



Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

4 | Automne 2016
Médée à l'opéra

La femme aux trois visages : plasticité de la figure théâtrale de Médée

Zoé Schweitzer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1281>

DOI : [10.4000/skenographie.1281](https://doi.org/10.4000/skenographie.1281)

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 21-32

ISBN : 978-2-84867-584-8

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Zoé Schweitzer, « La femme aux trois visages : plasticité de la figure théâtrale de Médée », *Sken&graphie* [En ligne], 4 | Automne 2016, mis en ligne le 05 juillet 2017, consulté le 20 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1281> ; DOI : [10.4000/skenographie.1281](https://doi.org/10.4000/skenographie.1281)

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Presses universitaires de Franche-Comté

La femme aux trois visages : plasticité de la figure théâtrale de Médée

Zoé Schweitzer

- 1 Longtemps, la femme a été déterminée comme fille ou sœur, comme épouse ou bien mère de tel ou tel homme ; définie par son lignage et ses parentés, elle n'existe que par, et au travers, des relations. Or toutes ces identités, qui traduisent l'idéologie qu'elles mettent en œuvre, sont menacées, sinon détruites par la Corinthienne Médée, meurtrière des hommes de sa famille et destructrice des liens du sang. Il serait erroné de croire que cette approche de couleur sociologique qui indique ce qu'ont de polémique les actions du personnage et qui invite à s'interroger sur leur potentialité subversive au regard des normes est anachronique, ou, pire, relève d'un placage interprétatif intempestif. Cette réflexion, qu'aujourd'hui on rapprocherait des études de genre, se déploie dans les ouvrages de mythographie ou les essais sur les femmes. Les uns et les autres s'interrogent sur ces forfaits qui mettent à mal plusieurs *a priori* philosophiques, médicaux ou idéologiques.

Médée, héroïne tragique, héroïne de fiction

- 2 Afin de cerner la spécificité de ce mythe et de comprendre l'originalité du travail des dramaturges, il est important de rappeler que les deux tragédies antiques, matériau largement exploité par les œuvres scéniques modernes (XVI^e-XXI^e siècles), sont déjà les actualisations d'un substrat mythologique, qu'elles ont modifié en profondeur.
- 3 Euripide a inventé de dénouer l'épisode corinthien par l'infanticide, alors que dans les versions antérieures les Corinthiens vengeaient la mort de leur roi et de sa fille en assassinant les enfants de la coupable. Il compose un personnage féminin victime de la cruauté masculine et de la tyrannie phalocrate, d'un Jason ambitieux et d'un Créon abusif, déchiré entre la légitime colère d'une épouse bafouée et l'affection d'une mère dévouée. Certes Médée tue ses enfants pour faire souffrir le traître, mais elle ne se résout

à ce crime inimaginable qu'après une délibération pathétique qui montre le triomphe du *thymos* sur les *bouleumata*¹. C'est à la faveur d'une invention scénique que le personnage conquiert sa fortune mythologique qui trouve, logiquement, son expansion dans les arts de la scène qui l'ont fait naître. Médée montre ainsi tout le bénéfice d'une approche en termes de mythopoétique, seule à même d'expliquer à la fois l'émergence d'un personnage atypique et son succès variable selon les genres.

