Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

4 | Automne 2016
Médée à l'opéra

Les chœurs dansants de Sasha Waltz. *Medea*, d'après l'opéra *Medeamaterial* de Pascal Dusapin

Cécile Schenck

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1292>

DOI : 10.4000/skenographie.1292

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 83-92

ISBN : 978-2-84867-584-8

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Cécile Schenck, « Les chœurs dansants de Sasha Waltz. *Medea*, d'après l'opéra *Medeamaterial* de Pascal Dusapin », *Sken&graphie* [En ligne], 4 | Automne 2016, mis en ligne le 05 juillet 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1292> ; DOI : 10.4000/skenographie.1292

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Presses universitaires de Franche-Comté

Les chœurs dansants de Sasha Waltz. *Medea*, d'après l'opéra *Medeamaterial* de Pascal Dusapin

Cécile Schenck

Il suffit de partir du sentiment que quelque chose
est fini et que l'on est face à un vacuum, face à un
espace vide que l'on doit décrire ou dont on doit
faire quelque chose.

Heiner Müller, *Profession arpenteur*,
cité par Stéphane Lépine,

in *Matériaux pour Médée* de Heiner Müller mis en
scène par Brigitte Haentjens, 2004.

- 1 Peut-on jamais retrouver ce que l'on a une fois perdu ? Ce pourrait être la question commune à Orpheus et Medea, ces deux grandes figures amoureuses de la mythologie grecque qui ont inspiré respectivement aux chorégraphes allemandes Pina Bausch et Sasha Waltz un opéra dansé : *Orphée et Eurydice* est créé à Wuppertal en 1975 sur la musique de Gluck (un an après *Iphigénie en Tauride* sur une partition du même compositeur), tandis que *Medeamaterial* de Heiner Müller est chorégraphié et mis en scène pour la première fois sur la musique de Pascal Dusapin en 2007, au Grand Théâtre de Luxembourg. À plus de trente ans de distance, ces deux œuvres du répertoire opératique de la danse contemporaine présentent de remarquables similitudes : l'une et l'autre sont le produit d'une rencontre féconde entre la tradition germanique du *Tanztheater* et celle de la *modern dance* américaine, dont Pina Bausch puis Sasha Waltz ont fait l'apprentissage à New York. Dans les deux cas, le résultat est un ballet assez « sage », qui, sans être classique, n'en convoque pas moins – pour reprendre la terminologie d'Aby Warburg – des *formules de pathos* éprouvées, héritées à la fois de Mary Wigman et de Martha Graham. Cette dernière se distingue en particulier, après la Deuxième Guerre mondiale, par sa relecture psychanalytique et féministe de plusieurs grands mythes de l'Antiquité, notamment celui de Médée, qu'elle incarne elle-même dans *Cave of the Heart* en 1947. Mary Wigman, quant à elle, déchaîne dans ses *Danses de la sorcière* les forces inconscientes

et pulsionnelles de son moi profond, pour tenter d'exorciser le démon androgyne qui sommeille sous le masque de la civilisation¹. Dans la plus pure tradition moderne, les danseuses et danseurs aux pieds nus de Bausch comme de Waltz déploient en outre tout un vocabulaire gestuel et postural qui rappelle singulièrement celui de leurs deux grands modèles féminins : bras et cous tendus, doigts écartés, paumes offertes en signe d'imploration, d'imprécation ou de conjuration, poignets fléchis, dos cambrés et têtes dramatiquement renversées s'accompagnent de tout un travail d'opposition, de dissociation et de tension entre le haut et le bas du corps, ainsi qu'entre les directions « arrière », « avant » et « côté ». Les nombreux arrêts sur image du mouvement confèrent de surcroît à leurs attitudes une dimension éminemment photographique, voire photogénique, qu'alimente peut-être la pléthore de clichés ressurgis du passé, où l'on peut reconnaître en Wigman et Graham les figures contradictoires de la sorcière et de la victime d'un pouvoir patriarcal étouffant, de la femme rebelle et de l'animal sauvage.

