Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

4 | Automne 2016
Médée à l'opéra

« Je crois que Médée n'est rien d'autre qu'une femme ». Entretien avec Krzysztof Warlikowski

Propos recueillis par Leyli Daryoush & Romain Piana

Krzysztof Warlikowski, Leyli Daryoush et Romain Piana

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1293>

DOI : 10.4000/skenographie.1293

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 93-103

ISBN : 978-2-84867-584-8

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Krzysztof Warlikowski, Leyli Daryoush et Romain Piana, « « Je crois que Médée n'est rien d'autre qu'une femme ». Entretien avec Krzysztof Warlikowski », *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/1293> ; DOI : 10.4000/skenographie.1293

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Presses universitaires de Franche-Comté

« Je crois que Médée n'est rien d'autre qu'une femme ». Entretien avec Krzysztof Warlikowski

Propos recueillis par Leyli Daryoush & Romain Piana

Krzysztof Warlikowski, Leyli Daryoush et Romain Piana

- 1 En avril 2008, Peter de Caluwe, qui assure sa première saison à La Monnaie/De Munt, présente la création de Médée de Luigi Cherubini. Le metteur en scène Krzysztof Warlikowski et le chef d'orchestre Christophe Rousset, à la tête de son orchestre les Talents Lyriques, font tous deux leurs débuts dans cette maison d'opéra.
- 2 Pour la création du personnage de Médée, Warlikowski s'inspire d'autres versions du mythe, tant celles d'Euripide ou du contemporain flamand Tom Lanoye¹, que de la Medea de Pier Paolo Pasolini et de l'adaptation filmique de Lars Von Trier d'après le scénario de Carl Theodor Dreyer³. Mais il est aussi fasciné aussi par l'étrangéité de Médée. Il découvre, aussi bien en France qu'en Belgique, la complexité du rapport à l'autre, notamment par rapport à l'immigration maghrébine, si présente dans ces pays respectifs. Et le contraste avec son pays d'origine, la Pologne, dont le passé communiste ne connaît pas ces vagues de mouvements migratoires durant les années 60, rend le phénomène encore plus frappant dans sa complexité. Warlikowski s'interroge alors sur les couples mixtes qui, malgré l'évolution de la société, vivent encore en marge de la société, victimes de préjugés sociaux et raciaux (il songe notamment au film de Fassbinder, Tous les autres s'appellent Ali⁴). Médée est l'étrangère dans cet opéra. Elle est même la seule à venir d'ailleurs. Il y a elle et les autres dont Jason et même ses enfants. Nul doute alors que cette solitude extrême encourage si ce n'est qu'elle engage son acte de folie criminelle.
- 3 Warlikowski n'enferme pas pour autant le personnage dans une figure quelque peu archaïque de l'autre. Médée est avant tout une femme, n'importe quelle femme abandonnée par l'homme qu'elle aime, et qui refuse de se séparer de ses enfants. Mais encore, au-delà de la sorcière, de la prêtresse, de la femme trompée, de l'étrangère, Médée est l'incarnation de la femme émancipée sous sa forme la plus extrême, celle qui,

peut-être aujourd'hui, serait une rock star, comme la jeune Amy Winehouse, chanteuse soul déjà endeuillée qui se brûla les ailes sentant la mort si proche.