- 4 Après l'invention du crime par Euripide, c'est à Sénèque qu'il revient d'en imaginer la représentation la plus surprenante, et pour tout dire, la plus radicale et la plus brutale : Médée tue ses enfants sur scène, le premier aux yeux d'un spectateur sidéré, le second sous le regard conjugué du père qui implore un châtement bref après avoir échoué à épargner son fils. Si la pièce latine frappe les spectateurs, cela tient en particulier à la force incantatoire de ses propos dont la violence s'exprime sans mesure. Outre le char ailé dont la vision s'impose au dénouement, le traitement de la magie et de l'infanticide font de *Médée* une tragédie spectaculaire. Sénèque a adapté le sujet et son personnage principal au goût des spectateurs romains contemporains ; l'Antiquité déjà n'est pas avare de modifications motivées par le goût du public.
- 5 Dans ces deux tragédies antiques, où l'amour maternel est défait et où l'épouse a triomphé de la mère, les poètes ont rivalisé d'inventivité dramatique et dramaturgique afin de composer un personnage terrifiant et néanmoins séduisant, scandaleux, fantasmagique peut-être, dont les forfaits soient à la fois motivés et insoutenables.
- 6 La notion de plasticité, si souvent galvaudée, trouve avec Médée une illustration exemplaire. Le personnage mythologique est par nature malléable et mobile ; si Médée s'avère spécifiquement plastique c'est qu'elle est tributaire des normes de l'époque qui la représente et se trouve infléchie, modifiée, informée au gré des idées qui régissent la conception du public et du dramaturge, notamment en matière de rôle des femmes. Comme elle menace l'identité traditionnelle de la femme, chaque époque se trouve comme assignée à réfléchir à ses propres schémas identificatoires avec ce personnage problématique dont la représentation est comme un révélateur des idées de son temps dans ces domaines idéologiques que l'action de Médée bouleverse, voire met en péril. Représenter Médée, c'est faire l'expérience de l'adaptabilité du personnage nécessaire à sa réception. Si l'adaptabilité, au sens des modifications apportées au caractère ou aux actions du personnage, est un gage de sa pérennité sur la scène européenne, la plasticité de l'héroïne et du sujet du point de vue générique explique aussi son succès car des genres nouveaux et des artistes modernes peuvent se les approprier, sans être gênés par l'ancienneté du personnage et sa représentation tragique antique. La plasticité de Médée est donc double, à la fois sur le terrain du caractère et de l'intrigue et sur celui des formes artistiques.
- 7 Les réécritures peuvent être analysées en fonction du portrait qu'elles donnent de Médée parmi les trois visages qui dominent de la Renaissance à l'époque contemporaine : la magicienne, la femme et la barbare ; chacun est présent avec une importance relative selon l'œuvre et l'époque, ce qui n'exclut pas qu'il soit mêlé d'un autre.

« Connaissez tout ce que je suis » (V, 4) : la magicienne toute puissante de la tragédie lyrique de Charpentier et Corneille (1694)

- 8 Avec l'élaboration des règles et normes classiques, l'histoire de cette femme criminelle devient impropre à la scène tragique² : la violence des actions, un dénouement spectaculaire qui consacre la fuite de la criminelle impunie sont quelques-uns des éléments qui contribuent au déficit de vraisemblance et de bienséances de l'aventure corinthienne. Elle réapparaît sur la scène lyrique pour les mêmes raisons : ce personnage de magicienne jalouse qui accomplit des sortilèges extraordinaires sied à un genre qui se construit comme le symétrique inversé de la tragédie parlée. Le personnage de Médée est non seulement un personnage archétypal de ce genre en Italie et en France, mais contribue à son élaboration³.
- 9 Dans ces œuvres lyriques, plutôt qu'une barbare intrépide ou inhumaine, Médée est une femme passionnée, plutôt qu'une criminelle une amoureuse : l'intrigue se dote d'une couleur galante et la cruauté est largement évacuée, notamment avec l'éviction du plaisir intense que procure la vengeance, à la différence notamment des œuvres antiques. Surtout, la magie est développée pour devenir l'un des traits dominants du personnage et l'un des ressorts du plaisir des spectateurs. En ce sens Thomas Corneille renoue avec Sénèque et s'inscrit dans la continuité du Corneille baroque de *Médée*, mais délaisse la tradition théâtrale classique qui s'illustre l'année d'après, en 1694, dans la version tragique que donne de ce sujet le racinien Longepierre. Cette magie favorise et justifie des effets spectaculaires ambitieux, dépourvus de prétention à une quelconque illusion fictionnelle. De brusques changements de décor aboutissent à de véritables tableaux vivants qui sont propices à des duos ou à des trios lyriques particulièrement virtuoses. La fin de l'acte III de la *Médée* de Thomas Corneille offre une illustration très réussie des possibilités de ce vraisemblable extraordinaire : la préparation du poison qui exterminera Créuse justifie qu'apparaissent une troupe de démons et des allégories de la Vengeance et de la Jalousie, tandis que Médée mêle des objets étranges et des herbes rares dans un chaudron. La scène toute entière est comme ensorcelée ; c'est un monde de sons inouïs et d'objets invisibles qui est offert aux spectateurs.
- 10 Le décor imaginé par l'artiste Jonathan Meese dans la version présentée au Théâtre des Champs-Élysées fait la part belle à cette préparation, tout en soulignant ce que peut avoir de plaisant, pour nous modernes, cette confiance dans les pouvoirs de la magie. Comme un magicien, le scénographe transforme les matières : il joue de la proximité entre poisons et potions, chaudrons et casseroles grâce à un décor qui évoque une immense cuisine dans laquelle règne une magicienne devenue maîtresse-queue. L'art terrible de la magie est métamorphosé ici en art culinaire. Le spectaculaire est déplacé sur un terrain strictement esthétique : la disproportion des accessoires culinaires, les couleurs éclatantes du décor, voire criardes, frappent le regard. Ce jeu de défamiliarisation peut être envisagé comme une solution pour retrouver le vraisemblable extraordinaire de la tragédie lyrique. Toutefois cette magie n'est pas seulement fictionnalisée et distanciée, comme elle l'était déjà dans la tragédie lyrique, elle est aussi, par le déplacement dans le champ domestique, caricaturée et risible, si bien que la scène d'enchantement ne saurait susciter le moindre effroi.

