Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

4 | Automne 2016
Médée à l'opéra

Quels tragiques pour Médée ?

Tiphaine Karsenti

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1282>

DOI : 10.4000/skenographie.1282

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 33-41

ISBN : 978-2-84867-584-8

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Tiphaine Karsenti, « Quels tragiques pour Médée ? », *Sken&graphie* [En ligne], 4 | Automne 2016, mis en ligne le 05 juillet 2017, consulté le 18 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1282> ; DOI : 10.4000/skenographie.1282

Ce document a été généré automatiquement le 18 avril 2019.

Quels tragiques pour Médée ?

Tiphaine Karsenti

- 1 La figure de *Médée* est traditionnellement associée à la notion de tragique parce qu'elle a souvent inspiré les auteurs de tragédie, depuis Euripide et Sénèque jusqu'à Corneille notamment. Pourtant, toutes les dimensions et toutes les interprétations du mythe ne sont pas tragiques : Médée est une femme trompée par son mari, qui se venge. On a là tout autant le scénario d'un vaudeville que la trame d'une tragédie.
- 2 Nous allons donc analyser ici les aspects du mythe de Médée qui peuvent être considérés comme tragiques, avant d'esquisser une réflexion sur le tragique dans la *Médée* de Sasha Waltz.

Définir le tragique : un problème

- 3 En préambule, il nous faut poser un problème de définition. Qu'entend-on en effet par « tragique » ? L'adjectif fait-il référence à des éléments formels, tout ce qui relève des formes dramatiques qu'on a appelées, à différentes périodes de l'histoire, « tragédies », ou bien fait-il référence à une vision du monde ou à une conception de l'homme, telles que les ont proposées des philosophes, depuis Schelling jusqu'à Clément Rosset ?
- 4 Car la réflexion sur le tragique se trouve à l'intersection de deux traditions, nées à peu près en même temps en Allemagne à la fin du XVIII^e siècle, qui ont évolué parallèlement, prenant appui sur le même corpus de pièces sans jamais véritablement se croiser¹ : une tradition philologique, attentive à situer les textes dans leur contexte historique et méfiante à l'égard de toute interprétation anachronique, limitant la définition du tragique à ses aspects formels, à ce qui, au sens strict, relève de la forme dramatique qu'est la tragédie ; et une tradition philosophique qui a vu dans les tragédies grecques la mise en forme symbolique d'un contenu de vérité universel, concernant la lutte en l'homme de deux principes, diversement appelés selon les théories. Comme l'écrit Pierre Judet de la Combe : « S'est alors instaurée, en Allemagne, puis en Italie et en France, une relation conflictuelle entre philosophie et philologie [...] : les philologues-historiens ont

cherché à se détacher d'une conception spéculative de leur objet, et ont fait de la tragédie, du mythe, de la langue, du droit, autant de domaines qui tirent leur sens de leur propre histoire et non d'une idée sous-jacente². »

- 5 Or lorsqu'un metteur en scène aborde aujourd'hui un texte de tragédie, il est nourri à des degrés divers et avec plus ou moins de conscience, de cette double tradition ou du moins d'une forme de vulgate à la fois philologique et philosophique, mêlant les interprétations de la théorie aristotélicienne (notamment de l'idée de catharsis) avec des approches conceptuelles du tragique, comme vérité fondamentale de la condition humaine. En posant la question du tragique dans des *Médée* d'aujourd'hui, nous nous imposons donc une sorte de défi, qui consiste à penser à l'intersection de ces deux approches, en se demandant de quelles idées la forme tragique peut être porteuse pour nos contemporains. Or la forme tragique se caractérise à la fois par une structure dramaturgique – un certain type de personnages, entretenant entre eux un certain type de rapports, pris dans une action dont la structure répond à certaines constantes, dans un certain type d'espace avec une certaine étendue chronologique –, et par un dispositif d'adresse, qui suppose que le texte soit prononcé par des acteurs/chanteurs vivants sur une scène devant un public. Nous allons donc aborder la tragédie mise en scène, le spectacle tragique, d'une part comme une forme-sens – une forme qui, par sa structure même, porte une vision de l'homme et du monde –, mais aussi d'autre part comme une expérience qui suscite chez le spectateur un type singulier d'émotion, que l'on pourra appeler l'effet tragique.
- 6 Parce qu'elle est une forme construite autour de l'action d'un protagoniste, adressée à des spectateurs dans un dispositif mêlant dialogues, musique, mouvement des corps et structuration de l'espace, la tragédie propose une représentation de l'homme et, en même temps, procure des émotions, des sensations.
- 7 Le héros tragique accomplit un trajet qui mène le plus souvent à une catastrophe, et cette catastrophe produit un effet paradoxal dans la mesure où le spectateur ressent à la fois des émotions violentes, désagréables, et aussi une forme de plaisir, qui peut être esthétique, moral, psychologique selon les interprétations que l'on fera de cet effet tragique qu'Aristote appelait la catharsis. Un plaisir paradoxal donc, qu'il faut cependant distinguer de l'effet pathétique produit par le drame ou le mélodrame : on peut pleurer avec plaisir face à un mélodrame, mais ce plaisir-là est différent du plaisir tragique. Dans la tragédie, l'horreur de la catastrophe, la grandeur des enjeux évoqués (qui ont souvent à voir avec le pouvoir, avec le savoir ou l'identité) créent une tension propre à la tragédie entre une émotion pathétique (la pitié aristotélicienne) et une émotion plus distanciée (la crainte, l'horreur, le sentiment de la transgression). S'il y a du tragique dans le spectacle contemporain, c'est donc dans l'articulation entre cette émotion singulière, qui n'est pas seulement pathétique, et la trajectoire funeste d'un héros, dont l'interprétation symbolique et philosophique repose sur la façon dont elle s'inscrit dans l'ensemble d'un dispositif dramaturgique, à la fois dans le texte et sur le plateau. C'est donc dans la présence conjointe d'effets signifiants tendant à l'universalité et d'effets émotionnels singuliers, propres à la forme que l'on nomme tragédie, que nous chercherons les traces d'un éventuel tragique contemporain à partir du corpus ici proposé à notre réflexion commune.