Médée en Belgique

- 4 *Médée* était ma première production à La Monnaie/De Munt. La Belgique, Bruxelles notamment, a joué un rôle important lors de sa création. J'étais alors sous l'influence de *L'Enfant*⁵ des frères Dardenne, un film dans lequel un couple de jeunes adultes à peine sortis de l'adolescence, devient parent. Soumis à des pressions financières, le père vend l'enfant, mais il va regretter son acte d'autant que ce sera la fin de son union et son emprisonnement.
- 5 Après Varsovie, et Paris avec la création de *Parsifal*⁶, Bruxelles a fait une très forte impression sur moi. La Monnaie/De Munt se trouve dans le centre-ville, une zone historique et touristique, d'où les Bruxellois sont partis. Il y a aussi beaucoup d'immigrés et cet environnement m'était familier, d'autant qu'il me rappelait Liège où j'avais collaboré avec le Théâtre de la Place⁷ : là-bas, il y a un quartier qui s'appelle Carré, où j'ai eu l'impression d'une sorte d'enfer. Bref, pour la proposition artistique que je comptais présenter au public bruxellois, je venais avec quelque chose de lourd et de chargé. Et ce sentiment sinistre que j'ai pu saisir dans certains endroits en Belgique, sans compter cette vision des frères Dardenne, ont chargé ma perception de l'œuvre. Mais je ne sais pas vraiment si ces idées se sont développées sur le plateau.

L'actualisation de Médée

- 6 L'histoire de Médée est très banale, quotidienne, et elle arrive tous les jours, probablement, dans chaque grande ville. La trame est simple : une femme étrangère, avec deux enfants, est abandonnée par son mari, dans une société qui ne reconnaît pas l'ancien mariage qu'ils ont contracté dans un rituel barbare et inconnu. L'histoire commence avec le jour des noces de Jason qui, de retour à Corinthe, va épouser la fille du roi Créon.
- 7 Le contexte politique est très fort. Dans le film *Medea* de Pasolini⁸, il y a une opposition entre l'univers de la civilisation grecque – l'Occident incarné par Créon et Jason – et Colchos, avec ses dieux barbares et Médée l'étrangère. Je me demandais ce que je pouvais faire avec cette contradiction. Dans ma première version de *Médée*⁹ en 2008, on pouvait entendre la plainte de Médée en langue arabe avec des surtitrages qui mettaient en valeur la calligraphie de la langue. Dans la deuxième version, cette plainte existe encore mais elle se fait plus discrète, sans les surtitrages.
- 8 Évidemment, au théâtre, on préfère voir une magicienne, parce qu'elle nous éloigne du réel et qu'elle nous divertit. Mais la perspective d'un divertissement autour de quelque chose d'exotique ne m'enchantait pas vraiment. Je voulais me rapprocher du personnage de Médée, tout en m'éloignant de tout ce qu'on sait sur elle – Médée la sorcière, la magicienne, et même le film de Pasolini.
- 9 L'idée était de relier le personnage de Médée à la réalité d'aujourd'hui. J'ai essayé de préserver l'étrangeté de Médée mais je ne sais pas si l'on voit une étrangère sur le plateau. Lui façonner un look « Amy Winehouse », c'était lui donner une apparence à laquelle on pouvait s'identifier, tout en reconnaissant la liberté de cette chanteuse. Dès ses premiers clips, Amy Winehouse était une femme en noir qui se rendait à un

enterrement. Le deuil était là, dès le début de sa carrière. On croyait avoir déjà tout vu du monde du rock, mais cette femme en quête de liberté a réveillé quelque chose en nous, et elle était très jeune. À la deuxième reprise de l'opéra en 2011, Amy Winehouse était déjà morte. Là, en 2012, c'est la troisième reprise de *Médée*. Et quand Médée entre en scène, avec son look si identifiable, on saisit immédiatement la tragédie, le *fatum*.

- 10 Les vrais personnages de cet opéra sont les deux enfants qui vont devenir victimes. Ces petits moments de vie des enfants qui fument, livrés à eux-mêmes, et qui vont être élevés par le père – dans cet opéra il est normal qu'ils restent avec lui puisqu'il appartient à l'univers occidental –, et qui assistent au mariage de leur père avec une jeune fille peut-être déjà enceinte, tout cela appartient à une vulgarité quotidienne presque cinématographique. Des moments scéniques de ce genre donnent un peu d'épaisseur, ou suggèrent ce qui se passe vraiment : ce sont des flashes de la vie quotidienne, qui nous permettent de reconnaître un contexte que l'on comprend très bien, et qui est le nôtre.