- 11 Le traitement de cette scène laisse penser que l'interprétation du double régicide de Médée est résolument dépolitisée et que l'opéra est conçu comme un divertissement plaisant sans ambiguïté. Toute criminelle que soit l'héroïne de Corneille et Charpentier, elle n'est pas véritablement tragique dans cette œuvre qui privilégie le spectaculaire et la virtuosité des effets scéniques et vocaux.

« Mère dénaturée » et « épouse bafouée » : Médée en femme outragée dans l'opéra de Cherubini et Hoffman (1797)

- 12 Pour le livret de la *Médée* mise en musique par Cherubini, créée en 1797, le librettiste Hoffman s'inscrit dans la double filiation d'Euripide et de Sénèque. Il emprunte au Grec une Corinthienne victime d'un pouvoir abusif, tiraillée entre son amour de mère et sa colère d'épouse, mais puise chez le Latin la force incantatoire et la joie cruelle de son héroïne. Le librettiste explore avec ce personnage les contradictions qui peuvent apparaître entre les différentes identités de la femme, en particulier entre l'épouse et la mère, lorsqu'elle se trouve dans une situation singulière et inhabituelle qui fait vaciller un équilibre supposé inné et intangible. La transformation du banal en extraordinaire, à la faveur notamment du personnage très puissant et imprévisible de Médée, permet la progression de l'intrigue tragique qui exploite les dissonances entre les caractères et entre les situations.
- 13 Ouvrir l'opéra sur la vision de Nérès, princesse de Corinthe, inquiète d'épouser un homme qui trahit sa femme, et affligée des réactions de l'épouse délaissée est assurément une trouvaille originale du librettiste. Elle permet de créer un contre-point dramatique et lyrique à Médée, qui régnait sans partage dans les œuvres lyriques antérieures ; cette inquiétude mêlée d'empathie confère au personnage de la rivale une chaleur nouvelle, qui contribue à marginaliser l'héroïne. Cette invention du librettiste met aussi en lumière le motif de la trahison conjugale, placée désormais au centre de l'histoire, l'aventure corinthienne se trouve du côté du drame conjugal. Les appréhensions de la jeune princesse colorent également la suite des événements : la violence des crimes et le dénouement sanglant ne s'expliquent pas seulement par la personnalité exceptionnelle des protagonistes, mais aussi par la nature des événements et leurs conséquences inhérentes. Est-ce à dire que les malheurs des personnages mythologiques ne diffèrent pas de ceux de l'humanité commune ou bien, à l'inverse, que les héros de la scène sont foncièrement analogues aux spectateurs ? Quoi qu'il en soit, tout est fait pour éviter une solution de continuité dramatique entre la scène et la salle dans cet opéra qui invite à une réflexion sur les passions.
- 14 Une même richesse interprétative se trouve au cœur de la longue scène de délibération de Médée à l'acte III et permet de renouveler avec succès cette scène attendue. La mère éplorée se déplace d'un enfant à l'autre au gré de ses hésitations, tantôt haï, tantôt adoré, avec un pathétique qui va *crescendo* jusqu'à la résolution funeste. Le librettiste reprend ici l'une des scènes les plus efficaces et les plus célèbres de la tragédie d'Euripide, où Médée délibère de l'infanticide après avoir exhorté ses jeunes fils dont elle ne supporte plus la vue à rentrer dans la maison, mais pour proposer une interprétation sensiblement différente de l'héroïne et de son geste scandaleux. Les hésitations sont amplifiées pour donner au personnage une profondeur psychologique supplémentaire, qui est plus