- 2 Fondée sur une référence commune au passé – en quoi se donne à lire, plus obscurément, la survivance lointaine de mystérieuses empreintes (ou « engrammes », en termes warburgiens) d'un temps mythique qui jamais ne passe et revient sans cesse sur ses propres traces, déposées par couches successives dans la mémoire de l'humanité –, la parenté stylistique entre la chorégraphie de Sasha Waltz et les premiers opéras dansés de Pina Bausch est non seulement affaire de motifs et de formes (de très longs bras, des mouvements amples et fluides, un fort ancrage dans le sol), mais aussi de couleurs : la triade « noir, blanc, rouge » imaginée par Rolf Borzik pour *Iphigénie*, *Orpheus* et le *Sacre du printemps* se retrouve dans la palette utilisée par Thomas Schenk dans *Medeamaterial*, enrichie de toute une gamme de bleus méditerranéens et de bruns foncés, qui ne sont pas sans rappeler, au passage, certaines toiles métaphysiques de Rothko.
- 3 Enfin, comme si la légende de Médée ne pouvait échapper à l'emprise destinale du déjà-là, du déjà-écrit et du déjà-vu, le ballet de Sasha Waltz convoque et mêle les souvenirs de deux grands *Sacre du printemps* – œuvre originale entre toutes, puisque à la fois ancrée dans un imaginaire fantasmé du rituel archaïque, et considérée comme l'une des sources emblématiques de la danse moderne depuis sa création par Nijinski en 1913 : derrière le *Frühlingsopfer* (1975) de Pina Bausch, on devine en effet celui de Maurice Béjart (1959) dans la forme omniprésente du cercle qui se fait et se défait sans cesse en lignes sinueuses. Au centre de celui-ci, un couple d'élus² – peut-être Jason et Médée du temps de leur ivresse amoureuse – rappelle, au début du spectacle, le couple adamique et maudit tout à la fois, car voué à la séparation : séparation des amants, mais aussi séparation de la voix et du corps et division d'une même voix en plusieurs autres voix désincarnées³...
- 4 On se souvient qu'en 1969, Pasolini avait déjà opté pour une audacieuse dissociation de la voix et du corps en distribuant Maria Callas dans le rôle-titre de son film *Médée*, mais sans jamais la faire chanter. Ce souvenir est non seulement présent dans la partition de Pascal Dusapin, mais aussi dans la discrète allusion des scénographes Thomas Schenk et Heike Schuppelius aux lourds colliers ethniques de la barbare, qui répandront leur poison mortel sur le corps de sa rivale.
- 5 Enfin, dans ce palimpseste qui ne cherche guère à dissimuler ses sources, il y a la grande ombre portée de *L'après-midi d'un Faune* (1912) de Nijinski : moins toutefois dans la célébration d'une nature panique que dans la citation formelle, à plusieurs reprises, de la fresque antique. La première se situe entre le long prologue muet du chœur⁴ et l'entrée en scène de Medea, comme précédée par ses talents de magicienne : en effet, après nous avoir fait croire à l'immobilité de la pierre, la frise en demi-bosse qui s'anime sous nos

yeux parvient à nous donner l'illusion de la vie à travers l'évocation de scènes domestiques et guerrières – ces dernières renvoyant aux danses pyrrhiques de l'Antiquité grecque, dont on retrouvera bientôt les attitudes dans les premières danses du chœur. Illusion parfaite, puisque rien ne laisse deviner, dans la pénombre du plateau, qu'il s'agit en réalité d'une projection vidéo⁵, et que les corps fantomatiques des danseurs enduits de glaise rejouent sous nos yeux le vieux mythe de la caverne au moyen de la technologie moderne.