En quoi le mythe de Médée renferme-t-il des potentialités tragiques ?

- 8 Interrogeons-nous maintenant sur les potentialités tragiques du mythe de Médée. En quoi cette histoire, telle qu'elle a été fondamentalement modifiée par Euripide, est-elle porteuse de virtualités tragiques ?
- 9 Dans la plupart des versions dramatiques de la légende, Médée accomplit un trajet qui la mène de la trahison de Jason vers l'infanticide. Par sa violence et son caractère contre-nature, l'infanticide semble certes suffire à produire cette émotion mêlée de pitié et d'horreur que suppose la tragédie si l'on suit Aristote, mais selon la façon dont on l'insère dans la chaîne causale qui mène de l'ouverture au dénouement de la tragédie, il prend en fait des significations différentes et peut produire des effets variés. Stendhal, par exemple, voit dans Médée une incarnation de la psychologie féminine : « Le sujet de Médée est superbe et non encore traité. C'est le combat des deux plus fortes passions qui existent peut-être chez les femmes, l'amour maternel et la vengeance³. » Le tragique est ici réduit au conflit entre deux passions contradictoires dans le cœur des femmes, et il n'a d'universalité qu'à condition d'adhérer à la vision de la femme sous-jacente au propos, ce que les tenants des études sur le genre invitent à mettre en question. L'infanticide ne suffit donc pas à produire cet effet tragique, articulant universalité de la signification et singularité de l'émotion suscitée chez le spectateur. Il faut qu'il soit intégré dans un système dramaturgique qui lui confère ce double pouvoir. C'est ce que Peter Szondi s'est efforcé de préciser dans son *Essai sur le tragique*, en décrivant le schéma d'action qui, selon lui, est à même de porter une signification tragique au sens philosophique : « [L]anéantissement n'est pas tragique en soi ; il faut la transformation du salut en anéantissement ; la tragédie ne s'accomplit pas avec la chute du héros, mais dans le fait que l'homme s'effondre sur le chemin où il s'était engagé pour ne pas tomber⁴. » Médée serait alors tragique à condition que l'on représente l'infanticide, et donc la souffrance que Médée s'inflige à elle-même, cette « chute » qu'est la catastrophe de la tragédie, comme l'aboutissement d'un processus de libération : en tuant ses enfants, Médée se libère de l'emprise de Jason sur elle, de ce que son amour pour Jason a fait d'elle. La nécessité où se trouve l'héroïne de se perdre pour se sauver acquiert une dimension tragique, au sens philosophique, en ce qu'elle met en scène une dimension universelle de l'humain, pris dans des contradictions insolubles. Médée n'est plus une figure psychologique, représentant une vision datée de la psyché féminine, mais une incarnation de l'humanité.
- 10 Cette tension entre deux pôles contradictoires, salut et anéantissement chez Szondi, se retrouve dans les propos des spécialistes de la tragédie grecque, qui caractérisent volontiers la forme tragique comme ambiguë (c'est le terme de Jean-Pierre Vernant⁵) quand ils sont amenés à définir le propre de la tragédie : le héros tragique se caractérise par son ambivalence, entre culpabilité et innocence, entre savoir et ignorance, etc. La tragédie grecque traduit une « crise du sens », une mise en question des normes, et la contradiction est l'un des moyens qu'elle emploie pour donner à voir la complexité politique ou métaphysique.
- 11 Le potentiel tragique du mythe de Médée repose donc sur le fait que l'héroïne affronte une crise, la trahison de Jason, qui recouvre à la fois une dimension individuelle subjective (Médée est abandonnée) et une dimension plus « objective » (la trahison de