conforme à l'époque, et peindre cette mère criminelle sous un jour pleinement pathétique. Médée peut ainsi être à la fois mère et infanticide, condition *sine qua non* de son acceptabilité pour des spectateurs des Lumières pour qui la femme est d'abord une mère.

- 15 En décidant de changer les récitatifs – ce qui a pu surprendre les pieux amateurs de Cherubini et Hoffman –, Krzysztof Warlikowski et Christian Longchamp s'inscrivent dans la continuité du librettiste, qui lui-même réécrit Euripide, et s'avèrent finalement fidèles à l'esprit du mythe antique qui n'a cessé d'être modifié, aménagé au gré des reprises qui sont autant de réactualisations. Défendre Médée, c'est éprouver la nécessité d'adapter le personnage à son époque, sous peine de le discréditer. La fidélité n'est pas la reproduction et l'imitation n'est pas la copie.
- 16 Les modifications apportées au livret éclairent leur interprétation de l'œuvre, tout en révélant ce qui les intéresse dans cette version spécifique, créée en 1797, du mythe de Médée. Lorsque débute l'opéra, c'est une femme superbe, dans tous les sens du terme, une icône de la modernité. Elle rappelle la sulfureuse chanteuse Amy Winehouse par son maquillage et sa coiffure ostentatoires, sa robe noire moulante, ses tatouages ou son addiction à l'alcool, puis ces signes disparaissent pour laisser place à une femme commune, si l'on peut dire : son dénuement, ses postures et ses gestes évoquent la douleur féminine telle qu'elle est représentée dans toute une tradition dont on trouve trace déjà dans les tableaux renaissants. Les vidéos qui montrent une succession de vies féminines marquées par les mêmes étapes rituelles – séduction, mariage, naissance et éducation des enfants – contribuent également à inscrire Médée dans un universel féminin.
- 17 Si l'héroïne est contemporanisée, à la faveur notamment du décor, l'interprétation n'est cependant pas une actualisation, au sens où le metteur en scène traiterait Médée comme une femme de notre époque, opération à la fois d'embourgeoisement et de banalisation de l'héroïne antique. Deux raisons, au moins, à cela : la musique de Cherubini et le traitement de l'infanticide. Cherubini confère à la soprane un rôle écrasant, par sa présence continue sur scène et la difficulté de la partition. Sa musique, aux couleurs vives et fortes, vise à susciter des émotions intenses qui parviennent aux spectateurs grâce à l'interprétation des chanteurs, exaltés par la mise en scène qui leur confère une dignité tragique et majestueuse. La mort des enfants n'est en rien édulcorée par K. Warlikowski : la criminelle est maculée de sang, sa tunique en est inondée tandis qu'elle brandit le poignard sanglant, dans ce qui semble un hommage à ce parangon de violence qu'est la *Médée* de Sénèque qui imaginait de fouiller ses entrailles d'un glaive pour en extraire un éventuel fœtus. Renouer avec l'antique permet à l'interprétation de K. Warlikowski d'exhaler la force et la modernité de cet opéra, qui est, paradoxalement, une œuvre à la fois patrimoniale, fameuse et méconnue.

« Moi ta chienne ta putain moi » : la matière de l'héroïne dans *Médée-matériau* de Heiner Müller (1982)

4

- 18 Chez Heiner Müller, la tragédie prend la forme d'un texte de moins de dix pages, qui débute par un bref échange entre les deux époux séparés pour laisser ensuite à Médée la parole jusqu'à l'accomplissement de ses crimes. Jason revient une fois que tout est

accompli, profère le nom de la criminelle, qui répond seulement : « Nourrice Connais-tu cet homme⁵ ? ». L'héroïne à la mémoire hypertrophiée, qui énumérait les nombreuses actions accomplies pour l'époux oublieux, est désormais amnésique.