L'héritage des Grecs

- 11 Je crois que Médée n'est rien d'autre qu'une femme. En disant cela, je ne banalise pas son histoire. La passion amoureuse n'a pas de limites et j'imagine que la plupart d'entre nous sommes passés par des phases où nous nous sommes perdus, où nous étions dans une sorte de folie, prêts à commettre quelque chose d'horrible. Vous avez évoqué la question de la pathologie psychologique, notamment le complexe de Médée. Je ne sais pas si je peux nommer la folie de Médée, surtout dans la deuxième partie où elle s'exprime totalement. Est-ce que c'est une pathologie ? De l'extérieur, quand on juge le personnage, on dirait sans doute que oui, cette femme est folle à lier, mais que ce soit un destin, une vengeance, une pathologie, ou je ne sais quoi d'autre, cet état est aussi le propre de la condition humaine.
- 12 Ce que j'ai toujours ressenti, c'est que les rapports conflictuels entre l'homme et la femme, si présent chez les Grecs, n'ont pas cessé d'exister, et dans *(A)pollonia*¹⁰, je montre l'impossibilité de ces relations. Il y a huit ans, en voyage à Stuttgart, j'ai vu un immense bâtiment recouvert en noir, en plein centre-ville. Très excité, j'ai demandé ce que c'est, un musée, une installation... Mais non, c'était juste le théâtre de Stuttgart qui, ce soir-là, représentait *Œdipe*. J'ai tout de suite pressenti, en voyant ce théâtre en noir, que cette ville était en deuil, parce que le soir même, elle allait jouer *Œdipe*, à savoir encore un tabou, encore un chef d'une ville maudite, etc. Stuttgart, à ce moment-là, était en deuil d'*Œdipe* et de la malédiction sur sa famille. C'était un jour comme un autre, et le théâtre imposait le deuil à la ville. Donc, vous voyez, on revient très souvent aux questions que les Grecs nous ont laissées ; c'est un héritage de nos ancêtres qui est toujours important, et qui continue à nous parler.

Déranger le public

- 13 Avec Nadja Michael qui interprète le rôle de Médée, on a réalisé la nécessité d'un voyage intérieur : pour que cette histoire devienne de l'ordre du possible – une mère qui tue ses propres enfants – il fallait que Médée tombe dans une folie où l'horreur devenait possible. Les Grecs nous révèlent les tabous du début de la civilisation : le matricide, le parricide, l'infanticide, et toutes les peurs que cette jeune civilisation s'infligeait s'imposent encore

à nous. Pouvons-nous affirmer que n'avons plus peur de ces histoires aujourd'hui ? Par-delà les conventions lyriques du début du XIX^e siècle, mon point de départ dans cet opéra était non pas sa dimension esthétique, mais son aspect dérangeant : il fallait que le temps d'une soirée, au théâtre, dans *Médée*, quelque chose d'horrible se déroule sous les yeux des spectateurs.

- 14 Il y a des musées où l'on se retrouve, des tribunaux où l'on s'affronte, des églises où l'on chante, mais au théâtre il y a autre chose encore. On se rencontre devant le théâtre, dans le hall, les couloirs, les toilettes même, et quand on passe deux ou trois heures ensemble, dans le même espace, on commence à s'influencer les uns les autres, on constitue une communauté, une polis, au sens citoyen du terme. Qu'il y ait des étrangers ou non, nous sommes ensemble, avec nos repères culturels, religieux, et esthétiques.
- 15 Et cette communauté doit vivre l'épreuve du dérangeant, il faut bien la déranger pour qu'elle sorte des rails quotidiens dans lesquels elle a tendance à s'enfoncer dans la vie courante, pour ne pas devenir malade voire fou. Ce que l'on vit alors est peut-être la catharsis, un terme magnifique que l'on n'a jamais compris. Il y a toutes les définitions possibles pour cette expérience mais intuitivement, on pourrait dire que quelque chose que nous vivons avec nos voisins, nous purifie. Mais cela peut aussi ne pas arriver : l'autre soir, à côté de moi, étaient assis deux êtres qui ne voulaient pas vivre quoi que ce soit.