Jason remet en cause un système de valeurs). La notion de crise est en effet la pierre angulaire des théories philosophiques du tragique, qui se distinguent ensuite selon qu'elles considèrent que cette crise est soluble ou insoluble. Dans le cas de Médée, l'héroïne trouve une forme de solution problématique, dont la valeur se déploie aux deux niveaux, subjectif et objectif : elle tue ses propres enfants et propose donc un dépassement de la crise qui n'est pas un retour à l'état antérieur, mais provoque un autre bouleversement de valeurs. Le monde ouvert par la catastrophe de la tragédie est un monde ambigu que les adaptateurs du mythe, librettistes ou metteurs en scène notamment, pourront infléchir dans un sens ou un autre. Il y a donc bien, dans l'histoire de Médée depuis son traitement par Euripide, la possibilité d'un contenu tragique, dans le sens philosophique du terme.

- 12 Mais la figure de Médée est aussi associée à une réflexion sur les effets du discours, qui peut nous aider à établir en quoi le personnage et son histoire sont également susceptibles de produire un certain type d'émotion, que l'on pourra désigner comme tragique. Médée a en effet servi de modèle et de référence pour les réflexions sur le sublime, qui se sont développées en France, en Angleterre et en Allemagne à partir de la traduction du traité du Pseudo-Longin par Boileau en 1674. Comme le tragique, le sublime a reçu de nombreuses définitions et fait l'objet de débats complexes tout au long du XVIII^e siècle en Europe. Ce qui importe pour notre propos est que, dans toutes ses formes, cette théorie associe dans l'effet sublime des aspects rhétoriques et des aspects éthiques : si Médée est sublime, chez Boileau, c'est parce qu'elle rend compte de la grandeur de son caractère, en tant qu'il est indépendant, fort, détaché, sans limites, dans une formule concise, concentrant en quelques mots l'immensité de sa grandeur morale. Boileau choisit en effet comme exemple de sublime une réplique de Médée dans la pièce de Corneille, qui reprend en fait le texte de Sénèque :

Nérine : contre tant d'ennemis, que vous reste-t-il ?

Médée : Moi, dis-je, et c'est assez⁶.

- 13 Médée est sublime parce qu'elle manifeste un caractère grandiose dans une forme ramassée. C'est ce contraste entre l'économie des moyens rhétoriques et l'immensité éthique qui caractérise le sublime et ses effets, que le Pseudo-Longin, dans son traité du I^{er} siècle, décrivait en ces termes : « il ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader⁷. » Cette admiration mêlée d'étonnement et de surprise contient une forme de paradoxe qu'Edmund Burke⁸, célèbre penseur anglais du sublime, a associée au plaisir paradoxal de la tragédie. Est sublime selon Burke une personne caractérisée par son exclusion de la société, son potentiel dangereux, et sa puissance infinie. Médée est potentiellement sublime parce qu'en elle sont associées la menace et la grandeur, le danger et la puissance.
- 14 Médée est donc susceptible d'un traitement tragique pour deux raisons : elle est prise dans un mécanisme contradictoire qui la contraint à se perdre pour se sauver, donc son histoire peut se lire comme la métaphore d'une vision de l'homme ou du monde ; et il y a dans son caractère une radicalité lui conférant une grandeur infinie qui peut contraster à la fois avec l'horreur qu'elle inspire, et avec une forme maîtrisée, concise et ramassée, pour produire une émotion mêlant stupeur et admiration qui ne se limite pas au pathétique.