- 19 Tout en écrivant une version très originale de l'histoire de Médée, tant par sa brièveté et sa forme quasiment monologuée, que par l'orientation politique manifeste du personnage, Heiner Müller emprunte aux deux sources antiques. La Grèce civilisatrice dont se vantait le Jason d'Euripide s'apparente ici à une puissance colonisatrice dont Médée dénonce le rôle destructeur lorsqu'elle évoque « les bottes de [s]a troupe »⁶. Ces critiques politiques sont reprises et amplifiées par Médée qui, dans un renversement ironique, se définit comme « barbare⁷ » pour mieux dénoncer la véritable barbarie que lui imposent Corinthe et la Grèce. Créon a certes disparu du discours, mais cette éviction semble finalement superficielle, permettant à Médée de concentrer ses attaques contre un Jason représentatif d'une pratique politique et d'une conception du monde fondées sur la violence et la trahison. Si les crimes de Médée visent comme dans les versions antiques à réparer l'offense, l'infanticide se voit doté en plus d'une signification tout à fait originale. Il ne s'agit pas de retrouver une virginité perdue, comme chez Sénèque, mais de réintégrer ses corps un temps séparés, comme si le crime était fusion des corps – « Réintégrez mon corps vous entrailles ». L'infanticide est un geste qui « déchir[e] l'humanité en deux » et laisse la mère anéantie, « dans le vide du milieu » redéfinie en un « Moi » qui n'est « ni femme ni homme »⁸. Et pourtant cette Médée est encore mère, encore épouse, encore sous le coup de l'égarément, lorsqu'elle injurie ses fils innocents et néanmoins coupables pour et par leur père.
- 20 L'efficacité du texte de Müller tient notamment à cette Médée qui est à la fois sur le modèle antique et foncièrement nouvelle. Le personnage dessine une trajectoire qui va du rappel obstiné du passé, dont elle est dépositaire, à une négation de la temporalité, c'est-à-dire finalement une manière d'incarner le mythe conçu comme présence et parole vive.
- 21 Dans la version mise en musique par Pascal Dusapin (création en 1992) et chorégraphiée par Sasha Waltz (création en 2007), seule Médée chante ; les répliques de Jason et de la nourrice sont entendues en voix *off*. Ainsi l'héroïne lyrique règne, conviant les spectateurs à une représentation qui est tout à la fois intime, grâce au chant de la barbare explorée, que relayait quatre « voix », et spectaculaire, grâce à une chorégraphie très vigoureuse et construite. Le ballet commence de manière majestueuse par la vision de plusieurs panneaux du grand autel de Pergame (la frise, conservée au musée du Pergamon à Berlin, représente une gigantomachie) qui se met en mouvement progressivement selon un jeu d'illusion entre sculpture, cinéma et corps réels. En renouant avec l'antique, Sasha Waltz retrouve le geste initial d'Heiner Müller et le prolonge sous les yeux des spectateurs : Médée chante, les géants marmoréens s'animent, comme l'Antiquité renaît sous nos yeux et à nos oreilles.
- 22 La scénographie et la chorégraphie réussissent à restituer la dimension tragique de l'épisode par le traitement des morts qui jalonnent l'épisode, non seulement les deux enfants, mais aussi Créuse. Il ne s'agit pas d'inventer un quelconque artifice spectaculaire pour figurer le feu magique qui embrase la princesse ; le metteur en scène a imaginé une solution très simple et visible : la mort se répand au fur et à mesure que se brisent les perles du lourd collier de Médée qu'a revêtu la jeune femme. Le poison se répand au rythme des perles brisées dans la danse, le mouvement du corps devient celui de la mort triomphante et la vierge tombe lorsqu'est entièrement rougie la robe, linceul inattendu. Le sang, banni de la scène classique, est répandu dans cette mort lente, intensément

pathétique. En parvenant à faire du meurtre de Créuse un événement tragique et bouleversant, sans pour autant désintéresser de Médée, la chorégraphe réussit ce que Pierre Corneille disait avoir échoué à faire⁹. Il est piquant d'observer que d'une réécriture l'autre, d'une mise en scène l'autre, il existe ainsi comme un dialogue discontinu entre les versions théâtrales du mythe.

