyons à la thèse d'Aline Vennemann (à l'exemple de *Rechnitz* de Jelinek) : Aline Vennemann, *Architectures et architextures de la mémoire – Le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011)*, thèse en cotutelle Université Rennes 2 et Freie Universität Berlin (études germaniques et études théâtrales), soutenue le 2 décembre 2013 à l'Université de Rennes 2, 2 volumes, ici vol. 1, p. 259 et suivantes.

25. Hans-Thies Lehmann, « Prä-dramatische und postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-performance », dans Doris Kolesch, Jenny Schrödl (dir.), *Kunst-Stimmen, Recherchen 21*, Berlin, Theater der Zeit, 2004, p. 40-66. Ici, p. 49.

26. En 1905, le réformateur du théâtre que fut Georg Fuchs décrivait ainsi la « scène-relief », mise en œuvre à Munich, dans le *Künstler-Theater* inauguré en 1908 : « L'ensemble de l'installation scénique n'a que peu de profondeur par rapport à la largeur (6 sur 10 environ). Nous ne voulons pas de scène à l'italienne, pas de panorama, mais un agencement de l'espace qui est propice aux corps humains en mouvement, les rassemble en une unité rythmique et favorise dans le même temps le déplacement des ondes sonores en direction du public. Ce n'est pas le tableau fondé sur la perspective, sur la profondeur, qui donne la mesure, mais la platitude de la scène-relief ». Voir Georg Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1905, p. 47. On peut souligner l'intérêt manifeste de Thalheimer pour cette période du tournant du siècle, si l'on en juge par les pièces qu'il choisit de monter (comme *Lulu* de Frank Wedekind en 2004).

27. Roland Müller, 2012 (note 17). À propos de la « scène-relief » du début du 20^{ème} siècle, Christopher Balme note également que « l'effet esthétique visé est celui d'un bas-relief antique, dont les personnages en relief se détachent du fond ». Cf. Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin, Erich Schmidt, 2014⁵, p. 159.

28. Hans-Thies Lehmann parle plus particulièrement ici de la mise en scène de l'*Orestie* par Michael Thalheimer en 2006, mais ses propos pourraient sans doute s'appliquer également à la Médée de Francfort. Voir Hans-Thies Lehmann, « Michael Thalheimer, Gestenchoreograph », dans

Marion Tiedtke et Philipp Schulte (dir.), *Die Kunst der Bühne – Positionen des zeitgenössischen Theaters*, Berlin, Theater der Zeit, p. 95.

29. Aby Warburg, « Einleitung zum Mnemosyne-Atlas », dans Ilsebill Barta-Fliedl (éd.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzbourg – Vienne, Residenz Verlag, 1992, p. 171, cité dans Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 240-241. Il s'agit, pour cette citation, de la traduction de Pierre Rusch parue dans le n°9 de *Trafic* en 1994, p. 39-40. On notera que les « formules du pathos » ont déjà été convoquées par la chercheuse Gabriele Brandstetter au sujet de la danse moderne et contemporaine. Voir Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2000.

ABSTRACTS

La mise en scène de *Médée* d'Euripide que propose Michael Thalheimer au théâtre de Francfort/Main (Schauspiel Frankfurt) en 2012 et qui participe d'un intérêt manifeste des scènes germanophones contemporaines pour la tragédie grecque, ancre le tragique dans la performance scénique : elle ne cherche pas tant à relater l'histoire mythique de Médée qu'à insister sur l'expérience tragique, ainsi que sur les manifestations corporelles et pathiques de cette dernière. Le spectacle s'efforce de fait de mettre en place un « espace performatif » (selon la formule d'Erika Fischer-Lichte), où tout récit est alors avant tout envisagé comme un acte narratif. Pareil travail artistique conduit par conséquent à revisiter l'appréhension de l'espace et de la narration au théâtre, ce à quoi souhaite s'atteler le présent article, en se penchant en particulier, dans la mise en scène de *Médée*, sur ce qu'y deviennent le récit d'exposition et le récit de messenger.

In Michael Thalheimers Inszenierung der *Medea* des Euripides, deren Premiere 2012 am Schauspiel Frankfurt stattgefunden hat und die vom aktuellen Interesse der deutschsprachigen Bühnen an der griechischen Tragödie zeugt, wird das Tragische in der szenischen Performanz verankert. Thalheimers Arbeit bildet ja keinen Versuch, die mythische Geschichte der Medea noch einmal wiederzugeben : Sie legt vielmehr den Akzent auf die tragische Erfahrung sowie auf deren körperliche und pathische Ausdrücke. Durch die Aufführung entsteht ein « performativer Raum » (Erika Fischer-Lichte), wo jede Erzählung vor allem als Erzählakt betrachtet wird. Eine solche künstlerische Arbeit ermöglicht es also, übliche Auffassungen des Raums und der Narration im Hinblick auf das Theater infrage zu stellen. Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, in dieser Perspektive Thalheimers *Medea*-Inszenierung zu analysieren, wobei insbesondere die Expositionserzählung und der Botenbericht fokussiert werden.

INDEX

Geographical index: Allemagne

Chronological index: XXIème siècle

Mots-clés: théâtre, tragique, performativité, espace, narration

AUTHOR

FLORENCE BAILLET

Florence Baillet est Professeur en études germaniques à l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle et membre du CEREQ (EA 4223). Elle travaille sur les écritures dramatiques et les pratiques scéniques dans l'espace germanophone. Derniers ouvrages : - en nom propre, *Le Regard interrogé* - *Lulu ou la chair du théâtre*, Paris, Champion, 2013 ; - direction, *Einar Schleef par-delà le théâtre* - *Mise en scène, écriture, peinture, photographie*, Rennes, PUR, 2016.