La Médée tragique de Sasha Walz

- 15 Les productions de Pierre Audi, Sasha Waltz et Krzysztof Warlikowski ne sont pas toutes tragiques au même degré, et ce phénomène tient d'abord à la différence des livrets. Les tragédies lyriques de Charpentier/Corneille, d'une part, et de Cherubini/Hoffmann de l'autre, tendent en effet plus vers le pathétique que vers le tragique, en insistant sur la dimension humaine de Médée, hésitant à tuer ses enfants, et le faisant par dépit amoureux. Chez Heiner Müller au contraire, l'infanticide apparaît bien plus comme un rituel de libération que comme un acte de vengeance. Le texte mis en musique par Pascal Dusapin contient un potentiel tragique plus évident que les livrets des XVII^e et XVIII^e siècles. Sans doute cette orientation psychologique des livrets tient-elle très largement au genre de la tragédie lyrique qui appuie les développements musicaux sur l'expression des passions et des sentiments, ce qui conduit les librettistes à étoffer cet aspect du mythe. Là où ces versions que l'on pourrait appeler dramatiques plutôt que tragiques résolvent la contradiction de l'acte de Médée dans une explication psychologique, Heiner Müller retrouve la tragédie en laissant le conflit en Médée largement irrésolu : « Je veux déchirer l'humanité en deux / et rester dans le vide au milieu Moi / Ni femme ni homme »⁹, dit-elle peu avant la fin. Indétermination du vide, et maintien dans un espace scindé caractérisent l'aboutissement du parcours de la figure mise en scène par Müller et Sasha Waltz.
- 16 L'un des aspects du tragique dans la chorégraphie de Sasha Waltz est le contraste entre la profondeur des enjeux soulevés par le dialogue et l'économie de la forme spectaculaire : le plateau est vide, à l'exception des corps et des ventilateurs qui l'occupent ; la musique cohabite avec le silence et le bruit des ventilateurs ; le noir et le blanc contrastent avec le rouge ; la mort est stylisée, esthétisée même dans le cas de la danse de Créuse. La violence insondable de Médée se heurte au dépouillement des moyens, et à une esthétique de l'épure. Le contraste produit un choc émotionnel renforcé, qui n'est pas purement pathétique. Mis à distance par la forme non narrative de la chorégraphie et du discours, touché par la beauté des constructions physiques et sonores, le spectateur est à la fois sensible à l'horreur de l'infanticide, à la violence de la souffrance de Médée, et touché par des aspects non narratifs du spectacle : le rythme et les formes prises par les corps, les images qu'ils suscitent, les intensités induites par la musique, notamment, ont un effet physique et émotionnel sur lui qui s'ajoute et se mêle aux affects pathétiques suscités par l'histoire de Médée. Par ailleurs, le bas-relief en mouvement dans la deuxième partie du prologue constitue une référence plastique à l'Antiquité et invite à voir cette *Medea* comme un avatar contemporain se détachant sur un fond culturel immémorial associant brutalité et pureté esthétique.
- 17 En outre, parce qu'aucune mise en situation ne vient préciser les contours dans lesquels évoluent les figures, le corps de Médée est à la fois l'un des éléments ou peut-être la source d'une matière organique collective incarnée par les danseurs dès le prologue, et en même temps une entité isolée telle qu'elle apparaît dans la dernière image du spectacle. Après qu'elle a affirmé son désir d'indétermination, les autres corps sont balayés par le vent et elle reste seule comme elle le fut à son entrée. Figure chorale et individuelle à la fois, foyer de profusion de corps en même temps que silhouette unique, élément d'une matière corporelle en lien avec la nature et figure cérébrale tout autant, Médée apparaît

comme problématique, cœur d'un réseau de contradictions sans résolution, figure d'une humanité que l'on pourrait qualifier de postmoderne.

- 18 Le tragique apparaît ainsi comme l'un des outils possibles d'un théâtre d'aujourd'hui qui refuse les grands récits explicatifs du monde sans pour autant renoncer à l'ambition de s'articuler à une pensée du réel. Il donne à voir l'opacité du monde à travers un dispositif qui mêle forme-sens et forme-affect, et traduit ainsi le double aspect de l'expérience métaphysique contemporaine : lucidité d'une part, angoisse de l'autre. Or le spectacle tragique a cette vertu, depuis l'Antiquité grecque, de donner à voir ce qui résiste à la compréhension et déborde les limites de l'émotion soutenable dans un cadre qui met à distance le pathétique et lui superpose une émotion esthétique : en tant qu'il propose conjointement au spectateur une vision du monde et une expérience sensible, le tragique donne à éprouver et à supporter la violence, qu'elle soit morale, politique ou métaphysique.

NOTES

1. Pour une synthèse de ces différentes traditions, voir Pierre JUDET DE LA COMBE, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, Paris, Bayard, 2010.
2. Pierre JUDET DE LA COMBE, « Euripide et le tragique du non-tragique », *Europe*, janvier-février 1999, p. 185.
3. STENDHAL, *Journal littéraire [1804]*, dans *Œuvres complètes*, t. 34, Genève, Cercle du Bibliophile, 1970, p. 89.
4. Peter SZONDI, *Essai sur le tragique*, Paris, Circé, 2003 [pour la traduction française], p. 81.
5. Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, F. Maspero, 1972.
6. Pierre CORNEILLE, *Médée*, acte I, scène 5, v. 320-321. Boileau cite ces vers dans une addition de 1701 à la préface de sa traduction de Longin et dans sa « Réflexion X », publiée de façon posthume en 1713.
7. Nicolas BOILEAU DESPRÉAUX, *Le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, traduit du grec de Longin, Paris, Denys Thierry, 1674, chapitre I.
8. Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757.
9. Heiner MÜLLER, *Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes*, traduit de l'allemand par Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzingen, in *Germania Mort à Berlin*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 16.