- 23 Les éléments très contemporains imaginés par Müller permettent, à mon sens, de renouer avec la violence première, scandaleuse, de la figure antique. C'est dans la tension entre des univers culturels, qui redouble la tension entre Grèce et Colchide et entre hommes et femmes, que le texte et le personnage trouvent leur efficacité dramatique. À l'opposé d'un affadissement ou d'une dégradation, la transformation vivifie le mythe pour lui permettre de rester fidèle à lui-même, parole vive en écho à un monde complexe.
- 24 Ce qui ne peut manquer de frapper le lecteur, et *a fortiori* le spectateur, c'est qu'en dépit des changements de visage, Médée est affirmation d'un je tout-puissant, supérieure à ses adversaires, dont la force réside en son seul pouvoir. Et là se trouve le bénéfice, et la gageure, pour la comédienne ou la cantatrice, comme si le rôle de Médée était d'une certaine façon un paradigme dramatique, à la fois parce que le personnage procède à la manière d'une metteuse en scène qui serait aussi actrice et spectatrice de son œuvre, et parce que le talent de l'interprète rejaillit sur l'œuvre toute entière. Maria Callas¹⁰ comme Lorraine Hunt¹¹ en témoignent. Médée, actrice en son miroir ? C'est là l'un des autres traits récurrents du personnage que la présence des commentaires et des interprétations, si bien que la réflexivité paraît inhérente au rôle, et ce indépendamment de l'époque des œuvres¹². On comprend ainsi que la plasticité du caractère se décline en une plasticité générique (tragédie, opéra, monologue) dont elle est, me semble-t-il, indissociable car l'évolution du caractère épouse la recherche des formes.
- 25 Médée n'est pas seulement cette magicienne jalouse, cette barbare antique ou cette mère cruelle, mais une figure archaïque et familière, antique et contemporaine tout à la fois, c'est-à-dire précisément un mythe, donc une parole vive qui répond pour nous aux questions de ce temps. Représenter *Médée* est assurément un défi, hier comme aujourd'hui. Et, *in fine*, ce sont peut-être les enjeux esthétiques plus que tous les autres qui contribuent à la fortune de cette histoire sur la scène théâtrale, classique ou moderne.

NOTES

1. EURIPIDE, *Médée*, v. 1078-1080.

2. Le jugement de Corneille est particulièrement intéressant : alors qu'il consacre sa première tragédie en 1635 à la barbare corinthienne, qu'il représente comme la victime d'un pouvoir inique et tyrannique, il est beaucoup plus réservé en 1660 sur la possibilité que pareil sujet obtienne quelque succès. Certes, *Médée* n'est pas tout à fait *Thyeste* ; néanmoins c'est au risque de justifier le crime et de légitimer le régicide (CORNEILLE, *Discours du poème dramatique*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, t. III, 1987, p. 122).

3. Voir l'ouvrage de Catherine KINTZLER, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991. Concernant le personnage de Médée plus spécifiquement et sa fortune dans le

genre lyrique, je me permets de renvoyer à mon article « De la tragédie à la tragédie lyrique : les enjeux d'un changement générique pour le personnage. L'exemple de Médée », *La Fabrique du personnage*, éd. F. Lavocat, C. Murcia et R. Salado, Paris, Champion, 2007, p. 335-348.

4. Heiner MÜLLER, *Médée-Matériau* [1982], dans *Germania. Mort à Berlin*, trad. Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzinger, Paris, Les Éditions de Minuit, 1995, p. 10-17, p. 12.

5. *Ibid.*, p. 17.

6. *Ibid.*, p. 13.

7. *Ibid.*, p. 14 et p. 15.

8. *Ibid.*, p. 16.

9. Voir l'analyse rétrospective que donne, en 1660, le dramaturge dans l'« Examen » de sa *Médée* publiée en 1639.

10. Maria Callas interprète le rôle de *Medea* pour la première fois en 1953 et permet la redécouverte de l'opéra de Cherubini.

11. Lorraine Hunt tient le rôle titre de l'opéra de Charpentier en 1993, qui n'avait pas été repris, sous la direction de William Christie (<http://www.arts-florissants.com/audio-cd/medee.html>).

12. « J'écris mon spectacle » proclame le personnage d'Heiner Müller (*op. cit.*, p. 15).