La réécriture des récitatifs

- 16 Dans le livret, les récitatifs sont écrits en vers. D'un côté, il y avait ces alexandrins, à la fois difficiles et bavards, qu'on ne comprenait pas très bien, et de l'autre, des chanteurs souvent non francophones, et je les imaginais souffrir en essayant de bien prononcer les vers dans le rythme, alors qu'ils n'avaient même pas cette formation théâtrale. C'était vraiment impossible et inutile.
- 17 Ce qui est nécessaire, c'est de mieux suivre l'histoire et de saisir l'enjeu de la mise en scène. J'imagine que parmi les centaines de propositions possibles de *Médée*, il y a des metteurs en scène qui apprécient l'aspect presque racinien de ces vers écrits au XVIII^e siècle. Moi, j'ai préféré les adapter, et les réécrire dans un langage quotidien. Mais on ne visait pas la trivialité dans cette adaptation. C'est en contraste avec la musique du XVIII^e, que les paroles issues du langage quotidien paraissent presque vulgaires. On a cherché à raccourcir le texte original, à retrouver, peut-être, l'esprit des dialogues de Sarah Kane : des dialogues très courts, concentrés, très forts. Or Kane était elle-même influencée par le théâtre shakespearien et le théâtre grec.
- 18 Avec l'adaptation des alexandrins, je me suis retrouvé dans un stress incroyable parce que, d'un coup, le langage quotidien ne paraissait plus acceptable sur le plateau : il y avait presque quelque chose d'indécent dans le fait que les chanteurs abordent directement le théâtre. C'est le moment fort du refus du théâtre à l'opéra – j'imagine la minorité qui se trouvait un soir dans la salle du théâtre des Champs-Élysées, celle qui a hué pendant une scène de récitatif –, alors que le théâtre est inclus dans cet opéra, qu'on le veuille ou non !

L'amplification des dialogues

- 19 Parfois, quand on assiste à des représentations d'opéra du XVII^e ou XVIII^e siècle, je constate une très forte contradiction entre les scènes chantées et les brefs moments

accordés au silence et à la parole. Ce passage musical d'un état à un autre provoque toujours un choc, une sorte d'inconfort, et je cherchais à éviter ce dérangement dans ma mise en scène. Je ne voulais pas arrêter ce voyage émotionnel que la musique crée, que la parole reprend pour atterrir à nouveau dans un nouveau morceau musical ; je ne voulais pas rompre le liant entre la musique et la parole. Alors, j'ai décidé d'amplifier la parole.

- 20 L'amplification de la parole me permet d'être plus proche des personnages, d'être dans leur intimité, d'autant que dans ces scènes de récitatifs, ils sont presque à nu dans leurs émotions. L'amplification préservait cette nudité ; c'était un support qui les aidait à ne pas hausser la voix pour se faire entendre. Évidemment, il est très difficile d'utiliser des micros à l'opéra : il faut une technique très sophistiquée pour que tout soit parfait, et je ne prétends pas que l'on entendait tous les soirs chaque parole distinctement.