- 6 Ce double leurre annonce d'ores et déjà que la geste médéenne à suivre va s'écrire au futur antérieur : Médée aura été cette femme vivante et souffrante, dont la destinée est aujourd'hui gravée dans le marbre du tombeau. Pour éviter toutefois le piège muséographique, Sasha Waltz retrace à l'envers le chemin qui mène de la tragédie en acte à sa pétrification mémorielle. En partant de modèles antiques qu'elle a pu observer avec ses danseurs au Pergamon Museum de Berlin, elle cherche à retrouver le principe moteur en puissance dans les figures sculpturales des frises, des bas-reliefs et des sarcophages grecs afin de composer ses propres chœurs dansants (ou *Bewegungschöre*, pour reprendre la célèbre formule de Rudolf Laban). Multipliant les arrêts sur image, la chorégraphe exploite tout un fonds historique d'attitudes posturales, en travaillant, comme Nijinski ou les inventeurs de la chronophotographie avant elle, sur le passage au ralenti de l'une à l'autre, sur les tensions entre immobilité et mouvement, mais aussi entre passé et présent, entre temps physique et temps lyrique.
- 7 D'où les nombreuses analepses qui donnent à voir, à côté d'une Medea condamnée à n'être plus qu'une voix errante, le souvenir muet de sa fuite de Colchide sur terre et sur mer en compagnie de Jason, cet être autrefois sensuellement aimé, devenu aujourd'hui pure absence, et dont on n'entend plus que la voix enregistrée. C'est désormais au chœur des danseurs entourant la soprano Caroline Stein de donner corps à ces réminiscences d'un passé terrifiant mais heureux, en démultipliant, par exemple, l'image du couple en exil, toutes voiles dehors, comme le suggèrent les amples étoffes bleues, noires et blanches flottant au vent dont sont revêtus trois interprètes⁶, tels de splendides figures de proue fendant les eaux claires de la Méditerranée.
- 8 Cette dimension illustrative du ballet n'est pas une donnée systématique ni continue du spectacle, mais l'on peut aisément reconnaître, en maints endroits de la chorégraphie, d'autres allusions immédiatement déchiffrables au texte, qui aboutissent à la formation plus ou moins durable de personnages : Jason, la fille de Créon, le frère de Médée, ses enfants, leur nourrice, des domestiques, etc. Ces identités sont néanmoins fluctuantes et multiples, individuelles et collectives, les rôles n'étant jamais assignés une fois pour toutes : les danseurs représentent tantôt le peuple de Colchide humilié et meurtri⁷, tantôt la cour hostile du roi Créon à Corinthe, tantôt la horde menaçante des Érinyes, ces figures extériorisées de la colère de Médée, qui sombre peu à peu dans la folie. Ils pourront, dès lors, aussi bien lui opposer l'impuissante réprobation de l'opinion commune, comme c'est ordinairement le rôle du chœur citoyen de la tragédie antique, qu'épouser le point de vue de l'héroïne, dont ils réalisent sur scène les visions hallucinées. La légende de Médée, telle que la réécrit Müller, apparaît donc moins comme l'histoire d'un conflit désespéré entre l'héroïne et ses adversaires, d'ailleurs singulièrement absents de la scène, que comme l'expérience intime de la démesure, au sens d'une incommensurabilité fondamentale entre le réel et l'imaginaire, entre la vie obscure du corps et celle, plus ténébreuse encore, d'une âme en proie à la démence.