La collaboration avec le chef d'orchestre

- 21 Il ne faut pas penser la relation entre la musique et la scène en termes de conflits ; les choses ne se passent pas du tout ainsi. Il y a une rencontre entre le metteur en scène et le chef d'orchestre : soit on arrive à se comprendre et à expliquer ce qu'on cherche, et c'est clair dès la première rencontre, soit on n'y arrive pas. Parfois, même sans échange verbal, les intuitions musicales du chef peuvent complètement dépasser sa compréhension de la mise en scène. Quand il y a désaccord, la responsabilité est partagée entre les metteurs en scène et les chefs : on n'est pas ensemble, alors on s'enferme. Les metteurs en scène vont moderniser à tout prix, imposer des costumes de ville, mettre tous les malheurs du monde actuel dans leur mise en scène, qu'il s'agisse de la *Traviata* ou d'une autre œuvre, et les chefs vont avoir une vision totalement hermétique de l'œuvre, comme *Parsifal*, avec tel objet symbolique voulant signifier ci, et les chevaliers qui renvoient à ça, et le Cygne qui veut dire autre chose encore, etc. Dans ce cas, il y a beaucoup de malentendus. Mais ces cas-limites ne représentent pas la réalité des rapports entre metteurs en scène et chefs.

Le couple Jason-Médée

- 22 Cet opéra ouvre tellement de possibilités d'interprétation intéressantes ! Médée demande à Jason : « Est-ce que je ne te plais plus ? ». À mon sens, Jason ne peut pas lui répondre négativement, parce que son choix est celui de la norme sociale : de retour en Occident, il en a assez d'être perçu comme un étranger, il veut appartenir à la société corinthienne sans avoir une femme qu'il traînerait derrière lui, une épouse trop forte, une étrangère, qui serait un poids dans la carrière. Avec une interprète comme Nadja Michael, il paraissait assez improbable que Jason, par ailleurs aussi séduisant que Médée, puisse lui répondre : « Je ne t'aime plus parce que j'ai une nouvelle copine beaucoup plus intéressante et beaucoup plus belle que toi ! ». Du coup, on ne pouvait qu'aller dans la première direction, à savoir la quête d'une tranquillité et d'une reconnaissance sociale.
- 23 Mais il y a un passé mystérieux entre ces deux aventuriers, qui sont liés par les meurtres tel que le mythe nous les rapporte. D'une certaine manière, Médée est trop monumentale pour Jason ; il pourrait à la rigueur lui répondre : « je veux m'installer, mener calmement ma vie, je n'ai pas besoin de quelqu'un qui me secoue toutes les cinq minutes pour me

dire combien je suis nul et que je ne suis plus celui que j'étais à l'époque où on a voyagé ensemble ».

Dans la tête de Médée

- 24 Dans mon univers esthétique, au théâtre et à l'opéra – et c'est encore plus fort à l'opéra – je n'exprime pas la réalité extérieure voire objective des choses. Je me rends compte de plus en plus que ce que l'on voit dans mes mises en scène est plutôt d'ordre mental. Dans cet opéra très particulier, tout est basé sur un personnage, Médée, et tout se passe dans sa tête. D'une certaine façon, je suis là pour suivre sa folie intérieure et la musique m'aide à entrer dans sa psyché.
- 25 Par exemple, dans une scène de confrontation entre Médée et Créon, j'ai démultiplié le personnage de Créon, et tous ces hommes, à un moment donné, jettent leurs lunettes de soleil par terre. Médée, plus tard va les ramasser et les ranger sur sa commode. Ces lunettes, pour moi, sont un peu l'accessoire macho, comme la serviette de toilette et la bouteille en plastique du type qui fait du jogging dans un Center Park et qui, sur son chemin, va s'approcher de Médée pour arranger la situation, vite fait bien fait : « Toi tu pars, les enfants restent, et moi je vais continuer à courir parce qu'il faut penser à ma jeunesse aussi ». Les enfants sont présents et font partie de cette vision. C'est peut-être quelque chose qui est dans la tête de Médée, cette multiplication des Créon, et ces lunettes qu'il faut ranger, et c'est peut-être le regard qu'il faut cacher, qui est celui des enfants. Ce qui est important, c'est l'état d'âme du personnage dans l'air qui suit, l'un des plus beaux de cet opéra, et il fallait qu'elle ait vécu quelque chose de très violent (que ce soit dans son esprit ou avec Créon), sans que l'on explicite réellement ce qui s'est passé.

Mariage et faux-semblants

- 26 Dircé, la nouvelle mariée, est consciente de la situation compliquée dans laquelle elle se trouve mais elle n'arrive pas à tout arrêter. Dans un sens, on peut imaginer qu'elle est amoureuse mais c'est aussi un personnage qui doute, et qui n'a pas complètement éliminé la réalité de Médée. Parce que les hommes, et toute cette société, font semblant de ne rien savoir sur le mariage précédent de Jason, sur la présence des enfants, pour assister tranquillement à la cérémonie de noces entre Jason et Dircé. C'est d'ailleurs un aspect vraiment insupportable dans cet opéra : il commence avec le mariage qui dure toute la journée, et quand cela finit on en est toujours au mariage.
- 27 Mais les doutes de Dircé portent aussi sur son propre mariage : quand on regarde les vieilles photos de mariage de nos parents, ce n'est pas toujours la joie qu'on peut y voir. Quand j'ai abordé *Médée*, nous avons commencé une recherche de films privés. La plupart du temps, le matériel recueilli montrait des mariages, des baptêmes, les grandes manifestations religieuses de la vie. Mais le plus intéressant pour moi, c'était de montrer cet univers occidental, avec le poids de la religion, même si c'est la nôtre. Médée emmènera ses enfants devant les deux madones, la Madone et la Pietà. J'étais touché par le fait qu'elle veuille éduquer les enfants dans la religion occidentale. Pendant la guerre, les enfants juifs devaient apprendre *Pater noster* au moins pour se sauver, au cas où on leur demanderait de réciter une prière. Et c'est la force de cette vision théâtrale : une étrangère, peut-être une Arabe, qui veut que les enfants soient chrétiens, pour qu'ils

soient protégés en cas de problème. Bien sûr, pour moi c'est très politique : l'étrangère qui élève ses enfants dans la religion de leur père alors que son mariage n'a pas été consacré par l'Église, et qu'il n'est même pas reconnu du coup.

NOTES

1. Tom LANOYE, *Mamma Medea*, [2001], traduction Alain van Crugten, Arles, Actes-Sud, « Papiers », 2011.
2. Pier Paolo PASOLINI, *Medea*, 1969.
3. Lars Von TRIER, *Medea*, 1988.
4. Rainer Werner FASSBINDER, *Tous les autres s'appellent Ali*, 1974.
5. Jean-Pierre et Luc DARDENNE, *L'Enfant*, 2005.
6. *Parsifal* de Richard Wagner, production de l'Opéra national de Paris, 2008. Mise en scène de Krzysztof Warlikowski, direction musicale de Harmunt Haenchen.
7. Warlikowski y présente *(A)pollonia* (29-31 octobre 2009) et y crée *Contes Africains d'après Shakespeare* (5 octobre 2011), notamment.
8. *Medea* de Pier Paolo Pasolini, 1969.
9. La dramaturgie ici est signée par le metteur en scène et son dramaturge opéra Miron Hackenbeck. Lors de sa reprise de la production en 2011, la dramaturgie passera entre les mains de Christian Longchamp, alors dramaturge maison de La Monnaie/De Munt. Dans cette reprise, les dialogues parlés des récitatifs, (qui avaient été réécrits dans un langage contemporain) ont été modifiés à nouveau. La troisième reprise de *Médée* en 2012, au Théâtre des Champs-Élysées, tient compte des modifications datant de 2011.
10. *(A)pollonia*, texte-montage d'après *Alceste* d'Euripide, *L'Orestie* d'Eschyle, *(A)pollonia* de Hanna Krall, *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, *Elizabeth Costello* de J. M. Coetzee. Mise en scène : Krzysztof Warlikowski, Nowy Teatr, Varsovie, 2009.