- 9 C'est là que, derrière la fonction dramatique, expressive, voire ornementale, de la chorégraphie, s'en profile une autre, sans doute plus originale, consistant à creuser, dans le champ du visible, une échappée vers le paysage mental de la protagoniste. Passé, présent et futur se télescopent dans la confusion fiévreuse du souvenir et l'implacable fatalité des meurtres à venir, introduisant, de cette façon, du mouvement à l'intérieur d'un temps à jamais arrêté. Avec un peu d'avance, cette fois, sur le texte, la danse donne ainsi à voir la superbe agonie de Glauke (autre nom de Créüse), dont la robe nuptiale se tache de sang à mesure qu'éclatent une à une les fragiles capsules de son collier. Outre qu'elle crée un saisissant effet d'hypotypose⁸, cette façon d'anticiper sur le déroulement de la fable arrache le chœur à son rôle traditionnel de commentateur de l'action pour en faire la figure même du temps tragique. Un temps qui se remet à circuler entre les invariants du mythe, un peu comme les danseurs eux-mêmes papillonnent autour de Medea, aimantés par la flamme incandescente de son désir.
- 10 Entre la figure solitaire de la cantatrice⁹ et le chœur silencieux, la chorégraphie tisse des liens contradictoires d'attrait et de répulsion, comme dans ces moments singuliers où Medea et les membres du chœur entrent physiquement en contact : caresses furtives, étreintes passionnées et luttes énergiques redonnent de temps à autre du corps à cette femme, qui en est désormais si cruellement privée. C'est notamment le cas lorsque, vers le milieu du spectacle, se répète une scène que l'on vient juste de voir exécutée par trois groupes de danseurs : deux hommes empoignent solidement Caroline Stein par le tissu de sa longue tunique, la renversent, comme inerte, à l'horizontale et lui font décrire un cercle, qu'elle trace au sol à l'aide d'une craie blanche, en proférant les premières paroles d'un long récitatif sans accompagnement musical : « *Bist du mein Mann bin in noch deine Frau.* » (« Si tu es mon mari je suis encore ta femme¹⁰. ») Or ce dernier fait immédiatement suite au passage, chanté dans les aigus les plus stridents, où Medea déclare à Jason que « [s]a mort n'a pas d'autre corps que le [s]ien »¹¹ : corps éminemment paradoxal, donc, puisque fait d'altérité et d'absence, de désir frustré et de pulsion morbide.
- 11 Figurant tout à la fois le même et l'autre – ou plutôt le même dans l'autre, et inversement –, le chœur devient alors la vivante image du corps hybride, impossible et tragique du couple désuni, dont le souvenir ne survit plus que dans la mémoire déchirée d'une femme sinon innocente (comme dans le roman *Medea : Stimmen* de Christa Wolf, que Sasha Waltz cite parmi ses principales sources d'inspiration¹²), du moins violemment habitée par des forces contraires : « mère et guérisseuse du côté blanc, tueuse vengeresse du côté noir »¹³, elle ne peut vouloir, agir et penser qu'avec, par et pour le corps. L'en priver, comme le fait Jason en la répudiant, c'est assurément méconnaître les « pouvoirs bénéfiques »¹⁴ de la femme et de la magicienne, qui laisse alors libre cours à sa rage destructrice, mais c'est, plus encore, l'enfermer dans la sphère exclusive du *logos*, en la coupant de la source vitale de son être. Pascal Dusapin l'a bien compris, qui s'emploie à désincarner musicalement la figure de Médée¹⁵, alors que dans le texte de Müller, l'épouse abandonnée souffre dans sa chair de sa trahison envers les siens, de l'infidélité de Jason, de sa jalousie envers Glauke, et de la séparation imminente d'avec ses enfants, fruits douloureux de ses entrailles.
- 12 Entre le vocabulaire éminemment charnel et cru de *Medeamaterial*, où s'expriment, dans toute leur violence originaire, les pulsions désirantes ou dévastatrices du personnage, et les « voix sans corps »¹⁶ de Medea, les chœurs dansants de Sasha Waltz semblent chercher à recréer du lien. Un lien cependant bien improbable, car pris dans la contradiction de devoir « montrer quelque chose afin de le dire »¹⁷, comme le voulait Dusapin pour son opéra, et de faire en même temps de ce « quelque chose » l'expression

même de l'irreprésentable. D'où un conflit irrésolu, presque jusqu'à la fin du spectacle, entre la plénitude épiphanique des corps dansants et la puissance anéantissante du chant, en quoi s'abîment tour à tour le moi, le monde, et leur cortège d'illusions baroques¹⁸.

- 13 Si la danse continue donc à raconter quelque chose, tandis que la voix désincarnée de Médée, elle, tend vers l'abolition de tout récit, de toute image et de tout spectacle, c'est sans doute pour mieux rendre le personnage à son terrible isolement, quand s'effondrent un à un les derniers garde-fou de la pensée, et que ses pleurs en viennent à dire la faillite même du langage. Les chœurs dansants, qui accompagneront Medea jusqu'au seuil du *blackout* final avant de disparaître à leur tour, se font alors paysage, au sens où Müller écrit à la fin de *Rivage à l'abandon* : « Je sentis Mon sang sortir de Mes veines / Et MON corps devenir le paysage / De MA mort¹⁹ ». Paysage sans Argonautes, cette fois, qui se débarrasse d'un même mouvement du mythe et de ses ruines.
- 14 Les ventilateurs vrombissants de la fin du spectacle sont là aussi pour nous aider à nous représenter le souffle puissant du chaos qui achève de détruire tout ce qui rattachait Medea au monde et au sens communs. Dans cet édifiant finale où les danseurs paraissent incarner pour la dernière fois les démons intérieurs de l'héroïne, un vent de mort balaye tout le plateau²⁰. Terreur et folie se lisent alors dans les petits gestes intimes et comme involontaires des mains que tous exécutent aux côtés de la chanteuse, avant l'ultime naufrage dans le gouffre de l'oubli. Médée se retrouve alors seule sur le plateau venteux, au milieu des cadavres de ses victimes, qu'elle ne reconnaît pas plus que Jason lui-même. « Les cris de la Colchide [...] se sont tus²¹ », le passé est mort, le chœur s'est envolé sans laisser de traces : devenue étrangère à elle-même, aux siens, à sa propre histoire, l'héroïne de Heiner Müller se détache d'un seul coup de sa légende comme, de l'arbre, un fruit trop mûr. « Et plus rien²² », dit le texte, cependant que la scène vide et les dernières paroles de Medea – « Nourrice, connais-tu cet homme²³ » – reposent la question inaugurale de cet article, celle de la perte définitive, mais transposée cette fois au mythe. Mythe à la fois possédé et perdu, dont l'œuvre d'art totale qu'est l'opéra dansé doit apprendre à faire le deuil, plus qu'à en ressusciter les images médusantes. C'est ce que fait assurément Müller dans *Medeamaterial* ; c'est ce que fait aussi, mais de manière moins radicale peut-être, Sasha Waltz, en travaillant contre – tout contre – une Antiquité monumentale dont les figures archétypales seraient magiquement rendues, pour une heure, à l'émouvante fragilité du temps qui passe.

NOTES

1. Dans les différentes versions de sa *Danse de la sorcière* (*Hexentanz*, 1914-1926), Mary Wigman se décrit elle-même comme un « être enraciné dans la terre, aux instincts déchaînés, doté d'un insatiable appétit de vivre, tout à la fois animal et femme. », in *Die Sprache des Tanzes (Le Langage de la danse)*, Dresde, Éditions Carl Reissner, 1966, p. 41. La traduction est assurée par mes soins. Dans *Medeamaterial*, Heiner Müller fait dire à l'héroïne de manière comparable : « Que ne suis-je restée l'animal que j'étais / Avant qu'un homme ne fit de moi sa femme / [...] Moi / Ni femme ni

homme. », in Heiner MÜLLER, *Matériau-Médée*, in *Germania Mort à Berlin et autres textes*, trad. Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzinger, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 16.

2. Rappelons que, chez Maurice Béjart, la figure de l'Élue est remplacée par celle du couple primitif, qui s'unit en des retrouvailles orgiaques à la fin du ballet.

3. Dans *Medea* de Pascal Dusapin, le personnage de Médée est interprété par cinq voix féminines différentes, dont quatre « invisibles » sur scène. Jason, quant à lui, n'apparaît plus que sous la forme d'une voix enregistrée, comme Amme, la nourrice.

4. D'une durée d'environ 7'30, l'ouverture chorale du spectacle après la chute du lourd rideau rouge est seulement accompagnée de la note tenue à l'orgue positif et d'un bruit sourd de ventilateurs qui anticipe sur la tempête finale.

5. Cette frise a été conçue par Sasha Waltz elle-même, qui a filmé cinq groupes distincts de danseurs « mett[ant] en mouvement les rêves [archétypaux] de l'Antiquité. », in Stephen GRAHAM, *Medea*, La Monnaie, 17 avril 2010, consultable en ligne sur le site : <http://www.musicalcriticism.com/opera/lamonnaie-medea-0410.shtml>. La traduction est assurée par mes soins.

6. Deux femmes et un homme sont successivement entourés par les autres danseurs qui agitent leurs vêtements (une longue écharpe bleue, une jupe noire et de vastes manches couleur chair pour la première, une robe noire pour la seconde – dont ses compagnons secouent également la sombre chevelure –, une chemise bleu clair à grands pans et une jupe noire pour le dernier).

7. Cf. Heiner MÜLLER, *op. cit.*, p. 16 : « Ainsi criait la Colchide quand vous étiez dans mes entrailles / Elle crie toujours Avez-vous des oreilles pour ce cri ».

8. De tels effets sont déjà présents dans le texte de Müller, comme dans ce passage où se confondent récit descriptif et hallucination visionnaire : « Voici le fiancé dans la chambre nuptiale / Le voici qui dépose aux pieds de sa jeune épouse / La robe de mariée de la barbare mon cadeau de noces / Imbibé de ma sueur de soumission / La voici qui se campe la putain devant le miroir / Voici l'or de la Colchide qui obstrue les pores de sa peau », in Heiner MÜLLER, *op. cit.*, p. 15.

9. À ce propos, Pascal Dusapin écrit dans le programme du spectacle des 9 et 10 novembre 2012, que « l'isolement de cette voix est le fondement même de son effroi », in « La femme qui pleure », in *Medea. D'après l'opéra Medeamaterial de Pascal Dusapin (1992). Création chorégraphique de Sasha Waltz (2007)*, Théâtre des Champs-Élysées, 2012, p. 16.

10. Heiner MÜLLER, *op. cit.*, p. 13.

11. *Id.*

12. Sasha WALTZ, « Point de vue sur *Medea* », in *Programme du spectacle*, *op. cit.*, p. 41.

N.B. : dans son roman *Médée. Voix*, publié en 1996, Christa Wolf, revisite entièrement l'antique légende. L'héroïne n'y est plus dépeinte sous les traits d'une meurtrière forcenée (la mort de son frère Apsyrtos et de ses enfants ayant été provoquée par d'autres à des fins politiques, tandis que Glaucé, devenue épileptique, se suicide en se précipitant dans un puits) –, mais d'une femme lucide et forte. Replacé dans le contexte historique d'une Allemagne encore profondément divisée par la Guerre froide, le mythe n'y résiste pas à une enquête minutieuse sur les zones d'ombre du pouvoir.

13. *Id.*

14. *Id.*

15. Je reprends ici une idée de Leyli Daryoush, que je remercie.

16. Pascal DUSAPIN, « Notes de composition », in *Programme du spectacle*, *op. cit.*, p. 43.

17. Pascal DUSAPIN, « Une femme qui pleure », art. cit., p. 14.

18. Il y a, chez la Médée de Heiner Müller, un peu de l'Alcandre de *L'illusion comique* : comme le thaumaturge de Corneille, la magicienne a en effet le pouvoir de susciter des illusions par la seule puissance de son verbe, comme lorsqu'elle peint à ses enfants l'horrible tableau de sa vengeance :

« Regardez maintenant votre mère vous offrir un spectacle / Voulez-vous la voir brûler la jeune mariée / [...] / Sur son corps à présent j'écris mon spectacle / [...] / Elle brûle Riez Je veux vous voir rire / Mon spectacle est une comédie Riez », in Heiner MÜLLER, *op. cit.*, p. 15-16.

19. Heiner MÜLLER, *Paysage avec Argonautes*, in *Germania Mort à Berlin et autres textes*, *op. cit.*, p. 21.

20. Cf. *ibid.* : « De qui est-il question quand / Il est question de moi Qui est-ce Moi / [...] Un flottement / Entre le néant et personne à condition qu'il y ait du vent ».

21. Heiner MÜLLER, *Médée-Matériau*, *op. cit.*, p. 17.

22. *Id.*

23. *Id.*